



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

مدیر مسئول: محمد ناصری
سردبیر: محمدرضا سنگری
مدیر داخلی: جواهر مؤذنی
هیئت تحریریه:
دکتر تقی وحیدیان کامیار
دکتر حسین داودی
دکتر سید بهنام علوی مقدم
دکتر فریدون اکبری شلدرد
غلامرضا عمرائی
دکتر حسین قاسم‌پور مقدم
ویراستار: افسانه طباطبایی
طراح گرافیک: روح الله محمودیان
نشانی دفتر مجله: تهران، ایران شهر شمالی، پلاک ۲۶۶
صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵
تلفن ۹۰۱۱۶۱۱۸۸۳۳۰۲۱ (داخلی ۳۷۴)
نمابر: ۸۸۴۹۰۱۰۹
وبسایت: roshdmag.ir/weblog/adabiyatfarsi
پیامک: ۳۰۰۰۸۹۹۵۰۵
adabiyatfarsi@roshdmag.ir
پیام‌نگار:
تلفن پیام‌گیر نشریات رشد: ۸۸۳۰ ۱۴۸۲
کد مدیر مسئول: ۱۰۲
کد دفتر مجله: ۱۱۳
کد مشترکین: ۱۱۴
تلفن امور مشترکین:
۷۷۳۳۶۶۵۵ و ۷۷۳۳۶۶۵۶
شمارگان: ۶۰۰ نسخه
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

شرایط پذیرش مقاله

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

۱. مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتابهای درسی باشد و به‌طور مستقیم و غیرمستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتابهای درسی یا ارائه روش‌های مناسب تدریس هر یک از مواد آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره متوسطه و پیش‌دانشگاهی باشد. (طبق اهداف) ۲. اگر مقاله به تصویر، طرح نمودار و جدول نیاز دارد، پیش‌نهاد یا ضمیمه گردد و محل قرار گرفتن آن‌ها در روان، ساده و سالم باشد و به دور از هر گونه تالکف و تصنع یا سرنویشی افراطی، به فارسی حاشیه مطلب مشخص شود. ۳. نثر مقاله به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنی دقت شود. ۴. مقاله‌های ترجمه‌شده یا متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه مقاله باشد. ۵. اهداف مقاله و چکیده نظریه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید. ۶. معرفی‌نامه کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه آثاری و پیوست باشد. ۷. هیئت تحریریه در رد، قبول، ویرایش فنی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است. ۸. آرای مندرج در مقاله‌ها، مبین نظر دفتر انتشارات کمک آموزشی و هیئت تحریریه نیست و مسئولیت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است. ۹. مقالات رده‌بازگذاشته نمی‌شود. ۱۰. اصل مقاله برای بررسی به هیئت تحریریه تحویل شود. از ارسال تصویر از خودداری کنید. ۱۱.

سرمقاله | عاشورا، آزمونگاه تاریخ | ۲

گفت و شنید | خون رسوایی است نادانی برون بایدش کرد از رگ دل (گزارش از همایش ناصر خسرو قبادیانی) | محمود اردوخانی | ۳
تغییرات و تحولات محتوایی کتاب‌ها (پای صحبت دکتر فریدون اکبری شلدرد) | محمود اردوخانی | ۶
سیمای سیمرغ در شاهنامه، اوستا و متون پهلوی | محمدرضا فراستی، حمید حسن‌نژاد کاشانی | ۱۲
درنگی بر بیتی از شاهنامه | سیدعلی اصغر طباطبایی نیا | ۱۸
روبین تنی پهلوانان در شاهنامه | بهروز یزدانی | ۲۰
لیلی و مجنون نظامی و سلمان و ایسال جامی | دکتر خاور قربانی، فروغ عظیم‌زاده | ۲۲
لیلی در آیین لیلی و مجنون نظامی | رویا مرادی | ۲۷
نماد رنگ در سبک خراسانی | داوود اشراقی | ۳۰
زبان مخفی جلوه‌گاه ذوق و طینت ایرانی | فتح‌الله عباسی، احمد رضا صیادی | ۳۴
نگاهی دیگر به «خوبان پارسی‌گو» و «ندان پارسا» | محمد یزدان‌جو | ۳۸
فایل در دیوان پروین اعتصامی | ابراهیم یوسفی، زهرا راستگو | ۴۱
چگونه دانش‌آموزان را با لغات متون ادبیات فارسی آشنا کردم؟ | ستاره خیبری | ۴۴
ویژگی‌های مشابه مقامات حمیدی و گلستان | دکتر سیدعلی کرامتی مقدم | ۴۷
کلام و سکوت از منظر اهل عرفان | ناصر صادقی، سیاهش زارع | ۵۴
سبک سنایی در دیوان اشعار | دکتر غلامحسین خدایار، علی ملاحمیدی | ۵۷
با سنایی... | دکتر حسین داودی | ۶۰
آموزه‌های اخلاقی در مثنوی معنوی | محمدرضا شاد منامن، فاطمه ملکی داعم | ۶۲
حواص دل، حالات دل | محمود قربانی فریمانی | ۶۵
عناصر اقلیمی کویر در اشعار وحشی بافقی | دکتر مریم‌السادات اسعدی فیروزآبادی، اکبر رنجبر | ۶۸
نقدی بر مقاله «وثرقیدن در کباب غاز» | محمد قاسمی | ۷۱
دستور تاریخی در درس سمک و قطران | حسین صحرانگرد | ۷۳
درنگی بر واژه «کافور» | محمد یارمحمدی | ۷۶
صور خیال در اشعار قیصر امین‌پور | نسربین عمران‌نژاد | ۷۹
آیا ممیز، وابسته و وابسته است؟ | قهرمان جهان‌فر | ۸۲
سهل ممتنع یا سهل و ممتنع؟ | محمد علی گلستانی شیشوان | ۸۴
تحلیلی بر «یاد یاران» حمید سبزواری | زهرا سلیمانی | ۸۷
معلمان شاعر (هوشنگ بهداروند، صفرعلی کرمی) | ۹۰
داستان‌های کوتاه کوتاه | جواهر مؤذنی | ۹۱
معلم موفق | اگر عشق را از معلمی بگیریم، چیزی از آن باقی نمی‌ماند! (گفت‌وگو با حمید قاسم‌زادگان جهرمی) | محمد دشتی | ۹۲
معرفی کتاب | ۹۴

شود و تا حد امکان جای آن‌ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول‌ها باید روشن و آشکار باشد و شماره‌گذاری جدول‌ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می‌آید.
شیوه ارجاع در ذکر منابع و مأخذ در پایان مقاله، الگوی زیر باید اعمال شود:
کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، تعداد جلد، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر، تاریخ نشر. **مجلات:** نام خانوادگی، نام نویسنده، عنوان مقاله، نام نشریه، دوره مجله، شماره مجله. **آثار مجموعه‌ها:** نام خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام مجموعه یا کتاب، نام و نام خانوادگی تدوین‌کننده مجموعه. **مجل نشر:** ناشر، تاریخ نشر، شماره صفحه، ابتدا و انتهای مقاله. **پایگاه‌های وب:** نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، عنوان موضوع، نام و نشانی پایگاه اینترنتی یا قلم | ایتالیک، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه. **آثار جاسات:** تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقاً به این صورت بیاید. نام خانوادگی، نویسنده، سال نشر: شماره صفحه: زین کوب، ۱۴: ۱۳۷۵) **پی‌نوشت:** در پای صفحات مقاله هیچ گونه توضیحی نوشته نمی‌شود و هر گونه توضیحی با شماره به پی‌نوشت که در پایان مقاله و پیش از منابع و مأخذ می‌آید منتقل می‌گردد.

مقالات نباید در هیچ یک از نشریات چاپ شده باشد. ۱۲. مقالاتی که در زمینه راهبردهای یاددهی - یادگیری نوشته و ارسال شوند، در اولویت بررسی و چاپ‌اند. خواهشمند است جهت‌گیری مقالات به‌سوی شیوه‌های آموزش زبان ادبیات و نوآوری‌های آموزشی باشد. ۱۳. مقاله پژوهشی حاوی یک مسئله علمی، نظر اندیشه، پیام و یا دعوی و دست کم روش تازه‌ای است، حاصل تحقیق پژوهنده و به روشی علمی و منطقی بیان اثبات و می‌شود. ۱۴. عنوان، نام و نشانی: صفحه اول عنوان مقاله و نام نویسنده یا نویسندگان عنوان شغلی یا علمی و نام و نشانی کامل صفحه دوم نیز با عنوان و چکیده مقاله آغاز گردد. ۱۵. مقاله روی کاغذ (یک رو) در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۱۵ صفحه ۸/۴، ۲۴ سطری بیش‌تر باشد.
ساختار مقاله: چکیده - مقدمه - متن (طرح مقدمات، بحث) - نتیجه‌گیری - پی‌نوشت - منابع
چکیده: حداکثر ده سطر، شامل مسئله تحقیق، روش کار و نتایج به‌دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه‌ها
مقدمه: شامل طرح موضوع یا مسئله تحقیق، ضرورت و پیشینه تحقیق **نمودارها و شکل‌ها:** این بخش از مقاله باید تا حد امکان به‌صورت آماده برای چاپ ارائه

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

عاشورا، آزمونگاه تاریخ

بلا، بال پرواز جان‌های آسمان آشناست. بلا، پای عبور از سنگلاخ‌ها و فرا رفتن از نردبان‌هاست. و عاشورا نمایشگاه جان‌هایی که در بلا ایستادند و نشکستند و در غوغا و غبار و غم، «راه» گم نکردند و باری را که بر شانه گرفتند، زیر زخم تازیانه و سایه نیزه و باران تمسخر و شماتت و دشنام و اسارت و گذار از کوفه و شام، بر زمین نهداند و به مقصد رساندند.

همین است که کربلا «موزه» نیست «آموزه» است؛ شکست نیست، پیروزی است و تنها «داغ» نیست که «چراغ» است و قصه دیروز نیست، قصه هنوز و امروز و فرداست.

عاشورا نشان داد که شکب در تشنگی و دشنه و شمشیر و درنگ و صبری کوتاه بر درد و اندوه و دشواری، «فتح همه فرداها» را در پی خواهد داشت. امروز نشان از یزید و شمر و عمر سعد نیست و این نام‌ها جز نفرت و برائت برنمی‌انگیزند اما نام حسین (ع) محبوب قلب ما و زمزمه لب‌هاست و هر چه زمان پیش‌تر می‌رود با جان و اندیشه و کنش انسان‌ها بیشتر گره می‌خورد. همان شکب و تاب آوردن و سرفرازی در بلا و آزمون بود که حسین و زینب و عاشورا و یاران حسینی را «مصباح هدایت» کرد. «سفینه نجات» عاشورا را باید بیشتر و بهتر شناخت و «زیبایی» آن را ژرف‌تر شناساند که این نسل و همه نسل‌ها به شناخت این «أسوه» نیازمندند و «عطش انسان» را تنها همین زمان و همین سرزمین عطشناک پاسخ خواهد داد.

روزهای پایانی مهر، آغاز محرم است و مهر فصل «درس» و یادمان باشد «درس‌ترین» درس تاریخ در عاشورا، آموزنده شد. در مهر و «کلاس» و «تدریس» طرح این «درس» و معلم بزرگ آن فراموش نشود.

برخوان غم‌چو عالمیان را صلا زدند
اول صلا به سلسله انبیا زدند

محتشم کاشانی

در ادبیات عاشورایی ما «بلا» و «آزمون» چنان همسایه نام کربلاست که گاه واژه کربلا را در اشتقاقی ذوقی «کرب و بلا» خوانده‌اند و دانسته‌اند. «آزمون» همراه سختی و تنگنا و دشواری را تداعی می‌کند و امتحان - این واژه آشنای درس و مدرسه - گاه چهارستون بدن امتحان دهندگان را می‌لرزاند! اما کیست که نداند رشد و اعتلا و فراز آمدن در پرتو همین آزمون و ابتلاست.

عاشورا آزمونگاه بزرگی بود که به انسان آموخت هم‌قافیه بودن «درد و مرد» و «رنج و گنج» و «زجر و اجر» تصادفی نیست و همه آنان که کمالی یافته‌اند و «زیبایی» را آن‌گونه که تفسیر زینب (س) از کربلا بود به جان و جهان بخشیده‌اند، بدون شکب و صبری در بلا و آزمون نیافته‌اند.

حق با علی بن عثمان هجویری (صاحب کشف‌المحجوب) است که «به بلاء»، امتحان تن دوستان خواهد به‌گونه‌گونه مشقت‌ها و بیماری‌ها و رنج‌ها، که هر چند بلا بر بنده قوت بیشتر پیدا می‌کند، قربت زیادت می‌شود و را با حق تعالی؛ که بلا، لباس اولیاست و کدواده اصفیا و غذای انبیا - صلوات‌الله علیهم؛ ندیدی که پیغمبر - صلی‌الله علیه و آله و سلم - گفت:

أَشَدُّ الْبَلَاءِ بِالْأَنْبِيَاءِ ثُمَّ الْأَوْلِيَاءِ ثُمَّ الْأَمْثَلُ فَالْأَمْثَلُ، نَحْنُ مَعَاشِرَ الْأَنْبِيَاءِ أَشَدُّ النَّاسِ بَلَاءً؛ بلا نام رنجی باشد که بر دل و تن مؤمن پیدا شود که حقیقت آن نعمت بود و به حکم آن، سر آن بر بنده پوشیده باشد، با احتمال کردن آلام آن، و وی را از آن ثواب باشد و باز آنچه بر کافران باشد، آن نه بلا بود که آن شفا بود و هرگز مر کافران را از شفا، شفا نبود، پس مرتبت بلا، بزرگ‌تر از امتحان بود که تأثیر آن بر دل بود و از آن این بر دل و تن.

خون رسوایی است نادانی برون بایدش کرد از رگ دل

گزارش از همایش ناصر خسرو قبادیانی

محمود اردوخانی

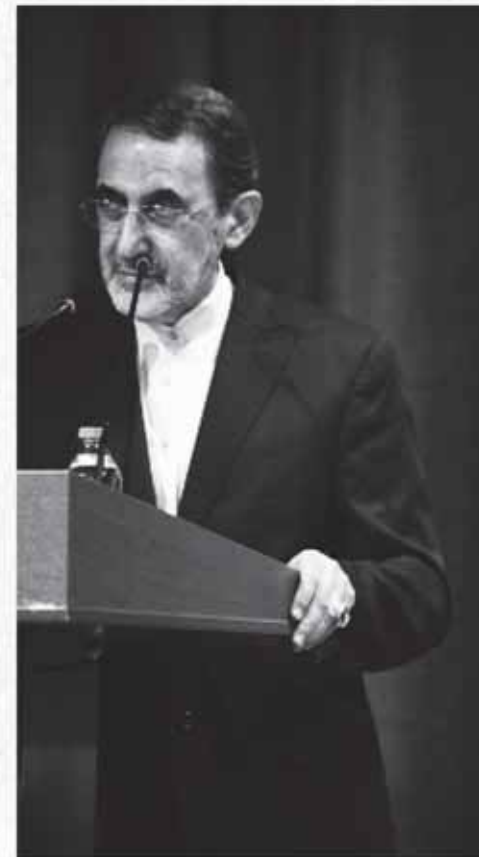


- طرح برگزاری همایش

ایده برگزاری همایش ناصر خسرو قبادیانی در شانزدهم فروردین سال ۱۳۹۳ در کمیته فرهنگ و تمدن اسلام و ایران شورای عالی انقلاب فرهنگی شکل گرفت و برگزاری آن به عهده دانشگاه شهید بهشتی گذاشته شد.

در پی طرح این ایده، ریاست عالی همایش را دکتر علی اکبر ولایتی، ریاست همایش را دکتر محمد مهدی طهرانچی، دبیری علمی آن را دکتر احمد خاتمی و دبیری اجرایی را خانم دکتر نگار داودی اردکانی عهده دار شدند. متعاقب آن، شورای علمی با حضور شانزده تن از استادان و مسئولان حوزه های علمی و ادبی اعم از دانشکده ادبیات و علوم انسانی، انجمن مفاخر فرهنگی استادان گروه تاریخ و مدیریت گروه فلسفه - علوم اجتماعی و ساماندهی ترجمه

فرهنگ و تمدن کهن ایرانی اسلامی خاستگاه مردمانی بزرگ است که حقیقتاً سزاوار شناسایی عمیق تر و معرفی شایسته ترند. واضح است که حیات با نشاط و پویا و رشد و تعالی جامعه ما در گرو تربیت نسل هایی آگاه از هویت خود و مجهز به خودارزیابی و دیگرسنجی منصفانه است. آشنایی دقیق و عمیق با حکمای جامع الاطراف نواندیش و نوآور نویسنده و سخن پرور، صریح اللهجه و منتقد از جمله عوامل قوام بخش هویت ملی و دینی ماست. حکیم ناصر خسرو قبادیانی که امروز پس از ده قرن آثار و آراء و تأثیرات او در «همایش ناصر خسرو قبادیانی» مورد بررسی قرار گرفته از نوابغی است که به حق پژوهش سامان مند، ثمربخش و مداوم درباره او نیازمند تأسیس کرسی دائمی ناصر خسرو پژوهی است. دانشگاه شهید بهشتی با برگزاری همایش به تأسیس این کرسی اقدام کرده است.



دکتر علی اکبر ولایتی

۴. دیدگاه‌های کلامی (ده مقاله)
۵. دیدگاه‌های اخلاقی، تعلیمی و تأویلی ناصر خسرو (دوازده مقاله)
۶. ویژگی‌های زبانی و ادبی در کتاب‌های چاپ‌شده (شصت و چهار مقاله)
۷. سفرنامه و مطالعات تطبیقی - فرهنگی (جغرافیایی و انسانی) (سی‌وهفت مقاله)
۸. ناصر خسرو در نگاه ایران‌شناسان
۹. ترجمه و بازنمود بین‌المللی آثار ناصر خسرو (ده مقاله)
۱۰. رویکردهای انتقادی (نُه مقاله)
۱۱. نقد افکار، احوال، آثار و تأثیرات (بیست‌وسه مقاله)

۱۲. حضور ناصر خسرو در فرهنگ عامه (سه

مقاله)

۱۳. دیدگاه‌های علمی ناصر خسرو (علوم محض و طبیعی) شش مقاله

- طبقه‌بندی پژوهش‌های مرتبط با ناصر خسرو، گامی به سوی انسجام بخشیدن به حوزه ناصر خسرو پژوهی است که امکان ترسیم وضعیت موجود پژوهش‌ها در هر حوزه و بالطبع، تسهیل تداوم پژوهش‌ها توسط پژوهشگران آینده را فراهم می‌کند.

- شورای علمی همایش با تمرکز بر معرفی آثار ناصر خسرو، انتشار چند اثر را در دستور کار قرار داد که از آن جمله - تصحیح انتقادی خوان‌الاخوان، کتاب‌شناسی ناصر خسرو، ترجمه مقدمه هانری کربن بر جامع‌الحکمتین، تجدید چاپ ترجمه چهل قصیده به زبان انگلیسی و تجدید چاپ یادنامه سال ۱۳۵۳ ناصر خسرو در دانشگاه فردوسی مشهد است.

- برنامه‌ریزی و اجرای همایش - کمیته فرهنگ و تمدن اسلام و ایران شورای عالی انقلاب فرهنگی سازمان و نهادهای دیگری را نیز در این اقدام فرهنگی همراه خود ساخت؛ از جمله: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری که مسیر سفر ناصر خسرو را به تصویر کشید و نمایشگاه عکس «راه‌بیداری» نیز به همین مناسبت برگزار شد.

بنیاد ایران‌شناسی نمایشگاهی از کتب ناشران آثاری درباره ناصر خسرو برگزار کرد.

انجمن حکمت و فلسفه نیز پیشنهاد تجدید چاپ کتاب چهل قصیده ناصر خسرو به زبان انگلیسی را نیز پذیرفت.

در برنامه‌ریزی همایش به مسئله معقول ماندن بازنمود آثار و تأثیرات ناصر خسرو در سطح

و نشر معارف اسلامی و علوم انسانی و استنادی از دانشگاه‌های مشهد، اصفهان و تهران و بنیاد ایران‌شناسی تشکیل شد. شورای اجرایی نیز با به‌کارگیری بیست‌ویک تن از استادان و دانشیاران و کارشناسان زبان و ادبیات آلمانی - میراث فرهنگی و گردشگری، تاریخ، و دایرةالمعارف پزشکی اسلام و ایران، کتابخانه ملی و گروه زبان و ادبیات عرب و فرانسه و انگلیسی و زبان‌های روسی و چینی کار همایش را با همراهی شش تن دیگر از متخصصان به عنوان اعضای دبیرخانه آغاز کردند فراخوان داده شد و چهارصد مقاله دریافت گردید. مقالات زیر نظر شورای علمی و تنی چند از اعضای هیئت علمی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی بررسی و براساس چکیده مقالات رسیده، دویست مقاله برای دریافت مقاله کامل انتخاب شدند. مقرر شد که از این تعداد نیز، شماری از مقالات برای ارائه در همایش و چاپ در مجموعه مقالات انتخاب شوند و در لوحی فشرده نیز ارائه کردند. در این میان، محققانی از کشورهای تاجیکستان، آذربایجان، پاکستان، مصر، سوریه، سنگاپور، مجارستان، ژاپن، انگلستان و آمریکا به فراخوان پاسخ دادند و چکیده مقالات و مقاله‌های کامل خود را به دبیرخانه ارسال کردند. با توجه به نیاز به طبقه‌بندی موضوعی و انسجام‌بخشی، مقالات ذیل سیزده موضوع با محوریت ناصر خسرو قرار گرفتند.

۱. روزگار ناصر خسرو و گروه‌های سیاسی - اجتماعی با چاپ‌سنج مقاله
۲. دیدگاه‌های فلسفی با (چهارده مقاله)
۳. قرآن و حدیث در آثار ناصر خسرو (نوزده مقاله)

بین‌الملل توجه شد و پژوهش در این زمینه، در دستور کار گروه‌های زبان‌های خارجی دانشگاه قرار گرفت که حاصل آن برگزاری پیش نشست‌های بود. در این نشست‌ها مقرر شد که بازنمود فعالیت‌های حکیم ناصر خسرو در متون انگلیسی - فرانسه، آلمانی، روسی، چینی و عربی جست‌وجو و ترسیم شود. همایش حکیم ناصر خسرو قبادیانی در تاریخ ۱۳۹۴/۲/۲۰ در محل تالار مولوی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی آغاز شد. ابتدا آیاتی چند از قرآن کریم تلاوت گردید و سرود جمهوری اسلامی نواخته شد. سپس خانم دکتر نگار داوری اردکانی، دبیر اجرایی همایش گزارش روند همایش را ارائه کرد و در ادامه، دکتر وحید احمدی - محمد مهدی طهرانچی و دکتر علی اکبر ولایتی سخنرانی کردند. رونمایی از اثر ناصر خسرو قبادیانی، سخنرانی دکتر احمد خاتمی، سفیر تاجیکستان، آقای نعمت‌الله امامزاده، و سخنرانی دبیر کل یونسکو، دکتر محمدرضا سعیدآبادی از قسمت‌های دیگر برنامه افتتاحیه بود. نشست اول با حضور استادان و محققان در موضوع نکاتی چند درباره ناصر خسرو و مسائل معرفت‌شناسی در زادالمسافرین، ناصر خسرو و حکمت و دینداری در آثار او برگزار شد و با افتتاح تالاری به نام حکیم ناصر خسرو قبادیانی و پرده‌برداری از تمثال او به پایان رسید.

در نشست دوم روز اول همایش، رویکرد سخنرانان و استادان به فلسفه و دین در نزد ناصر خسرو، فهم هانری کربن از او، ناصر خسرو و فیلسوفان یونانی و تحلیل رویای حکیم و تحول فکری او بود.

موضوع نشست سوم و پایانی روز اول همایش، معنا و مبنای تأویل در آرای ناصر خسرو، بزرگداشت انسان در آثار ناصر خسرو، بررسی و تحلیل تعامل خود و دیگری بود. میزگرد ناصر خسرو و دیگری نیز با حضور سخنرانان و محققان برگزار شد.

در روز دوشنبه ۹۴/۲/۲۱ نشست صبح با بررسی موضوعات سفرنامه ناصر خسرو و یادداشت‌های روزانه یک انسان‌شناسی پیشکسوت آغاز شد.

سفرنامه‌های مکه در ادبیات و سفرنامه ناصر خسرو، سیمای مسجد در سفرنامه، سفرنامه و تحول سنت‌های سفرنامه‌نویسی، انگیزه‌های سرگذشت‌نامه‌سازان و سفرنامه ناصر خسرو، الگوی ایرانی گردشگری موضوعاتی بودند که سخنرانان و استادان به آن‌ها پرداختند.

در نشست دوم این روز سخنرانی‌ها با موضوعاتی چون ناصر خسرو و سفرنامه‌نویسی فارسی، سیمای ناصر خسرو در ادبیات معاصر تاجیک و مناظره‌ها درباره ناصر خسرو در تاجیکستان و همراه با هم در مسیر سفر ناصر خسرو تا مزار او انجام گرفت و موضوع این سخنرانی‌ها با نمایش فیلم توسط اساتیدی از سنگاپور و تاجیکستان به بحث گذاشته شد.

در صبح روز دوم همایش در تالار حکیم ناصر خسرو سخنرانی‌هایی با عنوان موازنه عوالم و تأویل در جامع‌الحکمتین، ناصر از چشم ناصر شناخت سیمای ناصر خسرو در اشعار و

سفرنامه او، اندیشه‌های اجتماعی ناصر خسرو و ابوالاعلام‌معمری - تحلیل دیدگاه‌های علمی ناصر خسرو در دیوان اشعار و بازتاب جلوه‌های انسان‌سالاری از دیدگاه ناصر خسرو توسط محققان و صاحب‌نظران ارائه گردید. در تالار حکیم ناصر خسرو هم‌زمان با تالار مولوی نشست دوم و پیش از ظهر روز دوم همایش به موضوعاتی چون ناصر خسرو و جواهرالمعرفه و بررسی تصحیح دیوان ناصر خسرو و روزهای آفرینش عالم در اندیشه ناصر خسرو پرداخته شد. در ادامه، حاضران در این تالار برای بهره‌مند شدن از سخنرانی و نمایش فیلم دکتر صابری توکلی به تالار مولوی رفتند. در بعدازظهر روز دوم همایش، سخنرانی‌ها در تالار مولوی و به ترتیب با موضوعاتی چون صنعت از دیدگاه ناصر خسرو، موقعیت تفرج در سفرنامه. کمیت سخن: عقل انسان در سفر فلسفی ناصر خسرو و ملاحظاتی در باب سبک شعری او...، ناصر خسرو دو جایگاه، دو دیدگاه - و نگرش او به موسیقی و زبان موسیقی و میزگرد زبان ناصر خسرو ادامه یافت.

در تالار حکیم ناصر خسرو و نیز سخنرانان درباره سیمای ناصر خسرو در جهان عرب، بررسی هماهنگی‌های موسیقایی در ده قصیده، شهر از دیدگاه ناصر خسرو - نقش مخاطبان در آفرینش اشعار ناصر خسرو و هجو - نقد و تحلیل مفاخرات او با تکیه بر دیوان اشعارش سخن گفتند و میزگرد ملل و فرهنگ‌ها برگزار شد. در ادامه نیز حاضران برای شرکت در مراسم اختتامیه در تالار مولوی گرد آمدند.

نویافته‌های این همایش - بررسی ابعاد ناگفته جامع‌الحکمتین و خوان‌الاخوان و برخی ابعاد سفرنامه و بازنمود بین‌المللی شخصیت ناصر خسرو است. مورد دیگر بازآفرینی متن سفرنامه و تصویر و ترسیم مسیر و محتوای سفر ناصر خسرو با ۱۴ اشتغال و برنامه‌ریزی با محتوای توصیف تهران امروز با نگاهی لطیف و منصفانه است که توسط دکتر توکلی انجام گرفته است. نمایش این فیلم روایی دیدنی که آن را می‌توان از یافته‌های نو این همایش دانست مسیر سفر ناصر خسرو را براساس متن این اثر ادبی و مکان‌های ملاقات او با افراد مختلف طی ۷ سال فیلم‌برداری کرده است.

مهمانان و مقالات خارجی

به دلیل حضور شش مهمان از تاجیکستان و مهمانی از مؤسسه مطالعات لندن و محقق سوری به لحاظ تنوع مقالات و نوآوری آن‌ها و مهمانان ارائه‌کننده مقالات، از همایش ارزیابی خوبی به عمل آمده و این امر دستاوردهای خوبی نیز برای همایش داشته است.

سطح و کتب داوری‌های همایش - شورای علمی با برگزاری ۱۷ نشست علمی تا یک هفته قبل از آغاز همایش، برای ارتقای علمی همایش به شدت تلاش کرد و برنامه مطلوبی را نیز ارائه نمود. ارزیابی مقالات نشان‌دهنده اهمیت بررسی و داوری مقالات به‌صورت علمی برای شرکت در همایش است.

تغییرات و تحولات محتوایی کتاب‌ها

پای صحبت دکتر فریدون اکبری شلدره

مدیر گروه زبان فارسی دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی

محموداردوخانی



اشاره

در گفت‌وگوی پیش رو تحولات زبان و ادبیات فارسی با توجه به نوع و محتوای موضوعات در راستای تغییرات کتب درسی بر اساس برنامه‌ها و اسناد بالادستی و معیارهای انتخاب محتوا و متون و استفاده از نیروهای تخصصی در امر تغییر و تحول و تألیف و چالش‌های زبانی مناطق و اقدام دوزبانه بررسی می‌شود. بازتاب‌ها و دوره‌های آموزشی معلمان و دبیران با توجه به تغییرات و مقابله‌ای منطقی و با برنامه در برابر تخریب‌های احتمالی فضای مجازی که در لحن و خوانش دانش‌آموزان تأثیر دارد بخش دیگر مصاحبه است.

همسازي و همراهی با نیازهای آینده و نیازهای اصلی را با مدیر گروه زبان فارسی به بحث و پرسش و پاسخ نشستیم.

● **گروه زبان و ادبیات فارسی دفتر تألیف کتاب‌های درسی برای تغییر این کتاب‌ها به چه ملاک‌ها و معیارهایی توجه دارد؟**

■ سؤال شما دربارهٔ سنجه‌های تغییر کتاب‌های درسی است. راه و رسم همیشگی ما این است که از آغاز آموزش رسمی، یعنی پایهٔ نخست دبستان، تا فرجام کار آن بنیان‌های تغییر کتاب‌های درسی توجه به مبانی نظری اسناد و

اسناد فرادستی مانند سند تحول، برنامه درسی ملی، رهنامه و فلسفهٔ تعلیم و تربیت، است. این‌ها سندهای مادر و رسمی نظام تعلیم و تربیت و آموزش و پرورش ما هستند و البته ویژهٔ گروه ادبیات فارسی هم نیستند. این اسناد نوپدیدند و تقریباً از سال نود ابلاغ شده‌اند. پیداست که کتاب‌های درسی در همهٔ حوزه‌های یاددهی و یادگیری باید خود را با این برنامه‌ها همسو و همراه کنند. پس این دسته اسناد بالادستی هستند.

دومین دسته از سنجه‌های تغییر، توجه به دگردیسی‌های ساختار فرهنگی، اجتماعی جامعهٔ تعلیم و تربیتی ماست. به سبب اینکه

همه مسائل اجتماعی همسو با توانایی‌های ادراکی اهل زبان در جامعه به سمت رشد و ارتقا گام برمی‌دارد، منطق برنامه‌ریزی درسی هم حکم می‌کند که هرچند سال یک بار برنامه‌ها را نوسازی کنیم و برنامه‌ها نیز نوزایی را تجربه کنند. دسته دیگر از این سنججه‌ها توجه به ناز و نیازهای مخاطبان ماست. دو واژه «ناز» و «نیاز» را آگاهانه به کار بردم؛ برای آنکه ما از دبستان با کودکان سروکار داریم، بخشی از برنامه باید توجه به لطافت‌های روان‌شناختی و روحی و به زبان ساده‌تر، نازهای کودکان ما باشد. باید به این‌ها در پردازش متن و محتوا و چگونگی سازماندهی ساختار کتاب درسی توجه کنیم. از سوی دیگر، نیازهای نوجوانان و جوانان در سطوح بالاتر - یعنی متوسطه دوره اول و دوره دوم - مطرح است. سنججه دیگر توجه به پژوهش‌ها، یافته‌ها، و نتایج سراسری آموزش عمومی است. در کشور در قلمرو آموزش مهارت‌های زبانی و نگاه به یافته‌های علمی در حوزه زبان‌آموزی در مطالعات جهانی و پژوهش‌های داخلی این سنججه‌ها و معیارها ما را موظف می‌کنند به اینکه هر چند یکبار برنامه‌ها را بازنگری و درباره آن‌ها بازاندیشی کنیم. بنابراین، بخش مهارت‌های تخصصی از منظر رویکرد ویژه برنامه درسی توجه به مخاطبان ما توجه به پهنای مهارت‌های زبان‌آموزی دو حوزه مهارت خوانداری و شفاهی از ضروریتهایی هستند که ما را وامی‌دارد به سمت کارهای تازه حرکت کنیم و نیازهای روز جامعه را با برنامه درسی همراه سازیم. در آموزش مهارت‌های زبانی، زبان‌آموزان ما باید بتوانند در جامعه و زندگی اجتماعی از توانش‌های زبانی و مهارت‌های زبان بهره‌مند شوند.

• چه برنامه‌هایی برای تغییر کتاب‌های درسی دارید؟

■ بر پایه پیش‌بینی‌هایی که از قبل داشته‌ایم و برنامه‌ریزی‌ای که از سال ۱۳۹۰ اجرایی شده است، روند برنامه درسی ملی را در پیش گرفتیم و تغییر دوره متوسطه دوم را در پی دوره متوسطه

نخست آغاز کردیم. یک سال‌ونیم است که برنامه‌ریزی در دوره متوسطه دوم، تدوین راهنمای برنامه و برنامه‌های زبان‌آموزی در این دوره را آغاز کرده‌ایم. بنابراین، گام‌های نخست را برداشته‌ایم. اما برخی از پرسش‌ها و ابهامات ما همچنان باقی است و منتظریم شورای عالی آموزش و پرورش مواد درسی و ساعات آموزشی ویژه ما را ابلاغ و اعلام کنند تا ما براساس آن مصوبه ضعف‌ها و مسائل داخلی خودمان را بشناسیم و برای کامل کردن برنامه و رفع کاستی‌ها گام‌های بعدی را برداریم.

• برای تغییر و تحول در کتاب درسی از چه عناصر و گروه‌هایی کمک می‌گیرید؟

■ بخشی از این گروه‌ها درون سازمانی‌اند و بخشی برون‌سازمانی. درون‌سازمانی‌ها شورای علمی گروه و کارگروه‌های ویژه‌ای هستند که برای تدوین برنامه، سازماندهی برنامه و برنامه‌ریزی و کارگروه تخصصی داریم. چون در دوره متوسطه دوم حرکت از زبان به سمت ادبیات است، کارگروه ویژه دستور زبان، کارگروه تاریخ ادبیات و مهارت‌های نوشتاری و کارگروه ویژه نقد ادبی هستند. متخصص‌های ما در دوره متوسطه دوم کارگروه‌های علمی هستند که سازمانی نیستند. متخصصان موضوعی از دانشگاه تهران و دانشگاه‌های پراکنده و مدرسان مناطق مختلف استان و استان‌های نزدیک مثل قزوین و البرز هستند که به فراخور موضوع در نشست‌های ما شرکت می‌کنند.

• آیا برای جلوگیری از مشکلات ناشی از تغییر، از دبیران ادبیات فارسی هم استفاده می‌کنید؟

■ بله از سال ۹۲ که برنامه‌ریزی تغییر در متوسطه دوم را شروع کردیم، در کارگروه ویژه بازنگری ده پرسش را طراحی کردیم و به دبیرخانه راهبردی ادبیات و زبان فارسی در شیراز رساندیم و آن‌ها آن را در پایگاه رایانه‌ای خود قرار دادند. البته گروه زبان و ادبیات فارسی هم این پرسش‌ها را روی سایت قرار داد که در حال حاضر

هم هست.

• در تهیه این پرسش‌ها از دبیران کمک گرفتید؟

■ پرسش‌ها از نتایج نشست‌های کارگروه تخصصی ماست که شامل دوازده نفر است. بازنگری برنامه‌ریزی و آغاز همه پویه‌های تغییر در متوسطه دوم از دستاوردهای آن نشست‌ها بود. همین‌طور تدوین پرسش‌ها که به تناسب قلمرو زبان و ادبیات فارسی طراحی شدند؛ به شکلی که پاسخ به هر پرسش به بخشی از نیازهای تخصصی ما پاسخ بدهد. در این‌باره از مناطق تهران و استان‌ها (از راه دبیرخانه) و متخصصانی که از سال ۹۲ در نشست‌ها حضور داشته‌اند، استفاده کردیم. نتایج پرسش‌ها را که مکتوب فرستادند جمع‌آوری و نتایج آن‌ها را هم دسته‌بندی کردیم و جدا از تصمیم‌گیری‌های فردی خودمان قرار دادیم.

• به نظر شما، آیا تغییری در ادبیات فارسی می‌توانیم داشته باشیم؟ اصولاً صحیح است که بگوییم تغییر در ادبیات فارسی؟

■ ببینید این پرسش را با زبان برنامه‌ریزی درسی و علمی‌تر بازگو می‌کنم. هر برنامه چهار سو و پایه دارد. یک سو برنامه، اهداف و اصول هستند، سوی دیگر محتوا و دیگری روش‌ها. آموزش سوی پایانی ارزشیابی است. این چهار پهنه برنامه‌ریزی درسی بود که عرض کردم. دومی آن محتواست. وقتی صحبت از تغییر در برنامه‌های درسی می‌کنیم، رویکردها، اصول و اهداف دستخوش تغییر می‌شوند. تغییر رویکرد یعنی تغییر نگرش و جریان هدف‌گیری ما نسبت به موضوع در تمام این چهار پهنه؛ بنابراین، ما تغییر ادبیات نداریم. ادبیات ما و متون ما ثابت هستند. غزل حافظ و سعدی همواره در آموزش درسی ما بوده است. اما نگاه ما امروز متفاوت است. برای مثال، غزلی از یک شاعر سال‌ها در کتاب درسی می‌آید اما یک زمان می‌بینید در کتاب درسی دهه ۱۳۳۰ این غزل آمده است؛ بی‌هیچ آغازینه و پیشینه‌ای. یعنی فقط شعر آمده و شاید چند لغت آن

معنا شده است. اما در دور دیگر، همین غزل با نوعی طراحی دیگر یعنی شیوه ارائه، طراحی‌های محتوایی و سازماندهی متفاوت می‌آید. نحوه سازماندهی، آموزش را هم جهت می‌دهد. تغییر آموزش، ارزشیابی ما را هم تغییر می‌دهد. ببینید همه این سازه‌ها و عناصر به هم پیوسته‌اند الان ما اگر همان غزل را به کار بگیریم خیلی‌ها با نگاه بیرونی می‌گویند که همان کتاب سی سال پیش است. بله غزل حافظ از قرن هشتم تا حال همان غزل است اما این بار نمی‌گوییم این لغت را معنا کن. در برنامه‌ریزی جدید تمام توجه ما در بخش خوانش متون بر دو چیز است: توجه به پاره‌مهارت‌های خوانداری یعنی لحن کلام، آهنگ، فراز و فرود و کشش درست. این‌ها پاره‌مهارت‌های خوانداری هستند که تاکنون در برنامه‌های رسمی بی‌توجه از کنارشان عبور کرده‌ایم. دیگر اینکه در همین بخش به سطوح ادراکی متن توجه می‌شود؛ یعنی زمینه‌سازی برای تقویت سواد ادراکی بچه‌ها.

● بازتاب تغییرات در کتاب‌های درسی چیست و اینکه در حال حاضر کدام پایه‌ها در آستانه تغییر قرار دارند؟

■ ما سال‌هاست که تغییر را داریم و رسیده‌ایم به تولید سال ۹۴-۹۳ در پایه پنجم ابتدایی و پایه نهم در متوسطه اول. بنابراین، بازخورد تغییرات سال گذشته را الان داریم تجربه می‌کنیم. هم‌زمان از استان‌ها گزارش‌ها و مشاهدات حضوری از کلاس‌ها دریافت می‌کنیم. نتایج که اعتبارسنجی سازمان و پژوهشی را هم که هر ساله، انجام می‌شود، در اختیار داریم. بنابراین، چند سنجه داریم؛ از جمله نتایج پژوهش که در مؤسسه پژوهشی انجام می‌شود. بعد از هر تألیف پژوهش انجام و نتیجه به ما اعلام می‌شود. دیگر نتایج رسمی آموزش کلاس‌ها، یعنی آنچه در کشور تجربه می‌شود در تمام استان‌ها با تفاوت‌های زبانی و سطوح یادگیری. دیگری، مشاهدات مستقیم و حضوری مؤلفان در کلاس‌هاست و همین‌طور،

جلسات نقد که در حوزه‌های علمی برگزار می‌شود. برای مثال، جلسات نقد کتاب آموزش مهارت نوشتاری که تازه تألیف بود، از مهرماه آغاز شد. ما هم با رهبری گروه، ماهانه یک نشست عمومی نقد کتاب داریم که با حضور متخصصان حوزه ادبیات کودک و نوجوان برگزار می‌شود. نشست‌هایی هم با حضور آقای سرشار و میرکیانی داشتیم. برای این نشست‌ها در سطح تهران فراخوان دادیم تا هر کس که می‌تواند شرکت کند. بنابراین، چهار حوزه کتاب‌ها را مورد محک تجربه و سنجش قرار می‌دهند تا پستی و بلندی‌های کتاب به دست بیاید و در سال بعد با بازنگری، لغزشگاه‌ها برطرف شوند. الان در پایه پنجم در حال تولید برای مهر ۹۴ هستیم. کتاب‌های پایه چهارم و هشتم تولید سال ۹۳ هستند.

● **بازخوردهایی که دریافت کرده‌اید بیشتر مثبت بوده‌اند یا منفی؟ آیا با مشکلاتی هم مواجه بوده‌اید؟**
■ خوشبختانه در سال ۹۳ چهار کتاب داشتیم. دو کتاب ما نوپدید بودند و بعد از سال‌ها وارد چرخه آموزش رسمی شده

بودند. یکی کتاب انشا که ما نام آن را «آموزش مهارت نوشتاری» گذاشتیم. یکی هم نگاه مهارتی داریم. این دو کتاب با اقبال صددرصدی روبه‌رو شدند که دلیل آن توجه به روانشناسی ذائقه ایرانیان و موضوع انشاست که باعث شد همکاران با مشاهده این کتاب در سال ۹۳ بهجت و نشاط درونی حس کنند. البته این کتاب بی‌لغزش نبوده اما در مقابل تولیدات دیگر کم‌لغزش بوده است. در حال حاضر این کتاب را برای سال ۹۴ بدون تغییر در درس اما با پیشنهادهای درون‌متنی برای چاپ فرستاده‌ایم که قوت قلبی است برای ما. دلیل موفقیت این کتاب‌ها را بازگذاشتن پهنه و فراخی هم‌زمان با تولید می‌دانیم، همچنین، فراخوان در مناطق تهران برای بازخوانی و متن پیش‌نویس که آن را روی سایت قرار دادیم.

● **در تغییر و تحولات کتب درسی، نظر دانش‌آموزان چه جایگاهی دارد؟**

■ در تولید جدید نظر دانش‌آموز پرسیده می‌شود؛ یعنی هم‌زاد با تولید است.



پیش‌نویس کتاب‌های تولید شده را در بین ۵ تا ۱۰ استان منتخب در اختیار سرگروه‌ها قرار می‌دهیم که موظفانند آن را در کلاس دانش‌آموزی به محک تجربه و آزمون بگذارند و در جمع دبیران، آن را بررسی و نتایج بررسی را برای نهایی شدن کتاب ارسال کنند. این مرحله اول حضور دانش‌آموزان است. مرحله دیگر اجرای سراسری است که با همه تفاوت‌های جغرافیایی، فرهنگی، گویشی، لهجه‌ای حوزه زبان‌آموزی و تفاوت‌های رنگ‌های زبانی باید به آن توجه شود. از مهر تا پایان اسفند فرصتی شش‌ماهه داریم تا کتاب تازه‌تألیف را دانش‌آموزان هم بازخوانی کنند. نظارت و بازنگری می‌کنیم برای چاپ سال بعد.

● **در برخی استان‌ها با چالش زبانی بین دانش‌آموز و معلم مواجه بودیم که در بعضی از نقاط استانی واقعا مشکل‌ساز شده بود. آیا برای بالا بردن سواد فارسی بچه‌ها در امر یادگیری دروس، کاری انجام شده است؟ چون واقعا بعضی از معلمان نمی‌توانستند درس‌ها را با زبان فارسی منتقل کنند. خرده‌فرهنگ‌ها، قوم‌ها و لهجه‌ها قدرت مانور را کم کرده بود. اقدامات شما در این حوزه‌ها و برای این چالش‌ها چیست؟**

■ درست است. اصل پانزده قانون اساسی ما بر به‌کارگیری معیار زبان فارسی برای مکاتبات و آموزش رسمی در همه سطوح و پایه‌ها تأکید دارد. در ادامه این اصل، توجه به ادبیات بومی، محلی، منطقه‌ای را روا دانسته‌اند. به همین دلیل باید مرز میان زبان و ادبیات را بازشناسی و تفکیک کنیم. آنچه در قانون اساسی مورد تأکید قرار گرفته، زبان معیار است اما در کنار آن بهره‌گیری از ادبیات بومی و محلی جایز می‌باشد. با رعایت همین موضوع، براساس این طرح در برنامه‌ریزی جدید به بخش دوم قانون اساسی هم توجه کرده‌ایم. یعنی، با آنکه برنامه‌ریزی درسی ما در نظام آموزش و پرورش متمرکز است - یعنی برنامه‌ها تمرکزمحورند و یک کتاب درسی برای همه گستره فراخ فرهنگی است - ما آمادیم و از دل آن برای بخش دوم

اصل ۱۵ فرصتی ایجاد کردیم و فصلی با عنوان «ادبیات بومی» را در کتاب تولید جدید گنجانیدیم.

● **در برنامه درسی ملی این حوزه به استان‌ها سپرده شده بود؟**

■ بله. گنجاندن این مطلب و ایجاد فرصت برای حضور مناطق مختلف به نوعی توجه به همان بیست درصد مشارکتی است که در برنامه درسی ملی مورد نظر است اما چالش‌ها در استان‌هایی است که مسئله دوزبانگی یا چندزبانگی دارند. البته این در دوره ابتدایی آشکارتر است. ما زبان را به‌طور طبیعی تا پیش از ورود به آموزش رسمی از جامعه زبانی و محیط زندگی می‌آموزیم. بنابراین، زبان آموز ما درس خود را تا شش سالگی فرا می‌گیرد. از این سن به بعد که می‌خواهیم او را وارد آموزش رسمی کنیم، آشنایی با زبان معیار زبان آموز ما را دچار دست‌انداز می‌کند. در اینجا تأکید ما بر این است که در مناطق دوزبانه، آموزگاران از توانایی زبان اول برای آموزش زبان دوم استفاده کنند؛ یعنی آموخته‌های قبلی را منع نمی‌کنیم؛ چون دنیای ذهن و کارهای مغزی دارای ظرف و ظرفیتی است. دانش آموز واژگان بی‌شماری فرا گرفته‌اند و بنابراین بهتر است از گنجینه واژه‌های دانش آموز برای رشد زبان ملی کمک بگیریم. مثلاً در آذربایجان، ما در نگاره کلمه آب را آورده‌ایم. شکل آب را داده‌ایم و کودک واژه آب را هم آنجا می‌بیند. من اگر در آنجا درس بدهم می‌گویم بچه‌ها این همان «سو» است؛ چرا؟ چون با گفتن این واژه دانش آموز با کتاب هم‌زادپنداری می‌کند و این کمک به یادگیری آموخته‌های جدید است.

● **دوره‌های آموزشی تدارک دیده شده برای معلمان و دبیران با توجه به تغییرات و نسبت تغییرات با اسناد بالادستی چگونه است؟**

■ برای مدرسان همه‌ساله آموزش انجام می‌شود که همراه با تولید جدید است. ما هر ساله در دو پایه تغییر داریم. حجم تغییرها زیاد است؛ در دهه ۷۰ یک پایه تغییر می‌کرد؛ آن هم با فاصله‌ای دو سه ساله و اجرای آزمایشی در سراسر کشور، اما در حال حاضر ما اجرای سراسری یا

آزمایش سراسری نداریم، الان فاصله‌ها خیلی کم و بسیار فشرده هستند که در آموزش تأثیر دارد. آموزش عمومی پس از نهایی شدن کتاب‌های تازه‌تألیف شده همه ساله در تابستان برگزار می‌شود که در سطح مدرسان کشوری در تهران برگزار می‌شود. و این‌ها حلقه میانی ما هستند با استان‌ها که برای هر کتاب یک‌بار برگزار می‌شود. بنابراین، برنامه باید برای آموزش عمومی معلمان در طول سال ادامه یابد و پیوسته باشد. آموزش هست اما کافی نیست.

در مورد نسبت تغییرات با اسناد بالادستی در برنامه‌های درسی چند رکن یا پایه برنامه درسی ما در برنامه جدید تغییر می‌یابد. آیا ما رویکرد، اهداف، اصول، محتوا و روش‌های ارزشیابی، در همه این‌ها تغییر داریم؟ این‌طور نیست که همه عناصر سازه دستخوش تغییر شوند. برای اینکه قلمرو علمی ما بنیان‌هایش ثابت است زبان‌آموزی و ادبیات فارسی، آموزش مهارت‌های ادبی، اما در رویکرد عمومی به حسب تولید برنامه بالادستی جدید - یعنی اسناد ملی، سند تحول، برنامه درسی ملی - رویکرد عام همه برنامه‌ها تغییر کرد و در سنجش اهداف و اصول چون جدول دوعبده اهداف و محتوا همین‌طور الگوی هدف‌گذاری ما تغییراتی ایجاد شد. اهداف هم دستخوش تغییر شدند. در برنامه گذشته اهداف برنامه‌ها را در سه حیطه نگرشی، دانشی و کارورزی برنامه‌ریزی می‌کردیم اما اکنون براساس الگوی برنامه درسی ملی، جدول ۴ و ۵ داریم یعنی ۴ بهینه خود. خلق خلقت و خدا و ۵ عنصر اهداف، تعقل، کفر، ایمان، اخلاق و عمل. بنابراین، بخش ۵ عنصر هم عناصر ویژه درس ملی‌اند. یعنی عناصر نوپیدی که ما را از تعقل به اخلاق و ایمان و عمل می‌رسانند. حرف این است که این آموزه‌ها بتوانند به گونه‌ای سازماندهی و طراحی گردند و آموزش داده شوند که زمینه برای حیات طیبه مورد نظر برنامه درسی ملی فراهم شود و ما نمود اخلاق و ایمان را در رفتارهای فراگیرندگان ببینیم.

• ادبیات فارسی و دستور زبان، اصول اعتقادی و اخلاقی؛ ارتباط آموزشی این‌ها را بفهمایید.

■ با توجه به چهار پهنه برنامه درسی، برای هر برنامه درسی دو رویکرد در نظر می‌گیریم؛ یکی رویکرد عام که پرتو بالای سر ماست و هر رنگی که باشد، در فرودش هم به همان رنگ درخواهد آمد. این رویکرد برنامه درسی ملی است اما هر موضوع علمی برای خود رویکردی خاص دارد. حوزه ما پهنه قلمرو چیست؟ پهنه آموزش مهارت‌های زبانی و ادبی، و رویکرد خاص ما چیست؟ در زبان‌آموزی ما رویکرد مهارتی است. حالا ارتباط این با آن چه می‌شود؟ یعنی رویکرد خاص با شکوفایی فطرت چه می‌شود. می‌گوییم درست است ما هر آموزه خودمان را در زیر چتر رویکرد فطری نبینیم. معتقدیم دانش‌آموز ما نگاره را می‌بیند. در کلاس اول دبستان از طریق نگاره به شناخت خود، توانایی‌های خود، ارتباط با پدر و مادر و اینکه من، دیگران و طبیعت همه آفریده‌او هستیم، می‌رسد. این حلقه‌ها ما را وصل می‌کند به اینجا که در حقیقت چیزی را بگوییم که متون فرهنگی-ادبی ما دارند فریاد می‌کشند و آن این است که: هر کسی به طریقی وصف و حمد تو گوید/ بلبل به غزل خوانی و قمری به ترانه. حتی در حوزه آموزش‌های تخصصی دیگر هم همین‌طور؛ ما واقعاً برای چه باید دستور زبان را فرا بگیریم؟ دانستن فعل و فاعل چه کمکی به معرفت‌شناسی و انسان بودن ما می‌کند. فرامی‌گیریم که انسان فهم‌تری باشیم بنابراین، این‌ها ابزاری هستند برای فراتر رفتن دامنه ادراکی ما.

• برای اینکه تغییر و تحول با نیازهای جامعه و نیازهای نسلی و آینده‌همساز و همراه باشد، چه اقداماتی صورت می‌گیرد؟

■ تغییراتی که انجام می‌شود، بر پایه پژوهش‌هایی است که به نیازسنجی مربوط می‌شوند؛ یعنی نیازسنجی‌هایی از سطح جامعه بیرونی از مناطق مختلف کشور و حوزه‌های زبانی، با توجه به بافت

جغرافیایی و فرهنگی پراکنده. این یک بخش از بنیان‌های تغییر ما را سامان می‌دهد. بنابراین، توجه به نیازهای اجتماعی بیرونی و گروه‌های سنی مخاطب برنامه درسی، از کودک تا نوجوان و جوان، را داریم و به تناسب این تغییر، دوره‌ها و نیازها هم متفاوت‌اند. مثلاً در متوسطه اول (راهنمایی سابق)، در کتاب فصلی را گنجانده‌ایم با عنوان «شکوفایی».

منظور ما توجه به مسائل بلوغ و ویژه نوجوانان است. این را فقط در این دوره داشتیم و در متوسطه دوم و ابتدایی نداریم. چرا؟ این یعنی ایجاد انعطاف که یکی از اصول برنامه ماست. انعطاف برای چه؟ برای توجه به نیازهای ویژه گروه‌های سنی. در برنامه درسی ما، تولید محتوا در هر دوره سنی باید با توجه به خواست‌ها و علاقه‌ها و نیازهای روحی، جسمی، و توانایی‌های زبانی دانش‌آموزان شکل بگیرد. این بخش مربوط به نیازسنجی گروه‌های سنی و مخاطبان است.

بخش دیگر، توجه به نیازهای فرهنگی اجتماعی است؛ به تحولاتی که در جامعه فرهنگی کشور و در سطح بین‌المللی اتفاق می‌افتد، دگردیسی‌ها و تحولات اجتماعی. به‌طور طبیعی، کتاب‌های درسی هم باید خود را برای رویارویی مخاطبان ما یعنی نوجوانان- با مسائل فرهنگی جدید آماده کنند. یکی از موضوعاتی که کتاب‌های درسی فارسی به آن پرداخته، سبک زندگی است. درس‌هایی که در این بخش سبک زندگی آمده چیست؟ یکی از درس‌های ما اخلاق رایانه‌ای است. ما به نفوذ دنیای نرم‌افزاری جدید در ذهن مخاطبان برنامه درسی، بی‌توجه نبوده‌ایم و بخشی از درس‌های محتوایی را به آن اختصاص داده‌ایم. این را برای تحریک شاخک‌های نوجوانان در سبک زندگی داریم تا زمان بهره‌گیری از فضای مجازی هوشیاری داشته باشند. این یعنی توجه به تحولات اجتماعی، علمی، صنعتی و نهایت اینکه رویکرد خاص مهارتی در حوزه زبان‌آموزی. یعنی معتقدیم محتوای ما باید دانش‌آموزان را به سمت زندگی سالم‌تر با توانایی با بهره‌گیری‌های زبانی

یعنی مهارت‌های زبانی ببرد و زبان‌آموزان را برای ارتباط اجتماعی مناسب و زندگی بهتر آماده کند. آموزش در خدمت زندگی سالم، کارکرد ادبی، زبانی ما این است.

• یک نظر کارشناسی وجود دارد که از تأثیر منفی فضای مجازی بر لحن و خوانش بچه‌ها حکایت دارد. می‌گویند هنگام خواندن یک صفحه کتاب یا انشا، بچه‌ها لحنشان دچار اشکال است و این ناشی از استفاده بسیار بچه‌ها از فضای مجازی است. این را به عنوان بازخورد عرض کردم. آیا در این حوزه کاری انجام شده است یا برنامه‌ای دارید؟

■ بله. سپاسگزارم. این یک نکته دقیق و درستی است. اگر در کتاب‌های درسی جدید ما تأمل بفهمایید، می‌بینید که یکی از نوک‌های ما در دو سال اخیر از پایه هفتم و هشتم شروع شده و الان به نهم رسیده است؛ به ویژه در قلمرو آموزش مهارت‌های خوانداری، موضوع جدیدمان آموزش لحن در خوانش متون است. چرا ما به این روآورده‌ایم؟ چون در نود سال از ۱۳۰۰ تا ۱۳۹۰ شما هیچ‌جا نشان از آموزش لحن در فارسی را نمی‌بینید. ما این برنامه را از آن جهت در محتوا گنجانده‌ایم که چنین آسیبی را شناسایی کرده بودیم. همان نیازسنجی‌هایی که انجام می‌شود، افزون بر اینکه نیازها را نشان می‌دهد. آسیب‌گاه‌ها را هم به ما یادآوری می‌کند. یکی از آسیب‌ها همین میزان اثرگذاری و نفوذ است. خیلی‌ها می‌نالند و فریاد می‌زنند که بچه‌های ما کم مطالعه شده‌اند و کمتر ارتباط برقرار می‌کنند. به گمان من، بچه‌های امروز در برابر تازش دانش و هجوم اطلاعات قرار گرفته‌اند؛ از فضاهای وایبر، واتس‌آپ، رایانه، ایمیل و جی‌میل می‌خوانند، پیام می‌فرستند و می‌گیرند. این‌ها شاید از سر یادگیری نباشد اما ناخودآگاه اثر خوب و بد خود را خواهد گذاشت. هر پدیده‌ای این‌طور است و خوبی‌ها و بدی‌هایی دارد. برای بخش آسیب‌ها ما در برنامه درسی در بحث سبک زندگی درس‌هایی را با این نام برای توجه دادن به دانش‌آموزان هنگام



گروه‌های سنی. توانایی‌های زبانی و ادراکی و توجه به اهداف آموزشی برنامه درسی موضوع‌ها و مفاهیمی هستند که باید براساس برنامه انتخاب شوند. غیر از این‌ها فصل‌ها و موضوع‌های ما هستند که در ادبیات پیشینه ما نبوده‌اند. امروزی هستند و ما این‌ها را ناگزیر تدوین می‌کنیم؛ می‌نویسیم یا از نویسندگان امروزی می‌گیریم. سفارش می‌دهیم به افرادی که توانایی‌هایی در نوشتن دارند و امروزی هستند و مربوط به عصر سعدی نیستند. بنابراین، کتاب درسی ما بخشی گزینش متون از گنجینه ادبیات است و بخشی تدوین مؤلفان و بخشی هم از معاصران استفاده می‌کنیم تا این کتاب سازماندهی و تدوین شود.

● **آقای دکتر اکبری، از شما به خاطر حوصله‌ای که به خرج دادید، سپاسگزاری می‌کنیم. صحبت‌های پایانی شما را می‌شنویم.**

■ **سپاسگزارم که پرسش‌های خوبی فرمودید. نکته‌ای را بگویم و همین پایان سخن باشد. شاید همکاران ما برای سال ۹۵ چشم به‌راه باشند که اولین تألیف ما در دوره متوسطه دوم، بیاید و این نوزاد را چه بنامند و بخوانند.** ما در دوره متوسطه اول این نوزادها را به دو نام می‌خوانیم: در دو قلمرو یکی فارسی، آموزش مهارت‌های خوانداری یعنی بخش شفاهی فارسی و دیگری آموزش مهارت‌های نوشتاری، یعنی قلمرو آموزش نمادهای مکتوب و نوشتاری زبان که در سال‌های گذشته با نام انشا و املا از آن یاد می‌کردیم. برنامه ما این است که این دو را با هم و همسو تا به فرجام پیش ببریم. اما به تناسب در پایه‌های بالاتر در پایه ۱۱ و ۱۲ دامنه کمی فراخ‌تر می‌شود و نگاه‌های ویژه به ادبیات برجسته‌تر. در آنجا موضوعات ویژه‌ای مثل آرایه‌های ادبی، تاریخ ادبیات، نظم و عروض و قافیه خواهیم داشت. ان شاء الله، اما به حسب آنکه در آغاز عرض کردم هنوز مصوبه شورای عالی، مواد و نام‌ها و زمان را به ما اعلام نکرده‌اند و ما همچنان چشم به راهیم تا ببینیم چه می‌شود.

روبارویی با دنیای مجازی آورده‌ایم. چون ما هم مثل قدمای خود که می‌گفتند هر کاری آدابی دارد، معتقدیم که این اثرگذاری‌ها شاید تلنگری به ماست تا در برنامه‌ریزی و ساماندهی محتوایی دقت کنیم. نباید از کنار این‌ها آرام و با فراغ خاطر بگذریم. باید تأمل داشته باشیم و ریسک کنیم. به علاوه، برای رویارویی با آن برنامه‌ریزی داشته باشیم و گرنه منفی دیدن و پرهیز دادن نوجوانان نتیجه وارونه خواهد داشت.

یک نکته تربیتی مهم مولانا در مثنوی دارد. حرفش این است که اگر به کودک بگویید پیاز بوی ناک و بدبو است، از آن پرهیز کن توجهی نمی‌کند؛ مگر اینکه سیب خوش‌قدوقواره و خوش‌سیما را نشانش بدهی. مولانا می‌گوید:

تا نبیند کودکی که سیب هست
او پیاز گنده را ندهد ز دست

به گمان من ما در برنامه‌های درسی داریم این کار را می‌کنیم. توجه به لحن در خوانش ریشه در روان‌شناسی ناخودآگاه روانی هر فرد نسبت به موسیقی دارد. طبیعت هر انسانی این‌طوری است. ما آمادیم از این ویژگی در خوانش متن و زیبایی بخشیدن به متن و طراوت بخشی به کلاس استفاده کردیم. الان دو سال است که این دارد اجرا می‌شود. همکاران ما آنقدر برانگیخته شده‌اند که دارند در سطح استان‌ها جشنواره خوانش متن برگزار می‌کنند. شهرستان‌های تهران دومین المپیاد خوانش متن را امسال برگزار کردند و استان خراسان المپیاد یا هم‌آورد خوانش متون با تکیه بر لحن را دارند برگزار می‌کنند. این‌ها یعنی فرصت‌سازی کردن و کشاندن نوجوانان به سمت ذائقه‌های خودشان.

● **لطفاً درباره چگونگی انتخاب متون و انتخاب گروه تألیف توضیح دهید.**

■ **ما متن‌هایی داریم که از اقیانوس فرهنگی زبان و ادبیات فارسی و آثار ارزشمند ما گزینش می‌شوند. گزینش ما بر پایه سنجها و معیارهایی است که هم معیار برنامه است و هم معیار نیازهای**

سیمای سرخ

در شاهنامه، اوستا و متون پهلوی

محمد رضا فراستی، حمید حسن نژاد کاشانی
کارشناسان ارشد زبان و ادب فارسی

چکیده

هادی و اهورایی معرفی می‌کند. از او به خداوند مهر، مرغ فرمانروا، مرغ گردن‌فرا، مرغ پاک‌مهر، مرغ پاک‌دید و ... تعبیر شده است. او دستگیر بیچارگان است. جایگاهش مأمن امن و حتی شفاف‌بخش است. نگارنده در تحقیق درباره این موضوع از کتب معتبری چون شاهنامه به تصحیح جلال خالقی مطلق و آثار دیگری که در باب اوستا و متون پهلوی نگاشته شده‌اند و نیز راهنمایی‌های استاد ارجمند آقای دکتر عرفانی، استاد دانشگاه پیام نور مشهد، بهره برده است.

سیمای سیمرغ در شاهنامه

از سیمرغ در چهار جای شاهنامه یاد شده است:

۱. هنگامی که سام، جد رستم، پس از صبر و گذشت سال‌های طولانی صاحب فرزند پسری شد که

«به چهره نکو بود برسان شید

و لیکن همه موی بودش سپید»

(خالقی مطلق، ۱۳۸۶، ج: ۱۶۴)

سام را گمان بر آن می‌شود که گناهی مرتکب شده و شاید از دین پاک روی گردانده است و این مجازات اوست. از این رو فرمان می‌دهد کودک را به کفاره آن گناه به کوهی دوردست ببرند و رهایش کنند.

