بسم الله الرحمن الرحیم

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

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

دورهٔ ۲۸/ شمـــارهٔ ۱/ پاییـــز ۱۳۹۳ www.roshdmag.ir شمارگـــــان: ۸۰۰۰ نسـخه

مدیرمسـئول: محمـدناصـری
سردبیر: دکتر محمدرضا سـنگری
مدیرداخـلی: جواهـرمـؤذنـی
ویراسـتار: افسـانه طباطبـایی

هیئت تحـــــریریه:
دکتر تقی وحیدیان کامیار/ دکتر حسین داودی
دکتر سیّد بهنام علوی‌مقدم/ دکتر فریدون اکبری شلدره
غلامرضا عمـرانی/ دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

طراح گرافیک: روح‌الله محمودیان
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)
رایـــانـــامـــه:
adabiyatfarsi@roshdmag.ir

نشـــانی وبـــگاه نشـــریه: roshdmag.ir/weblog/adabiyatfarsi

سرمقـــاله/ **مهر مهربان، یار مهربان** ۲

اطلاع‌رسـانی/ **منطق زبان‌آموزی فارسی کاملاً بر اقتصاد و فرهنگ ایرانی منطبق است**/ گفت‌وگو با دکتر محمود امانی تهرانی ۳

آموزشی-تحلیلی/ **بررسی مقام و چهرهٔ زنان در شاهنامه و ایلیاد**/ نادر ابراهیمیان، دکتر احمد کریمی، دکتر میرجلال‌الدین کزازی ۶
اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و باورهای عامیانه در اشعار سنایی/ فاطمه الهامی ۱۰
پادشاه و کنیزک/ حسین نظریان، سیدامیر قدمی ۱۲
گیاه شگفت «خون سیاووشان»/ فاطمه برادران ۱۶
گنبد ششم/ علی غلامی ۱۹
تحلیل ساختاری داستان حسنک وزیر/ مسعود دلاویز ۲۲
شاهنامه، خاوران نامه/ فریبا عطاشیبانی ۲۶
پند و اندرز در تاریخ بیهقی/ حسین جبارپور ۲۸
خرد خودکامه و خودکامگی خرد در شاهنامهٔ فردوسی/ ایرج صادقی ۳۱
هفت خوان رستم و هفت خوان اسفندیار/ لیلا مرادی ۳۴
طبقات آسمان در ادب فارسی/ عاقله شعبانی اندبیلی ۳۷
ژاله در بیتی از شاهنامه/ دکتر علی‌اصغر فیروزنیا ۴۰
راز گسسته نمایی اشعار حافظ/ محمد یزدان‌جو ۴۲
سووشون، زن نامهٔ روزهای بی فریاد/ مهتاب سالاری ۴۴
بی برگیِ باغ من/ فردین شریف‌نیا ۴۷

معرفی کتاب/ ۵۱

آموزشی-تحلیلی/ **با صدایی چون بلور آبی روشن**/ صغری سلمانی‌نژاد مهرآبادی ۵۲
تصاویر حماسی در مجموعهٔ «خون نامهٔ خاک»/ فاطمه تیمورپور ۵۵

آموزشـــی/ **جادوی تکرار در «خط خورشید» از قیصر امین‌پور**/ محمدعلی اکبرزاده، شایسته شفیعی ۵۸

آموزشی-تحلیلی/ **جلوه های زیباشناختی در مجموعهٔ «ظهر روز دهم»**/ شهاب الدین رهنما ۶۰
بازهم ماییم سنگرها سلام!/ حیدر منصوری ۶۳
تدریس رستم و سهراب در ادبیات فارسی ۱ با ترسیم نقشهٔ جغرافیایی/ لیلا غلامپور آهنگرکلایی ۶۸

گفت‌وگـــو/ **دانش آموزان از مشارکت در تدریس لذت می برند**/ گفت‌وگو با احمدرضا صیادی، سمانه آزاد ۷۲

آموزشی-تحلیلی/ **نقد و بررسی کتاب تازه تألیف فارسی سال هفتم**/ حسین پولادیان ۷۴

داستان کوتاه/ **مجلس ختم**/ علی‌اکبر مرتضایی قهرودی ۷۷

معلمان شاعر/ ۷۸

داستان کوتاه/ **لبخند زندگی**/ صفیه اصغری ۸۰

تصویرسازی روی جلد: سید حامد الحسینی

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

نشـــانی دفترمجله:
تهران، کریم خان زند، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
تهران، صندوق پســـتی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵

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

مهر مهربان، یار مهربان

محمدرضا سنگری

بهار دانش؛ پاییز است و طلوع مهر، طلیعهٔ زمزمهٔ درس و کتاب و مدرسه و حضور در باغ پربرگ و بار دانش و آموختن و بالیدن.

پاییـز تداعی رخوت درختـان و برگ‌ریزان اسـت اما در فضای تعلیم‌وتربیت، تداعی نشـاط و رویش برگ‌های تازه بر شاخسـار جان و اندیشه.

در ایـن میـان، یکی از واژه‌های آشـنای مهر و سـال تحصیلی «کتـاب» اسـت که در ذهـن نسـل دانش‌آموز و معلـم «کتاب»، مراعات‌النظیر «یار مهربان» را فرایاد می‌آورد.

لـذت مطالعـه و کتـاب خوانـدن از دلپذیرتریـن لذایـذ عالم اسـت و مطالعه و پژوهـش و تحقیـق از والاترین نشـانه‌های بالندگی، و مدرسـه، فرصتی تـا این لذت با کام‌ها آشنا شود و پژوهش با گام‌ها.

وقتی اعجاز آخرین پیامبر «کتاب» اسـت و «کتاب» کمال اعجاز زنجیرهٔ انبیاء، معلوم می‌شود که نسل پیامبر آخرالزمان و فرزندان عصر کمال، باید با بالی از کتاب پرواز کنند و میزان کتاب‌خوانی و کتاب‌آفرینی، ترجمان و معیار رشد و کمال و شکوفایی جامعه باشد.

لذت مطالعه و کتاب خواندن از دلپذیرترین لذایذ عالم است و مطالعه و پژوهش و تحقیق از والاترین نشانه‌های بالندگی، و مدرسه، فرصتی تا این لذت با کام‌ها آشنا شود و پژوهش با گام‌ها

برای انسان در بیان آخرین کتاب پیامبرانه - قرآن- چندین کتاب برای مطالعه پیشنهاد شده است:

۱. کتاب خود؛ البته همه ناگزیر روزی کتاب خود را می‌خوانند و بـه آن‌ها گفته می‌شـود اِقرأ کتابـک. خودخوانـی از زیباترین فرصت‌هـای مطالعاتی اسـت که باید فراهم شـود. آنکـه خود را نخواند، هرچه بخواند هیچ نخوانده است.

۲. کتاب آفرینش؛ هسـتی‌خوانی خود گونه‌ای مطالعه است؛ دعوت قرآن به سـیر در «ارض» اسـت و خواندن کتابی اسـت که به‌قول سعدی فقط «برگ درختان سبز»ش «معرفت کردگار» است و به تعبیری می‌توان گفت برگ زردش معرفت روزگار! کوه، دشت، دریا، ستاره، آسمان همه و همه کتاب باز خداوند برای مطالعه‌اند.

۳. کتاب تاریخ؛ سیر در زمین برای نظارهٔ افول و طلوع تمدن‌ها و به تعبیر قرآن درک «عاقبت مکذبین» بارها مطرح شـده است. کتب تاریخی، موزه‌ها و آثار بر جای ماندهٔ پیشینیان «کتاب‌های عبـرت» و «پژوهشـگاه‌های معرفـت» اند که باید دیـد و خواند و شناخت و شناساند.

۴. کتاب رفتارهـا؛ رفتار خوبان و حتی رفتـار بدان - به‌قول لقمان- ادب‌آموز اسـت. اُسـوه‌ها را باید بشناسیم و از تبهکاران نیـز درس بیاموزیـم. بـه تعبیری لطیـف از **امام حسـین(ع)**، «چشـم‌گردانی کنید میان خوبان و زشت‌کاران تا از هر دو درس زندگی بیاموزید.»

۵. کتاب‌هـا و آثار مکتوب؛ دعوت همارهٔ قرآن و پیشـوایان و خردورزان این است که کتاب‌خوانی فراموش نشود.

اینـک در بهـار تعلیم‌وتربیت، یک‌بـار دیگر کتابخانـهٔ مدرسـه را غبارروبی کنیـم و آن را به کتاب‌های تازه بیاراییـم و مهمان کنیم و بارور کنیم و صد البته نه بـرای حجم‌افزایی و زینت کـه بـرای انگیزه‌آفرینی در مطالعـه و پژوهش و خواندن. چه خوب اسـت دبیـران عزیز زبان و ادبیات فارسـی هر روز کتابی تـازه با خود به کلاس ببرند و هر جلسـه - هرچند به کوتاهـی دقیقه‌ای- کتابی را معرفـی کنند یا از دانش‌آموزان بخواهنـد، در آغاز کلاس کتاب تازه‌ای معرفی کنند. اگر کتابخانهٔ کلاس در هر کلاس نیز شکل و سامان بگیرد، چه اتفاق زیبا و مبارکی خواهد شد!

کاش ایستگاه مطالعه، که امروز، در فرودگاه‌ها، پایانه‌ها، مراکز و نهادها، باب شـده اسـت، در فضای مدرسـه‌ها نیز ایجاد شود. به‌نظر می‌رسد دبیر ادبیات، شایسته‌ترین کسی است که می‌تواند در این امر سـازنده پیش‌قدم باشـد و «خدایش رحمت کند» که به‌قول **ابوسعید** «یک گام پیش نهد» و...

دو سال پیش سرانهٔ مطالعه در ایران ۷۰ دقیقه اعلام شد. گمان می‌کنم با این تمهیدات و اقدامات، سـرانهٔ مطالعه چشمگیرتر و بارورتر شود و معلوم است هر که در این «راه» پویه‌ای کند و چراغی برافروزد، چراغبان آن جهان و این جهان یاریگرش خواهد بود.

بگذارید در «کتاب ناگزیری» که در رستاخیز می‌خوانیم، نشانی از کتاب نیز باشد!

حق یارتان

گفت‌وگو با دکتر محمود امانی تهرانی و دکتر فریدون اکبری شلدره

منطق زبان‌آموزی فارسی کاملاً بر اقتصاد و فرهنگ ایرانی منطبق است

حمیدنورشمسی

اشاره

نام‌گذاری ۱۳۹۳ با عنوان «سال اقتصاد و فرهنگ با عزم ملی و مدیریت جهادی» از سوی رهبر معظم انقلاب اسلامی، طلیعهٔ نگاهی تازه به جریان فرهنگ‌سازی در کشور بر پایهٔ نیازهای حقیقی در حوزهٔ اقتصاد است. وزارت آموزش‌وپرورش نیز بر همین اساس و در برنامه‌ریزی‌های آموزشی خود سعی دارد گامی در این راستا بردارد و نگاه فرهنگی به اقتصاد و نگاه جهادی به فرهنگ را نهادینه کند. گفت‌وگوی زیر با آقای دکتر محمود امانی‌تهرانی، مدیرکل دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی دورهٔ ابتدایی و متوسطهٔ نظری و فریدون اکبری، مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی آن دفتر نیز پیرامون موضوع شکل گرفته است که در ادامه می‌خوانید.

باتوجه به نام‌گذاری سال جاری با عنوان «سال اقتصاد و فرهنگ با عزم ملی و مدیریت جهادی» از سوی مقام معظم رهبری، تبیین نسبت ارتباط این مسئله با آنچه در آموزش‌وپرورش در حال رخ دادن است، می‌تواند مدخل خوبی برای این گفت‌وگو باشد. برای همین از شما می‌خواهم نخست به تبیین این مسئله از نظر خودتان بپردازید.

امانی تهرانی: ابتدا در باب ارتباط مسئلهٔ اقتصاد و فرهنگ باید چند نکته را در ذهن مرور کنیم. نخست اینکه هر نظام آموزشی با چشم‌اندازی نسبت به آیندهٔ کشورش، فعالیت خود را پیش می‌برد. ما هم در ایران وقتی به آیندهٔ کشورمان نگاه می‌کنیم، مسئلهٔ اقتصاد را بسیار مهم و متفاوت با گذشته می‌بینیم و لذا طبیعی است که به فکر گرفتن تصمیماتی صحیح برای مواجهه با آن از هم‌اکنون باشیم. در سال‌های اخیر ما اقتصادی متکی بر نفت داشته‌ایم و در آن به‌طور متوسط روزانه تقریباً ۲۰۰ میلیون دلار پول نفت به‌طور مستقیم وارد کشور ما شده است.

اگر این پول وارد کشور نشود و بخواهیم به ازای آن کار کنیم تا درآمد داشته باشیم و اگر هر ساعت کار مولد ۲۰ سنت برای ما ثروت آورده به همراه داشته باشد، ما در هر روز باید یک میلیارد ساعت کار کنیم تا این پول وارد کشورمان شود. یک میلیارد ساعت یعنی با توجه به جمعیت شاغل ۳۰ تا ۳۵ میلیون نفرهٔ ایران، هر نفر باید روزی ۳۰ ساعت کار کند تا این درآمد محقق شود که امکان‌پذیر نیست. در این وضعیت یا باید مصرفمان را کم کنیم که هزینه‌مان کمتر شود و یا اینکه عدد ارزشمندیِ کارمان را از ۲۰ سنت به رقم ۲ دلار برسانیم تا تازه وضع فعلی ما تثبیت شود. این ارقام نشان می‌دهد که آیندهٔ اقتصادی ما بدون نفت مسئلهٔ مهمی است و باید نسل جوانمان را برای رویارویی با این مسئله قوی بار بیاوریم. این همان ورودی نسبت شعار امسال کشور با آموزش‌وپرورش است.

این راهبرد در آموزش‌وپرورش چگونه خود را نشان می‌دهد؟

امانی تهرانی: خوشبختانه در چند سند راهبردی فعلی مورد استفادهٔ آموزش‌وپرورش به این مسئله خیلی خوب توجه شده است. ما شش ساعت درسی اصلی داریم و یک ساعت اقتصادی و معیشتی. در برنامهٔ درسی ملی هم یکی از حوزه‌های اصلی یادگیری حوزهٔ کار و فناوری است. مسئلهٔ تربیت اقتصادی و معیشتی و حرفه‌ای کار بسیار بزرگی است که آموزش‌وپرورش باید انجام دهد و از قضا این کار بسیار هم فرهنگی است.

بد نیست کمی جزئی‌تر توضیح دهید که در برنامهٔ درسی ملی با چه نگاه و سازوکاری برای حضور موضوع اقتصاد و فرهنگ تدارک دیده شده است.

امانی تهرانی: آنچه هست چیز کمی نیست. حجم توجه به مسائلی که به موضوع اقتصاد بازمی‌گردند، بسیار زیاد است. در حوزه‌های مختلف درسی به این مسئله توجه شده است. نه‌تنها در کتاب درسی بلکه از سال‌های قبل در آموزش‌وپرورش این مسئله مورد توجه بوده است. شما حتماً مستحضرید که آموزش‌وپرورش سال‌هاست درسی با عنوان «شناخت حرفه‌وفن» دارد و اکنون هم در پایهٔ ششم درس «کار و فناوری» را داریم. در کنار آن، سایر موضوعات درسی به معرفی مشاغل و اهمیت آن‌ها و بالاتر از این، اهمیت کار کردن و نسبت آن با اقتصاد و توسعه و پیشرفت و مسئولیت‌های عمومی توجه خوبی شده است.

برای مثال، در کتاب‌های علوم می‌بینیم

تعلیم و تربیت ما در دو قلمرو حرکت می‌کند؛ یکی سالم‌سازی تن و جسم و دیگری تربیت جان. ما اگر در آموزشمان به سراغ جسم برویم اقتصاد است که خود را به نمایش می‌گذارد و اگر به سراغ جان برویم، فرهنگ خود را به رخ می‌کشد

که بـه اقتضـای موضوعات، مشـاغل نیز مطـرح می‌شـوند. در واقع، نحـوهٔ ارتباط مشـاغل با علـوم و مهارت‌هـای لازم برای آن‌ها مـورد توجه بوده اسـت. اما اینکه در آینده قرار اسـت چه بشـود، باید بگویم که در بـاب تربیت اقتصادی در حال تهیهٔ یک ماکروپلان در حوزهٔ کار و فناوری هسـتیم. در ایـن برنامهٔ درسـی بخش مسـتقیمی وجـود دارد که عاملش دروس مسـتقیمی هستند که از دورهٔ ابتدایی شروع و در دوره دبیرسـتان به رشـته‌های کار و دانش ختم می‌شـوند. بخشـی هم به‌صورت تلفیقی برای سـایر حوزه‌های کار و فنـاوری طرح می‌شوند.

در این برنامه بـرای هر درس حتی درس دینی هم برنامه‌ریزی ویژه‌ای شـده است. برای مثـال، در بخش ادبیات می‌بینیم که مسـئلهٔ اقتصادی بسـیار مورد توجـه قرار گرفته اسـت که اگر به‌صـورت مجزا احصا می‌شد کتابی قطور از دلش بیرون می‌آمد.

در کنـار همـهٔ این‌هـا به تبیین نسـبت فرهنـگ و اقتصـاد در جامعـهٔ کنونـی و پیچش‌هـا و تغییـر جهت‌هـا و زمینه‌های تـازه‌ای که در ایـن حوزه‌ها خود را نشـان داده‌اند هم باید به‌طور جدی توجه شـود. اتفاقی نیست که می‌بینیم در دنیا تبلیغات و مصرف به سـمت و سـویی مشـخص در حال حرکت‌اند. حتی به باور من، این همه جوسازی‌های غرب در مورد مسئلهٔ حقوق بشـر هم خالی از جهت‌گیـری اقتصادی نیسـت و در ایـن زمینه نیاز بـه کار فکری جدی داریم.

کمی هم از منظر ادبیات به این مسئله نـگاه کنیم. بـه اعتقاد شـما از دریچهٔ درس ادبیات فارسی و نگاه معطوف به آن در برنامهٔ درسی ملی چطور می‌شود به مسئلهٔ فرهنگ و اقتصاد با عزم ملی و مدیریت جهادی نگاه کرد؟

امانی تهرانی: من همیشـه به موضوع زبـان به مثابهٔ تفکر نگاه می‌کنم. درسـت اسـت کـه زبـان در مبـادی اولیـهٔ خـود تفاوت‌هایـی دارد اما غایـت زبان‌آموزی، پـرورش تفکـر اسـت و ایـن مسـئله در نگاه‌های شناخت‌گرا در حال توجه جدی اسـت. موضوع اقتصاد و فرهنگ کاملاً به زبان‌آموزی ما مرتبط‌اند و زنگ زبان و ادب فارسـی فرصتی فراهم می‌کند که بچه‌ها در موقعیت تفکر در این زمینه قرار گیرند. سـخن گفتن از دریچهٔ ادبیات دربارهٔ این موضوعات امری ابتدایی اسـت اما ایجاد فرصتی برای رسـاندن بچه‌ها به سـطوح بالاتر موضوعی است که باید در این درس زمینه‌های آن را فراهم کرد.

اکبری: در شعار امسال دو کلیدواژه آمده است که در برنامه‌های تعلیم‌وتربیت ما نیز دو وجه پیدا می‌کند. تعلیم و تربیت ما در دو قلمرو حرکت می‌کند؛ یکی سالم‌سازی تن و جسـم و دیگری تربیـت جان. ما اگر در آموزشمان به سراغ جسم برویم اقتصاد است که خود را به نمایش می‌گذارد و اگر به سراغ جان برویم، فرهنگ خود را به رخ می‌کشد و همین اسـت که ما را به سمت سرچشـمه‌های زایـا و گوارایمـان هدایت می‌کند. آن‌ها منشورگونه‌اند و از هر زاویه که نگاهشان کنیم، برای امروز ما حرف تازه‌ای برای گفتن دارند.

مـن از نهج‌البلاغـه برداشـتی داشـتم. حضرت خطاب به اصحاب خود می‌فرماید: خداوند نخست یک رسـول هادی برای ما فرسـتاد و پس از آن کتاب، که همان قرآن است، و بعد امر غائب و در پایان می‌فرمایند که حقی برگردن ما در مقابل آن‌هاست که چیزی جز به کار بردن تعالیم رسول و قرآن و سنت نیست. این یعنی سرچشمه گرفتن تعلیم و تربیت ما از سنن.

همهٔ رگه‌های ما در فرهنگ برگرفته از این سرچشمه هسـتند. ما در آن غزل معروف مولانا با مطلع «بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوسـت / بگشـای لـب کـه قنـد فراوانم آرزوست» می‌توانیم به‌خوبی این را ببینیم.

از سـوی دیگـر، مقـام معظـم رهبـری به‌عنـوان طراح این شـعار بـه فرایندهای جهانی تسـلط کافی دارند و به نظرم شعار امسـال طرح شـده از سـوی ایشـان هم ناشـی از همین مسـئله اسـت. به اعتقاد من سـلاح غـرب در مقابل مـا چیزی جز اقتصاد در فضای جهانی شدن نیست. با این پتک اگر بخواهند بر سر ما بکوبند، ما باید پرچم فرهنگمان را بلند کنیم و اقتصاد را بـه زیر آن بیاوریم. نباید موضوعی مانند جهانی‌سازی را که می‌خواهند ملت‌ها را با ظواهر اقتصادی و مادی تحت لوای آن به زیر سلطهٔ خود درآورند، بپذیریم. نباید زرق و بـرق اقتصاد غربی چشـممان را بگیرد. مدیریت عناصر فرهنگی خودمان می‌تواند در ایـن نـزاع به کار مـا آیـد. در واقع، تنها فرهنگ ماسـت که می‌تواند این نیرنگ را بی‌رنگ کند.

درس ادبیـات در برنامهٔ درسـی ما بر این مبنا تـلاش دارد داشـته‌های فرهنگی ما را به نسـل جوانمان نشـان دهد. **گیدنز**، که از جامعه‌شناسـان بزرگ غربی اسـت، می‌گویـد: «دارویی که می‌تـوان در مقابل تهاجـم غـرب از آن بهـره بـرد، رجعت به «خود» و کشـف آن است». این حرف چیز تـازه‌ای نیسـت بلکـه متعلق به خـود ما و فرهنگ ماست. بازاندیشی و یافتن هویت چیز تازه‌ای نیسـت و در فرهنـگ ما به آن بسیار توجه شده است.

وقتی بحث فرهنگ مطرح می‌شود، نمی‌توان موضوع سبک زندگی را نادیده گرفت. حال سؤال این است که موضوع سبک زندگی صحیح تا چه اندازه در کتاب‌های درسی ما، به‌ویژه در کتاب‌های درسی ادبیات، مطرح شده و موضوعات مطرح شده تا چه اندازه کاربردی هستند.

اکبری: خواجه‌نصیر در «اخلاق ناصری» عنوان می‌کند که دو چیز رمز حکمت و زندگی درست است: دانستن چیزها چنان که باشد و قیام به کارها چنان که باید.

در برنامه‌ریزی محتوایی درسی، ما از متونی استفاده می‌کنیم که هدف اصلی ارائهٔ آن‌ها آگاهی‌بخشی نسبت به زندگی است. اکنون در کتاب درسی فصلی با عنوان «اخلاق و زندگی» داریم که موضوعش سبک زندگی است و با آن، هم چشمی به گذشته و داشته‌هایمان داریم و هم به آینده و آنچه باید به آن دست پیدا کنیم.

زمینهٔ برنامهٔ درسی ادبیات فارسی این موضوعات است که باید بذرشان را در ذهن و زبان کودکانمان بپاشیم.

امانی تهرانی: من سبک زندگی را محل تجلی چیزهای زیادی می‌دانم و از جمله معتقدم که محل تلاقی اقتصاد و فرهنگ، سبک زندگی ماست. ما آداب و رسوم و سنت‌هایی را در جامعه رایج می‌بینیم که سبک زندگی ما را می‌سازند؛ چه آیین‌های شادمانی‌مان و چه آیین‌های عزا.

هر یک از این اعمال را می‌شود با این موضوع که با حکمت همراه است یا نیست، سنجید و مورد مداقه قرار داد. برای مثال، ما در سنت‌های خودمان داریم که وقتی کسی فوت می‌کند، تا مدت‌ها نباید در خانه‌اش غذایی پخته شود اما در ایران امروز دقیقاً برعکس است. در چنین مواردی نقش فرهنگ‌سازی معلمان و آموزش‌وپرورش خیلی تأثیرگذار است.

جالب است بدانید که عربستان در ظهور اسلامی یکی از بزرگ‌ترین منابع چنین رسوم غلطی بود؛ رسومی مانند پیگیری بی‌دلیل خون‌های ریخته شده در زمین یا زنده به گور کردن.

با اقتصاد و فرهنگ و تلفیق آن‌هاست که می‌شود سبک زندگی ساخت. یعنی شیوه‌ای خلق کرد که براساس آن ساده‌تر زندگی کرد و مخارج بیش از حد و غیر ضرور را از زندگی حذف نمود.

سبک زندگی و شکل آن تأثیرگذارترین موضوعی است که قابلیت طرح در همهٔ بخش‌های کشور را پیدا کرده است. همه‌اش هم به اقتصاد و فرهنگ برنمی‌گردد؛ مسائلی مثل خشونت، حق‌الناس، ورود بی‌جای تعارف به مناسبات روزمره و... . من فهرستی ۱۲ عنوانی فراهم کرده‌ام که در کتاب‌های درسی‌مان به آن‌ها بپردازیم و سبک تازه‌ای از زیست را به ذهن دانش‌آموزانمان وارد کنیم.

سبک زندگی می‌تواند نگرشی تازه به موضوع اقتصاد را در اختیار کودکان و نوجوانان ما قرار دهد. شما الان در مدارس به سر و وضع و حتی مدل موی بچه‌ها نگاه کنید. همین مسئلهٔ ساده سبک زندگی رایج را در روزگار ما به نمایش می‌گذارد. فقط هم همین نیست؛ لباس و کفش و... هم همین‌طورند.

سبک فعلی زندگی‌مان ما را به نقطهٔ سر به سر تولید و مصرف رسانده است. ما بیشتر از هر چیز مصرف‌کننده شده‌ایم و در حوزهٔ کار هم بیشتر به سراغ کسب

مسئلهٔ تربیت اقتصادی و معیشتی و حرفه‌ای کار بسیار بزرگی است که آموزش‌وپرورش باید انجام دهد و از قضا این کار بسیار هم فرهنگی است

رفته‌ایم تا کار. کسب فقط درآمد تولید می‌کند اما کار مولد و مبنای تولید است و از قضا مبنای کسب هم هست.

کشور ما کشوری است که اگر سرمایه‌اش را در تولید بیندازد، کارهای بسیاری می‌تواند انجام دهد اما متأسفانه، مبنای زندگی همهٔ ما کسب شده است. و کار به جایی رسیده که آنچه در حوزهٔ حرکت اقتصادی صحیح باید در ذهن کودکانمان بارگذاری شود، هنوز پاسخی ندارد.

ما قبل از اینکه در درسمان بگوییم مالیات مهم است، باید کودکمان را با مفهوم ثروت ملی آشنا کنیم. باید کودکمان به هرچه برخلاف این مفاهیم است، حس منفی پیدا کند. آن‌گاه می‌شود به‌دنبال تأثیرگذاری بود.

به نظرم همهٔ جامعه باید هوشیار شوند. منبرها را باید نسبت به این موضوع حساس کرد. کم نیستند موضوعاتی که ما دربارهٔ آن‌ها کار فرهنگی کرده‌ایم و نتیجه گرفته‌ایم. پس باید به این سمت برویم.

بررسی مقام و چهرهٔ زنان در شاهنامه و ایلیاد

نادر ابراهیمیان، دانشجوی دکتری زبان و ادب فارسی
مدرس دانشگاه پیام‌نور و مراکز آموزش عالی مازندران و دبیر ادبیات دبیرستان‌های بابل
دکتر احمد کریمی، استادیار دانشگاه آزاد چالوس
دکتر میرجلال‌الدین کزازی، استاد زبان و ادبیات دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده
در این مقاله، مقام و چهرهٔ زنان در دو حماسهٔ بزرگ جهان «شاهنامه» و «ایلیاد» بررسی می‌شود و در ادامه این نکته آشکار می‌گردد که خصوصیاتی مانند نجابت، وفاداری، فرزندوستی و وقار زنان در شاهنامه آنان را از زنان دیگر حماسه‌ها ممتاز می‌کند. زن در شاهنامه مقام والایی دارد در صورتی که در ایلیاد و به ویژه در اودیسه زنان با چهره‌ای کم‌اهمیت حضور دارند و اغلب باعث فتنه‌انگیزی و بروز جنگ‌اند.

کلیدواژه‌ها: زن، شاهنامه، ایلیاد، فردوسی، هومر

مقدمه

ادبیات و فرهنگ هر قومی بیانگر طرز نگرش آن قوم به هستی است و در حقیقت، هویت هر جامعه در ادبیات آن متجلی می‌گردد. در ادبیات نیز دیدگاه‌های متفاوتی نسبت به موقعیت زن وجود دارد. «در اکثر آثار ادبی ایران زیبایی‌ها و عشوه‌گری‌های زن مطرح گردیده است و به‌صورت‌های مختلف ساقی، مطرب، خنیاگر، معشوقه، کنیز و در کل وسیله‌ای برای رفع نیازهای مردان تلقی شده است و در حقیقت ارزش واقعی زن مورد بی‌توجهی قرار گرفته است.» (نیساری، ۱۳۸۹: ۱)

از علت‌های مهم زن‌ستیزی در ادبیات، مردانه بودن جامعه و رواج عقاید نادرست و باورهای غلط دربارهٔ زن است. البته در میان داوری‌های تند و خشن دربارهٔ زن و ظلمی که در حق او شده است، سخنان منصفانه‌ای نیز هست و از میان بزرگانی که زن را به دیدهٔ تحقیر نگریسته‌اند کسانی نیز هستند که ارزش والای زن را بیان کرده و در واقع به زن از دیدگاهی انسانی نگریسته‌اند.

«از جملهٔ این افراد **فردوسی**، سرایندهٔ بزرگ‌ترین حماسهٔ ملی ایران است که زن را در آن، به رغم سیطرهٔ پدرسالاری بر اکثر داستان‌ها، با مقامی ارجمند و والا و سیمای دلنشین و زیبا نمایانده است.» (همان: ۲)

اما همین شاهنامه گاه به [دلیل] ملاحظات سیاسی و گاهی از سر ناآگاهی، قربانی برداشت و داوری‌هایی ناروا به اتهام زن‌ستیزی شده است.» (عباسی و قبادی، ۱۳۸۹: ۱۱۱)

چنان‌که برای نمونه **تئودور نولدکه** در کتاب خویش، «حماسهٔ ملی ایرانیان»، آورده است:

«در شاهنامه زنان نقش فعالی ایفا نمی‌کنند و تنها زمانی ظاهر می‌شوند که هوس یا عشقی در میان باشد.» (نولدکه، ۱۳۸٤: ۱۱٦-۱۱۵)

«یا در افواه عوام و همچنین بسیاری وبگاه‌های اینترنتی با استناد به ابیات الحاقی، از ضدیت فردوسی و به تبع آن فرهنگ ایرانی با جنس زن، سخن به‌میان می‌آید. از مشهورترین این ابیات یکی آن است که:

زن و اژدها هر دو در خاك به
جهان پاك از این هر دو ناپاك به

حال آنکه این بیت در هیچ یك از نسخ کهن و معتبر دست‌نویس و چاپی شاهنامه همچون نسخه‌های ژول مول، مسکو و بروخیم دیده نمی‌شود و نخستین بار در چاپ‌های نامعتبر و سلیقه‌ای کلکته و بمبئی است که به متن شاهنامه افزوده شده است.» (عباسی و قبادی، ۱۳۸۹: ۱۱۲)

«زن در شاهنامه همانند دیگر مظاهر انسانی آن کتاب، والایی و کمال دارد و تصویر شخصیت او تحت‌الشعاع امیال و افراد داستان نیست. حال آنکه در داستان‌ها خاصه در منظومه‌های عاشقانه، که شاعران چیره‌دست ایرانی به آن پرداخته‌اند، تصویر وی غالباً به تبع داستان ترسیم شده است.» (حریری، ۱۳٦۵: ۲۷)

دقت در این نوع نگرش زن در شاهنامه و مقایسهٔ آن با جایگاه زنان در دیگر حماسه‌های بزرگ جهان، یعنی «ایلیاد» و «اودیسه» هومر این نکته را برای زنان روشن می‌سازد که به علت برخورداری جامعهٔ ما از فرهنگ اصیل اسلامی و ایرانی چگونه «زنان در عین برخورداری از فرزانگی و بزرگ‌منشی و حتی دلیری از جوهر زنانه نیز بهره‌مندند.» (همان: ۱۳۰)

اما زن در «جامعهٔ یونان باستان از جوامع پدرشاهی تمام عیار بوده است؛ تا آنجا که پدر خانواده قادر بوده [است] کودکان خود را بر قله‌ها به‌دست هلاکت سپارد... و کودکان مؤنث بیش از همسالان مذکرشان این افتخار را تجربه می‌کردند.» (عباسی و قبادی، ۱۳۸۹: ۱۱۵)

بنابه نظر **ویل دورانت**، وضع زن در یونان آن دوران بسیار نامناسب بوده و سخن دموتسن، از قانون‌گذاران یونانی، بهترین گواه بر نوع نگرش نسبت به زن در یونان آن دوران است:

«از فواحش تمتع می‌بریم. با کنیزکان و زنان نامشروع خود در اوقات روز سلامت جسم خویش را تأمین می‌کنیم و زنانمان فرزندان مشروع برای ما می‌آورند.» (دورانت، ۱۳۳۷: ۳۳۸)

و این‌گونه نگرش‌های نادرست نسبت به زنان نیز در آثار ادبیات یونان، از جمله در ایلیاد و اودیسه به‌رغم همسانی فراوانی که با شاهنامه دارند، به چشم می‌خورد. اینك به بررسی مقایسه‌ای چهرهٔ زن در شاهنامه و ایلیاد می‌پردازیم:

۱. در ایلیاد کشمکش بین حق و ناحق بر سر زن بروز می‌کند و آنچه باعث تازش یونانیان به شهر تروا می‌شود، ربوده شدن زنی است به نام **هلن**، بانوی منلاس که شاهزادهٔ ترواییِ، **پاریس**، به این کار دست می‌یازد. سران قبایل یونانی‌نشین وظیفهٔ خود می‌دانند که برای گرفتن انتقام و رفع اهانت از سرزمین خود، گرد پادشاه خویش جمع شوند و او را بر ضد ترواییان یاری نمایند:

«منلاس گفت: پاریس ترواییِ هلن زیبا را ربوده است. زمان آن است که همهٔ شاهان و شاهزادگان یونان بنابر سوگندی که به هنگام خواستگاری در اسپارت خورده‌اند، گردهم آیند و برای گرفتن انتقام از رباینده‌ٔ هلن با کشتی‌های بی‌شمار به تروا لشکر کشند.» (گرین، ۱۳٦۸ : ٤٦)

اما در شاهنامه کین‌خواهی بر سر خون شاهزادهٔ بی‌گناهی است که به‌دست افراسیاب، ناجوانمردانه، به قتل می‌رسد:

تو دانی که سالار توران سپاه
نه پرهیز داند نه شرم گناه
به بیداد، خون سیاوش بریخت
بدین مرزباران آتش ببیخت
به کین پدر بنده را دستگیر
ببخشای بر جان کاووس پیر
به کین پدر بست خواهم میان
بگردانم این بد ز ایرانیان
(فردوسی، ۱۳۷۶، ج ۴: ۱۶-۱۵)

و در سراسر شاهنامه تنها یك‌بار اختلاف و کشمکش کوچکی بر سر زن در میان پهلوانان بروز می‌نماید و آن نیز «رویدادی است کم‌ارج و بی‌فروغ که در آغاز داستان سیاوش از آن سخن رفته است. روزی گیو و توس به نخجیر می‌روند؛ زیبارویی نژاده، را در بیشه‌ای می‌یابند. بر سر او، کشمکشی در میانهٔ آن دو در می‌گیرد. داوری را به کاووس می‌برند. شاه نیز چالش و چند و چون را با فرستادن ماهروی به مشکوی خویش پایان می‌دهد. از این زن، سیاوش می‌زاید. (کزازی، ۱۳۷۰: ۹۱)

به بیشه، یکی خوب رخ یافتند
پر از خنده لب، هر دو بشتافتند
دل پهلوانان بدو نرم گشت
سر توس نوذر بی آزرم گشت
(فردوسی، ۱۳۷۶، ج ۳: ۹-۷)

۲. سه حماسهٔ بزرگ باختر زمین «ایلیاد»، «اودیسه» و «انه اید» که از برترین آثار حماسی جهان نام گرفته‌اند، به تمامی پیرامون رویداد یگانه نبرد تروا، سروده شده‌اند که آشکارا در آن «زنان نقش بنیادین دارند. در پس هر رویداد بزرگ حماسی، زنی را می‌توان نهفته دانست.» (کزازی، ۱۳۷۰: ۸۸)

ستیز و چالش قهرمانان یونانی بر سر زن بروز می‌نماید و جنگی که در ایلیاد توصیف می‌شود، دور وجود عشق و زن می‌گردد. داستان‌سرای یونان باستان، که از آغاز دهمین سال این جنگ، آن را به نظم درآورده، آغاز داستان را از جایی به نظم می‌کشد که میان **آگاممنون**، پادشاه آرگوس، و **آشیل**، پهلوان نامدار یونان، ستیز و کشمکش سختی درمی‌گیرد که آسیب و گزند آن به سپاه یونان می‌رسد. بن مایه و اساس این جدال نیز کنیزکی اسیر به نام **بریزئیس** است که **شاه آرگوس** آن را از آشیل می‌رباید. او نیز از سر رنجش و آزردگی از رفتن به آوردگاه باز می‌ایستد و سپاه یونان را در آستانهٔ از هم‌پاشیدگی و نابودی قرار می‌دهد و دوست

دلبندش را نیز به کام مرگ می‌فرستد:

«بـا این همه، تهدید مرا بشـنو. اکنون که آپولون می‌خواهد کریزئیس را از دستم به در برد، من نیز به نوبـهٔ خود به خیمهٔ تو می‌روم و کریزئیس زیبا را، که سهم توست، از آن‌جا می‌آورم تا تو بدانی چه‌سان از تو زورمندترم.» (هومر، ۱۳۷۵: ۵۳)

بیشـتر این کینه‌ها و جنگ‌ها را در آثار حماسـی باختـر زمین، جز عشـق و جـز زن، محرك دیگری نیست اما در شاهنامه انگیزهٔ نبرد پهلوانان به مراتب انسانی‌تر و عمیق‌تر از ایلیاد است و غالباً در سرودهٔ اسـتاد فرزانهٔ تـوس «محرك جنگ، حـس افتخار، عشـق بـه آزادی، میهن دوسـتی و یا حـس انتقام اسـت. کین ایرج و خون سیاوش است که ایرانیان را به جنگ تورانیان می‌کشاند. عشق افتخار و حس نامجویی اسـت که رسـتم و اسـفندیار را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. آنچه اسـفندیار را بدین نبرد هولناك بی‌سـرانجام می‌کشـاند، حس نامجویی و آوازه‌طلبی اسـت. آنچه رسـتم را وامـی‌دارد که در این کار به جان بکوشد نیز بیم از بدنامی و رسوایی است... و شـاهنامه ضعف زنانهٔ ایلیاد را، که زاییدهٔ عشق و زن است، ندارد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۰: ۴۲)

ز من هر چه خواهی تو فرمان کنم
به دیدار تو رامش جان کنم
مگر بند کز بند عاری بود
شکستی بود زشت کاری بود
نبیند مرا زنده با بند کس
که روشن روانم بر این است و بس
(فردوسی، ۱۳۷۶، ج۶: ۲۴۹)

۳. بیشـتر زنان شـاهنامه بانوان عاشقی هستند که در ابراز عشـق پیش‌گام و گستاخ‌اند و هیچ‌گونه پنهان‌کاری ناضروری را در بیان احساسات خویش روا نمی‌دارنـد و هیچ‌گونه غرور دروغین یا بزرگواری غیر لازمی نشـان نمی‌دهند و نمی‌توانند اشـتیاق واقعی خویش یا شور و شوق ناشی از نیروی جوانی و لطـف طبع را در وجود خود پوشـیده نگاه دارند. **تهمینه** نادیده بر **رسـتم** دل می‌نهـد و آن‌گاه که رسـتم را در منـزل خویـش مهمان می‌یابـد، نیمه شـبان آهسـته به درون اتاق پهلوان می‌رود تا خود را از آن او نمایـد. این بی‌باکـی با بی‌گناهی همراه اسـت و کمترین شائبهٔ شوخ چشـمی و هرزگی بر جای نمی‌دهد:

تو را ام کنون گر بخواهی مرا
نبیند جز این مرغ و ماهی مرا
یکی آن که بر تو چنین گشته‌ام
خرد را ز بهر هوا کشته‌ام

بنابه‌نظر ویل دورانت، وضع زن در یونان آن دوران بسیار نامناسب بوده و سخن دموتسن، از قانون‌گذاران یونانی، بهترین گواه بر نوع نگرش نسبت به زن در یونان آن دوران است

(فردوسی، ۱۳۷۶، ج ۲: ۱۷۵)

در ایلیـاد زنی را نمی‌توان یافـت که با تهمینه در منش‌های فوق برابر باشد. هر چند که آتش کینه‌ها و انتقام‌هـا به‌خاطر زنان شـعله‌ور می‌گردد و کمتر رویدادی را می‌توان شـاهد بود کـه در پس آن زنی نباشد.

۴. زنان شاهنامه بیشتر از کشورهای بیگانه‌اند و در همه‌جا و در هر شرایط به همسران ایرانی خود وفادارند و در غم و شادی‌شـان شـریك هسـتند. آن‌ها اغلب از لحاظ زندگی، تفکر و عواطفشان در قبال شـوهر و فرزند، شبیه یکدیگرند و در صورت هرگونـه انحـراف از وظایف زناشـویی با نکوهش جدی روبه‌رو می‌شوند. چنان‌که در مورد **سودابه** می‌بینیم.

سـیندخت و **رودابـه**، کابلی‌انـد، **فرنگیـس**، **منیژه**، **جریـره**، **تهمینه** و **مادر سـیاوش** تورانی هستند وکتایون زن گشتاسب، رومی است.

تنها زنی که موجب بدنامی زنان شـاهنامه شده، سـودابه، دختر شـاه هامـاوران، اسـت. فرنگیس به‌خاطر شویش در برابر افراسیاب قرار می‌گیرد و در پایان نیز با فرزند خود به ایران فرار می‌نماید. منیژه نیز، چون خواهرش، به کشور و خانوادهٔ خود پشت می‌کند و به ایران می‌آید.

تهمینه تنها یك شـب با همسرش رستم زندگی زناشـویی را بـه سـحر می‌رسـاند و تمامـی عمر باقی‌مانـده را چـو بیوه‌زنـان زندگـی می‌کند اما وفـادار و مصمـم پایدار می‌ماند و عشـق رسـتم را از سـر نمی‌برد و پس از مرگ سـهراب، سـالی می‌زیـد و سـپس روحش به سـوی سـهرابِ گُرد پـروازمی‌کنـد.

در زنـان ایلیاد چنین خصایل زیبای زناشـویی و وفـاداری را نمی‌تـوان مشـاهده کرد. ایـن زنان در آغوش دشمنانشـان می‌آرامند و بـا قاتلان آنان نیز همخوابه‌می‌شوند.

هکتور کشـته و تـروا ویران می‌شـود، **آندروماك** اسیر و در تقسـیم غنایم سهم پسر آشیل می‌گردد و همخوابـهٔ قاتل پسـر کشـندهٔ شـوهرش و فرزند خردسالش می‌شود.

«هلن» بـر فراز برج‌های ایلیون به تماشـای نبرد تن به تن «پاریس» و «منلاس» همسـر قانونی‌اش مـی‌رود و آن‌گاه که پاریس از میدان فرار می‌کند در بستر خویش شورانگیزترین مهر خود را با شاهزادهٔ تروایی آشکار می‌سازد و در آغوش او با وسوسه‌های عاشقانه‌اش، تلخی نبرد را از وجود او می‌زداید:

«بیا تا دل به دل یکدیگر بدهیم و به شـیرین‌ترین احسـاس‌ها بپردازیم. هرگز چنین شوری جان مرا

فرا نگرفته است... در این دم با دل پرشور دوستت دارم. این را گفت و به‌سوی بستر گام برداشت، همسرش در پی او رفت و شورانگیزترین مهر خود را به یکدیگر آشکار کردند.» (هومر، ۱۳۷۵: ۱۴۰)

۵. زنان شاهنامه از استقلال رأی و برجستگی شخصیتی برخوردارند؛ همچون «کتایون» «تهمینه» و «منیژه» که بر هنجارهای سنتی اجتماع خود چیره می‌شوند و قادرند که در راه وصول به مقصود، عوامل بازدارنده از قبیل مخالفت پدر و گاهی نیز مادر، اختلافات قومی، دینی، محیطی و غیره را از پیش‌پای بردارند و برای مطالبهٔ حقوق طبیعی خود اقدام ورزند. چنین کارکردهایی را نمی‌توان در زنان نام برده در ایلیاد یافت و نمونه‌ای برای آن‌ها ارائه داد.

۶. زنان شاهنامه نقش مهمی در داستان‌های حماسی ایران ندارند و بیشتر آنان سیمای والای زنانگی را به نمایش می‌گذارند و سرمشقی از همسران وفادار، صبور و مادرانی حساس و نمونه هستند اما در «ایلیاد» و نیز «اودیسه» و «انه اید» در پس هر رویداد بزرگ حماسی زنی را می‌توان یافت. داستان تروا خود در پی ربوده شدن **هلن**، بانوی منلاس، پدید آمد. یونانیان به تروا تاختند، تا او را باز پس بگیرند... در اودیسه نیز در پس آخرین و برترین رویداد داستان به زنی باز می‌خوریم: **پنه‌لوپه**، بانوی اولیس؛ هنگامی که اولیس پس از ماجراهای شگفت بسیار به ایتاك باز رسید، خواستگاران گستاخ پنه‌لوپه که آزمندانه و کامجویانه می‌خواستند بانوی اولیس و فرمانروایی بر سرزمین او را فراچنگ آورند، در سرای او به ناز و نوش روزگار می‌گذرانیدند و پنه‌لوپه را با آزارهای خود به ستوه آورده بودند. پنه‌لوپه برای آنکه تن به پیوند با یکی از آنان در ندهد، چاره‌ای اندیشیده بود. او گفته بود که هر زمان آنچه را می‌بافد به پایان ببرد، یکی را از آنان به شوهری برخواهد گزید لیك هر شام آنچه را در سراسر روز بافته بود، از هم می‌شکافت. سرانجام **اولیس** به یاری **تلماك**، پسر خویش و رهیانش، خواستگاران بی‌آزرم و شوخ چشم را تاراند و پنه‌لوپه را از بیم و آزاری دیریاز رهانید. در حماسهٔ ملی رومیان، **انه اید** نیز برترین رویداد که چگاد حماسه را می‌سازد، با زنی در پیوند است: هنگامی که انه، سرانجام پس از دشواری‌هایی بسیار به سرزمین نوید دادهٔ لایتوم می‌رسید، در اندیشهٔ زناشویی با **لاوینیا**، دختر لاتینوس پادشاه این سرزمین است. پیش از آن، این دختر به **تورنوس**، سالار روتولان، نوید داده شده است.

انه و تورنوس، در فرجام، بر سر دستیابی به لاوینیا به نبردی خونین دست می‌یازند... هر چند تورنوس بی‌هراس و دلیر با انه نبرد می‌آزماید و بارها او را در تنگنا و دشواری در می‌افکند، سرانجام، از پای درمی‌افتد و در خاك و خون فرو می‌غلتد. انه با لاوینیا پیوند می‌گیرد و فرمانروای لایتوم می‌گردد.» (کزازی، ۱۳۷۰: ۹۰-۸۹)

۷. زن شاهنامه در هنگام نیاز و برای پاسداری از خاك کشورش مستقیم درع می‌پوشد و سوار بر اسب در میدان کارزار، برای دفع دشمن شرکت می‌جوید و چون شیری شرزه در برابر دشمن وطن به مبارزه برمی‌خیزد:

چو آگاه شد دختر گژدهم
که سالار از آن انجمن گشت کم
بپوشید درع سواران جنگ
ندید اندر آن کار جای درنگ
نهان کرد گیسو به زیر زره
بزد بر سر ترگ رومی، گره

فرود آمد از دژ به کردار شیر
کمر بر میان، بادپایی به زیر
(فردوسی، ۱۳۷۶، ج ۲: ۱۸۵)

و گاهی نیز با خردمندی و دوراندیشی و زیرکی و کاردانی خود، پهلوانان را به شگفتی درهم می‌افکند و زمینهٔ پیوند دو کشور را که از قدیم دشمنی دیرینه‌ای با هم داشته‌اند، فراهم می‌آورد:

چو بشنید سیندخت سوگند او
همان راست گفتار و پیوند او
زمین را ببوسید و بر پای خاست
بگفت آنچه اندر نهان بود راست
که من خویش ضحاکم ای پهلوان
زن گرد مهراب روشن روان
سخن‌ها چو بشنید ازو پهلوان
زنی دید با رأی و روشن روان
(همان، ج ۱: ۲۱۲)

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و باورهای عامیانه در اشعار سنایی

فاطمه الهامی
استادیار دانشگاه دریانوردی چابهار

چکیده
آثار برجستهٔ ادبی ما مشحون از الفاظ، اصطلاحات، امثال و باورهایی هستند که از گذشته‌های دور به‌جا مانده‌اند. وجود این ویژگی در منابع ادبی، حاکی از گستردگی فرهنگ عامه و تأثیر آن بر غنای زبان فارسی است.

سنایی در پاره‌ای از اشعارش به‌طور مستقیم و با صراحت به مثل معروفی که گویا در عصر او بسیار زبانزد عام و خاص بوده است، اشاره می‌کند و حتی با کاربرد واژهٔ «مثل» یا «راست گفته‌اند» و... در شعر به رواج و معروفیت آن اذعان می‌کند

سنایی غزنوی در زمرهٔ نخستین شاعران بزرگ ایران است که امثال و حکم، اصطلاحات و باورهای عامیانهٔ بسیاری در شعر او وجود دارد. این مقاله آثار سنایی را از این زاویه مورد بررسی قرار می‌دهد تا دبیران محترم ضمن آشنایی با اندیشه‌های او به ویژگی‌های زبانی و گفتاری مردم و باورها و عقاید خرافی عصر او واقف شوند و با کسب شناخت بیشتر از این شاعر، در جریان تدریس به تبیین دیدگاه‌های گوناگون وی بپردازند.

کلیدواژه‌ها: سنایی، ضرب‌المثل، اصطلاحات عامیانه، باورهای خرافی

مقدمه

ادبیات عامه و یا فرهنگ توده، مجموعهٔ آداب و رسوم، ضرب‌المثل‌ها و اعتقاداتی است که از اندیشه‌ها، باورها و نوع زندگی و علایق ملتی شکل گرفته است که در طول تاریخ هزار سالهٔ خود آن را پذیرفته و بدان سخن گفته‌اند. «بسیاری از مردم‌شناسان ادبیات عامه را آیینهٔ شیوهٔ تفکر و ارزش‌های فرهنگی ملت‌ها می‌دانند.» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۸- ۷) توجه به این مقولهٔ فرهنگی، که در ذهن و زبان مردم نقش بسته و دوام آن با بقای آدمی پیوند یافته است، در آثار مکتوب، از جمله آثار سنایی، نمود فراوانی یافته است.

حکیم سنایی غزنوی از شاعران قرن پنجم و ششم هجری قمری از نخستین شاعران بزرگ ایرانی است که با وارد کردن بسیاری از امثال و حکم در اشعارش، جواز ورود آن‌ها را به شعر فارسی صادر کرد. با نگاهی به مجموعه‌های امثال و حکم درمی‌یابیم که بسیاری از مثل‌های کنونی فارسی به‌طور مستقیم یا تلویحی برآمده از آثار او هستند. از طرفی، کاربرد فراوان لغات و اصطلاحات عامیانه در شعر او علاوه بر اینکه نشان از صمیمیت گفتار وی با مخاطبانش دارد، حاکی از توجه او به خصوصیات زبانی طبقات عامه نیز می‌باشد. همچنین، توجه سنایی به باورها و عقایدی که میان عامهٔ مردم رایج بوده است، لحن جدی و موعظه‌آمیز و مفاهیم عرفانی دشوار و پیچیدهٔ او را برای مردم، آشنا و دلپسند می‌سازد.