«بفرمود پس تاش برداشتند

از آن بوم و بر دور بگذاشتند»

(همان: ۱۶۶)

البرز آشیان دارد. (فسایی، ۱۳۶۹: ۵۸۸) پرورنده زال است و پر او راه‌گشا و کلید حل مشکلات است. از سیمرغ در ادبیات فارسی به عنقا تعبیر کرده‌اند. فردوسی سیمرغ را «مرغ ژیان» و زال را «مرغ پرورده» می‌نامد:

«همان زال کو مرغ پرورده بود

چنان پیر سر بود و پژمرده بود»

(خالقی مطلق، ۱۳۸۶، ج: ۱۹۷)

«چو مرغ ژیان باشد آموزگار

چنین کام دل جوید از روزگار»

(همان: ۵۲۰۸)

«لفظ سیمرغ مرکب از مرغ به اضافه لفظ «سئ» در اوستا می‌باشد که به معنای شاهین است. سیمرغ در ادب غیر حماسی به عنوان وجود ناپیدا و بی‌نشان است» و غالباً «کنایه از انسان کامل که از دیده پنهان است به کار رفته است.» (زنجانی، ۱۳۸۰: ۶۳۳)

«او زال را پرورش می‌دهد، رودابه را در به دنیا آوردن رستم یاری می‌دهد، در خوان پنجم اسفندیار حضور می‌یابد و رستم را در پیروزی بر اسفندیار مدد می‌رساند. زخم‌های او را معالجه می‌کند و او را رهنمون می‌شود تا بر اسفندیار فائق آید.» (جهانگیری، ۱۳۶۹: ۱۵۸)

در شاهنامه به جز این موارد نامی دیگر از سیمرغ به میان نیامده است. این ویژگی‌ها در شاهنامه و متون کهن پهلوی و اوستا- که البته در آن‌ها اسامی متفاوتی ذکر شده است- او را موجودی

افسانه در ادبیات ملی هر کشور جایگاه ویژه‌ای دارد و کوششی است که برای توجیه پدیده‌ای به عمل می‌آید. بدیهی است این کوشش به تمایلات روانی قومی که مراحل ابتدایی تمدن و فرهنگ را طی می‌کند، بستگی دارد. در ادبیات داستانی کهن ما شخصیت‌ها و گاه موجوداتی به عنوان اسطوره مطرح می‌شوند که در میان آن‌ها سیمرغ - به ویژه در شاهنامه و در بخشی از اوستا و متون پهلوی - از آن جمله است. سیمرغ و داستان او گاه به صورت رمز و نماد و گاه واقعیتهای اسطوره‌ای نمایان می‌شود. در این مقاله به بررسی سیمرغ و نام‌های آن در شاهنامه و اوستا و همچنین متون پهلوی و وجوه مشترک آن‌ها و ویژگی‌های هر کدام و نیز مکان‌های حضور هر یک و علت حضور آن‌ها، رمز و رازهای وجود آن‌ها و دوگانگی گوهری سیمرغ پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: سیمرغ، شاهنامه، اوستا، متون پهلوی، مرغ‌های اسطوره‌ای، دوگانگی گوهری

مقدمه

در حماسه‌های ملی و کهن ما ایرانیان موجودات و برخی حیوانات نماد و اسطوره‌اند و جایگاه خاصی را به خود اختصاص داده‌اند. در این میان، سیمرغ مخصوصاً در شاهنامه مرغی مرموز و اسطوره‌ای است. او مرغی «بزرگ، سخنگو و چاره‌جوست که بر ستیغ کوه

اتفاق را سیمرغ در جست‌وجوی غذا،
کودک را می‌بیند؛ او را برمی‌گیرد تا
خوراک بچگان خود کند:

«فرود آمد از ابر سیمرغ و چنگ
بزد برگرفتش از آن گرم سنگ
سوی بچگان برد تا بشکند
بدان ناله زار او ننگرند»
(همان: ۱۶۷)

لیکن به دلیل جنه نحیف زال، او را لایق
خورش نمی‌یابد و مهر و محبتش را در
دل جای می‌دهد:

«نگه کرد سیمرغ با بچگان
بدان خرد خون از دو دیده چکان
شگفتی بر او برکنند مهر
بماندند خیره در آن خوب چهر
خداوند مهری به سیمرغ داد
نکرد او به خوردن از آن خرد، یاد
(همان: ۱۶۷)

سیمرغ پدر معنوی، مربی و راهنمای
زال می‌شود. زمانی که فردوسی درصدد
تشریح سیمرغ و گنام او و کوه البرز
برمی‌آید، خواننده را با خویش به همراه
سیمرغ و زال از عرصه اسطوره به صحنه
دیگری می‌کشد.

جایگاه سیمرغ که آن هم آگاهانه
انتخاب شده، کوه البرز است. «ال» در
زبان پهلوی که فردوسی بر آن تسلط
داشته به معنای کوه و «برز» به معنای
باشکوه و ستر است. در اوستا این
کوه با نام «هره بره زئیتی» و در پهلوی
«هره‌برز» و «هربورس» آمده است.
(دهخدا، ج ۲: ۳۱۷۴)

«یکی کوه بدنامش البرز کوه
به خورشید نزدیک به دور از گروه»
(خالقی مطلق، ۱۳۸۶، ج ۱: ۱۶۵)
بنابراین، کوه البرز (برز کوه) - که در
شاهنامه فراوان به کار رفته - به دور از
عالم و خلق نزدیک سرچشمه نور و حیات
قرار دارد و در همین جاست که سیمرغ
آشپانه گرفته است و زال را می‌پروراند.
فردوسی از رابطه معنوی میان سیمرغ و
زال پرده برمی‌دارد و می‌گوید:
«به سیمرغ آمد ندایی پدید

که ای مرغ فرخنده پاک دید
نگهدار این کودک شیرخوار
کزین تخم، مردی درآید به بار»
(همان: ۱۶۸)

با دریافت این ندای فرا حسی، سیمرغ از
اریکه خویش برمی‌خیزد، به سوی دنیای
مادی پر می‌گشاید و زال را از خاک
برمی‌گیرد و به جایگاه خود می‌برد. «لغت
مرغان را به زال می‌آموزاند و او را دستان
نام می‌نهد.» (آزمایش، ۱۳۸۰: ۲۳) بر
اعمالش ناظر است و در مشکلاتش حاضر.
او مرغی از خانواده مرغان زمینی نیست.
زمینی هست اما نه چون شاهین و عقاب
و کرکس و ... بال و پرش از گوشت پر
نیست، از نور و رنگ است. سیمرغ در
اینجا مظهري از مظاهر انسان روشن روان
و آگاه است. سیمرغ و زال یگانه و درهم
تنیده‌اند.

فردوسی با آگاهی تمام شاهنامه را به
نظم کشیده و سیمرغ را مطرح کرده تا
راه و «طریقه مددجویی از او را به زمینیان
بیاموزاند و نشان دهد که چه باید بکنند
تا سیمرغ به مددشان بشتابد.» (آزمایش،
۱۳۸۰: ۲۷)

۲. جای دیگری که در شاهنامه از
سیمرغ یاد شده، زمانی است که رودابه،
همسر زال، باردار می‌شود و وقت آن است
که رستم به دنیا آید، اما چون جنینی
درشت است رودابه بر جان خود می‌ترسد
و با مادرش سیندخت می‌گوید:

«همانا زمان آمدستم فراز
وزین بار بردن نیابم جواز»
(خالقی مطلق، ۱۳۸۶، ج ۱: ۲۶۵)
درد چنان شدید است که رودابه از هوش
می‌رود. زال دست مدد به سوی سیمرغ

دراز می‌کند و از وی یاری می‌جوید:
«چوزان پر سیمرغش آمد به یاد
بخندید و سیندخت را مژده داد
یکی مجمر آورد و آتش فروخت
وز آن پر سیمرغ لختی بسوخت»
(همان: ۲۶۶)

سیمرغ خردمند می‌آید و وی را
راهنمایی می‌کند؛ یعنی روش تولد رستم
به وسیله عمل جراحی را - که اکنون

«سزارین» نامیده می‌شود - به زال و
پرستاران رودابه نشان می‌دهد:

«بیاور یکی خنجر آبگون
یکی مرد بینا دل پرفسون
نخستین به می‌ماه را مست کن
ز دل بیم و اندیشه را پست کن
تو منگر که بینا دل افسون کند
به صندوق تا شیر بیرون کند
بکافد تهیگاه سرو سهی
نباشد مراور از درد آگهی»
(خالقی مطلق، ۱۳۸۶، ج ۱: ۲۶۶)
همگان نگران بودند اما به دستور سیمرغ
عمل کردند و موفق شدند.

۳. سومین جایی که در شاهنامه از
سیمرغ سخن به میان آمده در پنجمین
خوان اسفندیار است. در اینجا سیمرغ
موجودی است که به دست اسفندیار
کشته می‌شود. این سیمرغ جفت همان
سیمرغی است که در پرورش زال نقش
داشته است و همین برخورد در حد
خود در پشتیبانی سیمرغ از رستم برای
پیروزی بر اسفندیار مؤثر واقع می‌شود.
چنان که سیمرغ در ضمن سخن گفتن
با رستم در آن داستان پر شور همدردی
خود را با رستم و رنجش خویش را از
اسفندیار بیان می‌دارد. در اینجا سخن از
جادو بودن یا اهریمنی و پلید بودن این
سیمرغ نیست بلکه فقط توصیف قدرت
و پیکار و توانمندی اوست و حتی این
اسفندیار است که حيله به کار می‌برد تا
مرغ را به دام اندازد و همان تدبیری را که
در سومین خوان با اژدها به کار برده است،
به کار می‌بندد:

«بر آن تیغ‌ها زد دو پای و دو پر
نماند ایچ سیمرغ را زیب و فر
چو سیمرغ از آن تیغ‌ها گشت سست
به خوناب صندوق و گردون بشت
همی زد بر او تیغ تا پاره گشت
چنان چاره‌گر مرغ بیچاره گشت»
(همان، ج ۵: ۲۴۲)

۴. آخرین ردپای سیمرغ در شاهنامه
در نبرد رستم و اسفندیار است که
جزئیات آن معلوم است. در این واقعه،
نقش سیمرغ علاوه بر نجات و بهبودی
رستم و رخس، گشودن راز روپین تن



است و مطابق
همین متون در
«ورجم کرد»
اوستا به زبان
مرغان تلاوت
شده است. (رضی،
۱۳۷۶، ج ۱: ۳۴۷)

نقش پرنده در حوادث
توفان مورد توجه است، چنان که
در روایات سومری، بابلی و یهودی که
بخشی درباره توفان شده است- به ویژه
زمانی که اشاره به توفان نوح دارد- این
تقارن دیده می شود. در بندهشن «رد» و
سرور پرندگان «گری شیفت» نوشته شده
است. (رضی، ۱۳۷۶، ج ۱: ۳۴۸)

به موجب مینوی خرد از مرغی دیگر که
مقدس است به نام «سَئِن» نام برده شده
است. در بندهشن در جایی دیگر به مرغ
«چَم رَوش» اشاره شده است که هر سه
سال بسیاری از مردم غیر ایرانی بر فراز
کوه البرز گرد می آیند تا به ایرانیان زبان
رسانند. «یزد بُز مرغ چَم رَوش را به آن
کوه می فرستد و آن مرغ همه نایرانیان
را چون دانه برمی چیند.» (رضی، ۱۳۷۶،
ج ۱: ۳۴۸)

آشیان سیمرغ در اوستا

«کنام و محل استقرار سیمرغ در اوستا
در بالای درختی برپاست که در میان
اقیانوس «فراخکرت» می باشد. در متون
پهلوی نیز این گونه اشاره شده است. این
درخت در اوستا «ویسپویش» خوانده
شده است. در فصل ۱۸ از بندهشن در
فقره ۹، کلمه مذکور به همین نام ذکر
شده است. «هماک پُزشک» یعنی پزشک
و دارو و درمان ویسپویش اوستا یا هماک
پزشک پهلوی صفت درخت مذکور است.
اسم این درخت در جای دیگری از کتب
پهلوی «هرویسپ تخمک» ضبط شده
است؛ یعنی درخت کلیه تخم های گیاه
رُستنی. (رضی، ۱۳۷۶، ج ۲: ۵۹۹)
بندهشن، فصل ۹ «درخت هرویسپ
تخمک در میان اقیانوس فراخکرت
روییده است» «در کنار درخت «گوترن»
دانه هایی که از این درخت فرو می ریزد

است و در پهلوی او را «سین مرو» گویند.
در فقره ۴۱ از بهرام یشت نیز به این
مرغ با نام «مرغوسَئِن» برمی خوریم.
(پورداوود، ج ۱: ۵۷۵)

مستشرقین این کلمه را به شاهین و
عقاب ترجمه کرده اند. «لغت سیمرغ
همان «سَئِن» اوستایی است که از آن
یک مرغ بسیار بزرگ شکاری اراده شده
است. در فرهنگ های فارسی و در اشعار
متقدمین گاهی «سیرنگ» جایگزین نام
سیمرغ شده است.» (پورداوود، ج ۱: ۵۷۵)
در جایی دیگر از اوستا از پرندۀ ای به
نام «گرشپتر» پرندۀ یا مرغ مقدس
و پیک ماجرای توفان نام برده شده و
البته در اوستا در همین یک مورد نام
این مرغ آمده است اما در «زاد اسپرم»
«بندهشن» و «مینوی خرد» از این پرندۀ
شگفت انگیز- که پیامبر اهورا مزداست-
یاد شده است.

در گزارش پهلوی «چَخَر- واک» نام
مرغی که شاید پرندۀ مقدسی بوده و
مزدا آفریده، به موجب وندیداد در «ورجم
کرد» نقش معنوی به عهده دارد. مطابق
مندرجات بندهشن (۱۶/۱۹-۱۱/۲۴) و
مینوی خرد (۹/۶۱) این مرغ می تواند
تکلم کند و نشر دهنده آیین مزدایی

بودن اسفندیار است. همان طور که قبلاً
گفته شد، در اینجا سیمرغ اشاره ای هم
به جفت خود- که در خوان پنجم به
دست اسفندیار کشته شده است- دارد و
این طور می نماید که برای انتقام گرفتن از
اسفندیار خواستار مرگ اوست.

«بپرهیزی از وی نباشد شگفت
مراد خود اندازه باید گرفت
که آن جفت من مرغ با دستگاه
به دستان و شمشیر کردش تباه»
(همان: ۴۰۱)

اسفندیار خود پیش از مرگ بی آنکه به
رویین تن بودن خویش اشاره کند، به
پسرش بهمن می گوید:

«به مردی مرا پور دستان نکشت
نگه کن بدین گز که دارم به مشت
بدین چوب شد روز گرام به سر
ز سیمرغ و از رستم چاره گر»
(همان: ۴۱۶)

پرونده سیمرغ در همین داستان
شاهنامه بسته می شود و در داستان های
دیگر شاهنامه ردپایی از او دیده نمی شود.

سیمرغ در اوستا و متون پهلوی

«نام سیمرغ در اوستا «سَئِن» آمده

باران تشتر برگرفته با باران فرو می بارد. (تشتر خدای مهربان) در باب دریای فراخکرت باید گفت: «این دریا یا وئوروکشه» در اوستا اهمیت زیادی دارد؛ زیرا بسیاری از رویدادهای باستانی، حماسی و دینی در کنار و ساحل آن روی داده است. (پورداوود، ج ۱: ۵۷۷)

در مینوی خرد فصل ۶۲ فقره ۱۰ می گوید: «سیمرغ کجا آشیان دارد؟» فقره ۳۷: «آشیان سیمرغ درخت دورکننده غم بسیار غم بسیار تخمه است.» فقره ۳۸: «و هرگاه از آن برخیزد هزار شاخه از آن درخت بروید.» فقره ۳۹: «و چون بنشیند هزار شاخه از آن بشکند و تخم از آن پراکنده شود.» (تفضلی، ۱۳۵۴: ۸۲)

در گزیده های زاد اسپرم فصل ۳ بند ۳۹ و ۴۰ آمده است: «درخت در بردارنده همه تخمها و هروسپ تخمک» را در میان دریای فراخکرت آفرید که همه انواع گیاه از آن روید و سیمرغ در آن آشیان دارد. هنگامی که از آن به پرواز درآید، تخم خشک را بر لب آب افکند و آن تخمها باز بر زمین باریده شوند و «هوم سپید» را در نزدیکی آن درخت آرید که دشمن پیری و زنده گر مردگان و به مرگ کننده زندگان است.»

(میرفخرایی، ۱۳۶۶: ۶۰ و ۶۱)

روایت پهلوی فصل ۳۱ می گوید: «تو که زردشتی، اگر تو را تنگی فرا رسد یا فراخی، از گفتن دین باز نایست؛ زیرا که این سرزمین اگر هامون شود و آب اگراندر دریا بایستد و سیمرغ اگراندر آن بیشتر آشیان گیرد و هر که در جهان است اگر باز خیزد، خورشید اگر بدان راه رود و هر که اندر جهان است اگر بی گناه شود، همه به سبب نیایش هرمزد و امشاسپندان به دین بود.» (رضی، ۱۳۷۶، ج ۱: ۳۴۵)

در بند ۱۱۵ بندهش می گوید: «هر سال سیمرغ آن درخت را بنشاند (درخت بس تخمه در دریای فراخکرت) آن تخمهایی فرو ریخته در آب آمیزد، تشتر آن را با آب بارانی ستاند، به کشورها باراند. نزدیک بدان درخت «هوم سپید» درمان بخش پاکیزه، در کنار چشمه «ارد ویسور» رشته

است. هر که آن را خورد بی مرگ شود و آن را «گوترن» درخت خوانند.» (پور داوود، بی تا، ج ۱: ۵۷۷)

در یشت ۱۲، رشن یشت بند ۱۷ آمده است: «اگر تو هم، ای رشن پاک، در بالای آن درخت سیمرغ- که در میان فراخکرت برپاست، آن درختی که دارای داروهای پاک، داروهای مؤثر است و آن را «ویسپویش» یعنی «همه را درمان بخش» خوانند، بروی، در آن تخمه های کلیه گیاهان نهاده شده است.» (پورداوود، ج ۱: ۵۷۳)

در بهرام یشت کرده ۱۵ بند ۱۹ آورده است: «بهرام اهورا آفریده را می ستاییم. بلند پیروزی (بهرام) باقر این خانه را از برای گله گاوان فراگیرد. چنانکه این سیمرغ این ابر بارور، کوهها را احاطه می کند.» (دوستخواه، ۱۳۶۱: ۲۸۰) «در بند ۷۶ و ۷۹ بندهشن درباره چگونگی کوهها نام کوه «برسین یا ابورسین» که در اوستا می باشد، آمده است. معنای این واژه «فراز سیمرغ» یعنی بالاتر از حد پرواز سیمرغ ذکر شده است.» (رضی، ۱۳۶۳: ۳۱۲)

سیمرغی دیگر

همان طور که گفته شد، در اوستا نام سیمرغ «سئن» است لیکن این نام برای شخص یا اشخاصی نیز به کار رفته است. «در فقره ۹۷ از فروردین یشت آمده که «سئن» نخستین کسی است که با صد نفر پیرو بر روی این زمین به سر می برد. «فروهر پاکدین» «سئن» پسر «هوم ستوت» را می ستاییم؛ نخستین کسی که با صد پیرو در این زمین ظهور کرد.» (معین، ۱۳۷۱، ج ۵: ۸۴۶)

«این «سئن» همان کسی است که به قول دینکرد (فصل ۶، فقره ۵) صد سال پس از ظهور زردشت متولد شد و دویست سال پس از او درگذشت. او نخستین پیرو مزدیسناست که صد سال زندگی کرد. از فقره ۱۲۶ از فروردین یشت نیز از یک خانواده به نام «سئن» یاد شده است. مطابق فرهنگ های فارسی، سیمرغ نیز اسم حکیم و دانایی بوده است. شاید

«سئن» پارسا و دانایی که در فقره ۹۷ فروردین یشت آمده است، مأخذ دومین معنی سیمرغ فرهنگها باشد. اسم خاص سیندخت که زن مهراب کابلی و مادر رودابه است و در شاهنامه ذکر شده از «سئن» اوستاست.» (پورداوود، ج ۱: ۵۷۵)

در فقره ۱۲۶ فروردین یشت آمده است: «فروهر پاکدین نیرو «نکشو» از خاندان «اوسپنشب» از دودمان «سئن» را می ستاییم در جای دیگر از کتاب دینکرد بار دیگر از او یاد شده و یکی از شاگردان «اشو» زردشت معرفی شده است و نیز در بخشی دیگر از «سئن» یاد شده که چون روز واپسین فرا رسد و جهان تازه گردد زردشت و عده ای دیگر از بزرگان دین مراسمی ویژه انجام می دهند و نیز در این جمع «سئن» کنار پیامبر (زردشت) دارای مقام و اهمیتی است.» (مولایی، ۱۳۸۲: ۱۱۱)

وجوه مشترک و تمایز سیمرغ در شاهنامه، اوستا و متون پهلوی

سیمرغ شاهنامه در عین منحصر به فرد بودن، نقاط مشترکی با سیمرغ هایی که در اوستا و منابع پهلوی موجود است، دارد و همین نقاط مشترک، مرغی بسیار رمزآلود را به وجود می آورد که نظریه پردازی درباره آن



دشوار است. در اینجا به چند مورد از این وجوه اشاره می‌شود.

۱. در شاهنامه سیمرغ بر بلندای کوه است و آن کوه البرز نام دارد که طبق نوشته‌های پهلوی و اوستا مرکز جهان و ریشه تمامی کوه‌ها و سرحد میان نور و ظلمت است. در منابع پهلوی در اوستا هیچ‌جا آشیانه سیمرغ بر بلندای کوه ذکر نشده است. البته در بخشی از بهرام یشت و همچنین قسمتی مختصر در بندهشن به احاطه سیمرغ بر کوه‌ها اشاره شده لیکن به محل استقرار آن اشاره نشده است بلکه جایگاه سیمرغ را بلندای درختی میان دریای فراخترت می‌داند که قبلاً ذکر شده است. ۲. سیمرغ در شاهنامه جفتی دارد که ماده و دارای دو فرزند است. البته اگر آن را همزاد این سیمرغ بدانیم بهتر است. این مطلب تنها در شاهنامه آمده و در اوستا یا منابع پهلوی از جفت سیمرغ نامی بیان نشده است.

۳. سیمرغ در شاهنامه سخن می‌گوید و به زال هم سخن گفتن می‌آموزد. در زات اسپرم بخش ۳۳ در اوستا نیز به این مطلب اشاره شده است. زال زبان سیمرغ را می‌دانش؛ زیرا هفت سال او را پرورده و سخنانش را برای رستم ترجمه کرده بود اما در شاهنامه، رستم با آن زبان آشناست و سیمرغ با او سخن می‌گوید و در نبرد با اسفندیار او را راهنمایی می‌کند. سیمرغ در شاهنامه حکیم و دانشمند است اما ظاهراً به زال جز سخن گفتن چیز دیگری آموزشی نمی‌دهد و زال دانش و حکمت را پس از جدایی از سیمرغ فرا می‌گیرد.

چنان گشت زال از بس آموختن که گفتی ستاره‌ست از فروختن به رای و به دانش به جایی رسید که چون خویشتن در جهان کس ندید (خالق مطلق، ۱۳۸۶، ج ۱: ۱۸۱) سیمرغ در اوستا مرغی پاک و کارآزموده است که بر درختی که داروهای پاک و مؤثر دارد و شفابخش است زندگی می‌کند. تنها شاهدهی که در مورد سیمرغ در فرمان بخشی و حکمت آن پیدا می‌کنیم، همین رابطه‌اش با درخت است.

۴. پر سیمرغ در اوستا و متون پهلوی معجزه‌گر است. پر این مرغ که البته گاهی در این متون با نام‌های مرغکان مرغ و یا شاهین و گاه ارغن بزرگ شهپر نامیده می‌شود، درمان‌کننده تن و باطل‌کننده سحر و جادو است. هر کس آن را داشته باشد دیگران از او هراسناک‌اند. (جی. کانوی، ۱۳۴۱: ۴۷)

در بهرام یشت کرده ۱۴ بندهای ۳۴، ۳۵، ۳۶ آمده است: «بهرام اهورا آفریده را می‌ستاییم: زردشت از اهورا مزدا پرسید: ای اهورامزدا، ای پاک، ای آفریدگار جهان مادی، این قدس، اگر من از مردان بسیار بدخواه آزاده شوم چاره را چیست؟ آن‌گاه اهورامزدا گفت: پری از مرغ ارغن بزرگ شهپر بجوی. این پری را به تن خود بمال. با این پری سحر دشمن را باطل نمای. کسی که استخوانی از این مرغ دلیر یا پری از این مرغ دانا با خود دارد هیچ مرد توانایی او را نتواند کشت. آن او را پناه بخشد. آن پر مرغکان مرغ، بزرگواری و قریب بسیار بدان کس خواهد بخشید و او را پناه خواهد داد. آن کس که پر شاهین با خود دارد و همگان از او هراسناک‌اند و به هر انسان که همه دشمنان برای تن خویش از من (اهورا مزدا) می‌هراسند. همه دشمنان از نیرو و پیروزی که در من نهاده شده است بیمناک‌اند» (اورنگ، ۱۳۴۳: ۷۷-۷۹)

«در یشت ۱۴/۳۵ آمده که «پَرَنَه» که به احتمال پر یا شاه‌پری از بال یک پرند (سیمرغ، باز، شاهین یا...) را هنگام جنگ به تن می‌سوده یا می‌مالیده‌اند و معتقد بودند که گزند و سحر دشمن را باطل می‌کند. این اندیشه در همین گذشته نزدیک در ایران و بعضی ملل دیگر رایج بود که به کمان و تیر یا کلاه خود، شهپری از پرندگان قوی شکاری برای شگون می‌زدند.» (رضی، ۱۳۷۶، ج ۲: ۱۰۸۵) او بر درختی درمان‌گر ساکن است. در شاهنامه پر، همراه فرد است (زال و رستم). آن را تنها در مواقعی که به کمک نیاز دارند بر مجمر می‌نهند و می‌سوزانند تا سیمرغ ظاهر شود و این سیمرغ است

که حلال مشکلات است و او را راهنمایی می‌کند. در مداوای رستم و رخس نیز پر، درمان‌کننده نیست بلکه خود سیمرغ است که شفابخش است.

۵. در شاهنامه و اوستا هر دو، نسبت شاه مرغان و یا مرغ فرمانروا و مرغکان مرغ به عنوان راهنما و مرشد آمده است. ۶. سیمرغ در اوستا و شاهنامه مرغی بزرگ و عظیم است. در شاهنامه، عظمت سیمرغ به اندازه‌ای است که چون ظاهر می‌شود همچون ابری بزرگ نمود می‌کند که بارانش مروارید است.

چون ابری که بارانش مرجان بود چه مرجان که آرایش جان بود (خالق مطلق، ۱۳۸۶، ج ۱: ۲۶۶) در اوستا نیز به بزرگی و عظمت سیمرغ اشاره شده است: «می‌ستاییم بهرام اهورا آفریده را. باشد که فر و پیروزی بهرام این جهان نیک آفریده شده را ببوشاند. همچنان که مرغ سئن (سیمرغ) با بال‌های گسترده خود و ابرهای وسیع باران‌زا با سایه‌های خود کوه‌ها را می‌پوشاند.» (رضی، ۱۳۶۳: ۳۱۲)

در بهرام یشت نیز به این ویژگی «سئن» اشاره شده است. سیمرغ پرندۀ واقعی و عاری از هر گونه افسانه‌پردازی و اسطوره‌سازی است. نام آن به همراه پرندگان و چهار پایان می‌آید که ما آن‌ها را می‌شناسیم لیکن مرغی است که از سایر مرغ‌ها بزرگ‌تر است و خواصی دارد.

دوگانگی گوهری سیمرغ

به رغم اینکه در اوستا و شاهنامه، سیمرغ مرغی دانا و حکیم و موجودی مثبت و اهورایی است، با ژرف‌نگری بیشتر در کار و حال آن درمی‌یابیم که این مرغ را می‌توان جانوری اهریمنی نیز به شمار آورد؛ زیرا در عین حال که زال و رستم را در دشواری‌ها فریادرس است، با نیرنگ و فریب اسفندیار روین‌تن را از پای درمی‌آورد. این مطلب نمودار آن است که کردار این موجود از سویی اهورایی و از سویی اهریمنی است. صفت اهریمنانی چون ضحاک و دیوها و ... فریب و نیرنگ است و این صفت البته با تفاوت‌هایی در سیمرغ هنگام رزم رستم و



شمار قهرمانان اهریمنی. البته ناگفته نماند که همه پدیده‌های جهان، گوهری دوگانه دارند؛ منتها در پدیده‌ای گوهر اهورایی بر گوهر اهریمنی چیره است و در پدیده

اسفندیار هم دیده می‌شود. چگونه است که این پرندۀ اساطیری در حماسه کارکردهای متضادی دارد؟ به این منظور باید هستی آن را در کل حماسه بررسی کرد تا مشخص شود که این تضادها از سر تصادف در افسانه به این موجود نسبت داده شده‌اند یا مقصودی اساسی در میان است.

دیگر گوهر اهریمنی بر گوهر اهورایی می‌چربد. (سرامی، ۱۳۶۸: ۸۰۹)

نتیجه

سیمرغ با همه رازآلودگی دوست‌داشتنی است؛ به گونه‌ای که در بعضی از مقاطع ستودنی می‌شود. مقایسه این موجود افسانه‌ای در دو منبع اصلی ایرانی ما را به احساس محبت نسبت به او نزدیک می‌کند. درمانگری و تقدس در اوستا و کمک و یاری در شاهنامه احساسی خوشایند نسبت به او در ما ایجاد می‌کند. در خصوص بحث دوگانگی سیمرغ باید گفت اگرچه بنا به اشاره عده‌ای سیمرغ گوهری اهریمنی دارد لیکن تصور اینکه سیمرغ اهریمنی است و آن هم تنها با این استدلال که در رزم رستم و اسفندیار با نیرنگ وارد شده، اندکی غیرمنصفانه می‌نماید؛ چرا که او رستم را راهنمایی می‌کند و راه پیروزی را به اسفندیار می‌آموزد؛ اسفندیاری که رویین تن شده است. او که خود را افسون رویین تن کرده و اکنون در مقابل رستم قرار گرفته آیا در نبردی برابر واقع شده است؟

وقتی دست نیاز رستم به سوی سیمرغ دراز می‌شود، در حقیقت جدالی برابر رقم زده می‌شود. اینجاست که می‌بینیم اگر هم سیمرغ انتقام جفت خود را از اسفندیار می‌گیرد، خود در جدالی رویاروی با اسفندیار نیست بلکه نیرویی انسانی را تجهیز می‌کند. سیمرغ رستم را آگاه می‌کند که راه پیروزی بر اسفندیار چیست. پس این پندار که سیمرغ را اهریمنی بدانیم، شاید اندکی از انصاف به‌دور باشد.

همان‌طور که قبلاً گفته شد، سیمرغ در چهار مرحله در شاهنامه ظاهر می‌شود؛ در کودکی زال، در به دنیا آمدن رستم که در این دو مورد سیمرغ نیرویی است بشری و ایزدی و نیرویش همه در راه زایش و رشد و رهایی بشر و خلق اساطیر و حماسه است. در این‌مورد، سیمرغ کارکردی مقدس و اهورایی دارد. در افسانه‌های ایرانی کهن، آمیختگی قدرت و جادو و درمان بخشی در یک هیئت آیینی همواره مورد توجه است (مختاری، ۱۳۵۷: ۳۳۸). در مرتبه سوم در هفت خوان اسفندیار، سیمرغ موجودی است همچون عناصر شگفت‌انگیز و اهریمنی هفت‌خوان، مثل گرگ و شیر. در اینجا سخن از صفات روحی و ایزدی سیمرغ نیست بلکه پیکار با آن کاری پهلوانانه و نیک است. در این مرحله، سیمرغ با خصلتی جادویی معرفی شده اما برخلاف موارد پیشین، دیگر این قدرت جادویی ستودنی نیست بلکه پلید و اهریمنی است. در مرحله آخر ظهور، «زال و سیمرغ در یک وحدت آیینی و جادویی، کارکردی جز صیانت رستم در برابر مرگ ندارند» (مختاری، ۱۳۵۷: ۳۳۸). بنا بر این، سیمرغ تنها شفا دهنده نیست بلکه بخشنده جان و عامل دوام خاندان زال نیز هست. سیمرغ در این مرحله، در تضاد با اسفندیار رخ نموده است. البته عقیده بر این است که دوگانگی سیمرغ در شاهنامه به دوگانگی زال در حماسه برمی‌گردد و اهریمنی یا ایزدی بودن سیمرغ به روابط اجتماعی اشاره دارد. وقتی که جامعه زال را می‌پذیرد، سیمرغ هم پذیرفتنی و خواستنی و همانند زال مقدس و ایزدی است. وقتی که زال به خصومت و دشمنی می‌رسد، سیمرغ نیز خصمانه می‌نگرد. این است که ما این مرغ را هم در ردیف قهرمانان اهورایی جای داده‌ایم و هم در

منابع

۱. آزمایش، سید مصطفی؛ با فردوسی سلوک عارفانه تا دیار سیمرغ، انتشارات حقیقت، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۰.
۲. اورنگ، مراد؛ گزارش بهرام پشت یا پیروزی نامه، چاپخانه شرکت چاپ رنگین، تهران، ۱۳۴۳.
۳. اورنگ، مراد؛ بررسی یسنا هات ۱۰ (بی‌جا)، تهران، ۱۳۴۰.
۴. پورداوود، ابراهیم؛ ادبیات مزدیسنا پشت‌ها، جلد اول، انتشارات انجمن زردشتیان ایرانی بمبئی و ایران لیک بی‌تا.
۵. تفضلی، احمد؛ مینوی خرد، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، چاپخانه زر، تهران، ۱۳۵۴.
۶. جهانگیری، علی؛ فرهنگ نام‌های شاهنامه، انتشارات برگ، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۹.
۷. کلوی، جی؛ اساطیر ایرانی، مترجم: احمد طباطبایی، ناشر کتابفروشی اپیکور، تبریز، ۱۳۴۱.
۸. خالقی مطلق، جلال؛ شاهنامه فردوسی، ج ۱ و ۵، مرکز پژوهش حماسه‌های ایرانی وابسته به مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۶.
۹. دوستخواه، جلیل؛ اوستا نامه مینوی آیین زردشت، انتشارات مروارید، چاپ سوم، ۱۳۶۱.
۱۰. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ج ۲، تهران، ۱۳۷۷.
۱۱. رستگار فسانی، منصور؛ فرهنگ نام‌های شاهنامه، ج ۱، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۹.
۱۲. رضی، هاشم؛ وندیداد، جلد ۱، ۲، ۳، انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۶.
۱۳. ———؛ اوستا سرودهای زردشت، یسنا، پشت‌ها و یسپرد، خرده اوستا، سازمان انتشارات فروهر، چاپ اول، ۱۳۶۳.
۱۴. زنجانی، محمود؛ فرهنگ جامع شاهنامه، مؤسسه انتشارات عطایی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۰.
۱۵. سرامی، قدمعلی؛ از رنگ گل تا رنج خار، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۶۸.
۱۶. فرزا، مسعود؛ سیمرغ و اسفندیار در شاهنامه (مجموعه سخنرانی‌ها و بحث درباره شاهنامه فردوسی)، انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۵۳.
۱۷. معین، محمد؛ فرهنگ فارسی، جلد ۵، انتشارات امیرکبیر، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۷۱.
۱۸. مولایی، چنگیز؛ بررسی فروردین پشت، چاپ و انتشارات دانشگاه تبریز، چاپ اول، ۱۳۸۲.
۱۹. میر فخرایی، مهشید؛ آفرینش در ادیان، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۶۶.

درنگی بر بیتی از شاهنامه

سیدعلی اصغر طباطبایی نیا

کارشناس ارشد ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی مهریز یزد

چکیده

نگارنده در این مقاله کوشیده است با نگاه تحلیلی، مراجعه به منابع گوناگون و ذکر دلایل متعدد، مشخص کند که بهتر است واژه رستم در مصراع «چو بشنید رستم، سرش خیره گشت» مفعول انگاشته شود نه نهاد. روش تحقیق نظری و براساس مطالعات کتابخانه‌ای است. در ضمن تمام اشعار این مقاله از «غمنامه رستم و سهراب» انتخاب و شرح دکتر جعفر شعار و حسن انوری ذکر شده است.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، رستم، سهراب، مفعول، نهاد، مسندآلیه

مقدمه

تراژدی رستم و سهراب از بزرگ‌ترین قله‌های حماسی شاهنامه و بلکه جهان است که تصویر درماندگی و ناکامی انسان در برابر تقدیر را در قالب نبرد بین پدر و پسر به نمایش می‌گذارد. رستم نشانه‌های فراوانی دارد که سهراب نوحاسته پسر اوست ولی عملاً راه‌های عقیم گذاشتن فاجعه را مسدود می‌کند و حتی با دروغ و فریب در تحقق آن می‌کوشد. سهراب هم قربانی جوانی، قدرت، پاکدلی و خامی خود می‌شود. در نهایت، سرنوشت چهره شوم خویش را می‌نمایاند و سهراب سنگینی و قدرت مرگ را احساس می‌کند. رستم آن‌گاه که جگرگاه سهراب گرد را از هم می‌درد، با شنیدن نام خود متوجه عمق فاجعه می‌شود. در گفت‌وگوهای کین‌خواهانه پایانی است که سهراب پرده از حقیقت تلخی برمی‌گیرد و رستم را در

مواجهه با آن درمانده می‌کند.

متن اصلی

در نگارش و تحلیل این داستان به ده اثر و منبع در شرح و تحلیل آن مراجعه شد. در هیچ‌کدام از آن‌ها به مفعول بودن رستم اشاره‌ای نشده بود. چهار مورد بدون اظهار نظر از کنار آن گذشته بودند. (کزازی، ۱۳۸۱: ۶۷۵-یا حقی، ۱۳۶۹: ۱۶-نظری و مقیمی، ۱۳۸۲: ۱۱۶-شعار و انوری، ۱۳۶۹: ۱۵۷) در شش مورد نیز رستم را نهاد و سخنان سهراب را مفعول در نظر گرفته بودند: «همین که رستم این سخنان را شنید، سرش خیره گشت.» (جوینی، ۱۳۸۲: ۶۷)، «رستم چون سخنان سهراب را شنید، جهان پیش چشمش سیاه شد.» (دبیر سیاقی، ۱۳۷۸: سی و هفت) رستم وقتی شنید [سخنان سهراب را] وارفت و چشمش سیاهی رفت.» (فضیلت، ۱۳۸۱: ۲۳۹)، «رستم چون این سخنان را شنید و بوی آشنایی به مشامش رسید، جهان پیش دیدگانش تیره شد.» (یغمایی، ۱۳۶۷: ۱۸۷)، «رستم وقتی سخنان سهراب را شنید، جهان پیش چشمانش سیاهی رفت.» (طاهری مبارک، ۱۳۷۹: ۲۱۵)، «رستم چون سخنان سهراب را شنید، جهان پیش چشمش سیاه شد.» (دبیر سیاقی، ۱۳۸۰: ۸۱) در این مقاله، نویسنده از دو دیدگاه بلاغت و معانی و پرورش داستان به این داستان پرداخته است.

الف. از دیدگاه بلاغت و معانی

بلاغت کلام خداوندگار حماسه اجازه

نمی‌دهد که او با ذکر نام رستم در جایگاه نهاد در نام بردن از مخاطب سهراب ابهام‌زدایی کند. هرچند که «اصل در کلام ذکر مسندآلیه است؛ زیرا در این صورت کلام سردرگم و مبهم می‌نماید و اسناد فعل یا صفت یا حالت دچار اشکال می‌شود» (اشرف‌زاده و علوی مقدم، ۱۳۷۶: ۳۷). دلایل متعددی برای حذف مسندآلیه در کتب معانی و بلاغت آمده است که سه مورد از آن‌ها که در اینجا سنخیت و تناسب دارد، ذکر می‌شود.

الف: «به جهت آنکه [مسندآلیه] مشخص است با قرینه عهد ذهنی.» (شهرکی کلهر، ۱۳۸۸: ۷۷) در این زمان غیر از رستم کس دیگری در آن محل نبود و حتی با دیر کردن او بود که بیست سوار به محل حادثه آمدند تا خبر گیرند: (ز لشکر بیامد هشیوار بیست/ که تا اندر آورد که کار چیست.) (شعار و انوری، ۱۳۶۹: ۱۵۴)

ب: «وقتی مسندآلیه کاملاً شناخته شده باشد، این نکته در ادبیات خیلی مهم است و شاعران در مورد مسندآلیه معلوم این نکته را رعایت کرده‌اند» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۴۹). در این مورد نیازی به توضیح دیده نمی‌شود. ج: «گر تکیه روی گزاره باشد نه نهاد.» (همان، ۱۵۱) رستم وقتی واژه رستم را شنید حیران شد.

ب. از دیدگاه پرورش داستان

از نظر ساختار داستان، چینش و توالی زمانی گفت‌وگوهای پایانی باید بسیار دقیق، حسابرگانه و هدفمند باشد. این امر در ایجاد رابطه هم‌حسی مؤثر و پایدار میان مخاطب



و راوی نقش بسزایی دارد. اطلاعاتی که فردوسی از زبان سهراب فراروی رستم می‌گذارد، به‌موقع، حساب‌شده، منطقی، پله‌پله و مبتنی بر سیر علی و معلولی داستان است و نه تنها رستم بلکه خواننده را در انتظار نگه می‌دارد. مخاطب در بستر داستان غوطه‌ور می‌شود و نسبت به اتفاقات واکنش احساسی عاطفی از خود نشان می‌دهد. نه تنها سیر منطقی را می‌پذیرد، بلکه به آن‌ها باور می‌یابد و خود را در موقعیت حقیقی قهرمان احساس می‌کند؛ و گر نه حالت تعلیق داستان از بین می‌رود و اشراف خواننده بر ماجرا او را از دنبال کردن مسیر، سرد و منصرف می‌کند.

آنگاه که رستم ضربه نهایی را بر پیکر سهراب فرود می‌آورد و پور گزین را بر خاک می‌افکند، ناخودآگاه در بهت و حیرت عجیبی فرو می‌رود که البته ریشه در بسی قبل دارد. از ابتدای رسیدن خبر حمله سهراب به ایران توسط گیو، چهار روز می‌گساری رستم سرپوشی است بر اضطراب درونی‌اش. او بعد از آن هم نشانه‌هایی را در وجود سهراب دیده بود. همه راهکارهای سهراب برای شناختن بی‌نتیجه می‌ماند: مرگ ژنده رزم، دروغگویی هجیر، حيله‌گری هومان و حتی انکار نام خود. از ابتدای این ماجرا حس غربی نسبت به سهرابش دارد ولی حالا در اوج کشمکش عاطفی و تلاطم روحی اسیر است. در واقع فردوسی عالمانه، عمادانه و هنرمندانه گفت‌وگوها را به گونه‌ای بیان می‌کند که نه تنها رستم مشتاق و ملتهب و نگران بلکه حتی خواننده هم حس او را قدم به قدم با خود همراه می‌کند تا آخرین مرحله که شنیدن نام خود، از زبان سهراب است.

سخن سهراب پس از دریده شدن جگر گاهش رستم را به نهایت حیرت و اضطراب می‌کشاند. او سخت کنجکاو است بداند این نوجوان کیست. سهراب ابتدا خود و روزگار را مقصر و رستم را تنها کلید مرگ می‌داند:

بگفتا که این بر من از من رسید / زمانه به دست تو دادم کلید (شعار و دیگران، ۱۳۶۹: ۱۵۳)
بعد حتی رستم را نیز بی‌گناه قلمداد می‌کند:

تو زین بی‌گناهی که این گوشت / مرا بر کشید و به زودی بکشت (همان: ۱۵۳)
سپس با توجه به موقعیت سنی خویش، بعد عاطفی را پیش می‌کشد:
به بازی به کوی‌اند همسال من / به ابر اندر آمد چنین یال من (همان: ۱۵۳)
از پدر و مادر خویش یاد می‌کند و اشاره سر بسته و مبهمی به مهره بازی خویش و عشق تهمینه به رستم دارد:
نشان داد مادر مرا از پدر / ز مهر اندر آمد روانش به سر (همان: ۱۵۳)
همه این‌ها تا به اینجا نرم و ملایم است و بعد عاطفی شدیدی دارد. ناگاه طوفان کین خواهی و تهدید وزیدن می‌گیرد. اشاره به قدرت پدر:

**اطلاعاتی که فردوسی
از زبان سهراب فراروی
رستم می‌گذارد، به‌موقع،
حساب‌شده، منطقی،
پله‌پله و مبتنی بر سیر علی
و معلولی داستان است و
نه تنها رستم بلکه خواننده
را در انتظار نگه می‌دارد**

هر آنکه که تشنه شدستی به خون /
بیالودی آن خنجر آب‌گون (همان: ۱۵۳)
برترین قدرت یعنی سرنوشت را کین خواه خود می‌داند:

زمانه به خون تو تشنه شود / بر اندام تو می
دشنه شود (همان: ۱۵۳)
و حالا تهدیدهای سه‌گانه:

کنون گر تو در آب ماهی شوی / و یا چون
شب اندر سیاهی شوی
و گر چون ستاره شوی بر سپهر / ببری ز
روی زمین پاک مهر (همان: ۱۵۳)
این‌ها دقیقاً رستم را در التهایی عطشناک نگه می‌دارند که چه خواهد شد. سوزش انتظار رستم با شنیدن واژه پدر شدیدتر می‌شود:

بخواهد هم از تو پدر کین من / چو بیند که
خاک است بالین من (همان: ۱۵۳)
اوج عطش با واژه رستم و آن‌گاه سهراب است که تیر خلاص را بر پیکر لرزان و

حیران رستم وارد می‌کند:
از این نامداران گردنکشان / کسی هم برد
سوی رستم نشان
که سهراب کشته است و افکنده خوار / تو را
خواست کردن همی خواستار (همان: ۱۵۳)
چهار هجای کشیده، اوج مظلومیت سهراب را آشکار می‌کند و پرده نیمه آویخته تردید را از پیش چشم رستم کنار می‌زند و اینک:
چو بشنید رستم سرش خیره گشت / جهان
پیش چشم‌اندزش تیره گشت
**«زمانی که رستم واژه رستم را
شنید، مبهوت شد.»** کوئیدگی هجای
آخر در واژه رستم، دقیقاً بیانگر مکث و
درنگی است که رستم از شنیدن نام خود
نشان می‌دهد. در این میان، واج آرایی
«شین» با هفت بار بسامد این داستان را پر
آب چشم می‌کند.

نتیجه

با توجه به موارد یاد شده، دلایل متعدد و جمع‌بندی کلی، بهتر است رستم در این مصراع مفعول انگاشته شود.

منابع

۱. اشرف‌زاده و دیگران؛ معانی بیان، سمت، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۶.
۲. جوبنی، عزیزالله؛ داستان رستم و سهراب، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲.
۳. دبیرسیاقی، سیدمحمد؛ برگردان روایت‌گونه شاهنامه فردوسی به نثر، قطره، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۰.
۴. _____؛ داستان‌های نامورنامه باستان، انتشارات پیوند معاصر، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۸.
۵. شعار، جعفر و دیگران؛ غم‌نامه رستم و سهراب، انتشارات علمی، چاپ ششم، تهران، ۱۳۶۹.
۶. شمیسا، سیروس؛ بیان و معانی، فردوس، چاپ سوم، تهران، ۱۳۷۸.
۷. شهرکی کلهر، اکبر؛ بلاغت به زبان ساده (معانی بیان و بدیع)، رخسار صبح، چاپ اول، رشت، ۱۳۷۶.
۸. طاهری مبارکه، غلام محمد؛ رستم و سهراب (شرح و نقد و تحلیل داستان از دیدگاه اساطیری، داستانی زیبایی‌شناختی و واژگان)، سمت، تهران، ۱۳۷۹.
۹. فضیلت، محمود؛ ترنجی در باد، چاپ بهمن، چاپ اول، کرمانشاه، ۱۳۸۱.
۱۰. کزازی، میرجلال‌الدین؛ نامه باستان (ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی)، سمت، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۱.
۱۱. گروه مؤلفان؛ متون ادب فارسی سال اول آموزش متوسطه، انتشارات سازمان کتب درسی ایران، ۱۳۸۸.
۱۲. نظری، جلیل و دیگران؛ داستان‌های پر آب چشم (رستم و سهراب - رستم و اسفندیار)، آسیم، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲.
۱۳. یاحقی، محمدجعفر؛ بهین‌نامه باستان (خلاصه شاهنامه فردوسی)، انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ اول، مشهد، ۱۳۶۹.
۱۴. یغمایی، اقبال؛ شاهنامه فردوسی به نظم و نثر، انتشارات توس، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۷.

شاهنشاهی

رویین تنی پهلوانان در

بهر روز یزدانی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

چکیده

در این مقاله تلاش شده است که ابتدا رویین تنی تعریف گردد و سپس رویین تنی برخی از شخصیت‌های شاهنامه مورد بررسی قرار گیرد. آنگاه دلایل به وجود آمدن این ویژگی خارق‌العاده بیان گردد و به این سؤال پاسخ داده شود که آیا نخستین رویین تن اسفندیار است.

کلیدواژه‌ها: رویین تنی، شاهنامه، رستم، اسفندیار

مقدمه

اسطوره‌های ایرانی قصه‌ها و داستان‌هایی کهن هستند که موجودات خارق‌العاده یا ماوراء طبیعی را شامل می‌شوند. اسطوره‌های ایران از گذشته‌های افسانه‌ای به جا مانده‌اند و دیدگاه‌های جامعه‌ای را منعکس می‌کنند که به آن تعلق داشته‌اند. از جمله دیدگاه‌های این مردم رویارویی خیر و شر، اعمال خدایان و دلاوری‌های قهرمانان و موجودات افسانه‌ای است. اسطوره‌ها در فرهنگ کشور ما نقش مهمی ایفا می‌کنند. از لوازم یا بایسته‌های داستان‌های اسطوره‌ای وجود کردار و منش شگفت‌انگیز و خارق‌العاده عناصر موجود در آن‌هاست. رویین تنی یکی از این بایسته‌هاست.

در این مقاله سعی شده است این ویژگی بیشتر بررسی شود.

رویین تنی

«رویین تن کسی است که هیچ حربه‌ای

بر او اثر ندارد، نیروهای مافوق طبیعی او را شکست‌ناپذیر کرده‌اند و فقط یک نقطه از بدن او رویینه نیست؛ یعنی یک نقطه ضعف (Flaw) دارد.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۷۷)

ما هرگاه به کلمه رویین تن برمی‌خوریم، بی‌اختیار اسفندیار در ذهنمان تداعی می‌شود، اما بد نیست بدانیم آن کس که اسفندیار را رویین تن کرد، خود نیز رویین تن بوده است. با نگاهی به داستان زرتشت درمی‌یابیم که او به یاری نیروی فرامادی خویش، رویین تن بوده است «وی از سه آزمون مرگبار، بی هیچ گزندی، پیروز بیرون می‌آید: نخست، پا به کوره سوزان آتش می‌نهد و سه گام پیش می‌رود. دوم، فلز جوشان بر سینه‌اش ریخته می‌شود و به اندازه‌ای می‌ماند تا سرد شود. سوم، شکمش با کارد بریده می‌شود؛ به گونه‌ای که درونش آشکار می‌گردد و خون فوران می‌زند. آن گاه دست بر شکم می‌کشد و آن را به گونه نخست در می‌آورد.» (عطایی، ۱۳۷۱: ۳۳)

اسفندیار از نظر رویین تنی در مرتبه بعد قرار می‌گیرد. وی نیز هیچ سلاحی بر تنش کارگر نیست و تنها چشمانش آسیب‌پذیرند.

«در اوستا، اشاره شده که برای رسیدن به رویین تنی، می‌بایست کلام ویژه‌ای (مانترا) را شب و روز، هنگام به خواب رفتن، پس از بیدار شدن، هنگام سفر و... بر زبان راند. هورامزدا به زرتشت اندرز داده که این مانترا

را تنها به پارسایان و نیکان بیاموزد. کسی که با مانترا به خوبی آشنا شود و آن را به درستی به کار بندد، گرز و خنجر و دیگر ابزارهای جنگی به وی کارگر نخواهد بود. همچنین هنگام گذر از آب‌های خروشان، در شب تار، و در برابر راهزنان، هیچ گزندی به او نمی‌رسد.» (عطایی، ۱۳۷۱: ۳۳)

«فرزانگانی به نام «مانترا پزشکان» به درمان بیماران خود می‌پرداختند. زمانی که بیماران از کارد پزشکان یا جراحان و داروپزشکان یا طبیبان ناامید می‌گشتند، به مانتراپزشکان روی می‌آوردند تا آنان به گفتن مانترا یا کلام ویژه، دردهای بیماران را از میان ببرند. این ویژگی شگرف، مانتراپزشکان را دارای پایگاهی بس ارزشمند ساخته بود و ایشان بنیان‌گذار دانشی بودند که امروز هیپنوتیزم و تلقین نامیده می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۷۸)

از این گفته می‌توان چنین برداشت کرد که نخستین بنیان‌گذاران هیپنوتیزم ایرانیان بوده‌اند و بعد به دلیل بی‌توجهی، این کشف را نیز همچون برخی کشفیات دیگر، بیگانگان به نام خود ثبت کرده‌اند.

درباره رویین تنی اسفندیار، سه روایت وجود دارد: الف. رویین تنی اسفندیار به وسیله آب مقدسی است که زرتشت بر سر اسفندیار می‌ریزد. آن آب به چشمان اسفندیار نمی‌رسد و در نتیجه، چشمانش آسیب‌پذیر باقی می‌ماند. این روایت معمولاً جزو روایت‌های شفاهی است که درباره کیفیت رویین تنی اسفندیار



آمده است. البته سیروس شمیسا در کتاب «انواع ادبی»، صفحه ۷۸ می‌گوید: «اسفندیار به دستور زرتشت در رودخانه اساطیری «داهی‌تی» آب‌تنی می‌کند و روپین‌تن می‌گردد اما چون در هنگام غوطه خوردن، چشمان خود را می‌بندد، آن نقطه آسیب‌پذیر باقی می‌ماند (همان، ۱۳۷۶: ۷۸). ب. روپین‌تنی اسفندیار به سبب خوردن دانهٔ انار پشت بوده است که زرتشت به اسفندیار می‌دهد و در نتیجه تن او سخت می‌شود. ج. «روایت ضمنی دیگری است که فردوسی در هفت‌خوار اسفندیار بدان اشاره می‌کند و آن زنجیری است که زرتشت از بهشت آورده و بر بازوی اسفندیار بسته است و از این سبب اسفندیار از هر آسیب و گزند، مصون است.» (وجدانی، ۱۳۸۴: ۴)

فردوسی این ماجرا را، که در خان چهارم روی داده است، بدین صورت بیان می‌کند:

یکی نغز پولاد زنجیر داشت
نهان کرده از جادو اژدر داشت
به بازویش بر بسته بد زرد هشت
به گشتاسب آورده بود از بهشت
بینداخت زنجیر در گردنش
بدان سان که نیرو ببرد از تنش
زن جادو از خویشتن شیر کرد
جهان جوی آهنگ شمشیر کرد
بدو گفت بر من نیاری گزند
اگر آهین کوه گردی بلند

(شاهنامه، ۱۳۷۰، جلد ۴: ۱۲۰۸)

«اندیشهٔ روپین‌تن شدن که مظهر آرزوی انسان برای دستیابی به بی‌مرگی و داشتن عمری ابدی است، در ادبیات سایر ملل نیز نمونه‌هایی دارد؛ نظیر «زیگفرد» که در حماسهٔ آلمانی «نیلونگن» روپین‌تن است. وی با آب‌تنی در چشمه‌ای مرموز روپین‌تن می‌شود و چون در این هنگام، از درخت بالای سر او برگی بر پشتش می‌افتد، جای آن به واسطهٔ نرسیدن آب، آسیب‌پذیر می‌شود.» (رزمجو، ۱۳۸۱: ۳۵۰)

البته، شمیسا در این باره نظر دیگری دارد. وی در کتاب «انواع ادبی» صفحهٔ ۷۸ می‌گوید: «زیگفرد اژدهایی را می‌کشد و با غوطه خوردن در خون آن روپینه می‌شود. نقطهٔ ضعف او جایی است بین دو شانه

که برگی بر آن افتاده و در نتیجه، با خون اژدها تماس نیافته بود. هاگن (Hagen) با ضربه زدن بر آنجا، او را می‌کشد.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۷۸)

بالدر (Balder) نیز در افسانه‌های کهن اسکاندیناوی، روپین‌تن است و همهٔ عناصر سوگند خورده‌اند که به او آسیب نرسانند؛ جز گیاه حقیر دبق و همین گیاه است که سرانجام بالدر را به هلاکت می‌رساند.

«ز دیگر روپین‌تنان، آشیل را می‌توان

اسطوره‌ها در فرهنگ کشور ما نقش مهمی ایفا می‌کنند. از لوازم یا بایسته‌های داستان‌های اسطوره‌ای وجود کردار و منش شگفت‌انگیز و خارق‌العاده عناصر موجود در آن‌هاست. روپین‌تنی یکی از این بایسته‌هاست

نام برد. وی در ایلپاد هومر فرزند «پله» است، که تنها پاشنهٔ پایش آسیب‌پذیر می‌باشد. این امر بدین خاطر است که چون مادرش پس از تولد او، به هنگامی که وی را در رودخانهٔ مرموز افسانه‌ای «ستیکس» شست‌وشو می‌داده و پاشنهٔ پایش را در دست داشته، به علت نرسیدن آب به این عضو، از این ناحیه آسیب‌پذیر می‌شود. سرانجام او در جنگ تروا با ضربهٔ تیر مسموم «پاریس» به این نقطه از بدنش، کشته می‌شود.» (رزمجو، ۱۳۸۱: ۳۵۰)

گاه اتفاق می‌افتد که کسی به واسطهٔ نوشیدن جرعه‌ای آب، عمر جاودان می‌یابد و گاه با پوشیدن برخی پوشیدنی‌ها، شکست‌ناپذیر می‌شود؛ همچون رستم هنگام پوشیدن ببر بیان.

اندیشهٔ روپین‌تنی یکی از آرزوهای انسان برای دستیابی به بی‌مرگی و داشتن عمری

ابدی است ولی همچنان که می‌بینیم، هر کدام از روپین‌تنان، نقطه‌ای آسیب‌پذیر که اغلب هم کوچک است، در وجود خود دارند و همین نقاط کوچک، انسان را در رسیدن به آرزویی بزرگ ناکام می‌گذارد. بیشتر این قهرمانان به واسطهٔ احساس نامیرایی، به نوعی غرور دچار شده‌اند که زمینهٔ مرگ آن‌ها را فراهم می‌سازد. در واقع، غرور باعث می‌شود آنان همواره‌های خود را کوچک و پست بدانند و آن گونه که شایسته است، خویشتن را در برابر آنان محافظت نکنند. اسفندیار ندای آشتی‌جویی رستم را نادیده می‌گیرد؛ چرا که خود را برتر از او می‌داند و بنابراین، به مرگ نزدیک‌تر می‌شود. همین ماجرا را آشیل در برابر پاریس دارد. همهٔ این نکات و مطالب به ما می‌آموزند که آرزوی عمر جاودان داشتن به واسطهٔ جسمی خارق‌العاده و مافوق طبیعی، ناممکن است و تنها از راه به دست آوردن نام نیکو و نیز با کردار نیکوست که انسان، جاودان می‌ماند؛ و گر نه تنها باقی، خداوند است.

نتیجه

یکی از آرزوها و آمال انسان، دستیابی به عمر جاویدان و داشتن اندامی روپین است. دارندگان این نیروی مافوق طبیعی شکست‌ناپذیرند اما به دلیل احساس بی‌مرگی که در خود احساس می‌کنند، دچار غرور و خودخواهی می‌شوند و از ناحیهٔ همین خصیصهٔ ناپسند، آسیب‌پذیر می‌گردند و به سرانجامی ناخواسته و زشت گرفتار می‌آیند. در پس این رویدادها یک نصیحت نهفته است و آن اینکه تنها راه عمر جاویدان نه داشتن اندام آسیب‌ناپذیر بلکه بهره‌مندی از نام نیک و پسندیده است.

منابع

۱. رزمجو، حسین؛ قلمرو ادبیات حماسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۸۱.
۲. شمیسا، سیروس؛ انواع ادبی، انتشارات فردوسی، تهران، ۱۳۷۶.
۳. عطایی، امید؛ «شاهنامه و هومر» (رازهای اوستا)، ش ۵۷، پاییز ۱۳۷۲.
۴. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه، به تصحیح ژول مول، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۷۰.
۵. وجدانی، فریده؛ «تاملی دیگر در روپین‌تنی اسفندیار»، رشد زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۴.



لیلی و مجنون نظامی و سلامان و ابدال جامی

دکتر خاور قربانی، استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد
فروغ عظیم‌زاده، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دبیر دبیرستان‌ها و
مراکز پیش‌دانشگاهی شاهین‌دژ، استان آذربایجان غربی

چکیده

نگارنده در این مقاله می‌کوشد دو داستان لیلی و مجنون نظامی و سلامان و ابدال جامی را در سه سطح زبانی، ادبی و داستانی مقایسه کند و تبعیت جامی از نظامی را در دو مثنوی مذکور تبیین نماید. برای این کار، ابتدا مضمون دو داستان به روش توصیفی و تطبیقی بررسی می‌شود و شباهت‌ها و تفاوت‌های حاصل مورد مقایسه قرار می‌گیرد. سپس ویژگی‌های زبانی، ادبی و تمثیلات مشترک به‌دست آمده در دو منظومه ارائه می‌گردد. نتیجه به‌دست آمده از این مقایسه و بررسی اثبات میزان تأثیرپذیری جامی از نظامی به مقدار ۲۳ درصد در مثنوی‌های یاد شده و وجود شباهت‌ها و تفاوت‌ها در مضمون این داستان مورد دقت و تحلیل لازم قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: لیلی و مجنون، سلامان و ابدال، مقایسه، بعد زبانی، بعد ادبی، بعد فکری

مقدمه

نظامی گنجوی یکی از بزرگان ادب فارسی و از شاعران صاحب سبکی است که پیروان زیادی داشته و در سبک و مضمون شعری مورد توجه متأخرین بوده است. خمسه پراوازه وی مقلدان زیادی را برانگیخته است؛ به‌طوری که حتی نام آثار خویش را نیز با «خمسه» نظامی انطباق داده‌اند. یکی از اجزاء خمسه مشهور نظامی که مرزها را درنوردیده، مثنوی ۴۷۰۰ بیتی

لیلی و مجنون است که شعرای بزرگی به تقلید و نظیره‌سازی از آن همت گماشته ولی نتوانسته‌اند اثری همچون آن بیافرینند؛ شعرای بزرگی چون امیر خسرو دهلوی، جامی، هانفی، قاسم گنابادی، مثالی کاشانی، و مکتبی شیرازی که به استقبال لیلی و مجنون رفته‌اند و از خود، لیلی و مجنون‌ها به یادگار گذاشته‌اند.

در بین مقلدان این شاعر بزرگ، نورالدین عبدالرحمن جامی شاعر قرن نهم را می‌بینیم که هر چند مقلد شیوه نظامی است اما تصرفات و ابتکارهایی هنرمندانه دارد. وی در هفت اورنگ، سبک خسرو و نظامی را تمرین کرده است.

در میان آثار جامی، یک مثنوی کوچک عرفانی، تمثیلی و عشقی به چشم می‌خورد که جامی برای اولین بار داستان منثور آن را به نظم درآورده است. او در این داستان صرفاً مقلد نظامی نبوده و ابتکارها و ابداعاتی داشته است. درباره لیلی و مجنون و سلامان و ابدال به گونه مجزا تحقیقات زیادی در قالب پایان‌نامه، مقاله و ... انجام گرفته است و این دو اثر با آثار دیگر مقایسه شده‌اند؛ از جمله مقاله «لیلی جامی و لیلی نظامی» اثر مهدی علایی حسینی یا «سلامان و ابدال، اسطوره‌های یونانی در منابع ایرانی» از سید حسن امین.

مسلم است که مثنوی سلامان و ابدال جامی نیز، هر چند کم، نمی‌تواند به دور از تأثیرپذیری از نظامی باشد. بنابراین و با توجه به مسائل یادشده، در این مقاله هدف این بوده است که این مثنوی از هفت اورنگ جامی با یکی از

عاشق (مجنون و سلامان) در دو مثنوی متفاوت است؛ مجنون به دنبال بخشش‌ها و راز و نیازهای «سید عامری»، (پدر مجنون) به دنیا می‌آید و سلامان با تدبیر حکیم مشاور در نتیجهٔ بیزاری پدر (پادشاه یونان) از معاشرت با زنان، به صورت آزمایشگاهی متولد می‌شود.

نوع عشق در لیلی و مجنون نظامی و سلامان و ابرسال جامی: قبل از بیان تفاوت نوع عشق در دو مثنوی مذکور جا دارد به پیشینه و انواع عشق نگاهی بیندازیم. «آنچه از آن به «عشق الهی» تعبیر می‌شود، پدیده‌ای بس پیچیده‌تر از آن است که بتوان بر پایهٔ یکی دو فرض ساده، به آسانی گرهش را گشود. آنچه عارفان «جذبه‌اش» می‌نامند، معجزه‌ای وصف‌ناپذیر است که به هر حال باید بیان شود اما عرفا نمی‌توانند این واقعه را به شیوه‌ای منطقی و در حیطهٔ فلسفه و کلام بر زبان آورند. پس ناگزیر آن را با تجربه‌های عادی انسانی قیاس می‌کنند» (دهقانی، ۱۳۸۷: ۱۰۰). در میان سالکان راه عشق «رابعه عدویه مرحله‌ای فراتر از حسن گام برداشته و حدیث عشق الهی را بر زهد و درد صوفیه افزود» (زرین کوب، ۱۳۵۶: ۵۱). بالاخره حلاج، قدم در راه عرفان برداشت؛ «وی همه این شعله‌های رنگارنگ، را به هم آمیخت. در اندیشهٔ حلاج، خدا انسان را چون آینه‌ای آفرید تا عشق خویش را در او بنگرد و این عشق رمز خلقت بود.» (ماسینیون، ۱۳۶۶: ۳۸) نظامی نیز ارزش عشق را در لیلی و مجنون به حد اعلای خود رسانده است. «عشق یکی از بزرگ‌ترین و اساسی‌ترین نیروهای طبیعت انسانی است و نویسنده و شاعر باید این نکته را در نظر داشته باشد و ارزش درخوری بدان دهد» (یونسی، ۱۳۷۹: ۱۹۰). «داستان لیلی و مجنون، زبان رمز حال همهٔ عاشقان صادق است» (علایی حسینی، ۱۳۸۶: ۳۷)، «عشق در لیلی و مجنون صاعقه آسارخ می‌دهد و تقدیر آن‌هاست. خواست انسانی برانگیزندهٔ این عشق نیست. هستی عاشق لحظه به لحظه محو می‌شود؛ نخست عقل زایل می‌شود و سرانجام مرگ فرا می‌رسد. نمایان‌ترین خصیصهٔ این عشق جنون است و بدیهی‌ترین سرانجامش نابودی است» (مختاری، ۱۳۷۸: ۵۱). چنان‌که به گفتهٔ «عین القضاة» «جمال خدا آفتابی بود که اگر انسان راست بدان می‌نگریست دیده‌اش می‌سوخت پس ضرورت بود که «جمال آفتاب»

آثار نظامی از خمسۀ وی مقایسه شود و میزان تأثیرپذیری جامی از نظامی محرز گردد اما با توجه به تمثیلی، عشقی و عرفانی بودن لیلی و مجنون نظامی، بهتر است این مقایسه میان سلامان و ابرسال جامی و لیلی و مجنون نظامی صورت گیرد. برای انجام این کار، لازم است به طریق کتابخانه‌ای و فیش‌برداری از منابع اصلی و فرعی مورد نیاز، ویژگی‌های زبانی، ادبی، تمثیلی و داستانی و محتوایی هر دو مثنوی به‌طور گسترده بررسی و مقابله شوند. سرانجام، در صورت وجود ویژگی مشترک، مقایسه‌ای بین دو مثنوی در مقاله حاضر انجام گیرد تا میزان تأثیرپذیری جامی از نظامی در مثنوی‌های یادشده محرز گردید.

مقاله حاضر با توجه به تبیین و تشریح مختصر عشق و انواع آن، با دروس عاشقانه و عارفانهٔ کتب پیش‌دانشگاهی مرتبط است و می‌تواند در تدریس بهتر برای دبیران علاقه‌مند راه‌گشا باشد. همچنین، نمایی کلی از آرایه‌های مورد استفادهٔ شاعران برجستهٔ شعر سنتی چون نظامی و جامی در اختیار دبیران قرار می‌دهد که این امر نیز در جزئی‌نگری و انتقال بهتر مفاهیم به دانش‌آموزان مؤثر است.

مقایسهٔ لیلی و مجنون نظامی با سلامان و ابرسال جامی از نظر مضمون (شباهت‌ها و تفاوت‌ها)

جست‌وجو برای اثبات تأثیرپذیری جامی از نظامی با توجه به عشقی و عرفانی بودن دو مثنوی مورد نظر در بررسی سیر داستانی آن دو، شباهت‌هایی را آشکار ساخت که در مقایسه با تفاوت‌های آن دو ناچیز می‌نماید؛ در حدی که این شباهت‌ها را در هر مثنوی عاشقانه‌ای می‌توان یافت. این شباهت‌ها عبارت‌اند از: آغاز داستان در آرزوی فرزندان شدن دو مرد، غلبهٔ عشق بر شخصیت‌های اصلی داستان، زیبایی معشوق در دو داستان، وجود کمال و هنر در عاشق هر دو داستان، نقش راهنما، رهایی مجنون و سلامان (دو عاشق) از زندان عشق مجازی، پیام کلی داستان یعنی رهایی از دویی و رسیدن به نقطهٔ وحدت.

همچنین، در دو داستان تفاوت‌هایی به ترتیب زیر به دست آمد:

نوع تولد دو عاشق: نوع به دنیا آمدن دو



را در «آینه معشوق» ببیند. اما این آینه همواره پیامبر نبود بلکه هر انسان فراخور حال او آینه دیگر می‌ساختند؛ چنان‌که لیلی آینه مجنون بود.» (دهقانی، ۱۳۸۷: ۱۲۹)

اکنون با توجه به این شواهد، عشق مجنون به لیلی: عشقی است پاک و آسمانی، معنوی و یا هر نام دیگر جز عشق جسمانی. مجنون خود را مرده عشق می‌پندارد.

عشق لیلی به مجنون و صدای سوز عشق و خود سوختگی لیلی به مجنون به خاطر کمال عشق در وجودش در سرتاسر داستان به گوش می‌رسد ولی به حکم زن بودنش در میان اعراب در داستان منظوم نظامی، حالتی منفعل و ساکن دارد. وی محکوم به خاموشی است و این نیز از اختیار او برون است. لیلی هیچانی‌ترین لحظات عشق و وصال جسمی، مجنون را از گناه برحذر می‌دارد و او را به اوج می‌رساند.

عشق سلامان به اقبال: عشقی است زودگذر و جسمانی و عشق اقبال به سلامان نیز جز این نیست؛ این اقبال است که بر خلاف لیلی، سلامان را در دام این عشق ناپاک گرفتار می‌کند.

شخصیت‌پردازی در دو داستان و تفاوت شخصیت‌های آن

شخصیت‌های دو داستان کاملاً در مقابل هم قرار دارند و تفاوت فاحشی بین آن‌ها هست. از بعد شخصیتی رفتار مجنون سفیهانه و غیرعادی است. او خود آزار و با خنده بیگانه است. «شخصیت مجنون تا حدی جنبه مافوق بشری می‌یابد و برخی رفتارهایش به کرامات و خرق عادات عرفا شبیه است» (حداد، ۱۳۸۸: ۱۲۸). سلامان چون یک انسان عادی و شیفته عشق جسمانی به اقبال دایه زیبای خود عشق می‌ورزد. در این داستان سلامان، زاده عقل بی‌پیوند جسم است. لیلی خود سوز است و فداکار، لطیف است و نرم‌خو و برعکس، اقبال حيله‌گری است که از آغاز به فکر به دام انداختن سلامان برای تمتع جسمانی است. پدر مجنون و سلامان نیز در این دو داستان مقابل هم‌اند؛ پدری مشفق، با کمال و دلسوز در مقابل پدری که «مهم‌ترین ویژگی شخصیتی او، کمال‌جویی و تعالی‌طلبی و خردورزی است» (صیادکوه، ۱۳۸۴: ۴۵). مادر لیلی چون دخترش محکوم به خاموشی است و به دلیل مقتضیات فرهنگی جامعه تصمیم گیرنده نیست و جز ناله‌های جان‌سوزش در مرگ

لیلی، شخصیتی از او در داستان آفریده نشده است. در داستان سلامان و اقبال، نامی از مادر اقبال به میان نیامده است. شاید شاعر نتوانسته است در سیر عرفانی هدف خود، برای مادر اقبال نیز مثالی بیافریند. مادر مجنون نیز چون مادر لیلی نقشی ندارد، جز سردادن ناله‌های مشفقانه و جگرسوز در وداع با مجنون. سلامان نیز مادری ندارد و خارج از رحم رشد می‌یابد.

مقایسه لیلی و مجنون نظامی با سلامان و اقبال جامی از نظر ویژگی‌های ادبی و زبانی

در بررسی دو مثنوی مذکور، در دو سطح ادبی و زبانی تعداد ۱۹۷۶ ویژگی قابل انطباق (استعاره، کنایه، تشبیه، جناس، اشتقاق، تکرار و ترکیب وصفی) در لیلی و مجنون (نظامی) و ۱۱۳۲ ویژگی نیز در سلامان و اقبال (جامی) به‌دست آمد که از این تعداد، به ترتیب بسامد (استعاره، تکرار، تشبیه، کنایه، اشتقاق، جناس و ترکیبات وصفی) به ترتیب (۳۸/۰۲، ۳۳/۳۳، ۳۶/۲۸، ۲۱/۲۱، ۵/۱۲ و ۵ درصد شباهت و ویژگی مشترک مشاهده گردید.

در ادامه به این ویژگی‌های مشترک (ادبی و زبانی) به ترتیب بسامد اشاره می‌شود.

استعاره - سرو: استعاره از فرزند یا قد زیبارو؛ لعل: لب عاشق یا معشوق^۲؛ شکر: لب عاشق یا معشوق^۳؛ چشمه و تشنه: معشوق و عاشق^۴؛ گل: صورت معشوق^۵؛ سیم‌تن: وجود معشوق^۶؛ لعبت: معشوق^۷؛ شمع: عاشق یا معشوق^۸؛ آینه: دل یا وجود عاشق^۹. در لیلی و مجنون: دست بخت (۵۸/۴)، دست ظفر (۳۶/۱۶) و در سلامان و اقبال: دست دل (۲۲۷/۱)، دست مهر (۲۳۶/۱۲)، دست بیدار (۲۳۹/۲۴). در لیلی و مجنون: دامن کوه (۲۱۱/۵)، دامن اژدها (۱۹۶/۱۰)، دامن زلف (۶۶/۱۵)، دامن دولت (۸۷/۱۶)، دامن غار (۱۴۲/۳) و در سلامان و اقبال: دامن مژگان (۲۳۹/۷)، دامن مقصود (۲۰۶/۲). در لیلی و مجنون: نعره کوس (۱۱۶/۷)، و در سلامان و اقبال: نعره اقرار (۱۹۷/۶). در لیلی و مجنون: گوش توبه (۱۵/۴)، گوش ادب (۸۱/۶) و در سلامان و اقبال: گوش گردون (۲۴۲/۱۷).

تشبیه - تشبیه عاشق و معشوق به سایه^{۱۰}؛ سخن و فهم عاشق و معشوق به آب^{۱۱}؛ تشبیه شیشه و سنگ^{۱۲}.

همانندی عود در دو مثنوی^{۱۳}؛ همانندی



جامی در این
داستان صرفاً
مقلد نظامی
نبوده و ابتکارها
و ابداعاتی
داشته است

عشق (۸۰/۸)، حلقه زلف (۹۳/۲) و (۱۹۶/۱۰) و در سلامان و ابسال: حلقه حکم (۱۹۳/۱۵)، حلقه گیسو (۲۳۳/۴). در لیلی و مجنون: چشمه معانی (۳۱/۵) و در سلامان و ابسال: چشمه سار ملک دین (۲۰۶/۱۵)، چشمه سار لطف (۲۱۶/۶). در لیلی و مجنون: صدف تو (۲۰۴/۶)، صدف دگر قبیله (۶۰/۱۷)، صدف لب (۱۲۷/۱۴) و در سلامان و ابسال: صدف استعاره از وجود (۲۱۹/۱) و (۲۱۴/۱۳)، صدف استعاره از لب (۲۱۳/۹) **کنایه** - در فشاندن؛ پای در کشیدن؛ تیانچه بر خود زدن؛ دل دادن؛ دو نیم شدن دل؛ دم زدن؛ کمر بستن؛ به اندازه یک مو؛ حلقه به گوش؛ باد پیمایی؛ در سفتن؛ جگر خوردن؛ عنان تاختن؛ خار بودن؛ دست و پا زدن؛ در کمند آوردن؛ پرده ز راز بر گرفتن؛ دردمن^{۲۰}

جناس - نام و نامه؛ دست و دوست؛ خان و خانه؛ چشم و چشمه؛ سیه و سیاه؛ مه و ماه؛ گنج و رنج؛ شیوه و شیون؛ ساز و باز؛ گه و گاه^{۲۱}؛

اشتقاق - غنیه و غنی؛ عاشق و معشوق؛ ظلم و مظلوم؛ سلیم و سلامت و سالم، حاصل و بی حاصلی^{۲۲}؛

تکرار - نام؛ زن؛ نیک و بد؛ پرده؛ شکر؛ هفته؛ کس؛ خاک؛ سایه؛ سینه؛ دست؛ زه؛ غم؛ مهر؛ راست؛ جهان؛ سر؛ جان؛ خون؛ ماه؛ خار؛ گردن؛ تن؛ سخن؛ کعبه؛ زمزم؛ مو؛ دریا؛ آب؛ کار؛ کام؛ دل؛ پنجه؛ نفس؛ خانه؛ تخت و تاج؛ ملک؛ گوهر؛ خود؛ سگ؛ شاه؛ نیم؛ گاه؛ اعداد شمارشی هزار و یک و ... که به دلیل محدودیت حجم مقاله از آوردن نشانی واژگان تکرار شده پرهیز می‌شود.

ترکیبات وصفی - در لیلی و مجنون نظامی: رنجور دل (۷۰/۸)، پولادین صخره (۳۲/۹)، لعل خوانخوار (۳۲/۳)، گل شکفته (۶۹/۱۰)، چرخ اخضر (۱۴/۵)، نامه نغز (۲۶/۱۲). و در سلامان و ابسال جامی: دل رنجور (۲۲۷/۱۶)، پولاد بازو (۲۱۶/۱۱)، لعل آتشین (۲۱۶/۴)، گل نوحاسته (۲۳۶/۱۴)، چرخ کبود (۲۱۸/۶)، بحر اخضر (۲۳۲/۲)، نغز گفتار (۲۰۱/۵).

تمثیل‌های مشترک در لیلی و مجنون نظامی و سلامان و ابسال جامی
نظامی در اثبات وجود خدا، دم دنیا و فراموشی

خال به مشک دانه^{۱۴}؛ عاشق و معشوق به ماه و آفتاب^{۱۵}؛ معشوق و عاشق به گنج و مار^{۱۶}؛ چشم به نرگس^{۱۷}؛ چشم به چشم آهو^{۱۸}؛ مو به چتر و زنجیر^{۱۹}؛ همچنین در لیلی و مجنون نظامی: آتش عشق (۶۶/۱۱)، نسیم عشق (۷۸/۱۵)، رایت عشق (۷۹/۱)، چشمه عشق (۱۵/۸)، حلقه عشق (۸۰/۸)، شراب عشق (۸۱/۱)، زخمه عشق (۱۰۳/۶)، چنبر عشق (۶۳/۱۹)، سنگ عشق (۲۲۱/۱۳)، گوهر عشق (۶۰/۵)، آب زلال عشق (۵۷/۹) و در سلامان و ابسال جامی: داغ عشق و باغ عشق (۲۳۱/۴)، داغ عشق (۲۳۳/۹)، غیرت عشق (۲۳۵/۲)، در لیلی و مجنون: حلقه غم (۸۰/۱)، سیلاب غم (۸۰/۱۲)، خانه غم (۸۲/۲)، آتش غم (۱۳۰/۷)، کوه غم (۱۳۵/۶)، تاب غم (۱۵۶/۱) و در سلامان و ابسال باران غم (۲۴۱/۲).

در لیلی و مجنون: کوی ملامت (۷۴/۳) و در سلامان و ابسال: تیر ملامت (۲۳۰/۱۲). در لیلی و مجنون: سیب زرخدان (۲۱۷/۱۰) و در سلامان و ابسال: چاه زرخدان (۲۱۳/۱۵). در لیلی و مجنون: پرسخن (۱۳۱/۱۴) و در سلامان و ابسال: عود سخن (۱۹۸/۱۴). در لیلی و مجنون: قلم وفا (۱۶۶/۱۱) و در سلامان و ابسال: حرف وفا (۲۱۱/۱۲). لیلی و مجنون: ابرجود (۱۶/۱۲) و در سلامان و ابسال: ابرکرم (۲۱۸/۱۸). در لیلی و مجنون: سایه دولت (۳۷/۸)، دامن دولت (۸۷/۱۶) و در سلامان و ابسال: افسر دولت (۲۲۶/۲۰)، باغ دولت (۲۳۶/۱۵)، باده دولت (۲۴۲/۵)، در دولت (۲۰۴/۷). لیلی و مجنون: آب لطف (۷۱/۱۲)، شربت لطف (۴/۱۶) و در سلامان و ابسال: باغ لطف (۲۱۶/۱۷)، آب لطف (۱۹۱/۱). لیلی و مجنون: آتش ظلم (۴/۵) و سلامان و ابسال: ظلمت ظلم (۱۹۶/۱) و (۲۰۷/۳)، جام ظلم و سنگ ظلم (۲۲۴/۱۵). در لیلی و مجنون: در اشک (۶۹/۱۱)، کوی ملامت (۷۴/۳)، مرغ جان (۲۰۴/۱۱)، خرمن گل (۵۴/۱)، تیغ لابلالی (۶۳/۶)، دریای مروت (۱۵/۱۱)، تیرزبان (۱۳۱/۱۳)، دود اندوه (۶۶/۱۱)، ابرجود (۱۶/۱۳)، گوهرمن (۲۰۴/۶) و در سلامان و ابسال: در مدح (۱۹۶/۱۶)، کوی وصال (۲۳۹/۲۱)، مرغ دل (۲۲۱/۱۹)، خرمن تسکین (۲۳۵/۲)، تیغ کین (۲۳۵/۵)، بحر عطا (۲۱۸/۱۷)، تیر بلا (۲۳۸/۱۷)، دود آه (۲۳۹/۸)، ابر بلا (۲۴۱/۲)، گوهرش (۲۱۵/۴).

در لیلی و مجنون: حلقه غم (۸۰/۱۰)، حلقه

پی‌نوشت‌ها

۱. (۴۰/۲)، (۵۸/۷)، (۵۸/۵) و (۶۱/۲) لیلی و مجنون و (۲۰/۱۸) و (۲۱۳/۵) سلمان و ابسال
۲. (۹۳/۱۰)، (۱۳۹/۱۴)، (۱۴۶/۴) لیلی و مجنون و (۲۲۴/۴)، (۲۱۶/۱۹) و (۲۱۳/۱۲) سلمان و ابسال
۳. (۱۱۱-۱۱۲/۱۲)، (۱۸۳/۱۲) لیلی و مجنون و (۲۱۳/۱۴)، (۲۱۷/۸) سلمان و ابسال
۴. (۷۲/۱۱)، (۷۱/۱۲)، (۲۵۲/۱۱)، (۲۱۸/۲)، (۱۸۲/۱۶) لیلی و مجنون و (۲۳۵/۱۷)، (۲۲۴/۸) سلمان و ابسال
۵. (۹۴/۴)، (۱۸۳/۹)، (۹۷/۱۴) لیلی و مجنون و (۲۱۳/۸) سلمان و ابسال
۶. (۱۳۷/۱۰)، (۲۱۳/۱۷) لیلی و مجنون و (۲۱۳/۱۷) سلمان و ابسال
۷. (۲۱۰/۱)، (۲۱۳/۱۷) لیلی و مجنون و (۲۱۳/۱۷) سلمان و ابسال
۸. (۱۳۱/۱۱) لیلی و مجنون و (۲۱۵/۱۱) سلمان و ابسال
۹. (۲۰۳/۲) لیلی و مجنون و (۲۴۶/۵)، (۲۲۸/۱۲-۱۱) سلمان و ابسال
۱۰. (۸۵/۹) لیلی و مجنون و (۲۲۴/۶) سلمان و ابسال
۱۱. (۱۸۲/۱۲) لیلی و مجنون و (۲۱۶/۱۹) سلمان و ابسال
۱۲. (۲۰۶/۱۴) لیلی و مجنون و (۲۰۳/۸) سلمان و ابسال
۱۳. (۲۲۴/۱۲)، (۱۹۲/۱۲) لیلی و مجنون و (۱۸-۱۷) و (۲۰-۱۹/۲۱) سلمان و ابسال
۱۴. (۲۵۷/۴) لیلی و مجنون و (۲۲۱/۱۹) سلمان و ابسال
۱۵. (۶۶/۷)، (۶۶/۷)، (۱۸۵/۱۴)، (۱۸۹/۳) لیلی و مجنون و (۲۱۳/۱)، (۲۱۵/۱۷)، (۲۲۴/۳)، (۲۱۵/۲۲)، (۲۳۲/۳) سلمان و ابسال
۱۶. (۱۹۶/۴)، (۲۳۲/۲)، (۲۳۲/۲)، (۱۰۰/۱۵)، (۱۲-۱۲/۱۴)، (۲۵۷/۸)، (۸۳/۸) لیلی و مجنون و (۲۳۲/۲) سلمان و ابسال
۱۷. (۱۳۶/۸)، (۱۸۲/۱۶) لیلی و مجنون و (۲۲۲/۴)، (۲۱۵/۱۳) سلمان و ابسال
۱۸. (۹۳/۱)، (۲۵۷/۴) لیلی و مجنون و (۲۱۶/۲)، (۲۱۷/۱۱) سلمان و ابسال
۱۹. (۱۴۹/۸)، (۶۳/۱۷)، (۶۳/۱۷) لیلی و مجنون و (۲۱۳/۱۳)، (۲۱۳/۱۱) سلمان و ابسال
۲۰. در لیلی و مجنون نظامی به ترتیب: (۶۰/۱۶)، (۱۰۷/۹)، (۱۵۶/۳)، (۱۸۲/۲)، (۱۶۳/۵)، (۲۳۶/۱۵)، (۲۴۹/۵)، (۱۲۳/۱۳)، (۱۴۶/۴)، (۸/۹)، (۳۷/۱۰)، (۱۲/۹)، (۲۱۲/۴)، (۱۰۰/۳)، (۲۹/۷)، (۲۳/۲)، (۷۹/۱۴)، (۸۲/۸)، (۵۵/۱۰)، (۵۵/۶)، (۹۳/۱۳)، (۲۵۰/۷)، (۵۸/۱۱)، (۵۳/۲)، (۱۵۰/۱)، (۱۰۵/۱۲)، (۲۵۰/۱۰)، (۱۹۲/۷).
- و در سلمان و ابسال جامی به ترتیب: (۲۰۵/۲)، (۲۰۰/۱۰)، (۲۴۶/۵)، (۲۳۹/۱۷)، (۱۹۷/۱۲)، (۲۰۰/۳)، (۱۹۸/۱۵)، (۲۱۲/۱)، (۲۱۶/۱۶)، (۲۰۲/۵)، (۱۹۲/۱۵)، (۲۱۳/۲۳)، (۲۰۵/۶)، (۲۱۱/۱۶)، (۲۱۶/۱۳)، (۲۲۰/۱۷)، (۲۴۳/۱۷)، (۲۴۱/۲۳)، (۲۰۲/۹)، (۲۱۹/۷)، (۲۳۶/۱۷)، (۱۹۲/۶)، (۲۰۴/۲۰)، (۲۳۲/۲)، (۲۰۴/۱)، (۲۳۴/۳)، (۱۹۳/۱۱).
۲۱. در لیلی و مجنون به ترتیب: (۲/۱)، (۲۷/۱۴)، (۱۸۷/۱)، (۱۷۹/۱۰)، (۷۶/۷)، (۷۴/۱۶)، (۸۸/۱۰)، (۹۵/۳)، (۱۳۰/۵)، (۱۰۱/۲)، (۲۲۲/۲)، (۲۳۲/۲)، (۲۳۶/۶)، (۴۱/۹)، (۲۳۶/۶) و در سلمان و ابسال به ترتیب: (۱۹۶/۱۹)، (۲۳۹/۲)، (۱۹۴/۲۰)، (۲۳۹/۱۷)، (۲۲۱/۱۷)، (۲۲۳/۴)، (۲۲۵/۵)، (۲۳۲/۲)، (۲۳۹/۹)، (۲۲۴/۱۱)، (۲۳۲/۲)، (۲۲۰/۱۴-۱۳)، (۲۲۰/۱۴)، (۲۲۰/۱۴)، (۱۶۷/۲)، (۹۲/۲)، (۱۶۷/۲)، (۱۵۷/۳)، (۱۹۵/۷)، (۲۱۲/۱۳)، (۴/۵)، (۲۰۰/۱۰)، (۷/۸) و در سلمان و ابسال به ترتیب: (۲۱۷/۵)، (۲۱۷/۵)، (۱۹۱/۷)، (۱۹۱/۷)، (۲۲۰/۱۷-۱۶)، (۲۲۰/۱۷)، (۲۴۴/۸)، (۱۵-۱۵)، (۲۰۲/۱۳)، (۲۱۲/۱۶).
۲۳. در لیلی و مجنون: (۲۱۲/۱)، (۲۱۶/۱)، (۸۳/۱۱)، (۸۹/۱۰)، (۲۱۶/۲)، (۱۶۱/۱۴-۱۳)، (۱۶۱/۱۴) و در سلمان و ابسال: (۳-۳۲/۴)، (۲۳۰/۱۹)، (۲۳۰/۱۵)، (۲۳۰/۱۵)، (۲۳۰/۱۵) و (۲۳۴/۴).

(ص۲۴).

از جسم خاکی از آینه و صیقلی دهنده آن (۵-۱۸/۸)، رسم و رسام (۱۹/۲)، دانه و صورت بستن آن (۷-۲۳/۱۰)، از پرگار و دایره و دوران آن (۵-۲۰/۱۰)، همچنین از ابرو بر اوج رسیدن آن و دوباره برگشتن به جای خود (۸-۲۲/۱۳)، از خانه عنکبوت و اینکه هم زخم دارد و هم مرهم (۴-۵۱/۷) به‌عنوان تمثیل بهره گرفته است. جامی نیز به همین منظور از داستان‌های عاشقانه، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و وامق و عذرا بهره گرفته است و موجودات را سایه خدا می‌پندارد (۲-۱۹۱/۶). همچنین از حکایت کردی که کدویی به پا بسته و خود را گم کرده بود، به همین منظور بهره جسته است (۱۲-۱۹۲/۱۳) و (۶-۱۹۳/۸). موارد مشترک دیگر در بهره‌مندی از تمثیل در دو مثنوی به قرار زیرند: در بیان عدم توانایی مقابله با هوس و خواست انسانی؛ در بیان یکدلی؛ در بیان نام و یاد عشق، در بیان عدم اختیار، در بیان از دست دادن توانایی و در بیان سفارش به نیکی^{۲۳}.

نتیجه‌گیری

نتیجه‌ای که از مقایسه مضمون دو مثنوی حاصل می‌آید با توجه به تمثیلی، عرفانی و عشقی بودن دو داستان علاوه بر شباهت‌ها و تفاوت‌های یاد شده، فاصله هنر نظامی یا جامی در آفرینش اثری منظوم است. خلاصه اینکه سخن نظامی، سخن دل است و چون از دل برآمده لاجرم بر دل نشیند. این در حالی است که جامی برای رسیدن به هدف خود، واژه‌ها را در کنار هم می‌چیند و در این کار از خط و مشی شاعران پیشین فاصله نمی‌گیرد. عشق، عرفان و تمثیل‌های به کار رفته در لیلی و مجنون آن‌چنان با ظرافت به هم آمیخته‌اند که خواننده لحظه‌ای از چشیدن طعم شیرین داستان محروم نمی‌شود. برعکس، در سلمان و ابسال آن‌چنان بارز و آشکارند که مانع فهم اصل داستان می‌شوند و آنچه خواننده را در لایه‌لای داستان عاشقانه به مفهومی عرفانی می‌رساند، جز توضیحات خود شاعر در آخر داستان نیست. در نتیجه مقایسه ویژگی‌های زبانی، ادبی و تمثیل‌های به‌کار رفته، تبعیت جامی در سلمان و ابسال از لیلی و مجنون نظامی به میزان ۲۳ درصد، (بدون احتساب موارد تکراری در کل آرایه‌ها) به اثبات رسید.

منابع

۱. دهقانی، محمد؛ **وسوسه عاشقی**، جوانه رشد، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۷.
۲. زرین کوب، عبدالحسین؛ **ارزش میراث صوفیه**، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۶.
۳. ماسینیون، لویی؛ **عرفان حلاج**، ترجمه ضیاءالدین دهشیری، بنیاد علوم اسلامی، تهران، ۱۳۶۶.
۴. یونسی، ابراهیم؛ **هنر داستان‌نویسی**، نگاه، چاپ ششم، تهران، ۱۳۷۹.
۵. علانی حسینی، مهدی؛ «لیلی جامی و لیلی نظامی»، مطالعات ادبیات تطبیقی، ش ۱، ۱۳۸۶.
۶. مختاری، محمد؛ **هفتاد سال عاشقانه**، تیراژه، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۸.
۷. حداد، حسین؛ **مآخذشناسی توصیفی، عناصر داستانی ایران**، سوره مهر، سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری، تهران، ۱۳۸۸.
۸. صیادکوه، اکبر؛ **سلمان و ابسال نورالدین عبدالرحمن جامی**، بازنویسی و تلخیص مثنوی سلمان و ابسال، مؤسسه فرهنگی اهل قلم، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۴.
۹. نظامی گنجه‌ای؛ **لیلی و مجنون**، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، نشر قطره، چاپ یازدهم، تهران، ۱۳۹۰.
۱۰. سجادی، سید ضیاءالدین؛ **قصه‌حی‌بن یقظان به روایت ابوعلی سینا، سهروردی، ابن طفیل، قصه سلمان و ابسال به روایت ابوعلی سینا**، ابن طفیل، خواجه نصیر، محمودبن میرزا علی، عبدالرحمان جامی، سروش، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۹.

لیله در آینه لیلی و مجنون نظامی

رویا مرادی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های اردبیل

اشاره

با توجه به مطرح شدن داستان لیلی و مجنون در درس یازدهم ادبیات سال اول و چهارم دبیرستان این مقاله برای آشنایی بیشتر مخاطبان با شخصیت لیلی و بررسی ویژگی‌های او تهیه و تدوین شده است. بررسی خصوصیات لیلی می‌تواند دلیل محبوبیت وی را بعد از قرن‌ها روشن کند. پابندی او به ارزش‌های اخلاقی نیز عاملی است که وی را به عنوان نماد معشوق راستین و الگویی در عشق پاک مطرح می‌سازد.

چکیده

داستان لیلی و مجنون از جمله داستان‌های مورد توجه در ادبیات فارسی است. لیلی و مجنون به عنوان نماد عشق پاک همواره در ادب فارسی مطرح بوده است. عشق پاک، زندگی اندوهبار، تحمل سختی‌ها و مرگ در عین ناکامی نام این دو عاشق را به عنوان شخصیت‌هایی مورد احترام و محبوب در اذهان فارسی‌زبانان ماندگار کرده است. در این مقاله شخصیت لیلی و ویژگی‌های او براساس داستان لیلی و مجنون نظامی تحلیل و بررسی خواهد شد. طرح بخشی از این داستان در کتاب‌های درسی سال اول و چهارم دبیرستان زمینه‌ای را فراهم می‌آورد تا خوانندگان عزیز از این شخصیت داستانی شناخت بیشتری پیدا کنند.

کلیدواژه‌ها: لیلی، عشق، مجنون، نظامی

مقدمه

لیلی یکی از سرآمدترین شخصیت‌های داستانی و یکی از محبوب‌ترین معاشیق در ادب فارسی است. بازتاب گسترده نام لیلی در ادب فارسی و استفاده فراوان شاعران از این نام در مضمون‌سازی و

تصویرپردازی، مؤید این مطلب است. نام لیلی از دیرباز آذین‌بند شعر فارسی بوده ولی لیلی عمده شهرت و محبوبیت خود را مدیون نظامی است. نظامی شاعر قرن ششم اولین شاعری است که داستان عشق لیلی و مجنون را به نظم فارسی درآورده و این شیوه داستان‌سرایی را پی‌ریزی کرده است. او با توجه به اصل داستان و جو حاکم بر شرایط زندگی قهرمانان آن، شخصیت لیلی را پایه‌ریزی کرده است. بررسی ویژگی‌های او می‌تواند به ما نشان دهد که چگونه بعد از گذشت قرن‌ها هنوز هم لیلی نماد معشوق واقعی است.

ویژگی‌های شخصیتی لیلی در لیلی و مجنون نظامی

زیبایی: در مورد زیبایی لیلی نظرات چندی وجود دارد. از نظر نظامی، لیلی زیباست و زیبایی او در سراسر داستان مطرح است. او با تشبیهات و عبارتهایی چون «سردفتر آیت نکویی» (ب ۱۳۷۳)، «شاهنشاه ملک خوب‌روی» (ب ۱۳۷۳)، «آیت خوبی» (ب ۱۳۸۱)، «فهرست جمال هفت پرگار» (ب ۱۳۷۴) و «ریشک رخ ماه آسمانی» (ب ۱۳۷۵) ستوده و این چنین توصیف شده است:

آراسته لعبتی چو ماهی
چون سرو سهی نظاره‌گاهی
آهو چشمی که هر زمانی
کشتی به کرشمه‌ای، جهانی

(نظامی، ۱۳۷۴: ۳۴)

این توصیفات با آنچه در دیوان مجنون آمده کاملاً متفاوت است؛ «در دیوان مجنون، لیلی دارای قد کوتاه، سیاه‌چهره و دارای دهان گشاد توصیف شده است.»

(طغیانی و نجفی، ۱۳۸۹: ۱۴۳)

در مثنوی مولوی هم لیلی چندان زیبا نیست:

نام لیلی از
دیرباز آذین‌بند
شعر فارسی
بوده ولی لیلی
عمده شهرت و
محبوبیت خود
را مدیون نظامی
است

گفت لیلی را خلیفه کان تویی
کز تو شد مجنون پریشان و غوی
از دگر خوبان تو افزون نیستی
گفت خامش، چون تو مجنون نیستی
(مولوی، ۱۳۷۸: ۲۲)

و در جایی دیگر آمده:
ابلهان گفتند مجنون را ز جهل
حسن لیلی نیست چندان، هست سهل
بهتر از وی صدهزاران دلربا
هست همچون ماه اندر شهر ما
(همان، ۸۷۴)

ستم‌پذیری و ستم‌کنشی: لیلی در
جامعه‌ای زندگی می‌کند که «در بسته
و محکوم به سلطه بی‌رحم سنت‌هاست؛
جامعه‌ای که هر گونه عدول از سنت‌ها را رد
می‌کند و طی قرن‌ها به آداب و رسوم کهنه
اجدادی وفادار می‌ماند.»

(زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۳۱)
زیستن در چنین جامعه‌ای - به خصوص
برای زن - مطیع و رام بودن را ایجاب
می‌کند. چنین جامعه‌ای فرصت تغییر و
دگرگونی را از مردم می‌گیرد و سرنوشت
را امری محتوم علم می‌کند تا همگان
خود را اسیر چنگال سرنوشت بدانند و
هر پیشامدی را فروتنانه بپذیرند. لیلی از
همان اوان کودکی دست و پا بسته اسیر و
مطیع پدر و سرنوشتی است که او برایش
می‌آفریند و «عجیب‌تر زندگی سراسر
تسلیم لیلی است، خالی از هر تلاشی. از
مکتب‌خانه‌اش باز می‌گیرند و در خانه‌ای
بام و در بسته زندانی‌اش می‌کنند؛ بی‌آنکه
اعتراضی کند و فریادی به شکوه و شکایت
بردارد. به شوهر نادیده نامطوبعی می‌دهند
بی‌آنکه از او نظری خواسته باشند و او
همچنان تسلیم است و فرمان‌پذیر و در
حرم‌سرای شوهر ناخواسته کارش گریه و
زاری.» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۶۷: ۱۸)

لیلی مجنون را عاشقانه دوست دارد ولی
رسوم قبیله‌ای در برابر این موجود نحیف
سر بر می‌آورند. مردان قبیله او را از وصال
به مجنون باز می‌دارند؛ به جرم اینکه
مجنون عاشق اوست و «رسم معمول اهل
بادیه این است که دختر را هرگز به کسی
که در حق او عشق می‌ورزد و عشق او در
افواه می‌افتد نمی‌دهند.»

(زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۲۵)

پرده‌پوشی و محافظه‌کاری

لیلی در عشق پاکباز است ولی بی‌محابا
نیست. در راه عشق دل به دریا نمی‌زند و با
احتیاط گام برمی‌دارد و این ماحصل تربیت
اوست. او براساس نگرش و دیدگاهی تربیت
شده است که دختر آرمانی را دختری
مطیع و گوش به فرمان می‌داند؛ دختری
که باید شرم و حیا گوشوار گوش او باشد و



لیلی هرگز از این چارچوب فراتر نمی‌رود.
از نظر اطرافیان، لیلی دختری آرمانی و
بی‌نظیر است؛ چرا که در برابر عشق جوانی
مجنون پاسخی ندارد، در برابر اراده پدر
تسلیم است، حد و حدود خود را می‌داند و
هرگز به عشق خویش اعتراف نمی‌کند. چرا
که همه این کارها هتاک و پرده‌داری است
و او را متهّم به بی‌حیایی خواهد نمود. تنها
اعتراف لیلی به عشق زمانی است که مرگ
خود را نزدیک می‌بیند؛ راز دل بر مادر
می‌گشاید و سفارش یار را به مادر می‌کند:
یار است و عجب عزیز یار است

از من به تو بر یادگار است
از بهر خدا نکوش داری
در وی نکنی نظر به خواری
(نظامی، ۱۳۷۴: ۱۶۰)

پاک‌دامنی و پایبندی به اصول اخلاقی

«عشق لیلی و مجنون عشقی است ناکام،

آمیخته با عفت و حفاظ که تمام آن در
محنت و فراق و در جدایی و پریشانی
می‌گذرد و سرانجام هم با مرگ و اندوه
پایان می‌گیرد. عشقی که در طی قصه به
بیان می‌آید، تا آنجا که به مجنون مربوط
است عشق پاک‌بازی و نامرادی است -
عشق عذری - و اینکه در تمام دیدارها و
پیام‌های پنهانی لیلی، او نیز مثل مجنون
هرگز از حد پاک‌بازی و نامرادی تخطی
نمی‌کند از طهارت و عفاف حب عذری در
نزد او حاکی است.» (همان: ۱۲۲ و ۱۲۷)

«عشق لیلی عشقی جسمانی نیست.
در عشق او فقط برخورداری مادی مطرح
نیست تا در هر فرصتی و هر موقعیتی
اختیار از دست بدهد و خود را آلوده
شهوت و غرض کند. اعتقادی قوی بر وجود
او استیلا دارد و این اعتقاد جابه‌جا نمود
پیدا می‌کند. پیام‌ها و دیدارهای پنهانی‌اش
با مجنون برخلاف اصول اعتقادی اوست
ولی در کل این دیدارها، هرگز رفتاری
غیراخلاقی از لیلی سر نمی‌زند. در لابه‌لای
حوادث داستان، لیلی در مقابل عشق
پرشکوه خود، بر ترس از بدنامی و بی‌آبرویی
تأکید می‌کند و خواستار نیکنامی است:

ترسم که ز بی‌خودی و خامی
بیگانه شوم ز نیک‌نامی»

(همان: ۱۱۱)

لیلی در دیداری که در نخلستان با مجنون
دارد، در فاصله ده‌گامی از یار می‌ایستد و از
طریق قاصد از مجنون می‌خواهد که برایش
شعر بخواند. او به مجنون نزدیک نمی‌شود
و دامن پاکش را به بدنامی نمی‌آلاید و
شهره‌های عشق را فرو می‌نشانند و در
حالی که یار در بر است، به شوهر خیانت
نمی‌کند و از خدای خود شرم دارد:

زین گونه که شمع می‌فروزم

گر پیش‌ترک روم بسوزم

شویی است مرا و گرچه خفته‌ست

این حال نه از خدا نهفته‌ست

گر ز آنکه به شوی دل ندام

آخر نه چنان حرام‌زادم

زین بیش نظر زدن هلاک است

در مذهب عقل عیبناک است

تا چون که به داوری نشینم

از کرده خجالتی نبینم

(نظامی، ۱۳۷۴: ۱۳۰)
لیلی بعد از مرگ شوهر و زمانی که از
تعهد او آزاد می‌شود، دست از شکیبایی و
آزم برمی‌دارد و برای رسیدن به مجنون
چاره‌گری می‌کند:

در چاره‌گری نکرد سستی
می‌جست به چاره تندرستی

(همان: ۱۵۳)
لیلی به‌وسیله زید مجنون را خبردار
می‌کند که می‌خواهد نزد او رود ولی
زمانی که همه قید و بندها گسسته است و
نگهبانی وجود ندارد، باز هم عشق پاک راه
بر غرض مادی می‌بندد و مجال تاخت‌وتاز
چندانی به آن نمی‌دهد:

کاین عشق حقیقتی عرض نیست
کالوده شهوت و غرض نیست
پیدااست که عشق این دو خاکی
سر بر نزد مگر به پاکی
کز یک ققد نخورده بر دست
این گشت خراب و آن دگر مست
تا دست درآمدن در آغوش
از دست شد این و آن شد از هوش
(نظامی، ۱۳۷۴: ۱۵۳)

تنهایی و بی‌هم‌زبانی

لیلی بی‌یاور و بی‌هم‌زبان است. از داشتن
کسی که سنگ صبورش باشد محروم
است. از کسی که در تنگنای زندگی از
او چاره‌خواهی کند بی‌نصیب است. او در
سرتاسر داستان، هیچ همدم و هم‌زبانی
ندارد؛ به‌گونه‌ای که در آغاز داستان،
رهگذران هستند که پیام‌رسان لیلی و
مجنون به یکدیگرند. اطفال رهگذر ابیات
مجنون را برای لیلی می‌خوانند و او جواب
می‌نویسد و از پشت‌بام به کوچه می‌اندازد
و هر که کاغذ پاره لیلی را می‌یابد آن را به
مجنون می‌رساند:

زین گونه میان آن دو دل‌بند
می‌رفت پیام‌گونه‌ای چند

(همان: ۵۷)
لیلی در مواجهه با سیل غم و اندوه، در
تنهایی و بی‌کسی خود سرگردان است و
دست و پا می‌زند:
آیینۀ درد پیش می‌داشت
مونس ز خیال خویش می‌ساخت

جز سایه نبود پرده‌دارش
جز گریه نبود غمگسارش
(نظامی، ۱۳۷۴: ۵۶)
لیلی در مقایسه خود با مجنون، خود را
عاشق‌تر از او می‌داند و بی‌کسی و بیچارگی
خویش را این چنین بیان می‌کند:

لیلی بودم و لیک اکنون
مجنون ترم از هزار مجنون
زان شیفته سیه ستاره
من شیفته‌تر هزار باره
او گرچه نشانه‌گاه درد است
آخر نه چون من زن است مرد است
چون من به شکنجه در نکاهد
آنجا قدمش رود که خواهد
مسکین من بی‌کسم که یک دم
با کس نزم غریب از غم

(همان: ۱۱۱)
لیلی در سرای شوهر نیز تنها و بی‌یاور
در بند است:
در حلقه رشته گره‌مند
زندانی بند گشته بی‌بند
شویش همه روزه داشتی پاس
پیرامن آن شکستی الماس

(همان: ۱۲۷)
لیلی زمانی می‌خواهد پیامی را به مجنون
برساند، محرم و رازداری ندارد. پس پیر
رهگذری را اجیر می‌کند تا پیام سوزناکش
را به مجنون رساند و چون از شدت عشق
بی‌چاره می‌شود، رو به آستان یاور بی‌منت
می‌گذارد و از او چاره می‌خواهد و هموست
که برایش چاره‌سازی می‌کند.
یا رب برسان به آن چراغم
کز آتش او رسید داغم
کو بخشدم از جهان فروزی
در تنگ شبی، فراخ روزی
(نظامی، ۱۳۷۴: ۱۵۰)

فصاحت و زبان‌آوری

لیلی به ابیات نابی که مجنون می‌سراید
علاقه‌مند است؛ تا جایی که در ملاقاتشان
در نخلستان از طریق پیر قاصد به مجنون
چنین پیغام می‌دهد.
در خواه از آن زبان چون قند
تشریف دهد به بیتکی چند
او آرد باده من کنم نوش

او خواند بیت من کنم گوش
(همان: ۱۳۰)
لیلی خود نیز در بیت‌سرایی دستی دارد:
لیلی که چنان ملاحظتی داشت
در نظم سخن فصاحتی داشت
ناسفته دری و در همی گفت
چون خود همه بیت بکر می‌گفت
بیتی که ز حسب حال مجنون
خواندی به مثل چون در مکنون
آن را دگری جواب گفتی
آتش بشنیدی آب گفتی
(نظامی، ۱۳۷۴: ۵۷)

نتیجه‌گیری

لیلی در کل پاک‌باز، وفادار، مظلوم،
ستم‌کش، بی‌یاور، آبرومند، مقید به
آداب و رسوم و معتقد به باورهای خود
است. در شکل‌گیری شخصیت وی
عوامل چندی دخالت دارند؛ از طرفی، در
جامعه‌ای زندگی می‌کند که شرایط سخت،
فرصت هر گونه هنجارشکنی و نوآوری را
از او گرفته است. از طرف دیگر، یک زن
است و به حکم زن بودن محدود و مقید؛
به‌طوری که خود هم در چند مورد از
داستان زن بودن را محدودیت‌آور می‌داند.
مسئله دیگر، تربیت خانوادگی لیلی است.
سختگیری‌ها و اعمال فشارها و تنبیهات
او را ترسو، منفعل و توسری‌خور بار آورده
است. اعتقادات و باورهای قلبی لیلی نیز
در شکل دادن شخصیت او مؤثر است.
در سراسر داستان نیرویی بر وجود لیلی
فرمانروایی می‌کند و او را از تخطی و تجاوز
از محدوده عفاف و خویش‌ن داری مصون
نگه می‌دارد. او پای‌بند به اصول اخلاقی و
عفاف و پاکدامنی است.

منابع

۱. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ پیر گنجه در جست‌وجوی
ناکجا‌آباد، سخن، چ ۱، تهران، ۱۳۷۲.
۲. سعیدی سیرجانی، علی‌اصغر؛ سیمای دوزن، گونه، تهران،
۱۳۶۷.
۳. طغیانی، اسحاق و زهره نجفی؛ «بررسی تأثیر دیوان قیس
ملوح بر لیلی و مجنون نظامی»، فصلنامه لسان مبین، دوره
دوم، شماره ۲.
۴. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ مثنوی معنوی، به کوشش
نیکلسون، بهزاد، چ ۷، تهران، ۱۳۷۸.
۵. نظامی گنجوی، الیاس؛ لیلی و مجنون، تصحیح برات
زنجانی، دانشگاه تهران، چ ۲، تهران، ۱۳۷۴.

نماد رنگ

در سبک خراسانی

داود اشراقی، کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

انسان را، همراه با تمام رازها و رمزهای حیات مادی و معنوی او - چه در سطح فردی و چه در سطح اجتماعی - در خود بگنجاند و از این رو گسترده است که باید همه جلوه‌های هستی را در برگیرد؛ خواه پدیده‌ها و جلوه‌های انسانی، خواه اجتماعی و طبیعی

در دانش زبان‌شناسی نوین «معناشناسی»^۱ مورد توجه خاص زبان‌شناسان قرار گرفته است. امروز معناشناسی اهمیتی را که سزاوار آن است پیدا کرده است؛ مخصوصاً که پای فلاسفه، منطق‌دانان، کارشناسان هوش مصنوعی، روان‌شناسان، کارشناسان ارتباط‌رسانی، سبک‌شناسان و منتقدان ادبی و بسیاری از محققان دیگر بیش از پیش به این زمینه کشیده شده است. کلمات و مفاهیمی که شنونده انتظار شنیدن آن‌ها را ندارد، ابزارهایی معناشناختی هستند که نویسنده یا شاعر می‌تواند به کمک آن‌ها ترکیبات بدیع و هنرمندانه بسازد. در این واقعیت جای گفت‌وگو نیست که دست مایه ادبیات، زبان است، و به این اعتبار، زبان‌شناسی نمی‌تواند نسبت به مطالعه ادبیات بی‌اعتنا باشد. **رومن یاکوبسن**، از پیشگامان سبک‌شناسی زبان‌شناختی، می‌گوید: «ما باید ببینیم چه چیز است که یک پیام زبان عادی را به یک اثر هنری تبدیل می‌کند.» (باطنی، ۱۳۷۱: ۴۱)

هر زبان مجموعه‌ای از نشانه‌های وصفی است. تمامی نشانه‌ها و عناصر زبانی طبق قواعد و قوانین ویژه‌ای به یکدیگر پیوسته و با هم در ارتباط‌اند و روی هم رفته، دستگاه یا نظام منسجم مرتب‌تری را تشکیل می‌دهند. ارزش هر عنصر زبانی در درون این دستگاه و در ارتباط با عناصر دیگر زبانی معلوم و آشکار می‌شود. اجزا و عناصر درون دستگاه یا نظام زبان دو نوع رابطه «هم‌نشینی» و «جانشینی» با

سرخ و سپید و لعل و کبود و بنفش و زرد
نوروز کرد بر گل صد برگ زرگری

«منوچهری»

چکیده

یکی از مهم‌ترین عناصر شعر سبک خراسانی «عنصر رنگ» است که خود معانی مجازی و مفاهیم نمادین بسیاری را پوشش می‌دهد، در این مقاله اهداف زیر به ترتیب مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند.

۱. اهمیت «معناشناسی»، «ارتباط علم زبان‌شناسی و ادبیات» و «نشانه‌شناسی»
۲. کاربرد رنگ به صورت حسی و انتزاعی و نقش رنگ در پیدایش ترکیبات جدید، خلق معانی تازه و مفاهیم کنایی
۳. سیر کاربرد رنگ و اوج این کاربرد در شعر شاعران سبک خراسانی

کلیدواژه‌ها: معنی‌شناسی، رنگ، شعر، سبک خراسانی

مقدمه

زبان‌شناسان مقوله زبان را به سبب پیچیدگی و گستردگی آن در سه سطح جداگانه «واج‌شناسی»، «دستور زبان» و «معناشناسی» مورد مطالعه قرار می‌دهند. دلیل پیچیدگی زبان این است که باید ذهنیات



قدیمی‌ترین واژه‌نامه فارسی است، برای «رنگ» دو معنا ذکر شده است: یکی حیل و دستان و دیگری معرفت. در فرهنگ‌های مختلف، معانی متفاوت

حقیقی و مجازی مختلفی برای رنگ آمده است. از جمله در لغت‌نامه دهخدا به تفصیل در این زمینه توضیح داده شده است. از این موارد که بگذریم، در دایره گسترده‌ای که نمایشگر تأثیر و نفوذ رنگ در زبان فارسی است - به واژگانی برمی‌خوریم که در اصل برای دلالت بر معنا و مفهوم رنگ وضع نشده‌اند ولی برای رساندن و تداعی آن به کار گرفته می‌شوند. واژگانی نظیر لعل، زمر، عقیق، یاقوت و نظایر آن‌ها که به تنهایی اسم‌اند و رنگ جزء مؤلفه‌های معنایی آن‌هاست ولی اگر صفت باشند و یا به آن‌ها نسبت داده شود، رنگشان مورد نظر است و هر یک بیانگر جلوه‌های گوناگون رنگ خواهد بود. (عقدایی: ۲۵)

در کاربردهای نمادین رنگ، تجربه فردی، محیط طبیعی و شرایط اجتماعی سهم مهمی دارند؛ زیرا نماد «چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس» یا مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره می‌کند؛ به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد. (پور نامداریان، ۱۳۶۸: ۱۴)

«رنگ از دست‌مایه‌هایی است که شاعر را در برجسته‌سازی صحنه‌ها، نمودن دوری یا نزدیکی اشیاء، توصیف طبیعت و نمایش پاره‌ای از عواطف و ذهنیات یاری می‌دهد. شاعر توانا از رنگ برای تجلی مظاهر عینی و بیان عواطف خویش، از آن روی بهره می‌گیرد که دریافته است هیچ راهی برای حسی کردن تصویرها، بهتر از کمک گرفتن از عنصر رنگ نیست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۸)

با نگاهی گذرا به تصویرهای رنگین شعر فارسی چنین به نظر می‌رسد که بهره‌گیری از رنگ در آغاز موجب طبیعت‌گرایی

یکدیگر دارند. رابطه هم‌نشینی این عناصر در جمله‌ها و عبارت‌های زبان ظاهر می‌شود که چگونه و براساس چه قواعد و قوانینی یک‌به‌یک به دنبال هم می‌آیند و به هم می‌پیوندند و ارتباط پیدا می‌کنند تا نقش پیام‌رسانی و تفهیم و تفاهم را ایفا کنند و رابطه جانشینی، رابطه بین اجزائی است که روی یک محور عمودی قرار می‌گیرند و همدیگر را نفی و طرد می‌کنند. به سخن دیگر، رابطه واحدهایی است به جای هم می‌آیند و معنی جمله را تغییر می‌دهند. (باقری، ۱۳۷۸: ۷۶) هر چیزی که بتواند به موضوعی غیر خودش اشاره کند، نشانه به حساب می‌آید.

فردینان دوسوسور پدر زبان‌شناسی جدید، علم نشانه‌ها را سمیولوژی^۲ نامیده است. **چارلز سندرز پیرس** در طبقه‌بندی‌های خود سه نوع نشانه را از هم متمایز می‌سازد: نخست شمایل؛ در این نوع نشانه میان یک «چیز» و معنی‌اش شباهتی وجود دارد. دوم نمایه؛ در این نوع نشانه میان یک «چیز» و معنی‌اش رابطه علی وجود دارد. مثلاً «دود» را می‌شود یک نمایه در نظر گرفت، آن هم وقتی که به معنای «آتش» باشد. سوم نماد؛ در این نوع نشانه رابطه یک چیز با معنی‌اش قراردادی است. ما قرار می‌گذاریم که تابلو گرد و قرمزی که رویش یک مستطیل سفید کشیده شده است، به معنی «ورود ممنوع» باشد. (صفوی، ۱۳۷۹: ۱۶)

پس از این مقدمه به معناشناسی رنگ در سبک خراسانی می‌پردازیم. واژه «رنگ» یکی از زنده‌ترین، فعال‌ترین و پرکاربردترین واژه‌های هر زبانی است؛ زیرا مدلول و مفهوم آن در تمام زوایای زندگی بشر حضور گسترده دارد. انسان از هر سو به وسیله اشیائی احاطه شده که رویه بیرونی هر کدام را رنگ پوشانده است. این اشیاء رنگین، دیده و احساس می‌شوند و لاجرم برای تبیین آن‌ها وضع نشانه‌هایی ضرورت می‌یابد. این نشانه‌های قراردادی - یعنی واژگان - هم در ابلاغ مفاهیم اصلی و طبیعی رنگ‌ها به کار می‌روند و هم نشانه نمادین پاره‌ای از دریافت درونی می‌گردند. «لغت فرس» **اسدی توسی** که

شاعران شده است. در شعر قرون چهارم و پنجم، رنگ جنبه عینی دارد و با حواس بیرونی قابل درک و دریافت است ولی هر چه از عمر زبان فارسی می‌گذرد و شعر به شعر بودن خود نزدیک‌تر می‌شود، شاعر برای بیان مفاهیمی که از اعماق روح او نشئت گرفته‌اند، به وسایل و ابزارهای بیانی دقیق‌تری نیازمند می‌گردد. همان‌طور که استعاره‌ها عمق و ژرفا می‌یابند، رنگ‌ها نیز به مثابه ابزار بیان دریافت‌های شهودی به مفاهیم مجازی می‌گرایند، وسیله بیان خود و چیزی جز خود می‌شوند. یکی از مهم‌ترین عوامل در شکل‌گیری و تصویرسازی سحرانگیز و جذاب شعر سبک خراسانی، عنصر رنگ است. بیشتر شاعران این سبک را می‌توان به نقاشانی تشبیه کرد که اصلی‌ترین ابزارشان رنگ‌های زیباست. گویی شاعران نقاشانی زبردست‌اند که قلم به‌دست گرفته‌اند و با در هم آمیزی رنگ‌های زیبا و متنوع در قالب و هیئت شعر، تصاویر بدیع خلق کرده‌اند. در سبک خراسانی توجه به رنگ و کاربردهای آن زنده است. تشبیه‌های حسی به حسی مکرر مورد توجه است و وجه‌شبه در این تشبیهات بدیع، عنصر رنگ است.

در دو قصیده یکی از **منوچهری دامغانی** و دیگری از **مسعود سعد سلمان** این امر وضوح بیشتری می‌یابد. منوچهری دامغانی - که به حق شاعر طبیعت نامیده شده و او را بهترین نماینده تصاویر طبیعت در شعر فارسی و بزرگ‌ترین شاعر طبیعت‌گرای ادبیات فارسی باید به‌شمار آورد - در بیت زیر این گونه سروده است:

«هنگام بهار است و جهان چون بت
فرخار
خیزای بت فرخار بیار آن گل بی‌خار»
(گزیده اشعار منوچهری: ۲۷)

او به دلیل انس و الفتی که با طبیعت داشته، گوشه‌ای از آن را وصف کرده است. در بخشی از این قصیده منوچهری به نمایش یک قطره بی‌رنگ باران پرداخته، و آن را روی زمینه‌های متفاوت و با رنگ‌های گوناگون نشانده و تأثیر رنگ زمینه را در نمایش قطره به خوبی نشان داده تا خواننده دریابد که به آمیزش رنگ‌ها چه توجه ویژه‌ای داشته است. به عنوان مثال، قطره باران «روی گلبرگ گل سرخ» «چون اشک عروسی است برافتاده به رخسار» و یا قطره بارانی که بر سر خوید نشسته «چون قطره سیماب است افتاده به زنگار» (شفیعی کدکنی: ۵۰۵)

در این قصیده، منوچهری گذشته از رنگ‌های اصلی همانند سرخ، سفید و سبز- که از آن‌ها مشخصاً نام می‌برد- از واژگانی که برای دلالت بر رنگ وضع نشده‌اند ولی همواره رنگ خود را القا می‌کنند، نیز استفاده کرده است.

واژه‌های سیمین، زبرجد، کافور، خوید، سیماب، زنگار و امثال آن‌ها در این سروده بیشتر برای بیان رنگشان مورد استفاده قرار گرفته‌اند اما با تکیه بر شواهدی که از این قصیده و قصاید دیگر او به دست می‌آید، در می‌یابیم که در شعر منوچهری جز معنای اصلی چیزی را به ذهن متبادر نمی‌کند. به عبارت دیگر، رنگ در شعر او جلوه‌ای نمادین نیافته است و از راز و رمز آن اثری در شعر منوچهری دیده نمی‌شود. اما شاعر دیگر این دوره، یعنی **مسعود سعد سلمان**، در یکی از حبسیه‌های خود با مطلع

چون از فراق دوست خبر دارد آن غراب
رنگ غراب داشت زمانه، سیاه ناب
(مسعود سعد سلمان، ۱۳۷۸: ۶۲)

بارها از رنگ سیاه و آنچه بر سیاهی دلالت دارد، استفاده کرده است. بدون تردید، رنگ سیاه با موضوع قصیده- یعنی سیاه روزی شاعر- تناسب تام می‌یابد. به نظر می‌رسد گزینش غراب، مظهر سیاهی و جدایی، به گونه‌ای ناخودآگاه وسیله‌ای برای بیان تیرگی درون شاعر قرار گرفته است. از آنجا که رنگ سیاه و غراب، جز معنای اصلی خود بر چیزی جز خود- یعنی غم

و نیستی- دلالت دارند، می‌توان آن‌ها را نمادین پنداشت و این کاربرد رنگ را در شعر او آغازی برای گرایش به نمادین شدن مفهوم رنگ دانست.

اولین شاعر شاخص این دوره رودکی است. در محدود اشعاری که از وی به جا مانده، از رنگ‌های سرخ، سفید و سیاه و یک مورد سبز و زرد استفاده شده است. پرکاربردترین رنگ، قرمز و سرخ است که معانی ترکیبی و کنایی در آن دیده نمی‌شود. خیال شاعرانه در دیوان رودکی بیش و کم در قلمرو عناصر طبیعت سیر می‌کند. مقایسه شعر رودکی با شاعران معاصر از نظر توجه به رنگ‌ها به‌طور

در کاربردهای نمادین رنگ، تجربه فردی، محیط طبیعی و شرایط اجتماعی سهم مهمی دارند؛ زیرا نماد چیزی از جنس جهان شناخته شده که...

مشخص نشان می‌دهد که وی نسبت به رنگ‌ها چندان حساس نیست و در شعرهای اصیل او- که در انتساب آن‌ها به وی چندان شکی نیست- در تصویرها، عنصر رنگ چندان مورد نظر نبوده است. در اینجا می‌توان نظر **ابوحیان** را پذیرفت که می‌گوید: از رودکی پرسیدند رنگ چیست؟ در پاسخ گفت: «مثل شتر.» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۹: ۴۲۱-۴۱۴)

در شعر فرخی سیستانی تصویرها نرم و لطیف‌اند. شعر او بیشتر می‌کوشد از عناصر موجود در خارج، در دو سوی تصاویر تشبیهی خود استفاده کند اما تصاویر شعری او به دقت تصاویر شعر منوچهری نیستند. در اکثر تصاویر شعر **کسائی مروزی** غلبه دید مادی و توجه به عناصر حسی به حدی است که در نخستین مواجهه نظر خواننده را به خود جلب می‌کند. گذشته از این‌ها، توجه خاص او به عنصر رنگ در صور خیال

یکی از خصایص اصلی شعر اوست که نسبت به معاصرانش بر جستگی و امتیازی دارد. پیوندی که او میان اشعار برقرار می‌کند، مبتنی بر اموری شفاف و ملموس است. او از میان وجوه مشترکی که اشیاء مادی نسبت به یکدیگر دارند، رنگ را بیش از شکل هندسی مدنظر دارد. البته توجه به رنگ در ایجاد نسبت میان اشیاء خاص شعر او نیست؛ زیرا محسوس‌ترین وجه شبه در میان اشیاء گوناگون رنگ است. در اغلب تصاویر شاعرانه، یکی از عوامل تشبیه، رنگ است و در کنار آن به هماهنگی هندسی اشیاء نیز نظر می‌شود ولی **کسائی** بیشتر از همه به رنگ می‌نگرد. **منجیک ترمذی** در شعرهای خود کوششی ارجمند دارد برای جانشین کردن نوعی از صفات به جای موصوف؛ کاری که تا دوره‌های اخیر کمتر مورد نظر شاعران بوده است.

نمونه‌ای از شعر وی:
«گوگرد سرخ خواست ز من سبز من پریر
امروز اگر نیافتمی روی زردمی
گفتم که نیک بود که گوگرد سرخ
خواست
گر نان خواجه خواستی از من چه
کردمی» (پیشاهنگان شعر فارسی، ۱۳۷۸: ۱۵۶)

گوگرد سرخ: کبریت احمر (سرخ)- سبز من: محبوب و معشوق سبزه روی من، روی زرد بود یک ترکیب کنایی است، به معنای شرمساری، شرم‌منده شدن، نخستین نکته‌هایی که در باب تصویرهای شاهنامه باید یادآوری کرد این است که **فردوسی** برخلاف هم‌روزگاراناش- که تصویر را به خاطر تصویر در شعر می‌آورده‌اند- می‌کوشد تصویر را وسیله قرار دهد، برای القاء حالت‌ها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی. در سراسر شاهنامه تصاویر طبیعت یا لحظه‌های حیات، چنان در ترکیب عمومی شعر حل می‌شوند که خواننده وجود مستقل آن‌ها را در نمی‌یابد. بیشترین نمونه‌های توصیفی و کاربرد رنگ، تصویر صبح یاسپیده یا شب و... است؛ برای مثال، می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

«بدان که که دریای یاقوت زرد
زند موج بر کشور لاجورد

چو شد روی گیتی ز خورشید زرد
به خم اندر آمد شب لازورد
چنین تا سپیده ز یاقوت زرد
بزد شیر بر شیشه لازورد» (صور خیال در شعر
فارسی: ۱۳۷۹: ۴۴۱)

در تشبیهات فردوسی مانند دیگر شاعران
قرن چهارم، عنصر رنگ، قوی‌ترین عامل تداعی
تصویرهاست. توجه به عنصر رنگ در تصاویر
فردوسی در همان حدی است که در تصاویر کسایی
وجود دارد، و از این نظر منوچهری و بعضی شاعران
دیگر در ایجاد تناسب اجزاء تصویر دقت نظرهایی
دارند. در تصاویر فردوسی و کسایی نمی‌توانیم
بینیم و این نکته در شاهنامه از ویژگی‌های پر
اهمیت است؛ زیرا نگاه شاعر به جنبه‌های وسیع
هستی است نه جزئیات آن. او در تناسب هندسی و
کوچک اشیا خیره نمی‌شود. برای مثال، مصراع‌های
زیر قابل ذکرند:

«جهان شد به سان بلور سپید»
«برافروخت از کوه زرین درخش»
«نگون سار شد پر نیانی درخش»
«چو کافور شد روی چرخ بنفش»
«جهان گشت چون روی رومی»
«بشد کوه چون پشت پیل سپید»
«جهان شد به کردار یاقوت زرد»
«بدرید پیراهن مشک رنگ»
«چو پیراهن زرد پوشیده روز»

به جرئت می‌توان گفت که دایره واژگانی شعر
فردوسی از نظر توجه به رنگ و تفاوت آن‌ها با یکدیگر
وسیع‌ترین دایره لغوی رنگ در شعر فارسی است.
کاربرد رنگ‌های متنوع نیلی، سبز، بنفش، سرخ،
سپید، زرد و سیاه در حدود هزار مورد نشانگر بسامد
بالای این امر در شعر فردوسی است. از رنگارنگ‌ترین
ابیات شاهنامه می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد.

«سپید و سیاه و بنفش و کبود
زمین کوه تا کوه بر خیمه بود
هوا سر به سر سرخ و زرد و بنفش
ز بس نیزه و گونه گونه درفش» (مهر آبادی، ۱۳۷۹)
همچنین می‌توان به ترکیب‌های کنایی در اشعار
این شاعر ارجمند اشاره کرد؛ مانند: روی زرد؛
شرمساری و یا ناخوش بودن «رنگ زردی کشیدن»؛
کنایه از خجالت کشیدن «بی‌رنگ: کنایه از رنگ
پریده» از رنگ شدن: کنایه از ترسیدن و...

با توجه به آنچه گفته شد، منوچهری را باید
شاخص‌ترین نماینده تصاویر طبیعت در شعر فارسی
و دقیق‌ترین شاعر نسبت به طبیعت، گل‌ها، جانوران،

میوه‌ها، آهنگ‌ها و نغمه‌ها به‌شمار آورد. هر یک از
عناصر طبیعت از قبیل گل‌ها و پرندگان، بهار و پاییز،
طلوع و غروب در دیوان او با چنان تصاویر گوناگونی
نشان داده شده‌اند که باید برای هر کدام فهرستی
جداگانه فراهم آورد. ناصر خسرو قبادیانی اگر چه
به اندازه منوچهری عاشق طبیعت نیست، هنگامی
که از طبیعت سخن می‌گوید، از تجربه‌های حسی
خودش بیش و کم مایه می‌گذارد. اصولاً ناصر خسرو
به آنچه دیگر شاعران این دوره را مجذوب می‌کند-
یعنی مظاهر زیبایی ظاهری و جنبه‌های دل‌فریب
حیات- توجهی ندارد. نظر او بیشتر به حقایق عقلی
و مبانی و معتقدات دینی است.

«به هر روی، تنها گزینش ناخودآگاه رنگ می‌تواند
در ساخت تصاویرهای شاعرانه ارزش هنری داشته
باشد؛ زیرا در استفاده آگاهانه، سیطره خرد، حضور
عاطفی را در نمی‌یابد و شعر از شعریت خود فرو
می‌افتد. شاعران حساس عموماً میان «چیزی که
رنگ است و چیزی که رنگ بیانگر آن است» آشکارا
تفاوت قائل می‌شوند. (عقدایی، ۱۳۷۹: ۳۹)
اینان دریافته‌اند که رنگ به‌جای فهمیده شدن، باید
احساس شود؛ چون تنها زمانی می‌توان از رنگ لذت
برد که عقل در استفاده از آن دخالتی نداشته باشد.

نتیجه‌گیری

در دانش زبان‌شناسی نوین معناشناسی مورد
توجه خاص قرار گرفته و امروز اهمیتی را که
سزاوار آن است پیدا کرده است. با توجه به
تحقیق و تفحص صورت گرفته و در شعر سبک
خراسانی، یکی از مهم‌ترین عوامل در شکل‌گیری
و تصویرسازی سحرانگیز و جذاب شعر این دوره،
عنصر رنگ است. بیشتر شاعران این سبک را
می‌توان به نقاشانی تشبیه کرد که اصلی‌ترین
ابزار کارشان رنگ‌های متنوع و زیباست. شاعران
همچون نقاشانی زبردست، قلم به‌دست گرفته‌اند و
با در هم آمیختن رنگ‌های زیبا و متنوع در قالب و
هیئت شعر تصاویر بدیع خلق کرده‌اند.

در سبک خراسانی شعر زنده است به رنگ و
کاربرد تشبیه‌های حسی به حسی که وجه‌شبه این
تشبیهات بدیع «رنگ» است.

منوچهری را باید بهترین نماینده تصاویر طبیعت
در شعر فارسی و بزرگ‌ترین شاعر طبیعت‌گرای
ادبیات فارسی به‌شمار آورد. از او اشعار کمی باقی
مانده است اما دیوانش دفتر طبیعت، گل‌ها، پرندگان،
میوه‌ها، آهنگ‌ها، نغمه‌ها و رنگ‌هاست.