در این نوشتار پس از ارائهٔ نمونه‌هایی از مثل‌های رایج فارسی در اشعار سنایی به ذکر نمونه‌هایی از اصطلاحات عامیانه، که تا به امروز بر زبان گفتاری مردم جاری است، می‌پردازیم و در پایان، به پاره‌ای از باورها و عقاید خرافی در شعر وی اشاره خواهیم داشت.

سنایی و ضرب‌المثل‌های فارسی

مثل یکی از جلوه‌های فرهنگ عامه و آینهٔ افکار، عادات و فرهنگ مردم یک جامعه در طول زمان است. «مثل علاوه بر ضبط و حفظ بعضی از وقایع تاریخی و افسانه‌ها و حکایات، مقداری از لغات و اصطلاحات زبان را هم ضبط و در انجام این خدمت با شعر همکاری می‌کند.» (بهمنیار، ۱۳۲۹: ٤)

نتیجهٔ بررسی ضرب‌المثل‌ها در شعر سنایی حکایت از فراوانی کاربرد این عناصر در آثار وی دارد و نشان می‌دهد که او از «معدود شاعرانی است که بسیاری از ابیات و مصاریع و اصطلاحاتش به‌صورت

ضرب‌المثل در زبان فارسی جاری است و هر روزه مورد استفادهٔ مردمی قرار می‌گیرد که نمی‌دانند از حکیم غزنوی است.» (سنایی، ۱۳۸۷: ۱۳۸)

با سخن‌های سنایی خاصه در زهد و مثل
فخر دارد خاک بلخ، امروز بر بحر عدن
(دیوان:٥٦٦)

در این بخش، مثل‌های رایج در زبان سنایی را در بخش‌های زیر به تفکیک مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱. صراحت شاعر به ذکر مثل در شعر؛

سنایی در پاره‌ای از اشعارش به‌طور مستقیم و با صراحت به مثل معروفی که گویا در عصر او بسیار زبانزد عام و خاص بوده است، اشاره می‌کند و حتی با کاربرد واژهٔ «مثل» یا «راست گفته‌اند» و... در شعر به رواج و معروفیت آن اذعان دارد. این ویژگی در شعر سنایی بیانگر تسلط و احاطهٔ او بر دقایق و لطایف زبان فارسی و مثل‌های رایج در عصر اوست:

این مثل در زمانه معروف است
که عمل‌ها به وقت موقوف است
(حدیقه: ٦٥٥)

حالم این است و حرص عشقم این
راست گفتند کالجنون فنون
(دیوان: ٩٤٥)

مَثَل است این که در عذابکده
حد زده بِه بُوَد که بیم زده
(حدیقه: ٣٨٧)

۲. آوردن مثل‌هایی که هنوز هم در زبان فارسی کاربرد دارند؛

شاعر در برخی ابیات به مثل‌های پرکاربرد فارسی اشاره کرده و معمولاً در یک مصراع به ذکر هر یک از آن‌ها پرداخته است:

- آواز دهل شنیدن از دور خوش است
(رجب‌زاده، ۱۳۷۲: ۳۹)

ملک را قهر و لطف انباز است
ورنه همچون دهل پر آواز است
(حدیقه: ٥٨٣)

- از کوزه همان برون تراود که در اوست
زانکه از کوزه به هر عادت و خو
بترابد گلاب و سرکه در او
(حدیقه: ٥٧١)

- خانه‌ای را که دو کدبانوست خاک
تا زانوست. معادل آشپز که دو تا شد...
(رجب‌زاده، ۱۳۷۲: ۲۸)

خاک‌یابی ز پای تا زانو
خانه‌ای را که دوست کدبانو
(حدیقه: ٥٠٩)

- زیره به کرمان بردن (رجب‌زاده، ۱۳۷۲: ١٦٦)

خرده نبود بضاعت زیره
سوی کرمان بریم بر خیره
(حدیقه: ٦٣٣)

۳. استفاده از تمثیل؛

یکی از اصطلاحات نزدیک به مثل، تمثیل و تشبیه تمثیل است. **سیروس شمیسا** می‌گوید: «تمثیل حاصل ارتباط دوگانه بین مشبه و مشبه‌به است...» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۰۵). به‌کارگیری این نوع مثل‌ها نوعی معادله‌سازی را به یاد می‌آورد که آغازگر نوعی کاربرد تمثیل و اسلوب معادله است. به این معنی که شاعر برای اثبات کلام خود و تبدیل معقولی به محسوس، مفهومی کلی را در بیت از طریق زبان تمثیل، تبیین و توصیف می‌کند:

- اندر این ملک چو طاووس به کار است مگس
ور چه خوبی، به‌سوی زشت به خواری منگر
کاندر این ملک چو طاووس به کار است مگس
(دیوان: ٤٥٧)

- برگ بی‌برگی نداری لاف درویشی مزن
پای این مردان نداری، جامهٔ ایشان مپوش
برگ بی‌برگی نداری، لاف درویشی مزن
(دیوان: ٥٦٧)

- چو دزدی با چراغ آید گزیده‌تر برد کالا
چو علم آموختی از حرص آنگه ترس کاندر شب
چو دزدی با چراغ آید گزیده‌تر برد کالا
(دیوان: ٢٥٢)

- هیچ دانا، بچهٔ بط را نیاموزد شنا
جود و احسان تو بی‌آمیزش آموزش است
هیچ دانا بچهٔ بط را نیاموزد شنا
(دیوان: ١٨٥)

کاربرد فراوان لغات، کنایات و اصطلاحات عامیانه در شعر سنایی نشان از تسلط او بر زبان عامه و صمیمیت گفتار وی با مخاطبانش دارد و در سادگی و روانی کلام او بسیار اثرگذار بوده است

۴. آوردن ابیاتی نغز و روان که خود در حکم مثل‌اند.

برخی از ابیات سنایی به لحاظ شیوایی بیان و سهل‌الوصول بودن معنی و مضمون، ضمن اینکه بیانگر یک اندیشهٔ کلی هستند، به قدری ساده، روان و با ایجاز هنرمندانه سروده شده‌اند که حکم مثل سایر را دارند. **رادویانی** در «ترجمان البلاغه» این امر را نشانهٔ بلاغت می‌شمارد: «یکی از جمله‌های بلاغت آن است کی (که) شاعر اندر بیتی حکمتی گوید، آن را به راه مثل بوَد.» (رادویانی: ١٩٤٩: ٨٤)

بد کسی دان که دوست کم دارد
زو بتر، چون گرفت بگذارد
(حدیقه: ٤٤٨)

چون به سنگ اندرون بود گوهر
کس نداند که قیمتش چند است
(دیوان: ١١٧٩)

هر کجا کور دیده‌بان باشد
لاجرم گرگ سر شبان باشد
(حدیقه: ٥٨٠)

دنباله مطلب در وبگاه نشریه

پادشاه و کنیزک

تحلیل روان‌شناختی داستان «پادشاه و کنیزک»
با تأکید بر فرایند یاریگری

حسین نظریان، کارشناس ارشد زبان و ادب و دبیر دبیرستان‌های دلفان
سید امیر قدمی، کارشناس ارشد مشاوره و مدرس دانشگاه و کارشناس گروه‌های آموزشی دلفان

چکیده

این مقاله سعی دارد با تأکید بر **الگوی فرایند یاریگری (RUS)**، به تحلیل روان‌شناختی داستان «پادشاه و کنیزک» در «مثنوی» مولوی بپردازد. این الگو شامل مراحل **ارتباط**، **ادراک** و **تغییر** است. در این داستان، طبیب روحانی برای درمان کنیزک از مهارت‌ها و تکنیک‌هایی بهره می‌گیرد که با تکنیک‌ها و مراحل این الگو، در علم روان‌شناسی نوین، قابل تطبیق است. اگرچه مراحل سه‌گانهٔ این الگو اغلب با یکدیگر همپوشی دارند، نویسندگان مقاله سعی می‌کنند قسمت‌های مختلف داستان را براساس مراحل الگو تفکیک کنند و نشان دهند که طبیب روحانی به‌عنوان یک یاریگر و مشاور حرفه‌ای، تمام شرط‌های بهره‌گیری از مهارت‌های ارتباطی را داشته است. طبیب ابتدا تمام شرایط را برای برقراری یک ارتباطِ موثر فراهم می‌کند و با استفاده از ارتباط کلامی و غیرکلامی (زبان تن) با کنیزک همدل می‌شود. او برای برقراری این ارتباط، از روش‌هایی مانندِ **فهرست سیاهه خویشتن** و **مصاحبه‌درمانی** استفاده می‌کند و از کنیزک می‌خواهد که قصهٔ زندگی خود را به شیوهٔ داستان بازگو کند. طبیب با گوش دادن فعال به سخنان کنیزک، از یک طرف احساسات و امیال او را ارزیابی می‌کند و از طرف دیگر واکنش‌های جسمانی‌اش را، از طریق نبض، کنترل و مدیریت می‌کند. آن‌گاه که کنیزک به خودافشایی می‌پردازد، طبیب با حفظ آرامش و رازداری و بدون آنکه قضاوت یا سرزنشی کند، با مهربانی کنیزک را برای رسیدن به امیال سرکوب شده و آرزوهای دست نیافته‌اش امیدوار می‌کند. براساس علم روان‌شناسی می‌توان اذعان داشت که کنیزک، به نوعی، دارای نشانه‌های اختلالِ استرس پس از سانحه (PTSD) بوده و طبیب توانسته است با تغییر موقعیت و محیط او را به آرامش نسبی برساند.

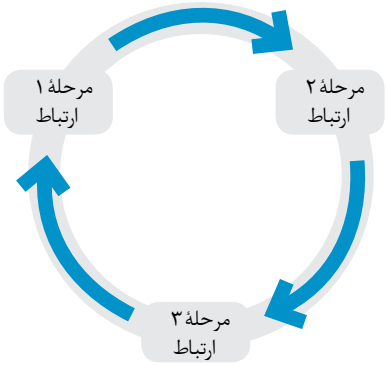
کلیدواژه‌ها: پادشاه، کنیزک، طبیب روحانی، مثنوی مولوی، روان‌شناسی، فرایند یاریگری، RUS، ارتباط کلامی، زبان تن، داستان درمانی، استرس پس از سانحه

داستان پادشاه و کنیزک نخستین داستان از دفتر اول مثنوی است. در این داستان، پادشاهی عاشق کنیزکی می‌شود و او را به قصر خود می‌آورد. حاصل این تمنای یک‌جانبه و خودخواهانه بیماری و زردرویی کنیزک و در نهایت، در بستر مرگ افتادن اوست. پادشاه در گام نخست برای درمان او به طبیبان جسمانی متوسل می‌شود و با آنکه هر یک از آنان مسیح عالمی است، از علاج او درمی‌مانند. پس پادشاه به مسجد می‌رود و درمان کنیزک را عاجزانه از عالم غیب می‌جوید. در خواب به او وعده می‌دهند که طبیبی روحانی به درگاهش خواهد آمد. روز موعود فرا می‌رسد و پادشاه کنیزک را برای درمان به طبیب می‌سپارد. طبیب پس از آزمایش‌های ظاهری درمی‌یابد که رنج کنیزک از بیماری جسمانی نیست و با استفاده از مهارت‌ها و تکنیک‌های روان‌شناختی به تحلیل وضعیت روانی او می‌پردازد و درمی‌یابد که دل در گرو عشق مردی زرگر دارد. بنابراین، برای بهبود حال او از پادشاه می‌خواهد که مرد زرگر را بیابد و کنیزک را به او بسپارد. مرد زرگر می‌آید و حال کنیزک رو به بهبود می‌رود. پس از آن، طبیب با خوراندن سم تدریجی مرد زرگر را به سرازیری مرگ می‌کشاند. عشق زرگر در دل کنیزک می‌میرد و او دل به عشق پادشاه می‌سپارد.

نویسندگان و مثنوی‌پژوهان این داستان را از جنبه‌های مختلف تحلیل و بررسی کرده‌اند. آنچه این مقاله به آن می‌پردازد، بررسی بهره‌گیری طبیب روحانی از مهارت‌ها و تکنیک‌های خاص روان‌شناختی است که با الگوی فرایند یاریگری (RUS) در علم روان‌شناسی نوین، قابل تطبیق است.

«موضوع روان‌شناسی، مطالعهٔ علمی رفتار و فرایندهای روانی است» (فراهانی و همکاران، ۱۳۸۵: ۷) و روان‌شناسان تلاش می‌کنند دریابند که انسان‌ها چگونه رفتار می‌کنند و دنیای پیرامون خود را چگونه تجربه می‌کنند. بر این مبنا «بررسی ویژگی شخصیتی[1] را

می‌توان اساسی‌ترین بحث در علم روان‌شناسی دانست.» (شاملو، ۱۳۸۲: ۲۴۹)؛ زیرا محور اساسی آن در زمینه‌های یادگیری، انگیزه، عواطف و احساسات، هوش و... است. روان‌شناسان برای سنجش، اندازه‌گیری و تحلیل شخصیت از روش‌های متعددی مانند **پرسش‌نامه یا فهرست سیاههٔ خویشتن**[۲]، **مصاحبهٔ بالینی**[۳] و شیوه‌های سنجش رفتار استفاده می‌کنند. آنان برای کمک به مراجعان خود، گاه مطابق الگویی عمل می‌کنند که در اصطلاح، فرایند یاریگری (RUS) نامیده می‌شود. این الگو شامل مراحل **ارتباط** (تأکید بر ایجاد رابطه‌ای قوی و مناسب با افراد)، **ادراک** (ارزیابی و توافق بر روی تعریف مشترک از مشکلات) و **تغییر** (کمک به فرد برای تغییر) است.



اگرچه مراحل سه‌گانهٔ این الگو اغلب با یکدیگر همپوشی دارند، در این مقاله سعی می‌شود قسمت‌های مختلف داستان براساس مراحل الگو تفکیک گردد و نشان داده شود که طبیب روحانی به‌عنوان یک یاریگر و مشاور حرفه‌ای، تمام شرط‌های بهره‌گیری از مهارت‌های ارتباطی را داراست و براساس الگوی فرایند یاریگری عمل می‌کند.

مرحلهٔ ارتباط

واژهٔ ارتباط ترجمهٔ لغت Communication و ریشهٔ آن کلمهٔ لاتین Communis است که می‌توان آن را «تفاهم» و «اشتراک فکر» ترجمه کرد. مفهوم واقعی ارتباط، با توجه به ریشهٔ لاتین آن (در میان گذاشتن و تقسیم کردن) جریان پویایی است که در آن تبادل اطلاعات صورت می‌گیرد. البته برای ارتباط، تعاریف متعدد و مختلفی از سوی صاحب‌نظران و پژوهشگران ارتباطات ارائه شده است و هر یک از صاحب‌نظران امور ارتباطات، باتوجه به زاویهٔ دید و اهمیتی که برای عناصر ارتباط قائل بوده، آن را تعریف کرده است. به‌طور کلی، ارتباط را می‌توان جریانی دو یا چند طرفه دانست که طی آن دو یا چند نفر به تبادل افکار، نظریات، احساسات و حقایق می‌پردازند و با پیام‌هایی که معنایشان برای آن‌ها یکسان است، به انجام این امر مبادرت می‌ورزند. به عبارت دیگر، هرگونه انتقال پیام بین فرستنده از یک طرف و گیرنده از طرف دیگر، ارتباط محسوب می‌شود. از یک دیدگاه، ارتباط به انواع زیر تقسیم می‌شود:

ارتباط کلامی: در این نوع ارتباط که **ارتباط عددی** هم نامیده می‌شود، «پیام‌ها در قالب نوشته شده یا گفته شده (مکتوب، ملفوظ) رمزبندی می‌شوند. بنابراین، معنی پیام‌ها از ماهیت و ترتیب کلمات روشن می‌شود و واقعیات، به‌واسطهٔ استفاده از کلام ابلاغ می‌شود». (بارکر، ۱۳۸۸: ۶۲)

ارتباط غیرکلامی: ارتباطی است که در جریان آن مفاهیم و معانی به‌صورت غیرزبانی و غیرگفتاری میان انسان‌ها منتقل می‌شوند. ارتباطات غیرکلامی شامل تمامی حالت‌های ارتباطی می‌شود که به یک زبان رسمی وابسته نیست. به موجب این ارتباط، ایده‌ها و مفاهیم بدون استفاده از کلام تشریح و تفسیر می‌شوند. این نوع ارتباط، که **ارتباط قیاسی** هم نامیده می‌شود، «تمامی ارتباطات غیرکلامی یا زبان تن، ژست‌ها، حرکات بدنی، بیان چهره‌ای، لحن صدا، سرعت صحبت کردن، ردیف آهنگ و ترادف واژه‌ها را دربرمی‌گیرد.» (همان)

برقراری هر نوع ارتباط مؤثر نیازمند بهره‌گیری از مهارت‌های ارتباطی است. «مهارت‌های ارتباطی یک دسته از مهارت‌های یاورانهٔ اصلی و ضروری برای افراد یاری‌رسان حرفه‌ای (متخصصان علوم رفتاری) نظیر پزشکان، روان‌پزشکان، پرستاران، روان درمانگران، روان‌شناسان، مشاوران و مددکاران اجتماعی، در تشخیص، درمان و پیگیری است. شرط مهم در استفاده از این دسته مهارت‌ها، داشتن **همدلی** (ظرفیت ادراک دنیای درونی شخص مخاطب)، **پذیرش مثبت و بدون قید و شرط** (پذیرش غیرقضاوتی non-judgmental تجربیات و افشاگری‌های افراد) و **همخوانی** (داشتن صداقت در گفتار و رفتار) است.» (نلسون، ۱۳۸۹: ۷۲)

در این مرحله، مشاور و یاریگر از تکنیک‌هایی مانند درک چارچوب قیاس درونی مراجع، دریافت دیدگاه فرد مخاطب (همان: ۸۶؛ شفیع‌آبادی، ۱۳۸۸: ۱۴۸)، ابراز توجه و علاقه، انعکاس احساسات، مدیریت و کنترل مقاومت‌ها استفاده می‌کند. در داستان پادشاه و کنیزک، طبیب روحانی همچون مشاور و یاریگری زبده، با حفظ اصول رازداری تمام شرایط کمک‌رسانی را فراهم می‌کند. او خلوتی می‌طلبد تا از طریق گفت‌وگو و ارتباط کلامی با کنیزک همدل شود:

گفت ای شه خلوتی کن خانه را
دور کن هم‌خویش و هم بیگانه را

کس ندارد گوش در دهلیزها
تا بپرسم زین کنیزک چیزها

خانه خالی ماند و یک دیّار نه
جز طبیب و جز همان بیمار نه
(مثنوی: ۲۴)

وقتی شرایط آماده می‌شود، طبیب با **پذیرش بدون قید و شرط** و **باصداقت**، پرسیدن را آغاز می‌کند. ابتدا از کنیزک می‌خواهد تا از شهر و دیار خود سخن بگوید و به معرفی خویشان و نزدیکانش بپردازد:

نرم نرمک گفت شهر تو کجاست؟

که علاج اهل هر شهری جداست

و اندر آن شهر از قرابت کیستت
خویشی و پیوستگی با چیستت؟
(مثنوی: ۲۴)

از آنجا که یک مشاور و یاریگر خوب برای ارتباط با دیگران از همهٔ روش‌های ارتباطی بهره می‌گیرد، طبیب روحانی برای کشف واقعیات درونی کنیزک، هم‌زمان با مهارت‌های ارتباط کلامی از مهارت‌های غیرکلامی نیز استفاده می‌کند؛ دست بر نبض کنیزک می‌گذارد و تغییر چهره و رنگ رخسارهٔ او را نیز پایش می‌کند:

دست بر نبضش نهاد و یک به یک
باز می‌پرسید از جور فلک
(مثنوی: ۲۴)

ارتباط را می‌توان جریانی دو یا چند طرفه دانست که طی آن دو یا چند نفر به تبادل افکار، نظریات، احساسات و حقایق می‌پردازند و با پیام‌هایی که معنایشان برای آن‌ها یکسان است، به انجام این امر مبادرت می‌ورزند

«در حوزهٔ روان‌درمانی یکی از جدیدترین رویکردهای مکتب پست‌مدرن، **داستان‌درمانی** (Narrative therapy) است. بانیان این مکتب **مایکل وایت** و **دیوید اپستون** هستند. به‌نظر آن‌ها (۱۹۹۲) افراد معنی زندگی خود را در قالب داستان‌هایی روشن می‌سازند که بعداً به‌عنوان «واقعیت با آن‌ها برخورد می‌شود» (کوری، ۱۳۸۵: ۴۳۷). «براساس نظریهٔ داستان درمانی، مردم تمایل دارند زندگی خویش را به شکل یک داستان معنی‌دار، پیوسته و منطقی در نظر بگیرند» (برن ۲۰۰۱، به نقل از سنجانی، ۱۳۸۶) تا خود و تجاربشان را بفهمند. در این فرایند، فرد رویدادها را در الگویی به‌هم پیوسته اما همراه با احساسات و افکار خود، سازماندهی و یادآوری می‌کند.» داستان، زبانی خاص برای بیان واقعیت و استعاره‌ای برای زندگی است» (سنجابی، ۱۳۸۶: ۱۰).

در این داستان، طبیب روحانی از کنیزک می‌خواهد تا قصهٔ زندگی‌اش را به شیوهٔ داستان بیان کند؛ زیرا می‌داند که در لابه‌لای این حکایت، واقعیت‌هایی نهفته است که با **گوش دادن فعال** (active Listening)[۴] و زبان تن (کنترل نبض) می‌تواند کشفشان کند و به دنیای درون او راه یابد:

زان کنیزک بر طریق داستان
باز می‌پرسید حال دوستان

با حکیم او قصه‌ها می‌گفت فاش
از مقام و خواجگان و شهر و تاش

سوی قصه گفتنش می‌داشت گوش
سوی نبض و جستنش می‌داشت هوش

تا که نبض از نام کی گردد جهان
او بود مقصود جانش در جهان
(مثنوی: ۲۵)

در ارتباط کلامی هر کلمه‌ای در جایگاه خود، احساسات، عواطف و عملکرد متفاوتی را در افراد مختلف برمی‌انگیزد. بنابراین، طبیب با استفاده از روش فهرست سیاههٔ خویش و مصاحبه درمانی برای یافتن پیشینهٔ کنیزک از او می‌خواهد تا از دیگر شهرها و آشنایانش سخن بگوید اما کنیزک سکوت می‌کند و این خاموشی می‌تواند سرشار از ناگفته‌هایی باشد که درک آن‌ها نیازمند ابزار دیگری است. در اینجا، ابزار اصلی طبیب همچنان ارتباط غیرکلامی از طریق بررسی زبان تن (کنترل نبض) است. او به‌خوبی می‌داند که فقط بخش کوچکی از درک و فهمی که انسان با تعامل رو در رو به‌دست می‌آورد، حاصل لغات است. در حالی که حالت‌های چهره، وضع اندام و اعمال دیگر، جریانی بدون وقفه از اطلاعات و منبعی پایدار از نشانه‌های مربوط به احساساتی است که فرد تجربه می‌کند. در واقع، این حالت‌ها به‌طور دائم برای تکمیل سخنان و نیز انتقال معانی، هنگامی که عملاً چیزی گفته نمی‌شود، مورد استفاده قرار می‌گیرند. همین که از شهر سمرقند سخن به میان می‌آید، نبض کنیزک شدیدتر می‌زند، رنگ چهره‌اش تغییر می‌کند و رازش آشکار می‌گردد:

شهر شهر و خانه خانه قصه کرد
نه رگش جنبید و نه رخ گشت زرد

نبض او بر حال خود بُد بی‌گزند
تا بپرسید از سمرقندِ چو قند

نبض جست و روی سرخ و زرد شد
کز سمرقندیِ زرگر فرد شد
(مثنوی: ۲۵)

مرحلهٔ ادراک

اکنون طبیب به راز درون کنیزک پی برده است و رنج درونی او را درک می‌کند. او با استفاده از تکنیک‌هایی مانند ارزیابی احساسات، بررسی واکنش‌های جسمانی، سنجش و ارزیابی افکار، بررسی چالش‌ها، بازخورد و خودافشایی، توانایی خود را برای ارتباط مؤثر و کشف واقعیت درونی کنیزک به اثبات می‌رساند. پس، بدون آنکه قضاوت یا سرزنشی کرده باشد، در مقابل افشاگری‌های کنیزک بی‌هیچ قید و شرطی او را می‌پذیرد و با مهربانی و شفقت امیدوارش می‌کند:

گفت دانستم که رنجت چیست زود
در علاجت سحرها خواهم نمود

شاد باش و فارغ و آمن که من
آن کنم با تو که باران با چمن

من غم تو می‌خورم تو غم مخور
بر تو من مشفق‌ترم از صد پدر
(مثنوی: ۲۵)

طبیب پس از آنکه کنیزک را آرامش می‌بخشد، از او می‌خواهد کـه رازش را برای کسـی بازگو نکند تا هرچه زودتـر به مراد دلش (وصال زرگر) برسد:

هان و هان این راز را با کس نگو
گرچه از تو شه کند بس جست‌وجو
گورخانه راز تو چون دل شود
آن مرادت زودتر حاصل شود
(مثنوی: ۲۵)

مرحلهٔ تغییر

به‌طور کلی پنـج رویکرد اصلی در روان‌شناسـی وجود دارد که رفتـار و فرایندهای روانی (شـخصیت و ویژگی‌های شـخصیتی) انسـان را تبیین می‌کننـد: رویکرد **زیست‌شـناختی**، **رویکرد رفتـاری**، **رویکـرد شـناختی**، **رویکـرد روان‌کاوی**، و **رویکرد پدیدار شـناختی** (با تأکید بـر مراجع‌محـوری). از پنج رویکرد اصلـی موجـود در حـوزهٔ روان‌شناسـی، دو رویکـرد روان‌کاوی و مراجع‌محوری این مسئله را بیشتر تبیین خواهند کرد.

«طبق رویکرد **روان‌کاوی** زندگی روانی انسان از سه سطح **رفتار** (Behavior) **فراینـد ذهنـی** (Mental process) و **هوشـیار** (Conscious) تشکیل می‌شود. سطح هوشیار قسمت محدودی از فضای روانی را تشـکیل می‌دهـد و در هر لحظه امکان آگاهی (Awareness) و دسترسی به آن وجود دارد. سطح نیمه‌هوشیار یا نیمه‌آگاه، آن بخش از عناصر تجربه‌های زندگی را شامل می‌شود که فعلاً در هوشیاری نیست اما اگر به آن دقت و توجه کنیم، وارد هوشـیاری می‌شـود و به یاد می‌آید» (راتوس، ۱۳۷۸: ۲۰). «سـطح ناهوشـیار قسمت وسـیعی از فضای روانی را در اختیار دارد. این سـطح روانی تشکیل‌دهندهٔ فرضی اساسـی در نظریهٔ روان‌کاوی اسـت که براسـاس آن، اکثر رفتارهای ما از فرایندهای ناخودآگاه ریشـه می‌گیرند. فرایندهای ناخودآگاه نیز شامل باورها، ترس‌ها و خواسـته‌هایی است که خود شـخص از وجود آن‌ها کاملاً آگاه نیسـت ولی در هر حـال بر رفتـار و عملکرد او تأثیـر می‌گذارند» (اتکینسون و همکاران، ۱۳۸۶: ۸، فراهانی، ۱۳۸۹: ۱۵) محتوی ناهوشیار از دو بخش سرشـتی (مانند کشاننده‌ها) و پرورشی تشکیل شده اسـت؛ مانند همهٔ خاطره‌ها، افـکار، آرزوها و تصوراتی که جامعه آن‌ها را نامقبول تلقی می‌کند (جمعی از مؤلفان، ۱۳۸۸: ۱۶).

«**زیگموند فروید** معتقد بود که نیازهای فرد بایسـتی به نحوی بـرای او حل و فصل شـوند اما هنگامـی که این نیازهـا با منع و یـا تنبیه دیگـران و جامعه روبه‌رو می‌شـوند از حیطهٔ هوشـیار به حیطهٔ ناهوشیار رانده می‌شـوند و همان‌جا می‌مانند و بر **رؤیاها** (Dreams)، **لغزش‌های کلامی** (Slips of Speak) و **رفتارهای قالبی** (Mannerisms) فرد اثر می‌گذارند و به‌صورت مشـکلات هیجانـی و نشـانه‌های بیمـاری روانـی، یـا برعکس، به شـکل رفتارهـای مورد پذیرش جامعه مانند فعالیـت هنری و ادبی بروز می‌کنند.» (فراهانی، ۱۳۸۹: ۱۵)

پیش از این، گفتیم که طبیـب روحانی با برقراری ارتباط مؤثر به لایه‌های پنهان شـخصیت کنیزک و در نهایت بـه درک تمایلات او دست‌یافت. در این مرحله، او می‌بایست برای تمایلات سرکوب‌شدهٔ کنیزک (محتوی ناهوشـیار وی) و علاج او تدبیری بیندیشـد. رنج درونـی کنیزک طبیـب را بر آن می‌دارد که از پادشـاه بخواهد برای ایجاد تغییر در شـرایط موجود و غلبه بر تمایلات سـرکوب شـده و آرزوهای دست‌نیافته، کنیزک را به وصال مرد زرگر برساند:

گفت تدبیر آن بود کان مرد را
حاضر آریم از پی این درد را

مرد زرگر را بخوان زان شهر دور
با زر و خلعت بده او را غرور

... چون رسید از راه آن مرد غریب
اندر آوردش به پیش شه طبیب

... پس حکیمش گفت کای سلطان مه
آن کنیزک را بدین خواجه بده
(مثنوی: ۲۶)

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

گیاه‌شگفت «خون سیاووشان»

فاطمه برادران
کارشناس ارشد زبان دبیر دبیرستان‌های کاشان

چکیده
شاهنامه پر از شگفتی‌هاست و این بزرگ‌ترین ویژگی حماسه است. علاوه بر وجود مردان نمادین، گیاهان، اشیا و حیوانات نیز شگفت و فراسویی جلوه می‌کنند. یکی از این گیاهان، گیاه خون سیاووشان است.
خون سیاووشان (دم الاخوین) تنها یک گیاه نیست؛ نماد جاودانگی خون شهید است که سال‌ها و بلکه قرن‌هاست از دل زمین سر بر می‌آورد و خاطرهٔ ایثار یک انسان بزرگ را با رویش خود زنده نگاه می‌دارد.
نام این گیاه در اساطیر و در مراسم بازمانده از روزگاران کهن، که در پاسداشت نام و یاد سیاوش[1] برگزار می‌شود، به چشم می‌خورد. ویژگی اصلی این گیاه، همان‌طور که اشاره شد، جاوید ساختن نام شهید است.
ویژگی‌های دیگر این گیاه، خواص طبی و دارویی آن است که شفابخش بیماری‌هاست و در کتب معروف پزشکی از آن یاد می‌شود. کاربرد دیگر آن در عرصهٔ ادب فارسی است.
هدف از نگارش این مقاله، شفاف‌تر کردن ارزش‌ها و خواص این گیاه- چه از منظر طب و چه اساطیر- است که تنها در یک بیت از شاهنامه و ضمن حادثه‌ای گذرا از آن سخن به میان می‌آید.

کلیدواژه‌ها: خون سیاووشان، سیاوش، دم‌الاخوین، آیین سیاووشی

مقدمه
سیاوش، شاهزادهٔ نجیب و برومند کیانی، که به‌دلیل دارا بودن خصوصیات اخلاقی مثبت از جمله شرم و آزرمی شایسته و خاص[2]، در میان شاهان و شاهزادگان نماد شده است، چه در اسطوره و چه در پارسی‌نامهٔ فردوسی، شاهنامه، ویژگی‌هایی بی‌بدیل و معجزه‌گون دارد.
از میان این خصوصیات ممتاز می‌توان به بنای شهر شگفت سیاووش‌گرد یا گنگ‌دژ[3]، در اختیار داشتن اسب سخن گویی چون شبرنگ بهزاد[4]، که طبق وصیت سیاوش تنها باید از کی‌خسرو[5] فرمان ببرد، و بالاخره گیاه خون سیاووشان، که در پی جاری شدن خون به ناحق ریختهٔ وی بر زمین رویید، اشاره کرد.
از میان امتیازات یاد شده، گیاه خون سیاووشان در ادبیات و اشارات ادبی و نیز در اسطوره و طب دارای کاربرد و ارزش است. این گیاه علاوه بر شاداب‌سازی جسم و کارایی درمانی، گیاهی شگفت و فراسویی است که با رویش معجزه‌آسای خود نام و یاد مظلوم‌ترین شاهزادهٔ ایرانی را در اذهان ماندگار ساخته است. بنابراین، شایسته است این گیاه از جنبه‌های ادبی و اسطوره‌ای مورد بررسی قرار گیرد.
مقالهٔ «گیاه شگفت خون سیاووشان» که دربردارندهٔ مطالب مختلف ادبی، اساطیری و طبی دربارهٔ این گیاه است، عمدتاً از مطالب پراکنده‌ای فراهم شده که در پاورقی‌های شروح شاهنامه، کتب اسطوره‌پژوهی و شروح دیوان‌های شاعران نام برده در متن آمده است. محتوای این مقاله با توجه به نوع مطالب گردآمده در آن تازه

است و تاکنون دربارهٔ آن به‌طور مستقل پژوهشی صورت نگرفته است.

گیاه خون سیاووشان

در معرفی گیاه معجزه‌آسای خون سیاووشان قبل از ورود به مبحث اصلی، بیان مفهوم شهید و ارتباط یک نماد برای ماندگاری نام شهید ضروری به‌نظر می‌رسد.

شهادت بزرگ‌ترین نیرویی است که تودهٔ انسانی را بیدار و هشیار می‌سازد و با خاصیت شگفت خود در طول اعصار و قرون سبب برانگیختگی وجدان آدمیان می‌گردد. خون سرخ‌رنگ شهید در عروق تمام غیرتمندان جاری است و چه بسا قیام‌ها که در نتیجهٔ همین جریان خون به ناحق ریخته شدهٔ شهید صورت گرفته است اما بر این قیام‌ها و خون‌خواهی‌ها، عاملی دیگر نیز تداوم‌بخش یاد شهید است و آن به تعبیر اسلامی ندوشن، رویش «درخت یاد» است؛ درخت یا گیاهی که از خون شهید می‌روید. خون سیاووشان در حقیقت مظهر چنین یادکردی است که با رویش آن، نام و یاد سیاوش در اذهان جاودان می‌شود و اما چگونگی رویش آن.

در «شاهنامه» فرزانهٔ توس آمده که این گیاه، زمانی سر از خاک تیره بیرون آورد که خون پاک‌ترین شاهزاده، **سیاوش**، بر زمین ریخت. **افراسیاب** تورانی به‌رغم الطاف بی‌نهایتی که نسبت به شاهزادهٔ محبوب و دلاور ایرانی نشان داد، بر اثر سعایت بددلان و حسودانی چون **گرسیوز** و **گروی** زره به یک باره تغییر شیوه داد و دمدمهٔ افسون گرانهٔ آن دو در ذهن بیمارش جای گرفت تا آنجا که چشم بر مردمی و مهمان‌نوازی بست و فرمان قتل سیاوش را صادر کرد. آن‌گاه **گرسیوز** و **دمور** و **گروی‌زره** شتابان برای اجرای فرمان شاه خیره سر تورانی، سیاوش را به بند کشیدند و او را دور از مردمان کشتند و خون پاکش را بر زمین ریختند:

به ساعت گیاهی برآمد ز خون
بدان‌جا که آن تشت شد سرنگون
گیا را دهم من کنونت نشان
که خوانی همی خون اسیاوشان
بسی فایده خلق را هست از وی
که هست اصلش از خون آن ماهروی
(ج۳: ۱۵۳ پاورقی، چ مسکو)

این گیاه برآمده از خون آن ماهروی که برای خلق فواید زیادی دارد، همان خون سیاووشان (=پرسیاووشان، دم‌الاخوین) است و نمایانگر این حقیقت که خون مظلوم هیچ‌گاه پایمال ظلم ظالم نمی‌شود و به هدر نمی‌رود.

خون سیاوش در رگ‌های گیاهی جاری است که درمان بخش دردهای مردمان است و این نمودار رفعت و رأفت صاحب آن خون است که در قلمروی حقیر و تنگ مایه و در زمانی کوتاه نمی‌گنجد بلکه زمانی مدید و جایگاهی وسیع را می‌طلبد.

سیاوش نماد رحمت و عطوفت است و این گیاه، نماد مهر سیاووشی. او که برای حفظ پاک‌دامنی خود، از سرزمین نیاکانش چشم پوشید و ناخواسته به جبههٔ دشمن پناه آورد و بالاخره با دسیسهٔ نابکاران از پا درآمد، می‌بایست چنین گیاه یادی داشته باشد تا پاکی و خوبی‌اش همگان را تحت تأثیر قرار دهد و نامش را تا ابد زنده نگاه دارد. این گیاه فراسویی به‌خوبی از پس خویش‌کاری بزرگ خود، یعنی حفظ نام شهید، برآمده است.

علاوه‌بر رویش گیاه خون سیاووشان، برای حفظ نام سیاوش علائم دیگری نیز در اساطیر آمده است: توفانی که هنگام قتل او برخاست و زمین و زمان را تیره ساخت و دیگر مراسمی که در پاسداشت خون او و به کین خواهی‌اش و نشانگر دوستداری او توسط ایرانیان است. «در روایات تاریخ بخاراست که زیادت از سه هزار سال است که اهل بخارا را بر کشتن سیاوش سرودهای عجیب است که مطربان آن سرودها را کین سیاوش و قوالان **گریستن مغان** گویند.» (کزازی،۱۳۸۳: ۴۸۲)

و البته به یاد او قربانی نیز می‌کنند: «هر سالی، هر مردی یکی خروس آنجا بدو بکشد.» (رستگار فسایی، ۱۳۷۰: ۵۷۸- ۵۷۷) علاوه‌بر سرودهای مطربان که به یاد سیاوش به **کین سیاوش** معروف است، بیست‌و هشتمین لحن باربد نیز کین سیاوش نام دارد[۸]. کار دیگری نیز که به مراسم یاد کرد سیاوش نسبت می‌دهند، رسم **حاجی فیروز** است. **ابوالقاسم اسماعیل‌پور** در این‌باره می‌نویسد:

«اگر بخواهیم آیین سیاووشی را ریشه‌یابی کنیم، به آیین دوموزی یا تموز بین‌النهرینی می‌رسیم... در این ایام آیین‌های شادی با صورتک‌های سیاه به راه می‌افتاد. ریشه‌شناسی واژهٔ سیاوش هم می‌تواند تا حدودی این نکته را روشن کند. سیاوش در اصل، سیاورشن Siav_arshan از دو بخش «سیاو» «Siav» به معنی سیاه و «ارشن» «Arshan» به معنی مرد یا قهرمان است. پس سیاوش یعنی قهرمان سیاه. آیا سیاه کردن صورت یا پوشیدن صورتک‌های سیاه می‌تواند نماد

شهادت بزرگ‌ترین نیرویی است که تودهٔ انسانی را بیدار و هشیار می‌سازد و با خاصیت شگفت خود در طول اعصار و قرون سبب برانگیختگی وجدان آدمیان می‌گردد

سیاوش باشد، یا نماد بازگشت از جهان مردگان؟ این البته برداشتی احتمالی است.» (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۶: ۱۲۳- ۱۲۲)

موارد فوق، مربوط به آیین‌های پاسداشت نام سیاوش بود. نکتهٔ قابل ذکر دیگر آوردن نمونه‌های دیگری از این گیاه یاد در اساطیر و ادیان است. یکی از نمونه‌های رویش گیاه در فرهنگ عامیانهٔ ما، رویش گل محمدی است که بر طبق نظر عامه، از عرق روی پیامبر است که بر زمین چکید و سبز شد. (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۶۴)

نمونهٔ اساطیری این‌گونه گیاهان، درخت انار است که بر اساس اساطیر یونان از خون دیونیزوس (Dionysus) پسر زئوس روئید؛ آن‌گاه که به توطئهٔ نامادری‌اش، ژونو (Juno)، قطعه‌قطعه شد. (یاحقی، ۱۳۶۹ :۱۰۶)

یاد کرد نام شهید گاه به روش دیگری غیر از رویش گیاه یاد صورت می‌گیرد. در برخی موارد، این کلام است که به‌جای گیاه سیاووشی نام‌ها را زنده نگه می‌دارد. نمونهٔ این کلام «انا الحق گفتن» منصور با تمام وجود بر سر دار است. (اسلامی ندوشن، ۱۳۷٤: ۸۸)

اسطورهٔ قابل ذکر دیگر **نارسیس** است. او که جوانی بسیار زیبا و فریبا بود، شیفتهٔ دلارایی و دلاوری و زیبایی خویش گشت. یک روز که در بیشه‌ای مشغول گشت و گذار بود به چشمه ساری رسید و خود را در آن چشمه دید و به اندازه‌ای بر روی زیبای خود، که در آیینهٔ چشمه منعکس شده بود، فریفته گشت که نتوانست از آن چشم بردارد. نارسیس خیره برعکس خود در میان آب‌های چشمه در کنار رود ماند و اندک اندک در مرغزار کنار چشمه ریشه دواند و به گیاهی دیگرگون شد که به نام وی، نارسیس یا نرگس می‌خوانند. (کزازی، ۱۳۸۳: ٤۸۰)

علاوه بر نارسیس در اساطیر یونان، در «ایلیاد» هم با **آژاکس**، پهلوان بزرگ یونانی، روبه‌رو می‌شویم که پس از شکست دادن آشیل و کشتن او، با اولیس بر سر ابزار و وسایل آشیل به گفت‌وگو و ستیز برمی‌خیزد و خدایان نیز طرف اولیس را می‌گیرند. آژاکس از فرط خشم و غضب، خنجر خود را در سینهٔ رویینش فرو می‌برد. از خون او که بر زمین ریخته شده، گلی ارغوانی می‌روید و این گل ارغوانی همان سنبل است. (کزازی، ۱۳۷٤: ۸٦)

در اساطیر چین باستان، شاهزاده‌ای است به نام **بین گیائو** که سرنوشتش از جهات متعدد شبیه سرنوشت و سرگذشت سیاوش است. او نیز، که شاهزاده‌ای نیک و هنرور است، تحت آزار نامادری خود، **سوداگی**، و ناتوانی پدرش قرار می‌گیرد. او همچنین مانند سیاوش به دشمنان پدر می‌پیوندد و به دست آنان کشته می‌شود؛ به این شکل که او را تا گلوگاه در خاک مدفون می‌سازند و سپس گاوآهنی را بر سر او می‌رانند و او را به این شیوهٔ فجیع می‌کشند. در حماسهٔ چین نیز خون شاهزادهٔ بی‌گناه سبب باروری گیاهان می‌شود. (کویاجی، ۱۳۷۹: ۱۰۵)

بعد از بیان اساطیر مربوط به گیاه یاد، به شاهنامه برمی‌گردیم. در این کتاب آمده است که علاوه بر آن گیاه، درختی نیز از خون سیاوش سبز شد. در قسمتی که **کیخسرو** به همراه **فرنگیس** و **پیران** به نزد **افراسیاب** می‌رود، در یکی از شهرستان‌های کنار راه به درختی فرخ می‌رسند که این ویژگی‌ها را داراست:

ز خاکی که خون سیاوش بخورد
به ابر اندر آمد یکی سبز نرد
نگاریده بر برگ‌ها چهر اوی
همی بوی مشک آمد از مهر اوی
به دی مه به سان بهاران بدی
پرستشگه سوگواران بدی
(ج۳، ب ۲۶۵۲- ۲۵۶۴، چ مسکو)

درختی سبز از خاکی سر به ابر ساییده که از خون سیاوش آبیاری شده است و ویژگی ممتاز آن نگارگری چهرهٔ سیاوش بر برگ‌های آن است و بوی مشک همواره از آن به مشام می‌رسد[۶]. این‌گونه نگارگری‌ها بر روی برگ درختان، هم در اساطیر ایرانی و هم در اساطیر دیگر ملل نمونه‌هایی دارد. در اساطیر ایران می‌توانیم درخت سرو کاشمر را به‌عنوان مثال بیاوریم؛ «و آن درختی بود شگفت و مینویی که زرتشت به دست خود در قریهٔ کاشمر کاشت. به مرور این درخت، بلند و ستبر و پرشاخ شد و دیدن آن مایهٔ حسرت بینندگان.» (اوشیدری، ۱۳۷۱: ۳۸٦)

در شاهنامه نیز آمده است که **زرتشت** این سرو آزادهٔ بهشتی را در کنار آتشکدهٔ آذر بُرزین مهر می‌کارد و با رشد آن، گشتاسب، گرداگرد آن تالاری عظیم بنا می‌نهد. بر روی برگ‌های این درخت مینوی نام **گشتاسب** به‌عنوان پذیرندهٔ دین بهی درج شده است.[۷]

نمونهٔ دیگر آن در اساطیر ملل، مربوط به اساطیر مصری است و درختی به نام «پرسیه» در معبد «هلیوپولیس» که نام پادشاهان مصری بر آن نوشته شده است. (کویاجی، ۱۳۷۹: ۲۸)

دنباله مطلب در وبگاه نشریه

گنبد ششم

بررسی گنبد ششم هفت پیکر نظامی
نشستن بهرام روز پنج‌شنبه در گنبد صندلی

علی غلامی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌های بجنورد

چکیده
هفت پیکر از منظومه‌های دلکش ادبیات پارسی است. نظامی، این شاعر خوش قریحهٔ گنجه در سرودن افسانه‌های این منظومه طبع لطیف و ذوق سرشار و خلّاق خویش را با جهان‌بینی آرمانی‌اش تجسّم بخشیده است. او با توصیف‌های نغز و زیبا و پدیدآوردن مناظری شگرف در مقابل دیدگان خواننده، تبحرش را در آفرینش صحنه‌های بدیع می‌نمایاند.

روز پنج‌شنبه، که منسوب به سیّارهٔ مشتری است، **بهرام** در گنبد ششم می‌نشیند و شاهزاده بانوی چین، **یغماناز**، افسانه‌ای را برای او نقل می‌کند. داستان خیر و شرّ، ششمین داستان هفت پیکر است. این داستان نمادین و تمثیلی است با بیانی شیوا و دلکش، تعالیم اخلاقی و آموزه‌های بشری را به خواننده القا می‌کند.

این مقاله حاصل بررسی نوع داستان‌های منظومهٔ هفت پیکر، منشأ آن‌ها، عنصر رنگ، روان‌شناسی رنگ، روان‌کاوی متن، عناصر داستان، ژرف ساخت داستان و اعتقادات شاعر در این منظومه است.

کلیدواژه‌ها: داستان، هفت‌پیکر، گنبد ششم، خیر و شرّ، صندلی فام

نظامی به‌خاطر داستان‌سرابودن و قدرت خاصش در نقالی مطلب را می‌پروراند، سخن را پیچ و تاب می‌دهد و حکایت را به دلکش‌ترین صورت به خواننده عرضه می‌دارد

خلاصهٔ داستان

روزی دو جوان از شهر خود به شهر دیگری روانه شدند. هر یک از آن دو صندوقچه‌ای داشت که زاد خود را در آن گذاشته بود. یکی از آن‌ها خیر و دیگری شر نام داشت و نام آن‌ها شایستهٔ فعلشان بود.

خیر توشهٔ خود را خورد اما شر آن را نگه داشت تا اینکه به بیابان گرم و سوزانی رسیدند. شر که از گرمای بیابان و کم‌آبی آنجا خبر داشت، مُشکی آب را در صندوقچهٔ خود پنهان کرده بود. وقتی هفت روز در آن گرما راه رفتند، آب خیر تمام شد ولی شر هنوز آب داشت و پنهان از خیر از آن می‌خورد. چون خیر جگرش خشک شد و تاب تشنگی نیاورد، به شر گفت: «دو لعل درخشانی را که دارم بردار و در عوض، مقداری آب به من بده یا ببخش.» شر قبول نکرد و گفت: «نمی‌گذارم که در بیابان ذخیرهٔ آب مرا بخوری و در شهر آبرویم ببری. من گوهری می‌خواهم که نتوانی از من بگیری و آن دو گوهر چشمان توست.» خیر ابتدا قبول نکرد ولی بر اثر غلبه تشنگی راضی شد. شر هم با دشنه چشمان او را از

حدقه بیرون کشید. آن‌گاه گوهر و جامه‌های او را برداشت و رفت و خیر را تشنه و تنها رها کرد.

در آن روزها کُردی گلّه‌دار و توانا در آنجا اقامت کرده بود و دختری زیبا داشت. از قضا، دختر وقتی از سر چشمه برمی‌گشت، جوان رنجور و زخمی را یافت. ابتدا به او آب داد و سپس چشمانش را در جای خودشان قرار داد و بست و او را با خود به خانه برد.

وقتی شبانگاه کُرد (پدر خانواده) به خانه برگشت و ماجرای خیر را شنید، گفت: «کنار آن سرچشمه‌ای که داریم درخت کهنی است که از بیخش دو شاخه دور از هم رسته است. برگ یکی چون حلّهٔ‌حور بهشت، دیدهٔ نور رفته را نور می‌دهد و برگ شاخ دیگر، علاج صرعیان است.

دختر التماس کرد تا پدر برگ آن درخت را برای علاج این بیچاره بیاورد. پدر برگ‌های آن درخت را آورد و دختر بعد از کوبیدن برگ‌ها، آب آن‌ها را در چشمان خیر ریخت. خیر پس از ساعتی درد کشیدن خوابید و بعد از پنج روز چشم‌هایش بهبود یافت. وقتی چشم باز کرد و دختر را دید، سپاسگزاری کرد و به‌خاطر مهربانی وی، به مرور به او دل بست.

از آن پس خیر هر روز برای شتربانی و گله‌داری با کُرد به صحرا می‌رفت. کُرد وقتی خدمات او را دید، عزیزش کرد.

پس از مدتی، خیر از کُرد اجازه خواست تا به خانه‌اش برگردد و گفت: «مدتی است که از خوان تو می‌خورم. مرا حلال کن.» کُرد و خانواده‌اش از رفتن او ناراحت شدند. کُرد پیشنهاد کرد که با دخترش ازدواج کند. خیر هم پذیرفت و از او تشکر کرد و چنان شد که دار و ندار خود را به او بخشید.

روزی خیر به سراغ درخت صندل رفت و از برگ‌های آن دو شاخ، دو کیسه جمع کرد و به شهری که دختر پادشاهِ آن صرع داشت، رفت. پادشاهِ آن شهر تمام پزشکان را برای مداوای دخترش آورده بود اما او شفا نیافته بود. پادشاه شرط کرده بود که هر کس دخترم را علاج کند، او را داماد خود می‌کنم. خیر به پادشاه پیغام داد و سپس دخترش را که چون بید لاغر شده بود، علاج کرد و او را به همسری برگزید. بعد هم دختر وزیر را که آبله داشت درمان کرد و جفت خود ساخت.

او به شادمانی روزگار می‌گذراند تا اینکه به پادشاهی رسید. از قضا، روزی برای عیش به باغ می‌رفت. شر را دید که با جهودی معامله می‌کند. دستور داد او را به باغ بیاورند. شر ابتدا منکر نام خود شد ولی خیر گفت: «ای حرامزاده، نامت شر است و سیرتت از نامت بدتر. تو آن هستی که به خاطر جرعه‌ای آب چشمان رفیقت را درآوردی و گوهرهای او را برداشتی. من آنم که تو مرا کشتی ولی خدا مرا نکشت و اینک بخت یارم شده است و به تاج و تخت رسیده‌ام.»

شر وقتی با دقّت به خیر نگاه کرد، او را شناخت و امان خواست و گفت: «این بدی را من نکردم بلکه این سرنوشت آسمانی بود که نام مرا شر و نام تو را خیر نهاد و مطابق نامم آن عمل از من سر زد. خیر او را آزاد کرد ولی کُرد به دنبال او رفت و سرش را از تنش جدا کرد. آن‌گاه گوهرهای خیر را که شر در لباسش پنهان کرده بود یافت و به خیر داد و گفت: «گوهر به گوهر آمد باز.»