پی‌نوشت‌ها

1. semantic
2. semiology

منابع

۱. امامی افشار، ع؛ ا؛ گزیده اشعار منوچهری، پردیس، چاپ یازدهم، تهران، ۱۳۶۸.
۲. باطنی، محمدرضا؛ پیرامون زبان و زبان‌شناسی، فرهنگ معاصر، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۱.
۳. باقری، مه‌ری؛ مقدمات زبان‌شناسی، نشر قطره، چاپ یازدهم، تهران، ۱۳۷۸.
۴. پورنامداریان، تقی؛ رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، علمی فرهنگی، چاپ ششم، تهران.
۵. دبیر سیاقی، سیدمحمد؛ پیشاهنگان شعر فارسی، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، چاپ سوم، تهران، ۱۳۷۸.
۶. سبحانی، توفیق؛ مسعود سعد سلمان، انتشارات دانشگاه پیام نور، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۸.
۷. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال در شعر فارسی، انتشارات آگاه، چاپ سیزدهم، تهران، ۱۳۷۹.
۸. صفوی، کوروش؛ آشنایی با معنی‌شناسی، پژواک کیوان، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۹.
۹. عقدایی، ت؛ «رنگ و سهم آن در ساخت تصاویرهای شاعرانه»، ادبیات معاصر، سال اول، شماره هفتم، ۱۳۷۹.
۱۰. مهرآبادی، میترا؛ شاهنامه کامل فردوسی به نثر فارسی سره، نشر روزگار، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۹.

زبان مخفی

جلوه گاه ذوق و طینت ایرانی

فتح‌الله عباسی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان شهرکرد
احمد رضا صیادی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان فسا

چکیده

زبان مخفی یکی از شاخه‌های زبان عامیانه است. ظرافت‌های خاص این زبان و درهم تنیدگی آن با زبان گفتاری باعث شده است که هیچ کدام از زبان شناسان، ملاک روشنی برای درک و بازشناسی آن ارائه ندهند. کوشش نگارنده بر آن است که با بررسی این دو شعبه زبان، کارکرد هر کدام را در قلمرو ارتباطات اجتماعی بررسی کند و ضمن آن، به ارزیابی کارهای انجام شده در این حوزه بپردازد.

کلیدواژه‌ها: زبان عامیانه، مخفی، ارتباط، اجتماع، جوانان، گونه

زبان مخفی، جلوه‌گاه ذوق و طبیعت ایرانی

به نام چاشنی بخش زبان‌ها

حلاوت بخش معنی در بیان‌ها

استاد عبدالعظیم قریب، از استادان نام‌آور ادب فارسی، در روزگاری که زمزمه‌هایی در مورد تغییر خط فارسی به گوش می‌رسید، «دستور زبان فارسی» خود را مطابق زبان شناسی روزگار خود نوشت و جلد آن را به این رباعی - که گویا سروده حضرت استاد بود- مزین کرد:

آن کو به زبان خویشتن درماند

نادان بود از دو صد زبان می‌داند

فرزند وطن به هر زبان ره جوید

دستور زبان فارسی گر خواند

زبان سحرانگیز فارسی که روزگاری بسیاری از شاعران و نویسندگان آن را در تقدس و شکوه‌مندی بدان پایه رسانیدند که کلام عرشیان را در سهولت و عذوبت بدان مانند می‌کردند، با این باور که «... از روزگار آدم تا روزگار اسماعیل پیغمبر، همه پیامبران و ملوکان زمین به پارسی سخن گفتند و اندکی خوش‌بینانه‌تر: «... ان کلام الذین حول العرش بالفارسیه و ان الله اذا وحی امرأه فیه لین اوحاه بالفارسیه...» (الکتنانی ۱۴۰۱ ق، ج ۱: ۱۳۶) که گویا ترجمان این سخن در کلام عنصری آمده است:

چو با آدمی جفت گردد پری

نگوید پری جز به لفظ دری

این زبان با همه فراز و فرودهای تاریخی‌اش، قطعاً تغییراتی را در سطوح واجی و صرف و نحوی و واژگانی پذیرفته که برآیند آن‌ها چندان هم به ضرر زبان نبوده و بر پویایی و عذوبت آن افزوده است. در این میان، صرف و نحو زبان دچار دگرگونی‌های بنیادی نشده است؛ چون اگر عمر دستور زبان‌های مکتوب و مدون فارسی را حدود دویست سال را در نظر بگیریم (چنان که «قواعد صرف و نحو فارسی» عبدالکریم بن ابی القاسم ابروانی در قرن سیزدهم و سنگ بنای دستور زبان مدون فارسی را در کتاب «دستور سخن» مرحوم میرزا حبیب اصفهانی در سال ۱۲۸۹ هـ. ق جست‌وجو کنیم) در رهگذر این سال‌ها قواعد دستوری زبان قواعد بسته‌ای بوده‌اند که تحت تأثیر زبان عربی نظیر («لسان العجم» میرزا حسن بن محمد تقی طالقانی) یا فرانسه («دستور زبان فارسی» شادروان عبدالعظیم قریب) و حتی ترکی («دستور کاشف» غلامحسین کاشف) مکتوب شده‌اند. به هر حال، در این سطح تغییرات محسوسی را مشاهده نمی‌کنیم اما در مقایسه با سیستم بسته صرف و نحو، سیستم باز واژگان - که نمودار توانایی و زایش زبان هر ملت و حتی فرهنگ ملت‌هاست - تغییرات پرحاشیه‌ای را پذیرفته است. زبان‌شناسان معتقدند که هر ملتی به فراخور پیشرفت‌های مادی و معنوی خویش از دایره واژگان محدود یا گسترده‌ای برخوردار است. لذا واژگان زبان به تناسب نیازها یا رشد می‌کنند یا متحول می‌شوند و حتی گاه از اعتبار ساقط می‌شوند اما شوق بی‌بنیاد واژه‌های نو ساخته^۱ نیز در طبع هر ایرانی نهفته است. از طرف دیگر، اگر بپذیریم که بدیهی‌ترین نقش زبان کارکرد ارتباطی آن است، از همین نقطه پیوند آن با جامعه‌شناسی آغاز می‌گردد و دامنه تغییراتش به نحو محسوسی به جامعه و تحولات آن مربوط می‌شود. «زبان به‌عنوان یک رسانه و ابزار فرهنگی بنابر مقتضیات دنیا و جامعه به‌وجود می‌آید و با شرایط انطباق پیدا می‌کند و همراه با تغییرات دیگر تغییر می‌کند.» (روح‌الامینی - ۱۳۷۵: ۱۷۸) لذا گفتار از منظر مردم‌شناسان رفتاری آگاهانه و اجتماعی تلقی می‌شود و حتی برخی از آن به‌عنوان «معجزه گفتار» یاد کرده‌اند: «گفتار کم‌نظیرترین و متداول‌ترین عملکرد انسان است. با وجود

این، از آنجا که به کارگیری آن معمولی، طبیعی و آسان است، تنها معدودی از ما قدرت خارق‌العاده آن را درک می‌کنیم» و در تشبیهی نغز آن را به «فلوتی» تشبیه کرده‌اند که ما انسان‌ها مانند میمون از آن تنها برای خاراندن بدن خود استفاده می‌کنیم! (دبلیو کلتز، ۱۳۷۶: ۱۷)

واژگان^۲ در مفهوم عام به مجموعه کلمات فعال یا غیرفعالی گفته می‌شود که سخن‌گویان هر زبان مقاصد خویش را با آن‌ها بیان می‌کنند. لذا عموم زبان‌شناسان بر این باورند که «واژگان» هر زبان آیینۀ تمام‌نمای فرهنگ سخن‌گویان آن زبان است؛ چنان‌که مثلاً: «مهر، ضریح، تربت، تقرب، و... نمودار فرهنگ شیعه است.» (صفوی، ۱۳۸۰: ۵۸) در هر حال، زبان معیار واقعیتی انکارناپذیر و بازتاب بسیاری از اندیشه‌ها و تخیلات و کنش‌های عاطفی است که به دلیل سیستم آوایی باز «رسوخ‌پذیر است و با سهولت در معرض تغییر و تحول.» (مشیری، ۱۳۷۳: ۶) واقعیت آن است که زندگی ما ایرانیان در مواجهه با تحولات دنیای جدید تغییرات اساسی کرده است. دنیای جدید اقتضات جدیدی دارد و تحولات بنیادین آن و گاه رو بنای زبان - به‌عنوان مهم‌ترین مؤلفه فرهنگ‌ساز ما - از این زاویه در خور تأمل است. یکی از شکل‌های بارز این تغییر را در گونه‌ها^۳ و کاربردهای مختلف زبان می‌توان مشاهده کرد و اگر ادعا کنیم که این کاربرد هم از ثمرات بیداری مردم و به تبع آن‌ها نویسندگان در عهد مشروطیت است، سخن به گزاف نگفته‌ایم. جمال‌زاده آگاهانه همان رسالتی را در نثر فارسی بر عهده گرفت که نیم‌در شعر دنبال کرد و آن‌قدر بر این باور پای فشرد که جامعه ادبی ایران در سال ۱۳۲۵ هـ.ق جریان نوگرایی شعر را به رسمیت شناخت (اشاره به نخستین کنگره شاعران و نویسندگان ایران)؛ تا آنجا که منوچهرشیبانی برای قرائت شعر از نیما دعوت به‌عمل آورد. جمال‌زاده برای نخستین بار کاربرد اصطلاحات عامیانه را در داستان‌های کوتاه و واقع‌گرایانه خویش رواج داد. این نوآوری و نواندیشی او حتی با اعجاب استادانی که کلام فاخرشان مزین به اصطلاحات و تعابیر پر طمطراق عربی بود، روبه‌رو شد؛ چنان‌که علامه قزوینی در نامه‌ای به تاریخ ۲۸ دسامبر ۱۹۲۲، احساس خود را از خواندن داستان‌های او این‌گونه توصیف می‌کند: «... شاهد الله که از عمر خود برخوردار شدم و حلاوت عبارات روان‌تر از ماء زلال و گوارتر از ریح و سلسال آن کام روح و قلب بلکه تمام وجود مرا شیرین نمود. الحق در شیرینی و سلامت انشا و روانی عبارات و فصاحت لفظ و بلاغت معنی و انتخاب مواضع نمکین و در عین حال زبان رایج محافل، بلکه کوچه‌های تهران، است. از کلمات عامیانه و بازاری و مبتذل پاک بودن نمونه کامل العیار زبان فارسی حالیه است و اظهر صفات بارزه آن شیرینی و حلاوت است که هیچ لفظی دیگر پیدا نمی‌کنم برای تعبیر این حسی که انسان از این نوع انشا پیدا می‌کند...» (جمال‌زاده، ۱۳۸۱: ۲۲۳) کار بزرگ جمال‌زاده و به تبع او هدایت، جلال آل‌احمد و... استفاده واژه‌ها و ترکیبات زبان عامیانه است، زبانی که یکی از زبان‌شناسان بزرگ معاصر در توصیف و تعریف آن می‌نویسد: «زبان روزمره همان زبان محاوره رایج، زبان مردم فرهیخته و یا نیمه‌فرهیخته و حتی زبان نوشتاری

کم و بیش آزادی است که فی‌المثل در مکالمات شخصیت‌های داستان به کار می‌رود و کاربرد آن دلالت بر روابط دوستانه یا همپایه میان گوینده و شنونده می‌کند. زبانی است که افراد خانواده در گفت‌وگو با یکدیگر به کار می‌برند و در ارتباط با مردم ناآشنا معمولاً از استعمال آن می‌پرهیزند، اما زبان عامیانه نه بر مفهومی اجتماعی - سیاسی بلکه بر مفهومی اجتماعی - فرهنگی دلالت می‌کند و آن عبارت است از کلمات و ترکیبات زبان محاوره مردم نیمه‌فرهیخته که بی‌قید و بند سخن می‌گویند و الفاظی به زبان می‌آورند که مردم فرهیخته از ادای آن‌ها، خاصه در محافل رسمی، به‌شدت احتراز می‌کنند... (نجفی، ۱۳۷۹: هفت) زبان عامیانه اصطلاحی کلی است که زبان مخفی را می‌توان از شاخه‌های اصلی آن به‌شمار آورد؛ با تأکید بر این نکته که زبان‌شناسان معتقدند هر زبان دو لایه یا وجه شناخته شده دارد: الف) زبان رسمی^۴ یا معیار^۵، ب) وجه موازی و همزاد و هم‌زیست آن زبان غیررسمی^۶ است که به آن خودمانی هم می‌گویند.

زبان معیار به‌نظر «رنستاین^۷»، از متخصصان برجستۀ جامعه‌شناسی زبان در عصر حاضر، «زبانی است که منطبق بر ملاک و هنجارهای طبقه^۸ حاکم باشد. طبقه^۹ حاکم از طریق نهادهای تحت تسلط خود مانند رادیو، تلویزیون، روزنامه و... شکلی از زبان را که مورد نظر اوست گسترش می‌دهد.» (صادقی، ۱۳۷۶: ۹۸)

«نظر جامعه نیز نسبت به زبان معیار در سه خصوصیت است: ۱. وفاداری نسبت به آن ۲. وقوف به اصول و هنجارها ۳. مباهات به آن.» (همان: ۱۰۰) با نگاهی دقیق به آنچه گفته شد، می‌توان زبان مخفی را شعبه‌ای از زبان عامیانه (گفتاری) دانست که با توجه به تعریف ابوالحسن نجفی و سیدمهدی سمائی مهم‌ترین ویژگی‌های آن از این قرارند: «الف) خاص طبقه^{۱۰} خصوصی چون دزدان، جوانان و... است. ب) فهم آن برای گروه‌های دیگر مشکل است. ج) واژگان خاص برخی گروه‌های اجتماعی یا صاحبان حرف است.» (سمائی، ۱۳۸۲: ۶)

زبان مخفی را نمی‌توان زبان مستقلی دانست اما چون متعلق به گروه‌های خاصی از جامعه است و از طرفی نو ظهور است و گروه‌های حادثه‌آفرین جامعه نظیر جوانان از آن استفاده می‌کنند، در سالیان اخیر به‌گونه‌ای جدی در عرصه مطالعات منظم دانشگاهی مطرح شده است. نکته^{۱۱} ظریف‌تر اینکه در سالیان اخیر، مرادفات و روابط حداقلی خانواده‌ها از یک‌سو و فراهم نبودن زمینه^{۱۲} گفت‌وگو در خانواده‌ها، بستر مناسبی برای تلویزیون به‌عنوان اصلی‌ترین منبع یاددهی اصطلاحات و... فراهم ساخته و جوانان ما به‌شدت برای برقراری با هم‌کلاسان و هم‌سالان خود وام‌دار تکیه کلام‌های برخی بازیگران تلویزیون هستند. نمونه^{۱۳} این مورد شاید اصطلاح «تریپ خفن» (واژه تریپ: تغییر یافته^{۱۴} ترکیب دو واژه تیپ و رپ: کسانی که براساس تیپ رپ لباس می‌پوشند و قیافه می‌گیرند. (کرامی، ۱۳۸۵: ۱۴۵) باشد که در شمار واژگان زبان مخفی است و در سال ۱۳۸۳ در یک سریال تلویزیونی به نام «تب سرد» به‌کار رفت. شاید در میان آن همه دیالوگ این سریال، فقط همین کلمه جلب

نظر کرده و بر سر زبان‌ها افتاده باشد.

با نگاهی دقیق به فهرست کلماتی که در شمار زبان مخفی آمده‌اند، یک ویژگی مشترک در آن‌ها می‌بینیم و آن همان چیزی است که به اعتقاد هاورانک^۹ زبان شناس چک، در آن‌ها از فرایند برجسته‌سازی^{۱۰} استفاده شده است. به توضیح روشن‌تر، «زمانی که این واژگان برای ایجاد ارتباط استفاده شوند، قاعدتاً در چنین بیانی، شیوه القای معنی گوینده چندان جلب نظر نمی‌کند.» (صفوی، ۱۳۸۰: ۵۸) و قاعدتاً اعمال برجسته‌سازی وقتی امکان‌پذیر است که از آنچه «هنجار» نامیده می‌شود، عدول گردد. به تعبیر دیگر، «هنجار گریزی» - که همان انحراف از قواعد شناخته شده زبان است - به کمک واژه‌ساز می‌آید. فرد تا در سطح و لایه رسمی اجتماعی حضور دارد یا مجبور به استفاده از منابع رسمی است، باید قواعد زبان را بشناسد و به کار گیرد تا قانوناً دچار مشکل نشود اما وقتی به محیط‌هایی نظیر خانواده و جمع دوستان - که نوعاً اجتماعاتی غیررسمی محسوب می‌شوند - قدم می‌گذارد، الزاماً زبان‌ش نیز متناسب با موقعیت به گونه‌ای دیگر می‌گردد. در اینجا با استفاده از راهکارهای واژه‌گزینی - که زبان‌شناسان به آن‌ها اشاره کرده‌اند یعنی وام‌گیری، بسط معنایی، ترکیب نحوی به کمک دستگاه صرفی و نحوی - به تولید لغات و ترکیباتی می‌پردازد تا بتواند با کاربرد آن‌ها از مؤانست با معاشران خویش لذت ببرد. چنین کاری از یک سو مثبت تلقی می‌شود؛ از آن‌رو که در حقیقت جلوه‌ای از توانایی بالقوه زبان را آشکار می‌سازد. چرا که «زبان اگر راکد بماند، از درون رو به فساد می‌نهد. زبان اگر بخواهد برای رفع نیازهای فرهنگی کفایت نشان دهد، ناگزیر باید امکانات بالقوه آن به فعل درآید. برای این امکانات حد و حصری نمی‌توان نشان داد اما غنی کردن زبان دو راه دارد:

الف) تتبع در آثار گذشتگان، ب) مایه گرفتن از زبان و فرهنگ مردم و زبان‌های محلی.» (سمعی، ۱۳۷۵: ۱۸۴) استاد پرویز خاںلری هم با اعتقاد به توانمندی زبان معتقد بود که «زبان را باید وسعت داد و یکی از مهم‌ترین وسایل این کار یاری خواستن از الفاظ و اصطلاحات تازه‌ای است که عامه مردم بر حسب احتیاج خود به کار می‌برند.» البته هشدار قابل تأملی هم ارائه می‌دهد: «این کار نباید چنان بی‌پروا انجام گیرد که هر نویسنده‌ای زبان محلی یا شهر یا ده خود را وسیله بیان قرار دهد و ملوک الطوائف ادبی برقرار شود.» (خانلری، ۱۳۶۶: ۲۰۰) قطعاً اگر این هشدار جدی گرفته نشود، شاهد بروز ناهنجاری‌هایی در عرصه زبان خواهیم بود که در دراز مدت نوعی گسست فرهنگی میان نسل‌ها پدید می‌آورد و خطرهای محسوس و بعضاً نامحسوس را متوجه زبان پویای فارسی می‌کند. به کارگیری زبان عوام از تبعات تفکری بود که از ابتدای انقلاب مشروطیت ادعای تغییر و تجدید ادبی داشت. قطعاً از بارزترین نمایندگان این تفکر می‌توان ادیب‌الممالک فراهانی، وحید دستگردی، ایرج میرزا، دهخدا و ملک‌الشعراى بهار را نام برد که همگی بر این باور بودند که حلاوت در نوگویی و نوجویی است؛ اگر چه در این نوگرایی اختلاف سلیقه داشتند. چنان‌که ایرج میرزا نخواستی را در استفاده تعمدی از واژگان فرانسوی می‌دانست.

اگر چه بعدها این اقبال به زبان عامیانه متمایل گردید و بعد با زبان کوچه و بازار غنای خاصی به سخن خویش بخشید. (عباسی، ۱۳۸۶: ۱۲۳) مثلاً:

صف کشیدند «پدر سوخته‌ها»

چشم بر منصب هم دوخته‌ها

که به تعبیر غلامحسین یوسفی، «کلمه‌ای دیگر نمی‌توان یافت که بهتر از پدر سوخته‌ها بد منشی گروهی چشم بر منصب هم دوخته را نشان دهد.» (یوسفی، ۱۳۶۹: ۳۶۰)

ادیب‌الممالک فراهانی لغات داستیری (لغات مجعول و بی‌ریشه فارسی) و مرحوم وحید دستگردی با گوشه چشمی به پیشرفت آلمان، واژه‌های آلمانی را در شعر خویش به کار می‌بردند. قطعاً علم‌دار این تغییر آگاهانه دهخدا بود که لزوم رویکرد به زبان عامه را سفارش می‌کرد. با این باور که «عامه همیشه واضعین لغت‌اند، مفاهیمی را درک می‌کنند و الفاظی در آراء آن مفاهیم ادا می‌کنند [که] هر یک با ذوق صاحبان آن زبان راست می‌آید، برجای می‌ماند... کلمات بسیاری در تداول عوام است که گاهی مرادفی در زبان ادبی دارد و گاه ندارد و برای توانگر شدن زبان، استعمال هر دو نوع آن کلمات به گمان من لازم است از این رو از آن‌ها آنچه را به‌خاطر آمده در این کتاب (مراد لغت‌نامه) گرد کرده‌ام؛ مانند: «تیل» که به معنای قطعات شکسته سفال است و مرادفی برای آن نیافت‌ام یا «جَخْد» [جَخْت مثل نَشْد/ نشت] که به معنی زور، مگر و منتهی است.» (دهخدا، لغت‌نامه مقدمه: ۴۰۴)

زبان عامیانه - زبان مخفی

واقعیت آن است که کسانی که از ابتدا در باب زبان مخفی تحقیق کرده‌اند و از دهه ۱۳۸۰ شمسی آن را به عنوان ضرورتی فرهنگی - اجتماعی در قلمرو زبان مطرح ساخته‌اند، از یک نکته غفلت نموده‌اند و آن مرزبندی دقیق زبان محاوره و زبان مخفی است. البته تا حدودی هم می‌توان به آن‌ها حق داد؛ زیرا چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، زبان مخفی را می‌توان یکی از شعبه‌های خاص زبان عامیانه شمرد که البته شمول زبان عامیانه را ندارد اما بار معنایی خاص آن باعث شده که فراتر از فقه اللغة و اسلوب‌های لفظی، با پیروی از روش‌های علمی بدان پرداخته شود. ظاهراً این مشکل (آمیختگی زبان مخفی با زبان عامیانه) در زبان انگلیسی نیز وجود دارد. بسیاری از فرهنگ‌های انگلیسی آن را معادل زبان یا بیان عامیانه می‌دانند. دکتر اختیار در کتاب «معنی‌شناسی» این واژه را «سخن گفتن مردم کوچه و بازار» و محمدرضا باطنی، زبان‌شناس و فرهنگ‌نگار شهپیر، «اصطلاحات عامیانه» تعریف کرده‌اند. یک فرهنگ تازه منتشر شده انگلیسی هم در تعریف آن آورده است: «واژگانی بسیار غیررسمی که اغلب کسانی که به گروه خاصی وابسته‌اند، آن‌ها را به کار می‌برند؛ برای مثال، «جوانان، تبهکاران/ قانون‌شکنان یا سربازان و ارتشی‌ها و غیره.» (oxford، ۱۹۹۲) (خرم‌شاهی، ۱۳۸۰)

این فرهنگ معتبر منشأ این کلمه را نامعلوم و آغاز کاربرد آن را از قرن هیجدهم می‌داند و در تبیین آن می‌نویسد: «مجموعه‌ای

[است] از کلمات و عبارات دائم‌التغییر محاوره‌ای/ گفتاری که عموماً از نظر سطح اعتبار اجتماعی، فروتر از زبان معیار^{۱۱} نگاشته می‌شود. (همان: ۴۰۶)

به هر حال، چون گونه غیررسمی زبان است و از طرفی پیچیدگی‌های اجتماعی و روانی در لابه‌لای آن تنیده شده، می‌توان آن را زیرمجموعه‌ای کلمات گویشی/ لهجه‌ای^{۱۲} و کاربرد محلی/ منطقه‌ای^{۱۳} زبانواره^{۱۴} و محاوره‌گرایی^{۱۵} و عوامانه‌گویی^{۱۶} زبان شکسته و رمز آلود^{۱۷} به حساب آورد. زبانی که از سویی همه کلمات آن در محدوده لغات ممنوعه (تابوهای زبان) نیستند و از این رو به بخش محاوره‌ای زبان تعلق دارد، اما این گونه نیست که هر تعبیر محاوره‌ای کمابیش معادل عامیانه باشد؛ چون پاره‌ای از لغات این زبان در زبان مکتوب کاربرد ندارند. لذا عمر زبان مخفی بسیار کوتاه‌تر از زبان عامیانه و ثابت و پایایی‌اش نیز کمتر از آن است اما به تعبیر دیوید کریستال، می‌توان ویژگی‌های زیر را برای این زبان نوظهور برشمرد:

۱. خوشایندی و دلنشینی، ۲. حکایت‌گوی ذوق و نکته‌دانی، ۳. متفاوت‌نمایی، ۴. غرابت‌نمایی، ۵. گیرایی، ۶. فراتر از تکرار مکررات و کلیشه‌گویی، ۷. غنی‌ساز زبان، ۸. افزایش عینیت، یعنی جان و جوهر دادن به زبان، ۹. رفع تکلف، ۱۰. بهره‌وری از سرزنده بودن حالت‌گوینده/ جنبه گفتاری زبان، ۱۱. تسهیل مناسبات اجتماعی، ۱۲. نشان دادن جایگاه فردی و اجتماعی گوینده، ۱۳. افزایش حالت محرمیت. (Crystal: ۱۹۸۷: ۵۸)

به هر روی، امروزه دایره این تقسیم‌بندی (عامیانه/ مخفی) به قدری تنگ شده و لایه‌های چندگانه آن چنان در هم تنیده‌اند که آدمی به همان نتیجه‌ای می‌رسد که سال‌ها قبل استاد سعید نفیسی بیان داشته است: «... در هیچ زبانی به دو دسته از کلمات، یعنی فصیح و عامیانه، نمی‌توان قائل شد. اصلاً هر چه مردم کشوری برای مقصود معینی ادا می‌کنند، زبان آن مردم و آن کشور است و از مردم در سخن گفتن گواهی‌نامه‌ی لیسانس یا دکترتری نمی‌توان خواست...» (نفیسی، ۱۳۲۹: ۳)

نگرش بسیاری از بزرگان که ابتدا در این زمینه کارهای علمی انجام داده‌اند، تقریباً به همین منوال بوده است. نخستین کار عالمانه در حوزه ادبیات عامیانه را سید محمدعلی جمال‌زاده انجام داد. او حدود ۳۵۰ لغت و ترکیب عامیانه را با این قصد که «مجموعه ذیل مجموعه‌ای است از کلمات عوامانه یا عوام‌نمای فارسی که عموماً در کتب لغت و فرهنگ مضبوط نیست» (جمال‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۲۵) جمع‌آوری کرد و بعدها در سال ۱۳۳۸ با توسعه و تکمیل آن «فرهنگ لغات عامیانه» را منتشر ساخت. جمال‌زاده در مقدمه ۱۰۴ صفحه‌ای خود بر این کتاب، انگیزه‌ها و مقاصد خویش را بیان کرده که ترسیم و تبیین مرزهای روشنی میان زبان عامیانه و زبان مخفی و محاوره‌ای از جمله آن‌هاست. او بر این نکته تأکید می‌کند که روزی در «یکی بود یکی نبود» این سنگ بنا را نهاده اما بعدها حتی سیاست‌مداران کشور هم در نطق‌های خود از آن استفاده کرده‌اند؛ چنان‌که سیدحسن تقی‌زاده در مجلس

شورای ملی در ۲۲ بهمن ۱۳۱۰ واژه «دلخوش کنک» را به کار می‌برد و محمدعلی فروغی واژه «سَمَبَل» به معنی شلخته‌کاری، بی‌دقت کار کردن و... را «استعمال می‌نماید. (جمال‌زاده، ۱۳۳۸، مقدمه) به لحاظ سابقه، کار گسترده بعدی قطعاً «کتاب کوچه» از احمد شاملوست که به تعبیر محقق «بیشتر فرهنگ عامه است تا عامیانه». (خرم‌شاهی، ۱۳۸۰: ۴۰۰) در این حوزه همچنین می‌توان از «فرهنگ معاصر» تألیف رضا انزابی‌نژاد و منصور ثروت نام برد که ابتدا در سال ۱۳۶۶ از سوی «انتشارات امیرکبیر» و در سال ۱۳۷۷ با ویرایش و افزوده‌های تازه از سوی «انتشارات سخن» منتشر شد. مؤلفان این کتاب کار خود را مکمل فرهنگ جمال‌زاده می‌دانند؛ با اذعان به اینکه «... از آنجا که مرزهای دقیق لغات عامیانه و رسمی در ادبیات، همچون زبان انگلیسی و فرانسه روشن نیست و ما نیز نتوانستیم به تسمیه قطعی در تعیین چهار چوب درست لفظ «عامیانه» برسیم، بنابراین نام فرهنگ حاضر را «فرهنگ معاصر» نهادیم.» (مقدمه: ۵ و ۶) غلامحسین صدری/فشار و خانم‌هانسرین و نسترن حکمی نیز در «فرهنگ فارسی عامیانه و فرهنگ فارسی امروز» تعریف روشن و دقیقی از فرهنگ عامیانه ارائه نداده‌اند. «فرهنگ فارسی عامیانه» (۱۳۷۹) استاد/پروفسور/حسن نجفی به گونه‌ای علمی به بازشناسی زبان عامیانه و مخفی پرداخته و در مقدمه در معرفی واژگان عامه، آن را «زبان روزمره» یا «زبان عامیانه» نامیده است که در مرتبه گفتار به کار گرفته می‌شود: «ما زبان فارسی در مرتبه گفتار شیوه‌های بیانی دیگری هم دارد که آن‌ها را «زبان روزمره» و «زبان عامیانه» نامیده‌ایم.» (نجفی، ۱۳۷۹: ۷) گرچه در تعریف زبان مخفی همان‌طور که در مقدمه مقاله گذشت حد و مرزهایی تقریبی برای آن مشخص می‌سازند، در ادامه اقرار می‌کنند که «مرز زبان عامیانه و زبان روزمره معیار را نمی‌توان به‌دقت مشخص کرد.» (همان: ۷)

دهه هشتاد شمسی از حیث اختصاصی کردن این مبحث دهه پربراری محسوب می‌شود؛ از آن‌رو که چند فرهنگ تخصصی در این زمینه تدوین گردیده است نخست «فرهنگ اصطلاحات عامیانه جوانان» اثر مهشید مشیری (انتشارات آگاهانه ایده/ ۱۳۸۰) و کتاب «سالن ۶»، سیدابراهیم نبوی، طنزپرداز معاصر، که دربردارنده حدود ۶۰۰ اصطلاح خاص زندانیان است، اما شاید این دو اثر زمینه تألیف دو فرهنگ اختصاصی در باب زبان مخفی باشند: «فرهنگ لغات زبان مخفی» (با مقدمه‌ای درباره جامعه‌شناسی زبان) اثر سیدمهدی سمائی (نشر مرکز/ ۱۳۸۲) و «مردم‌شناسی اصطلاحات خودمانی» تألیف محمود اکرامی (نشر ایوار مشهد/ ۱۳۸۴) که در هر دو از روش کتابخانه‌ای و میدانی باز استفاده شده است و هر دو در نوع خود علمی‌ترین تحقیق‌ها در این زمینه محسوب می‌شوند. در این دو کتاب از «فرهنگ جبهه» اثر سیدمهدی فهیمی به نیکی یاد شده است. به‌ویژه جلد سوم آن با عنوان «شوخی‌طبعی‌ها» (چاپ اول/ ۱۳۷۱)

ادامه مطلب در صفحه ۹۵

نگاهی دیگر به «خوبان پارکو» و «رندان پارسا»

محمد یزدان جو

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

چکیده

ترکیب «رندان پارسا» مورد بررسی قرار دهیم.

کلیدواژه‌ها: خوبان، رندان، پارسا

ضبط «خوبان پارسی‌گو» برابر است با نسخه قزوینی، خانلری، شرح سودی و نذیر احمد - جلالی نایینی اما در نسخه‌های قدسی، عیوضی - بهروز، انجوی «ترکان پارسی‌گو» آمده و این ضبط اخیر مقبول نظر بیشتر مفسران بوده و بنابه دلایلی که ارائه داده‌اند آن را قرائت مرجح دانسته‌اند. از جمله در حافظ‌نامه آمده است: «خوبان فارسی و ایرانی خواه و ناخواه پارسی‌گو هستند و این فی نفسه فضیلتی برای آنان نیست بلکه حتی نوعی حشو است. لطف معنی در این است که سخن از زیبارویانی باشد علاوه بر هنر زیبایی از هنر پارسی‌گویی نیز برخوردار باشند». (خرم‌شاهی، ۱۳۶۷، ج ۱: ۱۳۵) در گزیده «بر آستان جانان» همین قول با اندکی تفاوت ذکر شده است: «در نسخه خانلری «خوبان پارسی‌گوی» آمده است. این ضبط دارای جاذبه و ظرافتی نیست؛ زیرا این امر عجیبی نیست که زیبارویان در فارس به زبان فارسی سخن بگویند. از سوی دیگر، مطابقت ترک و پارسی که ارزش زیباشناختی است، در بیت زایل شود». (امامی، ۱۳۸۸: ۱۶) توضیحات مطرح شده اگرچه با دلایلی منطقی ایراد شده و یادآوری تقابل ترکان و پارسی‌گویی امر قابل ملاحظه‌ای است و حتی در شعر حافظ ترک نماد زیبایی شناخته شده است:

«آن ترک پری‌چهره که دوش از برما رفت
آیا چه خطا دید که از راه خطا رفت»

در این مقاله سعی بر آن بوده است که با نگاهی نقادانه به اهمیت ترکیب «خوبان پارسی‌گو» در مقابل «ترکان پارسی‌گو» و همچنین اثبات پارسیایی و پرهیزکاری رندان در ترکیب «رندان پارسا» پرداخته شود.

خوبان پارسی‌گو بخشنندگان عمرند
ساقی بده بشارت رندان پارسا را
(قزوینی و غنی، ۱۳۶۸: ۹۹)

این بیت از دیرباز محل چالش حافظ پژوهان ارجمند بوده است. جمعی با ذکر قرائت مشهور «ترکان پارسی‌گو» و نادیده گرفتن معانی احتمالی و ایهام‌گونه به ظاهر مشکل معنایی بیت را حل کرده‌اند و با چشم‌پوشی از دیگر وجوه احتمالی با چنان قاطعیتی از نظریات خود دفاع کرده‌اند که به زعم خود موفق شده‌اند رضایت و پسند همه حافظ دوستان را جلب کنند و برای کسی شک و شبهه و تردیدی در پذیرفتن معانی مذکور باقی نگذارند اما برای حافظ دوستانی که با شیوه سخن‌سرایی خواجه شیراز و ایهام‌های ظریف و رندانه‌اش آشنا هستند، پذیرفتن یک بعد آشکار و نادیده گرفتن وجوه به ظاهر دور از ذهن و ایهامی چندان رضایت‌بخش نیست و ذوق ادبی آن‌ها را قانع نمی‌کند. در این جستار تلاش کرده‌ایم که به‌صورت مستدل به بررسی موضوع و اهمیت و رجحان ترکیب «خوبان پارسی‌گو» در نسخه قزوینی و غنی - که در کتاب فارسی دوم دبیرستان به همین شکل آمده است - نسبت به ترکیب «ترکان پارسی‌گو» در دیگر نسخ بپردازیم. همچنین با ذکر دلیل وجوه ایهامی «پارسا» را در

(قزوینی، غنی، ۱۳۶۸: ۱۳۷)
 «دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان
 چرا که شیوه آن ترک دل سیه دانست»
 (همان: ۱۱۹)
 «بازکش یک دم عنان ای ترک
 شهر آشوب من
 تا ز اشک و چهره راحت پر زر و گوهر
 کنم»

(همان: ۲۸۰)
 «به تنگ چشمی آن ترک لشکری نازم
 که حمله بر من درویش یک قبا آورد»
 (همان: ۱۷۲)
 اما مطالب یاد شده با توجه به دلایلی
 که ذکر خواهیم کرد نمی‌توانند بر ثبت
 واژه خوبان در نسخه‌های قزوینی و
 خاندلری و دیگر نسخه‌های متقدم خط
 بطلان بکشند؛ زیرا واژه «خوبان» از دیرباز
 به عنوان واژه‌ای کلیدی برای مطلق زیبایی
 و زیبارویی مورد توجه شاعران بوده است:
 ناز اگر خوب را سزاست به شرط
 نسزد جز تو را کرشمه و ناز

(رودکی)
 ورا پنج دختر بد اندر نهان
 همه خوب و زیبایی تخت شهان
 (فردوسی)
 هزار یک زان کاندل سرشت او هنرست
 نگار خوب همانا که نیست در ارتنگ
 (فرخی)
 دست سوی جام می، پای تخت زر
 چشم سوی روی خوب، گوش سوی
 زیروم

(منوچهری)
 که زشت از خوب و نیک از بد ندانی
 به دل کاری سگالی کش توانی

(ویس و رامین)
 بد او نیک من بود چه عجب
 زشت من نیز خوب او باشد

(خاقانی)

به پاسخ گفت رنگ‌آمیز شاپور
 که باد از روی خوبیت چشم بد دور

(نظامی)
 زن خوش منش دلنشین‌تر که خوب
 که آمیزگاری بپوشد عیوب

(سعدی)

به خوبان دل مده حافظ بین آن
 بی‌وفایی‌ها
 که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی
 (قزوینی و غنی، ۱۳۶۸: ۳۳۶ حاشیه)
 در ضمن باید گفت که تقریباً در همه
 شواهد واژه «ترکان» به عنوان نماد زیبایی
 چه از سوی حافظ چه دیگر شاعران،
 آن‌ها معمولاً دارای صفات جنگاوری،
 خون‌ریزی و بدخلقی بوده‌اند و زیبارویانی
 چنین طبعاً نمی‌توانند بخشندگان عمر
 باشند:

به تنگ چشمی آن ترک لشکری نازم
 که حمله بر من درویش یک قبا آورد
 (همان: ۱۷۲)
 دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان

برای حافظ دوستانی که با شیوه سخن‌سرایی خواجه شیراز و ابهام‌های ظریف و رندانه‌اش آشنا هستند، پذیرفتن یک بعد آشکار و نادیده گرفتن وجوه به ظاهر دور از ذهن و ابهامی چندان رضایت‌بخش نیست و ذوق ادبی آن‌ها را قانع نمی‌کند

چرا که شیوه آن ترک دل سیه دانست
 (همان: ۱۱۹)

یار این بچه ترکان چه دلیرند به خون
 که به تیر مژه هر لحظه شکاری گیرند
 (همان: ۱۹۳)

ز دست ترک خطایی کسی جفا چندان
 نمی‌برد که من از دست ترک شیرازی
 (کلیات سعدی، ۱۳۶۷: ۶۲۷)

دلیل دیگر برای اعتبار واژه «خوبان» در
 نسخه‌های مذکور، علاوه بر قدمت و اصالت
 نسخه‌ها آن است که در منطقه فارس
 خصوصاً شیراز مردم با گویش محلی
 صحبت می‌کرده‌اند و برای گویشوران هر
 منطقه صحبت کردن با زبان فارسی معیار
 و رسمی همواره با نوعی لهجه همراه بوده

است. این مدعا به کمک غزل‌های محلی
 حافظ و سعدی قابل اثبات است:
 امن انکر تنی عن عشق سلمی
 تزاوّل آن روی نهکو بودی
 که همچون مت ببتن دل وای ره
 غریق العشق فی بحرالوداد
 به پی ماچان غرامت بسپریمن
 ورت یک وی روشتی ازامادی
 (قزوینی، غنی، ۱۳۶۸: ۳۳۵)
 چه نیکو گفت درپای شتر مور
 که ای فربه، مکن بر لاغرآن زور
 که منعم مبر کول اتخ درویش
 کشایش می‌نیی دنبل مزن نیش
 نه کت تفسیر وفق خواندستنی بهشت
 بسم دی که سوری ماند و بیده بدشت
 (کلیات سعدی، ۱۳۶۷: ۸۰۸)

بنابراین نباید از این موضوع غافل بود
 که خوبان فارس - چه شیرازی چه ترک
 - هنگام سخن گفتن به زبان فارسی
 رسمی و معیار همواره با نوعی لهجه تکلم
 می‌کرده‌اند و از آنجا که واژه «خوبان»
 می‌تواند همه زیبارویان، اعم از ترک و
 دیگر نژادهای غیرترک، را در برگیرد،
 نسخه‌هایی که با اعتبار قدمت زمانی
 نزدیکی‌شان به عصر خواجه واژه «خوبان»
 را ضبط کرده‌اند، نسبت به نسخه‌هایی که
 «واژه «ترکان» را ضبط کرده‌اند ارزش
 زیبایی‌شناسی و معناشناسی بیشتری
 دارند.

نکته قابل توجه دیگر آن است که
 سودی با وجود اینکه خود ترک است،
 در شرح خویش بر غزلیات حافظ واژه
 «خوبان» را ترجیح داده است.

موضوع مهم دیگر در بیت مورد بحث
 ترکیب «رندان پارسا» است که در بعضی
 از نسخ از جمله نسخه‌های «سایه» و
 «خاندلری» به صورت «پیران پارسا» آمده
 است. با توجه به اینکه در کتاب ادبیات
 سال دوم دبیرستان همان ضبط نسخه
 قزوینی، غنی یعنی «رندان پارسا» ثبت
 شده و مفهوم واژه «پارسا» در ترکیب
 مذکور همواره در میان حافظ‌پژوهان
 محل بحث و اختلاف است و به تبع آن
 همکاران عزیز را دچار نوعی سردرگمی
 و ابهام کرده است، سعی کردیم به این

منابع

۱. امامی، نصرالله؛ **بر آستان جانان**؛ انتشارات رخش، اهواز، ۱۳۸۸.
۲. حمیدیان، سعید؛ **شرح شوق**، انتشارات قطره، تهران، ۱۳۸۹.
۳. خرمشاهی، بهاءالدین؛ **حافظنامه**، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷.
۴. زریاب خویی، عباس؛ **شرح مشکلات دیوان حافظ**، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۸.
۵. فروغی، محمدعلی؛ **کلیات سعدی**، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۷.
۶. قزوینی، محمد و قاسم، غنی؛ **دیوان حافظ**، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۸.

موضوع نگاهی منتقدانه داشته باشیم.

در شرح این ترکیب در «حافظنامه» آمده است: «در اینجا پارسا به معنی پرهیزکار و پاکدامن نیست، زیرا رند با صفاتی که در حافظ دارد نمی‌تواند پارسا باشد و رند پارسا مثل کوسه ریش پهن است و در غزلی که بیت اخیر جزو آن است، یکبار پارسا به معنی پرهیزکار را قافیه قرار داده است: «سه ماه می‌خورم نه ماه پارسا می‌باش» و قاعدتاً نباید به این آسانی تکرار قافیه کرده باشد.» سپس با ذکر دو بیت دیگر از حافظ:

تازیان را غم احوال گرانباران نیست
پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم
مرید طاعت بیگانگان مشو حافظ

ولی معاشر رندان پارسا می‌باش

نتیجه می‌گیرند که «پارسا به معنی پارس یعنی فارسی (اهل فارس) است.» (خرمشاهی، ۱۳۶۸: ۱۳۵ با تلخیص)

در اینجا برای اثبات پرهیزکاری و پاکدامنی رند حافظ و تأکید بر این موضوع که پارسا در ترکیب «رندان پارسا» می‌تواند در مفهوم پارسایی به کار رود، به ذکر چند دلیل مستند می‌پردازیم. در کتاب «آیینۀ جام» در شرح بیت:

تازیان را غم احوال گرانباران نیست
پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم

آمده است: «در نامهٔ تنسر (چاپ مینوی: ۷۴) آمده است: «بدان که ما را (پارسیان را) معشر قریش خوانند و خلت و خصلت از فضل و کرم عظیم‌تر آن نداریم که همیشه در خدمت شاهان خضوع و خشوع و ذل نمودیم ... و از این است که ما را خاضعین نام نهادند.» مینوی در تعلیقات نامهٔ تنسر (ص ۱۷۳) از قول دار مستتر (زنداوستا، ج ۱: ۲۴) نقل می‌کند که «خاضعین» یا فروتنان ترجمه‌ای است از «ایریا» با یاء مجهول که به پارسی نام قوم ایرانی است. آرمیتی رب‌النوع و مظهر کمال و ایریا به معنی مرد پارسا و فروتن است.» (زریاب خویی، ۱۳۶۸: ۱۰۹)

دلیل دیگری که برای پاکدامنی رند می‌توان ذکر کرد این است که به رغم گفتهٔ حافظ در مورد مغایرت رندی با صلاح و توبه و تقوا:

«چه نسبت است به رندی و صلاح و تقوا را
سماع وعظ کجا نغمهٔ رباب کجا»

(قزوینی، غنی، ۱۳۶۸: ۹۸)

«صلاح و توبه و تقوا ز ما مجو حافظ

ز رند و عاشق و مجنون کسی نجست صلاح»

(همان: ۱۴۵)

که در واقع، انکار صلاح و توبه و تقوای دروغین و ریایی ریاکاران است. در جای دیگر می‌گوید:

«به صفای دل رندان صبحی زدگان

بس در بسته به مفتاح دعا بگشایند.»

(قزوینی، غنی، ۱۳۶۸: ۲۰۲)

«زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه

رند از ره نیاز به دارالاسلام رفت»

(همان: ۱۳۸)

که با توجه به صفات ذکر شده می‌توان اظهار داشت کدام دلیلی در اثبات پاکدامنی و پارسایی رندان بالاتر از صفای دل و دعای خالصانهٔ مقتدر با دل صافی و اظهار نیاز به درگاه خدا و نداشتن غرور و خودخواهی است؛ صفاتی که تنها برانزدهٔ پاکدامنان پرهیزگاری است که با نفس پاکشان هر داعی به درگاه حق می‌کنند بی‌جواب نمی‌ماند. و اما دلیل دیگری که کفهاش بر همهٔ دلایل ذکر شده می‌چربد این است که «رندان پارسا» در حقیقت یک ترکیب شطحنی (پارادوکسی) است و همچون هر پارادوکس دیگری فقط یکی از دو سو، با سوی دیگر معادله در تضاد است، نه هر دو سو. درست مثل «رند پاکباز» که معنای دیگر رند، برخلاف معنای حقیقی یا اولیهٔ واژه، معنایی والا و فخیم است. در ضمن، باید خاطر نشان کرد که پارسایی بدون رندی و هوشیاری، همان تقوای ساده‌لوحان و گولان است. در شعر فارسی «رندی» و «پارسایی» طبق عادت در برابر هم - البته وقتی رندی معنای منفی دارد - می‌آیند:

«در آن حریم که خلوت‌سرای حضرت اوست

جواز و منع به رندی و پارسایی نیست»

(ناصر بخارایی، دیوان: ۲۱۳)

اما در رند پارسا (ایهام تضاد) یکی از دو ضلع «رند» همان معنای والای آن است. طریقه یا شیوهٔ رندی، جنبهٔ درونی‌اش باور دل و سلوک در روح خود در جهت وصول به برترین پایهٔ عشق همراه با شناخت است و جلوهٔ برونی‌اش عمل به اصول رندی در برخورد و رفتار با جز خود یا سلوک با خلق به‌ویژه بر پایهٔ سه صفت هوشیاری، فروتنی و ظاهرستیزی است. در حقیقت، رندی و هم خانواده‌هایش در جزئیات چیزی تازه یا افزوده را نسبت به فرهنگ تصوف ایجاد نکرد بلکه با گزینش و تأکید بر برخی صفات و روحیات، در کل شخصیتی جدید را به نام رند و برادران مرامی او پدید آورد و از دیگران متمایز و پدیدار کرد تا نموداری اصلاح شده از زاهد و صوفی، هر دو باشد. (حمیدیان، ۱۳۸۹: ۳۰۳ - ۳۰۴)

فابل در دیوان پروین اعتصامی

ابراهیم یوسفی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه پیام‌نور بیرجند

زهراراستگو

دبیر ادبیات مدارس راهنمایی بیرجند

چکیده

آنچه دیوان پروین اعتصامی را از سایر آثار ادبی متمایز و ممتاز می‌سازد، علاوه بر همدردی صمیمانه او با محرومان و طبقات ضعیف جامعه، شیوهٔ منظره‌پردازی او و ایجاد ارتباط بین موجودات و اشیاء بی‌جان است. ژرف ساخت منظره غالباً حماسه است؛ زیرا در آن بین دو چیز بر سر برتری و فضیلت یکی بر دیگری نزاع و اختلاف لفظی در بر می‌گیرد و سرانجام یکی مغلوب یا مجاب می‌گردد.

در دنیای اندیشهٔ پروین، اخلاقیات، ظهور و بروز چشمگیری دارند. محبت زنانه و لطافت روح وی در قالب منظره‌های بی‌بدیلش به شعر او تشخص ویژه‌ای بخشیده است و به مدد این شگرد ادبی تا اعماق جان مخاطبان نفوذ می‌کند.

بخش اعظم این منظره‌ها - که در قالب فابل ارائه شده - نشانگر روح بلند و تکامل یافتهٔ زنی است که هنرش را خرج آرمانش کرده و با توسل به تمثیل در پی تحقق و ترویج این آرمان بوده است.

در این مقاله سعی شده است تا با نگاهی به فابل، زوایای این شگرد ادبی در دیوان پروین اعتصامی مورد کاوش و بررسی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: پروین اعتصامی، فابل، منظره، داستان

مقدمه

فابل (Fable) در اصل و به مفهوم کلی به هر داستان خیالی یا بیان توصیفی گفته می‌شود. در مفهوم جدید و دقیق‌تر، عبارت است از حکایتی کوتاه - چه به نظم و چه به

نثر - که به قصد انتقال یک درس اخلاقی یا سودمند گفته شده است. در این حکایت اخلاقی، شخصیت‌ها اغلب حیوانات‌اند اما اشیاء بی‌جان، انسان‌ها و خدایان نیز ممکن است در آن ظاهر شوند. (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۱۱۵)

«در فابل حیوانات شخصیت‌های اصلی هستند و حکایت یک نتیجهٔ اخلاقی ویژه را به وضوح روشن می‌کند.» (همان: ۱۱۷) از قدیمی‌ترین نمونه‌های فابل در فرهنگ ایرانی می‌توان به منظومهٔ «درخت آسوریک» اشاره کرد. این مجموعه، منظومه‌ای است به زبان پهلوی، متضمن منظره میان بز و درخت خرما و رجحان هریک بر دیگری. از قصه‌های تمثیلی زبان فارسی در گذشته نیز می‌توان به «عقل سرخ» و «آواز پر جبرئیل» سهروردی اشاره کرد.

کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، منطق الطیر (عطار نیشابوری) و موش و گربه (عبید زاکانی) از مشهورترین فابل‌های ادبیات فارسی هستند. هرچند تقریباً هیچ یک از آثار برجستهٔ ادبیات فارسی از این نوع ادبی، خالی نیست.

برخلاف گذشته، امروزه تمثیل‌ها چندان ساده و ابتدایی نیستند که منظور نویسنده را به سهولت بتوان دریافت. در بعضی از رمان‌های معاصر، این خصلت تمثیلی به شخصیت‌ها گیرندگی و جذابیت خاصی می‌دهد. مثلاً شخصیت بوف کور و «موجود اثیری» و شخصیت‌های دیگری که در تماس و رابطه با آن‌ها هستند. در بعضی دیگر از تمثیل‌ها، شخصیت‌ها جنبهٔ کاریکاتوری پیدا می‌کنند. مثل شخصیت‌های رمان

«مزرعهٔ حیوانات» نوشتهٔ جرج اُورول، همچنین «در رمان «ویلیام گلدینگ» انگلیسی شخصیت‌های تمثیلی، تصویرکنندهٔ خوبی و شر هستند.» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۰۵)

فابل در دیوان پروین اعتصامی

در دیوان پروین اعتصامی از مجموع ۲۰۹ شعر که در قالب‌های قطعه، قصیده و مثنوی سروده شده‌اند، بیش از ۶۰ شعر حالت منظره دارد. بخش اعظم این منظره‌ها در قالب فابل ارائه شده است که ۴۳ شعر و حدود ۲۲ درصد کل اشعار را شامل می‌شود. از این رو می‌توان نتیجه‌گیری کرد که پروین با توسل به تمثیل در بیان مقصود و ارائهٔ افکارش داشته است که محور آموزش غیرمستقیم و مؤثر به حساب می‌آید.

«ای برادر، قصه چون پیمانه ایست

معنی اندر وی به‌سان دانه‌ایست

دانهٔ معنی بگیرد مرد عقل

ننگرد پیمانه را گرگشت نقل»

(مولانا، به نقل از جعفری: ۵۷۳)

عناصر اشعار پروین موجوداتی غالباً آشنا هستند که ارتباطی تنگاتنگ با زندگی انسان‌ها دارند و حضور و ظهورشان را در زندگی کاملاً می‌توان حس کرد و یکی از بارزترین عوامل تأثیر شعر پروین در اندیشهٔ مخاطبان‌شان علاوه بر زبان ساده و روان شاعر، دقت و توجه به همین نکته است. موجوداتی از قبیل: سگ، گربه، کبوتر، مرغ خانگی، گنجشک، ماهی، روباه، طوطی و طاووس که از دیرباز با انسان‌ها مأنوس و مألوف بوده‌اند، در شعر پروین حضوری فعال و چشمگیر دارند.

انواع نمونه‌های فابل در دیوان پروین

پروین در انتخاب طرفین مناظره استادی و مهارتی هنرمندانه نشان داده؛ همان‌طور که در نحوه ایجاد ارتباط بین آنان دقیق و حساب شده عمل کرده است. در این مقاله ابتدا به بحث درباره انتخاب طرفین مناظره در آثار پروین و سپس به نحوه ارتباط آن‌ها می‌پردازیم.

انتخاب طرفین مناظره ۱. طرفین مناظره هر دو حیوان‌اند:

بیش‌ترین فابل‌های پروین در این مقوله جای می‌گیرند. از مجموع ۴۳ شعر او که در قالب فابل سروده شده‌اند، ۳۰ مورد، مورد اندکی بیش از ۶۹/۷ درصد - به گفت‌وگوی دو حیوان اختصاص یافته است؛ با درون‌مایه‌ای بسیار قوی و در نظر گرفتن عواطف، احساسات، نیازها و همه جوانب زندگی طرفین مناظره که موجب تأثیر و نفوذ هر چه بیشتر کلام شاعر شده است. در اینجا برای آگاهی بیشتر خوانندگان، مطلع هر یک از این اشعار ذکر می‌شود.

کبوتر بچه‌ای با شوق پرواز به جرئت کرد روزی بال و پر باز (اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۴۷)

دید موری در رهی پیلی سترگ گفت باید بود چون پیلان بزرگ (همان: ۱۸۳)

گفت ماهی‌خوار با ماهی ز دور که چه می‌خواهی از این دریای شور (همان: ۱۹۸)

گنجشک خرد گفت سحر با کبوتری کاخر تو هم برون کن از این آشیان سری (همان: ۲۱۰)

به طعنه پیش سگی گربه گفت کای مسکین

قبیله تو بسی تیره روز و ناشادند (همان: ۲۱۲)

مرغی به باغ رفت و یکی میوه کند و خورد ناگه ز دست چرخ به پایش رسید سنگ (همان: ۲۱۶)

این چنین خواندم که روزی روبه‌ی

پای بند تله گشت اندر رهی (همان: ۲۲۴)
بلبلی گفت به کنج قفسی

که چنین روز مرا باور نیست (همان: ۲۲۹)
در آبگیر سحرگاه بط به ماهی گفت
که روز گشت و شنا کردن و جهیدن نیست (همان: ۲۳۰)

ز قلعه ماکیانی شد به دیوار
به ناگه روبه‌ی گردش گرفتار (همان: ۲۴۴)
کبوتری سحر اندر هوای پروازی
به بام لانه بیاراست پر ولی نپريد (همان: ۲۵۴)

به جغد گفت شبانگاه طوطی از سر خشم
که چند بابت این گونه زشت گردیدن (همان: ۲۵۶)

نارونی بود به هندوستان
زاغچه‌ای داشت در آن آشیان (همان: ۲۷۸)

به بام قلعه‌ای بازی شکاری
نمود از ماکیانی خواستگاری (همان: ۲۹۱)
زاغی به طرف باغ به طاووس طعنه زد
کاین مرغ زشت روی چه خودخواه و خودنماست (همان: ۲۹۳)

ز دامی دید گنجشکی همایی
همایون طالعی فرخنده رای (همان: ۲۹۵)
ز حيله بر در موری نشست گربه و گفت
که چند دشمنی از بهر حرص و آز کنیم (همان: ۳۰۳)

به کرم پيله شنیدم که گفت حلزون
که کار کردن بی مزد عمر باختن است (همان: ۳۱۲)

گفت با صید قفس مرغ چمن
که گل و میوه خوش و تازه رس است (همان: ۲۱۳)

موشکی را به مهر مادر گفت
که بسی گیر و دار در ره ماست (همان: ۳۲۰)

دی مرغی به مادر خود گفت تا به چند
مانیم ما همیشه به تاریک خانه‌ای (همان: ۳۲۲)

پیام داد سگ گله را شبی گرگی
که صبحدم بره بفرست میهمان دارم (همان: ۳۳۱)

به گربه گفت ز راه عتاب شیر ژبان
ندیده‌ام چو تو هیچ آفریده سرگردان (همان: ۳۳۷)

گفت گرگی با سگی دور از رمه
که سگان خویش‌اند با گرگان همه (همان: ۳۵۶)

با مرغکان خویش چنین گفت ماکیان
کای کودکان خرد که کار کردن نیست (همان: ۳۷۰)

دید موری طاسک لغزنده‌ای
از سر تحقیر زد لبخنده‌ای (همان: ۳۷۵)
با مور گفت مار سحر که به مرغزار
کز ضعف و بیخودی تو چنین خردی و نزار (همان: ۳۷۹)

همای دید سوی ماکیان به قلعه و گفت
که این گروه چه بی‌همت و تن‌آسانند (همان: ۳۹۸)

بلبلی از جلوه گل بی‌قرار
گشت طربناک به فصل بهار (همان: ۱۶۹)
گربه پیری ز شکار اوفتاد
زار بنالید و نزار اوفتاد (همان: ۳۱۰)

۲. یکی از طرفین مناظره حیوان و دیگری جماد یا نبات است:

از جمع ۸ شعری که ذیل این عنوان می‌گنجد، ۴ مورد به مناظره جاودانه و عاشقانه «گل و بلبل» اختصاص دارد. (اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۵۸، ۳۴۲، ۲۱۲، ۳۴۵)
در یک مورد شاهد گفت‌وگوی همیشگی «شمع و پروانه» هستیم (همان: ۳۲۲) و در سه مورد دیگر ذهن جوال و مبدع پروین بین عناصری غریب و ناهمگون ارتباطی بدیع و هنری ایجاد کرده است. در مناظره «مرغ و لعل» (همان: ۱۵۴) سخن بر سر بی‌اعتنائی مرغ نسبت به دانه لعلی است که نخست به طمع دانه چیدن «به چالاکی‌اش ربود» و بعد «چوت دید هیچ نیست فکندش به خاک و رفت». این داستان یادآور حکایتی از «گلستان» سعدی است: «گرسنه‌ای که در بیابان کیسه‌ای مروارید یافت و پنداشت که گندم بریان است.» (خزائلی، ۱۳۶۶: ۴۲۹) فابل «بلبل و ماه» (اعتصامی، ۱۳۷۰، ۱۸۸) البته به قوت و استواری بقیه مناظره‌های پروین نیست؛ به دلیل اینکه شاعر بدون توجه به روابط و تناسب طرفین گفت‌وگو سعی در بیان مقصود خویش داشته است. فریفته نشدن به زیبایی‌ها و کمالات عاریتی که «ماه»

در پاسخ به تعریف و تمجید «بلبل» بیان می‌کند. در این داستان، به راحتی می‌توان جای بلبل را با هر پدیده دیگری عوض کرد؛ بدون اینکه به ساختار اصلی داستان خللی وارد شود.

پروین در مناظره غریب «جعل با زغال» (همان: ۴۱۰) با طرح رابطه‌ای منطقی و سازمان یافته به خوبی از عهده بیان داستان برآمده است. در مجموع، در ۱۸/۶ درصد فابل‌های پروین یکی از طرفین گفت‌وگو جماد یا نبات است.

۳. مناظره حیوان با انسان است:

شمار اشعاری که رویکرد آن‌ها تناظر و تقابل انسان با حیوان است نسبت به دو مورد گذشته کمتر است. تنها ۴ شعر یعنی حدود ۹/۴ درصد اشعار با این ساخت و محتوا سروده شده‌اند که از همه معروف‌تر مناظره «سلیمان با مور» (همان: ۲۶۲) است که هم در قرآن کریم آمده (نمل، ۱۸ و ۱۹) و هم در آثار متقدمین مسبوق به سابقه است. (از جمله در خاقانی، ۱۳۸۵: ۳۴۴) در سه مورد دیگر گفت‌وگوی «طوطی و بازرگان» (اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۸۷) «چوپان و گرگ» (همان: ۳۳۲) و «پرنده و صیاد» (همان: ۳۷۳) محور اصلی داستان است.

۴. گفت‌وگوی حیوان با خودش است:

تنها در یک مورد، پروین به شیوه خودگویی ۱ زبان شکوه و شکایت مرغی خسته به پیکان تیز صیاد است که پس از زخم پیکان خون چکان با ناامیدی و حسرت از ضعف و مظلومیت خود می‌نالند و از نابرابری حقوق زندگی برای ضعیف و قوی ناشاد است. او گله‌مند است از اینکه: «زمانه عرصه برای ضعیف تنگ گرفت همواره بهر توانا فراخ میدانی است» و در پایان، قبیله خودخواه انسان‌ها را که دعوی برتری بر دیگر موجودات را دارند، این گونه مورد عتاب و نکوهش قرار می‌دهد: چه برتری است ندانم به مرغ مردم را جز اینکه دعوی باطل کند که انسانی است در این قبیله خودخواه هیچ شفقت نیست چو نیک در نگری، هر چه هست عنوانی

است» (همان: ۳۰۳)

نحوه ارتباط طرفین مناظره:

ارتباط طرفین مناظره تابع هدف و آرمانی است که اندیشه شاعر در پی تحقق و ترویج آن بوده است. چنانچه قصد نصیحت و خیراندیشی داشته، این رابطه، دوستانه و مبتنی بر همدلی و همدردی است و غالباً طرفین بحث هم‌نوع و هم‌جنس‌اند. همان‌طور که برای بیان تضادهای نفاق‌ها و طمع‌کاری‌ها، تفکری خصمانه و نفاق‌آمیز توأم با مکر و فریب بر رابطه طرفین سایه می‌اندازد. علاوه بر این‌ها، تقلید، طعن و تعریض، عتاب و مناظره معاشیق شعری از دیگر موضوعاتی است که رابطه طرفین گفت‌وگو را شکل می‌دهد. در اینجا برای هر کدام از این ارتباط‌ها مصادیقی ذکر می‌شود.

۱. رابطه دوستانه و محبت آمیز:

کبوتر بچه‌ای با شوق پرواز به جرئت کرد روزی بال و پر باز (همان: ۱۴۷)
گنجشک خرد گفت سحر با کبوتری
کآخ تو هم برون کن از این آشیان سری (همان: ۲۱۰)

مرغی به باغ رفت و یکی میوه کند و خورد
ناگه ز دست چرخ به پایش رسید سنگ (همان: ۲۱۶)

کبوتری سحر اندر هوای پروازی
به بام لانه بیاراست پر ولی نپريد (همان: ۲۵۴)

گفت با صید قفس مرغ چمن
که گل و میوه خوش و تازه رس است (همان: ۳۱۳)

موشکی را به مهر مادر گفت
که بسی گیرودار در ره ماست (همان: ۳۲۰)

دی مرغی به مادر خود گفت تا به چند
مانیم ما همیشه به تاریک خانه‌ای (همان: ۳۲۲)

با مرغکان خویش چنین گفت ماکیان
کای کودکان خرد که کار کردن است (همان: ۳۷۰)

۲. رابطه خصمانه: (دو طرف

مناظره دشمن سنتی یکدیگرند.)

گفت ماهی خوار با ماهی ز دور
که چه می‌خواهی از این دریای شور؟ (همان: ۱۹۸)

ز قلعه ماکیانی شد به دیوار
به ناگه روبهی کردش گرفتار (همان: ۲۴۴)

به بام قلعه‌ای بازی شکاری
نمود از ماکیانی خواستگاری (همان: ۲۹۱)

ز حیل بر در موشی نشست گریه و گفت
که چند دشمنی از بهر حرص و آز کنیم؟ (همان: ۳۰۳)

پیام داد سگ گله را شبی گرگی
که صبحدم بره بفرست میهمان دارم (همان: ۳۳۱)

گفت گرگی با سگی دور از رمه
که سگان خویش‌اند با گرگان همه (همان: ۳۵۶)

دید موری طاسک لغزنده‌ای
از سر تحقیق زد لبخنده‌ای (همان: ۳۷۵)

گر به پیری ز شکار افتاد
زار بنالید و نزار افتاد (همان: ۳۱۰)

شنیدستم یکی چوپان نادان
بخفتی وقت گشت گوسفندان (همان: ۳۳۲)

۳. رابطه طرفین بر پایه تقلید

یکی از دیگری است:

دید موری در رهی پیلی سترگ
گفت باید بود چون پیلان بزرگ (همان: ۱۸۳)

نارونی بود به هندوستان
زاغچه‌ای داشت در آن آشیان (همان: ۲۷۸)

به گریه گفت ز راه عتاب شیر ژبان
ندیده‌ام چو تو هیچ آفریده سرگردان (همان: ۳۳۷)

۴. رابطه‌ای که بر اساس طعن و

تعریض یکی نسبت به دیگری

شکل گرفته است:

به طعنه پیش سگی گریه گفت کای
مسکین
قبیله تو بسی تیره روز و ناشادند (همان: ۲۱۲)

دنباله مطلب در صفحه ۴۶

چگونه دانش‌آموزان را با لغات متون ادبی فارسی آشنا کردیم؟

ستاره خیبری

کارشناس ارشد آموزش زبان فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان‌های قروه

چکیده

انواع متون نثر فنی در کتاب ادبیات فارسی سال سوم دبیرستان -رشته ادبیات و علوم انسانی- آمده‌اند که دانش‌آموزان برای یادگیری آن‌ها با دشواری‌هایی روبه‌رو هستند. بنابراین، یافتن راهی برای یادگیری این لغات و متعاقباً آسان کردن فهم متون مربوط، اجتناب‌ناپذیر می‌نماید.

یکی از عللی که این متون فنی را دیرپاب و مشکل می‌کند، وجود لغات عربی در آن‌هاست. بیشتر این لغات، کلمات هم‌خانواده‌ای دارند که از آن‌ها در زبان روزمره گاه به حد وفور استفاده می‌شود و برای اغلب افراد آشنا هستند. شیوه‌ای که این مقاله پیشنهاد می‌کند این است که برای یاد دادن کلمات عربی نامأنوس موجود در متون ادبی، علاوه بر ذکر معنی -که در فهرست لغات انتهای کتاب آمده است- از کلمات هم‌خانواده و آشنا نیز استفاده شود. این روش براساس نظریه آرزوبلی و «یادگیری معنا دار» است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات فارسی، لغات تازه، سال سوم دبیرستان، روش آموزش

مقدمه و توصیف وضعیت موجود

به‌عنوان دبیری با سابقه تدریس در دوره‌های مختلف متوسطه و پیش‌دانشگاهی، هیچ‌وقت از شیوه‌های تدریس بعضی از همکاران در دروس زبان و ادبیات فارسی رضایت کامل نداشته‌ام. اغلب این شیوه‌ها بر این باور عوامانه استوارند که درس ادبیات آسان یا جزء دروس بی‌اهمیت است و معلمان یک‌بار روخوانی از متن درس یا دیکته کردن معنی نظم و نثر و نوشتن و بایگانی کردن آن‌ها به‌وسیله دانش‌آموزان تا شب امتحان را کافی می‌دانند.