خیر مملکت را با عدل و داد پیش می‌برد و هر از گاهی، به سراغ درخت صندل می‌رفت و با آن دردها را درمان می‌کرد.

نوع داستان

گنبد، داستانی نمادین و اخلاقی است. از این نوع داستان‌ها، مولوی بیشتر به‌صورت تمثیلی و رمزی استفاده می‌کند ولی نظامی به‌خاطر داستان‌سرا بودن و قدرت خاصش در نقالی مطلب را می‌پروراند، سخن را پیچ و تاب می‌دهد و حکایت را به دلکش‌ترین صورت به خواننده عرضه می‌دارد. با آنکه نتیجهٔ داستان از ابتدا برای خواننده مشخص و روشن است، نظامی با شیوهٔ بیان خاص خود به او فرصت تفکّر و پیش‌داوری نمی‌دهد. او خواننده را محو بیان خود می‌کند و تا آخر داستان می‌کشاند و درسی اخلاقی فرارویش می‌گذارد.

به بیان **عبدالحسین زرین‌کوب**: «افسانه‌ای که پنج‌شنبه، دختر پادشاه در گنبد صندلی فام حکایت می‌کند، چنان‌که از حکمت و ظرافت اهل چین در سنت‌های ادبی آن ایّام انتظار می‌رود، هم اخلاقی و هم‌رمزی است. در مقایسهٔ آن با یک قصهٔ کوتاه اروپایی که تحت عنوان «خیر و شرّ» در مجموعهٔ امثال «دون خوان مانویل» آمده است، نه فقط رنگ پر نور شرقی آن بلکه مفهوم رمزی ژرف‌تری که در جزئیات آن هست، قدرت تخیّل شرقی را به نحو بارزی واجد برتری نشان می‌دهد.» (زرّین کوب ۱۳۸۳: ۱۵۹)

منشأ داستان

در مورد ریشهٔ داستان نظریاتی وجود دارد؛ از جمله استاد **زرین‌کوب** می‌نویسد: «صورت‌های دیگری از همین روایت شرقی- با تفاوت‌هایی که در نقل جزئیات اجتناب‌ناپذیر می‌نماید- در ادبیات مذهبی جاینی‌های هندی، در روایات عبری قوم یهود و حتی در ادبیات عامیانه و محلی برخی اقوام اروپایی نیز هست که مأخذ روایت نظامی را در قصه‌های عامیانهٔ کهن شرقی قابل ردیابی می‌سازد.» (همان: ۱۵۹)

نویسندهٔ مقالهٔ «هفت پیکر و نظامی و ادب مصر باستان» می‌نویسد: «داستان خیر و شرّ یکی از قصصی است که هم تاریخ درازی دارد و هم روایات مختلفی از آن در سراسر دنیا میان اقوام گسترده است. (امید سالاری ۱۳۸۱: ۳۵۰)

انواع شفاهی حکایت، نه‌تنها در خاورمیانه بلکه در چین، تبّت و تقریباً در تمام قارهٔ اروپا و آسیا یافت می‌شود. مثلاً بیش از یازده روایت (به قولی ۲۲ روایت) هندی آن هنوز در افواه عامهٔ هند شایع است». (همان: ۳۵۲). نویسندهٔ این مقاله اذعان می‌دارد که «تمام علما اساساً منشأ این حکایت را به‌دلیل موجود بودن روایاتی از آن یا از برخی موتیف‌های (بن‌مایه) آن در ادب سانسکریت کشور هند می‌دانند اما «شوارتز باوم» (Schwartzbaum)، عالم بزرگ اسرائیلی، در کتاب جامعش «مطالعاتی دربارهٔ فولکلور یهود و جهان» به یک داستان مصری باستان به‌عنوان ریشهٔ این حکایت اشاره می‌کند. در آنجا شرّ ظرفی برنجین که به خیر قرض می‌دهد و موقع گرفتن ادعای گران‌بهاتر بودن ظرفش را می‌کند. سپس او را کور می‌کند. بعد از سال‌ها فرزند او به انتقام پدر گاوی به عمویش می‌دهد و دعوی زیبا و اصیل بودن گاو را می‌کند و شرّ را کور می‌کند. (همان: ۵ و ۳۵۴)

احمد حسن‌الشامی، استاد فولکلور عرب در دانشگاه ایندیانا، هم بر این اعتقاد است که حکایت خیر و شرّ بر روایتی از این حکایت مصری باستان متّکی است و ریشهٔ هندی ندارد. **شوارتز باوم** بر این باور است که حکایت، به جزئیات داستان مصری شباهت بسیاری دارد؛ زیرا:

۱. خیر و شرّ با هم برادرند (در بسیاری از روایات شایع به‌جای دو هم‌سفر، سخن از دو برادر، یا عمو و برادرزاده، یا دایی و خواهرزاده است).

۲. یکی به‌دست دیگری یا طبق نقشهٔ او کور می‌شود.

۳. زنی، کور مظلوم را می‌بیند و با او ازدواج می‌کند.

۴. انتقام مظلوم به‌دست حیوانات یا یکی از بستگان او کشیده می‌شود (در روایت نظامی پدرزن و در روایت مصری فرزند) (همان: ۳۵۵)

به هر حال، قرینه‌سازی این نوع داستان‌های عامیانه در میان اقوام گوناگون شایع بوده است و معمولاً حیله‌ها تکرار می‌شده‌اند. این حکایت چه اصل هندی داشته باشد، چه مصری، در گذار تاریخی پر فراز و نشیب خود حوادثی به آن افزوده شده است.

عنصر رنگ در داستان

رنگ در هر یک از داستان‌های هفت پیکر جلوه‌ای خاص دارد. همگونی رنگ گنبدها با پوشش درون قصرها، جامه‌ها، جام‌ها و زیورآلات و همچنین با نتیجهٔ داستان، بیانگر نگرش نظامی به زیبایی‌های حیات مادی و پیوند آن‌ها با زیبایی‌های معنوی است که می‌تواند نگرشی عرفانی باشد. حرکت رنگ در حقیقت اصلی‌ترین زمینهٔ داستان است که از ابتدا تا انتها آمیخته با عناصر داستان، جلوه‌گر است.

در گنبد ششم، صندل گون، قرمز کم‌رنگ و تیره به رنگ خاک است. صندل در لغت به معنی «چوب خوش‌بوی، معرب چندن، بهترین آن سرخ یا سفید است. درخت آن به قدر گردکان و ثمرش شبیه به خوشهٔ قبهٔ‌الخضراء، قوت آن تا سی سال باقی است و آن سفید و زرد و سرخ است». (لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل صندل)

در کتاب‌های لغت از صندل رنگ خاصّی مورد نظر نبوده و انواع سرخ و سفید و زرد آن را بیان کرده‌اند، همان‌طور که نظامی هم رنگ خاصّی را در نظر نداشته اما در اوّل این گنبد، صندل فام را به رنگ خاک به‌کار برده است؛ زیرا خاک کمی مایل به سرخ است.

بر نمودار خاک صندل فام
صندلی کرد شاه جامه و جام (نظامی، ۱۳۸۵: ۲۶۸)

علی‌اصغر قهرمانی مقبل در مقاله‌ای با عنوان «عنصر رنگ در هفت پیکر نظامی گنجه‌ای» می‌نویسد: «واقعیت این است که رنگ صندلی را حتی در منظومهٔ هفت پیکر نمی‌توان از رنگ‌های اصلی دانست. این رنگ منسوب است به چوب صندل که رنگ‌های مختلفی از آن، از جمله سرخ و سفید، یافت می‌شود. در هفت پیکر از صندل بیش از آنکه مفهوم رنگ افاده شود، بوی خوش مورد نظر است و نیز خاصیّت پزشکی که در قدیم به آن قائل بوده‌اند و از آن برای درمان سرع و سردرد استفاده می‌کرده‌اند. (قهرمانی مقبل، ۱۳۸۷: ۱۹۴)

شاعر در دو جا به رنگ مورد نظرش از واژهٔ صندل اشاره کرده است:

۱. شب چو عود سیاه و صندل زرد (نظامی، ۱۳۸۵: ۲۵۹)

۲. بر نمودار خاک صندل فام (همان: ۲۶۸)

با توجه به این دو مورد، چنین به‌نظر می‌رسد که صندل مورد نظر شاعر بین زرد تا سرخ تیره و کم‌رنگ (رنگ خاک یا قهوه‌ای) است و او تصوّر دقیقی از آن نداشته است. اینکه شاعر چه ارتباطی بین صندل و مشتری و اقلیم ششم در ذهن داشته، مشخص نیست و اینکه در قدیم این‌ها را چگونه به هم مرتبط می‌ساخته‌اند و نظامی در این مورد از چه مأخذی استفاده کرده است، بر ما روشن نیست.

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

تحلیل ساختاری داستان حسنک وزیر

مسعود دلاویز
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و مدرس مراکز تربیت معلم بهبهان

چکیده
داستان حسنک وزیر یکی از داستان‌های شورانگیز و در عین حال غمناک تاریخ بیهقی است که در آن تحت تأثیر نثر بینابین به توصیف تمام صحنه‌ها و ماجراهای داستان پرداخته می‌شود. در این نوشته کوشیده‌ایم به بررسی عناصر ساختاری متن از نظر شخصیت‌پردازی و نحوه روایت بپردازیم و با رفتن در لایه‌های متن در سطح آوایی، توازن واژگانی، توزان نحوی، انسجام دستوری، واژگانی و پیوندی به شالودهٔ ساختمان متن که زاییدهٔ بیان هوشمندانهٔ بیهقی است، پی ببریم.

کلیدواژه‌ها: ساختارشناسی، تاریخ بیهقی، پدریان، پسریان

درآمد

امروزه ارزش اثر ماندگار ابوالفضل بیهقی بر کسی پوشیده نیست؛ اثری که با گذشت سال‌ها از تألیف آن، همچنان جایگاه والای خود را در میان اهل قلم حفظ کرده است. مهارت بیهقی در داستان‌پردازی، توجه ویژهٔ او به چگونگی قرار گرفتن گزاره‌ها در روایت داستانی، تسلّطش بر ایجاد انسجام درون‌متنی و همچنین آشنایی‌اش با فنون جذب مخاطب سبب شده است که این اثر توجه بسیاری را برای انجام بررسی‌های ساختاری و سایر نظریه‌های مدرن ادبی به خود معطوف کند. یکی از داستان‌های برجستهٔ بیهقی در حوزهٔ روایی و ساختاری در شاهکار تاریخی‌اش، داستان حسنک وزیر است که صحت تاریخی دارد اما با توجه به نوع روایت و ساختار خاص و نیز این نکته که هر یک از قهرمانان این داستان از حوزهٔ کارکردهای شخصی واقعی عبور می‌کنند و گفتارها و رفتارهای آن‌ها در هر لحظه و در هر جای داستان، تعمق مخاطب را می‌طلبد، درخور بررسی است.

۱. ساختار و روایت

در مجلد ششم تاریخ بیهقی داستانی آمده است با عنوان «ذکر بردار کردن حسنک وزیر» که با توجه به ساخت و پرداخت بیهقی در خلق شخصیت‌ها و کنش‌ها و واکنش‌های موجود در داستان، نظر اهل قلم را به خود جلب کرده است. این داستان به نوعی مبین ستیز نیکی و بدی، اهورا و اهریمن، زشتی و پاکی و درستی و ناراستی است که در سرتاسر داستان و از طرز بیان و روایت بیهقی و همچنین لحن فیلسوفانهٔ کلام او نمایان است. ستیزی که در یک طرف آن **پدریان** به نمایندگی **حسنک وزیر** و در طرف دیگر **پسریان** به نمایندگی **بوسهل زوزنی** است و هر یک از آن‌ها در هر برههٔ زمانی، هنگامی که بر مسند قدرت سوار است، از هیچ‌گونه استخفاف و ستمی در حق دیگری کوتاهی نمی‌کند.

راوی داستان بیهقی است که خود در بطن حوادث بوده و یا جزئیات مربوط به آن‌ها را در جاهایی که خود درک و دریافت نکرده، مثل بیشتر داستان‌هایش از افراد مطمئن دریافت کرده است. در این داستان از طرز بیان او پیداست که دل خوشی از پسریان و به‌ویژه بوسهل زوزنی ندارد: «هر چند مرا از وی بد آمد» (بیهقی، ۲۲۶: ۱۳۷۵). از طرف دیگر، از فحوای کلامش می‌توان دریافت که خواهان آزادی حسنک وزیر است. در صحنهٔ آغازین این داستان، برخلاف بسیاری از داستان‌های موجود در ایران و جهان- چه داستان کوتاه، چه رمان و چه قصه- که همگی با معرفی

قهرمـان داسـتان آغاز می‌شـوند، ابتدا شـخصیت ضد قهرمان و شریر داستان به‌طـور کامل معرفی می‌شـود. راوی در آغاز از قومی سخن می‌راند که برخی از آن‌ها سـتمکار و شرورند. آن‌گاه بوسهل زوزنـی را- کـه یکی از اعضای سـتمکار همان قوم است- با ذکر نام و موقعیت و مقام پیـش روی خواننده می‌نهد (همان: ۲۲۶). ایـن مرحلـه عنصـر مهمـی در ریخت‌شناسی شمرده می‌شود؛ چراکه بر نقش یا خویشـکاری بوسهل در قصه و تبدیـل شـدن آن بـه قصـه‌ای پرغصه تأکیـد می‌کند. به بیان دیگـر از دیدگاه روایت‌شناسـی، بیهقی با هدف ویژه‌ای پیش از معرفی قهرمـان، ضدقهرمان را توصیف می‌کند تا خواننده با همهٔ ابعاد وجـودی وی و کارکردهـای منفـی‌اش آشـنا گـردد و بداند که در این داسـتان نقـش ضدقهرمان و آزارهای وی بسـیار پررنگ‌تر و محسوس‌تر از قهرمان است. بدین ترتیب، نه‌تنها او را گناه‌کار می‌داند و جرمـش را نزد خوانندگان سـنگین‌تر می‌کنـد بلکـه خـودش را هـم آرام‌تـر می‌سـازد؛ چون آسیب بوسهل حتی به وی و استاد وی هم رسیده است.

هـدف او از آوردن ایـن داسـتان، بـه نگاه فیلسـوفانهٔ او به زندگی و پرداختن به سرنوشـت محتوم انسـان یعنی مرگ برمی‌گردد. در واقع، داستان را با توجه به جملاتی که در پایان آن آورده می‌شـود، می‌توان مرثیه‌ای از نوع مراثی فلسـفی دانست که بر ناپایداری جهان و کوتاهی عمـر و ناتوانی آدمی در برابر مرگ تأکید دارد و می‌خواهـد که اثـرش پندنامه‌ای باشـد که از خود برای نسـل‌های آینده به یادگار بگـذارد: «او رفت و این قوم که این مکر سـاخته بودند نیـز رفتند و این افسـانه‌ای است با بسـیار عبرت. و این همه اسـباب منازعت و مکاوحت از بهر حطام دنیا به یک سـوی نهادند. احمق مردا که دل درین جهان بندد، که نعمتی بدهد و زشت بازستاند» (همان: ۲۳۵).

الف) شخصیت‌پردازی

لغـت شـخصیت (Personality) از ریشـهٔ واژهٔ لاتین (Persona) گرفته شده است. این کلمه به نقاب یا ماسکی گفته می‌شد که بازیگران تئاتر در یونان قدیم به صـورت خود می‌زدند و به مرور معنای آن گسترده‌تر و نقشی را که بازیگر ادا می‌کرد، دربرگرفت. بنابراین، مفهـوم کلی و اولیهٔ شـخصیت تصویری صوری و اجتماعی اسـت و براساس نقشی که فرد در جامعه بازی می‌کند، ترسـیم می‌شود. یعنی در واقـع فرد، بـه اجتماع خود شـخصیتی عرضه می‌کند که براساس آن، او را ارزیابی می‌کند. شـخصیت را بر مبنـای صفات بارز یا مسـلط فرد نیز برون‌گرا، درون‌گرا و یا پرخاشـگر و امثال آن تعریـف کرده‌اند (شاملو، ۱۳۷۷: ۱۱ و ۱۲).

در زبـان عـوام، شـخصیت بـه معنای دیگـری بـه کار مـی‌رود. «مثـلاً فـرد بـا شـخصیت کسـی اسـت که می‌تواند با وقار و متانت، افراد را تحت نفوذ خود قرار دهد و نقطهٔ مقابل آن، «بی‌شـخصیت» است. همچنین کلمهٔ شخصیت در عرف به‌عنوان چهرهٔ مشهور و صاحب‌صلاحیت در حوزه‌هـای مختلـف بـه‌کار مـی‌رود؛ همچـون شـخصیت سیاسـی، علمی و هنری و از این قبیل» (کریمی، ۱۳۸۳: ۹).

تیپ‌های شخصیتی بر مبنای توجه به ویژگی‌های جسـمانی و روانی مشخص می‌شـوند. در گذشـته **بقـراط** حکیم، بـر مبنای رابطـه‌ای که بین سـاختمان سرشـتی بـدن و خصوصیـات روانـی و رفتـاری افـراد قائل بـود، بـه تعریف از اشخاص می‌پرداخت.

بوسهل زوزنی

بوسـهل زوزنی یکی از شخصیت‌های اقتدارطلـب تاریـخ بیهقـی اسـت. بـا توصیـف بیهقـی، او مـردی نـژاده، دانشـمند، و در زبـان و ادبیـات عـرب یگانهٔ روزگار، و در عین حال شراب‌خوار، خوش‌گذران و عشرت‌طلب بوده است و به درشت‌خویی و کینه‌توزی، نامهربانی، لافزنـی و گزافه‌گویی و... شـهرت دارد. بوسهل چندین‌بار تحت تأثیر شخصیت ناهمسان خود پایه‌های حکومت مسعود را سسـت و لـرزان می‌کنـد؛ از جمله با تضریـب در باب حسـنک وزیـر، توطئه علیـه آلتونتاش و تحریک مسـعود علیه او، ترغیـب وی بـرای گرفتـن مال‌های صلتـی و... شـخصیت بوسـهل زوزنی در نظـر بیهقی خوشـایند نیسـت ولی در قضاوت نسـبت بـه او جانب انصاف را رعایـت می‌کنـد و بـه اصـل و نسـب شایسـته‌اش اشـاره دارد: «این بوسهل مردی امامزاده، محتشم، فاضل و ادیب بـود؛ اما شـرارت و زعارتـی در طبع وی مؤکد شـده- لا تبدیل لخلق‌الله- و با آن شرارت، دلسوزی نداشت.» (بیهقی: ۲۲۶) بوسهل و به‌طور کلی افراد تحت تسلط مسـعود تیپی ماکیاولی دارند؛ متملق، چاپلوس و فرصت‌طلبند و برای رسیدن به قدرت از هر شیوه‌ای بهره می‌گیرند. حتی اگر به قیمت حقیر کردن خودشان باشـند. این سنخ شـخصیتی که به نام **بیکولو ماکیاولی (Niccolo machi-aveli)**، فیلسـوف ایتالیایـی، نامیـده شده اسـت از دو دسـتورالعمل معروف پیـروی می‌کنـد: یکی عبارت مشـهور «هـدف وسـیله را توجیـه می‌کنـد» و دیگـری «بهتریـن راه کنتـرل داشـتن بر مردم این اسـت کـه به آن‌هـا آنچه را

این داستان به نوعی مبین ستیز نیکی و بدی، اهورا و اهریمن، زشتی و زیبایی و درستی و ناراستی است که در سرتاسر داستان و از طرز بیان و روایت بیهقی و همچنین لحن فیلسوفانهٔ کلام او نمایان است

دوست دارند بشـنوند، بگوییم». روشن است که دسـتورالعمل اول، فرد را مجاز می‌داند که از هـر طریقی چه صحیح و چه غلط، چه مشروع و چه نامشروع، چه قانونـی و چه غیرقانونی بـه هدف خود برسـد. دسـتورالعمل دوم نیز ریاکاری، فرصت‌طلبـی و نان به نـرخ روز خوردن را بـه روشـنی آموزش می‌دهـد (کریمی: ۱۴۴ و ۱۴۵). بـه دنبـال این تفکر اسـت که بوسـهل زوزنـی در روزگار حسـنک، در مـدح و سـتایش او زبـان به سـرودن شـعر می‌گشـاید و در زمانی دیگر تمام

تلاش خود را برای سقوط حسنک به‌کار می‌بندد. حسنک در مجلس محاکمهٔ خود در جواب بوسهل- که او را سگ قرمطی می‌خواند- از این راز پرده برمی‌دارد و می‌گوید: «سگ ندانم که بوده است، خاندان من و آنچه مرا بوده است از آلت و حشمت و نعمت، جهانیان دانند... این خواجه که به اقتضای زمان، روزگاری مداح حسنک وزیر بوده است، هنگام تکیه زدن بر اریکهٔ قدرت از هیچ استخفاف، انتقام‌جویی و تشفّی خاطر نسبت به او دریغ نمی‌ورزد.

حسنک وزیر

حسنک وزیر از نمونه‌های بارز تیپ سرسخت در تاریخ بیهقی است. پرخاش‌جویی، ناآرامی و شهامت از خصوصیات اوست. تیپ سرسخت یا جسور نوع دیگری از تیپ‌های شخصیتی است که روان‌شناسان از آن به داشتن جرئت و جسارت بالایی در رویارویی با نوسانات زندگی و دست و پنجه نرم کردن با آن‌ها یاد می‌کنند. تحقیقات نشان می‌دهد که گستاخی و شهامت نه‌تنها کلید دستیابی به ماندگاری و حیات بیشتر است بلکه با اتکّا به کمی استرس، توانایی آفرینش شاهکار، رهبری، استقامت، جرئت و سلامت جسمی و فکری را افزون می‌کند. از این رو سرسختی شخصیت، البته به میزان کم و منطقی، به‌عنوان یک سپر مهم در برابر بیماری استرس ضرورت دارد. در مجموع، این تیپ شخصیتی به عنوان یک شخصیت با دل و جرئت و در عین حال متفکر و عاقبت‌اندیش تعریف می‌گردد. (حجازی، ۱۳۸۷: ۲۳)

بیهقی خود ضمن بیان تهوّر و بی‌باکی حسنک وزیر، شایستگی و لیاقت وی را در قیاس او با بوسهل زوزنی گوشزد می‌کند: «و بوسهل با جاه و نعمت و مردمش در جنب امیر حسنک یک قطره آب بود از رودی» (بیهقی: ۲۲۷). آنچه حسنک را قهرمان و اَبَرمرد تاریخ بیهقی کرده، شهامت و اعتماد به نفس والای او در مقابل نظام حاکم و ترجیح دادن مرگ بر زندگی توأم با مذلّت است. او از این جهت خود را به نوعی هم‌ردیف امام حسین(ع) قرار می‌دهد که می‌گوید: «جهان خوردم و کارها راندم و عاقبت کار آدمی مرگ است، اگر امروز اجل رسیده است، کس باز نتواند داشت که بردار کشند یا جز دار که بزرگ‌تر از حسینِ علی نیم» (همان: ۲۳۲). حسنک به عنوان نمادی از شجاعت و پایداری در بدترین شرایط هم کوچک‌ترین ضعف و انحطاطی در مقابل دشمن از خود نشان نمی‌دهد؛ هرچند که جان بر سر گستاخی و بی‌پروایی خویش می‌نهد: «و کار حسنک آشفته گشت و به روزگار جوانی ناکردنی‌ها کرده بود و زبان نگاه نداشته و این سلطان بزرگ محتشم را خیرخیر بیازرد» (همان: ۵۲) ولی بی‌عدالتی نظام حاکم و روسیاهی بوسهل زوزنی را در تاریخ ثبت می‌کند و افزون بر این، سرسختی و جسارت او در برابر ناهمواری‌ها عامل ماندگاری او در تاریخ می‌شود.

ب) ساختار نظم

«ساختار نظم یکی از ساختارهای عمدهٔ سخن ادبی است که قواعد و الگوهای آن بر روی نظام غیرعادی زبان اعمال می‌شود و آن را از سخن معمول متمایز می‌کند. نظم تنها منحصر به وزن و قافیه نیست و شامل هرگونه تناسب و توازن صوری است که از طریق تکرار کلامی ایجاد می‌شود.» (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۱۰۱) ساختار نظم در سه سطح متفاوت زبان، یعنی سطح آوایی، واژگانی و نحوی، مطالعه می‌شود.

در این قسمت، ساختار نظم داستان بر دار کردن حسنک وزیر با دشمنانش را بررسی کنیم.

سطح آوایی

توازن آوایی خود به دو صورت توازن واجی و توازن هجایی قابل مطالعه است. در ابتدای داستان، تکرار صامت «ر» چشمگیر است که آهنگ پایین کشیدن را به همراه دارد و این خود نوعی تأکید بر واقعه‌ای ناگوار (مرگ) است: «فصلی خواهم نبشت در ابتدای این حال بر دار کردن این مرد پس به سر قصه شد» (بیهقی: ۲۲۶) و ادامهٔ جمله‌ها و تکرار این صامت به‌ویژه در جملهٔ «به پاسخ آنکه از وی رفت گرفتار و ما را با آن کار نیست» (همان: ۲۲۶) نیز تأکیدی بر پایانی ناگوار برای شخصیتی است که نتوانسته در این دنیا برای خود حیثیتی دست و پا کند. در واقع، بسامد بالای این صامت معنی‌دار را می‌توان در مقدمهٔ تأثیرگذار بیهقی و واژه‌های برجسته‌ای چون: دار، مردن، براثر، رفتن، گرفتار، کار، عمر دید که هر کدام به نوعی بیانگر بینش فلسفی نویسندهٔ داستان برای توصیف شخصیت‌ها و همچنین شرح و بسط وقایع تراژیک داستان است.

«و خردمندان دانستندی که نه چنان است و سری می‌جنبانیدندی و پوشیده خنده می‌زدندی» (همان: ۲۲۷) تکرار صامت «ن» و مصوت «ی» نوعی هماهنگی صوتی، و حرکت پاندولی سر مردمان و اطرافیان در حالت سرزنش بوسهل زوزنی نوعی انکار را در ذهن تداعی می‌کند و به این ترتیب می‌توان به مقبولیت حسنک هم در ذهن بیهقی و هم در تصوّر مردمان رسید.

«آواز دادند که سنگ دهید، هیچ‌کس دست به سنگ نمی‌کرد» (همان: ۲۳۵) که با به‌کار بردن صامت «س» به ترسیم صحنهٔ اعدام حسنک می‌پردازد؛ صحنه‌ای که در آن خاموشی و سکوتی غمناک- که حاکی از محبوبیت حسنک در میان نشابوریان است- فضا را دربرگرفته است.

● توازن واژگانی

«در این سطح منتقد ساختارگرا در پی آن است که ببیند گزینش واژه‌ها در محور جانشینی طی چه فرایندی صورت گرفته و شاعر یا نویسنده چرا این گزینش را انجام داده است.» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۸۹)

«این بوسهل مردی امامزاده، محتشم، فاضل و ادیب بود اما شرارت و زعارتی در طبع وی مؤکّد شده- لا تبدیل لخلق الله- و با آن شرارت، دلسوزی نداشت و همیشه چشم نهاده بودی تا پادشاهی بزرگ و جبار بر چاکری خشم گرفتی و

آن چاکـر را لت زدی و فـرو گرفتی، این مرد از کرانه بجستی و فرصتی جستی و تضریب کردی و المی بزرگ بدین چاکر رسـانیدی و آنـگاه لاف زدی که فلان را من فرو گرفتم.» (بیهقی: ۲۲۶)

توزان واژگانی در سـه سطح واژه، گروه و جمله صورت می‌گیرد. تکرار در سطح واژه در تکرار واژگان «چاکر، شرارت و فرو گرفتـن» در جملهٔ زیر گویـای حال و روز شخصی چون بوسهل یا به معنای بهتر، گروهی است که از آن‌ها با عنوان پسریان در تاریـخ بیهقـی یاد می‌شـود، که خود زمانی چاکر و نوکر بوده‌اند اما اینک بر اثر گذر جبری زمان به تاج و تخت رسیده‌اند و بـرای از بیـن بـردن رقبای خـود- و به سخن دیگر پدریان- تمام تلاش خویش را بـه‌کار می‌گیرند. از طرف دیگر، از این جمله می‌توان به آشفتگی روزگار مسعود پی برد.

توازن نحوی

یکی از جذاب‌ترین انواع توازن نحوی که مـورد اسـتفادهٔ بیهقی قـرار گرفته، تکرار سـاخت اسـت. «تکرار ساخت به معنی آرایش عناصر دسـتوری سـازنده در مرتبهٔ واژگان به‌کار برده شده است.» (صفوی، ۱۳۷۳: ۲۲۷) در این سـطح پیوند واژه‌ها بـا یکدیگر در محور همنشـینی نقد و بررسی می‌شود و به ارتباط واژه‌ها با یکدیگر در سـطح دسـتوری و نحوی پرداخته می‌شود. (علوی‌مقدم: ۱۸۹).

«عاقبت کار آدمی مرگ است.» (بیهقی: ۲۳۲)

«ولکن خداوند کریم مرا فرو نگذارد.» (همان: ۲۳۳)

«و با آن شـرارت دلسـوزی نداشـت.» (همان: ۲۲۶)

«احمـق مـردا کـه دل در ایـن جهان بندد.» (همان: ۲۳۵)

۲. ساختار متن

مجموعـه روابط بیـن جملـه‌ای را که در واقع آفرینندهٔ متن اسـت «انسـجام متنی» (Textual cohesion) می‌نامند. **هالیدی** انسجام متنی را چنین تعریف کرده اسـت: «یک مفهوم معنایی است کـه به روابـط معنایـی موجـود در متن اشـاره می‌کند و آن را به‌عنوان یک متن مشخص می‌سازد.» او ابزارهای سازندهٔ انسـجام متن را به سـه دسـته تقسـیم می‌کند: ۱) دسـتوری، ۲) واژگانی، ۳) پیوندی. (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۸۲ و ۸۳)

انسجام دستوری

انسجام دستوری به دو صورت «ارجاع و حـذف» صـورت می‌گیرد. منظـور از ارجـاع، کاربـرد انـواع مختلـف ضمیر در متن باشـد که بـا ایجـاد ارتباط بین جملات یک متن باعث انسـجام متنی آن‌ها می‌گردد.» (همان: ۸۳)

ارجاع

در جمله‌هـای زیر، «وی» به حسـنک برمی‌گردد و نوعی انسـجام متن را دربر دارد:

«اگر مرا درسـت شـدی که حسـنک قرمطی اسـت، خبـر بـه امیرالمؤمنین رسـیدی که در باب وی چه رفتی. وی را من پرورده‌ام و اگر وی قرمطی است، من هم قرمطی باشم.» (بیهقی: ۲۳۰)

«چـون از این فارغ شـدند، حسـنک را گفتنـد: بـاز باید گشـت و وی روی به خواجه کرد.» (همان: ۲۳۲)

و در جای دیگر از ضمیر متصل «ش» برای ارجاع بهره می‌گیرد:

«خـودی، روی پـوش آهنـی بیاوردند عمـداً تنـگ، چنان‌که روی و سـرش را نپوشیدی، و آواز دادند که سر و رویش را بپوشید تا از سنگ تباه نشود که سرش را به بغداد خواهیم فرستاد.» (همان: ۲۳٤)

حذف

منظـور از حـذف، حذف یـک یا چند عنصـر جمله در قیاس بـا عناصر قبلی در متن اسـت. (شـفیعی کدکنـی، ۱۳۷۰: ۳۲) حـذف در کلام بیهقـی و به‌طـور کلی سـبک بینابین کم اتفاق می‌افتد؛ چون بنابر توصیـف جزء به جزء مطالب و صحنه‌هاسـت ولـی در این داسـتان، بیهقی در چند مورد از این نکتهٔ دستوری بهره برده است:

«بـه پاسـخ آنکـه از وی رفـت گرفتار»

(همان: ۲۲٦)

«دراعه و ردایی سـخت پاکیـزه و موزهٔ میکائیلی نو در پای» (همان: ۲۳۱)

«و والـی حـرس با وی و علـی رایض و بسیار پیاده از هر دستی». (همان: ۲۳۱)

انسجام واژگانی

منظـور از انسـجام واژگانـی در واقـع نوعی «هم‌آیی» واژگانی اسـت و منظور از آن با هم آمدن عناصر واژگانی معینی در چهارچوب موضوع متن اسـت. برای نمونه می‌توان جمله‌های زیر را ذکر کرد:

«خـودی، روی پـوش آهنـی بیاوردنـد عمـداً تنـگ؛ چنان‌که روی و سـرش را نپوشیدی، و آواز دادند که سر و رویش را بپوشید تا از سنگ تباه نشود که سرش را به بغداد خواهیم فرستاد.» (همان: ۲۳٤)

واژه‌هـای خـود، روی‌پـوش، آهـن، سنگ، سر همه حکایت از جنگی نابرابر میان انسـانی ناتـوان و رنجور با گروهی دارد که سـرلوحهٔ اهدافشان نابود کردن رقیبان اسـت؛ به طریقـی که مایهٔ ننگ بشری باشد.

و در جای دیگر:

«حسنک را سوی دار بردند و به جایگاه رسـانیدند، بر مَزْکَبی که هرگز ننشسته بود، بنشاندند و جلّادش استوار ببست و رسـن‌ها فـرود آورد. آواز دادنـد کـه سـنگ دهید. هیچ‌کس دست به سنگ نمی‌کرد.» (همان: ۲۳۵)

واژگان دار، جایـگاه، مرکـب، جـلاد، اسـتوار، رسن و سـنگ همه حکایت از صحنه‌ای تراژیک دارند.

دنباله مطلب در وبگاه نشریه

خاوران‌نامه ابن حسام

قیاس برخی تصویرهای حماسی خاوران‌نامه ابن حسام خوسفی با شاهنامه فردوسی

فریباعطاشیبانی
دانشجوی دکتری زبان و ادب فارسی و مدرس دانشگاه پیام‌نور و دبیر ادبیات دبیرستان‌های یزد

چکیده
خاورنامه یا خاوران‌نامه منظومه‌ای است حماسی مذهبی از محمدبن حسام خوسفی (۸۷۵- ۷۳۸ هـ) شامل ۲۲۵۰۰ بیت در بحر متقارب و به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی دربارهٔ جنگ‌های حضرت علی(ع) و یاران آن حضرت سروده شده است. خوسفی حماسهٔ مذهبی خود را با نام خداوند و نعت و ستایش یزدان پاک چنین آغاز می‌کند:

نخستین بدین نامهٔ دلگشای
سخن نقش بستم به نام خدای
خداوند هوش و خداوند جان
خداوند بخشندهٔ مهربان...

و بعد از نعمت رسول اکرم از فردوسی بزرگ، سرایندهٔ شاهنامه، یاد می‌کند که: «ازو به نگوید کسی پهلوی». او هرجا که نام فردوسی را می‌آورد، تقدّم فضل و استادی او را در سخن‌سرایی می‌پذیرد و او را پیشوا و استاد خود می‌داند.

... و دیگر که فردوسی پاکزاد
که رحمت بر آن تربت پاک باد...

خاوران‌نامه ابن حسام خوسفی تقلیدی زیبا و هنرمندانه از شاهنامهٔ فردوسی است.

در این مقاله به جلوه‌هایی از اثرپذیری ابن حسام خوسفی از حکیم توس، فردوسی، اشاره شده است. در منابع متقدم و متأخر به زندگی و آثار ابن حسام اشاره شده اما بررسی اشعار خاوران‌نامه و بررسی چگونگی تقلید او از حماسهٔ فردوسی در حوزهٔ تحقیق غریب می‌نماید. نگارنده در این مجال اندک به بیان برخی وجوه تشابه کلام ابن حسام با فردوسی، به‌ویژه برخی از ویژگی‌های حماسی اثر او به تأسی از شاهنامه فردوسی پرداخته است.

از آنجا که در کتاب ادبیات فارسی دوم دبیرستان به این اثر اشاره شده است، آشنایی با پاره‌ای از موضوعات این حماسه مصنوع خالی از لطف نمی‌نماید.

اسطوره وابسته به نیروهای باطنی و روانی آدمی است و روح افسانه و داستان و اسطوره از ضمیر ناخودآگاه قومی سرچشمه می‌گیرد

کلید واژه‌ها: حماسه، شاهنامه، اسطوره، خاوران‌نامه و ابن حسام خوسفی

مقدمه

مر این نامه را خاوران نامه نام
نهادم که در خاوران شد تمام

ابن حسام

کسانی که خواسته‌اند ابن حسام خوسفی و توان شاعری او و به‌ویژه در کیفیت تقلیدی و تأثیرپذیری‌اش از شعرای متقدم و صاحب سبک همچون حکیم توس، خاقانی، انوری، سنایی، خواجو، حافظ و سعدی، به داوری بنشینند، وی را از شاعران توانای عصر خویش دانسته‌اند. ذبیح‌الله صفا هم در این باب معتقد است که «وی بر علوم زمان و مبانی ادبی و اسلامی عصر خود تسلّط کافی داشته و از سنّت‌های ادبی شعر و زیر و بم‌های سخن و فنون سخنوری آگاه بوده و از اساتید پیش از خود بهرهٔ وافی برده است.» (صفا، ج ٤، ۱۳۷۲: ۱۷۲)

گواه این ادعا قدرت و مهارت سخنوری او در تقلید از شعرای استاد متقدم است. این شاعر با ذوق و توانا در سرودن شعر صاحب سبکی نوین نیست اما در تقلید و تضمین اشعار شعرای طراز اول پیشین، مهارت خاصی از خود نشان داده است.

یکی از مهم‌ترین حماسه‌های بشری در عالم، شاهنامه فردوسی است که خود به دلیل تقدّم زمانی موجب خلق آثاری دیگر از همان نوع گردیده است. به عبارت دیگر، این اثر اعجاب‌آور موجب پیدا شدن یک نهضت مهم ادبی در ایران گردید و آن خلق آثار مهم حماسی دیگر در زمینه‌های دین و مذهب و اخلاق و عرفان در لباس تاریخ و حکایت و افسانه و روایت بود. اما در بین حماسه‌های مذهبی که به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی به‌وجود آمدند و خوش درخشیدند، یکی همین حماسهٔ ابن حُسام خوسفی است که در ۲۲۵۰۰ بیت در بحر متقارب و بر وزن شاهنامهٔ فردوسی و به همان سبک و سیاق در قرن نهم هجری سروده شده است. ابن حسام از بزرگ‌ترین شعرای

شیعی مذهب است که هم و غم خویش را مصروف تبلیغ مذهب کرده است.

بعد دیگر حماسهٔ ابن حسام به پاره‌ای مفاهیم اسطوره‌ای و نیمه‌اسطوره‌ای مربوط است که در وجدان شاعر و روح قومی تمرکز ابدی داشته است. همچنین توجه عمدهٔ شاعر به پدیده‌های مختلف از دیدگاه اعجاب و بزرگ‌بینی و تحسین و تکریم و توصیف‌های عجیب و غریب و ذکر مواردی از خرق عادات و اعمال که اغلب در همهٔ این مقوله‌ها جلوه‌هایی از اغراق و غلو در لباس هنر دیده می‌شود:

بکشتند چندان ز خاور سپاه
که دریای خون شد همه رزمگاه
سر تیغ گردان به خون می‌شتافت
سر نیزه خفتان مه می‌شکافت
سنان بر سپر چون همی یافت راه
تو گفتی ستاره است بر روی ماه

دنیای حماسه با دنیای واقعی تفاوتی فاحش دارد. در حقیقت، اسطوره وابسته به نیروهای باطنی و روانی آدمی است و روح افسانه و داستان و اسطوره از ضمیر ناخودآگاه قومی سرچشمه می‌گیرد. به عبارت دیگر، اسطوره بیان و تظاهر مستقیم ناخودآگاه قومی است. عنصری است نه آفاقی که انفسی، نه جسمی که روحی و روانی و چنین است که ابعاد مختلف اسطوره رنگی آن جهانی دارد و رفتار عمدهٔ قهرمانان اساطیری، صورتی افسانه‌ای به خود می‌گیرد. گویی حرکات و سکنات آن‌ها همان تکرار نمونه‌های ازلی و ابدی و یادگاری از جهان مُثُلی یا جهانی دیگر است و نظم و منطقی میان آن‌ها برقرار شده و این همه نمودار تکوین یک فرهنگ و تمدن خاص است؛ فرهنگی شامل همهٔ مظاهر مختلف زندگی قومی یا فردی. این است که خوانندهٔ نکته‌یاب خاوران‌نامه به‌درستی درمی‌یابد که این اثر اگر حماسی است، لابد باید با عناصر اسطوره‌ای همراه باشد.

پرداختن به مسائلی همچون تقلید در تکرار قوافی و آوردن الفاظ ادبی و تضمین اشعار شاعران متقدم و صنایعی از این قبیل به جز اثبات استادی و مهارت شعرای عصر ابن حسام، آنچه انکار و اغماضش را ناپسند می‌سازد این است که شعر در این دوره دچار رکود قابل ملاحظه‌ای شده بود و به ناچار بی‌ابتکاری در شعر و مضامین آن و دور شدن از اصالت را به همراه آورده بود اما در قالب مثنوی که عمدهٔ بحث ماست و خاوران‌نامه و دیگر مثنوی‌های این دوره نیز مشمول آن قرار می‌گیرند، اول اینکه بنای این نوع شعر بر سادگی استوار است و دوم اینکه «امکان تطویل و سهولت قافیه شاعر را در بیان ناب معانی و تفنّن در مضامین استوار آزاد می‌گذارد از این‌رو تکلیف در مثنوی غالباً معنوی است.» (یار شاطر: ۱۳۳٤: ۱٦)

دربارهٔ منظومهٔ حماسی «خاوران‌نامه» باید گفت که علاوه بر هنرنمایی‌های ابن‌حسام در این منظومه آنچه برای وی فضلی جداگانه به‌شمار می‌آید، این است که او نخستین شاعری است که در شرح و توصیف جنگ‌های حضرت علی(ع) و سردارانش به سخن‌سرایی پرداخته است. نیز بنا به نوشته

یکی از مهم‌ترین حماسه‌های بشری در عالم، شاهنامه فردوسی است که خود به دلیل تقدّم زمانی موجب خلق آثاری دیگر از همان نوع گردیده است

محققان، «خاوران‌نامهٔ» او آخرین تقلید مهم و قابل ذکری است که از شاهنامه فردوسی به عمل آمده است.

داستان‌های موجود در «خاوران‌نامه» برخی حقیقی و مبتنی بر حوادث تاریخی هستند و بعضی دیگر جنبهٔ افسانه‌ای دارند اما این افسانه‌های خیال‌انگیز نیز گویا ریشه و اساس کهن ایرانی دارند که با گذشت زمان تغییراتی در آن‌ها داده شده و به آن حضرت منسوب داشته‌اند. از سخنان شاعر چنین برمی‌آید که مأخذ مورد استفادهٔ او، در نوع خود دیرینگی درخور توجهی دارد.

به شادی به پای آمد این داستان
که بر خواندم از نامهٔ باستان

ابن حسام در پرداختن منظومهٔ خود، خاوران‌نامه، چه از لحاظ قالب و نوع ادبی و چه از نظر مضمون و محتوا و گزینش کلمات و ترکیبات و وصف صحنه‌های حماسی و داستانی از حکیم توس متأثر شده و تقلید کرده و خود به پیروی از فردوسی معترف بوده است.

یکی از مضامین موجود در داستان‌ها و مطالب این کتاب گرایش به خرد و خردورزی است؛ همچون شاهنامهٔ حکیم توس، شاهکاری که شناسنامهٔ فرهنگ و ملّیت قوم ایرانی و پیام‌آور دیرین ایران است.

بیت آغازین شاهنامه با واژهٔ خرد آراسته شده است:

به نام خداوند جان و خرد
کز این برتر اندیشه بر نگذرد

و در لابه‌لای داستان‌های شاهنامه می‌توان شواهد متعددی برای خردورزی و حکمت پسندی فردوسی پیدا کرد. بی‌دلیل نیست که فردوسی را شاعر خرد و حکمت می‌دانند و حکیم توسش نامیده‌اند.

ابن حسام نیز- که شاگرد خلف فردوسی است- به این مقوله اهتمام ورزیده و در جای جای منظومه‌اش همنوعان خود را به خردورزی و اندیشه‌ورزی دعوت کرده است.

او در آغاز کتابش می‌گوید:

خرد، کارفرمای و اندیشه کن
پرستیدن دادگر پیشه کن

یا:

بیا تا به چشم خرد بنگریم
که بر آفرینش به رفعت سریم...

و یا:

اگر یار باشد روان را خرد
ز پند خرد پروران برخورد

دیگر مضمون، سفارش به دادورزی و ظلم‌ستیزی است که در کلام ابن حسام موج می‌زند، عدل و داد- که بن‌مایهٔ آثار سترگ ادبیات فارسی به‌ویژه شاهنامه است- در خاوران‌نامه نیز انعکاس یافته است:

مزن در پی دیگران رای بد
که ناگه زنی تیشه بر پای خود
گزند کسان را میان در مبند
مباش ایمن از روزگار گزند
(۱۸۷- ۱۸۷۲ تازیان‌نامه)

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

پند و اندرز در تاریخ بیهقی

حسین جبارپور
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های اهواز

چکیده
نظر به بسامد بالای پند و اندرز در «تاریخ بیهقی» و قدرت بیان شگفت‌انگیز نویسندهٔ این کتاب، ابوالفضل بیهقی، در بیان پند و اندرز و نصیحت در خلال شرح رویدادهای تاریخی و ذکر داستان و حکایت‌های عبرت‌آموز برای پندآموزی و عبرت خوانندگان، پندها و نصیحت‌های بیهقی و انواع آن‌ها در این حکایت و داستان‌ها حل شده‌اند و بزرگان اهل قلم با ذکر کلی سخنان حکیمانه یا عبرت‌آموز از آن‌ها گذشته‌اند. نگارنده بر آن است تا با شیوهٔ تحلیلی-توصیفی جلوهٔ دیگری از شاهکار بیهقی را، که همان پند و اندرز و شیوه‌های متنوع آن در خلال سطرهای تاریخ اوست، ارائه دهد و پند و نصیحت را از عبرت مشخص کند.

کلید واژه‌ها: ابوالفضل بیهقی، تاریخ بیهقی، پند، نصیحت

مقدمه
از روزگاران نخستین حیات بشر، هیچ زمان آدمی از وجود افراد آگاه و مطلع برای یافتن راه صحیح در مسیر زندگی بی‌نیاز نبوده و همواره سعی کرده است برای رفع تنگناها و رهایی از رنج و عذاب، تکیه‌گاهی مطمئن بیابد. برای این مهم چه کسی از پیران گرم و سرد روزگار چشیده و دل‌بریده از دنیا بهتر است؟
خواجه ابوالفضل محمد بن حسین بیهقیِ دبیر (ولادت ۳۸۵ ه.ق.) نویسندهٔ توانای «تاریخ بیهقی» در این کتاب تنها به شرح وقایع تاریخی و حوادث و رخدادهای زمان خود نپرداخته بلکه با وسعت نگاه تمام آنچه را در زندگی مردم و دربار غزنویان رخ داده است به تصویر کشیده و از جملهٔ آن‌ها شیوهٔ پرداختن به نصیحت و پند و اندرز دادن است. در حوادث و رویدادهای مهم، گاه امیر مسعود به‌عنوان سلطان غزنوی از بزرگان دربار درخواست پند و نصیحت داشته است؛ برای مثال، امیر مسعود خطاب به بونصر مشکان می‌گوید: «اعتماد ما بر تو ده چندان است که پدر ما را بوده است. به کار مشغول باید بود و همان نصیحت‌ها که پدرم را کرده‌ای می‌باید که همه شنوده‌اید که ما را روزگار دراز است تا **شفقت** و **نصیحت** تو مقرر است» و در دیگر موارد این بزرگان هستند که به فراخور حال و موقعیت خود، از وزیر و دبیر گرفته تا پیران با تجربه نظیر «آلتونتاش خوارزمشاه»، در رویدادهای زمانه به نصیحت امیرمسعود می‌پردازند.
در خلال بیان نصایح به گونه‌ای از نصایح برمی‌خوریم که شاید بتوان از آن‌ها تعبیر به مشاوره و راهنمایی کرد و به بیان دیگر پند و نصیحت، گونه‌ای مشاوره دادن به افراد و شخصیت‌هاست که در مواقع خطر یا هنگام تصمیم‌گیری می‌تواند آنان را یاری دهد. نکتهٔ قابل تأمل در پند و اندرز آن است که به فراخور سود و زیان برای افراد و یا میزان تعهد و وفاداری یا دلسوزی افراد رنگ و بوی پند و نصیحت متفاوت می‌شود. برای روشن شدن موضوع، در این مقاله شیوه‌های گوناگون بیان پند و نصیحت در تاریخ بیهقی به ترتیب زیر تحلیل و بررسی می‌شوند:

الف. پند و اندرز و نصیحت پدرانه
ب. پند و اندرز و نصیحت بنده‌وار
پ. پند و اندرز و نصیحت مشفقانه
ت. پند و اندرز و نصیحت و مشاوره
ث. پند و اندرز و نصیحت و قبول تهمت
ج. پند و اندرز و نصیحت همتایان
چ. پند و اندرز و نصیحت مصلحت‌آمیز
ح. پند و اندرز ابلیس‌وار.

بیهقی برای پند و عبرت‌آموزی هرجا مناسب بداند، داستانی برای آراستن تاریخ و آگاه کردن خوانندگان می‌آورد و از آن جمله داستان فضل ربیع و مأمون و حدیث ملطّفه‌ها و مأمون و قصهٔ نصر احمد در علاج خشم خود. شاید به همین مناسبت است که دربارهٔ تاریخ بیهقی با ذکر عبرت‌آموز بودن و اشاره به داستان‌های پندآموز، به شیوه و روش پند و اندرز در این کتاب کمتر اشاره شده است و تنها به ویژگی عبرت‌آموزی آن پرداخته‌اند و چنان که گفته‌اند: «تئوری تاریخ‌نویسی او گفتن حقیقت بوده است، برای گرفتن عبرت.» (محمد بنه‌گزه‌ای، ۱۳۸۴: ۸۳) در این مقاله با تکیه بر واژهٔ پند و اندرز و نصیحت، شکل و روش بیان پند و نصیحت از زبان بیهقی یا از زبان دیگران به قلم بیهقی می‌آید.
بیهقی هدف خود از آوردن این حکایات را فایده بردن خوانندگان می‌داند و می‌گوید شاید به درد کسی بخورند: «و غرض من از نبشتن این اخبار آن است تا خوانندگان را از من فایده‌یی بحاصل آید و مگر کسی را از این بکار آید.» این سخن بیهقی شاید همان است که در خاطرهٔ نسل‌های بعد به سخن زیبای سعدی تبدیل می‌شود: «از گلستان من ببر ورقی»؛ او می‌خواهد با ذکر حکایت‌های عبرت‌آموز ذهن بشرِ فریفته شده به

نعمت‌های دنیایی را با تلنگری لطیف و گاه ضربه‌ای سخت و کوبنده بیدار سازد. خالی از لطف نیست اگر در اینجا به تمایز ناملموس پند و نصیحت از عبرت اشاره‌ای شود. برای واژهٔ پند و مشتقات آن **علامه دهخدا** در «لغت‌نامه» معانی متعددی نظیر نصیحت، موعظه، وعظ کردن، اندرز دادن و نصیحت کردن آورده است. پند و اندرز بیشتر زمانی صورت می‌گیرد که هنوز اتفاقی نیفتاده است و نصیحت کننده قصد دارد با هوشیار کردن و آگاهی دادن، شنونده را با زوایای مختلف کاری که در پیش دارد، آشنا سازد تا از خطاها و گرفتاری‌های احتمالی وی پیشگیری کند؛ مانند: نامهٔ حرة‌ختلی در واقعهٔ مرگ امیرمحمود به امیرمسعود: «... حرهٔ ختلی نبشته بود که خداوند ما سلطان محمود نماز دیگر روز پنجشنبه هفت روز مانده بود از ربیع‌الاخر گذشته شد، رحمة‌الله و روز بندگان پایان آمد... و امیر داند که از برادر این کار بزرگ برنیاید و این خاندان را دشمنان بسیارند و ما عورات و خزائن به صحرا افتادیم. باید که این کار به‌زودی بدست گیرد که ولی عهدِ پدر است و مشغول نشود بدان ولایت گرفته است و دیگر ولایت بتوان گرفت ... و اصل غزنین است و آن‌گاه خراسان و دیگر همه فرع است، تا آنچه نبشتم نیکو اندیشه کند...» اما عبرت، پند گرفتن از حوادثی است که برای کسی یا کسانی رخ داده است و با مشاهده یا مطالعهٔ سرگذشت آنان می‌کوشیم از آنچه ما را در ورطهٔ مشابه گرفتار می‌کند، دوری کنیم. پس عبرت، پندی است که به دلیل سهل‌انگاری و یا به هر دلیل دیگر به وقوع پیوسته و دیگر برای شخص سودی ندارد اما دیگران می‌توانند از آن پند بگیرند؛ مانند آنچه در داستان حسنک وزیر اتفاق افتاد و در نهایت، بیهقی است که از آن عبرت به ما پند می‌دهد و می‌گوید: «و این افسانه‌یی است با بسیار عبرت.» تاریخ بیهقی مملو از پند و اندرز و عبرت است. آنچه می‌تواند مشخصه‌ای برای پندهای بیهقی با دیگر پند و اندرزهای موجود در ادبیات فارسی تلقی شود، مخاطره‌آمیز بودن گاه‌گاه آن‌هاست و اینکه مخاطب بیهقی فقط اشخاص عادی نیستند، بلکه پادشاه طرف خطاب بیهقی است.