وجود لغات ناآشنا و دشوار عربی در بعضی از درس‌ها و ناتوانی دانش‌آموزان در یادگیری شیوه‌های معمول مرا بر آن داشت که به روشی خلاقانه و غیرمعمول به آموزش و تدریس این گونه دروس بپردازم. البته این مشکل در همه کتاب‌های درسی ادبیات فارسی، برای دانش‌آموزان وجود دارد اما بیشترین نمود آن در سال سوم انسانی بود که کمتر دانش‌آموزی می‌توانست معنی

لغاتی مانند «تنسم، انتعاش، مرشح، عظت و...» را یاد بگیرد و به‌خاطر بسپارد.

وقتی با سایر همکاران دبیر ادبیات فارسی صحبت می‌کردم، آن‌ها نیز به وجود مشکل در این مورد و ناتوانی درصد قابل توجهی از دانش‌آموزان در یادگیری لغات دشوار متون فنی و در نتیجه عدم درک کلی این دروس اذعان داشتند. با این توصیف، تحقیق برای یافتن راه‌حل این مسئله آغاز شد.

شیوه نگارش بعضی از متون ادبیات فارسی -به‌ویژه متون نثر- فنی، مصنوع و متکلف است. ویژگی مهم این نوع نثر وجود لغات فراوان عربی، آیات و احادیث و ضرب‌المثل‌های عربی است. این نوع نثر از نظر زبان و فکر به شعر بیشتر نزدیک‌تر است تا به نثر و دارای زبانی تصویری و سرشار از آرایه‌های ادبی است. معرفی این نوع نثر برای آشنایی دانش‌آموزان -به‌ویژه رشته ادبیات- با تحولات زبان فارسی اجتناب‌ناپذیر است. از سوی دیگر، وجود لغات و اصطلاحات فراوان عربی باعث شده است که دانش‌آموزان در یک درس با ده‌ها لغت دشوار عربی روبه‌رو شوند و وجود همین تعداد زیاد واژگان سنگین و ناآشنا، دانش‌آموزان را با مشکل فهم متن مواجه می‌کند.

زبان عربی جزء زبان‌های سامی است و ویژگی عمده این نوع زبان‌ها ساختار اشتقاقی آن‌هاست. «در ساختمان واژه‌های عربی، اصل، سه حرفی بودن (سه حرف ساکن) کلمات است. اساس حروف ساکن هرگز دگرگون نمی‌شود و تغییرات عمده‌ای که باعث تغییر معنی متن شود، اغلب بر روی مصوت‌های کوتاه و گاه مصوت‌های بلند صورت می‌پذیرد. به این ترتیب با تغییر دادن و جابه‌جا کردن مصوت‌های کوتاه در ریشه «کتب» چندین شکل تازه با معانی جدید به‌دست می‌آید.» (آذرنوش، ۱۳۷۷: ۸۶)

به این ترتیب، متوجه می‌شویم که متون ادب فارسی سرشار از واژه‌های عربی است. با توجه به اینکه در زبان محاوره‌ای از مشتقات این گونه واژه‌ها به وفور استفاده می‌شود و کلمه‌ای که در یک متن ادبی برای دانش‌آموزان جای سؤال و ابهام دارد با هم‌خانواده خود که در زبان روزمره مورد استفاده قرار می‌گیرد مناسبت و نزدیکی زیادی دارد، در کنار هم قرار دادن این گونه

کلمه‌های روزمره در کنار کلمه‌های هم‌خانواده و هم‌ریشه‌شان در یک متن ادبی، فراگیری آن‌ها را تسهیل می‌کند. سؤالی که ما در این پژوهش می‌خواهیم به آن پاسخ بدهیم این است: آیا ذکر ریشه و هم‌خانواده یک واژه عربی به یادگیری مفهوم آن کمک می‌کند؟

فرضیه و مدعایی که سعی بر ارائه دلایلی برای اثبات آن شده، از این قرار است: با ذکر ریشه و کلمه هم‌خانواده واژه‌های عربی موجود در متون ادبیات فارسی، میزان یادگیری و به‌خاطر سپاری معنی این واژه‌ها افزایش می‌یابد.

گردآوری اطلاعات (شواهد ۱)

ابزار گردآوری اطلاعات در این پژوهش پرسش‌نامه است (پیوست ۱). برای به‌دست آوردن اطلاعات مورد نظر از پرسش‌نامه‌ای شامل ۲۷ لغت عربی استفاده شد. واژگان مورد نظر از درس «شیر و گاو»، داستانی از کتاب گران‌قدر «کلیله و دمنه»، که از متون نثر فنی در کتاب درسی سال سوم می‌باشد، انتخاب شده‌اند. ابتدا دانش‌آموزان دو کلاس سوم (الف و ب) به‌صورت تصادفی با نام گروه آزمایش و گروه شاهد انتخاب شدند. درس مورد آزمون و لغات آن قبلاً به‌صورت معمول و بدون شیوه خاصی تدریس شده بود و دانش‌آموزان از زمان و علت آزمون اطلاعی نداشتند تا هیچ‌گونه آمادگی فراتر از شیوه سابق در نتیجه آزمون دخالت نداشته باشد. ابتدا پرسش‌نامه‌ها به‌طور یکسان در اختیار دو گروه قرار گرفتند و پس از پاسخ‌گویی در زمان تعیین شده، جمع‌آوری شدند.

تجزیه و تحلیل داده‌ها

بعد از تصحیح پاسخ‌نامه، نمرات هر دو گروه به‌دست آمد. همان‌طور که انتظار می‌رفت، تعداد پاسخ‌های صحیح خیلی کم بود. میانگین پاسخ‌های صحیح در گروه آزمایش ۶/۱۶ و گروه دوم ۱۰/۱۲ بود (از حد نصاب ۲۷)؛ یعنی در گروه آزمایش افراد به‌طور متوسط به کمی بیش از ۲۰ درصد لغات و در گروه شاهد نزدیک به ۴۰ درصد لغات، پاسخ صحیح داده بودند (پیوست ۲).

انتخاب راه جدید موقتی

این روش بر پایه نظریه شناختی آرنولد یعنی «یادگیری معنی‌دار» است. معنی در نظریه آرنولد جایگاه مهمی دارد و به عقیده او وقتی مفهومی قابل ارتباط دادن با مفاهیمی باشد که از پیش در ساخت شناختی فرد وجود دارند، آن مفهوم معنی‌دار است... در این نظریه، یادگیری معنی‌دار از راه ایجاد ارتباط بین مطالب تازه و مطالب قبلاً آموخته شده ایجاد می‌شود. (سیف، ۱۳۸۳: ۲۷۳)

در شیوه پیشنهادی این پژوهش نیز از گنجینه واژگانی دانش‌آموزان برای یاد دادن واژگان جدید استفاده می‌شود.

مثلاً برای آموزش کلمه «تقریب» واژه «قرب»، «قرب» و «قرب‌الی‌الله» که بیشتر دانش‌آموزان معنی آن‌ها، یعنی «نزدیکی» و «نزدیکی به خدا»، را می‌شناسند استفاده می‌شود. در نتیجه در استفاده‌های بعدی، ذکر کلمه «تقریب» واژه «قرب» و بلافاصله معنی صحیح آن یعنی «نزدیک» را به ذهن متبادر می‌کند. همین‌طور است کلمه «ترحیب» که با واژه هم‌خانواده‌اش یعنی «مرحبا» بی‌درنگ معنی «خوشامدگویی» را به‌خاطر می‌آورد. در مورد سایر واژه‌ها نیز به‌همین ترتیب عمل می‌شود؛ یعنی واژگان مورد بحث با ذکر هم‌خانواده، هم‌ریشه و در جمله‌هایی با کاربرد روزمره، تدریس می‌شوند.

اجرای طرح جدید

بعد از اجرای آزمون نخست و جمع‌آوری پرسش‌نامه‌ها در گروه اول یعنی گروه آزمایش شیوه پیشنهادی به اجرا درمی‌آید؛ یعنی معنی و مفهوم واژه‌ها با کمک گرفتن از ریشه کلمه و هم‌خانواده‌های واژه‌ای که برای دانش‌آموزان آشناست و ذکر عبارت‌ها و ساختن گروه کلماتی با همان واژه (غیر از عبارت‌ها و جمله‌های کتاب) برای آن‌ها تدریس می‌شود. مثلاً در مورد کلمه «فضیحت» از واژه هم‌خانواده رایج در محاوره یعنی «افتضاح» و جمله «فلانی افتضاح به بار آورد» استفاده می‌شود و سپس معنی آن یعنی «رسوایی» ذکر می‌شود.

تمام ۲۷ واژه انتخاب شده برای این آزمون به این شیوه توضیح داده می‌شوند. بعد از چند واژه، دانش‌آموزان نیز شروع به همکاری می‌کنند و به ذکر واژه‌های هم‌خانواده کلمات مورد نظر و جمله‌سازی با آن واژه‌ها می‌پردازند و این کار به یک نوع بازی زبانی تبدیل می‌شود که دانش‌آموزان بسیار از آن استقبال می‌کنند.

اما برای گروه دوم، یعنی گروه شاهد، فقط معنی کلمه بدون هیچ توضیح اضافی بیان می‌شود و دانش‌آموزان ملزم به حفظ کردن آن هستند.

گردآوری اطلاعات (شواهد ۲)

بعد از دو هفته، همین پرسش‌نامه‌ها مجدداً بین دو گروه توزیع و بعد از پاسخ‌گویی جمع‌آوری می‌شود.

ارزیابی تأثیر اقدام جدید و اعتباربخش

پرسش‌نامه‌های هر دو گروه جداگانه تصحیح و نمره‌گذاری می‌شوند (پیوست ۲). بعد از تجزیه و تحلیل همه پرسش‌نامه‌ها و کنار گذاشتن برگه افرادی که فقط در یک آزمون شرکت داشتند و در دیگری حاضر نبودند، اطلاعات قابل توجهی به‌دست آمد. افراد هر دو گروه در آزمون دوم عملکرد بهتری داشتند اما نکته قابل ذکر، تفاوت فراوان بین نمرات گروه آزمایش بود؛ یعنی افراد آموزش‌دیده به شیوه پیشنهادی، نسبت به گروه شاهد

این شیوه
باید از ابتدای
سال تحصیلی
مورد استفاده
قرار گیرد تا
دانش‌آموزان با
آن مانوس شوند

امتیاز بالاتری کسب کرده بودند. این نشان می‌دهد که روش پیشنهادی در یادگیری و به‌خاطر سپاری معنی و مفهوم واژگان عربی متون درسی، تأثیر زیادی داشته است. مثلاً کلمه «عظت» که در اولین آزمون جواب‌های غلط زیادی داشت، در آزمون دوم و برای گروه آزمایش - با ذکر کلمه «موعظه» به‌عنوان هم‌خانواده کلمه «عظت» و جمله «کار او فقط موعظه کردن است» - تعداد پاسخ‌های درست آن یعنی «پند و اندرز» به‌طور معناداری افزایش پیدا کرده است.

تجدید نظر و تصمیم نهایی

این شیوه باید از ابتدای سال تحصیلی مورد استفاده قرار گیرد تا دانش‌آموزان با آن مأنوس شوند و البته برای یافتن ریشه کلمه یا واژه‌های هم‌خانواده برای یک لغت عربی باید از همکاری دانش‌آموزان سود جست ولی نباید این کار را به تنهایی به عهده آن‌ها گذاشت. چنانچه این کار به‌عنوان تکلیف منزل، به دانش‌آموزان واگذار می‌شود، باید حتماً در کلاس، این تکالیف بازبینی شوند تا از تصمیم‌های نامناسب^۱ جلوگیری به‌عمل آید. مثلاً لغات ساختگی از ریشه‌های فارسی (بر وزن کلمات عربی) مصدر ← نزاکت (فارسی) یا اسم مفعول ← ممه‌ور از مهر (فارسی) و... (فرشیدورد، ۱۳۵۸: ۲۷۱) نباید دانش‌آموزان را گمراه کند. اگر پاسخ‌های صحیح در گروه شاهد را نتیجه به‌خاطر سپاری معمولی معنی واژگان و تکرار آزمون بدانیم، تفاضل پاسخ‌های این دو گروه می‌تواند اثربخشی شیوه پیشنهادی را تأیید کند. به این ترتیب، فرضیه ما به اثبات می‌رسد؛ یعنی، همراه کردن ریشه و واژه‌های هم‌خانواده آشنا با یک کلمه ناآشنای عربی، به یادگیری بیشتر این کلمات کمک می‌کند.

پیشنهادهای

۱. آشنایی دبیران ادبیات فارسی با زبان عربی و واژه‌سازی در عربی
۲. استفاده از این شیوه برای تمام دروس ادبیات فارسی - در تمام دوره‌های تحصیلی - که در آن‌ها کلمات عربی به‌کار رفته است.
۳. آزمودن این شیوه با استفاده از واژه‌های دیگر موجود در متن‌های درسی، پس از آموزش با واژه‌های به‌کار رفته در این پژوهش.

پی‌نوشت

1. Over Generalization

منابع

۱. آذرنوش، آرتاش؛ تاریخ و زبان فرهنگ عربی، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۷۷.
۲. آذرنوش، آرتاش؛ راه‌های نفوذ فارسی در فرهنگ عرب جاهلی، انتشارات طوس، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۴.
۳. جویس، بوس، مارشال ویل و بورلی شاورز، ترجمه محمدرضا بهرنگی؛ الگوهای تدریس، انتشارات مترجم، تهران، ۱۳۷۱.
۴. سیف، علی‌اکبر؛ روان‌شناسی پرورشی (روان‌شناسی یادگیری و آموزش)، انتشارات

آگاه، تهران، ۱۳۸۳.

۵. شعبانی، حسن؛ مهارت‌های آموزش و پرورش (روش‌ها و فنون تدریس)، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۱.

۶. فرشیدورد، خسرو؛ عربی در فارسی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۸.

۷. گروه مؤلفان، ادبیات فارسی ۳ رشته ادبیات و علوم انسانی، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران، ۱۳۸۸.

پیوست

معنی کلمه‌های زیر را بنویسید.

انتعاش، اتباع، اطناب، اعزاز، استمالت، تقرب، تشمیر، تحسر، ترحیب، تنسم، تماسک، تمالک، سوابق، سقط، شریر، حذاقت، خواتم، صیانت، متنازع، منازعت، مرشح، متابعت، فضیحت، عظت، وحوش

ادامه مطلب از صفحه ۴۳

زاغی به طرف باغ به طاووس طعنه زد
کاین مرغ زشت‌روی چه خودخواه و خودنماست (همان: ۳۹۳)
جعل پیر گفت با انگشت
که سر و روی ما سیاه مکن (همان: ۴۰۱)
با مور گفت مار سحر که به مرغزار
کز ضعف و بیخودی تو چنین خردی و نزار (همان: ۳۷۹)

۵. رابطه سنتی معاشیق شعری:

بلبل آهسته به گل گفت شبی
که مرا از تو تمنایی هست (همان: ۱۵۸)
بلبل شیفته می‌گفت به گل
که جمال تو چراغ چمن است (همان: ۲۱۲)
شمع بگریست گه سوز و گداز
کز چه پروانه ز من بی‌خبر است؟ (همان: ۳۲۲)
نهفت چهره گلی زیر برگ و بلبل گفت
میپوش چهره به روی تو شادمان شده‌ایم (همان: ۳۴۵)
بلبلی از جلوه گل بی‌قرار
گشت طربناک به فصل بهار (همان: ۱۶۹)

پی‌نوشت

1. soliloquy

منابع

۱. قرآن کریم
۲. اعتصامی، پروین؛ دیوان، با مقدمه ملک‌الشعراء غزلسرا، تهران، ۱۳۸۲.
۳. دیوان اشعار، به کوشش منوچهر مظفریان، انتشارات کتاب آفرین و علمی، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۷۰.
۴. پورنامداریان، تقی؛ رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم، ۱۳۶۸.
۵. جعفری، محمد تقی؛ تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی معنوی، جلد پنجم، چاپخانه حیدری.
۶. خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار؛ به کوشش ضیاء‌الدین سجادی، انتشارات زوار، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۸۵.
۷. خزائی، محمد؛ شرح گلستان سعدی، انتشارات جاویدان، چاپ ششم، ۱۳۶۶.
۸. میرصادقی، جمال؛ عناصر داستان، انتشارات سخن، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۶۴.

ویژگی‌های مشابه مقاماتحمیدی و گلستان

دکتر سیدعلی کرامتی مقدم

دبیر آموزش و پرورش تبادکان

چکیده

برخی از پژوهشگران، گلستان سعدی را «مقامه» به‌شمار آورده‌اند. بین گلستان و مقامات وجوه تشابه فراوانی وجود دارد که این دو اثر را به هم نزدیک کرده است. البته این دو شاهکار ادبی تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای نیز دارند و همین تفاوت‌ها گلستان را از مقامه متمایز می‌کند.

در این مقاله، ضمن بررسی تشابهات و تفاوت‌های این اثر با مقامات حمیدی بیان می‌کنیم که اگرچه سعدی برای تصنیف گلستان به مقامات عربی و فارسی توجه خاصی داشته، از حد تقلید صرف فراتر رفته، نقص‌های موجود در مقامات را برطرف نموده و آن را به کمال رسانیده است.

در مقامه‌نویسی به لفظ و ساختار زبانی و ادبی توجه ویژه‌ای می‌شود و نویسنده با آوردن سخنان آهنگین به زیبایی‌های لفظی می‌پردازد. سعدی به رغم توجه به لفظ و صنایع مختلف ادبی، از محتوا نیز غافل نشده و با ابتکاراتی که داشته سبک خاص و منحصر به فردی به وجود آورده است. سبک برتر سعدی تا قرن‌ها بعد نویسندگان زیادی را تحت تأثیر قرار داده است و افراد زیادی از این سبک و شیوه در خلق آثار خود پیروی کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: گلستان، مقامه، تقلید، کمال، سبک برتر

مقدمه

یکی از مباحث سؤال برانگیز در ذهن و اندیشه علاقه‌مندان به سعدی، سفرهای طولانی او و حیطه این سفرهاست (رک. پورپیرار، ۱۳۷۳: ۴۷). سعدی به سفر و سیر و سیاحت علاقه داشته و پیوسته در اشعارش به شیوه‌های مختلف به آن اشاره نموده است؛ برای مثال:

بسیار سفر باید تا پخته شود خامی
صوفی نشود صافی تا در نکشد جامی
(سعدی، ۱۳۷۱: غ ۵۹۷)

او در اشعار خود به سفری طولانی اشاره دارد:

برون جستم از تنگ ترکان چو دیدم
جهان درهم افتاده چون موی زنگی
چو باز آمدم، کشور آسوده دیدم
ز گرگان به در رفته آن تیز چنگی
(سعدی، ۱۳۷۷: ۹۵۴)

در گلستان نیز حکایتی هست که خواندن آن‌ها این تصور را ایجاد می‌کند که سعدی بسیار به سیر و سیاحت و سفر می‌پرداخته است: «سالی از بلخ با میانم سفر بود» (سعدی، ۱۳۶۹: ۱۶۱) «سالی که محمد خوارزمشاه -رحمة الله علیه- با ختا برای مصلحتی صلح اختیار کرد به جامع کاشغر درآمد» (همان: ۱۴۱)، «خرقه پوشی در کاروان حجاز همراه ما بود» (همان: ۱۴۳)، «وقتی در سفر حجاز طایفه‌ای جوانان صاحب دل همدم من بودند» (همان: ۹۷) او گاهی نیز از ماندن در وطن و فراهم نبودن زمینه برای سفر شکوه و ابراز دل‌تنگی کرده است:

رفیقانم سفر کردند هر یاری به اقصایی
خلاف من که بگرفته است دامن در
مغیلازم

(سعدی، ۱۳۷۱: غ ۴۱۴)
اگر در سبک گلستان درنگ کنیم و آن را نوعی مقامه بدانیم، معمای بسیاری از این سفرها حل خواهد شد؛ چرا که از ویژگی‌های مقامه، داشتن یک راوی است و راوی معمولاً فردی خیالی است که پیوسته در سفرهای تخیلی با عباراتی لطیف و جذاب حکایات و افسانه‌ها را بیان می‌کند و با هنرنمایی در لفظ، شنوندگان و خوانندگان را به تعجب و شگفتی وامی‌دارد. سعدی به تقلید از مقامات فارسی و عربی، مقامه‌نویسی در پیش گرفته ولی در الگوی خود پا را از تقلید فراتر نهاده و در این شیوه، دخل و تصرفاتی در آن نموده است. یکی از این ابتکارات این است که در بسیاری موارد خودش، راوی داستان است و حکایت‌ها را از زبان خویش بیان می‌کند. به این ترتیب، می‌توان گفته و اندیشه پژوهشگرانی را که معتقدند سفرهای مطرح شده در گلستان تخیلی هستند، (رک. پورپیرار، ۱۳۷۳: ۱۴۴) و وجود خارجی نداشته‌اند، تأیید کرد.

در این مقاله به بررسی وجوه تشابه و تفاوت بین مقامات حمیدی با گلستان پرداخته می‌شود تا خواننده با شناختی که از شیوه مقامه‌نویسی می‌یابد، سبک گلستان را با مقامات تطبیق دهد و دریابد که آیا می‌تواند گلستان را مقامه به‌شمار

آورد یا نه. حال اگر گلستان تقلیدی از مقامات باشد، برای سفرهای سعدی و درستی یا نادرستی مباحث تاریخی جای بحث نخواهد ماند.

است که در آن‌ها گوینده در حال ایستاده سخن خود را در پوششی از صنایع لفظی ارائه می‌نموده و حتی گاهی با زیاده‌روی در خلق زیبایی‌های ظاهری، معنا را فدای لفظ می‌کرده است.

در عربی از مقامات بدیع‌الزمان همدانی و مقامات حریری و در زبان فارسی از مقامات حمیدی می‌توان به عنوان کتاب‌هایی نام برد که به‌طور مستقل در این فن نوشته شده‌اند.

مقامه‌نویسی

مقامه‌نویسی شیوه‌ای از نثر است که نویسندگان در آن با افراط در به‌کار بردن صنایع لفظی و ادبی به نشان دادن توانایی و مهارت خود در نویسندگی می‌پردازد. در مقامه اغلب با

متنی هنری و ادبی محض مواجه می‌شویم که جوهره ادبی آن بسیار بالاست ولی ارزش محتوایی ندارد. به این ترتیب، مقامات با مکتب ادبی پارناسین (هنر برای هنر) در مکاتب ادبی قابل مقایسه است. در اصطلاح ادبی مقامات عبارت است از «داستان‌هایی کوتاه و مستقل که تنها وجه ارتباط آن‌ها با یکدیگر راوی واحد و مشخص می‌باشد»^۱ (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۴۷). چنان که در مقامات همدانی «عیسی بن هشام»

و در مقامات حریری، «حارث بن همام» راوی می‌باشند. از ویژگی‌های ساختاری مقامه، وجود قهرمان در داستان است که این شخصیت در مقامات بدیع‌الزمان، «ابوالفتح اسکندری» و در مقامات حریری، «بوزید سروجی» است.

پیدایش مقامه‌نویسی

اغلب بدیع‌الزمان همدانی را مبتکر فن مقامه‌نویسی پنداشته‌اند اما به عقیده برخی دیگر از پژوهشگران «ابن درید» (بهار، ۱۳۷۳، ج ۲: ۳۲۵) واضع اصلی این فن است.

فن مقامه‌نویسی بر اثر مسائل سیاسی و اجتماعی در قرن سوم و چهارم پدید آمد. دربارها در این زمان از نظام اقتصادی برتری برخوردار بودند و در پی آن پدیده شوم تجمل‌گرایی در دربار و قشر مرفه جامعه ظاهر شد. این بلای خانمان‌سوز به عنوان پدیده‌ای شایع و گسترده بر روحیه و افکار تمام طبقات اجتماعی سایه افکند و گفتار و کردار آنان را تحت تأثیر قرار داد و زمینه پیدایش ناهنجاری‌های متعددی در اجتماع شد. برای مثال، افراط در تجمل‌گرایی سبب مال‌اندوزی شد و زمینه را برای ظهور فقر، تكدی‌گری، توسل به مکر و دغل بازی در قشر متوسط و ضعیف جامعه را فراهم آورد. فلسفه و هدف در زندگی فراموش شد و هر طبقه‌ای، اعم از صنعتگران، هنرمندان، شاعران و نویسندگان با توجه به موقعیت خود این پدیده را وارد کار و حرفه خود کردند.

توجه به لفظ و زیبایی‌های ادبی بر ذهن و اندیشه نویسندگان سایه افکند و آنان را تحت تأثیر اوضاع اجتماعی قرار داد و از مسیر اصلی دور نمود و زمینه بروز مقامه‌نویسی را فراهم کرد. از طرفی، نویسندگان در ضمن لفاظی‌های افراط‌گرایانه خویش، کاستی‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی را به معرض نمایش و نقد و بررسی می‌گذاشت. حریری با نوشتن کتابی در این فن آن را به کمال نزدیک کرد. پس از آن نیز حدود دو قرن بعد (قرن ششم) این فن وارد نثر فارسی شد که نویسندگان به آن توجه ویژه‌ای نشان دادند. **قاضی حمیدالدین** کتابی با همین عنوان و به تقلید از مقامات عربی نوشت. سعدی نیز در قرن هفتم با توجه خاصی که به مقامات داشت، به تصنیف گلستان پرداخت که نمی‌توان آن را تقلیدی صرف از مقامات دانست؛ چرا که او خود را مقید به رعایت چهارچوب مقامه‌نویسی نکرد و ابتکارات و ابداعات او اثرش را فراتر از



مقامه

مقامات جمع مقامه به معنی مجالس، خطبه‌ها، بیان سرگذشت می‌باشد (معین). در زبان فارسی مقامه به معنی «مکتوب و تاریخ» (بیهقی، ۱۳۷۶: ۴۵) نیز به کار رفته است. برخی نیز آن را «ترجمه گائنه یا گاس» (بهار، ۱۳۷۳، ج ۲: ۳۲۴) دانسته‌اند. مقامه در زبان عربی از «قام، یقوم» گرفته شده و به مجالسی اطلاق گردیده

مقامات قرار داد و عیب و نقص‌هایی را که در مقامات بود برطرف نمود.

مقایسه مقامات و گلستان

در این بخش به مقایسه مقامات حمیدی و گلستان می‌پردازیم و ضمن بیان وجوه تشابه و تفاوت‌های این دو اثر، امتیازات هر کدام را بر دیگری بیان می‌کنیم. مهم‌ترین موارد قابل مقایسه عبارت‌اند از:

۱. در مقامات معمولاً یک قهرمان وجود دارد. در مقامات عربی و همچنین مقامات حمیدی قهرمان داستان، فردی ناشناس، پیر، لاغر و سخن‌دان است که در میان جمع می‌ایستد و داستانی را بیان می‌کند. این شخص در پایان به بهانه‌ای چون رفتن به حج و... به گدایی از جمعیت می‌پردازد.^۲ برای مثال: «بدانید که من عزم بلاد بنی‌شیه دارم و قصد زیارت آن خاک طیبه دارم، هر که را بر دستارچه مروت عقدی است یا در کیسه فتوت نقدی، آن عقد نباید گشاد و آن نقد نباید داد که هر آینه نباید مکافات آن سخا و مجازات آن عطا یوم‌الحشر.» (انزایی، ۱۳۶۵: ۸۰)

در گلستان سعدی، در هر یک از حکایت‌ها قهرمان در چهره و شخصیت متفاوتی ظاهر می‌شود و حتی در بعضی حکایات خود سعدی «قهرمان» داستان به‌شمار می‌رود. برای مثال: «یاد دارم که در ایام پیشین من و دوستی چون بادام در پوستی صحبت داشتیم.» (سعدی، ۱۳۶۹: ۳۷)

۲. قهرمان داستان در مقامات فردی غریب است که جمعیتی را پیرامون خویش جمع می‌کند و با آنان حرف می‌زند و خود را «فانسا لکم ناصح امین» می‌خواند. اغلب همچون واعظی بر منبر به پند و اندرز مردم می‌پردازد و با هر گروه از مخاطبان خویش به زبان خودشان سخن می‌گوید: «روی به حجازیان آورد و گفت یا فتیان العرب و خلصان الادب و ابناء السیف... پس روی از طوایف اهل طایف بگردانید و سلسله سخن بجنبانید و گفت ای اهل بلاد عجم و قادحان زند کرم و ارباب فتوت و مروت...» (بلخی، ۱۳۶۵: ۲۶). گاه نیز همچون دانشمند، ادیب، طبیب و فردی با تجربه

به بیان اندیشه‌های خویش می‌پردازد و با قدرت سخن‌پردازی خود مخاطبان را به شگفتی وامی‌دارد.

سعدی برای انتخاب قهرمان خود محدودیتی برای خویش قائل نیست و او از طبقات مختلف جامعه برمی‌گزیند.

۳. شخصیت‌پردازی به‌خصوص در قهرمان‌ها در بیشتر داستان‌های مقامات ضعیف است و چهره‌ها اغلب منفی ترسیم می‌شوند. نویسنده در توصیف قهرمان به دنبال اهداف والای اخلاقی و انسانی نیست بلکه او را فردی مایل به کسب پول و در جست‌وجوی منافع شخصی خویش ترسیم می‌کند. قهرمان به محض رسیدن به مقصود خویش با زندی ناپدید می‌شود و اثری از خود باقی نمی‌گذارد ولی

سعدی به تقلید از مقامات فارسی و عربی، مقامه‌نویسی در پیش گرفته ولی در الگوی خود پا را از تقلید فراتر نهاده و در این شیوه، دخل و تصرفاتی نموده است

در گلستان قهرمان داستان‌ها به گونه‌ای پرورش داده شده است که مورد سرزنش خواننده قرار نمی‌گیرد بلکه خواننده از گفتار و رفتار او پند و عبرت می‌گیرد یا واقعیات جامعه را از این طریق بهتر درک می‌کند.

به عبارتی، قهرمان در مقامه برای لحظاتی کوتاه اوج می‌گیرد ولی از آنجا که گفتار و رفتارش تصنعی و فریبکارانه است، این اوج ثبات و دوام ندارد و نویسنده به دلیل ترس از رسوا شدن قهرمان، او را ناپدید می‌کند ولی در گلستان اوج و کمال قهرمان واقعی‌تر و پایدارتر است.

۴. قهرمان در مقامات بیشتر صحبت می‌کند و با فن سخنرانی و خطابه دیگران را به تعجب وامی‌دارد و آنان را مسحور و مفتون می‌سازد. در این داستان‌ها قهرمان اغلب مصداق کاملی برای «ن من البیان لسحراً» می‌باشد ولی در گلستان سعدی

او کمتر صحبت می‌کند، سخنانش کوتاه و دلپذیر است و بیشتر با رفتار و اعمال خویش به دیگران آموزش می‌دهد.

مقامات بر پایه سخن استوار است ولی گلستان ضمن توجه به زیبایی سخن به عمل‌گرایی تمایل بیشتری دارد.

۵. در مقامات معمولاً یک راوی داستان وجود دارد. در مقامات عربی فردی موهوم و معین، تمام مقامه‌ها را بیان می‌کند ولی راوی مقامات حمیدی یکی از دوستان اوست که در هر حکایت عوض می‌شود. این دوست نیز فردی تخیلی می‌باشد ولی در گلستان سعدی راوی فرد خاصی نیست. در بسیاری از موارد نویسنده خود راوی داستان است و در بطن داستان قرار دارد. زاویه دید در مقامات حمیدی سوم شخص، دانای کل، است ولی در گلستان، آمیخته‌ای از اول شخص و سوم شخص است. پس حکایت سعدی به واقعیت نزدیک می‌شود و در خواننده بیشتر تأثیر می‌گذارد.

۶. آغاز و پایان داستان در مقامات معمولاً یکنواخت است؛ چنان که در مقامات حمیدی با عبارت «حکایت کرد مرا دوستی» شروع می‌شود و پایان آن‌ها با «اینکه نمی‌دانم کجا رفت و سرانجام او چه شد» با دو بیت شعر تمام می‌شود. در گلستان آغاز و پایان حکایت‌ها یکنواخت نیست و تنوع زیادی دارد. اغلب حکایات با شعر پایان می‌پذیرد ولی محتوای ابیات متنوع و گوناگون است. در برخی موارد نیز برای تأثیر بیشتر بر خواننده، حکایت با عبارتی نغز و پرمحتوا به پایان می‌رسد.

۷. در مقامات، حکایت‌ها طولانی و داری اطناب‌های خسته کننده‌اند و نویسنده سعی می‌کند به هر بهانه‌ای با توصیف مناظر، زمان و سایر پدیده‌های طبیعی سخن را طولانی کند ولی در گلستان حکایات از لحاظ حجم مطلب متفاوت‌اند و مطالب با ایجاز هنری بیان شده‌اند. سعدی از کوتاه بودن حکایت بیمی ندارد؛ چنان که کوتاه‌ترین حکایت گلستان یک سطر و یک بیت است (سعدی، ۱۳۶۹: ۱۵۹) و «جدال سعدی با مدعی» (همان: ۱۶۲) از طولانی‌ترین حکایت گلستان به‌شمار



می‌رود.

۸. مکان در داستان‌های مقامات حمیدی، دیار دوری است که راوی به آن سفر کرده ولی در گلستان با چنین حکایاتی بسیار کم مواجه می‌شویم؛ «معلم کتابی را دیدم در دیار مغرب» (همان: ۱۵۵) ولی در اغلب حکایات مکان خاصی ذکر نشده است؛ مثل «توانگر زاده‌ای را دیدم بر سر گور پدر نشسته» (همان: ۱۶۲)

۹. هدف اصلی از نوشتن مقامات تکلفات لفظی و ادبی است و از جنبه داستانی هیچ ارزش و تنوعی ندارد. از آنجا که بنیاد مقامه‌نویسی بر سجع، جناس حروف و بازی با الفاظ است، نویسنده آن‌ها سعی می‌کند هنر خود را در فن نثرنویسی نشان دهد. (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۴۶)

در مقامه‌نویسی علاوه بر سجع از ترصیع، جناس، موازنه، ازدواج، ملمع و آرایه‌های معنوی از قبیل مراعات‌النظیر، تضاد، قلب و... به خوبی بهره گرفته می‌شود. برای نمونه: «هر که نه به جامه علم پوشیده است، بی جامه است و هر که نه به عمامه حلم آراسته است، بی عمامه است» (بلخی، ۱۳۶۵: ۱۰۸). در همین عبارت کوتاه آرایه‌هایی چون سجع، ترصیع، جناس و تشبیه به کار رفته است.

در این خصوص اگرچه قاضی حمیدالدین در مواردی به محتوا توجه داشته، و معنا را بر لفظ ترجیح داده است - مثل دلایلی که از زبان منجم در وصف نجوم در مقام مناظره طبیب و منجم آورده (همان: ۱۸۲) - اما اغلب معنا را فدای لفظ کرده است. رعایت تکلفات لفظی همچون سجع نویسنده را در بیان محتوا ناتوان ساخته و کلام را دچار تعقید کرده است؛ مثل: «اگر همه سیر فرسنگی است، علم و فرهنگ است» و به خوبی احساس می‌شود که در بسیاری از موارد معنی ظرفی برای گنجاندن قرائن لفظی و زیبایی‌های آن است و نویسنده توانسته است با غنای لفظ فقر معنی را ببوشاند. (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۸۰)

سعدی در نوشتن گلستان محتوا را فدای لفظ نکرده است. او به زیبایی‌های لفظی توجه خاصی داشته ولی از محتوا نیز غافل نمانده است؛ به نحوی که خواننده ابتدا به

محتوا و پیام داستان پی می‌برد و پس از لذت بردن از بار معنایی آن به کشف صنایع لفظی و ادبی می‌پردازد و به لذتی مضاعف دست می‌یابد. مثل: «دو کس رنج بیهوده بردند و سعی بی‌فایده کردند. یکی آنکه اندوخت و نخورد و دیگر آنکه آموخت و نکرد.» (سعدی، ۱۳۶۹: ۱۷۰)

۱۰. از آنجا که «در مقامات بیان داستان مقصود اصلی نیست» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۷۷) عناصر داستان در حکایت مقامات حمیدی اغلب ضعیف است؛ چنان که خواننده در پیچ و خم صنایع لفظی و معنوی سرگردان می‌شود و کمتر به پیگیری داستان و وقایع آن می‌پردازد و اغلب انگیزه لازم را برای دانستن پایان کار و نتیجه داستان ندارد.^۲

در گلستان حکایت‌ها کوتاه‌اند و مطالب

از ویژگی‌های ساختاری مقامه، وجود قهرمان در داستان است که این شخصیت در مقامات بدیع الزمان، «ابوالفتح اسکندری» و در مقامات حریری، «ابوزید سروجی» است

با کمال ایجاز بیان شده‌اند؛ به همین جهت این اثر تا حدودی از ضعف در داستان‌پردازی بر کنار مانده است. نویسنده «در قلمرو زبان و ادبیات فارسی» به نقد و بررسی داستان‌ها و حکایات گلستان پرداخته و عیوب آن‌ها را بیان کرده است. (وحیدیان، ۱۳۷۶: ۱۳۵). البته انتقادات وارد شده بر این داستان به هیچ وجه از ارزش و عظمت آن‌ها نمی‌کاهد.

۱۱. از لحاظ شیوه بیان، حمیدی حکایات را اغلب با جمله‌های طولانی و اطناب‌های خسته‌کننده نقل کرده است که ذهن خواننده را بیشتر به جملات و روابط کلمات و مترادف‌های لفظی معطوف می‌کند و از محتوا باز می‌دارد ولی سعدی با در پیش گرفتن ایجازی هنرمندانه توانسته است بر جان و روح خواننده و شنونده تأثیر بگذارد، جملات کوتاه اما پر مضمون را

همچون پتکی بر ذهن مخاطب وارد کند و محتوا را به جان و روح خواننده بریزد. از همین رهگذر است که حدود چهارصد جمله از گلستان به شکل ضرب‌المثل در بین مردم رایج شده است. (سعدی، ۱۳۶۹: ۷۶۸)

۱۲. قاضی حمیدالدین مقامات خویش را به قصد معارضه با بدیع الزمان و حریری نوشته است و خود اعتراف می‌کند که «این هر دو مقاله سابق و لاحق [مقامات بدیع الزمان و حریری] که به عبارت تازی و لغات حجازی ساخته و پرداخته شده است اگرچه بر هر دو مزید نیست اما عوام عجم را مفید نه... اهل عجم از آن نکات غریب بی‌نصیب‌اند و پارسیان از آن لغات عجیب بی‌نصاب فسانه بلخیان به کرخیان خوش نیاید و سمر رازیان به عبارت تازیان دلکش ننماید.» (بلخی، ۱۳۶۲: ۱۵۲)

اثر او تقلیدی از مقامات عربی به‌شمار می‌رود و به همین جهت، قاضی در بسیاری از موارد از لغات و ترکیبات آن آثار در مقامه‌های خود استفاده کرده و یا عباراتی از آن را به فارسی ترجمه کرده و در حکایت خود وارد کرده است. (ابراهیمی، ۱۳۴۶: ۱۶۱) و حتی بعضی حکایات از لحاظ مضمون و چهارچوب برگرفته از مقامات عربی است. برای مثال: مقدمه بیست‌ودوم در سکباج همان مقامه المضریه همدانی است.

سعدی هدف خود را از تصنیف گلستان چند مورد بیان می‌کند؛ از جمله: «برای نزهت ناظران و فسحت حاضران کتاب گلستان توانم تصنیف کردن که باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و گردش زمان عیش ربیع آن را به طیش خریف مبدل نکند» (سعدی، ۱۳۶۹: ۵۴). دیگر اینکه الگویی برای سخن گفتن و نوشتن باشد: «در لباسی که متکلمان را به کار آید و مترسلان را بلاغت بیفزاید.» (همان) سوم: اثری جاودان از خود به یادگار گذارد:

غرض نقشی است کز ما بازماند
که گیتی را نمی‌بینم بقای
مگر صاحب‌دلی روزی به رحمت
کند در حق درویشان دعایی
(همان: ۵۷)

چهارم اینکه به ارشاد و نصیحت خواننده
بپردازد:

مراد ما نصیحت بود و گفتیم
حوالت با خدا کردیم و رفتیم
(همان)

با این توصیف، سعدی با انگیزه‌ای فراتر از تقلید گلستان را نوشته و در این راه از هیچ کوششی فروگذار نکرده و ابتکاراتی داشته است. با توجه به تعریف «مقامه» و ویژگی‌هایی که برای آن برشمردیم، در گلستان تنها سه حکایت است که با مقامات مطابقت کامل‌تری دارند و آن‌ها عبارت‌اند از: ۱. حکایت بیست و هفتم از باب سوم، «مشت زنی را حکایت کنند...» (سعدی، ۱۳۶۹: ۱۱۹) ۲. حکایت پایانی در باب هفتم، «جدال سعدی با مدعی» (همان: ۱۶۲) ۳. حکایت هفدهم از باب هفتم، «سالی از بلخ بامیانم سفر بود...» (همان: ۱۶۱). مفصل بودن، جنبه فکاهی داشتن، تفنن‌های ادبی و غلبه لفظ بر معنا از وجوه شباهت این سه حکایت با مقامات است. (ابراهیمی، ۱۳۴۶: ۴۰۸)

۱۳. قاضی حمیدالدین برای هر یک از مقامات نامی عربی انتخاب کرده که به موضوع یا مکانی که در آن اتفاق افتاده است، اشاره دارد؛ مثل مقامه فی‌الرربع و مقامه فی‌اوصاف البلخ.

سعدی برای حکایت خود نامی انتخاب نکرده و فقط حکایات را در هشت باب دسته‌بندی کرده است. او گلستان را به باغ بهشت تشبیه کرده که هشت باب دارد و میان عنوان گلستان و هشت باب ایهام و جناس برقرار کرده است (وحیدیان، ۱۳۷۶: ۱۴۳) ولی قاضی کتاب خود را به مقامات عربی تشبیه کرده و خواسته است بر مبنای آن‌ها تا ۴۰ و ۵۰ مقامه بنویسد اما به دلیل محدود بودن دایره لغات زبان فارسی و دشواری‌های پیش رو به بیست و چهار مقامه بسنده می‌کند و به قول خودش: «وقت حال را از نسق اول تغییر افتاد. ساقی نوایب در دادن آمد و عروس مصایب در زادن، نه دل را رای تدبیر ماند و نه طبع را جای تفکر، غوغای تدبیر، از سلطان تقدیر به هزیمت شد. نظم احوال را قوافی نماند و در قحده روزگار شراب صافی

نه. خاطر، قدرت معنی سفتن نداشت و زبان قوت سخن گفتن» (بلخی، ۱۳۶۵: ۲۱۳). در سخنان قاضی نوعی اظهار عجز و ناتوانی مشاهده می‌شود.

۱۴. از دیگر موارد قابل توجه اینکه سعدی در ابتدای گلستان یک دیباچه آورده است و بعد از آغاز حکایات هر گونه مقدمه‌چینی و سخن‌پردازی در نثر را رها کرده و مستقیم به اصل حکایت و ماجرا پرداخته است. او در اصل داستان، هنرمندی و مهارت خود را نشان داده است؛ بدون اینکه خواننده را خسته کند ولی قاضی حکایت‌هایش را با عبارتی کوتاه (حکایت کرد مرا دوستی) آغاز می‌کند و سپس از زبان راوی به مقدمه‌چینی می‌پردازد و در مقدمه‌ای نسبتاً طولانی با آوردن سجع، مترادف لفظی، جناس، اطناب و درازگویی به هنرنمایی ادبی می‌پردازد و پس از آن وارد اصل ماجرا می‌شود. اطناب و لفاظی در اثر او به حدی است که گاه خواننده احساس ملالت می‌کند و با کنار زدن مقدمه خود را به اصل حکایت می‌رساند ولی بعد از خواندن حکایت نیز در بسیاری موارد بدون رضایت از محتوا با لفظ‌پردازی و صنایع ادبی مواجه می‌شود.

نگارنده بر آن است که اگر صنایع لفظی و ادبی را از مقامات و بسیاری از آثار نثر فنی، مصنوع و متکلف جدا کنیم، دیگر چیزی باقی نمی‌ماند که به خواننده لذت ببخشد. ۱۵. از دیگر موارد قابل مقایسه گلستان و مقامات، تشابه محتوا و مضامین است که در اینجا چند مورد برای نمونه بیان می‌شود.

الف: بی‌اعتباری دنیا و ناپایداری نعمات آن. تعلقات دنیوی هم در مقامات و هم در گلستان نکوهش شده است. قاضی حمیدالدین می‌آورد: «پس گفت ای دوستان بدانید که کاس غرور دنیای دنی بی‌صفاست و این سیم بران را خزان در قفاست. باش تا سحاب در او کافور ریزد و این گل‌های پر نگار از شاخ‌های اشجار فرو ریزد... تا لعل رویان باغ را بینی رخسار نگین بر خاک نهاده و لعبتان چمن را یابی در خاک افتاده.» (همان: ۵۰)

سعدی نیز مشابه همین مضمون را

حکیمانه و با ایجاز و رسایی کامل بیان کرده است: «گل بستان را چنان که دانی بقایی و عهد گلستان را وفائی نباشد و حکیمان گفته‌اند: هر چه نپاید، دل بستگی را نشاید.» (سعدی، ۱۳۶۹: ۵۴) همین مفهوم را قاضی به زبان شعر چنین بیان می‌کند:

دل در جهان مبنده یاری است بی‌وفا
جامی است بی‌شراب و شرابی است
بی‌صفا
نوشش مچش که زهر افاعی است در
عقب

خمرش مخور که رنج خمار است در قفا
(بلخی، ۱۳۶۵: ۱۰۷)

سعدی نیز به زبان شعر می‌گوید:

یار ناپایدار دوست مدار
دوستی را نشاید این غدار
(سعدی، ۱۳۶۹: ۵۲)

ب: هر دو نویسنده به جوانی بیشتر به دیده تحقیر نگریسته‌اند و با کلماتی چون جهل و نادانی و غرور از آن یاد کرده‌اند. در مقامات پیوسته پیری، فرد جوانی را مخاطب قرار می‌دهد و نکوهش گرانه با او سخن می‌گوید: «ای جوان بشنو و یاد گیر و این قطعه را مودب و استاد گیر.» (بلخی، ۱۳۶۵: ۳۵)

سعدی نیز با آوردن صفات جهل و غرور برای ایام جوانی می‌گوید: «وقتی به جهل جوانی بانگ بر مادر زدم» (سعدی، ۱۳۶۹: ۱۵۲)، یا «روزی به غرور جوانی سخت رانده بودم» (همان: ۱۵۱)

گاهی نیز جانب انصاف را رعایت نموده‌اند؛ چنان که قاضی می‌گوید: «نه پیری مجرد علت توقیر است و نه جوانی موجب ذلت و تحقیر... جوانی سرمایه‌ای است که قدم در از دیار دارد» (بلخی، ۱۳۶۵: ۳۳). سعدی نیز جوان را اگر به فضل و هنر آراسته باشد، خردمند می‌داند و می‌ستاید: «جوانی خردمند از فنون فضایل حظی وافر داشت و طبعی نافر، چندان که در محافل دانشمندان نشستی سخن نگفتی.» (سعدی، ۱۳۶۹: ۱۲۹)

۱۶. قاضی حمیدالدین درباره اهمیت علم می‌گوید:

ز بهر کسب، ز در پای خود برون نهم



و لیک از قبل علم، در به در بروم
به هر طریق که موصل بود به علم مرا
به دیده خاک برویم به ره، به سر بروم
به اشتیهای تمام و به حرص و آز و به جوع
به چپ و راست بیویم، به بحر و بر بروم
(بلخی، ۱۳۶۲: ۴)

سعدی نیز اعتقاد دارد که علم باید در خدمت دین باشد: «علم از بهر دین پروردن است نه از بهر دنیا خوردن» (سعدی، ۱۳۶۹: ۱۷۰). باید علم با عمل همراه باشد: «عالم بی عمل به چه ماند، به زنبور بی عسل» (همان: ۱۸۴)

۱۷. حکایات مطرح شده در هر دو اثر جنبهٔ ابتکاری دارد و این دو نویسنده به قدری هنرمندانه حکایات را بیان نموده‌اند که خواننده آن‌ها را به عنوان ماجراهایی حقیقی که اتفاق افتاده‌اند، می‌پذیرد. به همین سبب بسیاری از خوانندگان گلستان نمی‌توانند بپذیرند که حکایات آن تخیلی است و لذا وقتی حکایات را با تاریخ مطابقت می‌دهند چون مبنای تاریخی صحیحی ندارند، سعدی را به نسنجیده‌گویی، تناقض‌گویی و اشتباهات تاریخی متهم می‌نمایند. برای نمونه، حکایاتی که در آن‌ها از سهروردی سخن به میان آمده است، با تاریخ مطابقت ندارند. (همان: ۲۴) یا سفر سی و پنج ساله‌ای که برای او در نظر گرفته‌اند، ناشی از همین تخیل‌پردازی‌های نویسنده است که خوانندگان را به اشتباه می‌اندازد.

به عبارت بهتر، باید گفت هدف سعدی از تصنیف گلستان «ابداع اثر ادبی بوده است نه تحقیق» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۶۰۰) قاضی حمیدالدین نیز در سطح پایین‌تر چنین جایگاهی دارد.

۱۸. از دیگر وجوه مشترک این دو کتاب در هم آمیختن شعر و نثر است. در هر دو اثر هم از شعر عربی و هم از شعر فارسی استفاده شده و شعر گاهی برای زینت بخشیدن به سخن به کار رفته است.

سعدی در حکایتی نقل می‌کند که ظالمی هیزم درویشان را به زور از آنان می‌گرفت و به پولداران می‌فروخت تا شبی آتش از مطبخ در انبار هیزمش افتاد و ظالم به یاران می‌گفت: «دنام این آتش از کجا

در هیزم افتاد. گفت از دود دل درویشان.»
حذرکن ز دود درون‌های ریش
که ریش درون عاقبت سر کند
به هم بر مکن تا توانی دلی
که آهی جهانی به هم بر کند
(سعدی، ۱۳۶۹: ۷۸)

در این حکایت، از شعر برای زینت‌بخشی و تأکید بر سخن قبل استفاده شده است. در مقامات نیز برای تزیین از شعر استفاده شده است:

«هر که بر اسیران نبخشاید به امیری
نرسد و هر که پیران را حرمت ندارد به
پیری نرسد. شعر:

ز جان و دیده و دل خاک پای پیران شو
اگر بخواهی تا چون سپهر پیر شوی
(بلخی، ۱۳۶۵: ۳۳)

در گلستان گاهی شعر برای تکمیل سخن در پی جمله‌های ناقص می‌آید: «یکی از رؤسای حلب که سابقه معرفتی میان ما بود گذر کرد و بشناخت. گفت: این چه حالت است؟ گفتم:

همی گریختم از مردمان به کوه و به دشت

که جز خدای نبودم به دیگری پرداخت
قیاس کن که چه حالم بود در این ساعت
که در طویلۀ نامردمم ببايد ساخت
(سعدی، ۱۳۶۹: ۹۹)

در مقامات آمده است: «خطیب‌وار ثنایی بگفت و عندلیب‌سان نوایی بزد و چون مغیان و باب طبع را بساخت و این قطعه بدین گونه برداخت. بیت:

روز جنگ است، جنگ باید کرد
کوشش نام و ننگ باید کرد

(بلخی، ۱۳۶۵: ۴۲)

اشعار در گلستان همگی از قریحهٔ خلاق سعدی سرچشمه گرفته‌اند ولی در مقامات هر چند بیشتر اشعار از خود نویسنده است ولی بعضی از اشعار عربی از دیگران بیان شده است؛ برای نمونه: قاضی در مقامه «فی الوعظ» از اشعار منسوب به امیرالمومنین (ع)، متنبی، زهیر بن ابی سلمی، عبده بن الطیب و دیگر شاعران عرب بهره گرفته است. اشعار که خود حمیدی سروده، به جهت ضعف در جوهرهٔ شعری میان مردم راه نیافته و رایج

نگشته است. در هر دو اثر، حکایات با بیت یا ابیاتی پایان می‌پذیرد؛ با این تفاوت که ابیات حمیدی معمولاً یکنواخت است و تجاهل‌العارف دارد ولی در گلستان ابیات نغز و پرمعنایی است که یا خلاصهٔ داستان را بیان می‌کند و یا تأییدی بر آن است و اگر در صدی از حکایات نیز با شعر به پایان نرسد با جملات نغز و پرمضمون ختم می‌گردد.

۱۹. پرداختن به صنایع لفظی مثل سجع و موازنه از دیگر وجوه اشتراک گلستان و مقامات است که این دو اثر را به هم نزدیک کرده است؛ برای نمونه: در مقامات: «همه جمال یکدیگر می‌دیدند و مقال یکدیگر می‌شنیدند. همه با شادی و نشاط پیوسته و بر بساط انبساط نشست» (همان: ۵۵). در گلستان نیز آمده است: «شیطان با مخلصان بر نمی‌آید و سلطان با مفلسان» (سعدی، ۱۳۶۹: ۱۸۱). با اینکه بنای سجع در فارسی بیشتر بر روابط و افعال است، سعدی برای تناسب سجع و تشابه قرائن هیچ‌گاه کلمه‌ای از جمله نمی‌کاهد و بر آن نمی‌افزاید و تقدیم و تأخیر و جابه‌جایی کلمات را نمی‌پسندد. (خطیبی، ۱۳۷۵: ۶۱۰)

با این وصف، جملات در هر دو اثر موزون و آهنگین‌اند؛ اگر چه عبارات گلستان موزون‌تر از مقامات می‌باشد. در مقامات حمیدی گاهی آیات قرآنی و احادیث به جای قرینهٔ دوم سجع به کار رفته است: «اگر صاحب آفت قالبی، فما سخن بک فارجعون و اگر معلول به علت قالبی انا الله و انا الیه راجعون». (بلخی، ۱۳۶۵: ۱۷)

۲۰. در بعضی مقامه‌های حمیدی روح فکاهه و هزل حاکم است؛ به‌خصوص در مقامهٔ شانزدهم- بین‌اللاطی و الزانی- حکایتی را نقل می‌کند که در هزل افراط نموده و عفت قلم را رعایت نکرده است (همان: ۱۴۹). همین خصوصیت را در بعضی حکایات گلستان مشاهده می‌کنیم که سعدی با بی‌پروایی از عشق مذکر سخن گفته است (رک. سعدی، ۱۳۶۹: ۴۱ و ۱۳۸) و خود سعدی نیز بیان می‌کند که «غالب گفتار سعدی طرب‌انگیز است و طیبیت آمیز» (همان: ۱۹۱). با این همه، گاه

هر دواثر به زبان طنز پرده‌داری کرده و از فساد حاکم بر عصر خویش پرده برداشته‌اند. چنان که قاضی، دانشمند، معلم، طبیب و... در فساد غوطه‌ورند؛ برای مثال به‌طور صریح در مقامات آمده: «فضا را قاضی نیز روسپی باره بود» (بلخی، ۱۳۶۵: ۱۵۵) و نظیر همین حکایت و بدتر از آن را در گلستان می‌بینیم که «قاضی همدان را حکایت کنند که به نعلبند پسری سر خوش بود...» (سعدی، ۱۳۶۹: ۱۴۵)

۲۱. کاربرد آیات و احادیث و روایات از دیگر اشتراکات مقامات و گلستان است؛ با این تفاوت که سعدی هر جا لازم بوده از آیات و احادیث بهره برده است ولی قاضی حمیدالدین بیشتر در مقاماتی که جنبه دینی دارد، از آیات و احادیث استفاده نموده است. (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۸۴)

۲۲. کلمات و عبارات عربی در هر دواثر به کار رفته است. سعدی سعی کرده است از واژه‌های عربی معمول و رایج استفاده کند ولی قاضی با اینکه قصد خود را از نوشتن مقامات فارسی‌نویسی بیان کرده است، گاهی عنان اختیار از کف می‌نهد و از کلمات، عبارات و حتی ابیات عربی در حد پیچیده استفاده می‌کند که خواننده برای درک آن‌ها باید به زبان عربی احاطه داشته باشد. سبب کاربرد واژه‌ها و عبارات عربی این است که در آن عصر عربی‌دانی و عربی‌گویی از فضایل و افتخارات هر نویسنده به شمار می‌رفته است.

قاضی و سعدی هر دو به زبان عربی و فارسی تسلط داشته‌اند. آن‌ها هر وقت بخواهند به قول حمیدی «به زبان اهل حله» یا «لغت اهل کله» (بلخی، ۱۳۶۵: ۲۶) سخن برانند بر اسب راهور سخن سوار می‌شوند و سلسله سخن می‌جنبانند و داد سخن می‌دهند. قاضی گاهی آن‌چنان ساده و روان می‌نویسد که گویی به دو قرن پیش برگشته است و از زبان پیشینیان سخن می‌گوید؛ برای نمونه: «پیر گفت: ای جوان، پیران را حرمت‌دار تا ثمرت جوانی بیایی و با بزرگان بساز تا دولت زندگانی بیایی، بر امیران پیشی مجوی تا پایمال نگردي» (همان: ۱۴). سعدی نیز آن‌چنان ساده و روان می‌نویسد که پژوهندگان نثر او را «فنی مرسل» می‌خوانند. (خطیبی، ۱۳۷۵: ۶۰۰)

۲۳. عنصر زمان در مقامات مبهم است و با عبارت «وقتی از اوقات» همراه می‌شود که بیانگر اهمیت نداشتن زمان برای نویسنده است. در گلستان نیز اغلب زمان وقوع حوادث مبهم است و فقط در برخی موارد به‌صورت کلی به زمان اشاره می‌شود. برای نمونه: «در عنفوان جوانی چنان که افتد و دانی».

(سعدی، ۱۳۶۹: ۱۳۸)

نتیجه‌گیری

با این توصیف باید پذیرفت که بین گلستان سعدی و مقامات حمیدی وجوه اشتراک زیادی به چشم می‌خورد؛ هر چند در شیوه بیان، نوع حکایات، قهرمان، راوی، کاربرد اشعار، بهره‌گیری از آیات و احادیث و کاربرد آرایه‌های لفظی و معنوی تفاوت‌های قابل توجهی وجود دارد. این مباحث نشانگر آن است که سعدی در تصنیف گلستان به مقامات حمیدی و مقامات عربی توجه ویژه‌ای داشته ولی توانسته است از حد تقلید فراتر رود و اثر مستقلی پدید آورد. چنان که در نوع خود کم‌نظیر باشد و همین خصوصیت سبب شده که نویسندگان در نسل‌های بعد به تقلید از گلستان سعدی بپردازند و آثاری همچون: بهارستان، نگارستان و روضه خوافی را پدید آورند.

سعدی گلستان را به تقلید از مقامات نوشته است و در آن به سفر، رخ دادن حوادث در مکانی دور، قهرمان در دیاری غریب، تخیلی بودن وقایع، واقعی جلوه دادن حوادث با استفاده از آرایه‌های ادبی و لفظ‌پردازی توجه داشته است ولی با رفع نقص‌های رایج در مقامه‌نویسی سخن را از اطناب‌های ممل به ایجاز کشانیده، مقدمه‌های طولانی را کنار گذاشته، یکنواختی و ملال‌آوری را اصلاح نموده و با ابتکارانی ناشی از ذوق هنرمندانه خویش بر تأثیر سخن افزوده است؛ به نحوی که خواننده نمی‌تواند این حکایات را تخیلی بیندارد و بر واقعی بودن آن‌ها اصرار می‌ورزد. در مباحث مختلف تاریخی، اجتماعی و حکایات شخصی مثل سفرهای طولانی و دراز مدت سعدی در گلستان نمی‌توان بر او خرده گرفت و درباره درستی و نادرستی آن‌ها بحث کرد؛ زیرا اصل بر تخیل و سخن‌پردازی بوده است نه بیان واقعیت. این اوج هنر سعدی است که تخیلات خود را طوری بیان نموده که بسیاری از خوانندگان آن‌ها را واقعی می‌پندارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. توجه داشته باشیم که این اصطلاح ادبی را با اصطلاح عرفانی همین لفظ اشتباه نکنیم؛ چرا که در عرفان مقامات به مراحل و منازل وادی‌هایی اطلاق می‌شود که سالک باید آن‌ها را یکی پس از دیگری طی کند تا به مقصد و مقصود برسد که تعداد این مقام‌ها از دیدگاه عرفا هفت عدد می‌باشد. (اشرف‌زاده، ۱۳۷۳: ۷۷)

۲. البته حدود نمی‌از مقامه‌های حمیدی از این عیب به دوراند.
۳. در مقامه بیست و دوم در سکیاج- که تقلیدی از مقامه مضریه بدیع‌الزمان همدانی می‌باشد- تا حدودی برتر از سایر حکایات جوانب داستان‌پردازی را رعایت کرده است و خواننده یا شنونده را علاقه‌مند به نتیجه داستان می‌یابیم.

منابع

۱. ابراهیمی حریری، فارس؛ مقامه نویسی در ادبیات فارسی و تأثیر مقامات عربی در آن، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۴۶.
۲. اشرف‌زاده، رضا؛ فرهنگ یافته‌های ادبی از متون پیشین، ج اول، سخن گستر، مشهد، ۱۳۸۶.
۳. حکایت شیخ صنعان، اساطیر، تهران، ۱۳۷۳.
۴. بلخی، قاضی حمیدالدین عمر بن محمود؛ مقامات حمیدی، رضا انزلی‌نژاد، نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۳۵.
۵. مقامات حمیدی، نشر بین‌الملل، تهران، ۱۳۶۲.
۶. بهار، محمدتقی؛ سبک‌شناسی، ج ۲، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۳.
۷. بیهقی، ابوالفضل؛ تاریخ بیهقی، منوچهر دانش‌پژوه، هیرمند، تهران، ۱۳۷۶.
۸. پوربیر، ناصر؛ مگر این پنج روزه، کارنگ، تهران، ۱۳۷۳.
۹. حریری؛ مقامات، ترجمه علی رواقی، رواقی، تهران، ۱۳۳۵.
۱۰. خطیبی، حسین؛ فن نثر در ادب پارسی، زوار، تهران، ۱۳۷۵.
۱۱. رهنما خرمی، ذوالفقار؛ پژوهشی کوتاه در مقامه‌نویسی، ژند، سوزوار، ۱۳۸۵.
۱۲. زرین کوب، عبدالحسین؛ نقد ادبی، ج پنجم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۳.
۱۳. سعدی، مصلح بن عبدالله؛ بوستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، دیبا، تهران، ۱۳۶۹.
۱۴. دیوان غزلیات، به کوشش خطیب رهبر، خلیل، چ پنجم، انتشارات مهتاب، تهران، ۱۳۷۱.
۱۵. گلستان، ج دوم، تصحیح غلامحسین یوسفی، دیبا، تهران، ۱۳۶۹.
۱۶. کلیات، به اهتمام ناصر احمدزاده، بگاه، تهران، ۱۳۷۷.
۱۷. شمسیا، سیروس؛ سبک‌شناسی نثر، میترا، تهران، ۱۳۸۴.
۱۸. عوفی، محمد؛ لباب‌الالباب، تصحیح سعید نفیسی، ابن سینا، تهران، ۱۳۳۵.
۱۹. معین، محمد؛ فرهنگ فارسی، ج هشتم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱.
۲۰. نفیسی، سعید؛ در پیرامون تاریخ بیهقی، مجلد اول، کتابفروشی فروغی، ۱۳۴۲.
۲۱. وحیدیان کامیار، تقی؛ در قلمرو زبان و ادبیات فارسی، محقق، مشهد، ۱۳۷۱.

کلام و سکوت

از منظر اهل عرفان

ناصر صادقی

کارشناس ارشد و دبیر ادبیات فارسی دبیرستان‌های اردبیل

سیاوش زارع

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی اردبیل

چکیده

عرفانی در حد توان بررسی می‌کنیم. بررسی انجام شده با توجه به پیشینه تحقیق (آثار منتشره) و «مستند بودن» آن (به‌طوری که در حد امکان خارج از تعابیر و تفاسیر شخصی باشد) با مراجعه به منابع دست اول، اقوال مستقیم، آرا و توصیفات خود عرفا، به روش توصیفی-تحلیلی در سه بخش کلام، سکوت و سخن گروهی از اهل تصوف-که برتری نه با سکوت است نه با کلام- صورت گرفته است.

کلام

جنبش اول که قلم بر گرفت
حرف نخستین ز سخن در گرفت
برده خلوت چو برانداختند
جلوه اول به سخن ساختند

(مخزن الاسرار)

خداوند که می‌خواست شناخته شود و از حالت «گنج مخفی» خارج گردد، انسان را آفرید و زمانی که از روح خویش در وجود او دمید، او را مخاطب ساخت: «آیا من پروردگار شما نیستم؟» پس در جواب سؤال خویش، به او قدرت تکلم بخشید تا شهادت دهد به یگانگی او و این اولین کلام خداوندی با بنده ناپرهیزگار خویش بود. چنانچه بایزید بسطامی در مورد کلام خداوندی می‌گوید: «ای ساکن پوینده، ای خاموش گوینده، این رمز با که گویی؟ در نطق ازلی سفتی و حقیقت علم قدر گفتی.» (مستملی بخاری، ۱۳۶۶: ۱۱۰)

خداوندی که به آدمی چگونه مخاطب قرار دادن خود را آموخته بود، آن چنان تحولی در شعور او ایجاد کرد تا به معشوق بودن او اقرار نماید و این نه به زبان سر، بل به زبان دل بود. آن چنان که شمس گوید: «عقل این جهانی را سخنش از دهان آید و عقل آن جهانی را - سخن که از تیر است - از میان جان آید.» (مدرس صادقی، ۱۳۷۳: ۱۰۵)

اهل دل گفتار را نعمتی از نعمت‌های خداوند و وجه تمایز انسان از حیوان را در قدرت تکلم او دانسته‌اند. «و لقد کرمانا بنی آدم و حملنا هم فی البر و البحر و رزقناهم من الطیبات و

کلام و سکوت نزد عرفای اسلامی، معانی، مفاهیم، تصاویر و ویژگی‌های خاصی دارد. عارفان و سالکان طریقت در عین گوشه‌گیری و خلوت با دنیای خود - که توأم با سکوت و خاموشی بوده است - بیان و کلام گیرا نیز داشته‌اند. آنان گاه کلام را ارجح بر سکوت و گاه سکوت را بهترین کلام دانسته‌اند و هر دو را به اقتضای زمان و مکان برای ترویج و اشاعه اندیشه‌های خویش به کار برده‌اند.