بحث و بررسی

شیوه‌های مختلف بیان پند و نصیحت در تاریخ بیهقی به شرح زیر است:

الف. پند و اندرز و نصیحت پدرانه

گاه نصیحت‌کننده همچون پدری مهربان می‌خواهد برای سعادت و ترقی نصیحت‌شونده او را پند دهد. در این شیوهٔ نصیحت، اغلب، ناصح، پروایی ندارد و از منظر بزرگی مقام یا سن‌وسال به شنونده پند و اندرز می‌دهد. پنددهنده یا مانند امیرمسعود در ماجرای نوشتن نامه به امیرمحمد، در خصوص تهنیت و تعزیت و نیز نصیحت وی در باب پذیرفتن ولی‌عهدی امیرمسعود و دادن تخت ملک به وی، در مقامی بالاتر است و از این نظر بر مخاطب برتری دارد، بزرگ‌منشانه و با چاشنی قدرت نصیحت می‌کند، شنونده چاره‌ای جز پذیرفتن حرف‌های او ندارد و این حرف‌ها با نوعی تحکم و امر همراه است. شخصیت‌هایی چون خوارزمشاه آلتونتاش و خواجه احمدحسن میمندی و یا یحیی برمکی نسبت به هارون، برتری سنی دارند و مخاطب، ولو اینکه از نظر مقام و موقعیت بالاتر از آن‌ها باشد با طوع و رغبت یا اکراه سخن آن‌ها را می‌پذیرد: «... سلطان گفت: سخن خوارزمشاه ما را برابر **سخن پدر** است و آن را به رضا بشنویم و **نصیحت** مشفقانهٔ او را بپذیریم و کدام وقت بوده است که او مصلحت جانب ما نگاه نداشته است؟» (تاریخ بیهقی، ۱۳۸۵: ۷ـ۸) و نیز، ر. ک، صص: ۷، ۲۵۲، ۶۴۴، ۶۴۵.

یکی از ویژگی‌های نصیحت‌های پدرانه این است که شنونده به‌دلیل برتری سنی گوینده و احترامی که به همین‌سبب برای او قائل است، حرف‌هایش را می‌پذیرد. چنان‌که امیرمسعود، نظر احمدحسن میمندی را برای پرهیز از رفتن به هند، به احترام وی می‌پذیرد، چرا که «رأی درست این است که خواجه گفت و جز این نشاید و وی ما را **پدر** است.» (همان: ۴۳۵)

ب. پند و اندرز و نصیحت بندگانه

در جای‌جای تاریخ بیهقی، دیده می‌شود که زیردستان پادشاه، اعم از وزیر و بزرگان دربار، به نصیحت او می‌پردازند. در این نصیحت‌پردازی‌ها، لحن و کلام گویندگان با آنچه در بیان پند و اندرز پدرانه ذکر شده کاملاً متفاوت است. بندگان پادشاه، حتی در میان خودشان نیز برای پند دادن به پادشاه رعایت سلسله‌مراتب را لازم می‌دانند و کسانی چون آلتونتاش، خواجه احمدحسن و بونصیر **مشکان** از این نظر بر دیگران برتری دارند؛ تا جایی که پس از درگذشت خواجه احمدحسن و ایام صدارت بوسهل حمدوی، تأثیر و جایگاه بونصر در پند دادن به امیرمسعود بیش از وزیر بوسهل حمدوی است. چنان‌که در جلسهٔ مشاوره، در باب حرکت امیر به هندوستان ـ که امیر مسعود با خواجه بزرگ احمدحسن میمندی، عارض، بونصر مشکان و حاجبان بلگاتگین و بگتغدی خلوت می‌کند ـ خواجهٔ بزرگ اعلام‌نظر می‌کند و پس از اتمام پند و نصیحتش تصدیق سخن خود را از دیگر حضار خواستار می‌شود و آن‌ها این‌گونه پاسخ می‌دهند: «آنچه خواجهٔ بزرگ بیند و داند، ما چون توانیم دید و دانست ...» (همان: ۴۳۴ـ۴۳۵) بیهقی در ماجرای انتصاب فردی به ولایت ری می‌نویسد: «همگان خاموش بودند تا خواجه احمد چه گوید.» (همان: ۴۱۲) او با نگاه ظریف و نکته‌سنج خود به خوانندگان می‌گوید که برای پند و اندرز دادن مانعی نیست اما رعایت شرایط و حال و مقام شنونده بس ضروری و الزامی است و با لطایف‌الحیل باید گفت تا باعث رنج شنونده و نیز آسیب گوینده نگردد و سخن نیز تأثیرگذار باشد؛ چراکه در غیر این‌صورت چه بسا بر سر گوینده آن آید که در داستان آلتونتاش حادث شد: «امیر از وی نیک خشنود گشت به چندان نصیحت که کرد ... و لیکن امیر را بر آن آورده بودند که وی را فرو باید گرفت.» (همان: ۷۰ نمونه‌های دیگر، ر. ک. صص: ۸، ۹، ۵۴، ۴۷، ۵۵، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۹۲، ۶۲۰، ۶۷۱، ۶۷۲)

پ. پند و اندرز و نصیحت مشفقانه

شیوهٔ دیگری از بیان پند و نصیحت در تاریخ بیهقی دیده می‌شود که این شیوه را بیان پند و اندرز و نصیحت مشفقانه

نامیده‌ام. در پند و اندرز مشفقانه شفقت و دلسوزی موج می‌زند؛ تا جایی که شنونده، گوینده را چون پدر خویش می‌داند. این نصیحت و اندرز از سر مهربانی و دلسوزی است، چنان‌که در «لغت‌نامه» نیز ذیل واژهٔ «ناصحانه»، معنای «مشفقانه» و «دلسوزانه» ذکر شده است. در سخنانی که بونصر دربارهٔ آلتونتاش به نقل از آلتونتاش به امیرمسعود می‌گوید، این ویژگی به‌خوبی نمایان است: «آلتونتاش با بنده نکته‌یی چند بگفته است در راه که می‌راندیم. شکایتی نکرد، امّا در نصیحت امیر سخنی چند بگفت که **شفقتی** سخت تمام دارد بر دولت، سخن برین جمله بود که کارها بر قاعدهٔ راست نمی‌بینند، خداوند بزرگ نفیس است و او را نیست همتا و حلیم و کریم است و لیکن بس شنونده است و هرکسی زهرهٔ آن دارد که نه به اندازه و پایگاه خویش با وی سخن گوید، و او را بدو نخواهند گذاشت .... و اینک به فرمانِ عالی می‌روم و سخت غمناک و لرزانم برین دولت چون بندگان و مشفقان، ندانم تا این حال‌ها چون خواهند شد.» (همان: ۷۲) دلسوزیِ پندگویِ مشفق در عبارت فوق به‌خوبی مشهود است و بیهقی با ذکر قید «سخت تمام» در جملهٔ «**شفقتی سخت تمام دارد بر دولت، و نیز سخت غمناک و لرزانم برین دولت چون بندگان و مشفقان**»، نهایت دلسوزی خود را بیان می‌کند و این محبت و عشقی است که هیچ اجر و مزدی نمی‌توان برای آن تصور کرد. در این نصیحت علاوه بر نمودهای دلسوزی، عیب بزرگ امیرمسعود، که ذهن‌بینی اوست، از زبان آلتونتاش نقل می‌شود و در پاسخ به نامهٔ او، امیرمسعود به این شفقت و دلسوزی آلتونتاش صحه می‌گذارد و می‌نویسد: «و چون پدرِ ما فرمان یافت و برادرِ ما را به غزنین آوردند، نامه‌ای که نبشت و نصیحتی که کرد و خویشتن را که پیش ما داشت و از ایشان باز کشید بر آن جمله بود که مشفقان و بخردان و دوستان بحقیقت گویند و نویسند». در عبارت بالا ذکر کلمه‌های مشفقان، بخردان و دوستان و تأکید بر اینکه آنان «بحقیقت» گویند و نویسند، به‌خوبی وجه تمایز پند و اندرز و نصیحت مشفقانه را با دیگر نمونه‌های موجود در تاریخ بیهقی مشخص می‌کند. نمونه‌های زیبا و گویای این‌گونه نصیحت را در نامه به آلتونتاش، سخن احمدحسن بابونصر در باب وزارت، مشاورهٔ امیر در باب رفتن به هندوستان با خواجهٔ بزرگ می‌توان دید. (ر.ک. صص: ۵۰، ۶۸، ۷۵، ۱۵۸، ۱۸۹، ۲۰۱، ۴۱۷، ۴۳۴، ۴۶۷، ۵۱۴، ۷۱۰)

ت. پند و اندرز و نصیحت و مشاوره

در لغت‌نامهٔ دهخدا، یکی از معانی نصیحت (نصیحة) «بذل جهد در مشورت» ذکر شده است و به تبع آن، می‌توان برداشت جدیدی از معنای پند و اندرز در تاریخ بیهقی ارائه داد که در فرهنگ‌های لغت کمتر به آن اشاره شده و شاهد مثالی هم برای آن نیامده است و آن مفهوم مشاوره است. وقتی کسی به پند و نصیحت دیگری می‌پردازد، برای درست اندیشیدن، درست تصمیم گرفتن و درست رفتار کردن و هدایت او، با او مشاوره کرده است. در ماجرای نامهٔ حرهٔ ختلی به امیرمسعود، در واقع، حرّه برای چاره‌اندیشی و تصاحب تاج و تخت و سامان دادن به اوضاع کشور پس از مرگ امیرمحمود، به امیرمسعود مشاوره داده است و لفظ نصیحت در عبارت زیر می‌تواند معادل مشاوره باشد: «... این ملکه **نصیحتی کرده است و سخت بوقت آگاهی داده** و خیر بزرگ است که این خبر اینجا رسید ...» (همان: ۱۲) این نوع نصیحت که در آن ابراز بندگی و شرایط ادب و احترام رعایت می‌شود تفاوتی با دیگر نصیحت‌ها دارد که اوضاع و شرایط بیان آن است. نصیحت‌های مبتنی بر مشاوره زمانی بیان می‌شوند که کارها کاملاً گره خورده‌اند. مثلاً امیرمسعود برای رهایی از بند حوادث به دنبال راه چاره است. بیهقی نیز در عناوینی که برای شرح حوادثِ تاریخ خود قرار داده، عنوان **رأی زدن** را برای این مورد آورده است که به معنی مشورت و مفید معنای مشاوره است و البته تشخیص این‌دو از هم به دقت و نگاه دقیق و موشکافانه در گفتار بیهقی نیاز دارد. «وزیر گفت: بنده آنچه داند از **نصیحت** بگوید، فرمان خداوند را باشد: ستوران یکسوارگان و از آنِ غلامانِ سرایی بیشتر کاه برنج خورده‌اند به آملَ مدتی دراز و تا بیامده‌ایم گیاه می‌خورند. و از این‌جا تا نسابر این جمله است که نسخت کردند، درشت و دشوار. اگر خداوند به تن خویش حرکت کند و تعجیل باشد، ستوران بمانند و پختهٔ لشکر که بر سر کار رسد اندکی مایه باشد و خصمان آسوده باشند و ساخته و ستوران قوی، می‌باید اندیشید که نباید خللی افتد و آب بود که حرکت خداوند به تن عزیز خویش خرد کاری نیست.» (همان: ۶۹۷ ـ ۶۹۶) نصیحت مشاوره‌وار از نظر بیان روان‌تر است و با آنچه مشهود و عینی است، سروکار دارد. (نمونهٔ دیگر، ر.ک. ص: ۷۸۷، بازگشت هزیمتیان)

ث. پند و اندرز و نصیحت و قبول تهمت

دلیل و غایت نصیحت جز خیرخواهی نیست امّا اگر این خیرخواهی به ضرر و زیان گوینده باشد، به صلاح نیست و دم‌درکشیدن بهتر است. در تاریخ بیهقی نمونه‌هایی از این دست وجود دارد که در نهایت، گوینده متضرر شده است. برای مثال، خشم گرفتن امیرمسعود بر مسعودی رازی به‌خاطر قصیده‌ای که در دو بیت به سلطان نصیحت کرده بود و به مذاق سلطان خوش نیامد و او را به هندوستان فرستاد. بنابراین، بیهقی از زبان بزرگانی چون بونصر می‌گوید: «جز خاموشی روی نیست که نصیحت که به تهمت باز گردد، ناکردنی است.» (همان: ۸۹۵) «چه گوییم و نصیحتِ راست کنیم، نمی‌شنود و ما را متهم دارد ...» (همان: ۹۴۵ نمونه‌های دیگر، ر.ک.صص: ۹۲۵، ۷۰۰)

ج. پند و اندرز و نصیحت مصلحت‌آمیز

گاه، نصیحت‌کننده به جای آنکه خیر و صلاح فرد را در نظر بگیرد، به فراخور حال و مقام فرد یا منافعی که خود دارد، سعی می‌کند آنچه را شنونده دوست دارد و مطابق میل اوست در قالب نصیحت و خیراندیشی بیان کند.

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

خرد خودکامه و خودکامگی خرد در شاهنامهٔ فردوسی

ایرج صادقی، کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و
دبیر دبیرستان‌های نور مازندران

چکیده

ما فردوسی را به‌عنوان شاعر خرد می‌شناسیم و برآنیم که محور اصلی اثر روایتی او خرد است. اخلاق در شاهنامهٔ فردوسی رویکردی اجتماعی دارد. لذا با توجه به مخاطبان و متن، اندیشه‌هایی شکل می‌گیرد که کنش و واکنش‌های جامعه و مخاطب را سبب می‌شود. شاهنامه، زبان نمادها و مظاهر گوناگونی است که معانی متفاوتی را القا می‌کنند. در بعضی از داستان‌های آن از بررسی سنخ‌ها به نتایجی می‌رسیم. ذات بدی با توجه به ضحاک خارج از ایران است که خودکامگی و خودخواهی ذاتی را ایجاد می‌کند.

بعدها این خودکامگی‌های نسبی در تیپ‌های داخلی ایران تأثیر می‌گذارد از جمله اسفندیار، سهراب، سیاوش و ... اما وارستگانی چون رستم، با برخورداری از خردشناسان و توکل از این خودکامگی در امان و باعث نجات هستند. نویسنده به این نتیجه می‌رسد که آنچه باعث سقوط قدرت‌ها می‌گردد، خودکامگی خرد یا خرد خودکامه است. فردوسی در روایت خود این‌گونه بیان می‌کند که ضحاک‌ها و اسفندیارها همواره انسان را تهدید می‌کنند و به سقوط می‌کشانند. لذا در جامعه و زندگی باید رستم بود و با همهٔ قدرت جسمانی به روان و تفکر رویین رسید تا جامعه و مردم را در نفس خودکامگی‌ها نسوزانیم. این درس اخلاقی و جامعه‌شناختی است که فردوسی با ترسیم دوران گذشتهٔ ایران و دوران خود دریچه‌ای به‌سوی آینده می‌گشاید.

کلیدواژه‌ها: انسان، خودکامگی، خردشناسا، دین بهی، جاودانگی، تفکر رویین

مقدمه

اگر ادبیات به‌عنوان یک نهاد اجتماعی و زبان وسیله‌ای برای بیان و شاعر به‌عنوان یک عضو جامعه باشد در مقابل، مخاطبانی- حال چه فرضی چه حقیقی- دارد.

لذا در متون با انسان و نمونه‌ها یا سنخ‌هایی روبه‌رو هستیم که ساختار جامعه و حکومت را می‌سازند. در این سیر و ویژگی اجتماعی، انسان به دنبال جاودانگی و نامیرایی است. از طرفی، آنچه باعث هدایت و حرکت، به این سمت و سو است، خرد و اندیشه می‌باشد.

در هر فضا و اجتماعی انسان چه در مسئولیت چه در تابعیت رنگی از اندیشه را به خود می‌گیرد. این اندیشه است که نوع زندگی و کنش‌ها و واکنش‌ها را می‌سازد. با نگاهی به بعضی از داستان‌های شاهنامه، از جمله داستان جمشید، ضحاک، اسفندیار، فریدون، سیاوش، سهراب، رستم و ...، رازی است که ماندگاری، نامیرایی و میرایی انسان نمادین را روشن و تفسیر می‌کند که سیرت و خرد مثبت و منفی یا به تعبیری خرد نوع‌دوست و خرد خودکامه چه تأثیری در جاودانگی و میرایی انسان و حکومت دارد.

انسان به حکم انسان بودن از اسطوره تا جامعهٔ پیشرفتهٔ امروزی چه وظیفه‌ای دارد؟ در این مقاله، آشنایی با بعضی از نمادها لازم است؛ زیرا شاهنامه با زبان نمادگرایانه طیف وسیعی از جامعه و انسان را مورد خطاب قرار می‌دهد. در

این مقاله ضمن اشاره به نمونه‌هایی، با اشتراک و افتراق و بررسی سیر خرد در روایت‌ها و جهت‌های فکری قهرمان یا ضدقهرمان به نتایجی می‌رسیم.

اسطوره جبران خلأ انسانی است که در حماسه برجسته می‌شود. به تعبیری از نخستینه‌های اثر حماسی از قهرمان و ضدقهرمان تا خلق اسطوره‌ها با اندیشه‌ها و منش‌ها و انسان‌هایی روبه‌رو هستیم. حکیم ابوالقاسم فردوسی را به‌عنوان شاعر خرد می‌شناسیم؛ تا آنجا که بیت اول شاهنامه با نام خداوند و خرد شروع می‌شود:

به نام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد
(شاهنامه، ج ۱)

با توجه به این بیت برداشت‌هایی می‌توان کرد؛ نخست اینکه سخن را با نام خدا آغاز می‌کند، یعنی، خود را فراموش می‌کند. پیام آن این است که در عرصهٔ جهان، خود و خودخواهی را کنار بگذاریم. دیگر اینکه تمام کارها باید بر اساس خرد و اندیشه باشد. «شاهنامه علاوه بر اینکه تاریخ باستانی ایران را به تصویر می‌کشد، ره‌آموزی‌های او از جنبه‌های گوناگون درخور است که سرشار از حکم و موعظت و معانی فخیم و متعالی است که راهنمای زندگی است.» (یغمایی، ۱۳۵٤: ۵۵)

پس در نمونه‌های روایتی، چه اساطیری چه پهلوانی و ... مظاهری را می‌بینیم که با توجه به دوران خردورزی شاعر، اندیشه‌های انسان را در جامعه می‌توان بررسی و خلق کرد.

به بینندگان آفریننده را
نبینی مرنجان دو بیننده را
کنون ای خردمند وصف خرد
بدین جایگه گفتن اندر خورد
خرد رهنمای و خرد رهگشای
خرد دست گیرد به هر دو سرای
کسی کو خرد را ندارد ز پیش
دلش گردد از کردهٔ خویش ریش
ازویی بهر دو سرای ارجمند
گسسته خرد پای دارد به بند
که یزدان ز ناچیز چیز آفرید
بدان تا توانایی آمد پدید
(شاهنامه ج ۱: ۶- ۳)

چه گفت آن سخن گوی با فر و هوش
چو خسرو شدی بندگی را بکوش
(همان: ۲۸)

بعضی از پژوهشگران بر این باورند که «هستهٔ مرکزی شاهنامه کشاکش میان خوبی و بدی است؛ یعنی دو دسته از انسان، جبههٔ خوبی و بدی و از طرفی شر کامل و خوب کامل نداریم که انسان سررشته‌ای از بدی و خوبی است؛ تنها ضحاک را در شاهنامه شر ذاتی معرفی می‌کند» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۸۲: ۲۷۲)

اگر از زاویه‌ای دیگر بنگریم، ضحاک در شاهنامه عرب‌نژاد معرفی می‌شود که دو رویکرد دارد: نخست اینکه ذات بدی از خارج از ایران وارد می‌شود. دیگر، حملهٔ اعراب به ایران را مد نظر دارد که دیگر پژوهشگران هم آن را یادآور شده‌اند.

یکی مرد بود اندر آن روزگار
زدشت سواران نیزه گذار
(همان: ۲۸)

به هر تقدیر، ضحاک را شر ذاتی و تماماً بدی بدانیم یا تأثیر بدی اخلاق را خارج از مرز ایران بدانیم و شخصیت‌های دیگر را با بداخلاقی‌هایی خاص به تصویر بکشیم. همه ریشه در یک چیز دارد یعنی خرد، این خرد وقتی به خودخواهی ختم شود به خودکامگی هم می‌رسد.

همهٔ شکست‌ها و میرایی در اثر خودکامگی است که سرشت بد را در انسان ایجاد می‌کند و جاودانگی و نامیرایی انسان هم وابسته به خرد دیگراندیش و نوع‌اندیش و دوری از خودپسندی است.

جوانیش را خوی بد یار بود
ابا بد همیشه به پیکار بود
بدان خوی بد جان شیرین بداد
نبود از جهان دلش یک روز شاد
یکایک ازو بخت برگشته شد
به‌دست یکی بنده برگشته شد
منی کرد آن شاه یزدان‌شناس
ز یزدان بپیچید و شد ناسپاس
هنر خوار شد جادویی ارجمند
نهان راستی، آشکارا گزند
شده بر بدی دست دیوان دراز
ز نیکی نبودی سخن جز به راز
(همان: ۳۵، ۲۷، ۱۰)

اگر در نمونهٔ ضحاک دقت کنیم، می‌بینیم که او اگر خود را نمی‌پسندید و قدرت‌طلب و

در هر فضا و اجتماعی انسان چه در مسئولیت چه در تابعیت رنگی از اندیشه را به خود می‌گیرد. این اندیشه است که نوع زندگی و کنش‌ها و واکنش‌ها را می‌سازد

خویش‌کام نمی‌شد، پدر را نمی‌کشت. پس، او به‌دلیل همین خودکامگی و سستی خرد است که تن به این اعمال می‌دهد.

در بعضی از داستان‌های شاهنامه شخصیت و اراده‌های گوناگونی را مشاهده می‌کنیم.

۱. شخصیت خودشیفته، ۲. شخصیت خودکامه، ۳. شخصیت ناخالص و خودخواه، و ۴. شخصیت وارسته.

برای **نمونهٔ اول** یعنی شخصیت خودشیفته می‌توان جمشید را مثال زد. جمشید با خودشیفتگی نمود قدرت فردی و دستگاه، جامعه را به‌سمت وابستگی و تک‌صدایی و حتی بی‌صدایی می‌برد. او مشارکت‌های مردمی را از یاد می‌برد و زمینه را برای وابستگی و پناه بردن به بیگانه آماده می‌کند. او تمام کارها را که به همت مردم و طبقات انجام شده است، به خود نسبت می‌دهد؛ در حالی‌که به تنهایی نمی‌توانست. یک فرمانده بدون سپاه و نیرو قدرتی ندارد ولی او خود را می‌بیند و بس و حتی نیروی ماورایی را تکذیب می‌کند و جهان رابرای‌خودمی‌خواهد.

چنین گفت با سالخورده مهان
که جز خویشتن را ندانم جهان
هنر در جهان از من آمد پدید
چو من نامور تخت شاهی ندید
جهان را به‌خوبی من آراستم
چنان گشت گیتی که من خواستم
خور و خواب و آرامتان از من است
همه پوشش و کامتان از من است
بزرگی و دیهیم و شاهی مراست
که گوید که جز من کسی پادشاست
(همان: ۲۷ و ۲۸)

چون جمشید خودشیفته و خودخواه است، مردم از او دور می‌شوند و همین مقدمه‌ای می‌شود تا مردم به دادگر دیگر روی بیاورند که این مطابقت می‌کند با حملات بیگانه و تسلط آن‌ها بر ایران. لذا بستر برای حکومت تزویر، یعنی ضحاک، آماده می‌شود.

منم گفت با فرّهٔ ایزدی
همم شهریاری و هم موبدی
گر ایدون که دانید من کردم این
مرا خواند باید جهان‌آفرین
هر آن کس ز درگاه برگشت روی
نماند به پیشش یکی نامجوی
همی کاست از او فرّهٔ ایزدی
برآورده بر وی شکوه بدی
(همان: ۲۵)
از آن پس برآمد از ایران خروش
پدید آمد از هر سویی جنگ و جوش...
یکایک از ایران برآمد سپاه
سوی تازیان برگرفتند راه
شنودند کانجا یکی مهتر است
پر از هول شاه اژدها پیکر است
سواران ایران همه شاه جوی
نهادند یکسر به ضحاک روی
(همان: ۳۳)

این خودشیفتگی جمشید است که کشور را از هم می‌پاشد و باعث تسلط بیگانگان می‌شود. اما در **نوع دوم** یعنی شخصیت خودکامهٔ بیگانه، در این روند اگر به ضحاک بنگریم از یک نوع زایایی منفی برخوردار است. ویژگی جهان‌خواری و مجازاً از بین برندهٔ پویایی و اندیشه همچنان که رویش مار و نوع تغذیهٔ آن نشان می‌دهد. «مار در تاریخ اساطیر نماد زمستان و سرما است.» (شایگان‌فر، ۱۳۸٤: ۱٦٥-۱٦٤)

دو مار سیه از دو کتفش برُست
غمی گشت و از هر سوی چاره جست
(شاهنامه، ج ۱: ۲۸)

زمستان و فسردگی و تخریب جامعه و از بین بردن شکوفایی و زیبایی به‌طور نمادین مشخص است. از بین بردن گاو برمایه که «در اسطورهٔ ایران نشان باران و خورشید و باروری است.» (نقد ادبی: ۱٦٥)

کجا نامور گاو پرمایه بود
که بایسته بر تنش پیرایه بود...
پدروارش از مادر اندر پذیر
وزین کار نغزش بپرور به شیر
پرستندهٔ بیشه و گاو مغز
چنین داد پاسخ بدان پاک مغز
(شاهنامه، ج ۱: ۴۰)

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

هفت خان رستم و هفت خان اسفندیار

لیلا مرادی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های منطقه ۱۵ تهران

چکیده
بر اساس یک سنت دیرپای پهلوانی در ایران باستان، گذر از هفت منزل پرخطر برای پهلوان، جهت احراز شایستگی‌های پهلوانی و نیز کسب عنوان «جهان پهلوانی» بایسته و ضروری بوده است. در شاهنامهٔ فردوسی با وجود پهلوانان نامدار بسیار، تنها رستم، در اوایل عصر کیانی و اسفندیار، در اواخر این عصر توانمندی‌هایشان در این آزمون بزرگ سنجیده می‌شود. در متن حاضر علاوه بر بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های سیر پهلوانی رستم و اسفندیار به بررسی علت تفاوت املایی واژه‌های «خان» و «خوان» در هفت «خان» رستم و هفت «خوان» اسفندیار در نسخه‌های خطی شاهنامه می‌پردازیم.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، خان، خوان، رستم، اسفندیار، هفت

از روزگاران کهن، عصر اسطوره و افسانه تا عصر تاریخ، در میان اقوام باستانی چون سومریان، بابلیان، ایرانیان و مردمان مصر و هند و یونان، عدد هفت با تقدسی ویژه و با دربرداشتن مفهوم یک سیر تکاملی و نظم دوره‌ای خاص در همهٔ موضوعات زندگی بشر دیده شده است. چنان‌که در طبیعت، در ترکیب‌های هفت اقلیم، هفت دریا، هفت کوه، هفت آسمان، هفت سیاره، هفت طبقهٔ زمین و ... و در هنر، در هفت پردهٔ موسیقی، هفت رنگ، هفت هنر و نیز عجایب هفت‌گانه و در دین و امور مذهبی، در ترکیب‌های هفت امشاسپندان، هفت رمز فروهر، هفت جشن پارسایی، هفت آتشکدهٔ بزرگ و در دوران اسلامی، در هفت بار طواف کعبه، هفت بار رمی جمرات، هفت بار سعی بین صفا و مروه، هفت سلام قرآنی، هفت عضو بدن در حالت سجده، هفت دوزخ، هفت تن اصحاب کهف و ... نمود یافته است.

در آیین‌های اجتماعی، در مراسم هفت جشن پارسایی، هفت سین در سفره عید نوروز، هفت شبانه‌روز سور و شادمانی یا هفت روز عزا و سوگواری و ... و در شعر و ادبیات در نام‌گذاری اسامی کتاب‌ها و آثار شاعران چون، هفت پیکر نظامی، هفت اورنگ جامی و با معنای یک سیر تکاملی در هفت مرحله در سیر و سلوک عرفانی، هفت شهر عشق و نیز هفت مرحلهٔ پهلوانی دیده می‌شود.

عدد هفت در شاهنامهٔ فردوسی در شکلی خاص و برجسته در هفت خان رستم و پس از آن در هفت خان اسفندیار دیده می‌شود[1]. گذشتن پیروزمندانهٔ پهلوان از هفت منزل و مرحلهٔ پرخطر برای احراز شایستگی‌های پهلوانی، برگرفته از یک سنت دیرپای پهلوانی در ایران باستان است.

هفت «خان» یا هفت «خوان»

ضروری است در ابتدای بحث دربارهٔ شکل صحیح املای این ترکیب تأملی شود؛ چرا که این ترکیب با دو شکل املایی در داستان هفت خان رستم و هفت خوان اسفندیار دیده می‌شود.

«خوان» در لغت به معنی سفره و طبق چوبی بزرگ خوردنی و مائده آمده است. در «لغت‌نامهٔ دهخدا» ذیل مدخل «هفت خوان» آمده است: «خوان به معنی سفره است. بعضی وجه تسمیهٔ این کلمه را آن دانسته‌اند که رستم و اسفندیار بعد از هر کامیابی، خوانی از اغذیهٔ لذیذ می‌گستردند ولی این وجه صحیح نمی‌نماید. وجه دیگر اینکه کلمه مصحف «هفت خان» مرکب از هفت و خان = خانه به معنی منزل است (از حاشیهٔ برهان چاپ معین) و نام هفت منزلی است که رستم برای رهایی کاوس از بند شاه مازندران پی نمود. (یادداشت مؤلف)

در ادامه، علامه دهخدا پس از نام بردن از هفت خان رستم به نقل از برهان قاطع چنین آورده است: «وقتی کیکاووس در مازندران به بند افتاده بود، رستم برای خلاصی او می‌رفت. در اثنای راه چند جا دیوان و جادوان را کشت و هفت روزه به مازندران رفت و کیکاووس را نجات داد و آن را «هفت خان عجم» نیز گویند؛ به سبب آنکه از هر منزلی که می‌گذشت، به شکرانهٔ آن مهمانی و ضیافتی برپا می‌کرد.» اما چنان که آمد، مرحوم دهخدا این وجه را نپذیرفته و به‌نظر می‌رسد گذر پیروزمندانه از هفت مرحلهٔ پرخطر برای پهلوانان خطیرتر از آن است که به مناسبت خوان و ضیافت نام‌گذاری شود. از سوی دیگر، در این سیر پهلوانی رستم جز رخش همراهی نداشته است تا با عبور از هر منزل ضیافتی بر پا دارد و خوانی بگسترد. حتی در خلال داستان هفت خان او صریحاً آمده است که پهلوان بی‌وسایل خوان و سفره پای در راه نهاده است. (حمیدیان، ۱۳۷۶، ج ۲: ۹۱)

در شاهنامه در دو نسخهٔ فلورانس (جوینی، ۱۳۸۵، ج ۳: ۲۴۲) و مسکو (حمیدیان، ۱۳۷۶، ج ۲: ۹۱) در داستان هفت خان رستم، «خوان» به معنی سفره و طبق غذا آمده است:

بر آن آتش آن گور بریانش کرد
پس آنگاه بی‌پوست و بی‌جانش کرد
بخورد و بینداخت زو استخوان
همین بود دیگ و همین بود خوان

در شاهنامه تصحیح استاد خالقی‌مطلق در داستان هفت خان رستم، «خوان» به معنی سفره آمده است:

تهمتن به یزدان نیایش گرفت
ابر آفرین‌ها فزایش گرفت
که در دشت مازندران یافت خوان
می و جام با میگسار جوان

استاد عزیزالله جوینی در جلد سوم شاهنامهٔ خود (پاورقی صفحهٔ ۲۷۱) یادآوری کرده است که در نسخهٔ فلورانس در سرفصل‌های هفت خان رستم به‌جای «خوان» از واژهٔ «منزل» استفاده شده و در متن خالقی‌مطلق نیز همین‌گونه است اما در چاپ‌های «مهل» و «دبیر سیاقی»، سرفصل‌ها با واژهٔ «خوان» ثبت شده است. استاد جوینی خود نیز به تبع نسخهٔ فلورانس در سرفصل‌ها از هر «خان» با واژهٔ «منزل» نام برده است. قابل ذکر است که در شاهنامهٔ چاپ خالقی‌مطلق سرفصل اصلی داستان هفت خان رستم چنین ضبط شده است: «گفتار اندر هفت‌خان رستم زال».

سپس استاد در بیان موضوع هر یک از هفت خان رستم از واژهٔ «منزل» استفاده کرده است؛ برای نمونه، خان اول را چنین آورده است: «گفتار اندر منزل اول رستم».

در نسخهٔ مسکو، تصحیح استاد حمیدیان، هفت خان رستم فاقد عنوان و سرفصل است و فقط در جلد دوم (صفحهٔ ۸۹، بیت ۲۵۱) زال از هفت‌خان چهارده روز راه که رستم در هفت روز آن را پیمود، با واژهٔ «منزل» یاد می‌کند.

یکی از دو راه آنک کاوس رفت
دگر کوه و بالا و منزل دو هفت

بنداری نیز این راه چهارده روزه را «مسیر» ترجمه کرده است: «و هو مسیره اربعه عشر یوماً» (جوینی، ۱۳۸۱، ج ۳: ۲۲۶).

بنابراین، در داستان هفت خان رستم بر اساس چاپ مسکو و فلورانس و نیز چاپ خالقی‌مطلق واژهٔ «خوان» صرفاً به معنی سفره آمده و از هفت مرحلهٔ پرخطری که رستم پیروزمندانه و کامکار از آن‌ها گذر کرده، با واژهٔ «منزل» یاد شده است. ضمن اینکه خالقی‌مطلق عنوان اصلی داستان را با عبارت «گفتار اندر هفت‌خان رستم» ثبت کرده است.

در هفت خوان اسفندیار به‌رغم داستان هفت خان رستم، در چاپ مسکو ترکیب «هفت‌خوان» در نام‌گذاری هر هفت منزل پهلوانی، هم در عنوان هر مرحله و هم در متن داستان آمده است. چنان‌که در اولین بیت این داستان می‌خوانیم:

کنون زین سپس هفت‌خوان آورم
سخن‌های نغز و جوان آورم
(حمیدیان، ۱۳۷۶، ج ۶: ۱۱۶)

و یا در بیت (۳۵) همین بخش آمده است:

سخن گوی دهقان چو بنهاد خوان
یکی داستان راند از هفت‌خوان
(همان: ۱۶۷)

خالقی‌مطلق همین بیت را به‌عنوان بیت آغازین این داستان چنین ثبت کرده است:

سخنگوی دهقان چو بنهاد خوان
یکی داستان راند از هفت‌خان
(۱۳۸۶، ج ۵: ۲۲۱)

چنان‌که ملاحظه می‌کنید، در مصرع اول «خوان» به معنی سفره است و در مصرع دوم از هفت منزل پهلوانی اسفندیار با ترکیب «هفت‌خان» یاد شده است. خالقی‌مطلق در ارجاع مصرع دوم همین بیت در پاورقی آورده است که در نسخهٔ دست‌نویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، مصرع دوم چنین ثبت شده است: «یکی داستان راند از هفت‌خوان». بنابراین، هم در نسخهٔ مسکو و هم در نسخهٔ بریتانیا در مصرع دوم ترکیب

«هفت‌خوان» آمده است.

از سوی دیگر، در شاهنامهٔ خالقی‌مطلق داستان با عنوان کلی و اصلی «آغاز داستان» شروع می‌شود. در پاورقی باز جناب استاد آورده است که در شاهنامهٔ دست‌نویس «دارالکتب قاهره» و نیز شاهنامهٔ دست‌نویس «کتابخانهٔ طوپقاپوسرای» در استانبول عنوان اصلی داستان چنین است: «آغاز داستان هفت‌خوان»

با این حال، استاد خالقی‌مطلق تمام عناوین هفت منزل اسفندیار را با واژهٔ «خان» ثبت نموده است: «گفتار اندر خان اول و کشتن اسفندیار گرگان را»، «گفتار اندر خان دوم کشتن اسفندیار شیران را»، «گفتار اندر خان سوم و کشتن اسفندیار اژدها را» و ... با ارجاع هر کدام از این عناوین به پاورقی، ثبت دیگری در سایر نسخه‌ها را گزارش کرده‌اند. بر اساس این گزارش‌ها، در نسخه‌های طوپقاپوسرای در استانبول، نسخهٔ فلورانس، دست‌نویس موزهٔ ملی کراچی، از هر منزل پهلوانی اسفندیار با واژه «خوان» یاد می‌شود. بنابراین، در نسخه‌های مذکور و همچنین در نسخهٔ چاپ مسکو نیز از هفت منزل اسفندیار با واژهٔ «هفت‌خوان» نام برده می‌شود و این در حالی است که خالقی‌مطلق ثبت «خان» را در عناوین پذیرفته و در متن نیز «هفت‌خان» ثبت کرده است:

چنین گفت با نامور گرگسار
که بر هفت‌خان هرگز ای شهریار...

در یک جمع‌بندی کلی به‌نظر می‌رسد که در اولین سیر هفت مرحله‌ای پهلوانان در شاهنامه (هفت‌خان رستم) با توجه به تکرار و تأکید واژهٔ «منزل»، ظاهراً آنچه در نظر فردوسی و یا گویندگان باستانی این داستان حائز اهمیت بوده، عبور پیروزمندانه و سرافرازانه رستم از هفت مرحله و خانهٔ پرخطر است که به موجب آن رستم سزاوار کسب عنوان جهان‌پهلوانی ایران زمین می‌گردد.

اما در داستان هفت‌خوان اسفندیار با عنایت به اینکه این داستان مشکوک به ساخته و پرداخته شدن به‌وسیلهٔ موبدان و روحانیون زردشتی است و نیز با توجه به امانت‌داری فردوسی در نقل دقیق و بدون تصرّف داستان‌های باستانی، به‌نظر می‌رسد نام‌گذاری سیر پهلوانی اسفندیار به «هفت‌خوان» تعمّدی بوده و از روی هدفی خاص صورت گرفته است. چنان‌که در این داستان ترکیب «هفت‌خوان» هشت مرتبه در متن داستان تکرار می‌شود. می‌دانیم که در متون پهلوی «تکرار» شیوه‌ای مؤثر برای جلب نظر مخاطب یا خواننده بود و در سبک نگارش بسیاری از متون اندرزی (خصوصاً) در تأثیرگذاری بر مخاطب و خواننده اهمیت بسیار داشته است.

از سوی دیگر، در شاهنامه هر بار که سخن از مرحلهٔ بعدی سیر هفت‌گانهٔ اسفندیار می‌رود، از واژهٔ «منزل» استفاده می‌شود نه «خوان» بر این اساس، می‌توان به نتیجه رسید که فردوسی یا مؤلف و گویندهٔ اصلی این داستان باستانی بر گستراندن خوان و سفره پس از هر کامیابی شاهزادهٔ پهلوان تأکید داشته است. گویی عبور پیروزمندانهٔ شاهزادهٔ پهلوان از این هفت منزل خطرناک چندان غیرمنتظره و چشمگیر نبوده و به‌همین سبب، بسیار بی‌اهمیت و عادی تلقی گردیده است.

که فردوسی یا مؤلف و گویندهٔ اصلی این داستان باستانی بر گستراندن خوان و سفره پس از هر کامیابی شاهزادهٔ پهلوان تأکید داشته است

در مقابل، با برجسته‌سازی گستراندن خوان و سفره‌های شاهانه پس از هر منزل کوشش شده است که عبور از این هفت منزل پرخطر برای اسفندیار تفریحی چون شکار و یا مشق جنگ و نبرد تصویر گردد. بر همین اساس است که شاهزاده پس از هر مرحله با فراغ بال و با ذهنی شاد و آزاد به بزمی شاهانه می‌نشیند. البته به این ترتیب، هم از اهمیّت هفت خان رستم کاسته می‌شود و هم خوی و نژاد کیانی و نسب شاهزادگی این پهلوان دینی و محبوب موبدان به رخ هواداران رستم کشیده می‌شود.

بنابراین، در متن حاضر نگارنده از هفت منزل پهلوانی رستم با ترکیب «هفت خان» و از هفت مرحلهٔ پهلوانی اسفندیار با ترکیب «هفت خوان» یاد می‌کند.

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

طبقات آسمان در ادب فارسی

عاقله‌شعبانی‌اندبیلی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های خلخال

چکیده
در این مقاله، طبقات آسمان و اعتقاد منجمان و قدما در مورد آن‌ها بررسی شده و از نمونه‌هایی از آثار بزرگان ادب فارسی برای تبیین و توضیح این موضوع استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: آسمان، هفت فلک، ادب فارسی

در قدیم ربع مسکون[1] را به هفت قسمت تقسیم می‌کردند و معتقد بودند که هر یک از این اقلیم‌ها به یکی از سیاره‌های هفت‌گانه منسوب است و در کتاب‌های جغرافیای اسلامی به اقالیم سبعه شهرت دارد؛ مثلاً هند به کیوان و چین و ماچین به برجیس منسوب است. در هفت‌پیکر (بهرام‌نامه) **نظامی**، هر یک از روزهای هفته به رنگ سیاره‌ای است و هر گنبد نیز به سیاره‌ای منسوب است و به آن رنگ ساخته شده است:

رنگ هر گنبدی ستاره‌شناس
بر مزاج ستاره کرده قیاس
گنبدی کاو ز قسم کیوان بود
در سیاهی چو مشک پنهان بود
وان که بودش ز مشتری مایه
صندلی داشت رنگ و پیرایه
وان که مریخ بست پرگارش
گوهر سرخ بود در کارش
وان که از آفتاب داشت خبر
زرد بود، از چه؟ از حمایل زر
وان که از زیب زهره یافت امید
بود رویش چو روی زهره سپید
وان که بود از عطاردش روزی
بود پیروزه گون ز پیروزی
وان که مه کرده سوی برجش راه
داشت سرسبزی‌ای ز طلعت شاه
برکشیده بر این صفت پیکر
هفت گنبد به طبع هفت اختر
نظامی (هفت‌پیکر)

هر یک از این گنبدها با توجه به رنگ آن به دختران اقالیم هفت‌گانه منسوب است: شنبه منتسب به کیوان و به رنگ سیاه از آن دختر اقلیم اول، یکشنبه منتسب به خورشید و به رنگ زرد و از آن دختر اقلیم دوم، دوشنبه منتسب به ماه و به رنگ سبز و از آن دختر اقلیم سوم، سه‌شنبه منتسب به بهرام و به رنگ سرخ و از آن دختر اقلیم چهارم، چهارشنبه منتسب به تیر و به رنگ کبود، از آن دختر اقلیم پنجم، پنجشنبه منتسب به برجیس و به رنگ خاکی و صندل و از آن دختر اقلیم ششم و آدینه منتسب به ناهید و به رنگ سپید و از آن دختر اقلیم هفتم[2]:

روز شنبه ز دیر شمّاسی
خیمه زد در سواد عباسی[3]
سوی گنبد سرای غالیه فام
پیش بانوی هند شد به سلام...
روز یکشنبه آن چراغ جهان
زیر زر شد چو آفتاب نهان
زرفشانان به زرد گنبد شد
تا یکی خوشدلیش در صد شد...
چون که روز دوشنبه آمد، شاه
چتر سرسبز برکشید به ماه...
از دگر روز هفته آن به بود
ناف هفته مگر سه‌شنبه بود
روز بهرام و رنگ بهرامی
شاه با هر دو کرده هم نامی

سرخ در سرخ زیوری برخاست
صبحگه سوی سرخ گنبد تاخت
بانوی سرخ روی سقلابی
آن به رنگ آتشی به لطف آبی...
چارشنبه که از شکوفه مهر
گشت پیروزه‌گون[۴] سواد سپهر
شاه را شد ز عالم‌افروزی
جامه پیروزه‌گون ز پیروزی...
روز پنجشنبه است روزی خوب
وز سعادت به مشتری منسوب
چون دم صبح گشته نافه‌گشای
عود را ساخت خاک صندل‌سای
آمد از گنبد کبود برون
شد به گنبد سرای صندل‌گون[۵]
بانوی چین ز چهره چین بگشاد
وز رطب جوی انگبین بگشاد...
روز آدینه کاین مقرنس بید
خانه را کرد ز آفتاب سپید
شاه با زیور سپید به ناز
شد سوی گنبد سپید فراز
زهره با برج پنجم اقلیمش
پنج نوبت زنان به تسلیمش
نظامی (هفت‌پیکر)

اما منظور از طبقات آسمان چیست؟ خداوند در قرآن کریم در آیه‌های ۱۵ و ۱۶ سورهٔ نوح می‌فرماید: «الم تروا کیف خلق الله سبع سموات طباقا * و جعل القمر فیهن نورا و جعل الشمس سراجا»؛ یعنی «آیا ندیدید خداوند چگونه هفت آسمان را به طبقاتی (بسیار منظم و محکم) آفرید * و در آن سماوات، ماه را فروغی تابان و خورشید را چراغی فروزان ساخت؟»

قدما معتقد بودند که عالم همه یک کره است و مرکزش زمین است و افلاک نه تا هستند؛ گرد یکدیگر برآمده مانند پوست پیاز. بر هر یک از هفت طبقهٔ اول ستاره‌ای می‌تابد و به هر یک از این ستاره‌ها نسبت‌هایی می‌دادند؛ مثلاً قدما رنگ اصلی را هفت رنگ می‌دانستند و به هفت ستاره - یا بهتر است بگوییم به هفت سیاره- منسوب می‌کردند که به‌ترتیب انتساب عبارت‌اند از: زنگاری (سبز) به ماه، کبود به تیره، سفید به ناهید، زرد به خورشید، سرخ به بهرام، خاکی به برجیس، سیاه به کیوان.

نظامی در هفت‌پیکر در توصیف معراج پیامبر (ص) می‌سراید:

ماه را در خط حمایل خویش
داد سرسبزی از شمایل خویش
بر عطارد ز نقره‌کاری دست
رنگی از کورهٔ رصاصی بست
زهره را از فروغ مهتابی
برقعی برکشید سیمابی
گرد راهش به ترکتاز سپهر
تاج زرین نهاد بر سر مهر
سبز پوشید چون خلیفهٔ شام[۶]
سرخ‌پوشی گذاشت بر بهرام
مشتری را ز فرق سر تا پای
دردسر دید و گشت صندل‌سای
تاج کیوان چو بوسه زد قدمش
در سواد عبیر شد علمش...
گشت زان تخت نیز رخت گرای
رفرف و سدره هر دو ماند به جای...
چون درآمد به ساق عرش فراز
نردبان ساخت از کمند نیاز
سر برون زد ز عرش نورانی
در خطرگاه سرّ سبحانی...

بیشتر شعرا آسمان را هفت طبقه فرض کرده و در توصیف آن‌ها ابیات زیادی آورده‌اند:

نوبر باغ هفت چرخ کهن
درّةالتاج عقل و تاج سخن
شش جهت را ز هفت بیخ برآر
نه فلک را به چهار میخ درآر
نظامی (هفت‌پیکر)

از بس که دود آه حجاب ستاره شد
بر هفت بام بست گذرها چو ششدرش
بل شمع هفت چرخ گدازان شده چو موم
از بس که تف رسد ز نفس‌های بی‌مَرَش
خاقانی

تا بدین هفت فلک سیر کند هفت اختر
همچین هفت به دیدار بود هفت اورنگ
فرخی

به هر یک از ستاره‌هایی که بر افلاک می‌تابیدند، ویژگی‌هایی

منتسب می‌کردند:

نه از این اخترانم اقبالیست
نه از این روشنانم احسان است
تیز مهری و شوخ برجیسی است
شوم تیری و نحس کیوان است
مسعودسعدسلمان

چتر تو خورشید فر، تیغ تو مریخ فعل
علم تو برجیس حکم، حلم تو کیوان شیم؟
خاقانی

دو نیر و یک دبیر، دو سعد روشن ضمیر
زهره و برجیس و تیر پیش مه و آفتاب
زهره به آهنگ نغز رابط محفل شده
مشتری افکنده پهن مسند فصل الخطاب
ادیب‌الممالک‌فراهانی

زحل در برج جوزا، زهره و بهرام در خوشه
عطارد با مه و خورشید مأوا جسته در سرطان؟
ز هوش و فضل و فروغ و فر و کال تو تافت
به چرخ مشتری و تیر و مهر و زهره و ماه
ادیب‌الممالک‌فراهانی

دوازده برج به قول **ابونصر فراهی** در نصاب‌الصبیان عبارت‌اند از:

برج‌ها دیدم که از مشرق برآوردند سر
جمله در تسبیح و تهلیل حی لایموت
چون حمل، چون ثور و چون جوزا و سرطان و اسد
سنبله، میزان و عقرب، قوس و جدی و دلو و حوت

این برج‌ها را خانهٔ هفت سیّاره می‌دانستند؛ مثلاً حَمَل، خانهٔ بهرام است و ثور، خانهٔ ناهید و جوزا، خانهٔ تیر و سرطان، خانهٔ ماه و اسد، خانهٔ خورشید و سنبله، خانهٔ دیگر تیر و میزان، خانهٔ ناهید و عقرب، خانهٔ دیگر بهرام و قوس، خانهٔ برجیس و جدی، خانهٔ کیوان و دلو، خانهٔ دیگر کیوان و حوت، خانهٔ دیگر برجیس است.

طالعش حوت و مشتری در حوت
زهره با او چو لعل با یاقوت
ماه در ثور و تیر در جوزا
اوج مریخ در اسد پیدا
زحل از دلو با قوی رایی
خنصم را داده بادپیمایی
نظامی (هفت‌پیکر)

در اعتقاد قدما هفت ستاره که بر افلاک می‌تابند، عبارت‌اند از:

فلک اول: ماه (قمر) که رنگ زنگاری منسوب به آن است.

نخستین فلک ماه را منزل است
دگر تیر را باز ناهید را
ناصرخسرو

قمر را روشنایی نامه داده
عطارد را دوات و خامه داده
خواجوی کرمانی

فلک دوم: تیر (عطارد) که رنگ کبود منسوب بدان است. از نظر منجمان ستارهٔ شاعران و کاتبان و ارباب قلم است و جایش بر فلک دوم است.