این مقاله به بررسی کلام و سکوت از منظر اهل عرفان می‌پردازد تا دلایل گرایش و توجه آن‌ها را به این دو مقوله مشخص کند.

کلیدواژه‌ها: کلام، سکوت، عرفان، جامعه

مقدمه

بحث کلام و سکوت آن چنان وسیع و دامنه‌دار است که جولان دادن در آن مستلزم صرف وقت بسیار است. در این مقاله بر آن شدیم این دو مقوله را صرفاً از بعد عرفان و تصوف مورد بررسی قرار دهیم.

بزرگان علم و ادب و صاحبان اندیشه هم در لایه‌های پنهان سخن خود عظمتی چون دریا داشته‌اند و هم در سکوت خود کوهی از اندیشه. اگر توفیقی در پیشرفت حیات انسانی وجود داشته، ناشی از این است که سنگینی کفه تفکر و بیان، بر وجه دیگر این مقوله یعنی سکوت می‌چربد ولی در عالم تصوف همیشه نوعی تقابل بین کلام و سکوت بوده است.

عرفا و اهل تصوف به مقوله کلام با دیدی فرازمینی نگاه کرده‌اند و هر وقت بحثی از کلام شده، به یاد پیمان ازلی خویش با خداوند افتاده‌اند و در حفظ حرمت کلام خویش - که نوعی ودیعه الهی است - کوشیده‌اند. از طرف دیگر، خاموشی را از آداب حضرت حق و صیانت نفس را در اختیار نمودن سکوت و خاموشی دانسته‌اند.

در این مختصر با اشاره به مقوله سکوت و کلام در عرفان، به شاخصه‌های این عناصر می‌پردازیم و جایگاه آن را در ادب

فضلناهم علی کثیر ممن خلقنا تفضیلاً» (اسراء/ ۷۰).

کلام موهبتی الهی است ولی اکثر اهل تصوف آفت‌های آن را بزرگ می‌دانند. به همین دلیل معتقدند که یکی از مقاصد پیامبران از دعوت خویش، اصلاح کلام مردم به راستی و پاکی بوده است. اکثر عرفا و اندیشمندان برای کلام آداب و شرایط خاصی قائل شده‌اند؛ چون معتقدند گفتار مانند شراب سکرآور است و عقل را سست می‌کند و آن را از کارش باز می‌دارد. (هجوی، ۱۳۸۴: ۵۲۱)

بنابراین، تلاش کرده‌اند سخن جز به ضرورت نگویند و اگر سخنی حق باشد، بگویند. چنانچه هجویری در آداب سخن گفتن گوید: «شرط گفت (درویش) آنکه جز حق نگوید.» (همان: ۵۲۵) پیامبر اکرم (ص) می‌فرماید: «بدترین چیزی که از آن از اتمم می‌ترسم، زبان است.» (همان: ۵۲۱) عرفا در سخن گفتن خویش، به‌خصوص با مردم، معتقد به اصول و شیوه‌های خاص بوده‌اند و نظرات متعددی بیان نموده‌اند که برای اختصار، به نمونه‌ای اشاره می‌گردد.

ابن عطا گوید: «با ایشان که سخن گویی، قول بلیغ گوی. گفته‌اند که قول بلیغ بسنده و رسنده باشد. یعنی از حد سخن در مگذران و گم مگردان تا تمامی معنی دریابند و بر رسند و از حد مگذر تا سخن فزونی گفته نیاید. علی مقدار فهمم و مبلغ عقولهم... چندان مگوی که تو دانی، چندان گوی که ایشان طاقت شنیدن آن دارند و این از بهر آن است که سمع حاصل عبارت است و فهم حاصل معنی عبارت.» (مستملی بخاری، ۱۳۶۶: ۱۷۳۹).

پس چون صوفیان و اهل قرب شرط تفهیم را فهم کلام خداوندی دانسته‌اند و اقوال را مطابق افعال، تلاش کرده‌اند تا اول معانی فرمان خداوندی را درک کنند تا سخن به جایگاه گویند و زبان آن‌ها زبان فعل باشد نه زبان قول. چون به قول سهروردی: «روشنایی سخن به قدر روشنایی دل تواند بود و روشنایی دل به قدر استقامت و قیام نمودن به واجبی حق عبودیت.» (سهروردی، ۱۳۷۴: ۵)

هجوی سخن گروهی را که به اعتقاد آن‌ها کلام از سکوت برتر است، از زبان یکی از مشایخ عصر خود چنین بیان می‌کند: «هر که را بیانی نباشد از روزگار خویش، و را روزگار نباشد، که ناطق وقت تو وقت توست.» (هجوی، ۱۳۸۴: ۵۲۳) در مقابل، گروهی از صوفیان به‌خاطر آفت‌های

زیادی که برای کلام قائل‌اند، چندان توجهی به مقوله کلام و سخن ندارند و بیشتر توجه آن‌ها به سکوت و خاموشی است که بدان اشاره می‌گردد.

سکوت

خامشی بحر است و گفتن همچو جوی
بحر می‌جوید تو را، جو را مجوی

(مولوی، ۱۳۷۵: ۳۹۹/۴)

از جمله دلایل اکثر اهل تصوف به گرایش نسبی به مقوله سکوت و خاموشی، یکی تمسک جستن به آیات قرآن و احادیث نبوی و دیگری در نظر گرفتن آفت‌های بسیاری است که در جای‌جای سخنان و نوشته‌هایشان بدان اشاره کرده‌اند.

حق - سبحانه - در قصه زکریا و یحیی - علیهما السلام - خاموشی زکریا را دلیل حصول مطلوب و آیت مراد او گردانید و یا در قصه مریم و عیسی، خاموشی مریم را مقدمه نطق عیسی گردانید. (سوره مریم: ۱۱)

تا ز اول خمش نشد مریم

و ر نیامد مسیح در گفتار

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۴۳)

از حضرت عیسی (ع) نقل شده: «عبادت ده است: نه خاموشی و یکی گریختن از مردمان.» (طوسی، ۱۳۱۹: ۴۷۲) پیامبر اکرم (ص) فرموده‌اند: «من صمت نجا: هر که خاموش بایستاد، برست.» (همان: ۵۶۱)

عارف بزرگی چون جنید معتقد است: کلام دعاوی است. آنجا که اثبات معانی است، دعاوی بیهوده است و معتقد است «چون راه بر برنده گشاده شود، از گفتار مستغنی می‌گردد. چنان‌که گوید: «من عرف الله کل لسانه: آنکه به دل حق را شناخت، زبانش از بیان باز می‌ماند. چون در عیان، بیان حجاب است.» (هجوی، ۱۳۸۴: ۵۲۳) عرفا گاه خاموشی را عامل تأدیب سخن‌گوی و گاه عفت زبان را در خاموشی دانسته‌اند.

ارزش سکوت و خاموشی نزد برخی از مکاتب به حدی بوده که جزء پایه‌های اساسی اعتقاد آن‌ها گردیده است؛ مانند مکتب اکبریه که پیروان محیی‌الدین عربی هستند و یکی از پایه‌های چهارگانه طریقت آن‌ها صمت و خاموشی است. (سهروردی، ۱۳۷۴: ۱۱)

تقسیم‌بندی اهل تصوف به اهل سکر و صحو نیز خود نشان‌دهنده اهمیت مقوله کلام و سکوت در بین این دو گروه است که در رأس آن می‌توان به دو نماینده بزرگ این دو مکتب، شبلی و جنید،

خداوندی که
به آدمی چگونه
مخاطب قرار
دادن خود را
آموخته بود،
آن چنان تحولی
در شعور او ایجاد
کرد تا به معشوق
بودن او اقرار
نماید و این نه به
زبان سر، بل به
زبان دل بود

منابع

۱. قرآن مجید
۲. مستملی بخاری؛ شرح التعرف لمذهب التصوف، انتشارات اساطیر، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۶.
۳. رومی، جلال‌الدین محمد؛ دیوان جلال‌الدین محمد رومی، به تصحیح رینولد نیکلسون، انتشارات طوس، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۵.
۴. سهروردی، شیخ شهاب‌الدین؛ عوارف المعارف، به اهتمام قاسم انصاری، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۴.
۵. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ تازیانه‌های سلوک، انتشارات آگاه، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۸۳.
۶. عطار نیشابوری، فریدالدین؛ تذکره‌الاولیا، به تصحیح محمد استعلامی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۶۵.
۷. غزالی طوسی، ابوحامد محمد، کیمیای سعادت، چاپ‌خانه مرکزی، تهران، ۱۳۱۹.
۸. قشیری، عبدالکریم‌بن هوازن؛ رساله قشیریه، ترجمه ابوعلی حسن ابن احمد عثمانی، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۱.
۹. مدرّس صادقی، جعفر؛ مقالات شمس تبریزی، نشر مرکز، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۳.
۱۰. نسفی، عزالدین؛ انسان کامل، به کوشش محمدرضا اسفندیار، انتشارات طهوری، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۲.
۱۱. هجویری، علی‌بن عثمان؛ تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، انتشارات سروش، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۴.

اشاره کرد.

نتیجه‌گیری

صوفیان و عارفان صاحب مسلک و صدالبته نه جاهلان عارف‌نما، خود به ارزش کلام و سخن اقرار داشتند و از حامیان و پیروان گفتار علما و بزرگان علم و ادب و نیز مروج اندیشه‌های آنان بودند. تا بدین گونه هدایتگر و راهنمای مردمانشان شوند ولی جبر زمان و اوضاع اجتماعی، آن‌چنان عرصه را بر ایشان تنگ کرد که گریز گاهی جز سکوت و گزیری جز خلوت ندیدند. حاکمان دست‌نشانده آن دوره که خواستار سکوت و انزوای مردم و تابعیت محض آنان بودند، هیچ حرکت نو و سخن دگراندیشه‌ای را برنمی‌تافتند؛ زیرا استحکام و بنیان حکومت خود را در خاموشی و بی‌خبری مردم می‌دیدند. بر این اساس، نطفه ظلم و ستم، خفقان و ارباب مولود فرزندی شد به‌نام ناآگاهی، خرافه‌پرستی، تعصبات قومی و نژادی و هزاران بلای خانمان‌سوز دیگر. در چنین عصری است که بایزد بسطامی، این وجدان بیدار جامعه، فریاد می‌زند: «روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم و سخنی به از بی‌سخنی نشنیدم تا ساکن سرای سکوت شدم.» (عطار نیشابوری، ۱۳۶۵: ۲۰۵)

عالمان راستین این ساحت با علم به این مسائل، مبارزه منفی خود را آغاز نموده، کلام خود را در لایه‌ای از ابهام پیچیده و عرضه کردند و تساهل و تسامح خود را در مورد مسائل دینی رمزگونه بیان کردند تا همچون حلاج مورد تکفیر قرار نگیرند و هم‌اینکه بار دیگر بدر امید را در دل مردم بکارند. سکوت و خلوت آنان مهر اجبار را چون نقشی بر پیشانی داشت، لیکن خود سراسر ذوق نهفته بودند و تفکر پنهان.

این گفته که در تصوف و عرفان کفه سکوت و خلوت بر طرف دیگر آن یعنی کلام سنگینی دارد، گزاف نیست. سکوت در عین کلام؛ بدین ترتیب، متناقض‌نمایی (پارادوکسی) که در جامعه ایرانی، ریشه در تقابل تفکر متعالی ایرانی و چالش آن با ظلم و ستم روزافزون حاکم بر جامعه داشت، مأمّن و مأوایی چون سکوت و خلوت عارفانه پیدا کرد. سکوت و خلوتی که جزء ارکان عالم تصوف شده بود، خود در مقابل، وعظ و سماع عارفانه نیز داشت. به‌نظر نگارندگان، این استتال در واقع بیانگر عظمت فرهنگ ایرانی است که در هر عصری و در هر موقعیتی گریزگاهی برای حرکت و تعالی خود پیدا کرده و آن را جولانگاه سیر خود قرار داده است؛ چه در قالب سکوت و چه در قالب کلام.

از جمله شروطی که عرفا برای سیر و سلوک لازم دانسته‌اند، سکوت و کم‌گویی است. چنان‌که نسفی گوید: «به این چهار چیز سلوک میسر می‌شود: اول کم خوردن، دوم: کم گفتن، سوم: کم خفتن و چهارم: مصاحبت و پیروی از استاد و راهنما.» (نسفی، ۱۳۸۲: ۱۰۷)

گاه سبب خاموشی را حیرت ناشی از کشف و شهود دانسته‌اند و گاه حکمت حکیمان را در خاموشی، و گاه نشانه خویشتن‌داری. ممشاد دینوی گوید: «حکیمان که حکمت یافتند به خاموشی و تفکر یافتند.» (قشیری، ۱۳۶۱: ۱۸۴) از ذوالفنون مصری پرسیدند: «کیست خویشتن‌دارتر؟ گفت: آن‌که زبان نگهدارتر است.» (همان: ۱۸۵)

سخن گروهی از اهل تصوف در مورد اینکه برتری نه با سکوت است نه با کلام

اما گروهی از عرفا به برتری کلام و سکوت نسبت به همدیگر اعتقادی ندارند بلکه خاموشی و کلام را امری نسبی می‌دانند که بستگی تامی به زمان و مکان و نگرش اشخاص و همچنین درک و فهم ایشان از مقولات عرفانی دارد. چنانچه از ابوحفص نقل می‌کنند که می‌گوید: «اگر سخن‌گوی آفت سخن بداند، هر چند تواند خاموش باشد اگر عمر نوح بود او را و اگر خاموش آفت خاموشی بداند، از خداوند تعالی فرا خواهدی تا دوچندان عمرش دهد که نوح را داد تا سخن گوید» (قشیری، ۱۳۶۱: ۱۸۷) و نیز گفته‌اند: «آن‌که سکوتش برای او تلاست، کلامش برای دیگران راه است.» (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۲۵)

گاهی سکوت نشان‌گویایی است و این سکوت اجباری لازمه کلام است، برای بیان حال؛ چنانچه سالک به مرتبه مشاهده می‌رسد، نور ذاتی حق تعالی چنان او را در بر می‌گیرد که دامن اختیار از دست می‌دهد و زبان اشارتش لال می‌گردد.

آنچه گفته شد نه تناقض بین کلام و سکوت، بلکه تطابقی است که متناسب با احوال اهل طریقت به‌نوعی ظهور پیدا می‌کند. چون کلام ابلیس که گفت: «انا خیر منه» و عاقبتش چنین شد و یا حضرت آدم که گفت: «ربنا ظلمنا انفسنا» که برگزیده شد. (اعراف: ۲۳)

سبک‌سنایی در دیوان اشعار

دکتر غلامحسین خداایار

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد تهران مرکز

علی ملامحمدی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

چکیده

تعیین سبک شاعران و نویسندگان از مباحث شیرین پژوهش‌های ادبی محسوب می‌شود. هرچند مطالعات سبک‌شناسانه، در پژوهش‌های ادبی ایران، جایگاه شایسته خود را نیافته و در این زمینه کتاب‌های معدودی منتشر شده است.

در سبک برخی از شاعران نیز اختلاف نظر وجود دارد. یکی از این شاعران حکیم سنایی غزنوی است که برخی وی را شاعر سبک خراسانی دانسته‌اند و برخی از استادان نیز او را از شاعران سبک عراقی به‌شمار می‌آورند. بررسی ویژگی‌های این دو سبک و به‌ویژه موارد برجسته‌ای که تمایز دو سبک را بهتر نشان می‌دهد، مشخص می‌کند که ویژگی‌های سبک عراقی در شعر سنایی برجسته‌تر است. از جمله ویژگی‌هایی که وی را در گروه سبک عراقی قرار می‌دهد، عبارت‌اند از: فراوانی بسامد واژگان عربی، ابهام و دشواری زبان، غم و اندوه و شکایت از روزگار، زهدستایی و وعظ و اندرز صوفیانه، کاربرد غزل و مثنوی‌های عارفانه، ردیف‌های طولانی و دشوار و ...

کلیدواژه‌ها: سنایی، سبک خراسانی، سبک عراقی، ویژگی‌های شعری

سبک‌شناسی از دانش‌های بنیادین مطالعات ادبی است که آن را «شیوه کاربرد زبان در یک بافت معین، به‌وسیله شخص معین، برای هدف معین» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۴) دانسته‌اند. این دانش به پژوهشگران در شناخت علمی تاریخ ادبیات، تقسیم‌بندی شاعران و نویسندگان، بررسی علل رشد و انحطاط در دوره‌های مختلف و تأثیر و تأثر آثار ادبی کمک شایانی می‌کند. شعر فارسی را معمولاً به چند سبک اصلی تقسیم می‌کنند: خراسانی، عراقی، هندی، بازگشت،

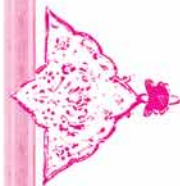
مشروطه، شعر آزاد و شعر انقلاب اسلامی. «تقسیم و طبقه‌بندی هزار و دویست سال شعر در چند مقوله محدود از قبیل خراسانی و عراقی و هندی و ... از مسامحه به دور نیست... اما حقیقت این است که علی‌العجاله همین طبقه‌بندی روشن‌ترین و مفیدترین طبقه‌بندی است تا ان شاءالله در آینده پس از مرسوم شدن بحث‌های جدی‌تری در سبک‌شناسی، طبقه‌بندی دقیق‌تر و علمی‌تری پیشنهاد شود.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۳)

علاوه بر همه این مسائل، یکی از مشکلات در تعیین سبک شاعران مربوط به کسانی است که در دوران گذار زیسته‌اند. بدیهی است که نمی‌توان سال مشخصی را به‌عنوان یک سبک و آغاز سبک تازه برگزید و این دوران گذر دست‌کم حدود پنجاه سال را در برمی‌گیرد. یکی از شاعران بزرگی که در دوران گذار بین سبک خراسانی به عراقی می‌زیسته، حکیم سنایی غزنوی است.

ابوالمجد مجذوب ابن آدم معروف به حکیم سنایی غزنوی (حدود ۵۴۵-۵۶۰ ه. ق) از شاعران بزرگ قرن ششم هجری به‌شمار می‌رود. او در آغاز جوانی طبق سنت شعری روزگار به مدح حاکمان و فرمان‌روایان بزرگ و کوچک پرداخت ولی به سرعت به زهد و تصوف گرایش یافت، عزلت‌گزید و شعر و هنر خود را در خدمت اندیشه‌های بلند عرفانی و حکمی و پند و اندرز قرار داد. شعر او را می‌توان مجموعه‌ای غنی از مباحث عارفانه و عاشقانه و مسائل اجتماعی و سرشار از نکات ادبی، همراه با ترکیب‌های تازه، آیات، احادیث و واژگان عربی دانست.

آثار او از نظر قالب نیز متنوع است و قالب‌های گوناگونی چون مثنوی، غزل، قصیده، رباعی، ترکیب بند، ترجیع بند، مسمط و قطعه را در برمی‌گیرد. دیوان اشعار، کارنامه بلخ، سیرالعباد الی‌المعاد، حدیقه





الحقیقه و طریق التحقیق از آثار ماندگار و فاخر سنایی هستند که بر غنای ادب فارسی افزوده‌اند.

به قول دولتشاه: «از دنیا و مافیها معرض بود تا حدی که سلطان بهرام شاه غزنوی می‌خواست تا همشیره خود را به نکاح شیخ درآورد. او ابا نمود و عزیمت حج کرد و به خراسان آمد... و دست ارادت در دامن شیخ‌المشایخ، ابویوسف همدانی، قدس‌سره، زد و خلوت و عزلت اختیار کرد». دو، سه شعر هجوآمیز و گاه وقیح وی ظاهراً محصول دوره‌ای است که به خدمت سلاطین غزنوی راه یافته و با رجال حکومت آشنا شده بود و مانند فرخی سیستانی روزگار را به مداحی و عیاشی و ولنگاری می‌گذراند، تا اینکه در آستانه سفر حج و پس از آن، دگرگونی مهمی در حالش پدید آمد و زندگی‌اش در مسیر دیگری افتاد، مداحی شاهان و بزرگان را کنار نهاد و زهد و عبادت و حشر و نشر با مشایخ صوفیه را در پیش گرفت. به نوشته دولتشاه سمرقندی، گویند سبب توبه حکیم سنایی آن بود که «... نوبتی در غزنین مدحی جهت سلطان ابواسحاق ابراهیم غزنوی گفته بود و سلطان عزیمت هند داشت به تسخیر قلاع کفار هند (بخوانید چپاول ثروت آن کشور) و حکیم می‌خواست به تعجیل قصیده را بگذراند، قصد ملازمت سلطان کرد و در غزنین دیوانه‌ای بود که او را «لای‌خوار» گفتندی و از معنی خالی نبود (در واقع خود را به دیوانگی زده بود)، همواره در شراب‌خانه‌ها، شراب جمع کردی و گلخن‌ها تجرع نمودی. چون حکیم سنایی به گلخن در رسید و قصد گلخن کرد، شنود که «لای‌خوار» با ساقی خود می‌گوید: پر کن قدحی تا به کوری چشم ابراهیمک غزنوی بنوشم. ساقی گفت که این خطا گفتی چرا که ابراهیم پادشاه عادل و خیر است مذمت او مگوی. دیوانه گفت: او مردکی ناخشنود و ناانصاف است. غزنین را هنوز چنان که شرط است ضبط نکرده، در چنین زمستانی سرد میل ولایتی دیگر دارد و چون آن ولایت را نیز مسلم خواهد ساخت، آرزوی ملک دیگر خواهد کرد و آن قدح را بسند و نوش کرد. باز

ساقی را گفت: پر کن قدحی دیگر تا بنوشم به کوری چشم سناییک شاعر! ساقی بار دیگر گفت: آخرای یار در باب سنایی طمع مکن که او مردی ظریف و خوش طبع و مقبول خواص و عوام است. گفت: غلط مکن که بس مردکی احمق است، لافی و گزافی چند فراهم آورده و شعر نام نهاده و از روی طمع هر روز پیش ابلهی ایستاده و خوش آمدی می‌گوید و این قدر نمی‌داند که او را برای شاعری و هرزه‌گویی نیافریده‌اند. اگر روز اکبر از او سؤال کنند که: سنایی! به حضرت ما چه آوردی، چه خواهد گفت؟ این چنین مرد را جز ابله و بوالفضول نتوان گفت. حکیم [سنایی] چون این سخن بشنود، از حال برفت و بر او این سخن کارگر آمد و دل از خدمت مخلوق بگردید و از دنیا سرد شد و دیوان مدح را در آب انداخت و طریقت انقطاع و زهد و عبادت را شعار خود ساخت.» (دیوان سنایی، ۱۳۷۵: ۱۲)

در کتاب ادبیات فارسی تخصصی سال چهارم علوم انسانی، سنایی را از شاعران سبک خراسانی دانسته‌اند (سنگری، ۱۳۹۱: ۵۷) و سیروس شمیسا وی را در بخش شاعران سبک عراقی بررسی کرده است. در این نوشتار تلاش می‌شود تا بازخوانی آثار سنایی مشخص گردد که ویژگی‌های کدام سبک در شعر سنایی برجسته‌تر و چشمگیرتر است.

۱. از ویژگی‌های مهم سبک‌ساز در هر دوره‌ای، مسئله زبان است. در حقیقت، با توجه به ویژگی‌های زبان و شناخت جزئیات آن می‌توان سبک شعر هر دوره را تشخیص داد. زبان سبک خراسانی با زبان سبک عراقی تفاوت‌هایی دارد که به دو مورد مهم آن اشاره می‌شود.

الف. در سبک خراسانی بسامد واژگان عربی نسبت به سبک عراقی بسیار کمتر است. در حقیقت، زبان فارسی در سبک خراسانی ناب‌تر و طبیعی‌تر بوده است. این موضوع از ویژگی‌های برجسته شاهنامه فردوسی به‌شمار می‌رود.

بررسی واژگان دیوان سنایی، فراوانی واژگان عربی را در آن نشان می‌دهد. ساده‌ترین نکته در این زمینه، توجه به

«نام» آثار حکیم سنایی است که نشان می‌دهد وی تا چه حد از زبان و ادبیات و اندیشه عربی تأثیر گرفته است: **سیر العباد الی المعاد، حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه و طریق التحقیق.**

نگاهی به این ابیات نیز فراوانی بسامد واژگان عربی را، که از ویژگی‌های مهم سبک عراقی است، ثابت می‌کند: ای سنایی گر همی جویی ز لطف حق سنا

عقل را قربان کن اندر بارگاه مصطفی
هیچ مندیش از چنین عیاری ایرا بس بود
عقله عقل تو را ایمان و سنت خون‌بها
طوق داران الهی از زبان ذوق و شوق
عقل را در شرع او خوانند غم‌خوار و کیا
رحمة للعالمین آمد طبیعت زو طلب
چه از این عاصی و زان عاصی همی
جویی شفا

(دیوان سنایی، در نعت پیامبر: ۵۳)
ب. «حرکت زبان به سوی دشواری و کاسته شدن از روشنی و سادگی و روانی زبان» شعری، از تفاوت‌های مهم سبک خراسانی و سبک عراقی است. شاعران سبک خراسانی، در آغاز کار شعر فارسی از زبان ساده و نحو سالم استفاده می‌کردند ولی هرچه شعر فارسی رو به تکامل حرکت نمود، زبان شعر نیز مبهم‌تر و پیچیده‌تر شد. نگاهی به شعر رودکی و حافظ، نشان‌دهنده تفاوت در سطح دشواری زبان و بیان است. ابیات زیر می‌تواند بیانگر «حرکت زبان به سوی دشواری» در شعر سنایی به‌عنوان پیش‌گام سبک عراقی باشد:

ای چو عقل از کل موجودات فرد
و ای جوان از تو سپهر سال‌خورد
خاک‌بوسان سر کوی تو اند
روشنان کارگاه لا جورد
ساختم جلایی از جان جانت را
وز دم خون سردی آن را کرده سرد
تازه گردانم به ناجستن که باد
تازه از جان بیخ و شاخ و برگ و ورد...
(همان، در صفت معشوق: ۹۳)

۲. مهم‌ترین عامل در تفاوت سبکی، «فکر و اندیشه مسلط» بر هر عصر است. تحولات فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی، شیوه زندگی، اندیشه‌ها، آرمان‌ها

و طرز فکر هر دوره‌ای را از دوره‌های دیگر متمایز می‌سازد. از این رو دقت در فکر و اندیشه‌ها، در مطالعات سبک‌شناسی با توجه و اهمیت ویژه‌ای پیگیری می‌شود. سبک خراسانی و سبک عراقی تفاوت‌های مهم فکری دارند، از جمله:

الف. در دوره سبک خراسانی، تمدن ایرانی - اسلامی بسیار بالنده بود. گسترش اسلام در ایران و ادغام آن با فرهنگ و تمدن باشکوه ایران باستان، عصر طلایی برجسته‌ای ایجاد کرده بود. دانشمندان بزرگی چون خیام، ابوعلی سینا، ابوریحان بیرونی و... در این عصر درخشان ظهور کردند. این دوره از نظر اقتصادی و اجتماعی نیز از ادوار برجسته تاریخ ایران به‌شمار می‌رود. این اوضاع در شعر آن عصر نیز به خوبی نمود یافته و «روح شادی و نشاط و خوش‌باشی» در شعر و ادبیات به خوبی نمایان است ولی در سبک عراقی - یعنی قرون ششم تا نهم - اوضاع کاملاً واژگونه است. رواج نوعی تعصب مذهبی جاهلانه، ضعف حکومت سلجوقیان، ترجیح عشق بر عقل، نفی حکمت یونانی و عقل مادی، ازجمله عواملی بودند که از اواخر قرن پنجم و اواخر قرن ششم هجری قمری، تمدن باشکوه دوره عقل را رو به افول برد و اندک‌اندک باعث ضعف و انحطاط فرهنگ و تمدن گردید؛ این اوضاع پریشان و یورش ویرانگر تاتار (۶۱۷ ه. ق) «علم و فرهنگ و اقتصاد و رفاه و امنیت اجتماعی» را در عصر سنایی به جهان افسانه‌ها تبدیل کرد. پیداست که این وضع ناهنجار، فضای غم و اندوه و غزا را در روح و روان تمام جامعه از جمله شاعران و هنرمندان، ایجاد می‌کند؛ از این رو یکی از ویژگی‌های بارز شعر سبک عراقی، انعکاس همین غم و اندوه و پرهیز از نشاط و شادی است که جامعه نیز از آن‌ها محروم بوده است. نگاهی سطحی به دیوان حکیم سنایی و عناوین برخی اشعار او، فراوانی بسامد واژگانی چون اندوه، غم، شکایت از روزگار و بی‌وفایی مردم را نشان می‌دهد:

ای گم شده وفای تو این نیز بگذرد
و افزون شده جفای تو این نیز بگذرد
(همان: ۳۸۵)

منسوخ شد مروت و معدوم شد وفا
زین هر دو مانده نام چو سیمرغ و کیمیا
شد راستی خیانت و شد زیرکی سفه
شد دوستی عداوت و شد مردمی جفا
(همان: ۵۶)

ضربت گردون دود آزادگان را خسته کرد
کو دل آزاده‌ای کز تیغ او مجروح نیست
(همان: ۶۰۸)

مرد هشیار در این عهد کم است
ور کسی هست به دین متهم است

یکی از مشکلات در تعیین سبک شاعران مربوط به کسانی است که در دوران گذار زیسته‌اند. بدیهی است که نمی‌توان سال مشخصی را به عنوان پایان یک سبک و آغاز سبک تازه برگزید و این دوران گذار دست کم حدود پنجاه سال را در برمی‌گیرد

(همان: ۷۶)

تا آنجا که از شدت غم و اندوه روزگارش،
آرزوی مرگ می‌کند:

کی باشد که این قفس بپردازم

در باغ الهی آشیان سازم

ب. «وفور زهدستانی و وعظ و اندرز در شعر» از تفاوت‌های مهم فکری سبک عراقی با سبک خراسانی محسوب می‌شود. این موضوع در شعر سنایی نیز به حدی چشمگیر است که وی را «آغازگر» ورود اندیشه‌های تصوف و عرفان در شعر به حساب می‌آورند. «فضای حاکم بر شعر سنایی، نسبت به شعر شاعران قرون چهارم و پنجم تیره‌تر شده است و در آن از آنچه به زندگی عادی و ارتباط‌های سالم اجتماعی مربوط است، چندان اثری یافت نمی‌شود... جبرگرایی، القای روحیه تسلیم و ترک اعتراض، نفس کشی، خلق‌گریزی، ترک مادیات و تعلقات دنیوی، ترک منصب و مقام، اکتفا به علم دین، دعوت

به سکوت و نفی خودپرستی و جز این‌ها، از جمله مواردی است که سنایی بدان‌ها توجه خاص نشان داده است.» (پارسانسب، ۱۳۸۷: ۱۱۷)

دنیاگریزی، زهد، پرهیزگاری، اندرز و نکوهش حرص و طمع و دنیادوستی و طعنه بر علمای دنیاجو، بخش مهمی از درون‌مایه‌های شعر سنایی را تشکیل می‌دهد:

طمع و حرص و بخل و شهوت و خشم
حسد و کبر و حقد بد پیوند
هفت در دوزخ‌اند در تن تو
ساخته نفسشان در او در بند
(دیوان سنایی: ۱۱۱)

کسی که عزت عزلت نیافت هیچ نیافت
کسی که ریو قناعت ندید هیچ ندید
مدار امید ز دهر دورنگ، یک‌رنگی
که خار جفت گل است و خمار جفت نبید
(همان: ۱۲۴)

ای گرفتار نیاز و آز و حرص و حقد و مال
ز امتحان نفس حسی چند باشی در وبال
(همان: ۱۹۷)

بمیر ای حکیم از چنین زندگانی

از این زندگانی چو مردی بمانی

(همان: ۳۲۴)

۳. ویژگی‌های فنی و ادبی در هر عصری می‌تواند ملاک خوبی برای تمایز میان سبک‌ها باشد. رواج قالب‌های خاص در هر دوره، تفاوت در موسیقی درونی و بیرونی اثر، کاهش یا افزایش یک آرایه و... از عوامل سبک‌شناسی در دوره‌های مختلف محسوب می‌شوند. سبک خراسانی و سبک عراقی در این زمینه نیز تفاوت دارند:

الف. در سبک عراقی قالب‌های غزل و مثنوی عارفانه، گسترش می‌یابد؛ حال آنکه در سبک خراسانی، قصیده و مثنوی حماسی، قالب مسلط بوده‌اند. در دیوان سنایی نیز حجم چشمگیری به غزل اختصاص یافته است و حدود ۴۳۵ غزل در آن دیده می‌شود.

دنباله مطلب در صفحه ۹۵ و ۹۶



باستانی...

دکتر حسین داودی

عضو هیئت تحریریه مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی

اشاره

این شماره، مصادف است با دو واقعه بزرگ تاریخ اسلام، غدیر و عاشورا، و این متن‌ها از سنایی غزنوی شاعر بزرگ قرن ششم با این دو رویداد عظیم پیوند یافته‌اند.

... من سلامت خانه نوح نبی بنمایمت
تا توانی خویشان را ایمن از شر داشتن
شو مدینه علم را در جوی و پس در وی خرام
تا کی آخر خویشان چون حلقه بر در داشتن...
چون همی دانی که شهر علم را حیدر در است
خوب نبود جز که حیدر میر و مهتر و قمر داشتن...
جز کتاب الله و عترت ز احمد مرسل نماند
یادگاری کان توان تا روز محشر داشتن...
از پی سلطان دین پس چون روا داری همی
جز علی و عترتش محراب و منبر داشتن...
سنایی (دیوان، مدرس رضوی، ۴۶۸)

داستان پسر هند مگر نشنیدی
که از او بر سر اولاد پیمبر چه رسید
پدر او لب و دندان پیمبر بشکست
مادر او جگر عم پیمبر بمکید
خود به ناحق، حق داماد پیمبر بگرفت
پسر او سر فرزند پیمبر ببرید
بر چنین قوم چرا لعنت و نفرین نکنم
لعنة الله یزیدا و علی حب یزید^۱
(همان: ۱۰۷۲)

دعوت شدن حضرت زهرا(س) به مهمانی از زبان حکیم سنایی^۲

بدان که روزی سلطان شریعت و برهان حقیقت و قهرمان طریقت از کمال فتوت در چهار باش نبوت پشت واگذاشته

بود [و] بنگریست. طائفه‌ای را دید از مخدرات اشراف مهاجر و کدبانوان سادات انصار درآمدند و شرط تحیت به جای آوردند. پس روی سوی کدبانوی قیامت، فاطمه زهرا کردند و گفتند که ای جگر گوشه مصطفی و ای گوشه دل مرتضی:

نحن فی مجلس انس بک تحقیق مجازه
قد نسبحنا الا نس ثوبا فتفضل بطرازه

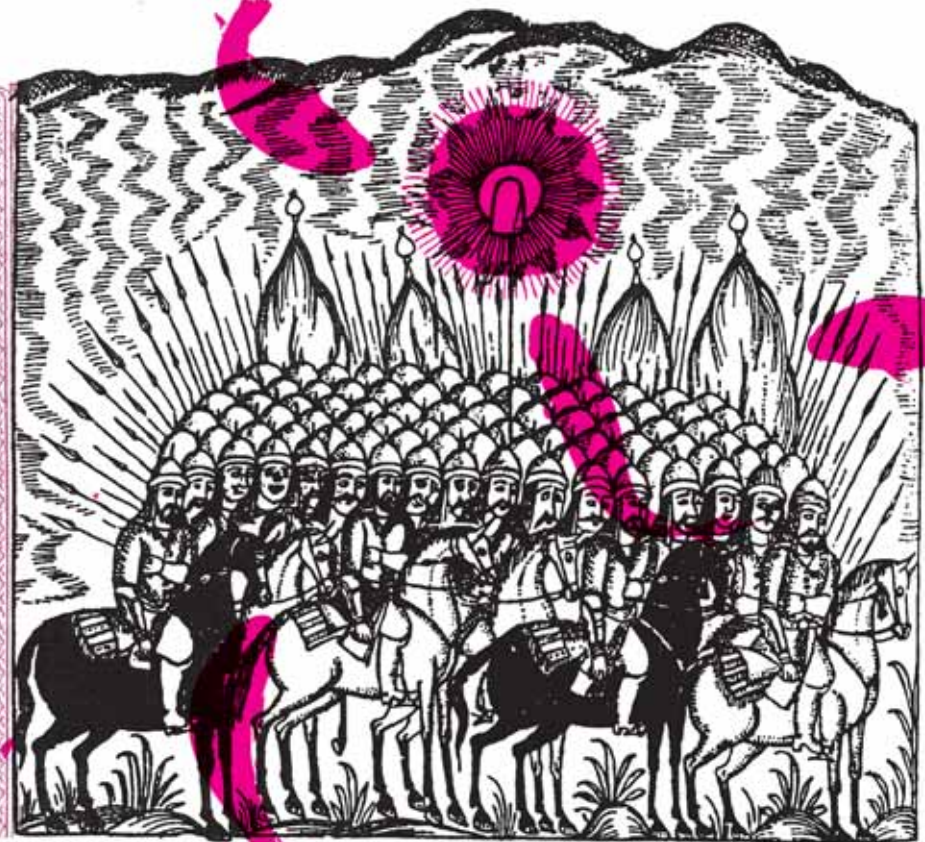
[ما در مجلس انسی هستیم که با ورود تو رونق می‌گیرد. در واقع، پارچه‌ای بافته‌ایم که نقش و نگار آن با آمدن تو تکمیل می‌شود].

[سپس] مهتر را گفتند: یا رسول الله، دعوتی ست. روی پوشیدگان رؤسا و اشراف جمع‌اند. این چشم و چراغ را دستور باش [اجازه ده] تا مجلس افروزی کند و این گوهر پاک را بفرست تا واسطه قلاده [گوهر درشت در وسط گردن‌بند] آن محفل باشد.

و آن نویدگران [دعوت کنندگان به مهمانی]، جامه‌های فضااض [فراخ] پوشیده و دامن فخر بر زمین تنعم کشان، ولیکن چه سود که در آن جامه‌هاشان دو بخیه نبود؛ چون آن فاطمه؛ آنچه بود گرسنگی و برهنگی. خواجه دستوریش داد. آن سیده زنان در پدر نگریست؛ بگریست و گفت: بابا چندین گه است من شالکی بر سر دارم، و آن چادری که به چند جای از برگ درخت خرما در به در داده‌ام [وصله کرده‌ام] به دست شمعون جهود گروست.

مهتر کونین [دنیا و آخرت] و خواجه ثقلین [انس و جن] گفت: ای چشم و چراغ. لابد نباید رفتن که حضرت ما حضرت نومید کردن نیست. کدبانوی جهان بر حکم فرمان خواجه زمین و آسمان برفت در آن مجمع، و صد هزار هزار عرق تشویر [شرمساری] بر اساریر جبین [خط‌های پیشانی] مبارک او نشسته و مشک مشک اشک می‌بارید.

چون آن نوبت دعوت به آخر رسید و سیده نسوان به حجره باز آمد گفت: ای مهتر این نکو باشد که جگر گوشه خویش را به خرمگاهی فرستی که هنوز خوشه «حمیه الجاهلیه» [فتح، ۴۸] می‌چینند و چشم و چراغ خویش را به انجمنی فروزان



پی‌نوشت‌ها

۱. همین قطعه با اندک تغییر در کتاب تاریخ ادبیات در ایران، تألیف دکتر صفا، جلد دوم، ص ۱۹۶ چنین آمده است: دوستار پسر هند مگر نشیدی که از او و سه کس او به پیمبر چه رسید پدر او در دندان پیمبر بشکست مادر او جگر عم پیمبر بمکید خود به ناحق، حق داماد پیمبر بگرفت پسر او سر فرزند پیمبر ببرید گر تو لعنت به چنین کس نکنی شرم‌ت باد! لعن الله یزیدا و علی آل یزید توضیحات داخل قلاب‌ها
۲. الحاقی و از ارسال کننده برای مجله است.

ولایت بافته‌اند؟ آن، این را می‌گفت که این طراز [نقش و نگار] از کدام طرازخانه بیرون آورده‌اند؟ اینست چابک دست استادی! و اینست چابک انگشت علم‌گری که چنین علم داند کرد! اینست چالاک حرکت مطرزی [استاد نقش و نگار] که چنین طراز کشد! که «انما یرید الله لیذهب عنکم الرجس اهل البیت» [احزاب/ ۳۳]. گفت: ای بابا، چرا به من نمودی تا من نیز شاد شدمی. گفت: ای عزیز پدر، زیبایی خود در آن بود که در تو پوشیده بود و تو نمی‌دیدى... به قلم سنایی در مقدمه دیوان اشعارش (دیوان سنایی، مدرس رضوی: ۶ و ۵)

که هنوز لاف «حتی زرتم المقابر» [سوره تکوین، ۲] می‌زنند.

مهمتر عالم سرش در کنار گرفت و بر پیشانی‌اش بوسه داد و گفت: جان پدر، نه بی‌مادری چنین باشد. پیغامبر بچگان را بدین بوته‌ها پالایند. مهتر عالم هنوز در این حدیث بود که حقیف قوادم و خوابی [صدای بال‌ها و پرهای] «جبرئیل» آمد. بر جای اثر وحی بر دائرة جمالش شعله زد. در فاطمه نگریست و گفت: هی این دلتنگی چراسست؟ باری از آن چادر پوشان نیرسی تا چه جامه داشتند و تو چه جامه داشتی؟

گفت: من خود را محل این سخن نمی‌دانم. گفت: زنان را بخوان و بپرس. بخواند و بپرسید. گفتند چنان بود که چون آن زمان که این خاتون آفرینش آن مجمع را جمال داد، همه نظارگیان در او متحیر شدند و همه پوشیدگان پیش او برهنه نمودند. این زن با آن دیگر می‌گفت چه گویی این قصب [جامه ابریشمین] در کدام

آموزه‌های اخلاق در مثنوی

محمد رضا شاد منامن

دکترای زبان و ادبیات فارسی و عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد خلیخال

فاطمه ملکی داعم

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد خلیخال و دبیر زبان و ادبیات فارسی مدارس اردبیل

چکیده

در فصل پنجم کتاب زبان و ادبیات فارسی (عمومی) دوره پیش‌دانشگاهی، به ادبیات تعلیمی پرداخته شده است. این فصل، با ارائه تعریفی از ادبیات تعلیمی آغاز شده و پس از تقسیم‌بندی انواع ادبیات تعلیمی، به معرفی برخی از آثار تعلیمی در حوزه نظم و نثر فارسی پرداخته است. کتاب گران قدر «مثنوی معنوی» یکی از کتاب‌هایی است که در این فصل، به آن اشاره شده اما درباره مؤلفه‌های آموزه‌های اخلاقی در آن، بحثی صورت نگرفته است. بنابراین، هدف نگارنده از نوشتن این مقاله، آشنایی بیشتر معلمان و دانش‌آموزان با آموزه‌های اخلاقی مثنوی معنوی است.

کلیدواژه‌ها: قرآن، مثنوی معنوی، ادبیات تعلیمی، اخلاق

مقدمه

اغلب بر این باورند که شعر تعلیمی آن است که هدف سراینده از سرودن آن آموزش اخلاق و تعلیم اندیشه‌های پسندیده مذهبی و عرفانی باشد (رزمجو، ۱۳۷۴: ۷۷). بنابراین، اصلی‌ترین وظیفه شعر تعلیمی، تعلیم مفاهیم اخلاقی، عرفانی، دینی و سیاسی با زبان لذت‌بخش و تأثیرگذار بر مخاطب است. «این سبک محتوایی در اوایل قرن ششم به وسیله سنایی غزنوی با ساختن منظومه «حدیقه الحقیقه» که منظومه‌ای است عرفانی، همراه با مواظ و حکم در ادب فارسی رواج پیدا کرد» (ذوالفقاری، ۱۳۹۰:

۸۲). گفته‌اند که «فلاطون نخستین کسی است که بر ارزش اخلاق در ادبیات تکیه می‌کند». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۲۶) واژه اخلاق از خُلق و خُلق به معنای «خوی» و «سرشت» گرفته شده است و همان‌گونه که راغب اصفهانی درباره این واژه می‌گوید، «خُلق در اصل یکی هستند لکن خُلق به هیئت، اشکال و صورت‌هایی که با چشم درک می‌شود اختصاص دارد و خُلق به قوا و سجایایی که با بصیرت درک می‌شود مختص شده است.» (راغب اصفهانی، ۱۳۹۰: ۱۵۸)

در تعریف علم اخلاق آمده است: «علم اخلاق، دانش اخلاق و سجایایی است که موجب می‌شود جمیع کردار انسان زیبا باشد و در عین حال آسان از او صادر شود» (مدرس، ۱۳۷۱: ۱۷). خواجه نصیرالدین طوسی در اخلاق ناصری چنین گفته است: «علم است بدان که نفس انسانی را چگونه خلقی اکتساب توان کرد که جملگی افعالی که به ارادت او از او صادر شود جمیل و محمود بود، پس موضوع این علم نفس انسانی است از آن جهت که از افعالی جمیل و محمود یا قبیح و مذموم صادر تواند شد» (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۷۳: ۴۸). وی همچنین سعادت‌گایی را هدف و غایت اصلی اخلاق می‌داند.

اخلاق و تزکیه نفس در قرآن کریم مکرر مورد تأکید قرار گرفته است. با دقت در آیه شریفه «هو الذی بعث فی الامیین رسولا منهم یتلوا علیهم آیاته و یزکیهم و یعلمهم

الکتاب و الحکمه و ان کانوا من قبل لفی ضلال مبین» (سوره جمعه، آیه ۲)؛ او کسی است که در میان جمعیت درس نخوانده، رسولی از خودشان برانگیخت که آیاتش را بر آن‌ها می‌خواند و آن‌ها را تزکیه می‌کند و به آنان کتاب و حکمت می‌آموزد هر چند پیش از آن در گمراهی آشکاری بودند. می‌توان گفت که رسول اکرم (ص) به عنوان معلم اخلاق در میان مردم برگزیده شده است تا مردم را با تزکیه نفس، از ضلالت و گمراهی به راه راست هدایت کند.

مثنوی معنوی کتاب حجیمی است که در آن مباحث عرفانی با زبان تمثیل بیان شده است. از آنجا که «عرفان مولوی نیز مانند عرفان حافظ و عطار، عرفانی انسان‌مدار بوده و پویایی و تحرک آن نیز مرهون همین انسان‌گرایی جذاب و سرزنده است» (رحمدل، ۱۳۸۱: ۳۰۶)، پرداختن به مباحث انسانی و تعلیمی به‌خصوص اخلاق، از بارزترین ویژگی‌های این کتاب به‌شمار می‌آید. به دیگر سخن، یکی از اهداف اصلی مولوی از سرودن مثنوی، تعلیم فضایل اخلاقی متناسب با آموزه‌های قرآنی و دینی است؛ زیرا انسان بدون تزکیه دل و آراسته شدن به فضایل اخلاقی و دور شدن از رذایل اخلاقی نمی‌تواند به سیر و سلوک عرفانی روی آورد و در نهایت به وصال معشوق حقیقی برسد. بر این اساس، مولوی با تلفیق طریقت و شریعت آموزه‌های اخلاقی را زیربنای آموزه‌های عرفانی قرار

داده است. بنابراین، پایه و اساس سیر و سلوک عرفانی، آراسته شدن به فضایل اخلاقی است. مولوی به اخلاق از سه جنبه متفاوت توجه دارد: ۱. فضایل اخلاقی نسبت به خدا (حق الله)، ۲. فضایل اخلاقی نسبت به نفس (حق النفس)، ۳. فضایل اخلاقی نسبت به مردم (حق الناس). مثنوی معنوی سرشار از ابیاتی است که به آموزه‌های این هر سه جنبه اشاره دارند.

فضایل اخلاقی نسبت به خدا اخلاص

اخلاص به معنای انجام دادن عملی بی ریا و بدون چشمداشت پاداش دنیوی و اخروی و محض رضای خدا است. «این کلمه را از قرآن کریم گرفته‌اند و اغلب به آیه شریفه «وَمَا أَمْرُوا إِلَّا لِيَعْبُدُوا اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ» استناد نموده و در تعریف آن آورده‌اند: «حقیقت اخلاص در سلامت سالک است از دو وصف ریا و هوا، و اصل در اخلاص نیت است و از این جهت است که گفته‌اند اخلاص بدون عمل بهتر از عمل بدون اخلاص است اصل و اساس اخلاص است که «نية المؤمن خير من عمله» (عبادی و پشاپور، ۱۳۸۸: ۴). مولوی در مثنوی تأکید می‌کند که اگر شخصی عملی را انجام می‌دهد صرفاً باید برای رضای الهی باشد و در آن عمل، به رد و قبول مردم نیندیشد. یکی از داستان‌های مثنوی که در آن با ذکر ماجرای از حضرت علی (ع) به اخلاص آن امام بزرگ اشاره شده، حکایت ایشان و عمر بن عبدود است. بیت مشهور زیر که ضرب‌المثل گشته از مثنوی مولوی گرفته شده است:

از علی آموز اخلاص عمل
شیر حق را دان منزه از دغل
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۶۴)

توکل

توکل «در لغت به معنی تکیه کردن و اعتماد کردن بر کسی و اعتراف کردن به عجز خود است. در اصطلاح، اعتماد کردن است به آنچه در نزد خدای تعالی است و مایوس شدن است از آنچه در

دست مردمان است» (گوهرین، ۱۳۸۰: ۳۰۶). عرفا درباره توکل معتقدند: «در کارهایی که حواله آن به قدرت و کفایت بشری نبوده و رأی و رؤیت خلق را در آن مجال تصرف صورت نهند، زیاده و نقصان و تعجیل و تأخیر نطلبند و به خلاف آنچه باشد میل نکنند و از نظر عارفان دلبستگی او به آن ذات بی‌همتا زیادت شود (سجادی، ۱۳۶۶: ۱۸۱). قرآن مجید در موارد مختلف و متعدد توکل بر خدا را از ویژگی‌های افراد با ایمان می‌داند و می‌فرماید: «وَعَلَى اللَّهِ فَتَوَكَّلُوا إِن كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ»؛ بر خدا توکل کنید اگر ایمان دارید (سوره مائده، ۲۳). مولوی معتقد است که انسان باید همراه با تلاش، به خداوند توکل کند. او توکل بدون عمل را قبول ندارد:

گفت پیغمبر به آواز بلند
با توکل زانوی اشتر بیند
رمز الکاسب حبیب الله شنو
از توکل در سبب کاهل مشو
(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۴)

دعا

در قرآن کریم آیات متعددی وجود دارد که بیانگر اهمیت دعاست. قرآن کریم دعا را عبادتی مهم و بی‌توجهی به آن را موجب استکبار و عذاب دوزخ می‌داند. چنان‌که خداوند می‌فرماید: «وَقَالَ رَبِّكُمُ ادْعُونِي اسْتَجِبْ لَكُمْ إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِي سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ» (غافر/ ۶۰)؛ و خدای شما فرمود که مرا بخوانید تا دعای شما را اجابت کنم و آنان که از دعا و عبادت من سرکشی کنند زود با ذلت و خواری در دوزخ شوند.

مولوی اعتقاد دارد که خداوند- عز و جل- خود نیازها را در انسان قرار داده تا با درخواست او به آن‌ها عطا فرماید و لطف خود را بر بشر افزون کند. او همچنین میل به دعا و توفیق آن را از سوی خدای تعالی می‌داند:

زاری و گریه قوی سرمایه‌ایست
رحمت کلی قوی‌تر دایه‌ایست
دایه و مادر بهانه‌جو بود
تا که کی آن طفل او گریان شود

طفل حاجات شما را آفرید
تا بنالید و شود شیرش پدید
گفت ادعوا الله بی‌زاری مباح
تا بجوشد شیرهای مهرهاش
(مولوی، ۱۳۸۶: ۲۵۸)

رضا

«رضا» از مقامات عرفانی برای سیر و سلوک و رسیدن به معشوق ازلی به‌شمار می‌آید. «در مقام رضا، قلب به آنچه خداوند مقدر کرده است در جمیع امور مسرور است و نفس در هر شرایطی خوش و آرام؛ قلب در هر موقعیتی و پیشامدی که موجب تشویش و اضطراب از امور دنیوی باشد، آرام و ساکت است و بنده خدا به آنچه که خداوند نصیبش کرده، قانع و سرشار از شادمانی است» (ریتر، ۱۳۷۷: ۳۶۲). «رضا» نیز همچون دیگر فضایل اخلاقی در قرآن کریم آمده است: «رضوان من الله اکبر» (توبه/ ۷۲)؛ خشنودی خدا بزرگ‌تر است. «رضا» از دیدگاه مولوی، عاشق بودن بر قهر و لطف خداوند به یک اندازه است. چنان‌که در دفتر اول مثنوی آورده است:

ای جفای تو ز دولت خوب‌تر
و انتقام تو ز جان محبوب‌تر
نار تو این است، نورت چون بود
ماتم این تا خود که سورت چون بود
از حلاوت‌ها که دارد جور تو
وز لطافت، کس نیابد غور تو
نال و ترسم که او باور کند
وز کرم آن جور را کمتر کند
عاشقم بر لطف و بر قهرش به جد
بوالعجب من عاشق این هر دو ضد
(مولوی، ۱۳۸۶: ۷۳)

شکر

شکر کردن برای نعمت‌های خدادادی را در اغلب داستان‌های مولوی می‌توان دریافت. این کار با آموزه‌های قرآنی سنخیت و تناسب دارد و در گاهی موارد چنین احساس می‌شود که مولوی آیه قرآنی را ترجمه کرده است. برای مثال، در قرآن کریم آمده است: «وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبِّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي

لشديد (ابراهيم/۷). مولوی درباره شکر می گوید:

سعی شکر نعمتش قدرت بود
جبر تو انکار آن نعمت بود
شکر نعمت نعمت افزون کند
کفر نعمت از کفت بیرون کند
(مثنوی، ۱۳۸۶: ۴۵)

صبر

صبر یکی از آموزه های اخلاقی است که در قرآن کریم و احادیث بر آن تأکید فراوانی شده است. صبر عبارت است از ثبات نفس و اطمینان آن، و مضطرب نگشتن آن در بلا و مصائب، و مقاومت کردن با حوادث و شداید، به نحوی که سینه او تنگ نشود و خاطر او پریشان نگردد و گشادگی و طمأنینه، که پیش از حدوث آن واقع است، زوال نپذیرد. پس، زبان خود را از شکایت نگاه دارد و اعضای خود را از حرکات ناهنجار محافظت کند و این صبر شداید است که ضد آن جزع است. (نراقی، ۱۳۷۷: ۲۳۰). به اعتقاد مولوی، صبر کیمیایی است که خداوند مانند آن را نیافریده است:

صد هزاران کیمیا حق آفرید
کیمیایی همچو صبر آدم ندید
(مولوی، ۱۳۸۶: ۴۱۹)

زیرا به واسطه کیمیایی صبر بود که پیمبران با ایستادگی در مقابل منکران به مقام نزدیکی حق رسیدند:
صبر جمله انبیا با منکران
کردشان خاص حق و صاحب قران
(همان: ۹۷۵)

بلند همتی

همت در لغت به معنای کوشش، اراده، و بلندنظری است و از دیدگاه عرفا «داعیه ای است که طالب را تنها متوجه به مقصود واحد می کند و از توجه به جز آن منصرف می کند، دل بستن به طلب مقصود، چنان که صاحب آن، از این جست و جو صبر نتواند کرد» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۹۹). «بخش های قابل ملاحظه ای از فلسفه اخلاق مولانا به تبیین بلند همتی و وسعت نظر اختصاص دارد. واژگان

کلیدی و نمادین این فصل از دیدگاه های اخلاقی مولانا عبارتند از: شهر (نماد اوج اندیشی)، روستا (نماد کوتاه اندیشی)، آخوراندیشی (نماد شکم بارگی و مصرف زندگی)، آخوراندیشی (نماد بلندنظری و اوج بلنداندیشی)، گاه (نماد دون همتی)، گندم (نماد بلنداندیشی) شیخ مقلد، شیخ واصل، و در افق گسترده تر تقابل میان عرشیان و ملائکه اندیشان از یک طرف و تماشاگران حضرت دوست از طرف دیگر» (رحمدل، ۱۳۸۱: ۳۱۳). مولانا با استفاده از واژه های «شهر» و «روستا» به جهت تبیین «همت»، حکایت واعظی را طرح می کند که از او درباره پرنده ای که بر باور نشسته است می پرسند که از میان سر و دم این پرنده کدام بهتر است.

مولوی با تلفیق طریقت و شریعت آموزه های اخلاقی را زیر بنای آموزه های عرفانی قرار داده است

واعظ نکته سنج می گوید: اگر سر و روی آن پرنده رو به شهر باشد و دمش رو به ده، آن سر عزیزتر است، و اگر دم به سوی شهر باشد و سر به سوی ده، دم بر سر ارجحیت و فضیلت دارد:

گفت اگر رویش به شهر و دم به ده
روی او از دم او می دان که به
ور سوی شهر است دم، رویش به ده
خاک آن دم باش و از رویش بجه
مرغ با پر می پرد تا آشیان
پر مردم همت است ای مردمان
عاشقی کالوده شد در خیر و شر
خیر و شر منگر تو در همت نگر
باز اگر باشد سپید و بی نظیر
چونک صیدش موش باشد شد حقیر
(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۲۰)

تواضع

تواضع و فروتنی و ترک تکبر در برابر خدا و خلق؛ واژه «تواضع» در قرآن مجید نیامده ولی خداوند با تعبیرهای لطیف مردمان را به این فضیلت فرا خوانده است. در قرآن خطاب به پیامبر اکرم (ص)

می فرماید: «واخفض جناحک للمؤمنین» (حجر/ ۸۸)؛ بال و پر خود را برای مؤمنان فرود بیاور. مولوی برای آمادگی جهت کسب فیوضات و رحمت الهی، انسان را به تواضع فرا می خواند:

از بهاران کی شود سرسبز سنگ
خاک شو تا گل برویی رنگ رنگ
سال ها تو سنگ بودی دلخراش
آزمون را یک زمانی خاک باش
(مولوی، ۱۳۸۶: ۸۷)

به اعتقاد مولوی آدمیان با کوچک دانستن خود، هستی و حیات را به دست خواهند آورد:

هر کجا دردی، دوا آنجا بود
هر کجا پستی است، آب آنجا دود
آب رحمت بایدت رو پست شو
وانگهان خور خمر رحمت مست شو
(همان: ۲۵۷)

زهد در لغت به معنای بی رغبت شدن است (دهخدا: ذیل لغت) و همچنین گفته اند: «زهد در لغت به معنای ناخواهانی و خلاف رغبت است. «زهد» در قرآن به کار نرفته، ولی «زاهد» در معنای ناخواهنده و بی رغبت به کار رفته است؛ و کانوا فیه من الزاهدين» (خرمشاهی، ۱۳۷۱، ج ۲: ۹۷۰).

جلال الدین مولوی در مثنوی ابیات زیر را با همین مضمون آورده است:
زهد و تقوا را گزیدم دین و کیش
زانکه می دیدم اجل را پیش خویش
مرگ همسایه مرا واعظ شده
کسب و دکان مرا برهم زده
چون به آخر فرد خواهم ماندن
خو نباید کرد با هر مرد و زن
رو بخوایم کرد آخر در لحد
آن به آید که کنم خود را احد
چون زنج را بست خواهند ای صنم
آن به آید که زنج کمتر زنم
ای به زربفت و کمر آموخته
آخرست جامه نادوخته
رو به خاک آریم کز وی رسته ایم
دل چرا در بی وفایان بسته ایم
(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۳۳)

دنباله مطلب در وبگاه نشریه

حواس دل، حالا دل

محمود قربانی فریمانی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

دبیر دبیرستان‌های فریمان و عضو گروه زبان و ادبیات فارسی

چکیده

سیمای دل در ادب فارسی گسترده است، دل یا قلب در احادیث، روایات، نوشته‌های عرفا و شاعران زیاد به کار رفته اما معرفت و حقیقت قلب و صفاتش بر بیشتر مردم مخفی مانده است. دل چیست؟ جایگاه و مرتبه آن در وجود انسان کجاست؟ گنجینه ترکیبات و کنایات درباره دل برآمده از چیست؟

این نوشتار با بهره‌گیری از آیات قرآن، روایات ائمه و سخن نویسندگان به واژه دل، حواس دل و حالات دل می‌پردازد اما حوزه دل وسیع و بی‌انتهاست و پاسخ‌گوی حقیقت دل نیست.

کلیدواژه‌ها: دل، حواس دل، حالات دل، آفات دل، نقش ذکر در دل

مقدمه

از پرکاربردترین واژه‌های به کار رفته در ادب فارسی واژه دل است. هر گاه در شعر و نثر فارسی سخن از دل به میان می‌آید، این سؤال مطرح می‌شود که دل چیست، جایگاه و مرتبه آن در وجود انسان کجاست، و این گنجینه ترکیبات و کنایات درباره دل برآمده از چیست. بسیاری از نویسندگان در حوزه‌های مختلف دینی، ادبی و عرفانی به این سؤال‌ها پاسخ‌هایی داده‌اند اما حوزه دل آن قدر وسیع و بی‌انتهاست که این پاسخ‌ها، پاسخ‌گوی حقیقت دل نیستند.

واژه دل

«دل که در عربی آن را قلب می‌خوانند، لطیفه‌ای است ربانی و الهی که به زبان در نیاید و در اصطلاح به معنای واژگون، برگردانیده و عکس آمده است.» (برهان قاطع، ذیل واژه دل)

«دل را از آن جهت قلب نامیده‌اند که در فقه‌سینه واژگون و آویزان است. میان هر چیز را گفته‌اند.» (غیاث‌اللغات، ذیل قلب)
«اصولاً قلب به دو معنی استعمال می‌شود: اول) گوشت صنوبری شکل که در جانب چپ سینه قرار دارد و قسمتی از درونش پنهان است و میان آن خون سیاهی است که منبع و سرچشمه روح است و شریف‌ترین اعضای بدن است. دوم) گوهری روحانی و لطیفه‌ای ربانی که با قلب صنوبری ارتباط دارد و درباره آن سخن بسیار گفته‌اند.» (کلینی، جلد سوم: ۳۶۷)

شهید مطهری در بحث انسان کامل می‌گوید: «قلبی که قرآن می‌گوید غیر از قلب پزشکی است که برای درمان آن به طبیب قلب مراجعه می‌کنیم. قلب در قرآن یعنی همان روح و روان و کانون احساس و مرکز خواسته‌ها در انسان است.» (مطهری، ۱۳۷۰: ۲۵، ۱۷۳)

در عرفان «از عالم به انسان صغیر و به دل انسان کبیر می‌گویند و دل را از همه عالم بزرگ‌تر می‌دانند. جهان را عالم صغیر و دل را عالم کبیر می‌نامند.» (همان، ۱۳۷۰: ۱۹۹)

پیامبر بزرگ اسلام، حضرت محمد (ص)، در روایتی درباره دل می‌فرمایند: «لَنْ فِیْ جَسَدِ ابْنِ آدَمَ لُمُضْغَةٍ إِذَا صَلَحَ، صَلَحَتْ بِهَا سَائِرُ الْجَسَدِ وَإِذَا فَسَدَتْ بِهَا سَائِرُ الْجَسَدِ إِلَّا وَهِيَ قَلْبُ.» (عبادی، ۱۳۴۷: ۱۹۰)

همانا در تن بنی آدم گوشت پاره‌ای است که هر گاه اصلاح شود، سایر تن هم اصلاح می‌شود و اگر فساد پذیرد، سایر تن هم فساد می‌پذیرد. بدان که آن قلب است.

حضرت علی (ع) هم در حکمت ۱۰۸ از نهج البلاغه درباره دل می‌فرماید:

را اصلاح و طمع، خشم، کینه و ناامیدی از آفت‌های دل است و دل را تباه می‌سازد. «عوامل بیماری و مرگ دل را پیمان شکنی، زیادگویی، لهو و لعب، عشق غیرالهی، تکرار گناه و سلامت دل را در قرائت قرآن، اندیشه‌ورزی، مهرورزی با یتیمان، تقوا و قرآن‌آموزی دانسته‌اند.» (جوادی آملی، ۱۳۹۱: ۱۳۵)

«دل لطیفه‌ای الهی است و گردش و مدار حالات آدمی بر دل است. دل منبع معرفت و معدن و گوهر انسانیت است.» (عبادی، ۱۳۴۷: ۱۸۹)

مرحوم مجلسی می‌فرماید: «معرفت و حقیقت قلب بر بیشتر مردم مخفی مانده است و ائمه (ع) جز به کنایه و اشاره بیان نکرده‌اند و احتیاط این است که ما به آنچه آن‌ها درباره قلب بیان کرده‌اند اکتفا کنیم و آنچه آن‌ها بیان کرده‌اند صلاح، فساد، آفات و درجات قلب است. پس در تکمیل و تهذیب قلب از صفات شیطانی و آراستن آن به ملکات روحانی بکوشیم.» (کلینی، جلد ۳: ۳۶۷)

حواس دل

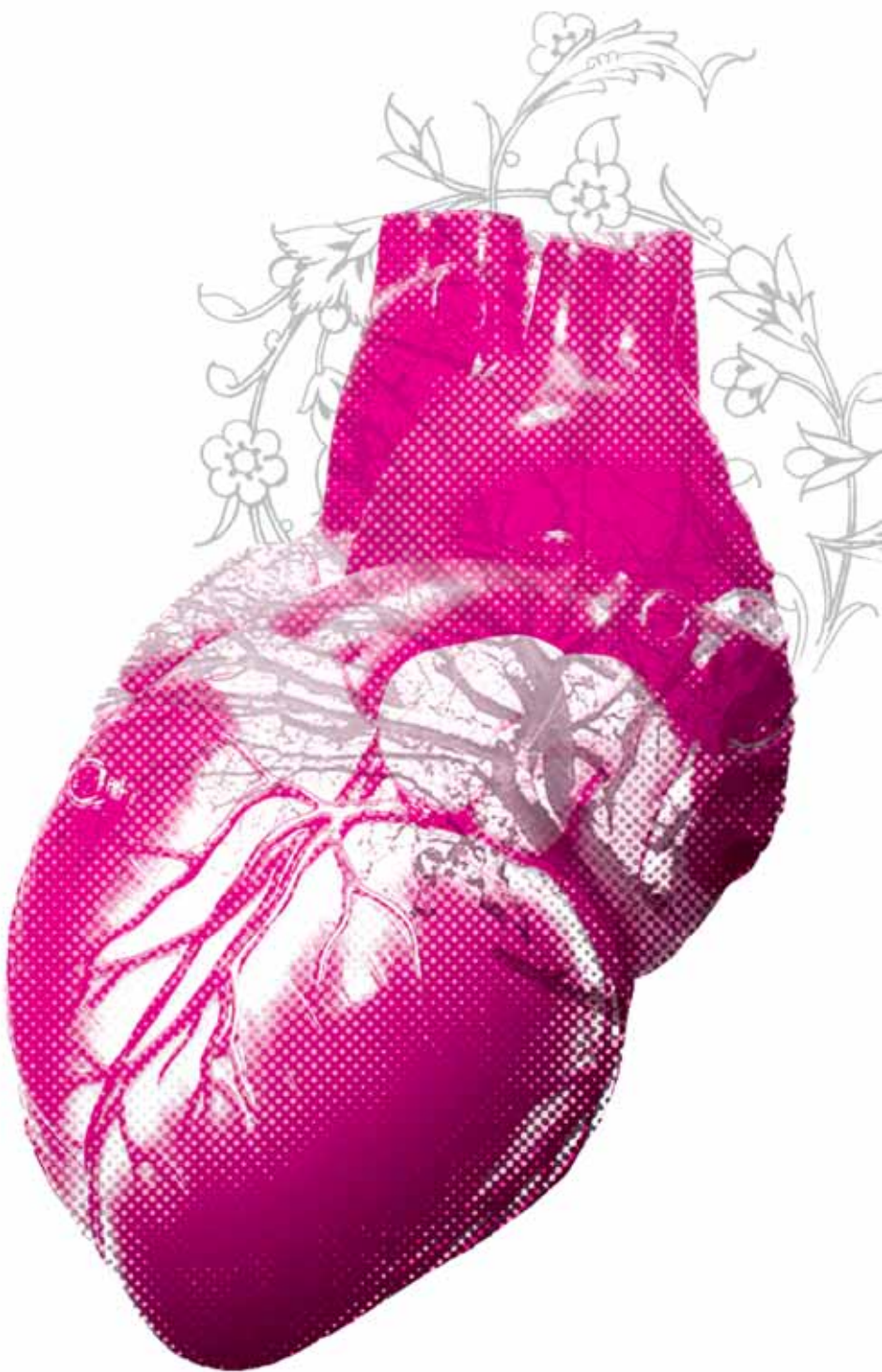
جسم انسان پنج حس دارد که همه عالم بیرون را با آن‌ها ادراک می‌کند و اختلال در هر حسی سبب عدم درک عالم ظاهر می‌شود. از نگاه عرفا دل پنج حس دارد که جملگی عالم غیب اعم از عالم معنا و عالم برتر را به آن ادراک می‌کند. «دل را چشمی است که مشاهدات غیبی بدان ببند و گوشی است که استماع کلام اهل غیب می‌کند و مشامی است که بوهای غیبی بدان شنود و کامی است که ذوق محبت و حلاوت ایمان بدان یابد.» (رازی، ۱۳۷۳: ۱۰۲)

سلامت دل به این حواس است و نجات تن هم به آن وابسته است. در هر کسی این حواس دل در سلامت و صحت نباشد، فساد دل و هلاک جمله جسم او حتمی است. پس باید در تصفیه دل ابتدا به سلامت حواس پردازیم.

حضرت علی (ع) در حکمت ۴۰۹ نهج‌البلاغه می‌فرماید: «القلبُ مصحفُ البصر» دل کتاب چشم است؛ یعنی آنچه را چشم بنگرد در قلب می‌نشیند. (دشتی، ۱۳۸۶: ۵۲۰)

کارکرد چشم دوگانه است. چشم رابط بین دنیای بیرون و عالم درون انسان یعنی دل اوست. تعبیرات پلک دل بریدن، لب دیوار دل، خون از دیده به دل آمدن و کنایاتی این‌گونه، حکایت از این دارد که برای دل چشم و گوشی است که از آن به چشم دل و گوش دل یاد می‌کنیم.

امام صادق (ع) می‌فرماید: «هرگاه خدا خیر



«لَقَدْ عَلَّقَ بَنِيَّاطُ هَذَا الْإِنْسَانِ بَضْعَةً هِيَ أَعْجَبُ مَا فِيهِ وَ ذَلِكَ الْقَلْبُ ... فَكُلُّ تَقْصِيرٍ بِهِ مَضَرٌّ وَ كُلُّ إِفْرَاطٍ لَهُ مُفْسِدٌ» (دشتی، ۱۳۸۶: ۴۶۲)

به رگ‌های درونی انسان پاره گوشتی آویخته که شگرف‌ترین اعضای درونی است و آن قلب است... هر گونه کندروی و تعلل برای دل زیان‌بار و هر گونه شتاب فسادآفرین است.

دل را رازدار حق و نورپذیر رحمت حق دانسته‌اند که در اصلاح آن باید کوشید و از فسادپذیری آن جلوگیری کرد. مهر، محبت، گذشت، ایثار و امید، دل

بندهای را خواهد، در دلش نقطه سفیدی اندازد و گوش‌های دلش را بگشاید و بر او فرشته‌ای گمارد که استوارش دارد؛ و هر گاه بد بندهای را خواهد، در دلش نقطه سیاهی افکند و گوش‌های دل او را ببندد و بر او شیطانی گمارد که گمراهش کند.» (کلینی، جلد ۳: ۳۰۴)

شاعر معاصر، زنده‌یاد قیصر امین‌پور، در شعر «آفتاب پنهانی» با موضوع آمدن امام زمان (عج) لرزیدن دل را با تعبیر زیبای «پلک دلم می‌پرد» بیان می‌کند:

دوباره پلک دلم می‌پرد نشانه چیست
شنیده‌ام که می‌آید کسی به مهمانی
(احمدی، ۱۳۹۰: ۱۲۲)

شاعر الهام قلبی و پژواک آن را که به دل وارد می‌شود، پریدن پلک دل خوانده است. پلک از اجزاء چشم است و شاعر اضطراب و ناآرامی خویش را با آمدن مهمان خود امام زمان (عج) تسلی می‌بخشد. شاعر معاصر، علیرضا قزوه، در شعر «باغ نگاه» در تعبیری زیبا چشم را لب دیوار دل تصویر کرده است؛ «زیرا چشم دیده‌بان قلعه دل است» (ذوالفقاری، ۱۳۸۷: ۱۲۸)

رفتن نور و بینایی چشم جانباز این گونه توصیف شده است:

صبح دو مرغ رها/ بی‌صدا/ صحن دو چشمان تو
را ترک کرد/
شب دو صف از یا کریم/ از لب دیوار دلت/ پرکشید
(احمدی، ۱۳۹۰: ۷۸)

با این توضیحات، حواس ظاهری در ارتباط مستقیم با دل است و جدای از آن نیست. قلب مایه شرف و فضیلت انسان است که به سبب آن بر همه مخلوقات برتری یافته است. انسان به وسیله قلب خدا را می‌شناسد و با صفات و کمال او آشنا می‌شود و در آخرت مستعد ثواب الهی می‌گردد. پس در حقیقت قلب دانا به خدا و کوشا به سوی خداست.

خطاب و سؤال و جواب خدا با قلب است، پس اگر انسان قلب را شناخت، خود را شناخته و چون خود را شناخت، خدا را شناخت.

حالات دل

«اسامی مختلف بر حسب وقایعی که بر دل‌های سالکان راه حق می‌افتد، آمده است، چون قلب منیب و چون قلب سالم و فؤاد و ...» (عبادی، ۱۳۴۷: ۱۹۰)

قرآن کریم حالات قلب را در آیه‌های مختلفی بیان کرده است؛ از جمله در سوره شعرا، آیه ۸۹ می‌فرماید: «لَا مَن أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ»؛ مگر کسی که با قلب و دلی با اخلاص و پاک به درگاه خدا آید. خداوند در سوره ق آیه ۳۳ هم می‌فرماید: «مَن خَشِيَ الرَّحْمَنَ الْغَیْبَ وَ جَاءَ بِقَلْبٍ مُنِیبٍ»؛ آن کس که از خدای مهربان در باطن ترسید، با قلبی خاشع و نالان به درگاه او باز آید.

دگرگونی‌های تدریجی دل را در متون عرفانی به «صدر، قلب، شغاف، فؤاد، حبه‌القلب، سویدا و مهجة القلب تعبیر کرده‌اند.» (رازی، ۱۳۷۳: ۱۰۳)

صدر را معدن گوهر اسلام خوانده‌اند: «کسی که از نور مسلمانی دلش روشن است، او روشن از نور خداوند خویش است.» (سوره زمر، ترجمه آیه ۲۲) کسی که از نور اسلام محروم است دلش معدن کفر و ظلم است و به تعبیر قرآن (سوره انبیاء، آیه ۳) «لَا هِیَءَ قُلُوبِهِمْ» دل‌هایشان به لِهسو و بازیچه متوجه است؛ «وسوسه‌هایی که به سوی دل می‌آید و آدمی را می‌آزارد و با ایمان و عقل انسان بازی می‌کند.» (قزائنی، ۱۳۸۹: ۶۵۵)

قلب معدن ایمان و محل نور عقل و معرفت است. در سوره مجادله آیه ۲۲ می‌فرماید: «کَتَبَ فِی قُلُوبِهِمُ الْإِیمَانَ»؛ خدا در دل‌های آن‌ها معرفت و ایمان را نوشته است. شغاف یا پوشش دل که مرکز محبت، مهربانی و شفقت بر خلق خداست و از حالات دل حبه القلب است که گنجینه محبت حضرت حق است و محبت مخلوق در آن نمی‌گنجد. خدای تعالی در سوره احزاب آیه ۴ می‌فرماید: «مَا جَعَلَ اللَّهُ لِرِجُلٍ مِّن قَلْبَیْنِ فِی جُوفِهِ»؛ خدا در درون هیچ کس دو قلب قرار نداده است.

شیخ محمود شبستری در گلشن راز می‌گوید:

بدین فردی که آمد حبه‌ای دل
خداوند دو عالم راست منزل
(شبستری، ۱۳۸۸: ۴۸)

اما آن گونه که پیامبر اسلام فرمودند: «قلب المؤمن بین الاصبغین من اصابع الرحمن یقلبها کیف یشاء» (رازی، ۱۳۷۳، ۱۰۶)؛ دل مؤمن بین دو انگشت از انگشتان حق تعالی است، آن را آن چنان که خواهد می‌گرداند؛ هر وقت که خواهد.

حواس دل و حالات برای کمال و رشد آدمی رسیدن به حق تعالی است و آن هم به شریعت و دین میسر است. خداوند هم به همین موضوع تکیه دارد که قرآن شفا و رحمتی برای مؤمنان است. یاد خدا مرهم دل است و دل با او اطمینان می‌گیرد. (سوره رعد، آیه ۲۸) «لَا یَذَرُ اللَّهُ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبَ».

منابع

۱. احمدی، احمد و دیگران؛ ادبیات فارسی، ۳، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ سیزدهم، ۱۳۹۰.
۲. جوادی آملی، عبدالله، مفاتیح الحیاة، مرکز نشر اسرار، چاپ چهل و هشتم، سال ۱۳۹۱.
۳. دشتی، محمد؛ ترجمه نهج البلاغه، انتشارات فرهنگی تحقیقاتی امیرالمؤمنین، چاپ اول، ۱۳۷۸.
۴. ذوالفقاری، حسن؛ کتاب کار ادبیات فارسی، ۳، ناشر مؤسسه فرهنگی فاطمی، چاپ دوم، ۱۳۸۷.
۵. رازی، نجم‌الدین؛ گزیده مرصاد العباد، توضیح و گزارش محمد مهدی ناصح، نشر جامی، چاپ اول، ۱۳۷۳.
۶. عبادی، قطب‌الدین ابوالمظفر؛ التصفیه فی الاحوال المتصوفه، تصحیح غلامحسین یوسفی، انتشارات فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۷.
۷. غیاث‌الدین، محمد؛ غیاث اللغات، به کوشش منصور ثروت، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۳.
۸. قزائنی، محسن؛ تفسیر نمونه، انتشارات فرهنگی درس‌هایی از قرآن، جلد ۱۲، چاپ پنجم، ۱۳۸۹.
۹. کلینی رازی، جعفر؛ اصول کافی، ترجمه و شرح جواد مصطفوی، دفتر نشر فرهنگ اهل بیت، ۱۳۸۹.
۱۰. مطهری، مرتضی؛ انسان کامل، انتشارات صدرا، چاپ پنجم، تابستان ۱۳۷۰.

وحشی بافقی

عناصر اقلیمی کویر در اشعار

دکتر مریم السادات اسعدی فیروز آبادی، دکترای زبان و ادب فارسی، عضو هیئت علمی دانشگاه پیام‌نور مهریز یزد
اکبر رنجبر، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه پیام‌نور و دبیر ادبیات دبیرستان‌های مروست یزد

چکیده

کویر، خاستگاه انسان‌های مقاوم، صبور و اندیشمندی است که داغ‌ترین و خشک‌ترین گوشه‌های زمین را نیز مأمنی برای زیستن یافته‌اند. در کویر به زندگی از دریچه‌ای نو باید نگریست، در آن داستان‌ها و روایت‌های جدیدی از زندگی را باید جست‌وجو کرد و برای شنیدن آوایش، باید به زمزمه بادهايش گوش سپرد. که از سخاوت زمین می‌گویند. عناصر اقلیمی کویری در اشعار پر سوز و گداز وحشی بافقی که خود نیز از کویرنشینان است، بازتاب ویژه‌ای دارد.

تلاؤ ماه در آسمان، درخشش ستارگان، عطش زمین تشنه و تفسیده، تف و حرارت‌های بادی، گرد و خاک و سراب و ده‌ها نمونه دیگر در اشعار این شاعر شوریده و سخن‌سرای پرآوازه، زیبایی اشعار وی را صد چندان کرده است و نمود عینی این تصاویر را در این اشعار می‌توان نظاره کرد.

تأثیر این عناصر، در بسیاری از ابیات دیوان این شاعر عاشق پیشه به نحو چشمگیری نمایان است و تصویرپردازی‌های شاعرانه حاصل از آن‌ها هر خواننده‌ای را به وجد می‌آورد و به خواندن تمامی اشعار وی بر می‌انگیزد. در این نوشتار، جلوه‌هایی از عناصر اقلیمی یاد شده در سروده‌های این بزرگ شاعر قرن دهم به شکل توصیفی-تحلیلی بررسی می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: وحشی بافقی، دیوان اشعار، عناصر اقلیمی، کویر

مقدمه

آسمان ادبیات ایران از گذشته‌های دور شاهد درخشش ستارگان پرفروغی بوده است که هر یک در دوره خود در برابر دیدگان جهانیان جلوه‌گری کرده و گوهرهای زرینی را به خرمین فرهنگ و ادب این مرز و بوم افزوده‌اند. آثار و اشعار هر یک از این بزرگان رنگ و بو و قدر و ارزش خاص خود را دارد و به نوبه

خود در غنا بخشیدن به ادبیات این سرزمین کهن، که فرهنگی عمیق و ریشه‌دار را در خود جای داده، نقش آفرینی کرده است. نکته جالبی در زندگی بزرگان ادبیات ایران، این است که هر یک به تناسب شرایط محیطی و جغرافیایی، گوهر کلام را با تصویرهای شاعرانه و ادبیانه خاصی به زیبایی آراسته‌اند. تأثیرپذیری خواجه شیراز، حافظ بزرگ ادب فارسی، از طبیعت آراسته به گل و بلبل و آب‌وهوای لطیف شیراز و منوچهری دامغانی از زیبایی‌های طبیعی خلقت- که نام او را به عنوان شاعر طبیعت جاودانه ساخته است- انعکاس این عناصر محیطی را در شعر شاعران فارسی زبان نشان می‌دهد.

در این میان، بازتاب عناصر اقلیمی و محیطی در شعر وحشی بافقی، این کدخدای اقلیم سخنوری و شیر بیشه سخن، به خوبی مشهود است. او که خود زاده کویر است و پس از گذراندن ایام کودکی در دامان پدر زراعت پیشه در بجنوبه جوانی از بافق به یزد می‌آید (ذوالقدر، ۱۳۴۲: ۳، نیز رک: فتوحی یزدی، ۱۳۷۳: ۳۸) از این شهر این گونه یاد می‌کند:

جایی رسیده کار که در خاک پاک یزد
حد نیست باد را که کند زور بر غبار
(دیوان، ۱۳۸۸: ۱۴۹)

از یزد در برخی تذکرها، چون تذکره هفت اقلیم، به نیکی یاد شده و هوای آن به لطافت موصوف گشته است؛ آن چنان که رازی می‌نویسد: «شهر یزد بسیار زیباست و از نظر لطافت و نظافت درخور توجه» (رازی ۱۳۸۹: ۱۴۶) اما شرایط نامساعد و نامتعادل آب و هوایی، زندگی را در آن سخت نموده، بازتاب این شرایط در شعر شاعران این دیار نمایان است. در این نوشتار، جلوه‌هایی از انعکاس عناصر اقلیمی در شعر وحشی بافقی، این شاعر شوریده یزدی بررسی می‌گردد.

۱. آب

آب در کویر درّی ثمین است و ارزش واقعی آن را تنها کویرنشینان از ژرفای وجود خویش احساس می‌کنند و در جست‌وجوی آن اعماق زمین را با چنگ و دندان می‌کاوند. کمبود این عنصر اصلی حیات در مناطق خشک و بیابانی و از جمله یزد، باعث شده فریاد العطش زمین تشنه همیشه بلند باشد و دست‌های آرزومندان نزول نعمت‌های الهی به آسمان. از آنجا که این وضع، زندگی مردم کویر را به شدت تحت‌الشعاع خود قرار داده، در شعر و ادب مردم این دیار نیز، بازتاب آن به وضوح قابل لمس است. وحشی در بسیاری از سروده‌های خود، تحت تأثیر این وضع نامطلوب جوی و جغرافیایی است و گویی تشنگی زمین گداخته، در ایجاد این حس در او نیز مؤثر است؛ اگرچه این عطش، ناشی از هجران معشوق و آرزوی نوشیدن آب وصال باشد. من که به وصل تشنه‌ام خضر چه آبم آورد

رفع عطش نمی‌شود تشنه این زلال را
(وحشی بافقی، ۱۳۸۷: ۱۴)

مردیم به آن چشمه حیوان که رساند
شرح عطش سینه تفسیده ما را
(همان: ۱۰)

در بیابانی که همه آب‌ها به سراب منتهی می‌شود، تشنه لبان باید برای سیراب شدن، از اشک چشم خویش استمداد جویند. آن گونه که وحشی می‌گوید:

وحشی و اشک حسرت و تف هوای بادیه

آب ز چشم تر بود ره سپر سراب را
(همان: ۱۰)

۲. باد

باد، موسیقی کویر است و کویرنشینان با نوای آن آشنایند و با صوت آن به آرامش می‌رسند؛ گرچه خود رمز سرعت نیز هست و آوایش مردم کویر را به حرکت در می‌آورد و به تلاش بیشتر برای کسب روزی از دل سنگ و خاک فرا می‌خواند و گاه نیز، پیکی است که پیغام عاشق

را به معشوق می‌رساند و از آن طرف، پاسخی درخور از جانب معشوق به عاشق سرگردان مخابره می‌کند. به هر روی، قاصدی صادق است و جلوه آن در شعر شاعران کویر مشهود:

ای باد سرگذشت جدایی به گل بگوی
زین بلبان که سر به پر اندر کشیده‌اند
(وحشی، ۱۳۸۸: ۵۵)

پروانه که و محرمی خلوت فانوس
چون در حرم شمع ره باد نباشد
(وحشی، ۱۳۸۷: ۵۴)

گردباد نیز که پدیده‌ای ویژه صحرای کویر است، در بیت زیر در مخیل کردن کلام شاعر، نقشی بسزا ایفا کرده و مشبه بهی است که مشبه آن، خود وحشی است:

گرچه وحشی خاک شد بنشست
همچون گردباد

از زمین دیگر به عزم کعبه مقصود
خاست

(وحشی، ۱۳۸۷: ۲۰)

۳. گرد و خاک

گرد و خاک و غبار، از ملزومات کویر است و بی آن، کویر عینیت نمی‌یابد. وحشی در ابیات زیر، با به کارگیری این عناصر، به تصویرسازی شاعران می‌پردازد: ز گرد راه خود را بر سر کوی تو افکنم رخ پر گرد بر خاک درت مالیدم و رفتم... نیامد سرو من بیرون که بر گرد سرش گردم

به سان گردباد از غم به خود پیچیدم
و رفتم

(وحشی، ۱۳۸۷: ۱۱۷)

در بیت زیر نیز، با استفاده از گرد و غبار و به کارگیری آن در تشبیهاتی بلیغ، کلام خود را مخیل می‌سازد. «در تشبیه بلیغ، وجه شبه و ادات تشبیه، هیچ یک ذکر نمی‌شوند» (صادقیان، ۱۳۷۱: ۱۷۲).

«غبار فتنه» و «گرد فتور»، تشبیه بلیغ‌اند که در آن‌ها به ترتیب، فتنه و فتور به غبار و گرد تشبیه شده‌اند:

خیز و دامن بر فشان وحشی که کار دهر نیست

جز غبار فتنه و گرد فتور انگیختن

(وحشی، ۱۳۸۷: ۱۱۹)

۴. خار

فراوان‌ترین محصول کویر خار است و شاعران کویر آن را به شایستگی در اشعار خویش به کار می‌گیرند. در غزل زیر، وحشی از بی‌وفایی یار دم می‌زند و به‌طور مضمر، یار بی‌وفا را در بی‌بری به بوته خار همانند می‌سازد.

یاری است هر چه هست و ز یاری غرض وفاست

یاری که بی‌وفاست کجا می‌برد کسی
دهقان چه خوب گفت چو می‌کند
خارین

شاخی کش این بر است چرا پرورد
کسی

وحشی برای صحبت یاران بی‌وفا
خاطر چرا حزین کند و غم خورد کسی
(همان: ۱۳۷)

گفتنی است در تشبیه مضمر، گوینده کلام خود را ظاهراً بر سیاق تشبیه نمی‌آورد و چنان می‌نماید که به تشبیه نظر ندارد اما در واقع مراد او تشبیه است. (شمیسا، ۱۳۷۹: ۵۳)

۵. نمک

نمک، نمکزار و شورزار جزء جدانشدنی کویر است. وحشی از این عنصر طبیعی، که در دیار او به وفور یافت می‌شود، غافل نبوده و به مدد آن در اشعار خویش به تصویرسازی‌های شاعرانه پرداخته است:

کنم از آب چشم شور خون‌بار
به دور خویش صد درصد نمکزار
(وحشی، ۱۳۸۷: ۳۵۴)

جگر زد آبله و ز دیده می‌چکد نمکاب
که بخت شور به ریش جگر نمک ریز
است

(وحشی، ۱۳۸۸: ۱۴)

۶. حیوانات کویر

یکی از عناصری که شاعران در خلق مضامین و بیان اندیشه‌های خود از آن‌ها بهره می‌برند، موجودات زنده اطرافشان است. عقرب که حیوانی است زهردار و گزنده، از حیوانات کویر است؛ بنابراین اگر

**بازتاب عناصر
اقلیمی و
محیطی در شعر
وحشی بافقی،
این کدخدای
اقلیم سخنوری
و شیربیشه
سخن، به خوبی
مشهود است.
او که خود زاده
کویر است پس
از گذراندن
ایام کودکی در
دامان پدری
زراعت پیشه،
در بحبوحه
جوانی از بافقی به
یزد می آید**

چکیده

کویر، خاستگاه انسان‌های مقاوم، صبور و اندیشمندی است که داغ‌ترین و خشک‌ترین گوشه‌های زمین را نیز مأمی برای زیستن یافته‌اند. در کویر به زندگی از دریچه‌ای نو باید نگریست، در آن داستان‌ها و روایت‌های جدیدی از زندگی را باید جست‌وجو کرد و برای شنیدن آوایش، باید به زمزمه بادهايش گوش سپرد که از سخاوت زمین می‌گویند. عناصر اقلیمی کویری در اشعار پر سوز و گداز وحشی بافقی که خود نیز از کویرنشینان است، بازتاب ویژه‌ای دارد.

تالگو ماه در آسمان، درخشش ستارگان، عطش زمین تشنه و تفسیده، تف و حرارت‌های بادیه، گرد و خاک و سراب و ده‌ها نمونه دیگر در اشعار این شاعر شوریده و سخن‌سرای پرآوازه، زیبایی اشعار وی را صد چندان کرده است و نمود عینی این تصاویر را در این اشعار می‌توان نظاره کرد. تأثیر این عناصر، در بسیاری از ابیات دیوان این شاعر عاشق‌پیشه به نحو چشمگیری نمایان است و تصویرپردازی‌های شاعرانه حاصل از آن‌ها هر خواننده‌ای را به وجد می‌آورد و به خواندن تمامی اشعار وی بر می‌انگیزد. در این نوشتار، جلوه‌هایی از عناصر اقلیمی یاد شده در سروده‌های این بزرگ شاعر قرن دهم به شکل توصیفی - تحلیلی بررسی می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: وحشی بافقی، دیوان اشعار، عناصر اقلیمی، کویر

مقدمه

آسمان ادبیات ایران از گذشته‌های دور شاهد درخشش ستارگان پرفروغی بوده است که هر یک در دوره خود در برابر دیدگان جهانیان جلوه‌گری کرده و گوهرهای زرینی را به خرمن فرهنگ و ادب این مرز و بوم افزوده‌اند. آثار و اشعار هر یک از این بزرگان رنگ و بو و قدر و ارزش خاص خود را دارد و به نوبه خود در غنا بخشیدن به ادبیات این سرزمین کهن، که فرهنگی عمیق و ریشه‌دار را در خود جای داده، نقش آفرینی کرده است.

نکته جالبی در زندگی بزرگان ادبیات ایران، این است که هر یک به تناسب شرایط محیطی و جغرافیایی، گوهر کلام را با تصویرهای شاعرانه و ادیبانه خاصی به زیبایی آراسته‌اند.

تأثیرپذیری خواجه شیراز، حافظ بزرگ ادب

فارسی، از طبیعت آراسته به گل و بلبل و آب‌وهوای لطیف شیراز و منوچهری دامغانی از زیبایی‌های طبیعی خلقت - که نام او را به عنوان شاعر طبیعت جاودانه ساخته است - انعکاس این عناصر محیطی را در شعر شاعران فارسی زبان نشان می‌دهد.

در این میان، بازتاب عناصر اقلیمی و محیطی در شعر وحشی بافقی، این کدخدای اقلیم سخنوری و شیربیشه سخن، به خوبی مشهود است. او که خود زاده کویر است و پس از گذراندن ایام کودکی در دامان پدر زراعت پیشه در بحبوحه جوانی از بافقی به یزد می‌آید (ذوالقدر، ۱۳۴۲: ۳، نیز رک: فتوحی یزدی، ۱۳۷۳: ۳۸) از این شهر این گونه یاد می‌کند:

جایی رسیده کار که در خاک پاک یزد
حد نیست باد را که کند زور بر غبار
(دیوان، ۱۳۸۸: ۱۴۹)

از یزد در برخی تذکرها، چون تذکره هفت اقلیم، به نیکی یاد شده و هوای آن به لطافت موصوف گشته است؛ آن چنان که رازی می‌نویسد: «شهر یزد بسیار زیباست و از نظر لطافت و نظافت در خور توجه» (رازی ۱۳۸۹: ۱۴۶) اما شرایط نامساعد و نامتعادل آب و هوایی، زندگی را در آن سخت نموده، بازتاب این شرایط در شعر شاعران این دیار نمایان است. در این نوشتار، جلوه‌هایی از انعکاس عناصر اقلیمی در شعر وحشی بافقی، این شاعر شوریده یزدی بررسی می‌گردد.

۱. آب

آب در کویر درّی ثمین است و ارزش واقعی آن را تنها کویرنشینان از ژرفای وجود خویش احساس می‌کنند و در جست‌وجوی آن اعماق زمین را با چنگ و دندان می‌کاوند. کمبود این عنصر اصلی حیات در مناطق خشک و بیابانی و از جمله یزد، باعث شده فریاد العطش زمین تشنه همیشه بلند باشد و دست‌های آرزومندان نزول نعمت‌های الهی به آسمان. از آنجا که این وضع، زندگی مردم کویر را به شدت تحت‌الشعاع خود قرار داده، در شعر و ادب مردم این دیار نیز، بازتاب آن به وضوح قابل لمس است. وحشی در بسیاری از سروده‌های خود، تحت تأثیر این وضع نامطلوب جوی و جغرافیایی است و گویی تشنگی زمین گداخته، در ایجاد این حس در او نیز مؤثر است؛ اگرچه این عطش، ناشی از هجران معشوق و آرزوی نوشیدن آب وصال باشد.

من که به وصل تشنه‌ام خضر چه آبم آورد

نقدی بر مقاله «واتر قیدن در کباب‌غاز»

محمد قاسمی

کارشناسی ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر ادبیات مرکز استعدادهای درخشان علامه طباطبایی بناب

چکیده

نگارنده معتقد است که معنای «واتر قیدن» در توضیحات درس کباب غاز، صفحه ۴۱، کاملاً درست و بجاست و محور هم‌نشینی کلام نیز آن را تأیید می‌کند. از طرف دیگر، معنای نویسنده محترم مقاله «واتر قیدن در کباب غاز» - منتشر شده در شماره ۱۰۶ (دوره بیست و ششم، شماره ۴) - نیز ناخواسته معنای تنزل و به عقب برگشتن (پسرفت) را که در توضیحات کتاب برای این واژه ذکر شده است، تأیید می‌کند.

کلیدواژه‌ها: کباب غاز، واتر قیدن، ترقی معکوس، پسرفت

مقدمه

داستان کباب غاز یکی از درس‌های جذاب کتاب ادبیات فارسی سال دوم متوسطه است که همه دانش‌آموزان هم با رغبت تمام آن را می‌خوانند. در مقاله‌ای با عنوان «واتر قیدن در کباب غاز» به قلم توانای همکار عزیزمان، حسین نظریان که در شماره ۱۰۶ مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی منتشر شد آمده بود که «واتر قیدن» در آن متن در معنای نامعمول «رشد جسمی سریع ناگهانی و نامتناسب» به کار رفته است. از آنجا که مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی تنها جایی است که همکاران در سطح وسیع، می‌توانند به تبادل افکار بپردازند، در این مقاله ضمن قدردانی از زحمات همکار گرامی نکاتی چند یادآوری می‌شود.

راوی داستان «مصطفی» را «درازقد» توصیف می‌کند ولی باید توجه داشت که در توصیف وضعیت ظاهری او برای ایجاد طنز، اغراق می‌نماید. در ادامه داستان نیز برای اینکه مصطفی خان در پیش مهمان‌ها حاضر شود، یک دست از لباس‌های شیک و پوتین جیر برآق خود را به او می‌دهد تا بپوشد و نونوار شود. پس مصطفی که لباس و پوتین راوی را پوشیده است، نباید بیماری ژيگانتيسم یا غول‌پیکری داشته باشد؛ مگر اینکه فرض کنیم خود راوی داستان نیز چنین بیماری‌ای داشته و لباس

و کفش آن دو هم‌اندازه بوده یا اینکه راوی دچار تناقض گویی شده است! معقول می‌نماید که بگوییم مصطفی درازقد و بدریخت است ولی نه به اندازه‌ای که بیمار قلمداد شود.

نویسنده در قسمتی از مقاله نوشته است: «به نظر می‌رسد که او (مصطفی) دچار چنین مرضی (ژيگانتيسم) بوده است و توصیفات نویسنده نمی‌تواند ناتوانی ذهنی مصطفی را به ذهن القا کند؛ تا بگوییم پیشرفت و ترقی نکرده است بلکه در اینجا، منظور نویسنده مشخصات فیزیکی و جسمی است...» (نظریان، ۱۳۹۲: ۵۶). اکنون توصیفات را که راوی از مصطفی داشته است، با همدیگر مرور می‌کنیم.

راوی اولین بار که خبر آمدن مصطفی را می‌شنود، او را این‌گونه توصیف می‌کند: «لات و لوت و آسمان جل و بی‌دست و پا و پخمه و تا بخواهی بدریخت و بدقواره» (داودی و همکاران، ۱۳۹۰: ۳۲). در ادامه داستان نیز در مورد او می‌نویسد: «به خود گفتم این مصطفی گرچه زیاد کودن و بی‌نهایت چلن است...» (همان: ۳۳). با توجه به توصیفات بالا، درست است که نویسنده برای ایجاد طنز در توصیف مشخصات فیزیکی مصطفی اغراق می‌کند ولی با واژه‌های پخمه و کودن به ناتوانی ذهنی او نیز اشاره مستقیم دارد. توضیحات نویسنده مقاله به گونه‌ای است که به نظر می‌رسد اگر توصیفات مصطفی در داستان، ناتوانی ذهنی او را القا کند (که نه تنها القا، بلکه آشکارا نیز بیان می‌کند) (نویسنده مقاله) می‌پذیرد که واتر قی در معنی تنزل و پسرفت است و الا معنای رشد سریع و نامناسب را عنوان می‌کند. حال باید گفت:

- توصیفات نویسنده هم ناتوانی ذهنی مصطفی هم مشخصات فیزیکی و جسمی او را نشان می‌دهد.
- چگونه است که ما در ناتوانی ذهنی، «واتر قیدن» را به معنی پسرفت قبول داریم ولی در وضعیت فیزیکی و جسمانی - که نسبت به قبل بدتر شده است - نمی‌پذیریم راز این دوگانگی ما را معلوم نشد. همچنان که از متن داستان برمی‌آید، مصطفی قبلاً

راوی داستان
«مصطفی»
را «درازقد»
توصیف می‌کند
ولی باید توجه
داشت که در
توصیف وضعیت
ظاهری او برای
ایجاد طنز،
اغراق می‌نماید

تصویرگر: میثم موسوی

بدقواره بوده و حالا هم نسبت به قبل بدقواره تر شده است. طبق تحقیق نویسنده، او به بیماری ژینگانتیسم مبتلاست. پس به سمت بهبود پیشرفتی نداشته بلکه پسرفت داشته و بدتر هم شده است. اگر بخواهیم سیر قواره انسان را نشان دهیم، بدین صورت است:

خوش قواره ← قواره متوسط ← بدقواره

با توجه به نگاره بالا، قواره متوسط حد وسط خوش قوارگی و بدقوارگی است. پس هرچه از حد وسط به سمت خوش قوارگی برود، می‌گوییم ترقی کرده (خوش قواره تر شده) است. چون خوش قوارگی مفهوم مثبتی دارد، برای بیان آن از واژه پیشرفت استفاده می‌کنیم. در مقابل، هرچه از مرز میانی دور شود، پیشرفت منفی یا معکوس (پسرفت) داشته و به اصطلاح جمالزاده و اترقیده (بدقواره تر شده) است. با توجه به توضیحات بالا به این نتیجه می‌رسیم که توضیحات کتاب درسی و معنی فرهنگ‌ها کاملاً درست و بجاست.

نویسنده در پایان مقاله به این نتیجه رسیده که «واتر قیدن» به معنی «رشد جسمی سریع ناگهانی و نامتناسب» است. این معنی نه تنها با معانی داده شده در توضیحات کتاب درسی و فرهنگ‌ها تقابلی ندارد بلکه با کلماتی دیگر، تأیید کننده همان معناست؛ چون **رشد جسمی همان مفهوم پیشرفت و ترقی، و نامتناسب هم حالت معکوس و منفی** را می‌رساند و پیشرفت منفی و معکوس، همان تنزل و پسرفت است. برخلاف نظر نویسنده، در این متن پیشوند «وا» معنای ترقی را منفی و معکوس می‌سازد؛ و گرنه چگونه معنای این واژه به رشد جسمی نامتناسب تعبیر شده است.

برای من جالب و تعجب‌آور بود که دبیر محترم، به قول خودشان بعد از سال‌ها تدریس آن هم توسط دانش‌آموزی زرنگ و مؤبد متوجه معنی «واتر قیدن» در توضیحات کتاب شده‌اند و این موضوع، انگیزه‌ای برای نوشتن آن مقاله بوده است. نویسنده مقاله بعد از اینکه متوجه می‌شود در توضیحات کتاب و اترقیدن به معنی تنزل کردن و به عقب برگشتن معنی شده نوشته است: «چون نمی‌توانستم با این معنی کنار بیایم، پیش خود گفتم تا بیش از این کباب نشده‌ام، کباب غاز را بگذارم و برای یافتن معنایی درست به لغت‌نامه سترگ دهخدا سری بکشم؛ شاید به نتیجه‌ای برسم» (نظریان، ۱۳۹۲: ۵۶). ما همیشه به دانش‌آموزان خود تأکید و توصیه می‌کنیم که از کلمه‌ها و عبارت‌های عامیانه و محاوره‌ای در متون

رسمی و از آن جمله در مقالات استفاده نکنند. حال در مجله آموزشی رشد زبان و ادبیات فارسی و از قول یک معلم ادبیات، کاربرد عبارت‌هایی چون «سری بکشم» و «کنار بیایم» پسندیده نیست.

بیش از نصف حجم مقاله به پیشوند «وا» اختصاص یافته است که نقل قول مستقیم از لغت‌نامه دهخدا است. حدود ۸۰ درصد این مطالب غیرضروری است و به دریافت معنای «واتر قیدن» کمکی نمی‌کند. برای مثال، تنها برای بیان این مطلب که «وا» پیشوند فعل است ۲۵ مثال ذکر شده است. گفتنی است که کسی با پیشوند بودن «وا» مشکلی ندارد تا برای اثبات آن به این سیل عظیم شواهد نیاز باشد و از طرف دیگر، آوردن آن همه مثال برای موضوعی واضح، بهبود بهر حجم مطلب می‌افزاید و باعث ملال خاطر خواننده می‌شود. نویسنده محترم می‌توانست مطالب مربوط را به صورت مختصر بیاورد و برای مطالعه مفصل به لغت‌نامه دهخدا ارجاع دهد.

نویسنده معنای تنزل و پسرفت را برای واژه «واتر قیدن» سطحی و معمول عامیانه عنوان کرده است. حال پاسخ به این سؤالات برای رفع ابهام ضروری است: با چه ملاک و معیاری، پسرفت، سطحی و معمول عامیانه محسوب می‌شود؟ معنای عمقی و نامعمول رسمی آن چیست؟ چرا معنای رشد سریع و ناگهانی و نامناسب - که معنای مورد نظر نویسنده است و در واقع همان پسرفت یا پیشرفت معکوس است - معنای سطحی و معمول عامیانه نیست؟

همان گونه که از متن مقاله پیداست، نویسنده به منابع دیگری چون فرهنگ لغات عامیانه و یک کتاب یا سایت برای توضیح ژینگانتیسم مراجعه کرده ولی در منابع به آن‌ها اشاره‌ای نشده است.

نتیجه

با توجه به مطالب بالا به این نتیجه می‌رسیم که مطابق توضیحات کتاب درسی «تنزل» و «به عقب برگشتن» معنای مطلوب و اترقیدن است و متن داستان نیز این معنا را تأیید می‌کند. مصطفی نسبت به قبل بدقواره تر شده و این پیشرفت او معکوس و منفی است که همان مفهوم تنزل و پسرفت را می‌رساند. معنای پیشنهادی نویسنده مقاله نیز همین معنی را تأیید می‌کند. معنای مورد نظر ایشان «رشد جسمی سریع ناگهانی و نامتناسب» است. **رشد جسمی برابر است با پیشرفت و نامتناسب نیز برابر است با منفی و معکوس.** پیشرفت معکوس و منفی هم همان تنزل و پسرفت است.

منابع

۱. جمالزاده، سیدمحمدعلی؛ فرهنگ لغات عامیانه، به کوشش محمدجعفر مخجوب، انتشارات فرهنگ ایران زمین، تهران، ۱۳۴۱.
۲. داودی، حسین و همکاران؛ ادبیات فارسی دوم متوسطه، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ چهاردهم، تهران، ۱۳۹۰.
۳. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ دوم از سری جدید، تهران، ۱۳۸۳.
۴. نجفی، ابوالحسن؛ فرهنگ فارسی عامیانه، انتشارات نیلوفر، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۸.
۵. نظریان، حسین؛ «واتر قیدن در کباب غاز»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، دوره بیست و ششم، شماره ۴، ۱۳۷۸.

دستور تاریخی درس سمک و قطران

حسین صحراگرد

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌های نورآباد لرستان

چکیده

به کمک دستور تاریخی می‌توان متون گذشته را خوب درک کرد. در این نوشته برآنیم که با آوردن مثال‌های گوناگون از درس «سمک و قطران» به بررسی دستور تاریخی در این درس بپردازیم و با ارزش‌های ادبی و دستوری آن بیشتر آشنا شویم. این نوشته می‌تواند راه‌گشایی برای فهم بهتر دستور تاریخی برای دانش‌آموزان، به‌ویژه در درس‌های دستور تاریخی سال سوم انسانی، باشد.

کلیدواژه‌ها: دستور تاریخی، جمله، فعل، حرف، سمک و قطران

مقدمه

زبان امری دگرگون شونده است و همه زبان‌های دنیا همواره در تغییرند. واژه‌هایی به‌وجود می‌آیند و واژه‌هایی به علل مختلف فراموش می‌شوند، تلفظ‌ها دگرگون می‌شوند و ساختمان جمله‌ها نیز تغییر می‌یابند. زبان شیرین فارسی نیز از این دگرگونی برکنار نمانده است و با آنکه ۱۲۰۰ سال از عمر فارسی دری می‌گذرد، دستخوش دگرگونی‌های فراوانی شده است. البته درک زبان سعدی، فردوسی و رودکی برای ما فارسی‌زبانان چندان دشوار نیست اما بدون آشنایی با نکات دستوری و سبکی آن‌ها، نمی‌توان زبان‌شان را به خوبی دریافت. این نکته در مورد شاعران و آثار نویسندگان دیگر نیز صدق می‌کند. از آنجا که زبان در هر مرحله از دگرگونی، ویژگی‌هایی دارد که با دوره‌های بعد متفاوت است، برای هر دوره زبان

۱. ویژگی‌های جمله

* تکرار و کوتاهی جملات از ویژگی‌های بارز این درس است:

- قطران گفت: ای آتشک، شیر آمدی یا روباه؟
آتشک گفت: ای پهلوان، به اقبال تو شیر آمدم و سمک را بسته آوردم. قطران نگاه کرد و سمک را دید.

- سمک و آتشک نگاه داشتند تا قطران بخت، هر دو برخاستند و به خیمه قطران آمدند. قطران را دیدند، بیهوش افتاده. سمک گفت: ای آتشک، او را چگونه ببریم؟ آتشک گفت: ای پهلوان، تو دانی، من این کار ندانم. سمک اندیشه کرد و گفت: ای برادر، هیچ مهدی به دست توانی آوردن؛ سمک گفت:

- آتشک به بارگاه رفت که استر آورد. سمک، قطران را در مهد خوابانید و هر چه یافت از زرینه و سیمینه همه در مهد نهاد که در حال، آتشک

برسید و دو استر بیاورد و مهد بر استران نهاد.

- پس غلامان را بیاورد و پیرامون مهد گذاشت و غلامان با هم می‌گفتند: این چه حالت است؛ تا از لشکرگاه بیرون رفتند، از دست راست طلایه بگذشتند. غلامان، غافل، تا بر کنار لشکرگاه خورشید شاه آمدند.

- آتشک آن کند که سمک فرماید و با دوست وی دوست و با دشمن وی دشمن.
۲. در تمام جمله‌های متن درس، دو نهاد (جدا و شناسه) با هم مطابقت دارند.

۳. جابه‌جایی اجزاء جمله:

* تأخیر متمم که بیشترین جابه‌جایی اجزاء جمله به همین مورد است:
- کسی هست از آن پادشاه ماچین.
- او را بخواه از شاه.
- سوگند خورد به یزدان دادار کردگار و به نان و نمک مردان و به صحبت جوانمردان.
- و کشان می‌بر تا پیش قطران.
- آتشک می‌گفت باخرمی و نشاط و آمد به خیمه قطران.
- پهلوانان همه می‌خندیدند از کار سمک.

- چنان که از جای برآمد از زخم قفا.
* تقدیم مسند بر نهاد برای تأکید:
منم سمک عیار.
* تأخیر مضاف‌الیه: چه جای کشتن است مردی چنین؟
* تأخیر قید:

- قطران را دیدند، بی‌هوش افتاده.
- ای آتشک، سی‌غلام را بخوان، همه سلاح پوشیده و شمشیرها کشیده.
- قومی دید که می‌آمدند، تیغ‌ها کشیده و مهدی در میان گرفته و یکی دیگر زمام استران گرفته.

- چنان که پادشاهان را آوردند، در مهد خوابانیده و غلامان او را بدرقه کرده.
* تأخیر قسمتی از قید:
- ای آتشک، شیر آمدی یا روباه؟

۴. به جز ساخت‌های معمول

امروزی، فعل‌ها در سمک و قطران به شیوه‌های دیگر نیز معمول بوده‌اند.

* مضارع التزامی (بن مضارع + شناسه) که به فراوانی در درس، این نوع کاربرد دیده می‌شود.

- سوگند خور که مرا به جان امان دهی.
- و به جان زینهار دهم.
- و دلارام به زنی من دهد.
- تا چون تو را پیش وی برم از عهده کار من بیرون آید.
- تا من دلارام را بی‌رنجی در کنار تو آورم.
- مرا دست بازبند و پالهنک در گردن افکن.

- قطران گوید: تو مرا بر خویشتن گیر.
- قطران گفت: تا برین شادی خوریم.
- ای آتشک، دو استر به دست آور که تو این جایگاه گستاخی تا من ترتیب قطران کنم.
- چون من مست شوم.
- تا اگر لشکر شبیخون آرند، من در میانه نباشم.

- سی غلام را بفرمود تا سلیح پوشند.
مضارع اخباری (بن مضارع + شناسه):
- سمک را دست بسته پیش تو آورم.
- و نیک‌دانی که از دست من بهتر برخیزد تا از دست قطران.

- گوید او را گردن بزنی؛ تو گویی فردا داری در میدان فرو بریم و او را بر دار کنیم.
- قطران گفت: تو دانی.
- آتشک گفت: ای پهلوان، تو دانی من این کار ندانم.

* فعل امر (می + بن مضارع):
- مرا دست باز بند و پالهنک در گردن افکن و کشان می‌بر تا پیش قطران.
این فعل امر را - از آن‌رو که بر تداوم کار دلالت می‌کند - «امر مستمر» نامیده‌اند.

* فعل نهی (م + بن مضارع):
- ای آتشک، رها مکن.
* آینده (آوردن مصدر کامل به جای مصدر مرخم و افزودن «ب» به فعل معین)

- ما با سمک چه کردیم و با دیگران چه

خواهیم کردن.

- من چه کرده‌ام که مرا بخواهی کشت.
- و او را بخواستی بردن.
- از بهر آنکه تو گردن مرا بخواستی زد.
* ساختن نوعی فعل مضارع و آینده با «توانستن» و مصدر که نیز در این درس زیاد به کار رفته است:

- و بگوی که من، او را توانستم آوردن، نگاه نیز توانم داشت.
- ای برادر هیچ مهدی به دست توانی آوردن.
- توانی رفتن که سمک را دست بسته پیش من آوری.

۵. آوردن «ب» زینت و تأکید بر روی فعل ماضی ساده:

- این بگفت و روی به راه نهاد، تا از طلایه بگذشت.
- او را برگرفت و کارد برکشید تا او را بکشد.
- احوال تو با من بگفت.
- شراب بسیار بر خود پیمود تا مست گشت و بخت.
- و احوال بگفت که پهلوان چنین فرموده است.

۶. فعل‌های پیشوندی در این درس فراوان به کار رفته که از ویژگی‌های سبکی این کتاب است. این پیشوندها به ترتیب کاربریشان عبارت‌اند از:

«ب، باز، در، فرو» مانند: بر پار بود، برکشید، برآوری، برگرفت، برخیزد، فروبریم، بر دار کنیم، بربندد، فروگیرند، برگشند، باز آمد، درآمدند، درآمد، برافکند، باز می‌داد، باز کرد، در مالید، فروماند.

۷. شمار واژه‌های عربی در متن داستان کمتر از پنج درصد است؛ واژه‌هایی مانند: طلایه، تعبیه، عیار، غدر، اقبال، سلیح، مهد جلیاب، اعزاز، اکرام، تمکین، نهیب، سلاح، حیل، و...

۸. استفاده از مترادفات و کلمات با بار معنی یکسان در جمله‌های پشت سرهم و گاهی در یک جمله:

- سمک عیار پیش خورشید شاه بر پای بود و خدمت می‌کرد.
- این بگفت و روی به راه نهاد و برفت.
- سوگند خور که مرا به جان امان دهی و نیازی.
- ای آتشک، تو در شب روی و عباری دستی داری.
- ای پهلوان حاجتی دارم؛ اگر مراد من برآوری.
- آتشک غدر نکند و خیانت نیندیشد.
- او را به اعزاز و اکرام تمام در مهد خوابانیده‌ام.

۹. استفاده از قید حالت برای جذاب نمودن داستان:

- به اقبال تو قطران را بسته بیاورم.
- او را دل تنگ دیدم.
- آتشک می‌گفت با خرمی و نشاط.
- غلامان، غافل، تا برکنار لشکرگاه خورشید شاه آمدند.
- چشم نیک باز کرد

۱۰. حذف

- حذف نهاد به قرینه لفظی: آتشک خرم شد و [آتشک] در دست و پای سمک افتاد و [آتشک] گفت: بنده‌ام، تو چه فرمایی.
- حذف فعل به قرینه لفظی: و آن کند که سمک فرماید و با دوست وی دوست باشد و با دشمن وی دشمن [باشد].
- حذف فعل اسنادی به قرینه معنوی: چون آتشک را دیدند که یکی را پالهنک در گردن کرده [است] - قطران بر مثال زنده پیلی مست خفته [بود]

۱۱. کاربرد واژه «کار» به معنای طرح و نقشه: از آنجا مرا به خیمه خویش بر تا از آنجا کار بسازیم؛ چنان که باید ساخت.

۱۲. استفاده از ضمیر اختصاصی (مالکیت) «از آن»: کسی هست از آن پادشاه ما چین که او را دلارام نام است.

۱۳. کاربرد حرف اضافه مرکب «از بهر» به جای «برای»: از بهر آنکه تو گردن مرا بخواستی زد.

۱۴. انواع را: در گذشته «را» انواع گوناگون داشته است و در این داستان علاوه بر نشانهٔ مفعولی، کاربردهای دیگری از «را» دیده می‌شود.

- * نشانهٔ فک اضافه (اضافهٔ گسسته):
 - او را دلارام نام است = نام او
 - سوگند خور که مرا به جان امان دهی: به جان من
 - تو مرا برادری = برادر من
 - مرا دست بازبند = دست من
 - گوید او را گردن بزنید = گردن او
 - یکی را پالهنک در گردن کرده = در گردن یکی
 - زود او را گردن بزنید = گردن او را
 - تا قطران را بدرقه باشد = بدرقهٔ قطران
 - * به جای حرف اضافهٔ «به»، «برای»، «از»، آمده است:

- او را قفایی می‌زدند = به او
- و ما را از آن نامی بود = برای ما
- و غلامان مرا نگهداری کنند = از من
- سی غلام را بفرمود تا سلیح پوشند، سمک را گفتند = به سی غلام، به سمک
- او را کار چون افتاد = برای او
- سمک او را قفایی زد = به او
- من نیز بر آن ستیزه که مرا قفا زدند = به من

۱۵. از حرف ندا فقط از «ای» استفاده شده است: ای آتشک، دو استر به دست آور.

۱۶. استفادهٔ فراوان از «که» پیوند وابسته‌ساز حدود ۲۸ بار:

- ناگاه یکی را دید که روی به لشکرگاه ایشان نهاده بود.
- من چه کرده‌ام که مرا بخوابی کشت.

نتیجه‌گیری

با توجه به شاهد مثال‌های ارائه شده، باید گفت که سبک این کتاب بینابین است. هر چند بیشتر نزدیک به سبک خراسانی است، کهنگی‌های آن سبک مانند کلمات مهجور، آوردن دو حرف اضافه برای یک متمم و ... را ندارد. همچنین، دشواری‌های سبک عراقی مانند فراوانی واژه‌های عربی، آوردن اشعار و امثال عربی و جملات طولانی و اطناب نیز در متن دیده نمی‌شود.

منبع
جمعی از مؤلفان، ادبیات
فارسی (۱)، کتاب درسی
وزارت آموزش و پرورش، سال
اول دبیرستان، چاپ دوم،
۱۳۸۷.

درنگ بر واژه «کافور»

محمد یار محمدی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های ساوه

چکیده

یکی از مباحثی که کمتر در کتاب‌های درسی و پژوهش‌های ادبی به آن پرداخته شده، واژه کافور و کاربردهای متفاوت آن در شعر و نثر است. این واژه چندین بار در کتاب‌های ادبیات فارسی دبیرستان به کار رفته است. ولی معلمان و دانش‌آموزان با وجود کاربردهای متفاوت آن به این کلمه کمتر توجه دارند. بر همین اساس، نگارنده می‌کوشد در این پژوهش به کاربردهای متنوع واژه کافور از جمله طبع و ذات و رنگ و بوی آن از دیدگاه بلاغی و نیز ریشه این کلمه بپردازد و کاربردها و معانی آن را تبیین نماید.

کلیدواژه‌ها: کافور، کتب ادبیات دبیرستان، عطر و بو، سفیدی، طبع

مقدمه

در کتب ادبیات فارسی دبیرستان در چند مورد به واژه کافور برمی‌خوریم که هر کدام به منظوری خاص به کافور اشاره می‌کند. در درس ششم کتاب ادبیات فارسی سال سوم دبیرستان (قاضی بست) از تاریخ بیهقی آمده است:

«یافتم خانه تاریک کرده و پرده‌های کتان آویخته و تر کرده و بسیار شاخه‌ها نهاده و تاس‌های بزرگ پر یخ بر زیر آن و امیر را یافتم آنجا زیر تخت نشسته، پیراهن توزی، مخنقه در گردن، عقدی همه کافور...»

و در کتاب ادبیات سال چهارم دبیرستان سه بار از واژه کافور استفاده شده است:

۱. در درس «گویی بط سفید» (درس هجدهم) آمده است:

«سوسن کافور بوی گلبن گوهر فروش

زمی ز اردیبهشت گشته بهشت برین»
۲. در درس «دماوند» (درس نوزدهم) آمده است:

«تا درد و ورم فرو نشیند

کافور بر آن ضمد کردند»

۳. در درس «گذر سیاهوش از آتش» - که البته امسال از کتاب حذف شده - آمده است:

«پراگنده کافور بر خویشتن

چنان چون بود رسم ساز و کفن»

آن گونه که از همین نمونه‌ها برمی‌آید، واژه کافور را باید از نظر معنایی از چند دیدگاه بررسی کنیم.

ابتدا به لغت کافور و معنای لغوی و ریشه آن می‌پردازیم.

دهخدا در لغت‌نامه درباره کافور می‌گوید: «صمغ درختی است خوش‌بوی که در کوه‌های دریای هند و چین می‌باشد و گویند به سرندیب می‌روید و بس، و درختش در نهایت بزرگی باشد؛ چندان که صد سوار یا زاید آن را در سایه دارد و همیشه سبز و بی‌شکوفه و بی‌ثمر باشد. چوبش سپید و سبک است و پلنگ و مار همواره به زیرش باشند و آن صمغ را اقسام باشد: رباحی منسوب به رباح نام پادشاهی که اول آن را یافته و آن سپید مایل به سرخی و شبیه به مصطکی است. نوع دیگر آن قیصوری است و آن نیک سپید و صاف و در جوف درخت یافته شود و این هر دو را جودانه نیز گویند. (منتهی‌الارب).

• بوی خوش. (اقترب‌الموارد). به هندی او را کبور گویند و آن صمغ درختی است که منبت او بیشتر جزایر و سواحل باشد، و او در میان جرم درخت منعقد شود و در بعضی مواضع از درخت بیرون آید چنانچه

صمغ دیگر، و این نوع کمتر بود و عزت او بیش بود و رباحی این نوع را گویند و آن به پاره‌های نمک مشابه بود. و بعضی را رنگ سیاه بود و بعضی زرد و اکهب باشد و اختلاف الوان او به حسب اختلاف طلوع آفتاب بود به مواضع او، و گویند آنچه رنگ او زرد یا اکهب باشد چون جرم او سوده شود رنگ او سفید بیرون آید و بعضی به هیئت چنان نماید که آب در ظرفی یخ بسته باشد و بعضی از او باریک و ضعیف بود و بعضی ستبر باشد و شمامت کافور جمله معمول است و طایفه‌ای از اهل سواحل چون اهل عمان و مکران و غیر آن از کافور شمامه‌ها سازند و عش آن به انواع کنند. (ترجمه صیدنه ابوریحان)

شیخ الرئیس گوید: نیکوترین آن قیصوری و رباحی بود مانند برف و طبیعت آن سرد و خشک بود در سیم منع ورم‌های گرم کند و محروری مزاج و اصحاب صداع صفرائی و بوبیدن وی تنها یا با صندل سرشته به گلاب یا به گل پارسی نافع بود و مقوی حواس و اعضاء ایشان باشد.

«... در ارتباط با واژه کافور و ریشه آن باید گفت که کافور که اصل سنسکریت آن Karpura بوده است و از فارسی به عربی و از آنجا به زبان‌های اروپایی رفته و در انگلیسی camphor و در فرانسوی camphre شده است.» (عسگری، ۱۳۸۵: ۱۶۰)

در مالزی به کافور، کاپور باروس^۱ می‌گویند که معنای گچ باروس می‌دهد. آنچه از موارد فوق برمی‌آید این است که کافور در سه مقوله کاربرد دارد که اتفاقاً در کتاب‌های درسی ما نیز به این سه مقوله توجه شده است:

مقوله اول: جنس و طبع کافور؛

به طوری که این ماده دارای طبع سرد است و خاصیت تب‌زدایی یا کاهش حرارت بدن دارد. بیهقی می‌گوید: «یافتم خانه تاریک کرده و پرده‌های کتان آویخته و تر کرده و... پیراهن توی، عقدی همه کافور و بوالعلائی طبیب آنجا زیر تخت نشسته دیدم.» در طب سنتی این ماده کاربرد فراوان داشته و بوالعلائی طبیب، پزشک سلطان مسعود، نیز از آن برای کاهش تب و حرارت بدن او که بر اثر افتادن در آب و احتمالاً سرماخوردگی شدید ایجاد شده، استفاده می‌کرده است.

ناصر خسرو بیان می‌گوید:

چه خطر دارد این پلید نبید

عند کأس مزاجها کافور

او کافور را که قطعاً طبع سرد دارد، در مقابل شراب که دارای طبع گرم است قرار داده است.

خاقانی هم می‌گوید:

به کافور عزلت خنک شد دل من

سزد گر ز مشک کسی شم ندارم

این تشبیه زیبا به مقوله سردی طبع کافور و حرارت‌زدایی آن اشاره دارد.

مقوله دوم: بوی خوش کافور؛ از آنجا که این ماده بویی خوش دارد، گاهی در شعر معنای مجازی آن، یعنی عطر و بویش، مدنظر شاعر یا نویسنده است. همان‌طور که در کتاب ادبیات سال چهارم منوچهری دامغانی می‌گوید:

«سوسن کافور بوی گلبن گوهر فروش

ز می ز اردیبهشت گشته بهشت برین»

در این بیت شاعر صفت «کافور بوی» را به گل سوسن می‌دهد تا رایحه خوش این گل را برجسته‌تر نشان دهد. در ادامه موارد دیگری را نیز به عنوان نمونه ذکر می‌کنیم که در آن‌ها مراد از کافور عطر و بوی خوش آن است. فردوسی بارها از این کلمه در شعر خود استفاده کرده است؛ مانند:

هر آن‌کس که نزدیک یا دور بود

گمان مشک بردند و کافور بود

پراکنده کافور بر خویشتن

چنان چون بود ساز و رسم کهن

نشسته بر شاه پوشیده روی

به تن در، یکی جامه کافوربوی

بگسترد کافور بر جای خواب
همی ریخت بر چوب صندل، گلاب
تنش را به دیبا بیاراستند
گل و مشک و کافور و می خواستند
منوچهری نیز از این کلمه استفاده کرده است و عطر و بوی آن را مدنظر دارد:
نارنج چون دو کفه سیمین ترازو
آکنده به کافور و گلاب خوش و لؤلؤ
ابوالفرج رونی گفته است:
همه درز تابوت ما را به قیر
به کافور گیرند و مشک و عبیر
مقوله سوم: رنگ سفید کافور؛ همان‌طور که اشاره شد این ماده سفیدرنگ است و در شعر یا نثر گاهی در معنای مجازی رنگ

یکی از مباحثی که کمتر در کتاب‌های درسی و پژوهش‌های ادبی به آن پرداخته شده، واژه کافور و کاربردهای متفاوت آن در شعر و نثر است. این واژه چندین بار در کتاب‌های ادبیات فارسی دبیرستان به کار رفته است. ولی معلمان و دانش‌آموزان با وجود کاربردهای متفاوت آن به این کلمه کمتر توجه دارند

سفید آن مدنظر است... «در شاهنامه، رنگ واژه سفید ۳۰۴ بار به کار رفته که البته با واژگان مختلف این امر بیان شده است؛ از جمله کافور، روز، سیم و عاج:

سپیده چو برزد ز بالا درفش

چو کافور شد روی چرخ بنفش»

(حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۵۷ و ۱۵۸)

در شعر «ماوند» از کتاب ادبیات چهارم دبیرستان نیز ملک‌الشعرا بهار می‌گوید «تا درد و ورم فرو نشیند/ کافور بر آن ضمد کردند.» مراد از کافور در این بیت برف قلّه کوه است که البته استعاره است و قطعاً وجه تشابه کافور با برف، سفیدرنگ بودن آن‌هاست.

مثال‌های دیگر در این مقوله: فردوسی می‌گوید:

همی گرد کافور گیرد سرم

چنین داد خورشید و ماه افسرم

و در جای دیگر:

چنین تا همه مشک کافور شد

همان چنگم از زور بی‌زور شد

و: مرا سال بر پنجه و یک رسید

چو کافور شد مشک و گل ناپدید

ز هفتاد چون سالیان برگذشت

سر موی مشکین چو کافور گشت

زمانه زرد گل بر روی من ریخت

همان مشکم به کافور اندر آمیخت

بیهقی می‌گوید: «پیری سخت بشکوه

دراز بالای و روی سرخ و موی سفید چون

کافور.» (تاریخ بیهقی: ۳۶۴)

ناصر خسرو می‌گوید:

اندوده رخس زمان به زر آب

آلوده سرش به گرد کافور

زمانه زرد گل بر روی من ریخت

همان مشکم به کافور اندر آمیخت (ویس

و رامین، چ محبوب: ۲۶)

همان‌طور که مشخص است، در همه

مثال‌های بالا کافور در معنای سفیدی

است که با استعاره یا مجاز و کنایه و یا

تشبیه به آن پرداخته شده است.

مقوله چهارم: ارزش و اعتبار کافور؛ در

اینجا نمونه‌هایی را ذکر می‌کنیم که شاعر

در آن‌ها به ارزش این ماده در بین مردم

توجه دارد و از آن یاد می‌کند:

آب وی آب زمزم و کوثر

خاک وی جمله عنبر و کافور (کلیله و

دمنه)

قیمت و عزت کافور شکسته نشود

گر ز کافور به آید به‌سوی موش پنیر

ناصر خسرو

طوطی گفتا سمن به بود از سبزه، کاو

بوی ز عنبر گرفت زنگ ز کافور ناب

خاقانی

کافور با توجه به مقوله‌های فوق

ضرب‌المثل نیز بوده است؛ در ادامه،

نمونه‌هایی را می‌آوریم که در آن‌ها ترک

ماه‌روی را بسی زنگی خوانند و سیاه را بسی

کافور. (کتاب النقص: ۴۴۴)

کی سیاهی شود از زنگی دور



گرچه خوانند به نامش کافور

جلمی

کافور در حمایت جو باشد. (امثال و

حکم)

مر اسیران را لقب کردند شاه

عکس چون کافور نام آن سیاه

مولوی

بر عکس نهند نام زنگی کافور.

به روزگار تو آن انتظام یافت جهان

که از حمایت جو بی نیاز شد کافور

ظهیر فاریانی

نتیجه

با توجه به آنچه مطرح گردید می‌توان نتیجه گرفت که از گذشته‌های دور به کافور از نظر گاه‌های مختلف توجه شده است و این ماده علاوه بر اینکه از جهت طبع و خاصیت ذاتی‌اش اهمیت داشته رنگ و ارزش و اعتبار و بوی آن نیز مورد توجه بسیاری از شعرا بوده است. واژه کافور از دیدگاه بلاغی و معنایی نیز از واژگان پرکاربرد در شعر شاعران است و بر این اساس، به نظر می‌رسد که باید در این واژه و واژگان مشابه تأملی دیگر داشته باشیم.

پی‌نوشت

۱. باروس نام بندری در سوماترای اندونزی است که در آنجا کافور تجارت می‌شده است.

منابع

۱. بیهقی، ابوالفضل؛ تاریخ بیهقی، سه جلد، به کوشش خلیل خطیب رهبر، انتشارات مهتاب، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۸۱.
۲. حسن لسی، کاووس و لیلا احمدیان؛ «کارکرد رنگ در شاهنامه فردوسی»، زبان و ادبیات «دب‌پژوهی»، شماره ۲، تابستان ۱۳۸۶.
۳. دهخدا، علی‌اکبر؛ امثال و حکم (چهار جلد)، انتشارات امیرکبیر، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۷۴.
۴. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، پنجاه جلد، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۷.
۵. سنگری، محمدرضا و دیگران؛ ادبیات فارسی (۳) و زبان و ادبیات فارسی عمومی (۱) و (۲) پیش‌دانشگاهی (مشترک کلیه رشته‌ها)، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران، ۱۳۹۱.
۶. عسگری، لیلا؛ «واژه‌های دخیل فارسی در روسی»، زبان و ادبیات نامه فرهنگستان، شماره ۲۹، بهار ۱۳۸۵.
۷. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه، نه جلد، به تصحیح سعید حمیدیان، نشر قطره، چاپ ششم، تهران، ۱۳۸۲.
۸. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ مثنوی معنوی، با مقدمه بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرمستعان، تهران، ۱۳۸۷.
۹. ناصر خسرو قبادیانی، دیوان اشعار، مقدمه سیدحسن تقی‌زاده، نشر آزاد مهر، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۱.

صور خیال

در اشعار قیصر امین پور

نسرين عمران نژاد، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌های اردبیل

چکیده

به جای کلمه «ایماژ»، که امروز از نظر نقد ادبی و مباحث شعری مورد استفاده فراوان است، توسعه داد.

تخیل همان تصرف شاعر در طبیعت است که به آفرینش صور خیال (تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) می‌انجامد که امروزه اصلی‌ترین عامل تشکل شعر، شناخته شده است؛ چنان‌که به گفته یکی از محققان معاصر، اگر خیال و صورت‌های خیال‌انگیز شاعرانه را از شعر بگیریم، شعر به نثر تبدیل می‌شود.