قدما معتقد بودند که عالم همه یک کره است و مرکزش زمین است و افلاک نه تا هستند؛ گرد یکدیگر برآمده مانند پوست پیاز. بر هر یک از هفت طبقهٔ اول ستاره‌ای می‌تابد و به هر یک از این ستاره‌ها نسبت‌هایی می‌دادند

مرا از اختر دانش چه حاصل
که من تاریک و او رخشنده اجزا
چه راحت مرغ عیسی را ز عیسی
که همسایه است با خورشید عذرا
خاقانی

کلک از کف تیر سرنگون گردد
چون من ز خدنگ خامه برگیرم
بهار

فلک سوم: ناهید (زهره)؛ منجمان قدیم به ستاره‌ای که بر فلک سوم می‌تابد، نسبت خنیاگری می‌دادند و آن را مظهر رامشگری و عیش و طرب می‌دانستند. در شعر فارسی نیز این‌گونه است. در زبان فارسی به ناهید، «آناهید، آناهیتا، بیدخت، بغدخت»، و غربیان به آن «ونوس» می‌گویند. در ادبیات ایران پیش از اسلام نام یکی از ایزدان زردشتی و ایزد آب است. در اوستا به‌صورت دوشیزه‌ای بسیار زیبا، بلندبالا و خوش‌پیکر توصیف شده است. زهره را «سعد اصغر» می‌نامند.

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

ژاله در بیتی از شاهنامه

دکتر علی‌اصغر فیروزنیا
دبیر زبان و ادبیات فارسی، شهرستان بجنورد

چکیده
نویسنده با استناد به شاهنامه و منابع دیگر، معنای تگـرگ را بـرای لغـت ژالـه در درس «کاوهٔ دادخـواه» پیشنهاد کرده است.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، ژاله، باران، تگرگ

در درس سـوم (کاوهٔ دادخـواه) از کتـاب زبان و ادبیات فارسی (عمومی) سال چهارم، این ابیات از شاهنامه آمده است:

ز دیوارها خشت و از بام سنگ
به کوی اندرون تیغ و تیر خدنگ
ببارید چون ژاله ز ابر سیاه
کسی را نبد بر زمین جایگاه

(زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی: ۲۰)

میر جلال‌الدین کزازی در شرح ابیات نقل شده نوشته است:

«ژاله در معنی باران به کار رفته است. خواجه نیز فرموده است:

صبح است و ژاله می‌چکد از ابر بهمنی
برگ صبوح ساز و بده جام یک منی

ژاله واژه‌ای اسـت که از درادنی در پارسی باستان بـه یـادگار مانده اسـت. همتـای سانسـکریت آن هرادنی بوده است.»

(کزازی، ۱۳۸۵: ۳۱۷)

در «فرهنگ معین» ذیل لغت «ژاله» آمده است:

«ژاله:

۱. قطرهٔ شـبنم که روی برگ گل و گیاه نشـیند، شبنم
۲. تگرگ
۳. باران» (معین، ذیل لغت ژاله)

در «لغت‌نامه دهخدا» و «فرهنگ بزرگ سخن» نیز همین سه معنا با شواهد مثال ذکر گردیده است.

(ر. ک. بـه لغت‌نامهٔ دهخـدا، ۱۳۷۲: ذیل لغت ژاله؛ و نیز فرهنگ بزرگ سخن، ۱۳۸۱: ذیل همین لغت)

بـا توجه بـه اینکـه فضای سـخن در ایـن ابیات شـاهنامه، حماسـی اسـت و با زمینهٔ غنایی غزل خواجه حافظ تفاوت دارد، این نظر تقویت می‌گردد

کـه در ابیـات مذکـور از داسـتان کاوه، «ژالـه» در معنای «تگرگ» به کار رفته اسـت. این برداشـت با معنای اصیل ایـن واژه و مقتضای کلام، که حاکی از صعوبـت صحنهٔ نبـرد و یـادآور صـدای برخورد حربه‌هاست، سازگاری بیشتری دارد. بلاغت کلام مطابقـت آن بـا مقتضای حـال اسـت و می‌دانیم که «شـاعران بزرگ فارسـی زبان در اشعار خویش، اقتضـای حال و مقـام را رعایـت کرده‌اند.» (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۹: ۲۱۷)

این لغت در ابیاتی دیگر از شـاهنامه، که فضایی مشـابه با این ابیات دارند، به معنـای تگرگ به کار رفته است:

«ژاله: ۱. تگرگ: پدید آمدن منجنیق از برش
چو ژاله همی کوفتی بر سرش»
(به نقل از لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل لغت ژاله)

«ژاله: ۱. تگرگ: تو گفتی هوا ژاله بارد همی
به سنگ اندرون لاله کارد همی»
(نوشین، ۱۳۸۴: ۲۸۵)

فردوسی در ترسیم شـدت صحنه جنگ و کثرت ردوبـدل شـدن آلات حـرب، واژهٔ تگـرگ را هم در ابیاتی به کار برده است. مثلاً

«به نیزه در آمد به کردار کَرَک {= کرگدن}
زمین پر ز مرده، هوا پر تگرگ»
(فردوسی ۱۳۶۹، ج ۳: ۵۳)

«همی گرز بارید بر خود و ترگ
به جوشن ببارید همچون تگرگ»
(همان: ۲۰۱)

«همی گرز بارید همچون تگرگ
زمین پر ز ترک و هوا پر ز مرگ»
(همان، ج ۴: ۲۷۵)

«همی تیر بارید همچون تگرگ
بر آن اسپرِ گرگ [=گرگین] و رویِ تگرگ»
(همان، ج ۳: ۲۹۰)

پیش از فردوسـی، دقیقی توسی نیز در توصیف میـدان پیکار از همین تشـبیه بهره گرفته اسـت و می‌دانیم که او نخسـتین کسـی اسـت کـه پس از مسـعودی مروزی به نظم داسـتان‌های ملی ایران همت گماشـت و در واقع پیشوای فردوسی در این کار بود.

ابیات زیر از گشتاسـب نامه است که در شاهنامهٔ فردوسی نقل گردیده است:

«بکردند یک تیر باران نخست
به‌سان تگرگ بهاران، درست»
(همان، ج ۴: ۲۰۰)

«جوان پیش زین اندر آویخت ترگ
بر او تیر بارید همچون تگرگ»
(همان، ج ۴: ۱۶۳)

مصرع پایانی ابیات منقول در آغاز نوشـتار هم با حالت طبیعی ریزش شـدید تگرگ کاملاً تناسـب دارد؛ زیرا در چنان وضعی «هیچ‌کس یارای عبور از آنجا را نداشت.» (یاحقی، ۱۳۷۰: ۲۲)

بـا عنایت به نکات گفته شـده، پرسـش هشـتم از خودآزمایـی درس مـورد نظـر، کـه مربـوط بـه همیـن بیت اسـت، زاید می‌نماید؛ زیرا پاسـخ این سـؤال، یعنی ضرب‌المثل «جای سـوزن انداختن نیست»، با معنا و فضای این بیت تناسب ندارد. در کتاب «امثال و حکم» راجع‌به این مثل چنین آمده است:

«جای سـوزن انداختن نیسـت: همهٔ مجلس یا محل انباشـته از مردم است.» (دهخدا، ۱۳۷۴، ج ۲: ۵۷۸)

پیش از فردوسی، دقیقی توسی نیز در توصیف میدان پیکار از همین تشبیه بهره گرفته است و می‌دانیم که او نخستین کسی است که پس از مسعودی مروزی به نظم داستان‌های ملی ایران همت گماشت و در واقع پیشوای فردوسی در این کار بود

منابع

ـ انوری، حسن؛ **فرهنگ بزرگ سخن**، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۱.

ـ پارسانسب، محمد، محمدرضا سنگری و حسن ذوالفقاری، **زبان و ادبیات فارسی** (عمومی) (دورهٔ پیش‌دانشـگاهی)، درس مشـترک کلیهٔ رشته‌ها)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ هجدهم، ۱۳۹۱.

ـ دهخدا، علی‌اکبر، **لغت‌نامه**، مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشـگاه تهران، چ اول از دورهٔ جدید، بهار ۱۳۷۲.

ـ دهخـدا، علی‌اکبـر، **امثال و حکم**، انتشـارات امیرکبیر، چ هشتم، تهران ۱۳۷۴.

ـ علـوی مقدم، محمد رضا اشـرف‌زاده، **معانی** و بیان، انتشارات سمت، چ دوم، تهران ۱۳۷۹.

ـ ابوالقاسم، فردوسی، **شاهنامه**، به تصحیح ژول مول، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چ چهارم، تهران، ۱۳۶۹.

ـ کزازی، میر جلال‌الدین، **نامهٔ باستان** (ویرایش و گزارش شـاهنامهٔ فردوسی)، انتشارات سمت، چ پنجم، تهران، تابستان ۱۳۸۵.

ـ معیـن، محمد؛ **فرهنگ فارسـی**، انتشـارات امیرکبیر، چ هشتم، تهران، ۱۳۷۱.

ـ نوشـین، عبدالحسـین؛ **واژه نامـک** (فرهنگ واژه‌های دشوار شاهنامه)، انتشارات معین، تهران ۱۳۸۴.

ـ یاحقـی، محمـد جعفـر؛ **بهین‌نامهٔ باسـتان** (خلاصهٔ شـاهنامهٔ فردوسـی)، انتشـارات آسـتان قدس رضوی، چ دوم، مشهد، ۱۳۷۰.

راز گسسته‌نمایی اشعار حافظ

با نقد و بررسی یک غزل در محور افقی و عمودی

محمدیزدان‌جو
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مدرس مراکز تربیت معلم بهبهان

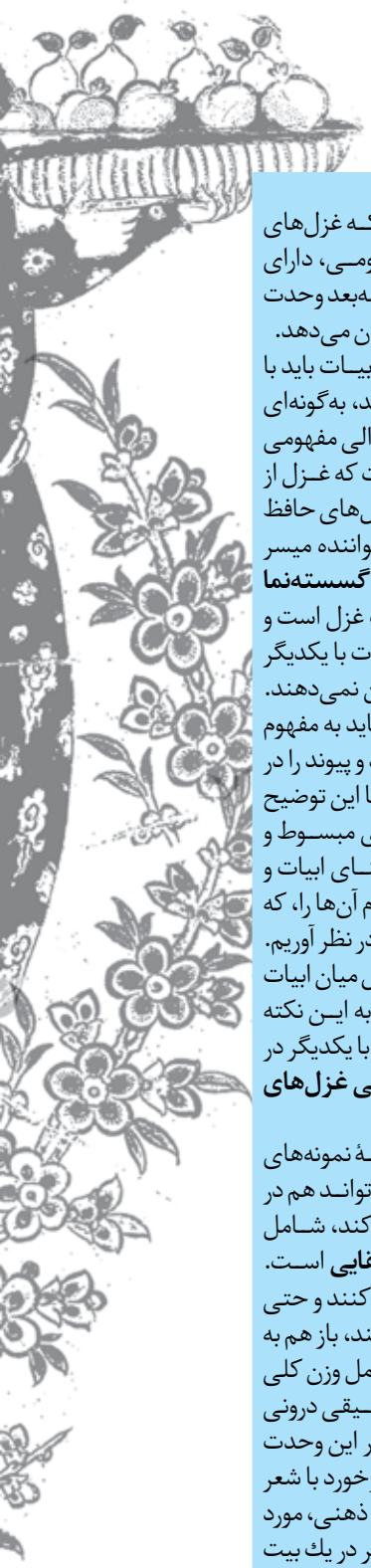
چکیده
در این مقاله سعی شده است ارتباط افقی و عمودی یکی از غزل‌های حافظ مندرج در کتاب ادبیات دوم دبیرستان به عنوان مشتی از خروار بررسی و کاویده شود و این امر روشن گردد که این شیوه می‌تواند در همهٔ غزل‌های حافظ مصداق داشته باشد.

کلیدواژه‌ها: محورهم‌نشینی، محور عمودی، گسسته‌نمایی

«شعر حافظ تصویر و تعبیر هیجانات و اندیشه‌های او دربارهٔ تقدیر ازلی انسان و وضع برزخی انسان در عالم هستی است. بنابراین، آنچه اسباب تشخیص و تمایز شعر حافظ تواند بود، ساختار ذهنی اوست که به سبب تربیت خاص وی در طول حیات و استعدادهای فطری و اکتسابی وی، به نوع خاصی از حوادث ذهنی مجال بروز می‌دهد. در حدوث این حادثهٔ ذهنی، زمان و مکان محدود تاریخی و جغرافیایی در هم می‌ریزند و تجربه‌ها و خاطرات فردی و جمعی و اندوخته‌های آگاهی و ناآگاهی ضمیر در هم می‌آمیزند و گره می‌خورند. بیان حادثه‌ای با این همه عناصر متعدد و متنوع و در عین حال متناقض و ناهماهنگ با نظم و منطق معتاد و آشنای ما اگر چه کاری ناممکن نیست، سخت دشوار است. تنها از طریق انتزاع پاره‌ای از عناصر و تأثیرات هماهنگ است که می‌توان بخشی از این حادثه را در قالب بیان درآورد. نویسنده یا گوینده‌ای که با انتزاع پاره‌ای از حادثهٔ ذهنی دست به نوشتن می‌زند، چون با تجربه‌های مشترک و عادت‌های زبانی ما سازگار است حاصل کارش، خواه علم و خواه شعر و داستان و یا به‌طور کلی ادبیات، اثری است منطقی و قابل فهم در شعر کلاسیک فارسی در نتیجهٔ همین فرایند انتزاع، از چند شاعر استثنایی که بگذریم شعر صورت بیان منظور عقیده را پیدا می‌کند و تک‌معنایی می‌شود؛ زیرا انتزاع بخشی مورد نظر و قابل بیان از حادثهٔ ذهنی، زبان را از ابهام بیرون می‌آورد و آن را در خدمت بیان معنایی از پیش تعیین شده در می‌آورد.»
(پورنامداریان ۱۳۸۲: ۱۸۲-۱۸۱)

«معنی اندیشی اغلب شاعران کلاسیک فارسی ناشی از آن است که آنان حتی در صورت درگیری با یک حادثهٔ ذهنی، جزئی معنادار و قابل بیان و انتقال از طریق زبان عادی را از کل حادثه منتزع می‌کنند و در جامهٔ آرایه‌های شعری سنتی ارائه می‌دهند. حادثهٔ ذهنی که ممکن است تحت تأثیر حالتی عاطفی در بعضی احوال در ذهن بسیاری از شاعران کلاسیک پدید آید، معمولاً بیش از یک انگیزه و محرک برای بیان مضمون و موضوعی که دربارهٔ آن می‌اندیشند و یا از پیش اندیشیده‌اند. شعر آنان به همین سبب با اعمال حیات روحی آنان و در نتیجه با اعماق حیات روحی انسان و ضمیر ناخودآگاه قومی پیوند ندارد. شعر آنان در واقع تک معنایی است و به تبیین و تمییز حقیقتی می‌پردازد که یا به اقتضای زمان و موقع و مقام اجتماعی خود به باور داشت آن تظاهر می‌کنند و یا به آن اعتقاد دارند یا آن را تخیل می‌کنند.» (همان: ۲۳۸-۲۳۲)

«شعر حافظ در مقایسه با شعر شاعران کلاسیک تک معنایی نیست. شعر او جدا از پیام‌های عادی و ظاهری، که خود ناشی از فعالیت ذهن شاعر براساس قواعد زبان و سنت شعر فارسی در جهت محور افقی کلام است و پیام‌های متعددی که از طریق شکل شعر، قافیه، ردیف، وزن عروضی و انواع دیگر موسیقی و بسیاری از تصویرها و صنایع بدیعی منتقل می‌شود، پیامدهای دیگری نیز از طریق رابطهٔ جانشینی کلمات در نتیجهٔ انتخاب از محور عمودی زبان دارد که ناشی از فعالیت ذهن در گزینش کلمات برحسب امکانات دایرهٔ واژگان شاعر و آشنایی عمیق وی با بار فرهنگی و عاطفی آن‌هاست. گویی حافظ با تأملی که در



قرآن کریم به منزلهٔ یك اثر هنری به کمال داشته، بیشتر در پی پدید آوردن متشابهات در شعر است که معنی ظاهری حاصل از دلالت عادی زبان آن خود سبب وسوسهٔ ذهن در وجود معنایی در باطن و ماوراء ظاهر می‌گردد. (همان: همان)

«در شعر حافظ وجود مضامین عرفانی و طرح استنباط‌های تازه و نامتعارف خلاف ظاهر شریعت، که در آثار بعضی از متکلمان و عارفان پیشین هم مطرح شده بود، و نیز توجه به حفظ ابعاد بیشتر حادثهٔ ذهنی، که از دو بعد فرشتگی و حیوانی مایه می‌گرفت و در جهان‌بینی حافظ برجسته‌تر شده بود، ابهام ناشی از آن عوامل را افزون‌تر کرد و زبانی را پدیدآورد که می‌بایست توان بالقوهٔ نمایش این عناصر را دارا باشد. این زبان از یك طرف واژگان سایه‌دار با بار فرهنگی گوناگون و رازآمیز را به خدمت گرفت تا از یك طرف خواننده را به وجود معنایی جز آنکه در دلالت نخستین نشانه‌های زبانی به ذهن متبادر می‌گردد وسوسه کند و از طرف دیگر شکل ترتیب همنشینی کلمات را به گونه‌ای ترتیب دهد که امکان گردش خواننده را از یك سطح معنایی به سطح دیگر میسر سازد و او را همواره در برزخ میان دو سطح مردد نماید. در نتیجهٔ این تردید مجال حضور حادثه‌ای را در نتیجهٔ تأمل در متن در ذهن خواننده یا مخاطب شعر پدیدآورد. از طرف دیگر، حافظ با حذف مطالب لازم برای برقراری پیوند معنایی ادبیات در محور عمودی شعر، که مغایر عادت‌های زبانی ما بود، و ایجاد تناسب‌های لفظی و معنایی میان کلمات در طول هر یك از ابیات و وسیع‌تر کردن فاصلهٔ معنایی میان ابیات، هم طولانی شدن آن تردید و تأمل را تقویت کرد و از این طریق به ابهام رازآفرین شعر افزود و هم مجال تداعی‌های بیشتر خواننده را برای وسعت بخشیدن به حادثهٔ ذهنی فراهم آورد.» (همان: ۱۸٤)

«خصوصیات مذکور در شعر حافظ باعث شده است که عده‌ای قائل به عدم پیوند معنایی در میان ابیات آن شوند و بعضی آن را ناشی از جابه‌جایی ابیات یك غزل توسط کاتبان یا برهم خوردن توالی منطقی ابیات در نتیجهٔ کتابت آن‌ها از حافظه بدانند و در صدد نظم بخشیدن و ترتیب فرضی ابیات برآیند. عده‌ای نیز عقیده دارند که پریشانی ظاهری ابیات عین کمال هنری آن است و متأثر از نظم و نظام سوره‌های قرآن است که علی‌رغم پریشانی ظاهری از انسجام باطنی برخوردارند الا آنکه این پیوند و ارتباط نظم زمانی و منطقی زبان عادی را ندارد و در سایهٔ قبول و درك این نظم باطنی و معنوی است که انگیزهٔ تأمل دربارهٔ حضور ابیاتی که در میان دیگر ابیات بی معنی و بیگانه می‌نماید پیدا می‌شود. از این نظر هر تفسیر یا تأویلی که تنها به پریشانی ظاهر بسنده کند و از نظم باطن غفلت بورزد و یا با اصل شمردن نظم باطنی، پریشانی ظاهر را تنها ناشی از جابه‌جایی ابیات در نتیجهٔ دخالت‌های عمدی یا غیر عمدی کاتبان بداند، دقیق‌ترین و ظریف‌ترین خصیصهٔ شعر حافظ را نادیده گرفته است.» (همان: ۲۵۹-۱۸٤)

«با همهٔ این تمهیدات به این نتیجه می‌رسیم که غزل‌های حافظ در عین گسسته‌نمایی یا عدم توالی مفهومی، دارای وحدتی حجمی و محتوایی هستند که خود را در سه‌بعد وحدت مفهومی، وحدت زیباشناختی و وحدت عاطفی نشان می‌دهد.

الف) وحدت مفهومی: در وحدت مفهومی، ابیات باید با یکدیگر پیوستگی مفهومی و محتوایی داشته باشند، به‌گونه‌ای که خواننده بتواند ارتباط مفهومی یا به اصطلاح، توالی مفهومی ابیات را دریابد. در چنین حالی می‌توان گفت که غزل از روساخت پیوسته‌ای برخوردار است، اما برخی از غزل‌های حافظ چنین نیستند و درك پیوند ابیات با یکدیگر برای خواننده میسر نمی‌شود. در این قسم غزل‌ها، که نام **غزل‌های گسسته‌نما** بدان‌ها داده می‌شود، عدم پیوند تنها در روساخت غزل است و ابیات اغلب ژرف ساختی پیوسته دارند؛ یعنی، ابیات با یکدیگر در پیوندند ولی این پیوستگی را در ظاهر غزل نشان نمی‌دهند.

غزل‌های حافظ در عین گسسته‌نمایی یا عدم توالی مفهومی، دارای وحدتی حجمی و محتوایی هستند که خود را در سه بعد وحدت مفهومی، وحدت زیبا شناختی و وحدت عاطفی نشان می‌دهد

برای درك این پیوستگی، باید به مفهوم ژرف ساختی غزل توجه کرد و پیوند را در حاصل معنای ابیات یافت. با این توضیح که در ورای مفهوم و معنای مبسوط و گستردهٔ ابیات، حاصل معنای ابیات و خلاصه‌ترین شکل از مفهوم آن‌ها را، که معنای نهایی ابیات است، در نظر آوریم. با این نگاه، پیوندی محسوس میان ابیات دیده می‌شود و می‌توان به این نکته رسید که غزل‌ها در ژرف ساخت، یعنی حاصل معنا با یکدیگر در ارتباط‌اند. به این ویژگی می‌توان عنوان **قنات‌وارگی غزل‌های گسسته‌نما** را داد.

ب) وحدت زیبا شناختی: این ویژگی در همهٔ نمونه‌های شعری ناب قابل درك است. این وحدت که می‌تواند هم در روساخت و هم در ژرف ساخت شعر نمود پیدا کند، شامل **وحدت تناسب‌های تصویری** و **وحدت موسیقایی** است. یعنی تصویرها به گونه‌ای با هم سنخیت پیدا می‌کنند و حتی اگر به ظاهر بسیار پراکنده و جدا از هم به نظر آیند، باز هم به نوعی دارای پیوندند. وحدت موسیقایی در غزل شامل وزن کلی شعر، موسیقی کناری یعنی قافیه و ردیف و موسیقی درونی شامل واج‌آرایی‌ها و هم‌صدایی‌هاست. شاعر در این وحدت موسیقایی نوعی هارمونی ناپیدا را، که در اولین برخورد با شعر احساس می‌شود، خلق می‌کند. زنجیرهٔ تداعی‌های ذهنی، مورد دیگری از درك وحدت در شعر حافظ است که شاعر در یك بیت از سرودهٔ خود، واژه ، پیش تصویر و یا تصویری می‌آورد که موجب پرش ذهن او به تصویرهای تازه در بیت بعد می‌شود. این فرایند می‌تواند در بخشی از پیکرهٔ شعری و یا در تمامی آن رخ دهد و بیشتر در غزل یا قصیده ظاهر می‌شود

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

سووشون،
زن‌نامهٔ روزهای بی‌فریاد

مهتاب سالاری، کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات
دبیرستان‌ها و مدرس مراکز تربیت معلم خرم‌آباد

چکیده

در کتاب ادبیات فارسی۲ قسمتی از رمان «سووشون» سیمین دانشور آمده است. این مقاله به بررسی آثار سیمین دانشور، به‌ویژه رمان سووشون، می‌پردازد و دیدگاه و زبان زنانهٔ آن را مورد مطالعه قرار می‌دهد. «زری» شخصیت زن داستان و بلوغ فکری و عاطفی او، از مادری مهربان و دل‌نگران تا شیرزنی قهرمان، که نماد ایران می‌شود، موضوع مقاله است. نیز شخصیت زری با قهرمانان دو اثر دیگر نویسنده، یعنی «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردان» مقایسه و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها کاویده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات زنانه، سیمین دانشور، سووشون، جزیرهٔ سرگردانی، ساربان سرگردان

مقدمه

امروزه نمی‌توان از ادبیات داستانی معاصر سخن گفت و از نام سیمین دانشور به آسانی گذشت. «سووشون» او به‌حق یکی از آثار تأثیرگذار در روند داستان‌نویسی معاصر است. این اثر نخستین رمان فارسی است که به قلم بانویی به نگارش درآمده است و از این جهت نقطهٔ عطفی در داستان‌نویسی معاصر ایران محسوب می‌شود.

مقاله از دیدگاهی زنانه به آثار خانم دانشور می‌پردازد و سعی دارد دغدغه‌های شخصیت‌های زن داستان را نشان دهد و چشم‌اندازها، محدودیت‌ها و موانع پیش‌روی آن‌ها را به تصویر بکشد.

«سووشون»، معروف‌ترین اثر خانم دانشور، به ۱۷ زبان دنیا ترجمه شده است و از پُرتیراژترین آثار ادبیات ما به حساب می‌آید. وقایع این رمان مربوط به نیمهٔ اول سال ۱۳۲۲ و در هنگامهٔ جنگ جهانی دوم در شیراز است اما به گفتهٔ خود نویسنده، به شکلی رمزی به سقوط دولت مصدق در ۱۳۳۲ نیز اشاره دارد.

هوشنگ گلشیری دربارهٔ آن می‌نویسد: « [سووشون] به حق یک رمان معاصر است. معاصر است، چون حداقل از نقالی‌ها و دراز نفسی‌های معمول آثاری چون شوهر آهو خانم، کلیدر و جای خالی سلوچ مبرّاست. رمان است؛ یعنی متعلق به عوالم خیال و خلق است و در نتیجه حداقل از عکس‌برداری صرف از واقعیات قراردادی اجتماعی‌نویس‌های ما در آن خبری نیست. سوم آنکه رمان معاصر است، چون ثبت تجربهٔ صادقانه و درونی یک دورهٔ تاریخی است، از منظری بدیع برای ما؛ منظر یک زن معمولی و نه سر هم‌بندی، جعل و تحریف واقعیت‌های تاریخی برای بزرگ نمودن منیّت‌های حقیر ما.» (گلشیری، ۱۳۷۶: ۱۱)

«سووشون» براساس اسطورهٔ سیاوش نوشته شده است. محمدعلی سپانلو آن را در طبقه‌بندی رمان اجتماعی ایران اولین اثر کامل به حساب می‌آورد و معتقد است که از «تهران مخوف» تا «سووشون» رمان اجتماعی ایران طی یک عمر ۵۰ساله، سیری تکاملی را طی کرده است.

«زری» و «یوسف» قهرمانان این رمان‌اند. ارتش انگلستان در خلال جنگ نیروهای خود را در شیراز متمرکز کرده و همراه خود قحطی، درگیری و بیماری‌های واگیردار را به شهر آورده است. «زری» زنی است تحصیل‌کرده که تمام فکرش حفظ بنیان خانواده‌اش در این اوضاع آشفته است و «یوسف»، شوهر او، فئودالی بزرگ و تحصیل‌کردهٔ فرنگ است. مردی شجاع و مهربان که حاضر نمی‌شود به قشون بیگانه آذوقه بفروشد و به قحطی و گرسنگی مردم سرزمینش دامن بزند. سرسختی‌های یوسف و دل‌نگرانی‌های زری ماجراهای داستان را رقم می‌زند.

زری خانواده‌اش را «وطن» کوچک خود می‌داند و به هر کاری دست می‌زند تا ایستادگی یوسف در برابر بیگانگان و حاکم خود فروختهٔ شهر، خانواده‌اش را دچار تهدید نکند. این دو طرز فکر متفاوت و واکنش‌های گاه متضاد، حتی بعضی اوقات زری و یوسف را به بگو مگو می‌کشاند.

زری مادری است که دو دختر دو قلو و پسری ده دوازده ساله دارد و شوهری که عاشق اوست. این‌ها همهٔ دلبستگی‌های زری در این دنیاست و جز آن‌ها به چیزی نمی‌اندیشد و در این میان، راز رفتار یوسف را هم درک نمی‌کند.

از دیگر شخصیت‌های رمان، ابوالقاسم‌خان یا خان کاکا، برادر یوسف، است. مردی نان به نرخ روز خور و چاپلوس که آرزوی وکالت مجلس را در سر می‌پرورد و از طریق خدمت و دست‌بوسی هر کس و ناکس، بالاخره به این آرزو دست می‌یابد. او نقطهٔ مقابل یوسف است و از رفتار برادر عذاب می‌کشد.

در تمام طول داستان واسطه‌ها و دلال‌های وابسته به حاکم و قشون بیگانه می‌کوشند از راه‌های مختلف یوسف را به تن دادن به خواسته‌های خود وا دارند اما او دلیرانه از این کار سر باز می‌زند و می‌کوشد دیگران را نیز از آن باز دارد. در نهایت، او با تیری ناشناس هدف قرار می‌گیرد و کشته می‌شود.

مرگ یوسف موجب تحرک و بیداری مردم می‌شود. مراسم تشییع جنازهٔ او، به حرکتی مردمی و اعتراض علیه وضع موجود تعدیل می‌شود و با حملهٔ مأموران به مردم معترض ناتمام می‌ماند. زری جسد شوهر را شبانه به خاک می‌سپارد. کشته‌شدن یوسف جانی تازه در پیکر مقاومت می‌دمد و تحولی بزرگ در شخصیت زری شکل می‌گیرد؛ اکنون او «یوسف» دیگری است.

زری ملموس‌ترین قهرمان داستان است و رمان از زاویهٔ دید سوم شخص محدود به ذهن زری برای روایت خود بهره می‌گیرد. فکر اصلی رمان پرداختن به مبارزه به آرمان‌های انسان‌های مبارز است و به همین جهت در سراسر داستان، خواننده شاهد درگیری یوسف با آدم‌های خود فروخته است. درگیری درونی زری نیز در کنار وقایع جهان بیرون، وجه دیگری از داستان را رقم می‌زند. او مدام در حال تحول و تجربه است. صحنه‌های رمان به تناوب، درون و بیرون خانهٔ زری را به تصویر می‌کشد و زری، که راوی داستان نیز محسوب می‌شود، در گذر از چارچوب خانه به جامعه و برعکس، همه چیز را می‌بیند، می‌شنود و از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد. این اثر به نوعی تقابل ذهن زری با بیرون است. گاه به علت محدودیت شیوهٔ روایت سوم شخص، نویسندهٔ سووشون از تک‌گویی‌های شخصیت‌های دیگر استفاده کرده است تا میدان دید خواننده را گسترش دهد و صحنه‌هایی را که زری در آن حضور ندارد، بیافریند.

در فصل‌های آغازین، دانشور به شیوه‌ای موجز و هنرمندانه شخصیت‌های اصلی را معرفی می‌کند و در طول داستان شخصیت‌های فرعی را نیز به مرور به میدان می‌آورد.

زری از همان آغاز رمان، با ترس‌ها و تردیدهایش دست‌وپنجه نرم می‌کند و به تدریج متحول می‌شود؛ تحولی که قدم به قدم او را به بلوغ فکری و عاطفی می‌رساند. با وقایع و مکان‌های مختلف برخورد می‌کند. شهر، زندان، دیوانه‌خانه و... ، و همه‌جا را دچار بیماری، فساد، فحشا و ناامنی می‌بیند و با فجایع زندگی مردم آشنا می‌شود. چشم هشیار و نگران روزگار است و از دیدن این همه نکبت و ناامنی آشفته می‌شود. او که ابتدا می‌کوشید خانه‌اش را امن و آرام نگه دارد، هم‌زمان با سفری بیرونی، سفری درونی را نیز آغاز کرده است که او را به آگاهی و درک واقعیت‌های تاریک جامعه می‌رساند.

انفعال و ترس زری در همان فصل اول

رمان دیده می‌شود. در عروسی دختر بزرگ حاکم، گوشواره‌های زمردش، یادگار مادرشوهر مرحومش و رونمای عروسی‌اش را که یوسف با دست خود به گوشش انداخته بود، ظاهراً به عاریه، اما به غصب از او می‌گیرند و او از سر ترس و محافظه‌کاری هیچ نمی‌گوید. تنها می‌اندیشد: «زن‌های پخمه‌ای مثل من هم‌چنین بایند!» (دانشور، ۱۳۸۰: ۳۷)

و بعدها اسب پسرش خسرو را برای دختر کوچک حاکم می‌خواهند و او می‌غرد و بر خود می‌پیچد. در این صحنه که یوسف در خانه نیست و ژاندارمی برای بردن اسب خسرو می‌آید، اولین جلوه‌های ظهور واقعیت تلخ اجتماعی را در خانهٔ زری می‌بینیم. با وجود مقاومت اولیه و امتناع از دادن اسب، زری به اصرار ابوالقاسم خان، برادر خائن یوسف، سکوت می‌کند و اسب را می‌برند.

در فصل‌های چهاردهم و پانزدهم، در مهمانی خانهٔ عزت‌الدوله (زن دسیسه‌گر و ثروتمندی که مزدور حاکم و بیگانگان است)، این زن، که خود و پسرش اسلحه قاچاق کرده‌اند، از زری می‌خواهد به دیدن «ننه‌فردوس» در زندان زنان برود و از او بخواهد اسم آن‌ها را در بازجویی‌هایش نیاورد و جرم را به گردن «کل عباس» دامادش بیندازد و .... «زری می‌اندیشید که آیا اگر بکنم شجاعت است یا اگر نکنم؟ ... می‌توانست دل به دریا بزند و انجامش بدهد ولی در این معامله حق به کدام حق‌داری می‌رسید؟ او واسطه می‌شد که گناهکاری ظاهراً معصوم بماند و معصومی بدنامی آن‌ها را بپذیرد.... آیا اگر به او جواب رد می‌داد، شجاعت بود؟ ... زری پاکت‌ها و جعبهٔ مرکب را گذاشت جلو عزت‌الدوله و گفت: نه، نمی‌کنم. عذر می‌خواهم». (همان: ۱۷۴-۱۷۳)

در این صحنه نخستین نشانه‌های تغییر و دگرگونی در شخصیت زری مشاهده می‌شود. او آبستن است. در شکل کنایی نیز وجود زری آبستن تغییر است و می‌خواهد خود را از تعلقات شخصی و محدود خود رها کند و فضای فکری خود را گسترش دهد اما نگرانی از به خطر افتادن یوسف، که عشق و تکیه‌گاه زری است، او را به وحشت می‌اندازد و او در خواب‌های آشفتهٔ خود، یوسف را سیاوشی دیگر می‌بیند؛ سیاوشی که خونش به ناحق ریخته می‌شود و تا همیشه می‌جوشد. او صحنهٔ مرگ سیاوش را سال‌ها پیش، سال اول عروس‌اش، در چادر ملک سهراب به یاد می‌آورد: در چادر ملک سهراب، هنگام تماشای صحنه‌های نقالی، شباهت سرنوشت سهراب، یحیای تعمیددهنده،

خانم دانشور با خلق شخصیت زری، چهره‌ای مستقل و جدید از زن ایرانی به ما نشان می‌دهد که نمونه‌اش را در آثار ادبی پیش از آن کمتر دیده‌ایم

امام‌حسین (ع) و سیاوش، زری را گیج می‌کند و اکنون، یوسف او نیز به همان سرنوشت دچار شده است.

خانم دانشور در این قسمت از رمان خود، نمادهای مظلومیت و بی‌گناهی را در هم می‌آمیزد و تاریخ و اسطوره و داستان را. او در این مورد چنین می‌گوید: «می‌خواستم یک رمان فلسفی بنویسم. می‌خواستم بگم که زندگی تکرار می‌شه، خواستم منعکس بکنم که یحیای تعمیددهنده و امام حسین (ع) سرنوشت مشابهی دارند. سیاوش و یوسف هم همین‌طور، هر چند یوسف هنوز یک انسان اسطوره‌ای نیست. خواستم بگم سهراب فردوسی و ملک سهراب هم یکی هستند؛ اولی را پدر کشت و دومی را جامعهٔ پدر سالار.»[1]

و جایی دیگر: «سووشون در ژرفا زاری بر مرگ سیاوش، زاری بر ملت ایران است... در سووشون به ایهام بر داغ‌های ملت ایران گریسته‌ام، اما امید هم داده‌ام.»[2]

و زری معتقد است: آنچه در تاریخ پیوسته تکرار می‌شود، فاجعه‌آمیز و خون‌بار است و پیروزی باطل بر حق و شهادت نمادهای حقانیت.

آخرین فصل داستان، تشییع جنازهٔ یوسف است، با توصیفی قوی که تجسم بخش صحنه‌های یک حرکت مردمی بسیار تأثیرگذار است. مراسم عزاداری به درگیری با نیروهای امنیتی می‌انجامد و ناتمام می‌ماند. زری که در مرگ شوهر گرفتار شوک عاطفی شدیدی شده است، در دالان‌های تو در توی خاطراتش به سایه‌روشن‌های گذشته گام می‌نهد و باز می‌گردد و می‌کوشد با یادآوری خاطرات یوسف، بر ضعف و بیماری غلبه کند. انگار کسی از زبان او، از درون او سخن می‌گوید و او یارای مقاومت در برابرش ندارد. سرانجام، زری بر عظمت واقعه غلبه می‌کند و شوهرش را شبانه به خاک می‌سپارد.

در سووشون، مرگ یوسف، تشییع جنازهٔ او و واکنش زری در برابر مرگ شوهرش، با توصیف‌هایی بسیار تأثیرگذار و عاطفی به تصویر کشیده شده است و این اوج هنر نویسنده را نشان می‌دهد.

رضا براهنی در این مورد می‌گوید: «سیمین دانشور قدرت چشم دوختن به فاجعه را دارد. غرضم دیدن مرگ، بیان مرگ، احساس مرگ در سووشون است. گلاویز شدن با فاجعه، وظیفهٔ اصلی نویسندهٔ قصه و رمان است.» (براهنی، ۱۳۷۸: ۲۸)

اما آن امیدی که سیمین دانشور به آن اشاره کرده و در اندوه سووشون تنیده شده است، در پیام تسلیت مک ماهون، خبرنگار ایرلندی، به زری پایان سووشون را رقم می‌زند: «گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی!» (دانشور، ۱۳۸۰: ۳۰۴)

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

بی‌برگیِ باغ من

بررسی و رمزگشایی در شعر «باغ من» اخوان ثالث

فردین شریف‌نیا
کارشناس زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌های قروه کردستان

چکیده

هدف نوشتار حاضر بررسی و رمزگشایی واژه‌هایی با بار معنایی عارفانه در شعرِ «باغ من» اخوان ثالث در درس هفدهم ادبیات فارسی (۲) است. واژه‌هایی همچون، باغ، پوستین، بی‌برگی، تنها، سکوت و پاک که می‌توانند نمایانگر ردپای شاعر در وادی معرفت باشند. روش انجام تحقیق کتابخانه‌ای و ابزار گردآوری اطلاعات، فیش بوده است.

کلیدواژه‌ها: اخوان ثالث، باغ، پوستین، بی‌برگی، سکوت، پاک

باغ

باغ، که دنیای اندیشه‌های شاعر است، به اندازه‌ای زیبا شده است که نگاه‌ها را به خود جلب کرده و جهانی دست‌پرورد سال‌ها تجربه ساخته است. شاعر در این گلشنِ رنگین خویش، محصور است؛ گویی به‌مرگ معنوی دچار شده است. «باغ» در اصطلاح ادبی کنایه است از: «هستی مطلق و دنیا و جهان» (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۲۱۹).

نمونه برای «هستی مطلق»:

سوی شهر از باغ شاخی آورند
باغ و بستان را کجا آنجا برند
خاصه باغی کین فلک یک برگ اوست
بلک آن مغزست وین دیگر چو پوست
(مولوی، ۱۳۷۳: ۳۰۸/۲)

نمونه برای «دنیا و جهان»:

ای دل نگفتمت که در این باغ دل مبند
کز این درت جوی نگشاید به هیچ باب
(خواجوی کرمانی: ۳۷۹)

چندان که بهار است و خزان است در این باغ
چشم و دل شبنم نگران است در این باغ
(صائب، ۱۳۶۶: ۶۹۳)

پوستین

بدیهی است که این جامه گویای احوال درویشان است. در این شعر می‌تواند اشاره‌ای به دگرگونی باغ (دنیای اندیشه‌ها) و آغاز فصلی (سفری) دیگر برای یافتن خویش و به در آمدن از جامهٔ رنگین پیشین باشد. شاعر این واژه را از نظر زمانی بجا به‌کار می‌برد. او با شروع سرما پوستین می‌پوشد و خود را در انظار دیگران نمایان می‌کند تا آن‌گونه که هست آشکار شود. گویی در پوستین خود افتاده است[1]؛ یعنی حکایتگر زندگی خویش است. به قول سعدی:

تو را هر که گوید فلان کس بد است
چنان دان که در پوستین خود است
(بوستان، ۱۳۷۴: ۳۷۱)

گاهی پوستین کنایه از: «عیب و نقص و بدی» است (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۴۰۹).

شاعر برای اعلام دگرگونی خویش آن را در همان ابتدا بر تن شعر می‌پوشاند. با این پیام که «منِ» انسانیِ[2] شعر، «منِ» تازه‌ای شده و از عیب و نقصان به در آمده است و آن را آشکارا بیان می‌دارد.

بی‌برگی

این واژه در شعر سه بار تکرار شده است و شاید تأکیدی باشد بر کشاندن ذهن مخاطب به عرفانی بودن معنای آن، که این‌گونه اندیشیدن نمی‌تواند به درون‌مایهٔ اجتماعی شعر آسیبی برساند. این واژه در لغت به‌معنای: «۱. فقدانِ برگ ۲. فقر، احتیاج، بی‌نوایی» است (معین، ۱۳۷۶، ج ۱: ۶۱۷). در اصطلاح ادبی کنایه از: «بی‌نوایی و فقیری و درماندگی» است (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۳۰۹). اگر این واژه را در معنای مردن اختیاری و ترک تعلقات و دوری از وابستگی‌های روزمره بدانیم، بی‌گمان ما را متوجه انواع مرگ

در زندگی عارف می‌کند. برای توضیح بیشتر از دیدگاه مولوی اشارهٔ کوتاهی به آن می‌کنیم.

۱. «مرگ اختیاری (عارفانه)؛ آنان که در این دنیا هواهای نفسانی خود را کشته‌اند با مرگ اختیاری، که قبل از مرگ اضطراری و جسمانی است، می‌میرند. این مرگ خاصِّ عارفان کامل است... این مرگ به عارف عمر پربرکت ارزشمند و طولانی می‌بخشد.» (مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ۹۳: ۱۱/ ۱۰). باغ (دنیای اندیشه‌ها) خوشی و لذت دنیا را ترک گفته تا گرفتار تعلقات نباشد؛ مثل طوطیِ بازرگان که خود را به مردگی زد و رهایی یافت. آنجا که طوطی در پاسخ پرسش بازرگان که چگونه رهایی یافتی، می‌گوید:

گفت طوطی که به فعلم پند داد
که رها کن لطف آواز و وداد
زانکه آوازت تو را در بند کرد
خویشتن مرده پی این پند کرد
یعنی ای مطرب شده با عام و خاص
مرده شو چون من که تا یابی خلاص
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۸۸)

مولوی در جای دیگری می‌گوید:

عاشقان را در زمانی مردنی‌ست
مردن عشاق خود یک نوع نیست
(همان: ۳/ ۴۹۵)

یا این بیت:

آزمودم مرگ من در زندگی‌ست
چون رهم زین زندگی پایندگی‌ست
(همان)

باغِ (دنیای اندیشه‌ها) شاعر نیز با مرگ وابستگی‌ها از ظلمات به نور می‌رسد و از مرگ به‌سوی گور رهایی می‌یابد و جاودان می‌گردد. مولوی در این باره می‌سراید:

نه چنان مرگی که در گوری رَوی
مرگ تبدیلی که در نوری رَوی
(همان: ۶/ ۹۲۴)

۲. «مرگ معنوی (دل‌مردگی و ناتوانی از درک حقیقت)؛ مولانا گاهی مرگ را در معنای ناتوانی از درک حقایق به‌کار می‌برد و برای درمان این ناتوانی تلاش برای رسیدن به دولت فقر[۳] را توصیه می‌کند و نجات از مرگ معنوی را در گرو دستیابی به آن (فقر) می‌داند» (مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ۹۳: ۱۲). مولوی دربارهٔ این مرگ می‌گوید:

برگ بی‌برگی تو را چون برگ شد
جان باقی یافتی و مرگ شد
(مولوی، ۱۳۷۳: ۲/ ۲۳۵)

در قسمت پوستین اشاره شد به اینکه شاعر عیب و نقص خود را آشکار می‌کند و مرگ معنوی (دل‌مردگی از درک حقایق) که دست و پاگیر روشنایی و نورانیت شده بود، اکنون در تابوت خاک دفن شده است.

۳. «فقر و نیاز؛ مولانا در داستان طوطی و بازرگان، فقر و نیاز را معنای اصلی مردن طوطی می‌داند و معتقد است که فقر و نیاز و مردن - ترک خودبینی- لازمهٔ رسیدن به حیات واقعی است» (مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ۹۳: ۱۲). او در بیت زیر این نوع مردن را رمزگشایی می‌کند:

معنی مردن ز طوطی بُدنیاز
در نیاز فقر، خود را مرده ساز
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۹۱)

با توجه به این توضیحات می‌توان «بی‌برگی» را چنین رمزگشایی کرد که مردنی اختیاری (ترک تعلقات و زرق و برق دنیایی) و رها شدن از مرگ معنوی است در سایهٔ دولت فقر تا رسیدن به نور و پادشاه (تعالی اندیشه).

تنهایی

از تبعات مرگ اختیاری و نوعی تجرد و تنها شدن از داشته‌هاست. اگر این واژه را در معنی با تجرد یکسان بدانیم، معنای آن «مجرد شدن، وارستگی از تعلقات مادی» است (منطق‌الطیر، ۱۳۸۸: ۴۱۳). به قول عطار:

بعد از این وادی توحید آیدت
منزل تفرید و تجرید آیدت
(همان: ۲۳۶)

این تنهایی به معنای یافتن گمشدهٔ خویش در اندیشه‌های دنیایی است. شاعرِ «باغ من» در مصراع «باغبان و رهگذاری نیست» به بی‌کسی خویش اشاره دارد که همان تنهایی است.

سکوت

رضایت داشتن از پیشامدهاست و پذیرش تنهایی و رها شدن از دستِ رنگ‌های دنیا؛ یعنی، از دست دادن دستاوردها و دم برنیاوردن. سعدی این فضیلت را با اصطلاحِ «دهان دوختن» بیان کرده که کنایه از «خاموش بودن» است (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۲: ۱۰۸۱):

از آن مرد دانا دهان دوخته‌ست
که بیند که شمع زبان سوخته‌ست
(سعدی، ۱۳۷۴: ۳۶۴)

مولوی نیز آن را با اصطلاحِ «خامش کن» در معنایِ «سکوت کردن، خاموشی گزیدن، لب فروبستن» (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۷۴۷) آورده است:

گفت خامش کن که آن کار تو نیست
لایق انفاس و گفتار تو نیست
(مولوی، ۱۳۷۳: ۲/ ۱۸۷)

و حافظ با اصطلاحِ «خامش نشستن» در معنایِ «لب‌فروبستن، سکوت اختیار کردن» (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۷۴۸) سروده است:

خون خور و خامش نشین که آن دل نازک
طاقت فریاد دادخواه ندارد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۶۱)

پاک

صفتی است برای سکوت (سکوتِ پاک) و تأیید درستی آن. این پاکیزگی، تصویری تقدس‌آفرین است از برخورد با حوادث و معرِّف سکوتی است که از سر رضاست نه نقابی فریبنده برای رسیدن به خواسته‌ها. البته، پیام این سکوت دادخواهی نکردن و حق خویش را مطالبه نکردن نیست بلکه از ویژگی‌های انسان بودن است در مسیر خودسازی. صائب اصطلاح «پاک دهان بودن» را به‌کار می‌برد که کنایه از: «سخن زشت و یاوه بر دهن نیاوردن» است (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۳۴۳):

شد مخزن گوهر، صدف از پاک دهانی
یک چند در این بحر تو هم پاک دهان باش
(صائب، ۱۳۶۶: ۶۶۶)

پاک بودن یعنی تهی شدن از هر غل و غش، وابستگی و تعلق تا انسان شایستهٔ تجلیگاه نور شود.

باران و باد

این دو عنصر طبیعت، همچون موسیقی، نقش آرامش‌بخشی دارند و بی‌تعلق و آزادند. راستانی که غم دنیایی

را می‌شویند و گرد و غبار تعلقات را می‌زدایند و با ترنمی خوش، دوستی آغاز می‌کنند و جامهٔ نورانی بی‌لک و تمیز بر تن می‌پوشانند. **باران** سازی است فرح‌بخش که با باغ غمگساری می‌کند. سازی برخاسته از فطرت طبیعت بی‌هیچ فریب‌کاری، و احساس خوشایندی است برای باغ که از این پیوند عاطفی دست داده است. **باد** در این شعر می‌تواند کنایه از «شکوه و ابهت» باشد. (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۱۹۱). فردوسی در این معنی می‌سراید:

فزایندهٔ بادآوردگاه
فشانندهٔ خون ز ابر سیاه
(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۱: ۱۳۸)

و نیز به معنی «آهنگی در موسیقی» است.[۴] در این صورت با ساز باران تناسب برقرار می‌کند که حاصل آن آرایهٔ مراعات نظیر (موسیقی معنوی) است.

شولا

معنی لغوی آن «خرقه، خرقه درویشان» است (معین، ۱۳۷۶، ج ۲: ۲۰۹۲). جامه‌ای که معرّفِ نداری است و عریانی صفتی است که شولا را تعریف می‌کند. شاعر نیز می‌خواهد خالی شدن از داشته‌های خویش (دنیای اندیشه‌ها) را با این واژه بیان کند. گرچه این پوشش نشانهٔ زهد است، شاعر با آوردن واژهٔ «عریانی»، زهد آن را نفی می‌کند و با ترکیب «شولای عریانی» فقر خویش را آشکار می‌سازد.

عریانی

هم‌خانوادهٔ برهنه است. اگر بخواهیم نمونهٔ روشنی برای این واژه بیاوریم، ترکیب «برهنه تن» را، که کنایه از «فقیر» است (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۲۷۶)، انتخاب می‌کنیم که ما را به معنای آن نزدیک می‌کند. به قول سعدی:

برهنه تنی یک درم وام کرد
تن خویش را کسوتی خام کرد
(سعدی، ۱۳۷۴: ۳۹۵)

عریان شدن از برگ‌های وابسته به دنیا و زرق و برق چشمگیری که پسند دنیادوستان است، نوعی بیرون کردن جامهٔ زینتی و آرایشی دنیایی و وارد شدن به جرگهٔ درویشان است. همان «بی‌برگی» است و تهی شدن از «اسباب خودبینی».[۵]

زر

نورافشان شدن باغ مزد رنج اوست که چون جامه‌ای بر تنش بافته شده است. این تصویر نشانهٔ لیاقت تقرب یافتن به اندیشه‌های والای انسانی است که رسالتی روشنایی‌ده دارند و هم‌درد انسان‌اند. خاقانی این پدیدهٔ زیبا را با اصطلاح زرافشان، که «کنایه از درخشنده و تابناک» است (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۲: ۱۲۵۰)، در بیت زیر به‌کار می‌برد:

شه اختران زان زرافشان نماید
که اکسیر زرهای آبان نماید
(خاقانی، ۱۳۸۸: ۶۷)

لازم به ذکر است که در شعر «باغ من» رنگ زرد فتح و پیروزی جاودانی دارد؛ در مقابل رنگ سبز که زودگذر است و ناپایدار.

بی‌تفاوتی باغ (دنیای اندیشه‌ها)

در این بخش از تصویر شعر «باغ من» شاعر تجربه‌ای تازه خلق می‌کند؛ او نگاهی عارفانه دارد به داشته‌ها و نداشته‌هایی که آفرینندهٔ شادی و غم‌اند و با تجربه‌ای که نسبت به آن‌ها دارد (پایدار نبودن شادی و غم)، ارتباطی با طبیعت برقرار می‌کند و مخاطب را با دو جریان همیشگی و مشترکِ میان طبیعت و بشریت، یعنی روییدن (شادی) و نروییدن (غم) جهان بیرونی و درونی، آشنا می‌کند؛ با تأکید بر این تجربهٔ عارفانه که غم و شادی برای او هیچ تفاوتی نمی‌کند[۶] و این گونه می‌سراید: «گو بروید یا نروید هر چه در هر جا که می‌خواهد یا نمی‌خواهد».

بهار

شادابی دنیایی و طبیعت و «یکی از دستگاه‌ها و ادوار ملایم در موسیقی قدیم» است (معین، ۱۳۷۶، ج ۱: ۶۰۸). لذت‌ها و خوشی‌هایی است که باغ (دنیای اندیشه‌ها) را برای مدتی از رنج و بلای دگرگونی تسکین می‌دهد اما شاعر سنت‌شکنی می‌کند و از این آشنای دیرین (بهار)، که سال‌هاست تجربه شده و پیام‌آور زندگی و شادابی است، سراغی نمی‌گیرد تا اندک زمانی با آن بیاساید. برعکسِ ذهن سنت شاعری، او نقطهٔ مقابل آن را برمی‌گزیند؛ یعنی، پاییز پادشاه (تعالی اندیشه).

زیبا

زیبایی باغ (دنیای اندیشه‌ها) در چشم ظاهر، به‌دلیل وجود برگ‌های سبز (افتخارات و داشته‌های دنیایی مردم‌پسند) است، آنچه انگشت‌نمای دنیادوستان است. شاعر با این نوع زیبایی شهرت‌آفرین و گذشتهٔ خویش، که به دست مرگ اختیاری در تابوت خاک دفن شده است، پاسخی رجزگونه می‌دهد به کسانی که گفته‌اند باغ زیبا نیست، و به آن می‌بالد و احساس غرور می‌کند. البته این غرور سالمی است که در مقابل ظاهربینان و خرده‌گیران بروز کرده است؛ وگرنه او زیبایی را در داشتن فقرِ افتخارآمیزی می‌داند که نوید رسیدن به زیبایی جاویدان می‌دهد. این فقر یادآور حدیثی از پیامبر (ص) است: «اَلْفَقْرُ فَخْرِی وَ بِهِ اَفْتَخِرُ» (فروزانفر، ۱۳۶۳: ۲۳) و نیز پاسخ شاعر، یادآور غزل معروف مولوی با مطلع: «مرده بدم زنده شدم، گریه بدم خنده شدم/ دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم» است (گزیدهٔ غزلیات شمس، ۱۳۷۴: ۲۵۴). با این توضیح که مولوی با اشارهٔ پیر خود، شمس تبریزی، از داشته‌های چشمگیر دنیوی تهی می‌گردد. قصد او این است که مخاطب بداند او چه گذشتهٔ درخشانی را - که آرزوی خلق روزگار است - ترک کرده و اینک در فقری خوشایند سیر زیبایی‌های خویشتن‌شناسی و خویشتن‌سازی می‌کند. باغِ اخوان نیز با چنین فقری تا رسیدن به نور و تعالی اندیشهٔ بشری راه می‌پوید.

اسب

شاعر در پایان، با اسب زرین آرزوی خویش که حامل تعالی اندیشه است، فاتحانه می‌خرامد. این نور، باغ (دنیای اندیشه‌ها) او را فراگرفته است و از نمایاندن آن می‌بالد که پیامش با همهٔ زخم‌ها و خون خوردن‌ها روشن است. اگر واژهٔ اسب را رمز «آرزوی بلند» بدانیم، می‌توان به اصطلاح «اسب مراد تاختن» اشاره کرد که کنایه از «بخت و اقبال داشتن و پیروز و کامروا بودن» است (عفیفی، ۱۳۷۲، ج ۱: ۱۴۴).

پادشاه

پادشاه در این شعر می‌تواند تعالی اندیشه باشد که شاعر آن را در اندیشه‌های خویش می‌بیند و رمزی باشد از «منِ» انسانی که آشکارا در کشور شعر به روشنایی‌بخشی و همدردی با جامعهٔ انسانی می‌پردازد.

نتیجه‌گیری

عواطف[7] موجود در شعر «باغ من» زادهٔ «منِ» انسانی شاعر است؛ او که با تخیل[8] قوی توانسته است میان مفاهیم و اشیاء پیرامون خویش ارتباط برقرار کند و از تجربهٔ[9] تازه‌ای برگرفته از طبیعت روایت کند. گرچه اخوان از شاعران معروف اجتماعی است، می‌توان این ادعا را داشت که او در شعر «باغ من» نگاهی عارفانه دارد. قرینه‌های مورد ادعای این سخن واژه‌هایی چون «باغ»، «پوستین»، «بی‌برگی»، «تنها»، «سکوت»، «پاک»، «شولا» و «عریان» است که در ساختمان شعر جای گرفته‌اند و خواننده - به‌ویژه دوستداران ادبیات عرفانی- را به وادی عرفان و انسانیت می‌کشانند. آیا جایی برای این اندیشه نیست که شاعر ورای مسائل اجتماعی، غم خویشتن داشته باشد و این باغ پرنقش و نگار (دنیای اندیشه‌ها) را، که سدّ خودشناسی او است، ترک کند و برای اندک زمانی بی‌زرق و برق زندگی، به پادشاه (تعالی اندیشه) واصل شود؟

پی‌نوشت‌ها

۱. اصطلاح ادبی «در پوستین خود بودن (افکندن). قیاس به نفس کردن، از خود حکایت کردن» (معین، ۱۳۷۶، ج ۱: ۸۳۵).

۲. «می‌توان در یک چشم‌انداز عام، «من»ها را در سه گروه عمده و اساسی تقسیم کرد: ۱. «من»های فردی و شخصی، ۲. «من» های اجتماعی، ۳. «من»های بشری و انسانی، که از مرز زمان و مکان محدود فراتر می‌روند. برای آن‌ها سرنوشت انسان و مشکلات حیات انسانی مطرح است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۸۷/ ۸۸).

۳. «دولت فقر خدایا به من ارزانی دار/ کین کرامت سبب حشمت و تمکین من است» (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۱).

۴. «آهنگی در موسیقی و بعضی آن را همان «باد نوروز» دانسته‌اند: پردهٔ راست زند ناز و بر شاخ چنار/ پردهٔ باد زند قمری بر نارونا (منوچهری)» (معین، ۱۳۷۶، ج ۱: ۴۳۵).

۵. «از قضا آیینهٔ چینی شکست/ خوب شد اسباب خودبینی شکست» (ادبیات فارسی(۲)، ۱۳۸۳: ۱۸۰)

۶. «غم و شادی بر عارف چه تفاوت دارد/ ساقیا باده بده شادی آن کاین غم ازوست» (سعدی، غزلیات، ۶۳۴)

۷. «عاطفه یا احساس زمینهٔ درونی و معنوی شعر است، به اعتبار کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش ... . ناگفته پیداست که نوع عواطف هر کسی، سایه‌ای است از «منِ» او.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۸۷).

۸. «تخیل: عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیاء دارد. به تعبیر دیگر، تخیل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهد که میان مفاهیم و اشیاء ارتباط برقرار کند، پل بزند و چیزی را که قبل از او دیگری درنیافته، دریابد.» (همان: ۸۹)

۹. «هر شعر یک تجربه است و باید تمام عناصر آن به‌گونه‌ای هماهنگ در خدمت تصویر آن تجربه درآیند.» (همان: ۹۸)

منابع

۱. جلال‌الدین محمد، بلخی؛ **گزیدهٔ غزلیات شمس**، به کوشش محمدرضا شفیعی‌کدکنی، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، چ ۹، تهران، ۱۳۷۴.

۲. جلال‌الدین محمد، بلخی؛ **مثنوی معنوی**، تصحیح رینولد نیکلسن، انتشارات نگاه، چ ۵، تهران، ۱۳۷۳.

۳. حافظ شیرازی؛ **دیوان**، تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، انتشارات اساطیر، چ ۴، تهران، ۱۳۷۱.

۴. ابوالعطا کمال‌الدین محمودبن علی بن محمود، خواجوی کرمانی؛ **دیوان اشعار**، به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی‌خوانساری، انتشارات پاژنگ.

۵. داودی، حسین و ...؛ **ادبیات فارسی (۲)**، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، چ ۷، تهران، ۱۳۸۳.

۶. سجادی، سیدضیاءالدین؛ **شاعر صبح** (پژوهشی در شعر خاقانی‌شروانی)، انتشارات سخن، چ ۱۰، تهران، ۱۳۸۸.

۷. مصلح‌الدین، سعدی‌شیرازی؛ **بوستان**، از روی نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ محمدعلی فروغی، انتشارات ققنوس، چ ۶، تهران، ۱۳۷۴.

۸. **کلیات سعدی**، مقدمهٔ عباس اقبال‌آشتیانی، نشر علم، چ ۵، تهران، ۱۳۷۱.

۹. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ **ادوار شعر فارسی**، چ ۵، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۸۷.

۱۰. صائب تبریزی؛ **کلیات**، با مقدمه و شرح‌حال شاعر از محمد عباسی، نشر طلوع، چ ۴، تهران، ۱۳۶۶.

۱۱. فریدالدین محمدبن ابراهیم، عطار نیشابوری؛ **منطق الطّیر**، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن، چ ۵، تهران، ۱۳۸۸.

۱۲. عفیفی، رحیم؛ **فرهنگنامهٔ شعری**، ۳ جلد، انتشارات سروش، چ ۱، تهران، ۱۳۷۲.

۱۳. حکیم ابوالقاسم، فردوسی؛ **شاهنامه**، ۴ مجلد، به تصحیح ژول مول، مترجم: دیباچه جهانگیرافکاری، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چ۶، تهران، ۱۳۷۴.

۱۴. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ **احادیث مثنوی**، انتشارات امیرکبیر، چ ۴، تهران، ۱۳۶۳.

۱۵. مرادی، فرشاد؛ «مرگ بی‌مرگی»، مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۲۳، ش ۳، بهار ۱۳۸۹.

۱۶. معین، محمد؛ **فرهنگ فارسی**، ۶ جلد، انتشارات امیرکبیر، چ ۱۱، تهران، ۱۳۷۶.

خاطرهٔ سنگرها | به کوشش: ابراهیم رحیمی | ناشر: انتشارات سدرهٔ المنتهی، شهرکرد | تلفن ۴-۲۲۲۶۱۶۳-۰۳۸۱ | شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه | نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۰ | قیمت: ۳۵۰۰۰ ریال

جادوی کلام | نویسنده: صدیقه حاجی‌مرادخانی | ناشر: نشر پیکان ۲۲۸۷۳۱۳۸، تهران | تعداد صفحات: ۲۵۲ ص | نوبت چاپ: اول، ۱۳۸۹ | شمارگان: ۲۰۰۰ | قیمت: ۴۸۰۰ تومان

بوی چفیه | به کوشش: رضا قاسمی | تعداد صفحات: ۱۹۲ | ناشر: انتشارات فرایاد، شهرکرد | تلفن ۰۳۸۱-۲۲۷۳۰۸۸ | نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۱ | شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه | قیمت ۷۰۰۰ تومان

برای چشم‌هایش (مجموعهٔ شعر) | اثر: معصومه هرمزی‌مقدم | ناشر: طلوع فردا، یزد | ۰۹۱۳-۵۲۹۹۶۰۲ | تعداد صفحات: ۵۶ ص | شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه | قیمت: ۲۵۰۰ تومان | نوبت چاپ: اول ۱۳۹۱

فصل غزل | مجموعه شعر حسین معیاری | ۸۶ صفحه | نوبت چاپ: اول، ۱۳۸۴ | شمارگان: ۲۰۰۰ | ناشر: نشر روزگار | تهران، تلفن ۰۹۱۲-۲۰۳۷۳۵۴ | قیمت: ۱۰۰۰ تومان

هوبره | نویسنده: علی عچرش | ناشر: دار خوین، اصفهان | تلفن: ۰۹۱۶-۹۹۱۰۶۹۲ | نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۱ | شمارگان: ۱۰۰۰ | قیمت: ۷۰۰۰ تومان

شعر تجسمی-پژوهشی در ادبیات معاصر | نویسنده: سمیه نظری | ناشر: لوح زرین، تهران | تلفن: ۶۶۹۶۱۲۵۷ | شمارگان: ۱۰۰۰ | نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۲ | قیمت: ۱۱۰۰۰ تومان | تعداد صفحات: ۲۴۸ صفحه

کتاب دیوان اختری بروجنی | تصحیح و مقدمه: بیژن خدیبی‌بروجنی | ناشر: انتشارات مرید، شهرکرد | تلفن: ۳۳۸۳۲۲۳۲-۰۳۸۱، تعداد صفحات: ۳۶۵ صفحه | نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۱ | شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه | قیمت: ۱۱۰۰۰ تومان

با صدایی چون بلور آبی روشن

بررسی و تحلیل کهن الگوی رنگ در اشعار اخوان

صغری سلمانی نژاد مهرآبادی
دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس

چکیده
یکی از کهن الگوهای مورد توجه در شعر شاعران که تا حد زیادی مورد توجه منتقدان روان‌شناس واقع شده، عنصر رنگ است. رنگ‌های مختلف آبی، سرخ، سبز، سیاه و سفید به ترتیب می‌توانند دارای مفاهیمی از جمله آرامش، عشق و گاه آشوب و یا شهادت، زندگی جاودانی و تقدس، مرگ و ناامیدی و بالاخره پاکی و صداقت باشند. با بررسی این عنصر در شعر اخوان تأثیر حوادث زندگی و ناخودآگاه را بر شعر او تحلیل می کنیم.

کلیدواژه‌ها: کهن‌الگو، رنگ، شعر معاصر، اخوان

مقدمه

رنگ‌ها از عوامل خاص زندگی هستند و ورای ظاهر سادهٔ خود مفاهیم فراوانی دارند؛ از این‌رو در بسیاری از موارد رنگ یك نماد یا سمبل است. استفاده از نماد رنگ تنها مربوط به این زمان یا شعر شاعران نیست و رنگ‌های مختلف حتی در آیین‌ها و مذاهب متفاوت مفاهیمی را دربردارند. مثلاً در دین یهود رنگ زرد و در اسلام رنگ سبز مقدس‌اند. امروزه دانشمندان علم روان‌شناسی ثابت کرده‌اند که رنگ‌ها تأثیرات روانی خاصی بر افراد مختلف دارند و از این‌رو هر رنگ با توضیحات خاص روان‌شناسی نماد حالتی ویژه معرفی می‌شود: «گوته در رسالهٔ رنگ‌ها اثبات می‌کند که هر رنگ، تأثیر خاصی دارد و هر تأثر از رنگی خاص، حال و هوای روانی مخصوصی پدید می‌آورد... بعضی رنگ‌ها نشاط‌انگیز و آرام‌بخش و قرار آفرین‌اند و برخی دیگر تحرك بخش و مایهٔ سرزندگی و جنب و جوش و برانگیزنده و موجب تهیج و تحرك.» (دوبوکور، ۱۳۷٦: ۱۱۵)

در آغاز کودك تنها قادر به تشخیص تاریکی و روشنایی است، اما با گذشت زمان رنگ‌ها را نیز می‌شناسد و بدین ترتیب با اطراف خود دقیق‌تر آشنا می‌گردد. «نزد پیشینیان رنگ با عرفان آمیخته بود. آن‌ها دربارهٔ مکانیسم جهان کمتر اطلاعی داشتند و سازش‌پذیری با نیروهای آسمانی برای آنان حکم مرگ یا زندگی را داشت. در تمدن‌های باستانی، رنگ، مظهر نور بود و به همین دلیل رنگ با خدایان مرتبط شده بود.» (ویلز، ۱۳۷۵: ۸٤)

رنگ‌ها به‌طور کلی به دو دستهٔ **روشن** و **تیره** تقسیم می‌شوند که به ترتیب یادآور روز و شب‌اند. بنابراین، استفاده از رنگ‌های مختلف نشان از حالات روحی خاص دارد: «چنانچه یك موجود زنده روحاً یا جسماً نیاز به آرامش عاطفی، تجدید قوای جسمانی و رها شدن از تشنج یا فشار روحی داشته باشد، به انتخاب رنگ‌های تیره دست می‌زند.» (لوشر، ۱۳۷۰: ۲٦)

عکس این مسئله هم درست است که نیاز به فعالیت، توجه به رنگ روشن را به دنبال دارد.

رنگ‌ها و گوناگونی آن‌ها همواره انسان را به خود مشغول داشته است. نقاشان با استفاده از رنگ‌های مختلف به آفرینش آثار هنری متعدد پرداختند و شاعران و سایر هنرمندان از رنگ‌ها بهره‌های فراوان بردند.

علاوه بر این، رنگ‌ها نمودار موقعیت و شخصیت اجتماعی افراد نیز بوده‌اند: «در ایران قدیم طبقات مختلف جامعه، بنا به سنت، جامه‌هایی می‌پوشیدند که از نظر رنگ با یکدیگر متفاوت و معرف شخصیت طبقاتی صاحب جامه بود. روحانیان... جامه‌ای سفید می‌پوشیدند و مظهر آسمانی آنان **هرمزد** بود. جنگاوران یا ارتشتاران جامه‌ای رنگارنگ، که سرخ و ارغوانی در ترکیب آن سهم بسیار داشت، می‌پوشیدند و مظهر آسمانی آنان **وای** بود واستریوشان، که در دورهٔ ساسانیان بیشتر دهقان ساده روستاها را بدان نام خطاب می‌کردند، جامه‌ای نیلی یا کبود می‌پوشیدند و مظهر آسمانی ایشان سپهر بود.» (بهار، ۱۳۷٦: ۷٤)

روان‌شناسان و نقادان ادبی نیز از رنگ‌ها به عنوان کهن‌الگوهای

مهم صحبت کرده و استفاده از هر رنگ را منوط به حالت روانی و مفهوم خاصی دانسته‌اند. در شعر فارسی از همان آغاز با وصف طبیعت، کاربرد رنگ به‌طور جدی خود را نشان داد. ابتدا رنگ به عنوان وجه شبه کاربرد داشت اما با استفاده از استعارات مختلف اهمیت بیشتر شد. در سبك خراسانی وجه نمادین رنگ‌ها مورد توجه بود اما عرفان زمینه را بیشتر برای رنگ مهیا کرد. در گذشته، مسائل و مفاهیم اجتماعی در شعر فارسی کم‌رنگ بود و به همین دلیل از رنگ‌ها تنها در مفاهیم اسطوره‌ای و عرفانی استفاده می‌شد. به‌نظر می‌رسد گذشتگان قرمز را بیان زیباترین رنگ و زرد را بدترین آن‌ها دانسته‌اند.

در شعر فارسی معاصر محدودهٔ رنگ‌ها گسترش یافت و رنگ‌هایی مانند آبی، بنفش، صورتی، زیتونی و... نیز وارد عرصهٔ شعر شدند. علاوه بر این، نقش‌های بیشتری پذیرفت و حتی به عنوان صفت امور انتزاعی نیز به‌کار رفت. گاه رنگ از آغاز تا پایان یك شعر جریان دارد تا مفهومی را به خواننده القا کند. نقش رنگ در جان بخشی به اشیا نیز در این دوره برجسته می‌شود و حتی گاه خود رنگ مورد خطاب واقع می‌گردد. مهم‌تر از همه، ویژگی‌های سیاسی و اجتماعی این دوره است که در رنگ‌ها تجلی می‌یابد. در بین کهن الگوها رنگ‌های سیاه، سفید، سرخ، سبز و آبی از اهمیت بیشتری برخوردارند. در اینجا شعر شاعران معاصر برای کشف این کهن‌الگوها مورد توجه قرار گرفته است.

آبی: از آنجا که شب و روز اولین پدیده‌هایی هستند که در زندگی بشر مؤثر بوده‌اند، رنگ آبی و زرد نیز اولین رنگ‌های خاص مورد توجه هستند. شب، یادآور رنگ آبی‌تند است: «رنگ آبی متمایل به تیره، رنگ آرامش و عدم فعالیت است.» (لوشر، ۱۳۷۰: ۲۰) از نظر لوشر رنگ آبی تیره، عمق احساسات را نشان می‌دهد و فردی که از این رنگ بهره می‌گیرد، دارای صفاتی از قبیل خودمحوری، انفعال، طبعی حساس، خواهان مشارکت و همکاری و در عین حال در انقیاد دیگران است. این فرد قدرت درك بالایی دارد، طالب آرامش، رضایت و خشنودی است و نوعی عشق و محبت همراه با ملایمت طبع در وی جای دارد اما چنانچه این آبی متمایل به سبز باشد، روحیهٔ شخص اصرار و سماجت، همراه با عزت نفس و لجاجت است. او می‌خواهد عرض اندام کند و تغییر را نمی‌پسندد.

رنگ آبی به معنای احساس تعلق و وفاداری نیز هست. این رنگ «از نظر سمبولیك، شبیه به آب آرام، خلق و خوی آرام، طبیعت زنانه، روشنی و درخشش یك کتاب خطی است». (همان: ۸۰) هندوها از واژهٔ «نیلا» برای آبی تیره استفاده می‌کنند که مفهوم مناسب‌ترین محیط برای ایجاد تفکر را دارد. در زبان فارسی نیز از واژهٔ «نیلي» گاه به جای آبی تیره استفاده می‌گردد که ممکن است از همین ریشه گرفته شده باشد. در زبان آلمانی واژه‌ای که برای این رنگ به‌کار می‌رود، تقریباً برابر با «حساسیت احساس» است.

در «فرهنگ سمبل‌ها» آمده است: آبی منسوب به خدایان ژوپیتر (مشتري) و همسرش جونو (Junu) است. رمز احساسات مذهبی، عصمت و تقدس است. (جابز، به نقل از شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۱۹) سهراب سپهری نیز در اتاق آبی این رنگ را نشانهٔ حکمت در مصر قدیم می‌داند. در آنجا «پیش سینهٔ کشیشان به نشانهٔ تقدس داوری‌هایشان، آبی‌رنگ بود.» (ویلز، ۱۳۷۵: ۸٤) **دوبوکور** نیز می‌گوید: «در قرون وسطی یاقوت آبی رنگی نگین انگشتری اسقفان بود که نماد قداست و وصلت کلیسا با ذات حق شمرده می‌شد. همچنین شنل آسمانی حضرت مریم در مسیحیت به رنگ آبی است.» (دوبوکور، ۱۳۷٦: ۱۲۱)

این رنگ نشانگر دست یافتن به نوعی وحدت و وصال دوباره با «مادر زمین» است که در زیر خیمهٔ آبی آسمان پوشیده شده است. همچنین نوعی جاودانگی را تداعی می‌کند و با ابد و ازل پیوسته است. آبی نوعی عشق و فنا و فداکاری را نشان می‌دهد. در کل آبی «بسیار مثبت است و حقیقت، احساس مذهبی، امنیت و خلوص معنوی را تداعی می‌کند.» (گرین، ۱۳۷٦: ۱٦۳)

سبز: سبز از زیباترین و پرکاربردترین رنگ‌هاست و نشانهٔ بهار و تازگی قلمداد می‌شود. از گذشته تاکنون مورد توجه بوده و حد واسط رنگ‌های گرم و سرد است. در روان‌شناسی مظهر دفاع از خود به‌شمار می‌رود. سبز با درخت ارتباط دارد که خود نماد جاودانگی و بی‌مرگی است؛ از این‌رو نماد نوزایی، حیات و سرزندگی است. «رنگ سبز از نظر نمادی شباهت به درخت کاج غول‌آسا (majest sequoia) دارد. این درخت ریشه‌ای عمیق داشته و مغرور و تغییر ناپذیر است و از درخت‌های کوچك‌تر یك سر و گردن بلندتر است. خلق‌وخوی تند و خودکامه و حالت اضطراب در هنگام کشیدن زه کمان را دارد.» (لوشر، ۱۳۷۰: ۸٤) انتخاب این رنگ بیانگر نوعی علاقه به زندگی طولانی است. سبز رنگ رشد، احساس، امید و باروری است. ارتباط سبز با درخت آن را با رکن مادینه هم پیوند می‌دهد.

سبز، در محیط اطراف خویش تأثیرگذار است؛ بنابراین، شخص دوستدار این رنگ در برابر تغییرات پایداری می‌کند. زمرد نیز یکی از سنگ‌های قیمتی است که به این رنگ است: «در مصر باستان شهرت داشت که زمرد منبع ثروت و توانگری فراعنه است... در روم نماد زهره و عشق بود... این سنگ، زینت‌بخش پیشانی آدم در بهشت بود و پس از هبوط ابوالبشر، از پیشانی او جدا شد.» (دوبوکور، ۱۳۷٦: ۱۱۷)

سبز در عین اینکه نماد زندگی است، نمود مرگ و پایان عمر نیز هست و در واقع دو جنبهٔ متضاد در آن جمع شده است؛ بنابراین، اسرار بسیاری در خود دارد. از نظر دوبوکور سبز، هم امید نجات و ظهور منجی را در خود نهفته و هم رنگ دیو اهریمن است. (همان)

در بین سنگ‌ها، زمرد به دلیل داشتن رنگ سبز، دارای خواص ویژه‌ای است. **پلین** در این‌باره می‌گوید: «هیچ رنگ سبزی سبزتر از زمرد نیست.» زمرد که بهار و نوزایی رستنی‌ها و گیاه سرسبز و خزهٔ تر و تازه را تداعی می‌کند، نماد تجدید حیات و باروری و سرزندگی جهان و جوانی جاودانی کیهان و «بهشت سبز و خرم خدایان است.»... خواص بسیاری به زمرد منسوب است؛ از جمله اینکه تخیل را برمی‌انگیزد و الهام‌بخش است و موجب شناخت عمیق‌تر عالم وجود و حدت هوش و ذهن و تقویت حافظه می‌شود. اقوام کهنسال آمریکای مرکزی و جنوبی

زمرد را به عنوان خدا می‌پرستیدند. در مصر باستان زمرد منبع ثروت و توانگری فراعنه بود و در بین مسلمانان نشانه‌ای از اسلام است. زمرد در روم نماد زهره و عشق بود. ... بنا بر اساطیر، زمرد سنگ نهان بین و گوهرشناسای امور خفیه است و «چشم سوم» و «گوهر پیشـانی» نام گرفته اسـت... طلسمی قدرتمند موروث بی‌مرگی و جاودانگی نیز پنداشته شده است. (رک. دوبوکور: ۱۱۳ به بعد)

در اسـلام، رنگ سـبز از همیت خاصی برخوردار است و نوعی تقدس دارد. رنگ مورد علاقهٔ پیامبر(ص) است و پوشش حوریان بهشـتی به همین رنگ اسـت. (خالقی چتـرودی، ۱۳۷۹: ۲۳۶) در مسیحیت نیز سبز متعلق به روح‌القدس است. (رک. یونگ، ۱۳۷۰: ۱۰۳) خضر از پیامبرانی است که عمر جاودانی دارد و معنی لغوی نامش سبز است. وجه تسمیهٔ نام او را این‌گونه آورده‌اند: «که هر جا می‌نشـیند سبزه می‌روید و سـیر او در سبزه‌زارهاست. در هر قدمش برکتی است که همه جا را سبز می‌کند. او مظهر دانایی، خردمنـدی، رازداری و رهبری اسـت. شـاید خضـر خود درخت سـبزی اسـت که با آب حیات زندگی جاوید یافته است.» (خالقی چتـرودی، ۱۳۷۹: ۲۳۶) در ایران قدیم نیز سـبز مـورد توجه و رنگ مطلوب شاهان ساسـانی بوده است. در هندوستان رنگ ویشنو سبز است. این رنگ دارای مضامین سری بسیاری است و در هر بار کاربرد ممکن است مفهوم تازه‌ای را ارائه کند.

قرمـز: قرمـز یا سـرخ، رنـگ «خون، قربانـی، شـهوت شـدید، بی‌نظمـی و اختلال اسـت.» (گرین، ۱۳۷۶: ۱۶۳) این رنگ اساسـی‌ترین رنگ‌هاسـت و رنگی گرم به‌شـمار می‌رود. می‌تواند دارای هر دو مفهـوم مثبت و منفی باشـد و نوعی خشونت را در خود نهفته دارد. «عملیات مربـوط به حمله یا پیـروزی با رنگ قرمز نشان داده می‌شـود. سیستم عصبی را تحریك می‌کند، یعنی فشـار خون را بالا بـرده و تنفس و ضربان قلب را سـریع‌تر می‌کند.» (لوشر، ۱۳۷۰: ۲۱)

دوبوکـور از انواع سـنگ‌ها به یاقوت اشـاره می‌کنـد که رنگی قرمز دارد و آن را نماد خوشـبختی و اقبال و شـادکامی می‌داند. همچنین شـهامت و شـجاعت، همراه با قدرت و شـور و هیجان از این سـنگ برداشت می‌شود. در شـرق آسیا و به ویژه ژاپن این رنگ را نماد خوشـبختی و صداقت و صمیمیت می‌دانند: «رنگ قرمز روشن نشانهٔ سخاوتمندی، بلند پروازی، عاطفه و دلبستگی است.» (ویلز، ۱۳۷۵: ۱۲۲)

در تثلیث مسیحیت، قرمز متعلق به پسر (عیسی) است. **یونگ** بیان می‌کند که در زن و شوهر ملکوتی، رنگ زن قرمز و رنگ مرد سفید است. این رنگ «نیروی اراده را به‌وجود می‌آورد که این نیرو خواهـان عمل و کارایی اسـت و این امر نیز بـه نوبهٔ خود موجب خشـنودی خاطر می‌گـردد؛ زیرا فعالیت مناسـبی انجـام داده اسـت.» (لوشر، ۱۳۷۰: ٦٨) نوعی انرژی شـدید در این رنگ دیده می‌شـود که فرد را کاملاً تحت تأثیر قـرار می‌دهد. از آنجا که این رنگ را رنگ حمله می‌دانند، خشـونت نیـز در این رنگ به ودیعه نهاده شـده است. در عین حال، رنگ قرمز بیانگر پیروزی و لزوم به‌دست آوردن نتایج موردنظر است.

«قرمز از نظر نمادی شبیه به خونی است که در هنگام پیروزی ریخته می‌شـود. همچون شـعلهٔ «عید پنجاهه» (از اعیاد یهود) اسـت که آتشـی را در روح انسان شـعله‌ور می‌کند. نظیر خلق و خوی خون‌خوار و طبیعت مردانه اسـت.» (همـان: ۸۷) این رنگ با قوای جنسـی نیـز در ارتباط اسـت. روحیـه پرجنب‌وجوش و شـجاعت و تلاش پیگیر از نشـانه‌های این رنگ است. همچنین عصبی شـدن و خشـم را تداعی می‌کند. غلظت این رنگ سبب تحـرك کنندگی آن اسـت. دوبوکـور در مورد قرمز روشـن یا تیره به‌طـور کامل توضیـح می‌دهد. (دوبوکـور، ۱۳۷٦: ۱۲٤) شـدت و حدت در قرمز روشـن بیشتر نمایان است اما در قرمز تیره دقت، هشیاری و مراقبت غلبه دارد. رنگ قرمز در کیمیا نیز بسیار مورد توجه است: «در زن و شوهر کیمیایی، شوهر به رنگ قرمز و زن به رنگ سفید است.» (یونگ، ۱۳۷۰: ۱٤۰)

رنگ نارنجی هم در زیرمجموعهٔ رنگ قرمز واقع شده و بسیاری از همـان صفـات قرمز را داراسـت. بنابراین، بیانگـر نوعی برون محـوری، حـس اسـتقلال‌طلبی، آرزومنـدی، هیجان‌پذیری و تمایلات جنسی قوی است. چنان که گفته شد، در شعر کلاسیك فارسی رنگ قرمز ارزشمندترین رنگ‌ها به‌شـمار می‌رفت. بررسـی این رنگ در شـعر معاصر نیز می‌توانـد نکات جالب توجهی را به ما نشان دهد.

در سبك خراسانی وجه نمادین رنگ‌ها مورد توجه بود اما عرفان زمینه را بیشتر برای رنگ مهیا کرد. در گذشته، مسائل و مفاهیم اجتماعی در شعر فارسی کم‌رنگ بود و به‌همین دلیل از رنگ‌ها تنها در مفاهیم اسطوره‌ای و عرفانی استفاده می‌شد

سـیاه: لوشـر در طبقه‌بندی روانی رنگ‌ها، سـیاه، خاکسـتری و قهوه‌ای را بی‌رنـگ خوانـده و اهمیـت آن‌هـا را نسـبت به سـایر رنگ‌ها، به ویـژه چهار رنگ اصلی، بسـیار پایین می‌داند. وی معتقد است که این سـه رنگ در شمار رنگ‌های اصلی و مستقل روانی نیستند اما ترجیح دادن هر یك از این رنگ‌ها به سایر آن‌ها به‌خاطر یك نقطه‌نظر منفی در زندگی است. سیاه در مقابل سفید قرار می‌گیرد و نقطهٔ پایان است. «سیاه نمایانگر مرز مطلقی اسـت که در فراسوی آن زندگی متوقف می‌شود.» (لوشر، ۱۳۷۰: ۹۷) کسـی که به این رنگ علاقه‌مند اسـت دست به نوعی نفی زده اسـت؛ نفی هر آنچه مورد توجه او نیسـت. گویا در برابر تقدیر محکم ایستاده است و می‌کوشد وضعیت موجود را رد کند.

گریـن این رنگ را نماد آشـوب می‌داند. سـیاهی علاوه بر این نمـاد نوعـی رمـز و راز اسـت؛ زیرا در سـیاهی، بسـیاری از امور نامشـخص‌اند. مـرگ هـم با ایـن رنگ نمایـش داده می‌شـود و احتمالاً به‌همین دلیل اسـت که در برخی جوامع در عزاداری‌ها جامهٔ سیاه بر تن می‌کنند.

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

تصاویر حماسی

در مجموعهٔ «خون نامهٔ خاک»

نصرالله مردانی

فاطمه‌تیمورپور
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده
تصویر حماسی آن است که یک سوی تصویر را ابزار، ارکان یا عناصر حماسه تشکیل دهد و تصویر در خدمت حماسه باشد. پژوهش حاضر به بررسی تصاویر حماسی مجموعهٔ «خون نامه خاک» اثر **نصرالله مردانی**، شاعر حماسه و خون، می‌پردازد تا نشان دهد حماسه در قالب چه تصاویری و چگونه تجلی یافته است. حماسه در این مجموعه جایگاه خاصی دارد؛ چرا که بافت عاطفی و فکری اغلب اشعار آن رنگ و بوی حماسی و تغزلی دارند. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد که اضافه‌های تشبیهی، تشخیص، نماد، تلمیح و حس‌آمیزی بیشترین تصاویر حماسی این مجموعه را شکل داده‌اند و واژگان ادبیات عاشورایی، ابزارآلات جنگی، نمادهای حماسی، مکان‌ها، اشخاص، اوصاف و حالات حماسی و کلید واژگان دفاع مقدس سویهٔ حماسی این تصاویر را به‌وجود آورده‌اند.

کلیدواژه‌ها: تصویر، حماسه، خون‌نامه خاک، نصرالله مردانی

مقدمه

هر پدیدهٔ ادبی ارتباطی تنگاتنگ با خیال و تصاویر شاعرانه دارد. خیال یا تصویر (Image) به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر اطلاق می‌شود و «می‌توان به‌طور کلی هر بیانی را که در آن نوعی تشخیص و برجستگی است که سبب اعجاب و شگفتی یعنی تخیل می‌شود، صورتی از خیال بدانیم که امروزه اغلب آن را با کلمهٔ تصویر بیان می‌کنند.» (زرین‌کوب، به نقل از پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۲۵)

خیال یا تصویر حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است. ناقدان معاصر از

پیوستگی ایماژ و عاطفه به تفصیل سخن گفته‌اند و معتقدند هر ایماژی باید عاطفه و شوری به همراه داشته باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۷) منظور از عاطفه نیز اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از روی‌دادن حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد (همان: ٢٤) «مک لیش بر آن است که عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد در نفس خیال‌ها (ایماژها) نهفته است و اگر در نفس ایماژها نباشد، در میان آن‌ها «ترکیب و حاصل» آن‌هاست.» (همان: ۱۷)

در واقع، هنرمند به کمک قوهٔ خیال تجارب شخصی و عواطف گوناگون خود را در قالبی زیبا و شگفت‌انگیز و با تعابیری جذاب و هنرمندانه عرضه می‌کند. این حوزه در بلاغت سنتی در چهار مقولهٔ **تشبیه**، **استعاره**، **مجاز** و **کنایه** محدود می‌شد. در حالی که بنابر تعاریف جدید، خیال یا تصویر عبارت‌است از «هرگونه کاربرد مجازی زبان که شامل همهٔ صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و ... می‌شود.» (فتوحی،۱۳۸۵: ٤٥- ٤٤)

صور خیال یا تصاویر از ویژگی دوقطبی‌گرایی برخوردارند که یک قطب آن را حقیقت و قطب دیگر را مجاز (تخیل) تشکیل می‌دهد. بدین ترتیب، تصویر را آن‌گاه حماسی می‌گویند که یک قطب آن (مجاز یا حقیقت) در حوزهٔ حماسه قرار گیرد. به‌عبارت دیگر، سویهٔ حاضر یا غایب کلام را عنصر، واژه، اصلاح و مفهوم یا مضمونی از حماسه تشکیل دهد و تصویر در خدمت حماسه باشد. هم‌زمان با پیدایش حماسه و بعد از آن تا به امروز همواره نمود تصاویر را -هر چند کم‌رنگ- در بسیاری از سروده‌های فارسی می‌توان دید. البته نمود حماسه در شعر دفاع مقدس با توجه به فضای جامعه و ذهن و زبان شاعران جلوه‌ای پررنگ‌تر یافت.

از جمله شعرهای دفاع مقدس که می‌توان نمود زیبا و پررنگ تصاویر حماسی را در آن دید، سروده‌های **نصرالله مردانی**، شاعر حماسه و خون، است. سروده‌هایی که بیشتر در قالب غزل سروده شده‌اند و ویژگی عمده‌شان نیز آمیختگی خاص تغزل با حماسه است.

نصرالله مردانی در سال ۱۳۲۶ در شهرستان کازرون متولد شد و تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در همان‌جا به پایان برد. او در سال ۱۳۳۷ به شعر روی آورد. از سال ۱۳۵۷ هم‌زمان با پیروزی انقلاب اسلامی شعر را جدی‌تر گرفت و سپس به یکی از درخشان‌ترین چهره‌های شعر انقلاب تبدیل شد. اشعار مردانی بیشتر حماسی بود. شیوهٔ شاعری او، که پیش از این غزل و حماسه را با هم درآمیخته بود، بعد از انقلاب مورد تقلید و تتبع شاعران بسیاری قرار گرفت. «طبیعت غزل‌های وی با زبان یکدست و نو، شوری در غزل‌سرایان جوان افکند و نخستین محورهای شبکهٔ ذهنی و زبانی شعر انقلاب را طرح‌ریزی کرد.» (کاکایی، ۱۳۷٦ :۳۳۷) سال‌های ۱۳۶۱ و ۱۳۶۲ باز هم عرصهٔ حادثه‌آفرینی نصرالله مردانی در زبان بود.» (همان: ۹۱) اما به‌تدریج از شعر و شاعری به سمت‌وسوی کارهای جنبی میل کرد.

زنده‌یاد مردانی در ۱۹ اسفند ۱۳۸۲ بر اثر ابتلا به سرطان در کربلا درگذشت و در زادگاهش کازرون به خاک سپرده شد.

آثار وی عبارت‌اند از: قیام نور، خون نامهٔ خاک، آتش نی، سمند صاعقه، ستیغ‌سخن، شهیدان شاعر، منظومه شهادت، شعر اربعین، تصحیح دیوان حافظ، قانون عشق و گزیده ادبیات معاصر (مجموعه شعر، شمارهٔ ۱۱).

پژوهش حاضر به بررسی تصاویر حماسی مجموعهٔ «خون نامه خاک» می‌پردازد. قالب اکثر سروده‌های این مجموعه غزل است و تنها ۳۸ شعر این مجموعه در قالب رباعی سروده شده‌اند.

حسن قاسمی در کتاب «صور خیال در شعر مقاومت» دربارهٔ اشعار «خون نامهٔ خاک» به نقل از حسین رزمجو می‌نویسد: «بافت عاطفی و فکری اغلب اشعار «خون نامهٔ خاک» رنگ و بویی آمیخته از حماسه و غزل داراست» (قاسمی، ۱۳۸٤: ۱۹٤) این نمود حماسه در مجموعهٔ خون‌نامهٔ خاک در بسیاری موارد در فرم اثر و تصاویر شعری آن دیده می‌شود. پژوهش حاضر به بررسی این تصاویر و چگونگی ترسیم آن می‌پردازد.

تصاویر حماسی در «خون نامهٔ خاک»

تشبیه

تشبیه که «در نزد اهل بیان نشان دادن اشتراک چیزی با چیز دیگر در یک معناست» (تهانوی، ۱۹۹٦: ٤۳٤)، بیشترین حجم تصاویر حماسی «خون نامهٔ خاک» را به خود اختصاص داده است. در این تشبیهات یکی از طرفین تشبیه، به‌ویژه مشبه‌به،

را واژه‌ای از حوزهٔ حماسه شکل می‌دهد. از آنجا که «از طریق درک مشبه‌به می‌توان به جهان‌بینی و شخصیت و نیز دنیای درونی نویسنده یا شاعر پی برد» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۶۲)، در این سروده‌ها نیز شاعر که فضای ذهن، تخیل و شخصیت او با حماسه و عناصر حماسی عجین شده است به شکلی ناخودآگاه مشبه‌به‌هایی را برمی‌گزیند که در فضا و حوزهٔ حماسه قرار می‌گیرند.

شایان ذکر است که در میان تصاویر، تشبیه بیشترین کاربرد را در بافت‌های حماسی دارد و بیشترین حجم تصاویر حماسی این مجموعه را نیز شامل می‌شود. تشبیهات در این مجموعه به‌صورت اضافهٔ تشبیهی آمده‌اند. این شیوهٔ ترکیب نیز ایجازی به کلام می‌دهد که بسیار مناسب حماسه است.

طلایه‌دار فلق آمد از کرانهٔ نور
کشید تیغ ظفر از نیام بیداری
(مردانی، ۱۳۷۰: ۲۲)

شمشیر بزرگ نور برکش
ای صبح گل از غلاف خورشید
(همان: ۲۷)

به‌پا خیز و حصار خاک با تکبیر خون بشکن
به بام روزگاران بیرق فریاد برپا کن
(همان: ۴۰)

با مرکب ستاره و شمشیر آفتاب
باز آید از کرانهٔ ایمان کلیم خون
(همان: ۶۲)

با نیزهٔ سبزه بشکند «گیو» بهار
در سنگر لحظه‌ها حصار گل سرخ
(همان: ۱۰۱)

درید سینهٔ ضحاک شب ز دشنهٔ داد
نوید کاوهٔ خورشید در کرانه فتح
(همان: ۱۹۵)

تشخیص

«در استعارهٔ مکنیه تخیلیه، مشبه‌به که ذکر نمی‌شود، در اکثر موارد انسان است و به اصطلاح استعارهٔ انسان‌مدارانه است. غربیان به این نوع استعاره personification می‌گویند که در فارسی به «تشخیص» ترجمه شده است.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۷۹)

تشخیص بعد از تشبیه بیشترین تصاویر حماسی این مجموعه را به خود اختصاص داده است. «اصولاً تشخیص سبب حرکت و پویایی تصاویر شعری می‌شود که لازمهٔ روح حماسی شعر می‌باشد» (قاسمی، ۱۳۸٤: ۱۸۹) در این مجموعه نیز از سویی تشخیص با بخشیدن حرکت و پویایی به تصاویر شعری در تقویت روح حماسی شعر تأثیری بسزا گذاشته است و از سویی دیگر، گاه سویهٔ غایب کلام- مشبه- و گاه نیز سویهٔ حاضر آن -لوازم مشبه‌به- را عناصر حماسی شکل داده که به این تصویر رنگی حماسی بخشیده است.

به شهر حادثه خورشید را بشورانید
به خون نور قیامی دگر رقم بزنید
(مردانی، ۱۳۷۰: ۸)

ز پنجه‌های سحر خون سایه می‌ریزد
مگر به گردهٔ شب دشنهٔ عسس افتاد
(همان: ۳۶)

هر لحظه به منارهٔ بودن ز سوگ عشق
آید هنوز بانگ «اناالحق» ز نای خون
(همان: ۶۵)

پشت دیوار سحر با روز می‌جنگد سیاهی
بر در و دیوار، آویزان بود اعلام وحشت
(همان: ۱۷۹)

با لشکریان نور، خورشید
بر کشور شب زند شبیخون
(همان: ۹۰)

صور خیال یا تصاویر از ویژگی دوقطبی گرایی برخوردارند که یک قطب آن را حقیقت و قطب دیگر را مجاز (تخیل) تشکیل می‌دهد

نماد

نماد مانند استعاره ذکر مشبه‌به و اراده مشبه است: « با این فرق که در استعاره تنها یک مشبه وجود دارد و با حذف آن، مشبه‌به، به‌عنوان استعاره باقی می‌ماند؛ حال آنکه در نماد، بیش از یک مشبه و گاه مشبه‌های متعدد در میان است که با حذف آن‌ها نماد پدید می‌آید.» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱٤۲)

در نمادهای حماسی این مجموعه غالباً سویهٔ غایب کلام را مفاهیم و مصادیق حماسی شکل می‌دهد. اغلب نمادهای این مجموعه را «نمادهای محوری اشعار حماسی انقلاب یعنی نور و مصادیق متعدد آن مظاهر حق، عدل، پیروزی و ... ظلمت شب مصداق ظلم و جهل و کفر و...» (رحمدل، ۱۳۷۳: ۲۱۶) شکل می‌دهد.

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

جادوی تکرار

در «خط خورشید» از قیصر امین‌پور

محمدعلی اکبرزاده و شایسته شفیعی
کارشناسان ارشد و دبیران ادبیات
دبیرستان‌های دودانگه‌ساری

چکیده

در این مقاله، انواع تکرار - که از عوامل موسیقی‌آفرین شعر است - در شعر «خط خورشید» بررسی شده است. ابتدا دربارهٔ موسیقی و انواع تکرار سخن به میان آمده است و سپس انواع تکرار در تک‌تک مصراع‌ها و بندهای این شعر معرفی شده‌اند. در انتهای مقاله نیز بسامد انواع تکرار به صورت نمودار ارائه شده است.

کلیدواژه‌ها: امین‌پور، خط خورشید، تکرار، هم‌حروفی

مقدمه

خط خورشید از **قیصر امین‌پور**، یکی از شعرهای نیمایی کتاب ادبیات سال اول متوسطه است. متن شعر چنین است:

۱. شب، شبی بی‌کران بود
۲. دفتر آسمان پاره‌پاره
۳. برگ‌ها زرد و تیره
۴. فصل فصل خزان بود
۵. هر ستاره
۶. حرف خط‌خورده‌ای تار
۷. در دل صفحهٔ آسمان بود
***
۸. گرچه گاهی شهابی
۹. مشق‌های شب آسمان را
۱۰. زود خط می‌زد و محو می‌شد
۱۱. باز در آن هوای مه‌آلود
۱۲. پاک‌کن‌هایی از ابر تیره
۱۳. خط خورشید را پاک می‌کرد
***
۱۴. ناگهان نوری از شرق تابید
۱۵. خون خورشید
۱۶. آتشی در شفق زد
۱۷. مردی از شرق برخاست
۱۸. آسمان را ورق زد.

در هر کدام از بندهای این شعر سه بندی عناصری وجود دارد که باعث انسجام و ارتباط مستحکم بندها و در نهایت کل شعر می‌شود. از جمله عوامل زیبایی این شعر موسیقی است که نقش مهمی در تأثیرگذاری آن ایفا می‌کند.

موسیقی زبان عادی و روزمره را به زبان ادبی تبدیل می‌کند و از این رهگذر موجب التذاذ مخاطب می‌شود. موسیقی را «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد» (شفیعی کدکنی، ۱۲۸٤: ۸) تعریف کرده و آن را به انواع **موسیقی بیرونی، کناری، میانی** و **معنوی** تقسیم کرده‌اند. در این مقاله، آرایهٔ تکرار- که از عوامل ایجاد کنندهٔ موسیقی میانی است- بررسی می‌شود. تکرار به شکل‌های مختلف می‌تواند نشانگر سبک شاعر و یکی از مختصات سبکی او باشد. «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله است که عقیده یا فکری را به کسی القا کند.» (الخولی، ۱۳٦۸: ۹۹)

سیروس شمیسا در کتاب «نگاهی تازه به بدیع» آرایهٔ تکرار را جزء مقولهٔ بدیع لفظی برشمرده و آن را به انواع زیر تقسیم کرده است:

۱. تکرار واك
۲. تکرار هجا
۳. تکرار واژه
۴. التزام یا اعنات
۵. تکریر یا تکرار دو کلمه پشت سرهم
۶. طرد و عکس (شمیسا، ۱۳٦۸: ٦۳-۵۷)

در این شعر تکرار به شکل‌های التزام یا اعنات و طرد و عکس وجود ندارد و تکریر هم به‌نوعی در حیطهٔ تکرار واژه قابل طرح است. بنابراین، در این مقاله تکرار به سه گروه، یعنی تکرار واك، تکرار هجا، و تکرار واژه، تقسیم‌بندی و بررسی شده است.

تکرار واك «یعنی تکرار یك صامت (هم‌حروفي) یا مصوت (هم‌صدایي) در چندین کلمهٔ جمله» (همان: ٦۳). تکرار یك صامت یا هم‌حروفی ممکن است به‌صورت پراکنده و در میان کلمه‌های مختلف یك جمله یا بیت یا مصراع باشد که «هم‌حروفی پنهان» نام دارد یا در آغاز همه یا برخی از واژه‌ها باشد که در این صورت «هم‌حروفی منظم یا آشکار» نامیده می‌شود. تکرار واك در کتاب‌های درسی با عنوان «نغمهٔ حروف» یا «واج‌آرایي» مطرح شده است که استاد **شفیعی کدکنی** آن را نوعی جناس

می‌داند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤: ۳۰۱)

تکـرار هجا یعنی تکرار یـك یا چند هجا در طول یك مصراع یا بیت که سـبب غنای موسیقایی شعر می‌شود.

تکرار واژه؛ ممکن است واژه به شکل‌های مختلف نظیـر تکریر، تصدیر و... در شـعر تکرار می‌شود که از شگردهای شاعران برای افزایش موسیقی شعر است.

متن

بررسی انواع تکرار در شعر خط خورشید

مصراع اول- وجود انواع سه‌گانهٔ تکرار، این مصـراع را به غنی‌ترین مصراع شـعر از نظر موسـیقی میانی بدل کرده اسـت؛ چرا که «هرچه جنبه‌های مختلف موسیقی بیشتر در کنار هم باشـند لذت موسیقایی بیشتر ملمـوس اسـت و زبان شـعر دل‌چسـب‌تر اسـت» (ذوالفقـاری، ۱۳۸۰: ۱۰٦). تکرار واژهٔ شـب و تکرار هجـای «بـي» در کلمه‌های **شـبی** و **بی‌کران** بی‌فاصله و پشـت هم و هم‌حروفـی پنهان و منظـم «ب»، آهنگی جادویی و طنینی سحرآمیز در مصراع ایجاد کرده که القاکنندهٔ ابهام در مصراع است و با محتوای شعر ارتباطی تنگاتنگ دارد.

مصـراع دوم- تکـرار واژهٔ پـاره به شـکل تکریر، هم‌صدایی «ـِ»

مصراع سوم- هم‌حروفی پنهان «ر»

مصراع چهارم- تکرار واژهٔ فصل

مصراع پنجم- هم‌حروفی پنهان «ر»

مصراع ششـم- هم‌حروفی پنهـان «ر»؛ تکـرار «ر» در آغاز، میان و پایان این مصراع تقارنـی ایجاد کـرده که از نظـر بصری هم حائز اهمیت است. همچنین، هم‌حروفی منظـم «خ» در واژه‌های «خط» و «خورده» تجلی بیشـتری نسـبت بـه موارد مشـابه در مصراع‌هـای قبـل دارد. بـه عقیـدهٔ شفیعی کدکنی تکرار واج‌های کم بسامدتر در زبان تأثیر بیشـتری در خلق موسـیقی دارد کـه او آن را «جـادوی مجـاورت» می‌نامد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۷)، واج «خ» از واج‌هایی اسـت که بسامد کمی در زبان فارسی دارد و این ویژگی سبب تأثیر بیشتر آن بر موسـیقی شده اسـت. این ویژگی در مصراع‌های ۸، ۱۳، و ۱۵ هم وجود دارد.

مصـراع هفتـم- هم‌صدایـی «ـِ» و هم‌حروفی منظـم «د» در واژه‌های «در» و «دل».

تکرارهـا در طـول بنـد اول- تکـرار واژهٔ «آسـمان» در ابتـدا و انتهـای بنـد، تکرار هجـای قافیـه (رِ) در واژه‌های «سـتاره»، «تیره» و «پاره پاره».

مصراع هشتم- هم‌حروفی منظم «گ» در واژه‌های «گرچه» و «گاهي»

مصـراع نهم- هم‌حروفی پنهـان «ش» و هم‌صدایی «ا»

مصراع دهم- هم‌حروفی پنهان «د» و «ز»

مصراع یازدهم- هم‌صدایی «ا»

مصراع دوازدهم- هم‌صدایی منظم همزه در واژه‌های «ابر» و «از»

مصـراع سـیزدهم- هم‌حروفـی منظـم «خ» در واژه‌هـای «خط» و «خورشـید» که جادوی مجـاورت را به‌وجود آورده اسـت و هم‌حروفی پنهان «ر»

تکرارهـا در طـول بنـد دوم- در ایـن بند هم‌حروفی پنهان «ش» در سه مصراع اول، «ك» در دو مصراع آخر و «ز» در مصراع‌های میانی قابل توجه است؛

مصراع چهاردهم- هم‌حروفی منظم «ن» در واژه‌های «ناگهان» و «نور»

مصراع پانزدهـم- هم‌حروفی منظم «خ» در واژه‌های «خون» و «خورشید»

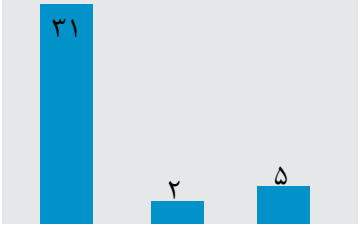
مصـراع شـانزدهم- هم‌حروفـی پنهـان «ش» و هم صدایی «ـَ»

مصراع هفدهم- هم‌صدایی «ـَ»؛ مصوت بلند «ا» یك بار در این بیت آمده اسـت. اما تأثیر موسیقایی زیادی در این مصراع دارد. در طـول مصراع مصوت «ـَ» چند بار تکرار شـده اسـت و مصوت بلنـد «ا» در انتهای مصراع به خوبی مفهوم خیزش و برخاستن را القا می‌کند به عبارت دیگر، ساختار کلام با محتوا کاملاً هماهنگ است.

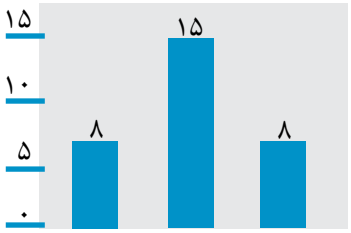
مصراع هجدهم- هم‌صدایی «ا»

تکرارهـا در طول بند سـوم- هم‌صدایی «ـَ» و هم‌حروفی پنهان واج‌های «ق» و «ر» در کلّ بند.

بسامد انواع تکرار به‌صورت نمودار



بسامد انواع تکرار واك



نتیجه

یکی از روش‌هـای امین‌پور بـرای ایجاد موسیقی در شعر «خط خورشید» تکرار به شکل‌های مختلف است. او در این شعر ۳۸ بار از این شیوه برای غنای موسیقایی بهره برده است. از بین انواع تکرار، تکرار واك به شکل‌های مختلف بیشترین بسامد را دارد.

گرچه بسـامد هم‌حروفی پنهان بیشـتر از هم‌حروفی منظم اسـت، اما هم‌حروفی منظم جلـوه‌ای ویژه و در خلق موسـیقی تأثیـری جادویـی دارد. هم‌حروفی منظم در واژه‌هایـی نظیر «خط» و «خورشـید»، «خون» و «خورشـید» و «خط» و «خورده» نمونه‌هایـی کامـل و گوش‌نـواز از جادوی مجاورت را شکل داده است.

سـخن آخر اینکـه شـاعر در هماهنگی صورت و محتوا موفق بوده و توانسته است عوامل سازندهٔ موسـیقی کلام را با مهارت بـه خدمـت بگیـرد؛ به‌طوری که سـاخت موسـیقایی شـعر در انتقـال محتـوا تأثیر بسزایی دارد.

منابع

۱. امین‌پور، قیصر؛ **مثل چشـمه مثل رود**، سروش، تهران، ۱۳۸۵.

۲. ذوالفقـاری، محسـن؛ **فرهنـگ موسـیقی شـعر**، چاپ اول، نجبـا، قم، ۱۳۸۰.

۳. شـفیعی کدکنی، محمدرضـا؛ **موسیقی شعر**، انتشارات آگاه، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۴.

۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ «جادوی مجـاورت» مجلـهٔ بخـارا، شـمارهٔ ۲، مهر ۱۳۷۷.

۵. شمیسـا، سـیروس؛ **نگاهی تازه به بدیع**، فردوس، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۸.

۶. ادبیات فارسـی سـال اول متوسطه، چاپ ۱۳۸۷.

جلوه‌های زیباشناختی در مجموعهٔ سرودهٔ قیصر امین‌پور

شهاب‌الدین رهنما
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های گیلان

اشاره
در این نوشتار، از دیدگاه زیباشناختی ادبی به مجموعهٔ ظهر روز دهم نگریسته شده و تلاش گردیده آنچه از این دیدگاه بر حسن اثر افزوده است برشمرده شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات عاشورایی، قیصر امین‌پور، منظومهٔ ظهر روز دهم

مقدمه
شناخت آثاری که در راستای ادبیات عاشورایی نوشته شده‌اند، کاری پسندیده است اما این امر هنگامی زیباتر است که عوامل زیبایی یك اثر را نیز بشناسیم. مجموعهٔ «ظهر روز دهم» سرودهٔ روان‌شاد قیصر امین‌پور از جملهٔ این آثار است که شرح زیبایی‌های آن ضروری به‌نظر می‌رسد.

آرایه‌های ادبی، از تشبیه و استعاره گرفته تا جناس و تشخیص و...، از جمله راهکارهای زیباسازی یك متن به‌شمار می‌روند. «شعر» از جمله قالب‌های ادبی است که در آغوش آرایه‌هایی از این دست، زیبا می‌شود و خواننده وقتی با این دید به یك اثر می‌نگرد، با دریافت این زیبایی‌ها، شوقی شگفت در روح و روانش می‌شکفد و اثر موردنظر را در گسترهٔ دل و جانش تا همیشه ماندگار می‌سازد.
سخن در باب تعریف انواع آرایه‌ها در این فرصت، امری محال است و به‌طور حتم مخاطبان این نوشتار دربارهٔ آن اطلاعات کافی دارند. بدین جهت، از شرح و تعریف انواع آرایه‌ها پرهیز می‌شود.[1]

معرفی شاعر
قیصر امین‌پور از جمله شاعران توانای روزگار ماست. از ایشان

مجموعه شعرهایی منتشر شده است که عبارت‌اند از:
۱. تنفس صبح، ۲. در کوچهٔ آفتاب (مجموعهٔ رباعی)، ۳. آیینه‌های ناگهان، ۴. گل‌ها همه آفتاب گردان‌اند، ۵. دستور زبان عشق، ۶. مثل چشمه مثل رود (شعر نوجوان)، ۷. به قول پرستو (شعر نوجوان)، ۸. ظهر روز دهم (منظومهٔ عاشورایی).
این آثار هم از اوست: ۱. طوفان در پرانتز (مجموعهٔ نثر ادبی)، ۲. شعر و کودکی، ۳. سنت و نوآوری در شعر معاصر.

معرفی اثر مورد پژوهش

سال ۱۳۷۳ بود که شنیدم منظومه‌ای عاشورایی به قلم قیصر منتشر شده است. وقتی این مجموعه به دستم رسید، حس و حالش برای من زیبا و دوست‌داشتنی بود. چندین بار خواندمش و برای کودکی «تنها» که «تنها» به مصاف دشمن رفته بود، دلم گرفت!

«در کربلا حدود نه یا ده کودك شهید شدند و اما نام و نشان این کودك به روشنی پیدا نیست. گفته‌اند که گویا نام او عمرو و پسر مسلم بن عوسجه یا حرث بن جناده بوده است.

آنچه این ماجرا را زیباتر و شگفت‌تر می‌نماید این است که گویی خود نیز گمنامی را دوست‌تر داشته است؛ زیرا برخلاف رسم معمول عرب که مبارزان در هنگام ورود به میدان، خود را با اصل و نسب و ایل و تبار در رجزهایشان معرفی می‌کنند، او به‌جای اینکه به نام و نشان و قوم قبیله‌اش بنازد، با افتخار فریاد می‌زند: «اَمیری حسینٌ و نِعمَ الاَمیر...»: من آنم که امیر و مولایم حسین(ع) است و چه نیك مولایی! او خود را ذره‌ای می‌داند که می‌خواهد در خورشید عاشورا محو شود. (امین‌پور، ۱۳۷۳: ۱۸)

قیصر امین‌پور با استفاده از آرایه‌های ادبی توانسته است «منظومهٔ ظهر روز دهم» را برای همگان جذاب کند؛ کاری که با تمام سادگی انجام شده است تا خوانندهٔ نوجوان به راحتی بتواند شعر را بفهمد و با آن ارتباط برقرار کند

قیصر با شرح این موضوع، سخن خویش را ادامه می‌دهد و می‌گوید:

«پس بهتر آن دیدیم که ما هم به‌جای تاریخ‌نگاری یا داستان‌سرایی، بیش از آنکه نام او را بجوییم، نشان او را بگوییم. چرا که از «گاف» و «لام» که در نام «گُل» هست، نمی‌توان هیچ گلی چید یا رنگ و بویی دید و شنید. و همان‌گونه که عاشورا خود در مرز زمان و مکان نمی‌گنجد، او هم از محدودهٔ یك اسم و یك جسم کوچك فراتر است. او تصویری نیست که بتوان آن را در چارچوب یك قاب زندانی کرد، بلکه آینه‌ای است برای بی‌نهایت تصویر!» (همان)

در کتاب ارزشمند «*فرهنگ عاشورا*» آمده است:

«عمروبن جُنادهٔ انصاری از شهدای نوجوان کربلا [است] که پدرش نیز در رکاب سیدالشهدا ـ علیه‌السلام ـ شهید شد. این نوجوان چون خواست به میدان رود، امام فرمود: پدرِ این جوان کشته شده؛ شاید مادرش راضی نباشد که به میدان رود. گفت: مادرم دستور داده که به میدان بروم و لباس جنگ بر من پوشانده است. او که نه ساله یا یازده ساله بود، به میدان رفت و رجز خواند و جنگید تا کشته شد. سر او را به طرف سپاه امام حسین ـ علیه‌السلام ـ افکندند. مادرش، بحریه بنت مسعود خزرجی، آن سر را برداشت و گفت: چه نیکو جهادی کردی، سرم! ای شادی قلبم، ای نور چشمم!...» (محدثی، ۱۳۷۸: ۳۲۷)

با این همه، منظومهٔ ظهر روز دهم را «می‌توان یك تجربهٔ موفق در زمینهٔ وحدت موضوعی و ارتباط میان عناصر و تصاویر شعری آن دانست، شعری سرشار از تصویرپردازی که در شش بخش تنظیم شده است. شعر بلند قیصر، هم از وحدت موضوعی سود برده، هم از وحدت عاطفه.» (انصاری، ۱۳۸۹: ۲۲۰)

نویسندهٔ کتاب «*عاشورا در آیینهٔ شعر معاصر*» این منظومه را دارای شش بخش دانسته و آن را همانند شش پرده از یك نمایشنامه برشمرده است:

«پردهٔ اول با معرفی روز عاشورا و سرزمین کربلا آغاز می‌شود. توصیف آسمان و زمین، عطش و گرمای شدید، میدان نبرد و تصویر رویارویی سپاه حق و باطل، از تصاویر جزئی این پرده از صحنهٔ کربلاست:

روز عاشوراست / کربلا غوغاست /
کربلا آن روز غوغا بود / عشق تنها بود / آتش سوز و عطش
در دشت می‌بارید / در هجوم بادهای سرخ / بوته‌های
خار می‌لرزید...

عناصر سازندهٔ تصاویر جزئی نیز در ارتباط با یکدیگر شکل گرفته‌اند: آتشِ سوز، عرق پیشانی خورشید، ریگ‌های داغ، کوتاه شدن سایه‌ها، ریگ‌های تشنه، جوشیدن فولاد و... همه حکایت از شدت عطش و گرمای کربلا دارند.

پردهٔ دوم، نشان‌دهندهٔ سکوت حاکم در کربلاست

که با فریاد «هل من ناصر» امام شکسته می‌شود؛ فریادی که در طول زمان و مکان انعکاس می‌یابد:

و صدای او به سقف آسمان می‌خورد/ باز هم برگشت/ هست آیا یاوری ما را؟/ انعکاس این صدا تا دورترها رفت...

در ادامهٔ فریاد امام و در پردهٔ سوم، سکوت، باز همهٔ دشت را فرا می‌گیرد اما ناگاه کودکی از میان خیمه بیرون می‌آید. شاعر به توصیف کودك پرداخته است و محاورهٔ میان او و امام را بازگو می‌کند:

کودك و میدان؟/ کار کودك خنده و بازی است!/ در دل این کودك اما شوق جانبازی است/ از گلوی خستهٔ خورشید/ باز در دشت آن صدای آشنا پیچید/ گفت: / «تو فرزند آن مردی که لختی پیش/ خون او در قلب میدان ریخت؟...

در پردهٔ چهارم، شاعر کودك را در میدان نبرد در حال رجزخوانی به تصویر می‌کشد؛ حمله به دشمن، توصیف مردانگی و شجاعت و عطش و تشنگی کودك، در ادامهٔ صحنه‌های این تصویر تکرار می‌شود:

برق تیغ آب‌دار من/ آتشی در خرمن دشمن!/ خواند و آنگه سوی دشمن راند/... چشم‌هایش را به آن سوی سپاه تیرگی می‌دوخت/ سینه‌اش از تشنگی می‌سوخت/ چشم او هر سو که می‌چرخید/ در نگاهش جنگلی از نیزه می‌رویید...

در پردهٔ پنجم، کودك را تنها در میدان نبرد می‌یابیم و اضطراب و دلهرهٔ آسمان و زمین را حس می‌کنیم. شجاعت کودك، برخاستن صدای شمشیرها و کشته شدن دشمنان به‌پا شدن گرد و غبار در میدان و سرانجام پَر زَدن مرغی به‌سوی آسمان و بلند شدن فریاد شیون و فغان:

کودك ما با دل صد مرد/ تیغ را ناگه فرود آورد/ و سواران را ز روی زین/ بر زمین انداخت/ لرزه‌ای در قلب‌های آهنین انداخت.../ من نمی‌دانم چه شد دیگر/ بس که میدان خاك بر سر زد/ بعد از آن چیزی نمی‌دیدم...

و سرانجام در پردهٔ آخر [ششم]، قصهٔ جاودانگی کودك در تاریخ رقم می‌خورد و خون او در رگِ گُل، لاله و رنگین‌کمان جریان می‌یابد و روزی که با عاشورا آغاز شده بود و با عشقی که تنها بود، اکنون در روز عاشورا و با همان عشقی که همچنان حضور دارد، پایان می‌پذیرد:

این زمان، او را/ در میان لاله‌های سرخ باید جست/ از میان خون پاك او در آن میدان/ باغی از گل رُست/ روز عاشوراست/ باغ گل، لب تشنه و تنهاست/ عشق، اما همچنان با ماست.» (انصاری، ۱۳۷۹: ۲۲۳-۲۲۰)

***

جلوه‌های زیباشناختی در «ظهر روز دهم»

در این منظومهٔ زیبا و خواندنی، امین‌پور آرایه‌ها و تصاویر مختلف ادبی را به‌کار گرفته است که همهٔ آن‌ها دست به دست هم داده‌اند تا این مجموعه به مجموعه‌ای تأثیرگذار تبدیل شود. در ادامه، برخی از صور خیال و جلوه‌های زیباشناختی این منظومه را بررسی می‌کنیم.

۱. استعاره

ـ کربلا آن روز غوغا بود/ عشق تنها بود! (ص ٦)

«عشق» می‌تواند استعاره از خود امام باشد؛ از این جهت که امام حسین ـ علیه‌السلام ـ خود مظهر دلدادگی است.

ـ در عبارت «آتش سوز و عطش بر دشت می‌بارید» (ص ٦) با توجه به لفظ «باریدن» خواننده درمی‌یابد که «آتش» استعاره از «باران» است.

ـ در هجوم بادهای سرخ/ بوته‌های خار می‌لرزید (همان)

«بادهای سرخ» استعاره از سپاه دشمن است که از نشانه‌های آن، همانندی رنگ لباس یزیدیان با تعبیر بادهای سرخ است.

ـ این طرف منظومهٔ خورشیدِ روشن بود/ این طرف هفتاد سیاره/ بر مدار روشنِ منظومه می‌چرخید. (ص ۸)

در مصرع‌های بالا «خورشید» استعاره از امام حسین ـ علیه‌السلام ـ و «هفتاد سیاره» استعاره از یاران امام در صحرای کربلاست که از وجود نورانی امام ـ علیه‌السلام ـ جان و دلشان را روشنایی دربرمی‌گرفت.

همین تصویر استعاری در جایی دیگر نیز آمده است:

سرورم خورشید، خورشید جهان‌افروز!

و باز در اینجا:

از گلوی خستهٔ خورشید/ باز در دشت آن صدای آشنا پیچید

ـ خون او امروز در رگ‌های گل جاری است.

عبارت «رگ‌های گل» استعارهٔ مکنیه دارد. در این عبارت، «گل» به انسانی تشبیه شده است که «رگ‌هایی» دارد.

در عبارت «خون او در نبض بیداری است» نیز، شاعر برای «بیداری» یکی از خصوصیات انسانی، یعنی نبض، را به‌کار برده است که باز هم استعارهٔ مکنیه را می‌توان برای آن در نظر آورد.

۲. ایهام

ـ گفت تو فرزند آن مردی که لختی پیش/ خون او در قلب میدان ریخت. (ص ۱۱)

واژهٔ «قلب» دارای دو معنی است: یکی «وسط میدان جنگ» و دیگری «قلب آدمی»، شاعر با استفاده از آرایهٔ تشخیص «میدان» را همانند انسانی دانسته که دارای قلبی است.

ـ و زمین و آسمان دیدند: کودکی تنها به میدان رفت. (ص ۱۳)

لفظ «تنها» دارای دو معنی است و به دو گونه در مصرع بالا خوانده می‌شود: الف) کودکی که تنها بود، به میدان رفت. ب) کودکی که به تنهایی و با شجاعت به میدان جنگ رفت.

دنبالهٔ مطلب در وبگاه نشریه

بازهم ما هستیم سنگرها سلام!

بررسی مفاهیم دفاع مقدس در شعر خلیل عمرانی

حیدر منصوری
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه و دبیر ادبیات شهرستان دیر

چکیده
شعر پرصلابت دفاع مقدس در استان بوشهر با احساس مسئولیتی فراتر از پیش، زخم‌های فرود آمده بر سینهٔ شهیدان را همچنان در چشم‌اندازی به وسعت کربلاهای مکرر در منظر خود دارد و از یادآوری صحنه‌های پر شکوه حماسه و ایثار- که هرگز فراموش نخواهند شد- همچنان جان می‌گیرد و فراز و نشیب‌های زمان را در می‌نوردد تا خود را به اوج تعالی و کمال برساند.
خلیل عمرانی نیز معلم شاعری بود که در حوزهٔ ادبیات دفاع مقدس حرف‌های زیادی برای گفتن داشت اما دریغ و درد که مرگ مجالش نداد.
در این مقاله به بررسی زبان، بیان، اندیشه، موسیقی، قالب، ردیف، فرهنگ و مفاهیم ملی و مذهبی، یاد کردن شهیدان و واژگان جنگ در شعر مرحوم خلیل عمرانی می‌پردازیم. شاعری که بیش یکی از برجسته‌ترین شاعران در عرصهٔ ادبیات دفاع مقدس بود.

کلیدواژه‌ها: زبان، بیان، اندیشه، موسیقی، مذهب، شهیدان

مقدمه
شعر دفاع مقدس بازتاب حماسه‌ها و ایثارگری‌های مردانی است که جان بر سر لبیک گذاشتند و سرزمین خود را بر بلندای عزت و افتخار جاودانه کردند.
در استان دلاورخیز بوشهر نیز به‌خاطر مجاورت و هم‌نشینی با جنگ، شاعران با آثاری برآمده از دل‌های عاشق خویش، سهم زیادی در آفرینش تصویرهایی ماندگار از آن همه عطش و آتش و زخم داشته‌اند.
شاعران این دیار نیز در کنار همهٔ دغدغه‌های زیستن، با سرودن

از این حماسه آفرینی‌ها پاسدار خون دو هزار شهیدی بودند که نام پاکشان در آسمان آبی استان بوشهر بر فراز خلیج همیشه فارس می‌درخشد.

بدون شك این نکته مایهٔ مباهات است که استان بوشهر نه‌تنها در صحنهٔ هشت سال دفاع مقدس، بلکه در عرصهٔ شعر پایداری نیز از استان‌های پیشرو و پیش‌گام است و در این زمینه حرف‌هایی جدی برای گفتن دارد.

به علاوه، وجود شاعران جوانی که دارای هویتی انقلابی و دینی و حماسی هستند، نشان دهندهٔ ادامهٔ این حرکت مقدس و آیندهٔ روشن این سبك ادبی در استان بوشهر است.

خلیل عمرانی از آن دسته شاعران عاشقی بود که دل در گرو میهن خویش داشتند. چه آن روزها که تفنگ به دست گرفت و بی‌باکانه در میدان نبرد جنگید و چه آن‌گاه که قلم به دست گرفت و با شعر خویش به پاسداری از ارزش‌های دفاع مقدس پرداخت.

اشعار خلیل عزیز اغلب دارای مضامین انقلابی و حماسی و دردمندانه‌اند. او درد دین و انقلاب داشت و طبیعتاً این دردمندی و تعلق‌خاطر به دین و انقلاب ویژگی‌هایی حماسی همراه با عشق در روحیه و شعر او ایجاد می‌کرد.

در این مقاله برآنیم که به بررسی مفاهیم دفاع مقدس در شعر مرحوم خلیل عمرانی بپردازیم. امید که بتوانیم حق مطلب را ادا کنیم.

زبان

زبان یکی از پنج عنصر اصلی شعر در کنار تخیل، احساس، عاطفه و اندیشه است. اگرچه دربارهٔ عناصر مختلف شعر نظرها متفاوت است، در مورد زبان اتفاق‌نظری مبنی بر اصلی بودن آن وجود دارد.

زبان شعر خلیل عمرانی در حوزهٔ دفاع مقدس ساده، شفاف و دارای تصاویر واضح و گویاست؛ تا جایی که به شعر حالتی خودمانی و صمیمی می‌دهد. به‌طوری که در موقع خوانش آن حتی مخاطب عادی شعر حس می‌کند که به یك زبان همزاد و معمولی روبه‌روست. زبانی که با همهٔ سادگی در دل مخاطب نفوذ می‌کند و با ایجاد ارتباطی صمیمی با وی، پیام خود را می‌رساند.

چندی است که کوچه راوی باران نمی‌شود
آیینهٔ عبور شهیدان نمی‌شود
(دارند، ۱۳۹۰: ۲۳۹)

گاه نیز شاعر با آفرینش تعابیر تازه و هم‌نشینی‌های خوش ساخت به کلمات جان و جغرافیایی تازه می‌دهد و شعر را به سمت نوعی ابهام‌گویی می‌کشاند.

گیج‌اند از درنگ زمان احتمال‌ها
تب لرزه‌های عاطفه طوفان نمی‌شود
ما نیز در خجالت خود رنگ می‌زنیم
تیغی که می‌گدازد و عریان نمی‌شود
(همان: ۲۳۹)

بیان

طنز نوعی از بیان این‌گونه شعرهاست؛ طنزی که به صمیمیت و عاطفی بودن شعر کمك می‌کند.

البته گاه این طنز در شعر دفاع مقدس مرحوم عمرانی به نوعی نیشخند و طعن و انتقاد تبدیل می‌شود و در پشت کلماتش دنیایی از حرف‌های ناگفته دارد:

فردا جهان سبز است دنیا را چه می‌بینید
شب خوش، قیامت بازها تا شنبهٔ محشر
(عمرانی، ۱۳۸۰: ۴۴)

گاه نیز در شعر، شعارهای دوران جنگ و زمان حمله نمود پیدا می‌کند؛ بدون اینکه به ساختار شعر رنگ شعاری بدهند:

الله‌اکبران خطر پوي
يك عرش از ستاره گذشتند
(عمرانی، ۱۳۸۲: ۳۰)

اندیشه

یکی از بهترین جلوه‌های بروز اندیشه در شعر دفاع مقدس مرحوم عمرانی استفاده از فرهنگ قرآنی و مفاهیم برگرفته از آیات قرآن است. این مفاهیم به شعر حال و هوای معنوی می‌بخشند و شعر را به سمت اندیشه مداری قرآنی سوق می‌دهند.

سجده‌ها وقتی ورق خوردند حاصل هیچ بود
حسرتا ایمان که پا مال بنون و مال شد
(عمرانی، ۱۳۸۰: ۱۱۹)

موسیقی

موسیقی یکی از بهترین عناصری است که از لحاظ بافت درونی و هم از لحاظ ساختار بیرونی به زیبایی شعر کمك می‌کند.

گاه شاعر با خلاقیت ویژهٔ خود، در شعر دفاع مقدس دست به ترکیب سازی می‌زند تا علاوه بر تقدیم ترکیبات تازه و بدیع به ادبیات فارسی، به غنای موسیقی شعر خویش نیز کمك کند.

مثل ترکیب‌های (آتش‌بال و سکوت آشفته) که حاصل بدیع ذهن شاعر در این دو بیت است:

شقایق در شقایق داغ آتش‌بال پروردي
سر آغاز شکفتن‌های اظهار ظهورت را
به پای آسمان‌ها سر بریدی نذر زیبایي
سکوت آشفته در خود گوسفندان غرورت را
(همان: ۳۱)

و یا کاربرد این حس‌آمیزی زیبا در بیت آخر همین غزل برای ایجاد موسیقی بیشتر:

و من هر شب میان آتش و اندوه و خاکستر
زیارت می‌کنم در کوچه آواز عبورت را

گاه نیز تکرار یك کلمه در بیت، موسیقی آن را بیشتر می‌کند:

ای عشق ای عشق ای عشق، ای فرصت آسماني
دیگر برایم نمانده یك سرپناه شکسته
(عمرانی، ۱۳۷۶: ۷۳)

قالب

اگر به‌صورت کلی نگاهی به قالب‌های شعر داشته باشیم، در مجموع غزل دفاع مقدس، چه در سال‌های دفاع مقدس و چه پس از آن، قدرتمندترین، فراگیرترین و درخشان‌ترین بخش شعر دفاع مقدس و در یك نگاه کلی‌تر، شعر انقلاب اسلامی به‌شمار می‌آید. لذا هیچ سروده‌ای همچون غزل، آیینهٔ شعر انقلاب و دفاع مقدس نیست.

اما عصر ما عصر افول قصیده است، روح قصیده و جهت‌گیری آغازین این قالب ستایش قدرتمندان و بزرگان است اما در سیر تحول خویش فضاهای تازه‌ای را تجربه می کند. بنابراین، عدم اقبال شاعران جوان انقلاب به این قالب باعث شده است که نمونه‌هایی اندك و ناموفقی را در این قالب مشاهده کنیم.

تنوع و آزادی قافیه در مثنوی، شاعران پایداری را برای گزارش لحظات و حوادث دوران هشت سالهٔ دفاع مقدس به سمت این قالب کشاند اما با وجود همهٔ این ویژگی‌ها مثنوی‌های پایداری چندان بلند نیستند.

دوبیتی قالب آشنای جنوبی‌هایی است که دل به شروه سپرده و ترانه‌های **فایز** و **مفتون** را با گوش جان شنیده‌اند. در سال‌های دفاع مقدس دو بیتی با همان روح عاطفی و لطیف در انتقال سوگ احساس شاعرانه برای شهیدان به‌کار گرفته شد.

رباعی در طول هشت سال دفاع مقدس و پس از آن فراز و نشیب‌های فراوانی را طی کرده است. در واقع، نوعی گرایش انفجاری به این قالب و سپس وانهادن و رها کردن آن از ویژگی‌های این نوع سروده است. اقبال متغیری که حتی نسبت به دوبیتی و رباعی وجود داشت، نسبت به قالب چهارپاره روی ننمود اما همان آثار اندك نیز در ادبیات پایداری با مضامین و مفاهیم برگرفته از فرهنگ اسلام و انقلاب در همان آهنگ نرم و آرام چهارپاره فرصت حضور یافت.

در بررسی قالب‌های نیمایی و سپید دفاع مقدس نیز ذکر این نکته ضروری است که اغلب شاعران بیش از اندیشیدن به ساختمان استوار شعری، موسیقی مناسب، زبان و خیال قوی به طرح موضوع می‌پرداختند و گاهی ارزیابی آن‌ها از این قالب‌ها شتاب‌زده بود اما در مجموع، نمونه‌هایی درخور توجه در زمینه‌های دفاع مقدس از شعرهای نیمایی و سپید باقی‌مانده است.

نمونه‌هایی از قالب‌های شعر دفاع مقدس مرحوم عمراني:

غزل:

غیر از عطش طی نکردند با ما که باران سرودیم
یا در شهادت شکفتیم یا از شهیدان سرودیم
در هشت خوان آتش و داغ همسایه با خشم و خنجر
عریان گذشتیم از زخم، از زخم عریان سرودیم
(عمرانی، ۱۳۸۰: ۹۱)

مثنوي:

باز هم ماییم سنگرها سلام
سبزه‌های سرخ، اکبرها سلام
اشك هامان باز هم‌مجلس شدند
این طلا روزان که روزی مس شدند
(دریانورد، ۱۳۸۵: ۱۵۴)

رباعي:

هشدار! گمان بی‌نیازی نیازی نکنیم

با رنگ و درنگ صحنه‌سازی نکنیم
حیثیت انقلاب خون شهداست
با حرمت انقلاب بازی نکنیم
(شنیده‌های شفاهی مؤلف)

دوبیتی:

تو را خاك دوئیجی می‌شناسد
شب و موج خلیجی می‌شناسد
میان ارتفاعات شهادت
بسیجی را بسیجی می‌شناسد
(شنیده‌های شفاهی مؤلف)

که خود سبب‌هایی برای تازگی ردیف و قافیه به‌شمار می‌آیند. (کافی، ۱۳۸۱: ٤١)

تا در سکوت با شب و باران گریستم
با دست‌های بسته پریشان گریستم
بعد از درنگ آیینه در بهتی از غبار
تنهاترین، برای شهیدان گریستم
(عمرانی، ۱۳۸۰: ۷۲)

گاه نیز اسم‌ها یا صفت‌هایی برای ردیف انتخاب شده‌اند که با حال و هوای جنگ تناسب دارند:

تا در مشقت جنگ گمان بر لطف و عنایت و حتی حضور این منجی بزرگ باشد تا شاعران جنگ شهیدان را لاله‌هایی قلمداد کنند که در مقام بهار آمدنش می‌رویند.

«نکتهٔ قابل توجه، نگاه مشتاقانه و عاطفه‌مند به موعود است، به‌رغم درشتی [ای] که از شعر جنگ انتظار می‌رود بیان در مورد امام زمان و منجی بزرگ، بسیار صمیمی و عاطفی است.» (کافی، ۱۳۸۱: ۱٦۱)

نیمایی:

دریا دلان به پیش
دریا
سبزینه پوش دشت تماشا
با وسعتی به پاکی خورشید
با گیسوان بافته از رقص نرم موج
(دارند، ۱۳۹۰: ۲۳۴)

ردیف

در شعرِ پس از انقلاب و شعر جنگ، سعی در پیدا کردن قافیه و ردیف نو را باید جزئی از نوجویی فراگیر در ادب معاصر دانست که در زمینه‌های مختلف، ابداع و ابتکار منظور نظر قرار گرفت. بر این انگیزش، باید ورود برخی از واژگان و اصطلاحات خاص انقلاب و جنگ را افزود

شیون انگیخته در پشت زبان‌ها آتش
درد نان ریخته در ساغر جان‌ها آتش
آتشین تاخته بر خلوت دل‌ها اندوه
غربت افروخته در باغ نهان‌ها آتش
(همان: ۴۰)

فرهنگ و مفاهیم ملی و مذهبی

یکی از جلوه‌گاه‌های مهم مذهب در شعر جنگ موضوع انتظار و مولود است. بی‌شك شاعری که بر سر ستم فریاد می‌زند و از مظلوم حمایت می‌کند، ظهور یك منجی بزرگ را نیز چشم به راه است تا به غائلهٔ ستم و سلطه پایان دهد. اعتقاد شیعه به ظهور حضرت حجت (عج) و باور امداد رسیدن از سوی ایشان سببی است

گاه مرحوم عمرانی برای به تصویر کشیدن حماسه‌آفرینی‌های رزمندگان راه حق و ابلاغ پیام خویش به نسل آینده، فضای شعر خویش را با استفاده از فرهنگ و مفاهیم ملی و مذهبی، روحانی می‌کند که این فرهنگ و مفاهیم با شهادت و دفاع مقدس پیوندی ناگسستنی دارند. در اینجا به برخی از این نمونه‌ها اشاره کرده و نمود آن را در شعر او بررسی می‌کنیم.

حضرت حجت(عج) و دفاع مقدس:

شعر شکفتن بخواند بابونه در دست نرگس
یك مزرعه مهربانی یك باغ قرآن بروید
(عمرانی، ۱۳۸۰: ۵۹)

امام علی (ع) و دفاع مقدس:

این روزها چقدر شبیه ابوذرند
دلواپس‌اند مثل شب بی‌چراغ ماه
با روزهای غربت مولا برابرند
دلواپس دوبارهٔ خونین حنجرند
(همان: ۴۶)

عاشورا و دفاع مقدس:

همواره بر شانهٔ ماست زخمی که با خود نبردي
میراثی از عصر شمشیر، میراثی از خشم خنجر
توفـان اگـر سـر گـذارد در خیمه‌هـای سکوتم
يك مثنوی ناله بیند در نینوایی مکرر
(دارند، ۱۳۹۰: ۲۳۷)

امام خمینی(ره) و دفاع مقدس:

پگاه حادثه فرمانت ای امام بهار
شگون خوب شکفتن شکوه بیداری‌ست
شکفته‌های کلامت همیشه پر تأثیر
که مثل خون شهیدان پر از وفاداری‌ست
(عمرانی، ۱۳۷۶: ۱۳)

توصیف

زمـان جنـگ دورهٔ ترغیـب بـود، شـور حماسـی، تنگنـای وقـت و هلهله‌هـای عزم‌هـا و اعزام‌هـا مجالی بـرای توصیف باقی نمی‌گذاشـت و اگر وصفی از جبهه یـا رزمنـدگان در شـعرها و رجزهـا دیده می‌شـد، باز از سـر ترغیب و شـورآفرینی بود.

پـس از جنگ مجال برای توصیف کاملاً فراخ گشـت. آنچه را شـاعران در بحبوحهٔ جنگ نتوانسته بودند به وصف درآرند، در عصر آرامش حماسه با تلفیقی از عواطف جنگ و روشـن شـدن تمام زوایای کار به توصیف و تعبیر کشـیدند و نیز مواردی در دوره‌هـای پس از جنگ بـروز کرد که باید آن‌ها را بـر توصیفات عصر جنـگ افزود. (کافی، ۱۳۸۱: ۲۶۵)

توصیف یکی از اساسی‌ترین بسترهای تعبیر و تصویر بدیع در شعر جنگ است. آن‌گاه که شـاعر گسـتردگی زمینه‌های تصویـری را در شـعر جنـگ می‌بیند که میدان نبرد خود سراسـر تصویر اسـت و مرحوم عمرانی به شـیوه‌های مختلف به این توصیف‌ها پرداخته است.

توصیف میدان نبرد:

بـا نـی لبك‌هـای مجنـون آواز والفجـر خواندیم
در بیشـه‌های پریشـان شـعر بیابـان سرودیم
تا شور شیرینی از عشق بر جانمان سرخ بارید
برخاسـتیم از دل مـوج تکبیـر و توفان سرودیم
(دارند، ۱۳۹۰: ۲۳۹)

اشعار خلیل عزیز اغلب دارای مضامین انقلابی و حماسی و دردمندانه‌اند. او درد دین و انقلاب داشت و طبیعتاً این دردمندی و تعلق خاطر به دین و انقلاب ویژگی‌هایی حماسی همراه با عشق در روحیه و شعر او ایجاد می‌کرد

واگویه با خویش:

از آتش و فریاد برایم کفنی دوخت
مادر که نبیند من و پرپر شدنم را
(مجموعه شعر جنگ، ۱۳۸۸: ۱۵۵)

وصف شهدا:

نام تو رمز شکوه است، اسطورهٔ صبر کوه است
هر شـب که می‌گردد آغـاز والفجرهای مکرر
والفجـر هشـت عبـورت در شـط آیینه جاری است
با شعله‌ای شب آشوب با موج‌های دلاور
(دارند، ۱۳۹۰: ۲۴۰)

دنباله مطلب در وبگاه نشریه

تدریس رستم و سهراب در ادبیات فارسی ۱ با ترسیم نقشهٔ جغرافیایی

لیلا غلامپور آهنگر کلایی، کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات قائمشهر

چکیده

ادبیات پایه و اساس تمام ارتباطات علوم بشری است و حماسه یکی از چهار نوع انواع ادبی محسوب می‌شود. اهمیت و ارزش شاهنامهٔ فردوسی به‌عنوان سند هویت ملی ایرانی مرا بر آن داشت که درصدد ایجاد شیوه‌ای نوین و ابتکاری برای تدریس پایدارتر و آشنایی سریع‌تر دانش‌آموزان با این نوع ادبی از طریق ترسیم نقشهٔ جغرافیایی و قدرت جادویی رنگ‌ها برآیم و دانش‌آموزان را به حماسه علاقه‌مند گردانم.

از آنجا که دانش‌آموزان به‌دلیل خشک بودن و گنگی حماسه و عدم انطباق آن با واقعیت‌های موجود، به درسی با این مضمون چندان علاقه‌مند نیستند، تلاش ما بر این بود که در آن‌ها ایجاد علاقه کنیم که در این مورد موفق شدیم و میانگین نمرات دانش‌آموزان را افزایش دادیم.

کلیدواژه‌ها: ادبیات، انگیزه، حافظهٔ دیداری، حماسه، علاقه‌مندی

مقدمه

ادبیات بنیانی است که کاخ عظیم دانش بر آن بنا می‌شود. زبانی است که ما با آن سخن می‌گوییم، نسبت به همنوعان عشق می‌ورزیم و محبت‌ها را در مجموعهٔ هستی تقسیم می‌کنیم. در عین حال، زبان مشترک همهٔ ایرانیان در طول تاریخ پربار و سراسر شکوه و عظمت این قوم خردمند است.

از زاویه‌ای دیگر، دانش‌آموزان برای آموختن علوم و کسب توانمندی‌های دیگر به آگاهی کامل و همه‌جانبه از درس ادبیات نیازمندند. این نکته بر هیچ فرد خردمندی پوشیده نیست که بدون ادبیات نمی‌توان به مرز هیچ علمی دسترسی یافت.

از طرف دیگر، بخش مهم ادبیات و یکی از چهار نوع انواع ادبی، که همهٔ ما ایرانیان به آن می‌بالیم، حماسهٔ جاوید فردوسی است که سند ملی و هویت هر ایرانی به‌شمار می‌رود. ما اعتبار، ارزش و افتخارات فرهنگ و تمدن خود را مدیون شاهنامه‌ای می‌دانیم که دهقانی پارسی‌زاد، برخاسته از فردوس طوس، جمع‌آوری کرده و سروده است.

لذا من با توجه به تعهد و مسئولیت معلمی همواره در پی راه حلی بودم که به بهبود یادگیری درسی دانش‌آموزان در مبحث «رستم و سهراب ۱ و ۲» (حماسه) منجر شود.

نحوهٔ مسئله‌یابی

در خلال سال‌ها تدریس شاهد مشکلات دانش‌آموزانم در ادبیات، مخصوصاً مبحث حماسه، بودم که هفته‌ای دو ساعت هم تدریس می‌شد. این مشکل به‌خصوص در پایهٔ اول دبیرستان بیشتر بود. بنابراین، در جلسهٔ بعدی به ارزشیابی پیش آزمون پرداختم. میانگین نمرات دانش‌آموزان در ارزشیابی تشخیصی قبل از اقدام‌پژوهی ۸۳/۱۴ بود. این موضوع سبب نگرانی من شد و برای اطمینان بیشتر آزمون دوم را ترتیب دادم اما تقریباً همان نتیجهٔ قبلی تکرار شد. به این ترتیب، مشخص شد که دانش‌آموزانم در درس رستم و سهراب ۱ و ۲ (حماسه) دچار مشکل و ضعف‌اند.

جدول شمارهٔ ۱ (نمره‌های پیش‌آزمون)

شمارهٔ دانش‌آموزی	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵
نمرهٔ پیش‌آزمون یک	۱۷	۱۸	۸	۱۵	۱۸	۱۷	۱۲	۱۵	۱۲	۱۳	۱۳	۱۵	۱۵	۱۵/۵	۱۴/۵
نمرهٔ پیش‌آزمون دو	۱۷	۱۸	۹	۱۶	۱۸	۱۷/۵	۱۳	۱۵	۱۲	۱۴	۱۳	۱۵	۱۵	۱۵/۵	۱۴/۵
نمرهٔ پیش‌آزمون یک	۱۴/۸۳														
نمرهٔ پیش‌آزمون دو	۱۵/۱۸														

تحلیل: جدول شمارهٔ یک نمره‌های پانزده نفر از دانش‌آموزان کلاس را نشان می‌دهد. نمره‌های ۸ و ۹ و ۱۲ بیانگر ضعف دانش‌آموزان در این درس است. از مقایسهٔ میانگین نمرات پیش‌آزمون یک و دو (از ۳۰ دانش‌آموز کلاس) استنباط می‌شود که تغییر چندانی ایجاد نشده است.

دانش‌آموزان به جای اینکه به حماسه- که تاریخ تخیلی قوم ایرانی و معتبرترین سند مدنیت و فرهنگ غنی نیاکان فرزانهٔ ماست- عشق بورزند، در حین تدریس با یکدیگر مشغول صحبت می‌شدند. عده‌ای هم سر روی میز می‌گذاشتند تا خود را مشغول کنند. بعضی هم اجازه می‌گرفتند و از کلاس خارج می‌شدند. دانش‌آموزان دلایل این امر را: خشکی درس، منطبق نبودن آن با واقعیت، نبود انگیزه و علاقه، تکراری بودن سبک تدریس و عدم تنوع آن بیان می‌کردند.

با توجه به اطلاعات جمع‌آوری شده، علت بی‌علاقه بودن دانش‌آموزان به درس، درک نادرست آن، سنتی بودن شیوهٔ تدریس و نچشیدن شیرینی حماسه بوده است. با توجه به مسائل مطرح شده، سؤال اصلی تحقیق حاضر این است که آیا می‌توانم با یک روش ابتکاری (روش دیداری و استفاده از تنوع رنگ‌ها در قالب نقشهٔ جغرافیایی) توجه و علاقهٔ دانش‌آموزان را به این درس افزایش دهم؟ **خورشید و فاطمه خبازی کناری** در پژوهشی که در سال ۸۵-۱۳۸۴ برای جذاب‌تر کردن چهرهٔ ادبیات مقطع راهنمایی انجام داده‌اند، با استفاده از تصویر و نمودار- که درس را از حالت نوشتاری خارج می‌کند و به آن جنبهٔ توصیفی می‌دهد- تعداد دانش‌آموزان کلاس علاقه‌مند به ادبیات را از ۲۰ درصد به ۸۵ درصد افزایش داده‌اند. (برگزیده‌های پژوهش در عمل، ۱۳۸۵: ۱۹۸) این نتیجه همچنین با یافتهٔ لیلا رعایت کننده فلاح که با استفاده از فیلم، پویانمایی و تصاویر به‌کمک رایانه میزان اثربخشی تدریس را افزایش داده و موجب پایدار کردن آموخته‌ها در ذهن دانش‌آموزان شده، هماهنگ است. (اقدام‌پژوهی، ۱۳۸۸: ۷۳).

اهداف پژوهش

۱. ایجاد علاقه و اشتیاق در دانش‌آموزان
۲. شرکت دانش‌آموزان در امر تدریس و کار گروهی
۳. استفاده از شیوهٔ تدریس نو و غیر تکراری
۴. برانگیختن حس خلاقیت و ابتکار در دانش‌آموزان
۵. عینی کردن مطالب ذهنی

گردآوری اطلاعات در خصوص علت بروز مشکل و روش‌های پیشنهادی حل مسئله

با مراجعه به کارشناسی تحقیقات استان، چند جلد کتاب برگزیده‌های پژوهش در عمل را تهیه و مطالعه کردم. در نهایت، این مطالب ارزشمند شیوه‌ای نو در تدریس را پیش روی من گذاشت و به من در به کار بردن روشی تازه برای تدریس حماسه بسیار کمک کرد. اطلاعات به‌دست آمده عبارت‌اند از:

۱. برای یادگیری سریع‌تر و پایدارتر از تداخل رشته‌ها استفاده گردد؛ مانند استفاده از ICT در علوم تجربی. (پژوهش در عمل، ۱۳۸۸: ۷۰)

۲. استفاده از تصاویر و نمودارها درس را از حالت نوشتاری خارج می‌کند و به آن جنبهٔ توصیفی می‌دهد. (پژوهش در عمل، ۱۳۸۵: ۱۹۸)

۳. استفاده‌از قدرت جادویی رنگ‌ها سبب افزایش توجه و یادگیری در دانش‌آموزان می‌شود. رنگ‌آمیزی آزمایشگاه انگیزهٔ معلمان را به کار در آزمایشگاه افزایش داد. (پژوهش در عمل، ۱۳۸۸: ۱۴۲)

۴. به مسائل به‌صورت کاربردی پرداخته شود. (پژوهش در عمل، ۱۳۸۱: ۱۷۲)

۵. یادگیری دیداری و تقویت حافظهٔ بینایی دانش‌آموزان که بنابر نظر محققان بیش از ۷۰ درصد یادگیری از طریق آن صورت می‌گیرد. از جملهٔ تحقیقاتی که در این زمینه مورد استفاده قرار گرفته، تحقیق **بهادر فیاضی** است که با تقویت حافظهٔ دیداری، مشکل املانویسی دانش‌آموز پسر کلاس دوم ابتدایی را حل کرده بود. (برگزیده‌های پژوهش در عمل، ۱۳۸۵: ۲۸۷)

تقویت حافظهٔ بینایی از طریق ترسیم نقشهٔ جغرافیایی و به کار بردن رنگ‌هایی که قوای ذهنی را تحریک می‌کنند. محققان معتقدند که بیش از ۷۰ درصد یادگیری از طریق بینایی صورت می‌گیرد. «با تغییر کانال‌های ارتباطی از سمعی به بصری احتمال ایجاد تغییر مناسب در الگوی رفتاری به وجود می‌آید. بزرگسالان نظام آموزش بصری را بر نظام سمعی ترجیح می‌دهند. استفاده از عکس و سایر رسانه‌های بصری.» (برگرفته از بروشور معاونت آموزشی صدا و سیما در سایت آموزش)

امروزه بسیاری از طراحان برنامه‌های آموزش‌وپرورش از شیوه‌های رایج تدریس ناراضی هستند و بدین سبب از نوآوری و نوگرایی در این زمینه استقبال می‌کنند. کارایی روش‌هایی چون سخنرانی و انتقال اطلاعات از معلم به دانش‌آموز و به یادسپاری و تأکید بر محفوظات- که شالودهٔ روش‌های سنتی است- مدت‌هاست که مورد ایراد قرار گرفته است. برای جبران کمبودهای این‌گونه روش‌ها عده‌ای از متخصصان استفاده از وسایل جدید کمک‌آموزشی مانند فیلم و اسلاید، نوارهای دیداری و شنیداری را توصیه می‌کنند. (برگرفته از بروشور تهیه‌شده در کمیسیون یادگیری و یاددهی شهرستان فارسان در وبلاگ یادمان فارسان)

۶. استفاده از شیوه‌های نوین: با مشارکت دانش‌آموزان و به زبان زمان سخن گفتن؛ زیرا استفاده از شیوهٔ نوین «حس کنجکاوی شاگردان را ارضا می‌کند و به آن‌ها اعتمادبه‌نفس می‌دهد.» (همان)

مشارکت دانش‌آموزان «سبب تقویت بیان و استدلال می‌شود؛ زیرا در این روش اکثر دانش‌آموزان فعال‌اند و ساکت نمی‌نشینند. شیوه‌های نوین نیروی اکتشاف، اختراع و تفکر علمی را در شاگردان تقویت می‌کند. روش فعالیت دانش‌آموزی نیز برای فراگیرندگان جالب و شیرین است و آن‌ها را کمتر خسته می‌کند.» (همان)

۷. وارد شدن به مسائل غیر رسمی: در پایان درس برای کاهش خستگی دانش‌آموزان و خشکی درس و ایجاد فضایی که در آن یادگیری به‌صورت فعالانه صورت پذیرد و روش تدریس با درگیر ساختن دانش‌آموزان در روند یادگیری غنی‌تر شود، برای مناطق و اشخاص حماسه به‌دنبال معادل‌های امروزی گشتیم. «وارد شدن به مسائل غیر رسمی خشکی و یکنواختی درس را کاهش می‌دهد.» (همان)

راه حل‌های پیشنهادی

اقدام اول: ترسیم نقشه

بعد از وقوف از میزان اطلاعات دانش‌آموزان در مورد خلاصهٔ داستان، قهرمانان و شخصیت‌ها برای واقعی و ملموس کردن مکان‌ها و افراد در حماسه با دانش‌آموزان به ترسیم نقشه پرداختیم.

۱. ابتدا نقشهٔ امروزی ایران را ترسیم کردیم. سپس براساس فرهنگ‌ها، دایرةالمعارف‌ها و کتاب‌های شرح داستان‌های حماسه، محدودهٔ ایران دوران حماسه را با خط چین‌های قرمز مشخص نمودیم.

۲. براساس منابع و کتاب‌های موجود، به ترسیم نقشهٔ دشمن شمارهٔ یک ایران در حماسه، یعنی توران، پرداختیم و کشورهای همسایهٔ آن روزگار را نیز رسم کردیم.

۳. برای اینکه ذهن دانش‌آموزان را به سمت دشمنی **افراسیاب** (پادشاه توران) با ایران معطوف کنیم، **فریدون** را چون خورشیدی درخشان در مشرق جان ایرانیان (دریای خزر) ترسیم کردیم که از درخشش آن ایران و توران و روم، یعنی قلمرو فرمانروایی‌اش، بهره‌مند می‌شوند. به این وسیله به دانش‌آموزان متذکر شدم که این مناطق هم روزگاری قلمرو ایران بوده‌اند و همهٔ درگیری‌ها و آشوب‌های عالم از حرص و فزون‌طلبی برخی نشئت می‌گیرد.

۴. برای اینکه به سؤال مهم سهراب از مادرش دربارهٔ اجداد خود پاسخ شایسته داده باشیم، تمام سلسله مراتب اجداد پادشاهان و پهلوانان (دو طبقهٔ مهم جامعهٔ ایرانی در حماسه) را رسم کردیم و نشان دادیم که نسب و نژاد پادشاهان و پهلوانان به فریدون، پادشاه نیکوکار و خردمند ایرانی، می‌رسد.

اقدام دوم: ترسیم قلمرو فرمانروایی رستم (سیستان)

برای عینی‌تر کردن و تجسم قلمرو فرمانروایی رستم و حوادثی که در این منطقه در خلال داستان پیش می‌آید، به ترسیم سیستان آن روز پرداختیم و مکان‌های مهمی را که در درس از آن‌ها یاد شده است، مشخص کردیم.

اقدام سوم: استفاده از تنوع رنگ‌ها و قدرت جادویی آن.

از دانش‌آموزان در جلسهٔ قبل خواسته بودم که دربارهٔ قدرت جادویی رنگ‌ها مطالعه کنند و در این زمینه تحقیقاتی انجام دهند. تحقیقات انجام شده در این باره را جمع‌آوری کردم.

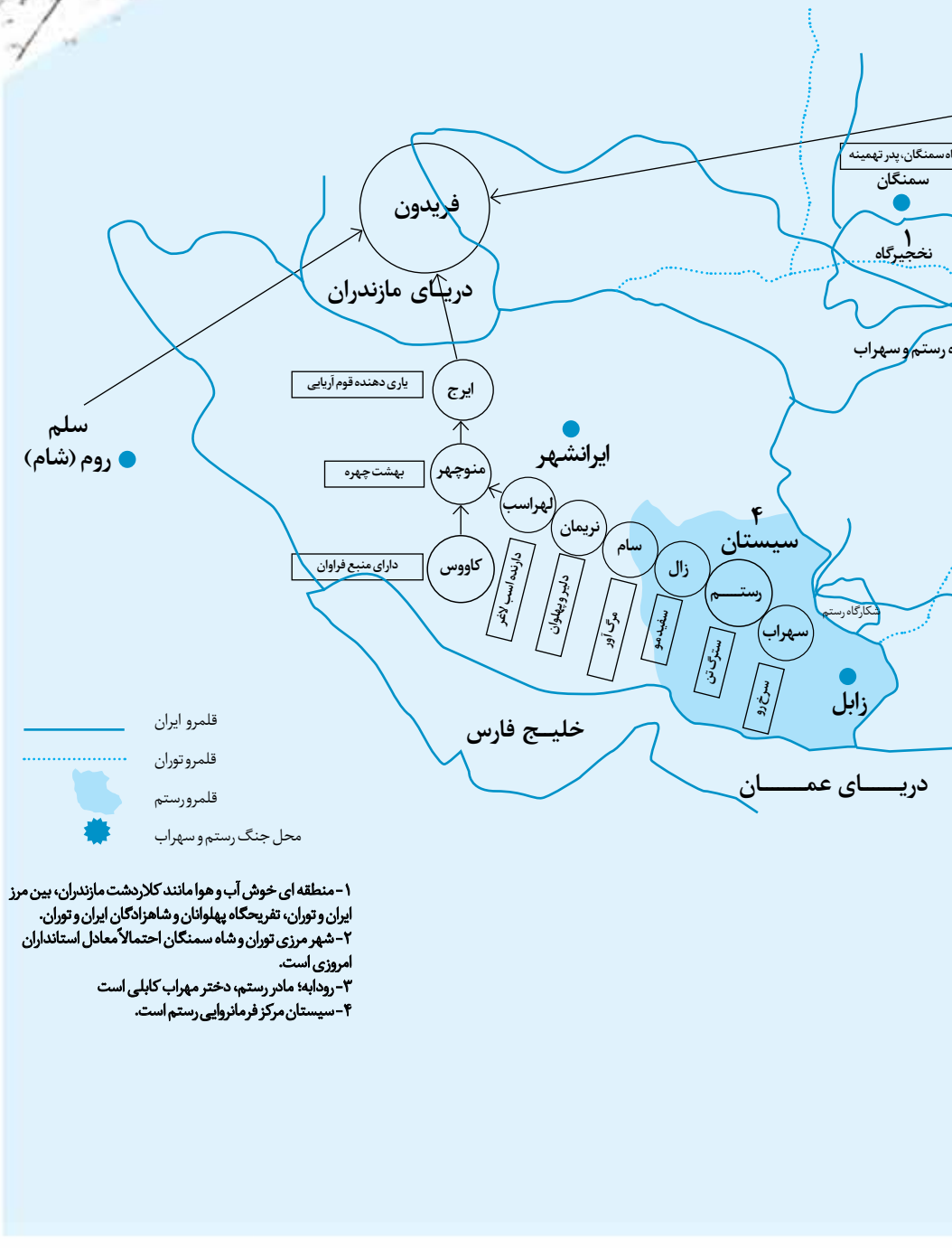
اقدام چهارم: به‌کار بردن نام‌های امروزی مناطق و اشخاص حماسه و وارد شدن در مسائل غیررسمی

از دانش‌آموزان پرسیدم که نخجیرگاه، منطقهٔ سرسبز و خوش آب و هوایی را که با رنگ سبز رنگ‌آمیزی نموده‌ایم و تفریحگاه پهلوانان و پادشاهان ایران و توران است، با کدام منطقهٔ خوش آب و هوای امروزی ایران مطابقت دارد؟ (رجوع شود به نقشه) یا «افراسیاب با کدام یک از شخصیت‌های سیاسی امروزه مطابقت دارد؟» به این ترتیب وارد مسائل غیر رسمی شدیم تا خشکی و یکنواختی درس کاهش یابد. همچنین مهارت‌های ارتباطی مانند گفتن، تحلیل کردن و شنیدن را آموزش دادیم و توانایی دانش‌آموز را در اظهار نظر تقویت کردیم.

تحلیل: همچنان‌که جدول شمارهٔ ۳ نشان می‌دهد، میانگین نمره‌های دانش‌آموزان در قبل از اقدام ۱۴/۸۳ و بعد از آن به ۱۹/۵۰ افزایش یافته است.

میانگین نمرات دانش‌آموزان در قبل و بعد از اقدام پژوهی

نوع ارزشیابی‌ها	کل نمره	میانگین نمره	درصد
میانگین ارزشیابی تشخیصی پیش‌آزمون یک	۲۰	۱۴.۸۳	۷۳
میانگین ارزشیابی تشخیصی پیش‌آزمون دو	۲۰	۱۵.۱۸	۷۳.۵
میانگین ارزشیابی تشخیصی پس از آزمون	۲۰	۱۹.۵	۹۷.۵
میانگین ارزشیابی پایان نیم‌ترم	۸	۷.۷۵	۸.۶۹
میانگین ارزشیابی پایان ترم	۴	۴	۱۰۰



۱- منطقه ای خوش آب و هوا مانند کلاردشت مازندران، بین مرز ایران و توران، تفریحگاه پهلوانان و شاهزادگان ایران و توران.
۲- شهر مرزی توران و شاه سمنگان احتمالاً معادل استانداران امروزی است.
۳- رودابه؛ مادر رستم، دختر مهراب کابلی است
۴- سیستان مرکز فرمانروایی رستم است.

منابع

۱. آندروز، تد؛ **شفا بخشی سریع**، مترجم: نفیسه معتکف، انتشارات البرز، تهران، ۱۳۸۵.
۲. جان مارشال، ریو؛ **انگیزش و هیجان**، مترجم: یحیی سید مهدی، نشر و پیرایش، چاپ دهم، تهران، ۱۳۸۶.
۳. رزمجو، حسین؛ **انواع ادبی**، انتشارات آستان قدس رضوی، انواع ادبی، ۱۳۷۰.
۴. چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران؛ **کتاب ادبیات فارسی**، سال اول دبیرستان، چاپ دهم، تهران، ۱۳۸۵.
۵. فریارکبر وفریدون درخشان، **ناتوانی‌های یادگیری**، انتشارات نیما، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۷.
۶. قاسمی، پویا؛ «مراحل یا چرخهٔ پژوهش در عمل»، نشریهٔ پیام پژوهش، دبیرخانه شورای تحقیقات استان مازندران، شمارهٔ چهارم، ۱۳۸۱.
۷. کارشناسی تحقیقات سازمان آموزش‌وپرورش مازندران، برگزیده‌های پژوهش در عمل، چاپ نیما، بابلسر، ۱۳۸۱.
۸. کارشناسی تحقیقات سازمان آموزش‌وپرورش مازندران، برگزیده‌های پژوهش در عمل، چاپ نیما، بابلسر، ۱۳۸۳.
۹. کارشناسی تحقیقات سازمان آموزش‌وپرورش مازندران، برگزیده‌های پژوهش در عمل، عصر ماندگار، ساری، ۱۳۸۸.
۱۰. کارشناسی تحقیقات سازمان آموزش‌وپرورش مازندران، برگزیده‌های پژوهش در عمل، چاپ نیما، بابلسر، ۱۳۸۶.
۱۱. **مجلهٔ موفقیت**، سال نهم، شمارهٔ ۱۱۴.
13.WWW2. irib. ir/ amouzesh/d/ index. ospH5
14.www.yademanfarsan. blogfa. com

احمدرضا صیادی در گفت‌وگو با رشد زبان و ادب فارسی:

دانش‌آموزان از مشارکت در تدریس لذت می‌برند

گفت‌وگو: سمانه آزاد

خیلی‌وقت‌ها هم از سؤال‌های تحلیلی در امتحانات استفاده می‌کنم تا بچه‌ها نظراتشان را بدهند. یعنی سؤال‌ها صرفاً دانشی نیستند و از سؤال‌های کاربردی هم استفاده می‌کنم

اشاره

می‌گوید معلم باید خودمشت‌ومالی کند! یعنی خود و توانایی‌هایش را برانداز کند و بداند کجای کار معلمی است و آیا از پس کار برمی‌آید یا نه! می‌گوید خودش هنوز بعد از ۲۳ سال تدریس، هر شب درس روز بعد را مرور می‌کند تا مطلبی از ذهنش دور نشده باشد و در پاسخگویی به دانش‌آموزان به مشکل برنخورد. شاید تعریف معلم موفق هم همین باشد و **احمدرضا صیادی** را هم بتوان جزء این گروه دانست. صیادی متولد ۱۳۵۰ در اصفهان است و تحصیلاتش را هم تا مقطع فوق‌لیسانس در این شهر ادامه داده است. او که ۲۳ سال سابقهٔ خدمت در آموزش‌وپرورش دارد، در دبیرستان‌های ایلام، اصفهان و شهرضا ادبیات تدریس کرده است. صیادی در گفت‌وگویی که پیش رو دارید، تجربیاتش را در اختیار همکارانش قرار داده است.

آقای صیادی، به نظر شما معلم موفق چه کسی است؟

عوامل گوناگونی باعث توفیق یک معلم موفق می‌شود اما به‌طور کلی، معلم زمانی موفق است که از نظر علمی پربار باشد و بتواند جواب سؤالات دانش‌آموزان را به خوبی بدهد. همچنین باید به‌روز باشد و از مجلات و نشریات علمی معتبر در حوزهٔ تخصصی‌اش خبر داشته باشد. یک معلم موفق باید بزرگان رشتهٔ خود را بشناسد و علاوه بر این‌ها کتاب‌شناس خوبی هم باشد؛ یعنی، کتاب‌های مناسب دانش‌آموزان در حوزهٔ رشتهٔ تحصیلی‌اش را بشناسد و به آن‌ها معرفی کند. ضمن اینکه باید ظاهر آراسته‌ای هم داشته باشد.

ویژگی‌های بایستهٔ یک معلم ادبیات چیست؟

ببینید! معلم باید خودمشت‌ومالی کند. یعنی خود را برانداز کند و بداند کجای کار معلمی و کلاس است و از پس کار برمی‌آید یا نه. اگر معلم خود را از نظر علمی برانداز نکند و به کلاس برود، مشکل پیدا می‌کند. همچنین معلم ادبیات باید

در زمینهٔ تخصصی‌اش تحقیق کند. من ۲۳ سال است زبان و ادبیات فارسی تدریس می‌کنم اما هنوز هر شب درس روز بعد را مرور می‌کنم. ممکن است مطلب تازه‌ای به ذهنم برسد یا مطلبی را فراموش کرده باشم. من به‌عنوان معلم مطالعه می‌کنم تا بتوانم همهٔ جوانب موضوع درس را به خوبی بیان کنم. هیچ ابایی هم از پرسیدن ندارم؛ یعنی اگر چیزی را ندانم و همین‌طور دربارهٔ روش تدریس از همکارانم می‌پرسم و نظر می‌خواهم تا بهترین نتیجه را بگیرم. خیلی وقت‌ها که پاسخ سؤالات بچه‌ها را از مقاله‌ها و کتاب‌ها پیدا می‌کنم، بیشتر به مطالعه تشویق می‌شوم. مثلاً مدت‌ها پیش یکی از دانش‌آموزان از من سؤالی کرد و من در جوابش گفتم: پاسخ شما را چند روز پیش در یک مقاله خوانده‌ام. بچه‌ها پرسیدند: یعنی شما این‌قدر به روز هستید؟ این‌ها خود باعث تشویقم به مطالعهٔ بیشتر می‌شود.

شما از چه روش‌های بدیع و خلاقی در تدریس استفاده می‌کنید؟

من معمولاً در تدریس از مشارکت دانش‌آموزان استفاده می‌کنم. یعنی با کمک خودشان تدریس می‌کنم. علاوه بر این، وقتی درس می‌دهم از بچه‌ها می‌خواهم که درباره‌اش نظر بدهند. گاهی حتی سؤالاتی را مطرح می‌کنم و از دانش‌آموزان می‌خواهم تا جلسهٔ بعدی دربارهٔ پاسخ آن فکر کنند و آن را تحلیل کنند. بچه‌ها از مشارکت لذت می‌برند. خیلی‌وقت‌ها هم از سؤالات تحلیلی در امتحانات استفاده می‌کنم تا بچه‌ها نظراتشان را بدهند؛ یعنی سؤال‌ها صرفاً دانشی نیستند و از سؤال‌های کاربردی هم استفاده می‌کنم.

استفاده از این روش‌ها برای شما به‌عنوان معلم سخت نبوده است؟

چاره‌ای نیست! این روش وقت‌گیر است و گاهی هم برخی مدیران از آن استقبال نمی‌کنند اما چون می‌خواهیم از کلاس نتیجهٔ خوبی بگیریم، باید از این روش‌ها استفاده کنیم. مشارکت دادن دانش‌آموزان در تدریس باعث می‌شود آن‌ها دربارهٔ موضوع درس فکر و تحلیل و بحث کنند و به نتیجه برسند. بچه‌ها خیلی‌وقت‌ها هم درست تحلیل می‌کنند. من هم می‌پذیرم و تشویقشان می‌کنم و به بقیه هم می‌گویم که تحلیل دوستشان از من بهتر بوده است. قرار نیست همیشه من معلم درست بگویم. اگر بچه‌ها به‌روزتر و بهتر از من تحلیل می‌کنند، هیچ اشکالی ندارد. در این صورت است که بچه‌ها جذب ادبیات می‌شوند.

با توجه به اینکه بیش از بیست سال سابقهٔ تدریس درس‌های زبان و ادبیات فارسی را دارید، کتاب‌های دورهٔ دبیرستان را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

کتاب ادبیات فارسی خیلی خوب تدوین شده اما گاهی شعرهایی در کتاب هستند که زمان آن‌ها گذشته است؛ یعنی، از شعرهای خیلی بهتری می‌توان استفاده کرد. شکل تنظیم کتاب ادبیات خوب است اما شعرهایش باید تازه‌تر و باصفاتر باشند.

کتاب‌های زبان فارسی هم با علم روز زبان‌شناسی هماهنگ‌اند اما یکدست نیستند و بر روی یک پایه تدوین نشده‌اند. خیلی‌وقت‌ها در کتاب جواب قانع‌کننده‌ای وجود ندارد؛ مثلاً هنوز برای فعل مرکب نتوانسته‌اند یک قاعدهٔ منظم پیدا کنند.

می‌توانید بیشتر توضیح دهید؟

در کتاب زبان فارسی یا باید به روش گشتاری پیش رفت (مانند دانشگاه فردوسی مشهد) یا به روش ساختاری. کتاب موجود گاهی به روش ساختاری و گاهی به روشی دیگر پیش رفته است. درحالی‌که کتاب باید ساختار یکسانی داشته باشد و بر اساس یک روش نوشته شود.

شما تا چه حد با مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی مأنوس هستید؟

این مجله را تقریباً از شمارهٔ ۵۵-۵۴ تا همین شماره‌های آخر خوانده و لذت برده‌ام. البته خودم هم چند مقاله در شماره‌های مختلف این نشریه دارم؛ از جمله «نوستالوژی در شعر ناصرخسرو و سنایی»، «روح نو بین در تن حرف کهن»، «مینی‌مالیسم ادبی»، و «شاخص وابسته‌های پیشین و پسین اسم».

مطالب مجله در خصوص واج‌شناسی، که در چند شمارهٔ آخر مجله به آن پرداخته شده، بسیار کاربردی و عالی است. بررسی شعرهای معاصر هم بخش جذابی است اما گاهی دربارهٔ مطلبی که اصلاً از کتاب درسی حذف شده است مقاله‌ای منتشر می‌شود. مثلاً مقالهٔ «شرحی بر بیتی از داستان سیاوش» که دربارهٔ ویژگی‌های سودابه بود اما این شعر اصلاً از کتاب درسی حذف شده است. مطالب مجله باید ارتباط مستقیمی با مطالب کتاب درسی داشته باشد تا مورد استفادهٔ معلمان قرار گیرد.

برخی مقاله‌ها مانند مقاله‌هایی درباره افسانه‌های یونان و هند هم متأسفانه اکثراً کپی‌برداری شده‌اند و بیشتر گردآوری هستند تا مقاله. البته اکنون که مقاله‌ها به کمک استادان دانشگاه‌ها نوشته می‌شوند، از کیفیت بهتری برخوردار شده‌اند.

مشارکت دادن دانش‌آموزان در تدریس باعث می‌شود دانش‌آموز دربارهٔ موضوع درس فکر و تحلیل و بحث کند و به نتیجه برسد

نقد و بررسی کتاب تازه تألیف فارسی سال هفتم

حسین پولادیان

کارشناس ارشد و دبیر زبان و ادبیات فارسی بوشهر

چکیده

کتاب فارسی پایهٔ اول (هفتم) دورهٔ اول متوسطه که در سال تحصیلی جدید به زیور طبع آراسته شده، در واقع همان کتاب فارسی سال اول دورهٔ راهنمایی قدیم است که تغییراتی یافته و مطالبی به آن افزوده یا از آن کاسته شده است. آنچه در این مقاله می‌آید، گزارش این افزودن و کاستن‌ها با نگرشی انتقادی و البته بیان نکات قوت و ضعف کتاب و واکاوی طرح نوی است که نویسندگان در چاپ جدید این کتاب درافکنده‌اند و رویکرد جدیدی که در تألیف تازهٔ خود اتخاذ کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: کتاب، فارسی، هفتم، تغییر، نقد

مقدمه

با تغییر نظام آموزشی ایران از سال گذشته (۹۲-۱۳۹۱) از سه مقطع ابتدایی، راهنمایی و متوسطه به دو مقطع ابتدایی و متوسطه (متوسطهٔ اول و دوم) و افزودن کلاس ششم به دورهٔ ابتدایی، کتاب‌های تازه‌تألیف دورهٔ متوسطهٔ اول (پایهٔ هفتم) با تغییراتی ـ در مقایسه با کتاب‌های اول راهنمایی سابق ـ همراه شده‌اند. البته این تغییرات را باید امری شایسته و بایسته و در راستای کیفیت‌بخشی به محتوای کتب، بهبود روند آموزش و پیراسته و ویراسته نمودن مطالب درسی ارزیابی کرد. در این میان، کتاب فارسی به‌عنوان یکی از امهات کتب درسی در همهٔ مقاطع آموزشی، به‌خصوص دورهٔ متوسطهٔ اول، از این دگرگونی و دگرگشت ـ هر چند اندک ولی ارزشمند و روشمند ـ بی‌بهره و نصیب نبوده است.

کتاب‌های فارسی دورهٔ متوسطهٔ اول، بیشتر بر تقویت مهارت‌های زبانی، ادبی، فرازبانی تأکید دارند و با رویکرد مشارکت‌جویانه ـ به معنای پویایی دانش‌آموز و معلم در کلاس ـ طراحی شده‌اند. از جمله اهداف و مقاصد نویسندگان کتاب فارسی می‌توان به آموزش مهارت خواندن درست و دقیق متن، توجه به لحن در هنگام خواندن، تبحر و ورزیدگی در نوشتن، تعلق خاطر پیدا کردن به زبان و ادبیات فارسی و تلاش برای پاسداشت آن، فراگیری هدفمند و روشمند زبان فارسی، کسب لذت درونی و تلطیف روحی، پرورش ذوق جهت آفرینش نوشته ادبی، باروری شخصیت اخلاقی، دینی و انسانی دانش‌آموزان و آشنا کردن آنان با ارزش‌های دینی و انقلاب اسلامی اشاره کرد.

بنای تألیف کتاب‌های فارسی دورهٔ راهنمایی سابق از سال ۱۳۸۴ در شکل و ساختاری تازه و با محتوایی جدید گذاشته شد. در این مدت نقد و نظرهای بسیاری بر این کتاب‌ها نوشته و یا بیان شده است. با توجه به چاپ جدید کتاب فارسی سال اول متوسطه (پایهٔ هفتم) در سال ۹۲، که همان فارسی اول راهنمایی قبل از سال ۹۲ است، نویسندهٔ این مقاله به بررسی و تحلیل تغییرات این کتاب با رویکردی نقادانه پرداخته است.

تغییرات کتاب را می‌توان شامل موارد زیر دانست:

الف) جلد کتاب

رنگ آبی آسمانی جلد کتاب، به همراه کوهِ تنک برفِ بهاری و گل‌های شقایق، چشم‌انداز زیبا و آرامش‌بخشی را فراروی مخاطب قرار داده است. در روی جلد کتاب، عنوان‌های «جمهوری اسلامی ایران»، «وزارت آموزش‌وپرورش» و جملهٔ «تعلیم و تعلم عبادت است» ریزنویسی شده‌اند. زیر لوگوی کتاب (واژهٔ مقدس «الله» است. نوشتن واژگان با خطی این‌گونه کوچك و خرد در خور کتابی با میلیون‌ها مخاطب نیست. همچنین، اگر کلمهٔ «فارسی» به‌عنوان «نام کتاب» مثل کتاب‌های سابق «درشت‌تر» و «بزرگ‌تر»، روی جلد درج شده بود، در جلب و جذب نظر مخاطب، مؤثرتر واقع می‌شد.

بر خلاف کتاب قبلی که در پشت جلد آن، تصویری از آرامگاه شمس تبریزی و مختصری از زندگی این عارف شهیر قرن هفتم قرار داده بودند، در پشت جلد کتاب فارسی هفتم، تصویری از آرامگاه خیام نیشابوری و دو بیت شعر از عطار نیشابوری آورده‌اند. تضاد بین تصویر آرامگاه یک شاعر (خیام) آوردن شعر و اسم شاعری دیگر (عطار) خطای فاحشی

است که متأسفانه در اینجا دیده می‌شود و البته از جنبهٔ آموزشی نیز غلط‌انداز و گمراه‌کننده است. چشم امید داریم که در چاپ‌های بعدی این لغزش برطرف شود.

ب) فهرست مطالب و فصول کتاب

در تعداد فصول و دروس فارسی هفتم، تغییرات زیر ایجاد شده است:

فصول کتاب قبلی
فصل اول: اسلام و انقلاب اسلامی
فصل دوم: علم و فرهنگ
فصل سوم: زیبایی آفرینش
فصل چهارم: شکفتن
فصل پنجم: اخلاق و زندگی
فصل ششم: نام و یادها
فصل هفتم: سرزمین من
فصل هشتم: ادبیات جهان

فصول کتاب جدید
فصل اول: زیبایی آفرینش
فصل دوم: شکفتن
فصل سوم: اخلاق و زندگی
فصل چهارم: نام‌ها و یادها
فصل پنجم: اسلام و انقلاب اسلامی
فصل ششم: ادبیات بومی
فصل هفتم: ادبیات جهان

حذف فصل «علم و فرهنگ» از کتاب قبلی

کتاب جدید از هشت فصل به هفت فصل تقلیل پیدا کرده است؛ یعنی فصل «علم فرهنگ» در کتاب جدید حذف شده ولی سه درس آن (درس «دانش» با نام جدید «ای کمیل»، درس «سرزمین علم و فرهنگ» با نام «ستارگان» و درس «چرا زبان فارسی را دوست دارم») به قسمت «روان‌خوانی» و به‌ترتیب به پایان فصل‌های اول، چهارم و ششم اضافه شده است. با توجه به کاهش ساعات درس فارسی از پنج ساعت به چهار ساعت در سال جدید، حذف این فصل و کوچک‌تر کردن کتاب، امری ضروری و سودمند است.

جابه‌جایی فصول

این جابه‌جایی ـ همان‌گونه که در جدول می‌بینید ـ به فراخور محتوای دروس هر فصل و متناسب بودن آن با زمان در سال تحصیلی و روحیات مخاطبان صورت گرفته است؛ برای مثال، آوردن فصل «زیبایی آفرینش» در پیشانی کتاب و دروس شاداب و فرح‌انگیز آن، کاملاً با شور و شوق و شادی دانش‌آموزان در ابتدای مهرماه سازگار است. درحالی که بین مطالب فصل «اسلام و انقلاب اسلامی» ـ در کتاب قبلی ـ و شروع سال تحصیلی، همخوانی و تناسب کم‌رنگ‌تر و ضعیف‌تر است و با این جابه‌جایی‌ها یکی از ضعف‌های کتاب فارسی برطرف شده است.

تغییر نام فصل

فصل هفتم از کتاب سابق به نام «سرزمین من» در کتاب حاضر به «ادبیات بومی» تغییر نام داده است. دو درس «دفاع از آزادی» و «زنگ کوچ» از فصل سرزمین من حذف شده‌اند و دو «درس آزاد» جایگزین آن‌ها شده است. سادگی و روانی زبان، موسیقی دلنشین، تصویرسازی‌های هنری شاعر و احترام قائل‌شدن به عشایر غیور و وطن‌دوست سبب جذابیت شعر زنگ کوچ و علاقه‌مندی دانش‌آموزان به آن است و حذف این درس ـ از دیدگاه نگارنده ـ کار به‌جایی به نظر نمی‌رسد.

از آنجا که هدف از گنجاندن دروس آزاد در کتاب، بازشناسی و معرفی چهره‌ها و شخصیت‌های ادبی، تاریخی، فکری و هنری مناطق مختلف کشور و آشنا شدن دانش‌آموزان با فرهنگ بومی و زادگاه و زیست بومشان است، انتخاب عنوان «ادبیات بومی» و قرار دادن دو درس آزاد در این فصل نشان‌دهندهٔ پاسداشت ادبیات بومی و «اهمیت دادن به حقوق همهٔ مردم، اقوام و گروه‌ها و احترام به آزادی‌ها و سلایق قانونی، مشروع آنان، به‌عنوان مهم‌ترین عامل تقویت‌کننده و سامان‌بخش وحدت و همبستگی ملت است.» (اکبری شلدره و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۶۷)

پ) محتوای کتاب

در کتاب فارسی سال هفتم هر فصل شامل دو/ سه درس، یک مورد شعرخوانی/ روان‌خوانی است و در پایان برخی فصول حکایتی نیز آمده است. هر درس دربردارنده متن، خودارزیابی، دانش‌های زبانی و ادبی، کار گروهی، فعالیت‌های نوشتاری و نکات املایی و انشایی است. مهم‌ترین تغییرات رخ داده در محتوای بخش دانش‌های زبانی و ادبی، گنجاندن فعالیت‌های نوشتاری، روان‌خوانی‌ها و شعرخوانی‌ها در کتاب و نیز تصاویری به این شرح است:

دانش‌های زبانی و ادبی

تغییرات مبحث دانش‌های زبانی و ادبی عبارت‌اند از:

۱. حذف برخی مطالب دستوری و نگارشی

موارد زیر از کتاب حذف شده‌اند:

کلمات دو تلفظی، علائم سجاوندی، کاربرد کاف تصغیر، فعل امرونهی، قالب رباعی، کلمات مرکب، مترادف، زاویهٔ دید، زبان و شکل‌های آن (نوشتاری، گفتاری و اشاره)

مباحث واژهٔ هم‌آوا، علائم اختصاری و کلمات مخفف در بخش فعالیت‌های نوشتاری گنجانده شده‌اند. در ضمن، موضوع علائم نگارشی و زاویهٔ دید به فارسی سال ششم منتقل شده‌اند.

۲. اضافه شدن برخی مطالب دستوری و نگارشی

موارد زیر به کتاب اضافه شده‌اند:

اهمیت فعل به‌عنوان محور اصلی جمله، افعال یک ظرفیتی (لازم یا ناگذر)، آموزش غیرمستقیم افعال گذرا و ناگذرا، مبحث مفعول، افعال سه ظرفیتی (سه جزئی با مفعول و مسند و ...)، مبحث متمم، واژگان هم‌خانواده.

۳. تغییر در رویکرد آموزش دانش‌های زبانی و ادبی

رویکرد جدید کتاب در آموزش دانش‌های زبانی و ادبی مبتنی بر:

بهره‌گیری از روش مقایسه و سنجش؛ چرا که از منظر آموزشی و

الگوبرداری برای دبیران در تدریس بسیار سودمند است.
شرح و بسط موضوعات و آوردن نمونه‌ها و مثال‌هایی که در القای مطالب و در نتیجه فهم بهتر فراگیرندگان مؤثر است.

دو نکتهٔ انتقادی دربارهٔ دانش‌های زبانی و ادبی
۱. بنا به گفتهٔ نویسندگان کتاب، یکی از مشکلات دستورهای سنتی «درهم آمیختن زبان و ادبیات» است؛ به‌طوری که «آموزش دستور زبان گاهی از طریق شعر صورت می‌گیرد.» (همان: ۳۷) با وجود این، مؤلفان کتاب در درس اول فارسی سال هفتم برای «آموزش جمله» از شعر استفاده کرده‌اند؛ یعنی همان ایراد و اشکالی را که از نظر آن‌ها در شیوه و روش دستورنویسان وجود دارد، در کار خودشان نیز می‌توان مشاهده کرد.
۲. در آخرین درس کتاب، مبحث «اسم ساده و غیر ساده»، دو واژهٔ «کتاب‌ها» و «بزرگ‌تر» جزء اسم‌های غیرساده آمده‌اند؛ به این دلیل که از دو بخش تشکیل شده‌اند. در حالی‌که تکواژهای «تر» و «ها» بعد از دو کلمهٔ مذکور و کلمات مشابه، تصریفی هستند و کلمهٔ جدید نمی‌سازند. تکواژهای تصریفی دو ویژگی عمده دارند:
الف. برای همهٔ واژه‌های هر دسته یا مقوله به‌طور یکسان و فعال به‌کار می‌روند.
ب. مقولهٔ واژهٔ حاصل را نسبت به پایان واژه تغییر نمی‌دهند؛ مانند: نشانهٔ جمع، نشانهٔ نکره، نشانهٔ برتر، پیشوندهای فعلی، نشانه‌های ماضی و شناسه‌های فعل. (مشکوة‌الدینی، ۱۳۸۱: ۲۹)
بنابراین، کلمه‌های یادشده را با توجه به تکواژ تصریفی‌شان نمی‌توان غیر ساده دانست.

فعالیت‌های نوشتاری

تغییراتی که در سؤالات این بخش در قیاس با سؤال‌های کتاب سابق ایجاد شده، در جهت ارتقای سطح کتاب و دانش‌آموز است. از جملهٔ این تغییرات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.
- افزایش میانگین سؤالات هر درس به هشت سؤال
- اشتمال سؤالات بر مهارت‌های سه‌گانهٔ املایی، دستوری و انشایی
- تنوع بخشیدن به سؤال‌ها
- آموزشی و کاربردی کردن سؤال‌ها
- آشنا شدن دانش‌آموزان با نمونه‌ها و الگوهای سؤالات[1]
- انتقال «نکته‌های املایی و انشایی» از پاورقی کتاب به متن سؤالات و طرح سؤال مرتبط با نکته آموزش داده شده
- بهره‌گیری از ضرب‌المثل برای تقویت مهارت نویسندگی؛ در پایان فعالیت نوشتاری هر درس از دانش‌آموزان خواسته شده است که درک و دریافت و استنباط خویش را از ضرب‌المثل ذکر شده بیان کنند. این امر به نیروی ذهن و اندیشهٔ فراگیرندگان در بیان افکار و آراء خود به‌گونه‌ای منسجم و روشمند کمک می‌کند.
- بهره‌گیری از سؤالات در حیطه‌های دانش، فهم، تجزیه، ترکیب و ارزشیابی.

روان‌خوانی، شعرخوانی و حکایت

غرض از گنجاندن موارد مذکور در کتب فارسی، تقویت مهارت خوانداری، تلطیف ذوق و التذاذ ادبی، توجه به گونه‌گونی نثر و نظم فارسی در ادوار مختلف، ترویج مطالعه و علاقه‌مندی به خوانش کتب غیر درسی است. تغییرات روان‌خوانی‌ها، شعرخوانی‌ها و حکایات به این شرح است:
- برخلاف کتاب سابق همهٔ درس‌ها بخش روان‌خوانی دارند.
- شعر «جلوهٔ روی خدا» از ابتدای فصل اول به انتهای همان فصل و شعر «رستگاری» از فصل سوم به فصل پنجم منتقل شده است.
- شعر «راز شکوفایی» از مثنوی معنوی مولوی و «گل و گل» از ملک‌الشعرای بهار برای اولین بار و به ترتیب در پایان درس سوم و نهم با عنوان «شعرخوانی» در کتاب فارسی هفتم آمده است.
- شعر «ولای علی» از شهریار و «سرزمین علم و دین» از سیدعلی موسوی گرمارودی در کتاب جدید بخش شعرخوانی حذف شده‌اند.[2]
- در بخش «حکایت» حکایت‌ها الزاماً در پایان فصل‌ها نیامده‌اند. ضمناً تنظیم حکایات هم دگرگون شده است. آوردن حکایت «اندرز پدر» از گلستان سعدی با توجه به بسامد بالای واژگان عربی (از قبیل: طفولیت، متعبد، مصحف، ایام، رحمة‌الله‌علیه) و کنایات غیر قابل‌فهم برای دانش‌آموز (خواب غفلت کسی را بردن، در پوستین خلق افتادن) در نخستین درس کتاب جای سؤال و انتقاد دارد. پسندیده‌تر آن بود که حکایتی ساده‌تر همچون «دعای مادر» از درس ششم را به‌عنوان نخستین حکایت کتاب انتخاب می‌کردند.

تصاویر

از درس نهم کتاب در بخش «فعالیت‌های نوشتاری» تصویر سه چهرهٔ نامدار ملی یعنی ستارخان، رئیس‌علی دلواری و میرزا کوچک خان جنگلی حذف شده است. در سؤال حذف شده از دانش‌آموزان خواسته شده بود که دربارهٔ تصویرهای زیر ـ منظور سه تصویر مذکور ـ هر کدام یک خط بنویسند. حذف تصاویر این شخصیت‌های مبارز و استقلال طلب ایرانی، ضمن منافات با اصول حاکم بر برنامهٔ درسی زبان و ادبیات فارسی، نوعی کوتاهی در معرفی و شناساندن چهره‌های مبارز تاریخی و ملی محسوب می‌شود. نکتهٔ شگفت‌انگیز اینکه با وجود حذف این سؤال از کتاب فارسی هفتم، در کتاب راهنمای تدریس (چاپ اول، ۱۳۹۲) به معرفی این سه شخصیت ـ جهت آشنایی دبیران ـ پرداخته شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. تنوع سؤالات باعث آشنایی با انواع سؤالات امتحانی نیز می‌شود.
۲. البته شعر «ولای علی» در کتاب فارسی سال ششم آمده است.

منابع

۱. اکبری شلدره، فریدون و همکاران؛ **کتاب معلم (راهنمای تدریس) فارسی، پایهٔ اول (هفتم)**، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ اول، تهران، ۱۳۹۲.
۲. مشکوة‌الدینی، مهدی، **دستور زبان فارسی بر پایهٔ نظریهٔ گشتاری**، انتشارات دانشگاه فردوسی، چاپ دوم، مشهد، ۱۳۸۱.

مجلس ختم

علی‌اکبر مرتضایی قهرودی

آن روز صبح، پیر فرزانه را دیدم که سراپا مشکی پوشیده بود. تا ظهر تنها بود و بعد از نماز ظهر خوشحال به‌نظر می‌رسید. بین دو نماز جعبه‌ای خرما به‌دست بین صفوف قدم می‌زد و میان نمازگزاران خرما پخش می‌کرد و اصرار داشت که فاتحه‌ای خوانده شود. به کسی اجازه نمی‌داد به‌جای او و برای او این کار را انجام دهد. مردمی که همیشه او را در حال تفکر، کم‌حرف و آرام دیده بودند، از این کارش متعجب شده بودند اما به خود اجازه نمی‌دادند که از او بپرسند چه کسی فوت کرده است. شاید چند نفری هم سؤال کردند ولی جوابی نگرفتند یا از پاسخ او چیزی دستگیرشان نشد.

استاد فقط در شهادت ائمه (ع) لباس مشکی به تن می‌کرد اما آن روز شهادت یا حتی مشکوک به آن هم نبود. نزدیکان و دوستانش هم در سلامت به‌سر می‌بردند. از فردای آن روز هم استاد را آرام‌تر و متبسم می‌دیدم. در واقع، همان یک روز منقلب بود و لباس مشکی به تن کرده بود.

سوم و چهلم و سال آن واقعه نیز گذشت اما او مراسمی نگرفت. حتی خرمایی پخش نکرد و مشکی‌پوش هم نشد. دیگر طاقت نداشتم. در آن یک سال از برخی دوستان، نزدیکان، شاگردان و حتی اقوامش دربارهٔ آن روز سؤال کردم اما نتیجه‌ای نگرفتم. با خود گفتم: «شاید پس از گذشت یک سال، بتوانم دربارهٔ آن روز از استاد سؤال کنم.»

در گوشه‌ای از کتابخانه نشسته بود و کتابی را مطالعه می‌کرد. آن‌قدر آرام بود که به دریایی زیبا، شفاف و آفتابی در بهار منطقه‌ای معتدل می‌مانست. فقط می‌توانستی در کنار او بنشینی و نگاهش کنی. دوست نداشتی آرامش او را برهم بزنی. می‌خواستی همیشه این صحنهٔ آرام‌بخش را حفظ کنی و در کنار او به آرامش برسی. استاد متوجه شد که با حفظ فاصله به او نزدیک شده‌ام و ایشان را تماشا می‌کنم.

- بپرس.

- نمی‌خواهم فضولی کنم ولی برای من عجیب بود.

- می‌دانم. برای خیلی‌ها عجیب بود.

- آخر شما فقط همان یک روز را مشکی به تن کردی. تمام نزدیکان و اقوام و دوستانتان هم در صحت و سلامت بودند. جالب‌تر اینکه صبح آن روز ناراحت بودید، ولی بعدازظهر آرام و متبسم شدید. ندیدم و از کسی نشنیدم که برای آن واقعه مجلس سوم یا سالی گرفته باشید.

- کدام واقعه؟

- نمی‌دانم. آمده‌ام تا از شما بپرسم.

- برای برخی «حرف‌ها یا خاطرات» باید مجلس ختم گرفت و مشکی پوشید. گذشتهٔ من حتی سزاوار مجلس ختم هم نبود. فراموش کردم و آرام شدم.

دستانِ تو آیات بریده‌ست

علی کفشگر، کارشناس زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات
چمستان مازندران

دستان تو

ای آنکه ز ادراک تو ایمان متصوّر
در پنجهٔ لاحَولِ تو طوفان متصوّر
با غرّشتان گشت قیامت متبادِر
در علقمه دریای خروشان متصوّر
نامِ تو نموده‌ست جهان را مترنّم
سقّایی و با یادِ تو باران متصوّر
«غیرت» رگِ جوشیدهٔ در گردن یار است
تنها به مقامِ تو شود آن متصوّر
دستانِ تو آیاتِ بریده‌ست اباالفضل
گشته‌ست چنان سورهٔ رحمان متصوّر
نام تو کلید ادب و روح نجابت
در پرسشِ تاریخ کماکان متصوّر
در شرحِ تو و دستِ تو عالم متحیّر
ایثار تو در یاد شهیدان متصوّر
اسب و عَلَم و منصب سقّایی‌ات عباس
در ذهنِ تو فریادِ «عموجان» متصوّر
بیچاره فراتی که به کامش نرسیده‌ست
هستی تو در آن ذهنِ پریشان متصوّر
تو غرّشِ پنهانِ علی در عرصاتی
در پنجهٔ ایمانِ تو طوفان متصوّر

سفارش

عباسِ من! بشور و بشوران فرات را
آتش بزن به دست خودت ممکنات را
در کربلا به یاد علی خیبر آفرین
با رمز «مرتضی» بتکان کائنات را
تیغ آن‌چنان به دست و علم آن‌چنان به دوش
در غاضریّه زمزمه کن عادیات را
عباس من، مباد امان‌نامه آورند
با خشم حیدری بدر آن مهملات را !
روز دهم دریغ مدار از برادرت
آن ضربه‌های خیبریِ دست‌هات را
در سوگ دست و چشمِ تو و مشکِ تو خدا
پر می‌کند ز اشک ملائک دوات را
در وصف جان نثاری و شرح برادریت
از عرش آورند برایت لغات را
از عرش آورند طبق‌های سبز و سرخ
آنک مخدّرات، جمیع صفات را
خوانند ابوالفضائل و باب الحوائجت
خواهند عاشقان ز جنابت برات را
زهرا، ببخش چون پسر دیگری نبود
تا بیشتر دهم به مقامت زکات را

یا رسول‌الله

وصف تو را خدا به بیانی رسا نوشت
روز ازل به یُمنِ شما «هل اتی» نوشت
زیباترین قصیدهٔ خلقت کلید خورد
آنجا که استعارهٔ چشم تو را نوشت
هفت آسمان خلاصهٔ «والشّمس» روی توست
دیباچهٔ فروغِ تو را «والضّحی» نوشت
وقتی که در جهان به تجلّی در آمدی
اسرار «یا» و «سین» تو را در خفا نوشت
منظورِ خلقتی و خداوند از ابتدا
نامِ تو را به دفترِ خود مبتدا نوشت
آن‌گاه آیه آیه تو را منتشر نمود
تشریح انبعاثِ تو را در حرا نوشت
نوری شد و تمامِ تو را در خودش سرود
در «نَجم» و «دَهر» و «نور» و «دُخان» بر ملا نوشت
آن قدر خوب و پاک و زلالی که دستِ حق
یک پرده از مقامِ تو را در «کِسا» نوشت
محمودِ آفرینشی، نامِ تو را خدا
در هر کجا نوشت، یقیناً بجا نوشت

□

شرحِ تو را خدا به بیانی دگر نوشت
تو خوبِ خوب بودی و او خوب‌تر نوشت

قطعه‌ادبی

کعبه دل

راحله گشادزبان-صوفیان
دبیر ادبیات آذربایجان شرقی

کوله‌باری پر از شرمندگی ولی پایی عاشق در اینجا دارم. لحظهٔ دیدار نزدیک است! دلم می‌لرزد؛ تپش قلبم را به وضوح می‌شنوم. آرام‌آرام نزدیک می‌شوم و بیشتر شرمنده. بوی کعبه به مشامم می‌رسد. این رایحه دل و جرئت مرا زیادتر می‌کند. تندتر به طرف کعبه قدم برمی‌دارم. در میان جمعیت همانند قطره‌ای در دریا محو می‌شوم. چیزی جز اشک برای نثار به بارگاه حق ندارم. کوله‌بارم را پر از «الله‌اکبر» و «لا اله الا الله، محمد رسول‌الله» می‌کنم تا به همه از این سوغاتی و تحفه هدیه کنم.

گویی همه از یک نژادند؛ در اینجا فارس، ترک و عرب و چینی و نژاد و ملیت معنایی ندارد. باز می‌چرخیم؛ گویی محشر است. وقتی همه «لا اله الا الله» سر می‌دهند، ته دلم خالی می‌شود. خدایا، در محشر هم رویمان همانند این لباس‌ها سفید می‌ماند؟ دوباره زانوهایم می‌لرزد. همهٔ آرزوهایم که قبل از آمدن کرده بودم، از یادم می‌روند.

از یادم می‌رود که زیر ناودان طلا دعا کنم! بر کعبه دست بکشم! حجرالاسود را ببوسم! گویی این دلم است که باید شست‌وشویش بدهم نه تنم. پس با تمام وجود فریاد می‌زنم:

«الله‌اکبر، لا اله الا الله، محمد رسول‌الله»

و دلم را آرام می‌کنم.

شعر(معلّمان‌شاعر)

شامگاه دهم

دکتر علی‌محمد گیتی‌فروز

دشت در دشت همه روی زمین خونین است
کوه در کوه گلوها همه بُغض آجین است
«ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت»
اشک‌ریزان نه تصوّر کنی این پروین است
مَشک‌ها پاره و جز اشک به رُخ آبی نیست
باد خاکم به دهن! حرمت مهمان این است؟
گفت با سنگ یکی تاول با زخم زبان
ساربان را تو بگو: سلسله‌ها سنگین است
نیزه را روی سخن نیست که بر سر چه گذشت
بند بند تنش از واقعه شرم آگین است
چه سکوتی است؟ مگر از تپش افتاده زمین
شامگاه دهم است آه خدا غمگین است

تصویرگر: مریم طباطبایی

پوزش و اعتذار

درمقاله مقایسه ساختار و محتوا در دو کتاب فارسی که در شماره ۱۱۰به چاپ رسید، نام آقای عبدالله مقامیان زاده باید قبل از نام نویسنده دیگرمقاله، آقای عباس عبادی درج می شد که بدین وسیله از وی پوزش می‌خواهیم.

در ضمن،
در مجله شماره ۱۰۹،خانم ملیحه پیامنی نویسنده مقالهٔ رابطهٔ نقد ادبی و فلسفه،دبیر ادبیات منطقه خزل هستند، نه بروجرد.

داستان کوتاه

لبخند زندگی

صفیه اصغری
دبیر ادبیات شاهد مهدیه

نور کم‌رمق خورشید از لابه‌لای شاخ و برگ درختان می‌گذشت و گل‌های تازه شکفتهٔ پارک شهر را نوازش می‌کرد. پدر و مادرها در هیاهو و همهمهٔ بچه‌ها آن‌ها را به رفتن فرا می‌خواندند تا به خانه برگردند.

محسن فارغ از این همه، سرش را میان دو دست گرفته بود و در حالی که انگشتانش را لای موهای در هم ریخته‌اش فرو برده بود، دنبال راه چاره‌ای می‌گشت.

همهٔ غم‌های عالم در سینه‌اش جمع شده بود. فردا قرار بود پدرش بعد از یک هفته از بیمارستان مرخص شود؛ پدر پیر و فرتوتش، که کارگر ساختمانی بود از روی داربست سقوط کرده بود و دیگر قدرت کار کردن نداشت. محسن و دو خواهر و مادر رنج‌دیده‌اش در این یک هفته به هر دری زده بودند تا هزینه‌های سنگین بیمارستان را تأمین کنند اما بعد از این چه خواهد شد؟

محسن بغضش را فرو می‌خورد و می‌اندیشید و هرازگاهی گوشهٔ چشمش را با پشت دستش پاک می‌کرد. ناگهان متوجه مردی نسبتاً سالخورده و چهارشانه شد که روبه‌رویش نشسته بود و ظاهراً حرکات او را زیر نظر داشت. محسن خودش را جمع‌وجور کرد و خواست از آنجا دور شود ولی مرد زودتر از جا برخاست و کنار محسن نشست. سلام گفت و سر صحبت را باز کرد:

ـ از فضولی متنفرم ولی از بی‌تفاوتی هم خوشم نمی‌آید.

محسن قبل از هر پاسخی، مرد را ورانداز کرد؛ موهای نسبتاً سفید، نگاه آرام، هیکل چهارشانه و ظاهر مرتبش هیچ شباهتی به موادفروش‌های پارک نداشت.

محسن آه سردی کشید و گفت: «کار من از اظهار همدردی و تأسف شما گذشته است؛ من آخر راهم، آخر راه».

مرد خود را به محسن نزدیک‌تر کرد و با لحنی گرم و صمیمی از حال و روز خود برای محسن تعریف کرد. از شادی‌ها و غم‌هایش، از خانواده‌اش و از کارش. او مهندس کشاورزی و کارمند سازمان جهاد کشاورزی بود و به شدت عاشق گل و گیاه بود. بعد از آشنایی اولیه اعتماد محسن به شخصیت آن مرد، که خود را «حمیدی» معرفی کرده بود، سفرهٔ دل محسن هم باز شد. او احساس می‌کرد که آقای حمیدی می‌تواند در آن لحظات سخت و دلگیر زندگی، برایش سنگ صبور خوبی باشد.

او از نداری‌ها و فقرشان گفت؛ از دو خواهری که سر چهارراه‌ها با اصرار و خواهش گل به دیگران می‌فروختند تا خرج درمان پدرشان را تأمین کنند. از مادر زجرکشیده‌ای که با تحمل هزار درد و بیماری، کارگر منازل مردم شد و از خودش که هیچ مهارت و مدرک و سرمایه‌ای نداشت تا در آن روزهای سخت تکیه‌گاه خانواده‌اش باشد. از خانهٔ بزرگ قدیمی‌شان در حاشیهٔ شهر گفت که هیچ‌کس حاضر به خریدن آن نبود تا با پولش مشکلاتشان را حل کنند و ... .

آقای حمیدی با حوصله به حرف‌های محسن گوش داد و گفت: «خورشید رفته و ماه وسط آسمونه، دیر شده، پاشو ادامهٔ حرفامونو توی ماشین می‌زنیم. اگه اجازه بدی می‌خوام تو رو تا در خونه‌تون برسونم.»

هرچه محسن اصرار کرد که مزاحم آقای حمیدی نشود، او نپذیرفت. بالاخره با هم به راه افتادند. در مسیر هم، صحبت آن‌ها ادامه داشت و آقای حمیدی به محسن پیشنهاد می‌داد که باید با همکاری خانواده‌اش کاری انجام دهد و از ورود به بعضی کارها خودداری کند تا در دام سودجویان گرفتار نشود.

وقتی آن‌ها به خانهٔ محسن رسیدند، محسن آقای حمیدی را برای نوشیدن چای یا شربت به داخل دعوت کرد. آقای حمیدی هم که گویی منتظر این فرصت بود، دعوت او را پذیرفت و با محسن وارد خانهٔ آن‌ها شد؛ خانه‌ای قدیمی با حیاطی بسیار بزرگ و باغچه‌ای در گوشهٔ حیاط که توجه آقای حمیدی را به خود جلب کرد. او خاک باغچه را با دقت خاصی ورانداز کرد و برگ و ریشه و ساقهٔ درختان را هم بررسی نمود. بعد با خوشحالی گفت: «محسن عزیز، لازم نیست تو برای کار کردن جایی بروی. کار را می‌توانیم به خانهٔ شما بیاوریم. فردا می‌آیم دنبالت تا ترتیب کار را بدهیم.»

اکنون سه سال از آن ماجرا می‌گذرد؛ از روزی که آقای مهندس حمیدی کمک کرد تا خانوادهٔ محسن در حیاط ۲۰۰ متری‌شان گلخانه‌ای راه بیندازند و در آن به تولید میوه و سبزی بپردازند. آغاز کار بسیار سخت و طاقت‌فرسا ولی نتیجه‌اش بسیار شیرین و دلچسب بود.

محسن و خواهرانش به یاری پدر و مادرشان و نظارت مهندس حمیدی هر روز کار و فعالیت سالم و سازنده‌ای انجام می‌دادند و با سربلندی و افتخار، رنگ فقر و نداری را از چهرهٔ زندگی‌شان پاک کرده بودند. آن‌ها در اندیشهٔ گسترش کار و حتی جذب چند نفر از اهالی فقیر ولی تلاشگر محله برای همکاری بودند.

محسن با مطالعه و کسب راهنمایی‌های بسیار سعی داشت با بهره‌گیری از آخرین فناوری‌های علمی، صنعتی بیشترین تولید را در کمترین زمان و کوچک‌ترین فضا داشته باشد. او نه تنها در عرصهٔ تولید فعال شده بود بلکه یاد گرفته بود که باید دستگیر نیازمندان آبرومند هم باشد.