در این میان، شاعرانی چون قیصر امین‌پور با نوآوری در زمینه صور خیال به تصاویر مختلفی پرداخته‌اند. در واقع، امین‌پور به کمک نوعی هنجارگریزی با آفرینش ایماژهای نو خواننده شعر خود را شگفت‌زده می‌کند. در شعر این شاعر، طبیعت حضوری چشمگیر دارد؛ طبیعتی که زنده و جاری است. چشمه‌ها در شعر امین‌پور در زمزمه‌اند و موج‌ها در هممه‌اند. برای توصیف صور خیال در اشعار این شاعر، ابتدا تعاریفی از کتب بلاغت مطرح می‌شود و سپس نمونه‌هایی از پنج دفتر شعر او با توجه به تعاریف مورد نظر بررسی می‌گردد.

تشبیه

آن است که «چیزی را به چیزی در صفتی مانند کند؛ امر اول را مشبه و دوم را مشبه‌به و صفت مشترک ما بین آن‌ها را وجه شبه، و کلمه‌ای را که دلالت بر معنی تشبیه داشته باشد ادات تشبیه گویند.» (استاد همایی، ۱۳۵۴: ۲۲۷)

امین‌پور از این صورت خیال شعری چه

صور خیال از دیرباز در حوزه ادبیات مبحثی مهم و درخور اعتنا بوده است. امروزه با پیشرفت و گسترش زبان‌شناسی، معنی‌شناسان آن را برای اندیشیدن و درک و شناخت مفاهیم انتزاعی به کار می‌برند. بررسی صور خیال شاعران می‌تواند ما را در شناخت شخصیت، جهان‌بینی و محیط زندگی آن‌ها یاری دهد. قیصر امین‌پور از جمله شاعران برجسته پس از انقلاب اسلامی است که در حوزه‌ها و قالب‌های مختلف شعری طبع آزمایی کرده است. در این مقاله سعی بر این است که صور خیال (تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز) در اشعار امین‌پور شناخته شود و به کمک آن‌ها و تحلیل بلاغی پنج دفتر شعر او اطلاعاتی درباره روحیات و جهان درونی این شاعران ایرانی حاصل آید.

کلیدواژه‌ها: اشعار قیصر امین‌پور، صور خیال

مقدمه

در عالم ادبیات، صور خیال بهترین وسیله برای دریافت معانی و مفاهیم مورد نظر شاعر است که در قالب کلمه‌ها و عبارتها نقش بسته‌اند. و به کمک آن‌ها می‌توان تصویر روح شاعر را دریافت. متقدمان کلمه «خیال» را از نظر ادبی، در معنای بسیار محدودی به کار برده‌اند اما بعدها کلمات دیگری جای خیال را گرفته است. از این‌رو به سادگی می‌توان کلمه خیال را از آن مفهوم محدود بیرون آورد و



به صورت گسترده و چه فشرده، بهره‌ فراوان برده است. در تشبیهات او عناصر زیبایی طبیعت، متناسب با معنی و مضمون مورد توجه قرار گرفته‌اند. اگر چه بسامد کاربرد تشبیه در شعر او نسبت به استعاره کمتر است اما محملی برای ساختن تصویرهای شعری است. بیشتر تشبیهات از نوع حسی، تشبیه بلیغ و عقلی به حسی هستند اما تشبیه کامل در اشعار او از دیگر انواع تشبیه بیشتر است.

نمونه‌ها

لحظه‌های زندگی
مثل چشمه، مثل رود
گاه می جوشد ز سنگ
گاه می خواند سرود (امین پور، ۱۳۹۰: ۴۶۵)

«از سنگ جوشیدن» به نوعی به سختی‌ها و تنگنای زندگی اشاره دارد. «سرود خواندن» نیز حاصل خاطری شادمان است. در این تشبیه، شاعر لحظه‌های تلخ و شیرین زندگی را تصویر کرده است. و یا در این شعر (پیش از این‌ها) می‌خوانیم:

پیش از این‌ها فکر می‌کردم خدا/ خانه‌ای دارد کنار ابرها
مثل قصر پادشاه قصه‌ها/ خشتی از الماس و خشتی از طلا (همان: ۵۳۹)
مشبه در این تصویر، خانه خداست، و مشبه به، قصر پادشاه قصه‌ها؛ وجه شبه نیز خشتی از الماس و خشتی از طلا داشتن است. از زبانش آتشی در سینه‌ها افتاد/ چشم‌ها، آینه‌هایی در میان آب/ عکس یک کودک مثل تصویری شکسته در دل آینه‌ها افتاد (همان: ۵۶۴)

مشبه: عکس یک کودک: مشبه به تصویر شکسته: وجه شبه: شکسته بودن، ادات: مثل

استعاره

«مهم‌ترین نوع مجاز، مجاز به علاقه شباهت است که به آن «استعاره» می‌گویند و این نوع مجاز را که در ادبیات ما مرسوم است از تشبیه نیز می‌توان بیرون آورد؛ بدین ترتیب که از جمله تشبیهی، مشبه، وجه شبه و ادات تشبیه را حذف

می‌کنیم. به نحوی که فقط مشبه به باقی بماند.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۷)

امین پور نیز از استعاره استفاده کرده است و استعاره‌های شعر او اغلب از نوع مکنیه (تشخیص^۲) اند. در بعضی مواقع، نشانه‌های مشبه محذوف اندک است و گاهی به صفر می‌رسد که کشف و درک استعاره را مشکل می‌کند. استعاره مصرحه و استعاره تبعیه نیز در اشعار او دیده می‌شود که بسامد آن‌ها نسبت به تشخیص خیلی کمتر است: ببین از چشمه می جوشد ترانه/ ز گل‌ها می کشد آتش زبانه

کبوتر می‌وزد بر روی هر بام/ پرستو می چکد بر بام خانه (امین پور، ۱۳۹۰: ۳۶۲)

کبوتر استعاره از باد، و پرستو، استعاره از باران است.

یا نمونه‌ای از کتاب «مثل چشمه، مثل رود»:

کاسه شبنم به دست/ لاله می‌گیرد وضو/
بیدها گرم نماز/ بادها در های و هو
سرو سر خم می‌کند/ غنچه لب و امی کند
در میان شاخه‌ها باد غوغا می‌کند (همان: ۴۶۴)

«هر گاه استعاره عنادیه به قصد استهزا و ریشخند ادا شود، تهکمیه خواهد بود.» (الجارم، ۱۳۸۰: ۲۴۸)

فرزندم! رویای روشنت را/ دیگر برای هیچ کس باز گو مکن - حتی برادران عزیزت (امین پور، ۱۳۹۰: ۱۰)
که منظور امین پور از عزیز، دشمن است.

مجاز

مجاز «به کار بردن کلمه در غیر معنای موضوع له است، به اعتبار علاقهای که میان دو معنی حقیقی و مجازی کلمه وجود دارد به همراه قرینه‌ای که مانع اراده معنی حقیقی می‌شود.» (الجارم، ۱۳۸۰: ۲۵۴)
خوشا اشاعه خورشید در بیست زمین/
صدور نور به هر جا که آسمان تار است (امین پور، ۱۳۹۰: ۱۴۰)

در اینجا اشاعه خورشید مجاز از نور خورشید است.

در اشعار امین پور مجاز بسامد کمتری دارد و کل مجازهای به کار رفته در اشعار

وی از شمار انگشتان دست کمتر است.

نمونه‌ها

نشاط در رگ هر کوچه می‌رود چون خون (همان: ۴۸۳) ذکر محل (کوچه) و اراده حال که منظور مردم کوچه است.

به شوق صبح دگر، نبض روستا می‌زد. (همان) (روستا) ذکر محل و اراده حال که منظور اهل روستاست.

باز میدان از خودش پرسید/ نوبت جولان اسب کیست؟ (همان: ۵۶۱)

ذکر محل (میدان) و اراده حال که منظور سپاهیان است.

کنایه

«کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است ولی در اصطلاح علم بیان عبارت است از ایراد لفظ و اراده معنی غیرحقیقی آن؛ آن گونه که بتوان معنی حقیقی آن را نیز اراده کرد.» (تجلیل، ۱۳۷۶: ۸۴)

در اشعار امین پور تصویرهای زیبا و درخور توجهی از نوع کنایه نیز به کار رفته است. برخی از این تصویرها در زبان محاوره جاری است.

نمونه‌ها

ما لبخند استخوانی خود را/ در لابه لای زخم نهان کردیم/ صد سال آزارگار ماندیم و زخم‌های خشک ترک خورده را/ در متن لایه‌های نمک خوابانیدیم (امین پور، ۱۳۹۰: ۳۶)

این ابیات اشاره‌ای ظریف به دو کنایه معروف دارند: استخوان لای زخم گذاشتن و نمک به زخم زدن دارد که اولی به معنی تشدید درد و دومی به معنی تازه کردن خاطرات تلخ گذشته است.

سایه‌ای شوم بر لانه افتاد/ خانه جوجه‌ها «رفت بر باد» (همان: ۴۹۸)

بر باد رفتن: کنایه از نابود شدن چه شد خاک از خواب بیدار شد/ به خود گفت: انگار من زنده‌ام!

دوباره شکفته است گل از گلم/ ببین بوی گل می‌دهد خنده‌ام (همان: ۵۰۷)

گل از گل شکفتن: کنایه از شاد و سرحال

بودن ناگهان آن روزها را باد برد/ روزهایی را که گل می‌کاشتیم (همان: ۵۵۵)
گل کاشتتن: کنایه از هنرنمایی کردن، کارهای عجیب و جالب انجام دادن.
در بسیاری از کتاب‌های بیان پارادوکس و حس آمیزی را هم از عناصر خیال آفرین معرفی کرده‌اند که اتفاقاً این هر دو آرایه در اشعار امین‌پور رایج‌اند. حس آمیزی، آمیزش دو یا چند حس از حواس پنج‌گانه است؛ به‌طوری که معنایی زیبایی‌شناسانه را القا کند.

نمونه‌ها

باز آمد بوی ماه مدرسه/ بوی بازی‌های راه مدرسه/
بوی ماه مهر، ماه مهربان بوی خورشید پگاه مدرسه/ (امین‌پور: ۱۳۹۰: ۴۸۰)
چنان‌که می‌بینیم، در این دو بیت شاعر مواردی چون بازی‌های راه مدرسه و خورشید پگاه مدرسه را که در اصل به حوزه حس بینایی مربوط می‌شود، بوییدنی به شمار آورده است.
باز بوی باغ را خواهیم شنید/ از سرود صبحگاه مدرسه (همان: ۴۸۰)
شنیدن بوی باغ از سرود صبحگاه مدرسه، حاصل حس آمیزی است؛ چرا که سرود امری شنیدنی و در حوزه حس شنوایی است و قابل بوییدن نیست.

پارادوکس

«مهم‌ترین نوع تضاد در ادبیات پارادوکس (paradox) یا متناقض‌نماست و آن وقتی است که تضاد منجر به معنای غریب به ظاهر متناقضی شود اما این تناقضات با توجیهات عرفانی، ادبی (توسل به مجاز و استعاره) ... قابل توجیه است.» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۱۹)

نمونه‌ها

دست‌های پر از خالی‌ام را/ رو به روی همه می‌تکنم (امین‌پور: ۱۳۹۰: ۵۱۱)
ترکیب «دست‌های پر از خالی» تصویری پارادوکسی و نشان‌دهنده تهی بودن دست است.

دیری است از خود، از خدا، از خلق دورم
با این همه در عین بی‌تابی صبورم (همان: ۶۱)
به دنبال نامی که تو...
توی آشنا-ناشناس تمام غزل‌ها (همان: ۱۹)
صبور در عین بی‌تابی و آشنای ناآشنا پارادوکس است.

نتیجه

از مجموع آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که امین‌پور شاعری تصویرگر است که به نوآوری شهرت دارد و ذوق

**امین‌پور به کمک نوعی
هنجارگریزی با آفرینش
ایماژهای نو خواننده
شعر خود را شگفت‌زده
می‌کند. در شعر این
شاعر، طبیعت حضوری
چشمگیر دارد؛ طبیعی
که زنده و جاری است.
چشمه‌ها در شعر
امین‌پور در زمزمه‌اند و
موج‌ها در همهمه**

شاعری او همراه با حرفه‌اش که معلمی بوده، این توانایی را به او داده است که با انتخاب واژگان و ترکیب و تلفیق آن‌ها با نازک‌اندیشی، فضایی سرشار از ایماژها را به مخاطب القا کند. قوی‌ترین تصویرهای شعری وی را تشخیص‌ها و استعاره‌ها تشکیل می‌دهند. البته از کنایه، تشبیه، پارادوکس و حس آمیزی هم به‌خوبی بهره برده است. عناصر سازنده صور خیال وی شامل واژه‌هایی از عناصر طبیعی، فضای فرهنگی انقلاب و جنگ تحمیلی، داستان‌های پیامبران، آیات و احادیث، تصویر مرگ، تصویر پدیده‌های تازه، تصویر دنیای کودکی، نمادها و ... تشکیل می‌دهد.
در اشعار او استعاره بالاترین بسامد را دارد و کاربرد استعاره مکنیه (تشخیص) بیشتر از استعاره مصرحه است. نسبت تقریباً در کل پنج دفتر ایشان ۸۰ درصد استعاره مکنیه (تشخیص) ۲۰ درصد استعاره

مصرحه و بسامد تشبیه نسبت به استعاره کمتر است. تقریباً ۸۰ درصد تشبیهات بلیغ و مرکب به شکل حسی به حسی و تنها ۲۰ درصد تشبیهات غیرحسی و عقلی است. بسامد مجاز بسیار پایین است. فقط آنچه که هست مجاز مرسل و از مجموع علاقه‌های آن تنها چند علاقه مثل «محل و حال»، «کل و جزء»، «جزء و کل» و «مجاورت» کاربرد دارد. بسامد کنایه در اشعار امین‌پور کمتر از نصف تشبیه است و بیشتر از نوع مکنی عنه و از نوع کنایه فعل و صفت است. کنایه «فعلی» بیشتر از زبان محاوره گرفته شده است. بسامد «متناقض‌نما» و «حس آمیزی» نسبت به تشبیه، استعاره و کنایه کمتر اما نسبت به مجاز بیشتر است.

پی‌نوشت‌ها

۱. آنچه ناقدان اروپایی ایماژ می‌خوانند، در حقیقت مجموعه امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و زمینه اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی، رمز و گونه‌های مختلف ارائه تصاویر ذهنی می‌سازد. در اصطلاح «تصویر» و «خیال» را اسناد شفاهی کدکنی در کتاب «صور خیال در شعر فارسی» در برابر ایماژ فرهنگی برگزیده است.
۲. هنجارگریزی نوعی برجسته‌سازی و انحراف از زبان است که به محتوای زبان برمی‌گردد و گونه‌ای نوآوری در صور خیال است که در اشعار امین‌پور نیز دیده می‌شود.
۳. مطالعه کتب «موسیقی شعر» شفیعی کدکنی و «از زبان‌شناسی به ادبیات» ج ۱، کورش صفوی سودمند است.
۴. استعاره مکنیه (تشخیص) - که در آن مشبیه به ذکر نمی‌شود- در اغلب موارد انسان است. غربیان آن را personification می‌گویند که در عربی و فارسی به «تشخیص» ترجمه شده است و می‌توان آن را به انسان‌وارگی، جاندار پنداری و یا جاندار انگاری و نظایر آن نیز اطلاق کرد.
۵. کنایه‌های به کار رفته در اشعار امین‌پور بیشتر از نوع محاوره‌اند؛ یعنی اصطلاحاتی اغلب قابل درک و دلنشین که از زبان مردم کوچه و بازار سرچشمه گرفته‌اند و پیچیده و دور از ذهن نیستند؛ و مانند «دم کس را دیدن» کنایه «از موافقت کسی را جلب کردن»، «هوای کسی را داشتن» کنایه از «مواظبت کردن از کسی» و «بی‌گدار به آب زدن» کنایه از «کاری را بدون فکر انجام دادن».

منابع

۱. الجارم، علی و مصطفی امین؛ البلاغه الواضحه، ترجمه ابراهیم اقبالی، نشر شیخ صفی، چاپ اول اردیبهشت ۱۳۸۰
۲. امین‌پور، قیصر؛ مجموعه کامل اشعار، نشر مروارید، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۹۰
۳. تجلیل، جلیل؛ معانی و بیان، نشر دانشگاهی، چاپ هشتم، تهران، ۱۳۷۶
۴. شمیسا، سیروس؛ بیان و معانی، نشر میترا، ویراست دوم، تهران، ۱۳۹۰.
۵. شمیسا، سیروس؛ نگاهی تازه به بدیع، نشر میترا، ویراست سوم، تهران، ۱۳۸۳
۶. همایی، جلال‌الدین؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، هما، چاپ هفتم، تهران، ۱۳۷۰.

آیا ممیز، وابسته است؟

قهرمان جهان‌فر

کارشناس ارشد مدیریت آموزشی و دبیر ادبیات دبیرستان‌ها و مراکز پیش دانشگاهی و تربیت معلم کرمانشاه

چکیده

خود یک‌جا وابسته هسته می‌شود. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۸۷)

محمدرضا باطنی در کتاب خود آورده است: «یک پیرمرد/ در این مثال از طبقه عدد انتخاب شده ولی از طبقه معدود انتخاب نشده است. / یک نفر پیرمرد/ در این مثال از طبقه عدد و معدود هر دو انتخاب شده است ولی چنین ترکیبی مثل «نفر پیر مرد» که در آن فقط از طبقه معدود انتخاب شده بود، غیر ممکن است.» (باطنی، ۱۳۸۳: ۱۴۴)

در کتاب‌های زبان فارسی تخصصی صفحه ۶۱ و زبان فارسی عمومی (۳) صفحه ۱۰۷ با عنوان‌های گروه اسمی و گروه اسمی (۲) آمده است که بعضی وابسته‌های وابسته عبارت‌اند از: ممیز، صفت صفت مضاف‌الیه مضاف‌الیه، قید صفت، و صفت مضاف‌الیه در زیر عنوان ممیز آمده است. ممیز با عدد همراه خود، یک‌جا وابسته هسته می‌شود: دو دستگاه رادیو. مشکوة‌الدینی معتقد است که «وابسته‌های پیشین به صورت یک واژه به کار می‌روند و گسترش نمی‌یابند؛ در حالی که وابسته‌های پسین همواره گروه هستند. به وابسته پیشین «حروف وابسته» نیز گفته می‌شود.» (مشکوة‌الدینی، ۱۳۷۹: ۱۴۶)

او در جای دیگری از کتابش می‌گوید: «ممیز به عنوان اسم یا گروه اسمی به دنبال عدد ترتیبی نیز ظاهر می‌شود: دومین جلد کتاب.» (مشکوة‌الدینی، ۱۳۷۹: ۵۵)

غلامرضا ارزنگ در دستور خود چنین بیان می‌کند: «صفت شمارشی شماره هسته را می‌رساند: دو کتاب/ پنج دفتر»

گاهی در شمارش اشیا، بعد از صفت شمارشی قبل از هسته گروه، کلمه‌ای مناسب می‌آید که با صفت شمارشی یک گروهک می‌سازد و با آن به‌طور

آیا در زبان‌شناسی جدید می‌توان ممیز را وابسته وابسته دانست؟

با توجه به مفهوم گشتاری زبان و این مفهوم کلیدی که زبان را باید بشناسیم نه وضع کنیم، پذیرش این مؤلفه دشوار به نظر می‌رسد. در این مقاله بر آن شدیم تا با مذاقه در اندیشه کارشناسان دستور زبان فارسی، این عبارت را مورد کاوش قرار دهیم.

کلیدواژه‌ها: زبان، زبان‌شناسی، وابسته‌ها، وابسته وابسته، ممیز

هنگامی که زبان‌شناسی نیز مانند سایر علوم- هر چند دیرهنگام- تن رنجور خود را از زیر آوار سهمگین سنت و قیاس به در کشید، دست به عصای روش علمی برد تا کمر راست کند و لطایف و ظرایف وجود خود را بر چشمان جست‌وجوگر بشر عرضه نماید تا انسان امروزی این ویژگی منحصر به فرد و پر از راز و رمز را بیشتر و بهتر بشناسد.

سوسور در روساخت یا نظام آوایی زبان مانند اما کار بزرگ او را **نوام چامسکی** تکمیل کرد تا زبان‌شناسان از درگاه روساخت به عمارت عظیم و عجیب زیرساخت یا نظام معنایی راه یابند. حد فاصل این دو سرزمین رویایی دستور زبان است و یکی از واحدهای زبان در این قالب گروه واژه‌هاست که «ترکیب» نیز نام دیگری برای آن است. در این مقاله با استفاده از دیدگاه دستور گشتاری موضوع «وابسته‌های وابسته» به‌صورت عام و «ممیز» به‌صورت خاص مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است.

وحیدیان کامیار می‌گوید: «ممیز بین صفت شمارشی و موصوف آن بر شمارش تعداد یا اندازه و وزن موصوف معمولاً اسمی می‌آید که وابسته صفت شمارشی است و ممیز نام دارد. ممیز با عدد همراه

گاهی در شمارش اشیا، بعد از صفت شمارشی و قبل از هسته گروه، کلمه‌ای مناسب می‌آید که با صفت شمارشی یک گروهک می‌سازد و با آن به‌طور یک‌جا وابسته گروه شده ممیز نام دارد



شمارشی به طرف دستگاه رسم کنیم؛ مانند/ دو دستگاه رادیو/ دو دستگاه.

اگر هم بپذیریم که اقتضاء گروه اسمی دو دستگاه رادیو یا به قول محمدرضا باطنی «یک نفر پیر مرد» اصالت را قبل از ممیز به عدد می دهد، باید دستگاه و نفر را وابسته پسین برای عدد به حساب بیاوریم که در این حالت، تکلیف نبود نقش نمای اضافه بعد از هسته های که وابسته پسینی- غیر از نشانه های جمع و ی نکره- دارد چگونه روشن می شود.

۱. معمولاً ممیز را معرف تعداد، اندازه، وزن و... دانسته اند؛ مثلاً گروه اسمی دو متر پارچه را در نظر بگیریم. اگر متر را به عنوان واحد طول حذف کنیم و گروه اسمی دو پارچه را داشته باشیم، مفهوم به مراتب دورتر از مصداق این گروه اسمی می شود تا بگوییم «متر پارچه». پس واقعیت این است که هر دو واژه «دو» و «پارچه» وابسته پیشین هستند و در ساختار گروه اسمی یکدیگر را تکمیل می کنند.

۲. ما ممیز را به عنوان یکی از وابسته های پیشین می شناسیم که نزدیک ترین وابسته پیشین به هسته نیز هست و این امر می تواند دلیل محکمی بر قرابت بیشتر ممیز به هسته باشد تا صفت شمارشی (عدد). حال با چه دلیلی آن را به صورت وابسته پسین ذکر کنیم و چه عنوانی به آن بدهیم؟

۳. بسامد کاربرد گروه هایی اسمی مانند پنج نفر/ یک جلد/ صدها تن/ و... ما را بر آن می دارد که برای این مبحث تدبیری درست و تعریفی جامع و مانع بنیدیشیم و مثال کتاب را این گونه اصلاح کنیم: / دو دستگاه رادیو. پس «دو» را به عنوان وابسته وابسته قرار می دهیم که اگر یک جا هم به کار گرفته شود، رویه ای ثابت و واحد داریم؛ زیرا جهت نمودار پیکانی تغییری نمی خواهد و در نهایت به جای ممیز می توانیم بگوییم صفت ممیز از وابسته های وابسته است.

مانند: چند نفر کارگر/ یک دستگاه رادیو

نتیجه گیری

اگر وجه غالب برای شناخت و تجزیه و ترکیب زبان را براساس نظریه موقعیت و اقتضای آن در کاربرد بدانیم و بر همین اساس- همچنان که در متن مقاله آمده است- وابسته های وابسته را مورد بررسی قرار دهیم، متقاعد می شویم که زمانی این مبحث جامعیت پیدا می کند که ما- خلاف آنچه در کتاب های درسی سال سوم آمده است- به جای ممیز، صفت شمارشی و یا صفت مبهم را وابسته وابسته قلمداد کنیم.

یک جا وابسته گروه شده ممیز نام دارد.
ده نفر دانشجو/ صدها تن سرباز/ شش دانه تخم مرغ/ یک قبضه تفنگ.

همچنین است در مورد واحدهای اندازه گیری /سه کیلو سیب/ دو متر پارچه. (ارژنگ، ۱۳۷۸: ۷۱)
در میان نظرات ذکر شده به نظر می رسد که دیدگاه ارژنگ مفهوم را به صورت جامع و مانع در بر می گیرد؛ چون با تأمل در می یابیم که:

با توجه به جهت نمودار پیکانی، سایر وابسته های وابسته که در همه حال بدون هیچ حرف و حدیثی صحت و مصداق دارند مانند الف) صفت صفت رنگ سفید شیرینی که به صورت یک جا می توان سفید شیرینی را در جمله من سفید شیرینی را می پسندم به کار برد. ب) مضاف الیه مضاف الیه: کیف پسر همسایه. نیز می توان با حفظ جهت نمودار پیکانی در جمله پسر همسایه را دیدم به عنوان شاهد ذکر کرد. ج) صفت مضاف الیه: در این حالت هم «کتاب پسر بزرگ تر» یا «کتاب این مرد». اگر به عنوان مثال داشته باشیم پسر بزرگ تر در همه جا به صراحت موصوف و صفت است و نمودار پیکانی مؤید آن است که در گروه اسمی این مرد جهت نمودار عکس می شود و در حالت جداگانه هم درست است. د) قید صفت: هوای نسبتاً خوب که وابسته وابسته آن «نسبتاً» است و در جمله های دیگر نیز ما می توانیم از «نسبتاً خوب» استفاده کنیم.

اما نمی توان پذیرفت که در گروه اسمی / دو دستگاه/ باز هم جهت نمودار از «دستگاه» به «دو» بر می گردد. پس ما ناگزیریم تبصره ای خود خواسته بر اصول آموخته بزنیم و به دانش آموز بگوییم که در اینجا دستگاه هسته است و باید عکس مطلب در بحث وابسته های وابسته، جهت نمودار را از صفت

منابع

۱. وحیدیان کامیار، تقی/ غلامرضا عمرانی، دستور زبان فارسی (۱)، سمت، چاپ ششم، ۱۳۸۳.
۲. باطنی، محمدرضا؛ توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی بر بنیاد یک نظریه عمومی زبان، امیر کبیر، چاپ پانزدهم، ۱۳۸۳.
۳. مشکوة الدینی، مهدی؛ دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری، ویرایش (۲)، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۹.
۴. ارژنگ، غلامرضا؛ دستور زبان فارسی امروز، قطره، چاپ دوم، ۱۳۷۸.

سهل‌ممتنع یا سهل‌ومتنع؟

محمد علی گلستانی شیشون، دبیر زبان و ادبیات فارسی دبیرستان و مرکز پیش‌دانشگاهی رازی و مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد عجب‌شیر

چکیده

نگارنده در این مقاله سعی کرده است با مطالعه فرهنگ‌ها، لغت‌نامه‌ها و آثار بزرگان ادب فارسی، دو واژه «سهل» و «ممتنع» را که در کتاب‌های زبان و ادبیات فارسی عمومی و ادبیات فارسی تخصصی دوره پیش‌دانشگاهی چاپ ۱۳۹۱ با نگارش‌های مختلف آمده‌اند، مورد بررسی قرار دهد و با ارائه تعریفی از آن دو، مشخص کند که شکل صحیح املا و تلفظ آن‌ها، سهل ممتنع است یا سهل و ممتنع.

کلیدواژه‌ها: سهل و ممتنع، سهل ممتنع

مقدمه

در کتاب ادبیات فارسی (تخصصی) دوره پیش‌دانشگاهی چاپ ۱۳۹۱ صفحه ۷۰، درس «وصف ابر» قسمت تاریخ ادبیات آمده است: «فرخی سیستانی از شاعران مشهور سبک خراسانی است. زبان لطیف و گوش‌نواز، سخن طبیعی و ساده، آوردن معانی بدیع و ابتکاری با ویژگی سهل و ممتنع، فرخی را در میان معاصرانش ممتاز و برجسته ساخته است...»

در کتاب زبان و ادبیات فارسی (عمومی) دوره پیش‌دانشگاهی، چاپ ۱۳۹۱، خودآزمایی ۴، صفحه ۶۲ درس چهاردهم به این صورت نوشته شده است:

«کدام عبارت متن، سهل ممتنع بودن کلام سعدی را نشان می‌دهد؟»

از آنجا که رعایت رسم‌الخط یکسان و یکنواخت واژه‌ها و ترکیب‌ها در کتاب‌های درسی یکی از رسالت‌های تعریف شده و

اصلی آموزش و پرورش است که خوانندگان را از ماندن در دو راهی و شک و تردید می‌رهاند؛ نویسندگان کتاب‌ها عموماً، و مؤلفان محترم کتاب‌های درسی خصوصاً- که الگو و سرمشقی برای آیندگان به‌شمار می‌آیند- باید به این مهم- بسیار توجه داشته باشند.

متن اصلی (بحث و بررسی)

زمانی که دانش‌آموزان این قبیل واژه‌ها را با دو نوع نگارش مشاهده می‌کنند، در ذهنشان سؤال ایجاد می‌شود که آیا این کلمات به‌صورت ترکیبی درست‌اند یا به صورت عطفی، یا به هر دو صورت و معلم برای این سؤال دانش‌آموزان، هیچ پاسخ قانع‌کننده و سند معتبری ندارد که ارائه بدهد. چون دادن پاسخ‌های لحظه‌ای و بی‌پایه و اساس و بدون استناد به اثری معتبر، شاید در کوتاه مدت سؤال‌کننده را قانع کند اما در دراز مدت وقتی عکس قضیه ثابت شد، اعتماد دانش‌آموز را نسبت به معلم سلب می‌کند.

در زبان فارسی (۳) چاپ ۱۳۸۸ (عمومی) بیاموزیم صفحه ۱۱۳، واژه‌هایی درج شده که از آن‌ها با عنوان کلمات «دو تلفظی» یاد کرده‌اند. در توضیح این واژه‌ها آمده است که تلفظ (۱) بر تلفظ (۲) ترجیح دارد؛ مثل: اصالت (تلفظ ۱) اصالت تلفظ (۲) و واژه‌هایی از این قبیل، اما ما برای کلماتی مثل «سهل» و «ممتنع»، چه به‌صورت «سهل ممتنع» نوشته شده باشند. چه به‌صورت «سهل و ممتنع»، قاعده و دلیل

خاصی در اختیار نداریم. در حالی که برای پاسخ دادن به این قبیل پرسش‌ها، باید دلایل متقن و منطقی آورد. واژه‌های «سهل» و «ممتنع» از نظر معنوی لغوی به شرح زیرند:

سهل: ص (ع) آسان، نرم، زمین نرم و هموار، سهول جمع (فرهنگ فارسی عمید) ممتنع: ا. فا. امتناع کننده، کسی که از امری یا کاری باز ایستد و سرپیچی کند/ محال، غیرممکن. (فرهنگ فارسی عمید)

اما ما این دو کلمه را جدا از هم و تک‌تک و از لحاظ معنی، لغوی بررسی نمی‌کنیم؛ چون در این صورت از بحث اصلی خارج می‌شویم. بر این اساس، باید دو واژه را یک جا بررسی و تعریف کنیم.

این واژه‌ها بدون توجه به نوع نگارش و تلفظ، نوعی از سبک نویسندگی، آن هم عمدتاً از اختصاصات سبکی سعدی، هستند. «در صفحه ۶۱ زبان و ادبیات فارسی عمومی» درس «بارقه‌های شعر فارسی» نوشته شده است: «این تنها خصوصیت سعدی است که سخنش به سخن همه شبیه باشد و به هیچ‌کس شبیه نباشد. در زبان فارسی احدی نتوانسته است مانند او حرف بزند و در عین حال، نظیر حرف زدن او را هر روز در هر کوچه و بازار می‌شنویم. که البته پاسخ خودآزمایی ۴ درس نیز همین قسمت است. (ویژگی سهل ممتنع).»

بنظر می‌رسد برای بررسی صحت و سقم این ترکیب، باید از آرایه‌های ادبی، تضاد و تناقض (پارادوکس) استفاده کنیم. با نگاهی گذرا به این دو آرایه موضوع مشخص خواهد شد.

صاحب‌نظران در تعریف تضاد نوشته‌اند: آوردن دو کلمه با معنی متضاد است در سخن برای روشن‌گری، زیبایی و لطافت آن؛ حافظ گفته است:

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد
زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد
در بیت یاد شده هیچ اتفاق خاصی نیفتاده است. اگر بخواهیم واژه‌های متضاد را مشخص کنیم در حالت کلی خواهیم گفت روز با شب متضاد است؛ یعنی مخالف هم هستند، ولی هر کدام در جایگاه خاص خود به‌طور جداگانه، و عمومی، بررسی شده است. به عبارت بهتر، روز هیچ ارتباطی با شب در بیت یاد شده ندارد. روز پدیده‌ای طبیعی است با مختصات خاص خود، شب هم پدیده‌ای است با ویژگی‌های منحصر به فرد خود؛ یعنی، هر کدام رونده و رهروی است که در یک مسیری جداگانه و راهی مجزا در حرکت است. در مثال بعدی از سعدی آمده است:

«تو نه مثل آفتابی که حضور و غیبت افتد
دگران روند و آیند و تو هم چنان که هستی»

اگر واژه‌های مخالف و متضاد را بررسی کنیم، خواهیم دید «حضور» کلمه‌ای است که با واژه «غیبت» تضاد دارد ولی این دو مانند دو وسیله نقلیه جدا از هم و با ظاهر متفاوت هستند که هر کدام جداگانه مسیر خود را طی می‌کنند. واژه‌های روند و آیند هم این گونه‌اند.

با توجه به مراتب بالا اگر دو واژه «سهل» و «ممتنع» را مثل «حضور و غیبت» یا «روز و شب» یا «روند و آیند» بنویسیم، «سهل و ممتنع» بودن دیگر آن ویژگی سبکی سعدی و احیاناً دیگران نخواهد بود؛ زیرا در این صورت باید این گونه توجیه کنیم که سهل یعنی آسان، ممتنع یعنی غیرممکن و محال. به عبارت بهتر، یعنی این ویژگی و سبک برای یک عده نویسنده، شاعر، خواننده و ... آسان است و هیچ مشکلی برای آوردن شعر و نثری نظیر سعدی ندارند اما برای یک عده غیرممکن و محال و دشوار است؛ یعنی اصلاً نمی‌توانند نظیر مطالب سعدی بیاورند. در این صورت، سهل و ممتنع مثل حضور و غیبت آرایه

تضاد دارند؛ یعنی واژه سهل مانند شخص یا وسیله نقلیه‌ای است که هیچ ارتباطی با ممتنع ندارد و هر کدام در جاده و مسیری جداگانه به راه خود ادامه می‌دهند و البته به نظر نگارنده چنین خوانشی به هیچ‌وجه درست نیست.

نگارنده معتقد است که برای توجیه نگارش این ویژگی و سبک باید از آرایه تناقض کمک گرفت. بزرگان ما فرموده‌اند که تناقض، آوردن دو واژه یا دو معنی متناقض است در کلام، به گونه‌ای که آفریننده زیبایی باشد و ... مثال: سعدی می‌گوید:

«هرگز وجود حاضر غایب شنیده‌ای
من در میان جمع و دلم جای دیگر است»
اگر بخواهیم دو واژه متضاد در بیت فوق بیابیم، آن دو غیر از کلمه‌های «حاضر» و «غایب» نخواهند بود، اما این دو چگونه تضادی دارند؟ آیا مانند «حضور و غیبت» و «روند و آیند» متضادند؟ آن وقت این تضاد کجا و آن کجا؟ شاعری گفته است:

دانه فلفل سیاه و خال مه رویان سیاه
هر دو جان سوزند اما این کجا و آن کجا؟
اگر این دو کلمه را بررسی کنیم می‌بینیم بین حاضر و غایب هیچ علامتی، نقش‌نمایی، واژه‌ای، صفتی، مضاف‌الیهی موجود نیست و هر دو کلمه خودشان جدا جدا صفت‌اند منتها زیبایی در اینجاست که «غایب» صفت «حاضر» واقع شده و این دو به هم اضافه شده‌اند. به عبارت بهتر، در بیت‌های قبلی می‌گفتیم «حضور» مثل یک انسان است و غیبت هم مثل فرد دیگر است یا هر کدام یک وسیله نقلیه، با اسم خاص خودند و اگر بخواهند به جایی بروند، باید جدا از هم و در مسیرهای جداگانه حرکت کنند، اما اگر قرار باشد واژه «حاضر» به جایی برود، باید با واژه غایب همراه شود و یک تنه بروند. به عبارت بهتر، در ابیات قبلی هم جسم واژه‌ها جدا بود هم روح، آن‌ها، اما در این دو واژه روح و جسم یکی است؛ یا هر دو نباید جایی بروند، یا اگر رفتند باید با هم باشند. چون اگر یک انسان را در نظر بگیریم و آن انسان صفتی داشته باشد، مثلاً مهربانی، کوشا بودن و ...، وقتی می‌خواهد به جایی برود هم با همان صفت همراه است؛ چون متصف به آن صفت است. بر این اساس،

در بیت‌های قبلی می‌شود حضور به جایی برود اما غیبت در همان مکان بماند و گفته، انسانی که حاضر است نمی‌تواند غایب باشد و وجود یکی نقض وجود دیگری است. اما شاعر این دو صفت متناقض را چنان هنرمندانه در ترکیب کلام خویش به کار برده که نه تنها پذیرفتنی می‌نماید بلکه به‌عنوان یکی از زیباترین بیت‌های فارسی ضرب‌المثل شده است.

بر این اساس، به نظر من ترکیب «سهل ممتنع» هم، باید مثل «حاضر غایب» نوشته شود و این‌طور صحیح است. یعنی «ممتنع» صفت جدایی‌ناپذیر «سهل» است و این دو کلمه جدا از هم نیستند و مفهوم کلی آن‌ها شعر و نوشته خوب است که به شنیدن آسان و به گفتن دشوار باشد. شعر خالی از تصنع که گفتن نظیر آن سخت و محال باشد؛ یعنی، هیچ‌کس نمی‌تواند مثل آن بگوید. نه اینکه یک عده بتوانند بگویند (برای آن‌ها ساده باشد) و یک عده نتوانند (برایشان سخت باشد).

شاید هم این ترکیب «سهل ممتنع» دقیقاً و صددرصد از قاعده تناقض تبعیت نکند؛ یعنی، نتوان مثل «حاضر غایب» و طبق آن تعریف، آن را توجیه نمود ولی برای هماهنگی و یکنواختی باید این گونه توضیح داده شود تا جای سؤال باقی نماند.

لازم به ذکر است که نویسندگان، چه این کلمات را به صورت ترکیبی بنویسند چه به صورت عطفی، به اتفاق یک تعریف ارائه نموده‌اند و هیچ اختلاف نظری در این مورد میان آن‌ها وجود ندارد. اینک نگارش مختلف این کلمات:

الف) آثاری که این ترکیب را با واو عطف، یعنی به صورت «سهل و ممتنع» نوشته‌اند همراه با تعریف و جمله مربوط ذکر می‌گردد.

۱) لغت‌نامه دهخدا: سهل و ممتنع؛ ترکیب عطفی: در اصطلاح آن است که ربط کلام و سیاق آسان نماید اما مانند آن هر کس نتواند گفت به سبب سلامت و جزالت و گنجاندن معانی بسیار در الفاظ اندک (از کشاف اصطلاحات الفنون: ۷۶۶) قطعه‌ای (شعر یا نثر) که در ظاهر آسان نماید ولی نظیر آن گفتن مشکل باشد (از فرهنگ



فارسی معین).

۲) چشمه روشن: سهل و ممتنع: یا به عبارت دیگر به کار بردن همان ابزار بیان که در اختیار همگان است و آسان می نماید اما با ترکیبی هنرمندانه و دل فریب و گیرا که از همه کس ساخته نیست.

۳) فرهنگ زبان فارسی: سهل و ممتنع: در ظاهر آسان نماید ولی نظیر آن گفتن مشکل باشد.

۴) فرهنگ آموزگار: سهل و ممتنع: دو صفت ضد در چیزی؛ مانند شعرهای سعدی که از یک نظر آسان فهم و از یک نظر سخت فهم باشد.

۵) زندگی و شعر سهراب سپهری: سهل و ممتنع: سخن گفتن از شعر سهل و ممتنع سهراب سپهری بسیار دشوار است...

۶) سبک شناسی شمیسا: سهل و ممتنع: ... همان که قدما سهل و ممتنع می گفتند و شعر فرخی سیستانی را مثال می زدند...

۷) گزیده غزلیات سعدی و قصاید: ... و در روانی سخن و صفت سهل و ممتنع و انسجام، مقام کلام را به جایی رسانیده... (عبدالعظیم قریب، مقدمه گلستان، ۱۳۴۶ ش، ص «ب»)

ب) آثاری که ترکیب را بدون واو عطف، یعنی به صورت «سهل ممتنع»، نوشته اند به قرار زیرند:

۱) فرهنگ جدید فارسی: سهل ممتنع: شعر خوب که به شنیدن آسان و گفتن دشوار باشد.

۲) با کاروان حله: سهل ممتنع: ... که سخن او را در شیوه سهل و ممتنع به سر حد اعجاز رسانیده است... ص ۲۴۴

۳) فرهنگ صبا: سهل ممتنع: شعر خوب که به شنیدن آسان و به گفتن دشوار باشد.

۴) فرهنگ فارسی امروز: سهل ممتنع: شعر یا سخنی که از فرط روانی آسان و معمولی به نظر آید، ولی سرودن یا گفتن نظیر آن بسیار دشوار یا ناممکن باشد.

۵) تاریخ ادبیات ایران: سهل ممتنع: ... به هر حال، صفت درخشان سهل ممتنع در آثار سعدی با اینکه کوشش های افزون و پی در پی در هم چشمی با آنها انجام شده...

۶) تاریخ ادبیات ایران: سهل ممتنع: ...

به هر حال، عالی ترین نمونه سهل ممتنع اصولاً تقلیدناپذیر است چنان که دیگران با همه کوششی که کرده اند توفیقی در این راه نیافته اند.

۷) فرهنگ فارسی عمید: سهل ممتنع: شعر خوب که به شنیدن آسان و به گفتن دشوار باشد؛ شعر خالی از تصنع که گفتن نظیر آن سخت باشد.

۸) گزیده غزلیات و قصاید سعدی: سهل ممتنع: طرز سعدی بر استواری لفظ و روانی معنی مبتنی است و همین نکته است که سخن او را در شیوه سهل ممتنع به سر حد اعجاز رسانیده است. (عبدالحسین زرین کوب، با کاروان حله: ۲۴۵-۲۴۴)

۹) بهارستان: سهل ممتنع: ... در ایراد امثال و اختیار بحرهای سبک با قافیه ها و ردیف های غریب، که سهل ممتنع نماست، تتبع حسن دهلوی می کند.

۱۰) همان: سهل ممتنع: شعری را (حسن دهلوی) حالتی حاصل آمده است که اگر چه به حسب بادی نظر آسان می نماید اما در گفتن دشوار است...

۱۱) تاریخ ادبیات ایران سهل ممتنع: ... ابتکار شگرف و شیوه بی همتا و اسلوب سهل ممتنعی که او (سعدی) در تنظیم گلستان به کار آورده کمتر از بوستان و غزلیات وی نیست.

۱۲) غلط نویسیم: سهل ممتنع: «خصوصیت شعر یا نثری که به نظر ساده آید ولی گفتن نظیر آن بسیار دشوار باشد.» بعضی آن را با «واو عطف» و به صورت «سهل و ممتنع» به کار می برند و غلط است: «شعری را [حسن دهلوی] را حالتی حاصل آمده است که اگر چه به حسب بادی نظری آسان می نماید اما در گفتن دشوار است و لهذا اشعار وی را سهل ممتنع گفته اند.» (بهارستان: ۱۰۶)

نتیجه

با توجه به مراتب و نظرات یادشده، از نظر تعریف و توضیح اختلاف نظری میان نویسندگان محترم مشاهده نمی شود و همگی بدون توجه به نوع نگارش، در به کارگیری عبارت «سهل ممتنع» یا «سهل و ممتنع» اتفاق نظر دارند.

در نتیجه، با توجه به مطالعات و بررسی های انجام شده و توضیحات، به نظر نگارنده این ترکیب به همین صورت «سهل ممتنع» صحیح است نه «سهل و ممتنع».

منابع

۱. دهخدا، علی اکبر؛ لغت نامه، جلد هشتم، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، دوره جدید، تهران، بهار ۱۳۷۳.
۲. —، لغت نامه، جلد ۲۹، مؤسسه لغت نامه دهخدا، ۱۳۶۵.
۳. معین، محمد؛ فرهنگ فارسی، جلد اول و چهارم، انتشارات امیرکبیر، چاپ بیست و چهارم، تهران، ۱۳۸۶.
۴. عمید، حسن؛ فرهنگ فارسی عمید، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۳.
۵. —، فرهنگ فارسی عمید، انتشارات امیرکبیر، چاپ سیزدهم، تهران، ۱۳۵۷.
۶. یوسفی، غلامحسین؛ چشمه روشن (دیداری با شاعران)، انتشارات علمی، چاپ ششم، تهران، زمستان ۱۳۷۴.
۷. سعیدی پور، محمود؛ فرهنگ جدید فارسی رازی، انتشارات فخر رازی، چاپ پنجم، ۱۳۷۲.
۸. علامه فلسفی، احمد؛ فرهنگ زبان فارسی، انتشارات پیام آزادی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۱.
۹. آموزگار، حبیب الله؛ فرهنگ آموزگار، انتشارات معرفت، چاپ چهارم، ۱۳۵۲.
۱۰. ریپکا، یان؛ تاریخ ادبیات ایران، ترجمه عیسی شهایی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۴.
۱۱. بهشتی، محمد؛ فرهنگ صبا فارسی، انتشارات صبا، ۱۳۷۲.
۱۲. صدیقی افشار، غلامحسین و دیگران؛ فرهنگ فارسی امروز، مؤسسه نشر کلمه، چاپ اول، بهار ۱۳۷۳.
۱۳. زرین کوب، عبدالحسین؛ با کاروان حله (مجموعه نقد ادبی)، انتشارات علمی، چاپ نهم، پاییز ۱۳۷۴.
۱۴. ریپکا، یان؛ تاریخ ادبیات ایران، ترجمه ابوالقاسم سری، جلد اول، انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۸۲.
۱۵. عابدی، کامیار؛ زندگی و شعر سهراب سپهری، (از مصاحبت آفتاب)، نشر ثالث، چاپ اول، ۱۳۸۴.
۱۶. شمیسا، سیروس؛ سبک شناسی شعر، انتشارات فردوس، چاپ سوم، تهران، ۳۷۶.
۱۷. —، سبک شناسی (۲)، انتشارات دانشگاه پیام نور، چاپ اول، ۱۳۷۲.
۱۸. جامی، عبدالرحمن؛ بهارستان، به تصحیح اسماعیل حاکمی، انتشارات اطلاعات، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۱.
۱۹. انوری، حسن؛ گزیده غزلیات سعدی، انتشارات علمی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۱.
۲۰. شعاع، جعفر؛ گزیده قصاید سعدی، انتشارات علمی، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۷۲.
۲۱. نجفی، ابوالحسن؛ غلط نویسیم، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ هفتم، تهران، ۱۳۷۴.
۲۲. یا حقی، محمدجعفر؛ تاریخ ادبیات ایران، شرکت چاپ و نشر ایران، تهران، ۱۳۷۱.
۲۳. فرزاد، عبدالحسین؛ تاریخ ادبیات ایران و جهان (۱)، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران، تهران، ۱۳۸۱.
۲۴. پارسائیسب، محمد و دیگران؛ ادبیات فارسی (قافیه، عروض و ...)، دوره پیش دانشگاهی، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران، چاپ هجدهم، تهران، ۱۳۹۱.
۲۵. —، زبان و ادبیات فارسی (عمومی) دوره پیش دانشگاهی، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران، چاپ هجدهم، ۱۳۹۱.
۲۶. هادی، روح الله؛ آرایه های ادبی، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران، ۱۳۷۷.
۲۷. حق شناس، علی محمد و دیگران؛ زبان فارسی (۳) شاخه نظری (عمومی)، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران، چاپ یازدهم، تهران، ۱۳۸۸.

تخلیله بر «یاد یاران» حمید سبزواری

زهراسلیمانی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

چکیده

نویسنده در این مقاله تحلیلی بر چکامه بلند «یاد یاران» از حمید سبزواری با تکیه بر شعر دفاع مقدس دارد. این سروده مرثیه‌ای است در شرح زندگی و دلاوری‌های سردار جهادگر «شهید مهندس سیدمحمدتقی رضوی». شاعر این منظومه را در دوره سوم جنگ، سال ۱۳۷۶، سروده است و در خلال توصیف شخصیت و فضائل شهید رضوی، از شهیدان والا مقام جنگ تحمیلی، اندوه جا ماندن از کاروان شهدا، غربت تنهایی و شرم از مردان آسمانی سخن به میان می‌آورد و در نهایت به خود اتهامی می‌پردازد. وی با به کارگیری قالب مثنوی جهت بیان روایی، لحن حماسی و صور خیال در سروده‌اش، رشادتها و حماسه‌آفرینی‌های رزمندگان اسلام به‌ویژه «شهید رضوی» را به زیبایی پیش چشم ما ترسیم می‌کند. شیوه نگارش مقاله تحلیلی-توصیفی است.

کلیدواژه‌ها: سبزواری، شعر دفاع مقدس، شهید رضوی، صور خیال

مقدمه

زبان و ادبیات فارسی در گذر زمان در حوزه‌های مختلف فرهنگی، سیاسی و... دستخوش تحولات می‌گردد. در این مسیر دگرگونی‌ها و اندیشه‌های نوینی به ظهور می‌رسد. هر دوره از تاریخ ادبیات میهن ما ویژگی‌هایی دارد. برای مثال، فردوسی با خلق حماسه‌ای بی‌نظیر آیینی‌ای از آرمان‌های بشری را در برابر خواننده قرار می‌دهد. در دوره ما نیز حماسه هشت ساله

دفاع مقدس با خصوصیات منحصر به فرد خود در آثار نویسندگان و شاعران تجلی می‌یابد.

حمید سبزواری (حسین ممتحنی) یکی از حماسه‌پردازان این مرز و بوم است که از تأثیر حوادث دوران خود به دور نبوده است و با تفحصی در آثار و افکارش می‌توان این تأثیرات را به وضوح یافت.

شاعران کلاسیک و مدرن برای اندیشه‌ها و آمال خود از آرایه‌های ادبی به‌عنوان یکی از شاخصه‌های شعر مدد جسته و آن‌ها را در خدمت تصویرسازی و خیال‌پردازی‌های بدیع شاعرانه قرار داده‌اند.

سبزواری یکی از شاعرانی است که با استفاده از بن‌مایه‌های ملی و مذهبی و با به کارگیری بیانی انتقادی و صریح، تصاویر زیبایی ارائه داده است.

در گذر از شعر دفاع مقدس پس از دوره اول (جوانه‌های شعر جنگ) و دوم (درونی شدن شعر) به اشعار پس از خاتمه جنگ می‌رسیم که حال و هوای خاص خود را دارد. از موضوعات اصلی شعر این دوره می‌توان به اندوه سرشار و ژرف همراه با یاد ایثارگری‌های رزمندگان اسلام، دریغ و افسوس جاماندن از کاروان شهدا، غربت و تنهایی، شرم از شهیدان و... اشاره کرد. حسن قاسمی درباره مضامین شعر دفاع مقدس در دوره سوم می‌گوید: «یادآوری لحظه‌های شور و حماسه دفاع مقدس، تصویر رشادتها و غرور آفرینی‌های رزمندگان اسلام، مرثیه‌سرایی درباره عزیزی که مظلومانه پرکشیدند، تشبیه لحظه‌های ایثار شهیدان به حماسه‌آفرینی‌های شهیدان کربلا و...»

مضامین شاعران متعهد و دلسوز دوره جنگ و پس از آن بود. «قاسمی، ۱۳۸۳: ۷۶»

غزل حماسی و مثنوی با ویژگی‌های خود به زیبایی توانستند از عهده بازگویی مضامین شعر عصر جنگ برآیند. شاعران با پوشاندن لباسی نوبر قالب مثنوی توانستند گامی مؤثر در جهت تعالی شعر در عرصه مثنوی سرایی بردارند. استفاده از تلمیحات دینی، ذکر صفات خداگونه شهیدان، آمیختگی موفق عشق و عرفان و حماسه و... بر محتوای این قالب تأثیر بسیار گذاشته است. به کارگیری صور خیال در این قالب در جهت تحقق بخشیدن به اهداف حماسه جنگ بسیار به چشم می‌خورد.

شناسنامه شعر

این منظومه بلند با ۲۸۸ بیت را حمید سبزواری، استاد متعهد عرصه شعر و ادب و شاعر پیش‌کسوت شعر انقلاب در رثای سردار جهادگر، شهید «محمدتقی رضوی»^۱ در قالب مثنوی با محتوای حماسی سروده است. چکامه در بحر رمل (فاعلاتن- فاعلاتن- فاعلن) آمده و شاعر عنوان «یاد یاران» را برای آن برگزیده است تا یاد شهیدان عرصه جهاد مقدس را در اذهان جاودانه سازد.

وی با پیروی از مثنوی‌سرایان بنام عرصه شعر انقلاب همچون **علی‌معلم** و **احمد عزیزی** برای بیان روایی شعر خویش دست به سرایش این منظومه می‌زند. تکرار برخی کلمات، تنوع قافیه، داشتن افت و خیزهایی از نظر وزن و قافیه، آوردن تلمیحات متعدد از شاعران متقدم مانند «عطار نیشابوری»

و بر شیوه و وزن و محتوای شعر آنها سرودن، به کارگیری صور خیال برای تحقق بخشیدن به هدف شعر دفاع مقدس، از ویژگی‌های این سروده است. ستایش منش و شخصیت شهیدان دفاع مقدس به ویژه «شهید رضوی» در این منظومه هدف اصلی شاعر است. سبزواری در این شعر سعی کرده است حوادث انقلاب اسلامی و دفاع مقدس را مرور کند و آنها را زمینه‌ای قرار دهد برای پرداختن به شرح هجران یار خویش «شهید رضوی». او در اثنای سخن از بعضی شهیدان مانند شهید همت و چمران و... نیز یاد می‌کند. تضمین‌هایی از شاعران دیگر می‌آورد و از کلمات غیرمعروفی همچون مشکو: سرای امن (ص ۲۵) غبی: بی‌عقل (ص ۲۷) و مشراق: محل سرزدن آفتاب (ص ۲۵) مدد می‌جوید.

موضوع: تحلیلی بر یاد یاران حمید سبزواری با تکیه بر شعر دفاع مقدس و بررسی اجمالی صور خیال در آن

همان‌طور که در مقدمه اشاره شد اشعار دورهٔ سووم جنگ حکایت از سوگ سروده‌ها، شرح دردها و فراق یاران رفته دارد. سبزواری نیز همچون دیگر شاعران این عرصه، تعظیم شهادت‌خواهی را سرلوحهٔ کار خویش قرار می‌دهد و شرم از شهیدان و اندوه و حسرت عمیق جا ماندن از کاروان شهدا روح او را می‌آزارد.

شاعر در ابتدای این مجموعه ابیاتی در وصف افسردگی و ناتوانی خود می‌آورد و با یک فضاسازی مناسب از شهیدان بلندمرتبهٔ صدر اسلام تا حماسهٔ دفاع مقدس یاد می‌کند. فضای معنوی جبهه‌ها را یادآوری می‌کند و به توصیف عشق مبارزان می‌پردازد. اماکن و شهرهای جنگ‌زده را نام می‌برد و سپس قصهٔ زندگی دلیر خراسانی، نام شهید رضوی را نقل می‌کند. وی را منتسب به امام رضا و دارای اخلاص عمل و معتقد به ولایت معرفی می‌کند:

«چون نسب می‌برد از «شمس الشموس»
«بوالحسن» یعنی شهید ارض توس

«رضوی» این کنیت از اجداد داشت
وین گرامی هدیه زان امجاد داشت...
در دل از اصل ولایت بهره داشت
نقش اخلاص عمل بر چهره داشت»
(سبزواری، ۱۳۷۶: ۱۶)

شاعر با شرح عشق‌بازی‌های این شهید با

سبزواری یکی از شاعرانی است که با استفاده از بن‌مایه‌های ملی و مذهبی و با به کارگیری بیانی انتقادی و صریح، تصاویر زیبایی ارائه داده است

جانان خویش، او را وارسته‌ای می‌داند که
تسلیم امر رهبر آزاده‌اش و عاشق و مرید
بی‌چون و چرای امام خمینی (ره) است:
«با «خمینی» الفتی دیرینه داشت
آتش سودای او در سینه داشت
او مریدی بود خرمن سوخته
وز مرادش درس عشق آموخته»
(همان: ۱۷)

سبزواری این شهید گران‌قدر را همچون
چراغ افروخته‌ای می‌داند و عشق
درویش‌گونه‌اش را می‌ستاید:
«عاشقی درویش بود و سوخته
سینه‌اش همچون چراغ افروخته»
(همان: ۳۰)

شجاعت او را هم سنگ شیر می‌داند
و اعتقاد دارد که وی در برابر تقدیر الهی
تسلیم ارادهٔ حق است. او را عاشقی می‌داند
که از تعلقات دنیایی جداست:

«در غزا چون شیر و تسلیم قضا/ آستان
بوس علی مرتضی» (همان: ۱۵) «عاشقی
از خویش هجرت کردن است/ نیست
عاشق هر که در بند تن است» (همان: ۱۸)
ستایش‌های او در مجموعه‌های خویش از
جنس مدح عاشقانه و برای به‌دست‌آوردن
زر و قدرت نیست بلکه شهدا و مقامشان را
ارج می‌نهد. در اثنای این مثنوی نیز همت
و چمران را به تندر و توفانی شبیه می‌کند

که بر خصم می‌تازند:

«یاد همت، یاد چمران می‌کنم
یاد تندر یاد توفان می‌کنم
یاد صدها شعله صدها آفتاب
یاد صدها تیغ آتش موج آب»
(همان: ۱۰)

به سبب گرایش سبزواری به سادگی و
صراحت بیان، ترکیبات شعری وی به دور
از هرگونه تصنعی قابل دسترسی است.
ترکیبات استعاری و تشخیص در آثارش
با حرکت و پویایی تصاویر، نمود ویژه‌ای
می‌یابند.

او مشاهدات خویش از واقعیات جنگ، غم
و درد دوری از شهیدان و حسرت خوردن
خود را با زبان استعاره و تشبیه این گونه
ابراز می‌دارد:

«من غم سرو و صنوبر دیده‌ام
کوچ صد فوج کبوتر دیده‌ام
دیده‌ام من با دلی افروخته
کاروان‌ها، نخل‌های سوخته...
یاد باد از جبهه، دانشگاه عشق
خالی از رهرو مبادا راه عشق»
(سبزواری، ۱۳۷۶: ۱۱، ۱۰)

سبزواری از حضور تأثیرگذار این شهید
به‌عنوان یکی از مهندسان جهاد سازندگی
و دلاوری‌هایش سخن به میان می‌آورد و
برخی از کارهای پرثمرش را برمی‌شمارد:
«گاه در «مهران» و گاهی «دهلران»
گاه به «سوسنگرد» و گاهی «حاجیان»
جاده‌سازی کرد در صحرا و کوه

با سری پرشور و عزم ناستوه
گاه بر «اروند» و گاه بر «کرخه رود»
زیر آتش «پل» زد و معبر گشود»
(همان: ۲۹)

شاعر بی‌پروای ما در ابیاتی به مدد استعاره
و کنایه لفظ را در خدمت بیان قرار می‌دهد
و به‌وسیلهٔ آن بر صدام می‌تازد و نفرت خود
را از دشمن این‌گونه اعلام می‌کند:

«بی‌پدر زادی، خسی، بدگوهری
غرب استعمارگر را نوکری
فاسدی تن پروریده با فساد
با خدا و شرع و قرآنش عناد

سر به حکم غرب غار تگر نهاد
رو به ایران با دو صد لشکر نهاد»
(همان: ۲۷)

گاه از عنصر تشخیص بهره می‌گیرد و
بهار را برای همنوایی با شهیدان سرخ‌گونه
می‌بیند:

«توبهار آمد بهاری راستین
سرخ از خون شهیدانش جبین»
(همان: ۲۲)

مجازها و کنایات را با فخامت و صلابت
حماسی در این مثنوی می‌بینیم. شاعر
ولایت‌مداری را از ویژگی‌های قهرمانان این
دوره برمی‌شمرد و می‌گوید:
«سینه‌ها با سینه‌ها پیوند داشت»
«سینه و دل را ولا پر کرده بود»
(همان: ۱۲)

غزل حماسی و مثنوی با ویژگی‌های خود به زیبایی توانستند از عهدۀ بازگویی مضامین شعر عصر جنگ بر آیند

«چون شنید از نای رهبر این پیام/ کای
مسلمانان به راه حق قیام»
(همان: ۱۹)

از جان گذشتگی و بصیرت درونی شهدا و
اطاعت از رهبری را لازمهٔ تقرب به این مقام
می‌داند و می‌گوید:

«عرصه هر جا بهر یاران تنگ بود/ جان
سپر می‌کرد و پیش‌آهنگ بود»
(همان: ۳۲)

«دیده‌اش بیدار و دل بیدار بود/ همراهان را
در مهالک یار بود»
(همان: ۳۳)

«حکم پیر عشق را گردن نهاد/ رو به رزم
جیش اهریمن نهاد»
(همان: ۲۰)

در اثنای کلام، شاعر به مدد صور خیال

و آوردن ابیاتی از عطار با موضوع عشق
عارفانه، کلامش را اعتبار و زینت می‌بخشد:
«هر که او در عشق چون آتش نشد/ عیش
او در عاشقی بی‌غش نشد» (منطق‌الطیر
عطار)

و ادامه می‌دهد:

«عشق باید پنجه در خارا زدن
خانه هشتن، خیمه بر صحرا زدن
در دل آتش شدن رفتن بر آب
دل پر آتش سینه بر دریا زدن»
(همان: ۳۰)

همان‌طور که اشاره شد، قالب مثنوی در
شعر جنگ، بیانگر تلفیق حماسه و عرفان
بود. سبزواری با تکیه بر این اصل و استعانت
از آرایه‌های مجاز و کنایه، در این چکامه
فضای جبهه را سرشار از عطر خدا، خالی
از افسون و نیرنگ و قبلۀ مردان دردآگاه
می‌بیند، شهید رضوی را درس‌آموختهٔ این
فضا می‌داند و می‌گوید:

«دل که صافی شد خدایی می‌شود
آسمانی، کربلایی می‌شود...»

هر که رمز پاکی جان یافته است
یار را در جبهه آسان یافته است
جبهۀ مردان را دلی بی‌رنگ بود
خالی از افسون و از نیرنگ بود...

چون دل از رنگ و ریا پرداختند
خانه‌ای شایان دلبر ساختند
خانه‌ای بی‌رنگ، خالی از ریا
خانه‌ای در خورد ذات کبریا»
(همان: ۱۲، ۱۳)

شاعر تلمیح به عشق محمود و ایاز را
زمینه قرار می‌دهد تا بلوغ عشق را در وجود
شهید رضوی برای همگان مجسم کند.
به عقیدۀ محمدرضا سنگری یکی از
ویژگی‌های سبکی شعر دفاع مقدس
«ساحت اندیشه» است.

«در شعر دفاع مقدس از بعد فکری
ویژگی‌های فراوان و ممتازی می‌توان یافت
که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: ۱. تلفیق
و در آمیختن گذشته، حال و آینده با اتکا
بر سه عنصر تاریخ اسلام به‌ویژه عاشورا،
حالات و رویدادهای حال (جبهه) و آیندۀ
تاریخ (ظهور)؛

دنبالۀ مطلب در صفحه ۹۶

معنای ابافاضل

صفرعلی کرمی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و
دبیر دبیرستان‌های اصفهان

مرگ عقاب

گاهی در فکر مرگ آن عقابم
که بر کوه بلندی رفت و بفسرد
چو دوران حیات او سرآمد
سرآغازی دگر بر خویش بشمرد
نه محزون شد، نه شیون کرد و زاری
نه افسوسی ز عمر رفته‌اش خورد
به جایی رفت کاو را کس نبیند
سرود زندگی را خواند و پژمرد
سرود زندگی در اوج سر داد
جهان دایم ز بالا دید و بسپرد
عقاب قله‌های خاکساری
یکی راز گران با خویشتن برد
عقاب‌آسا در اوج آن کس که سر کرد
عقاب‌آسا در اوجی خواهد او مرد

توحید

جلوه در دیده نه، در دل بکند روی خدا
احمد آمد که برد خلق جهان سوی خدا
چشم خورشید دهد جامه زربفت به
خاک

خوش پراکنده کند باد صبا بوی خدا
سفره نعمتش انداخته از فرش به عرش
اهل دین راست همه نعمت مینوی خدا
لطف او بارشی از ابر کرامت همه راست
نیست قهر و ستم و کینه‌گری خوی خدا
دوست را قید مکان لایق گنجایش
نیست

بی‌نشانی ست نشان‌های در کوی خدا
جمله ذرات جهان در طلبش گرم سماع
ای «جهان‌دیده» شنو نغمه یاهوی خدا

دفتر تاریخ

از نور قیام تو، شب ما روز است
هر چند که ماتم تو عالم سوز است
بر دفتر تاریخ، نوشتی با خون
خون بر شمشیر تا ابد پیروز است

هوشنگ بهداروند - خوزستان

آب می‌بینم تو در ذهنم شکوفا می‌شوی
از کنار علقمه با مشک پیدا می‌شوی
آب پیش آبرویت سر فرو می‌آورد
آن زمان که در وفا مانند دریا می‌شوی
ماه هاشم هستی اما در شگفتم من چه سان
روز عاشورا به روی نیزه پیدا می‌شوی
آب می‌افتد به سجده پیش پایت، شرمسار
آن زمان که یاد آن لعل شکرخا می‌شوی
کربلای مهدی موعود نزدیک است و من
شک ندارم باز هم آنجا تو سقا می‌شوی
گرچه می‌دانم که معنای ابافاضل چه هست!
توی فرهنگ لغات من تو دریا می‌شوی

انتخاب: جواهر مؤذنی

دو برادر مادر پیر و بیماری داشتند. با خود قرار گذاشتند یکی خدمت خدا کند و دیگری در خدمت مادر باشد. یکی به صومعه رفت و به عبادت مشغول شد و دیگری در خانه ماند و به پرستاری مادر مشغول شد. چیزی نگذشت که برادر صومعه‌نشین مشهور خاص و عام شد و به خود غره گردید که خدمت من ارزشمندتر از خدمت برادرم است. چرا که او در اختیار مخلوق است و من در خدمت خالق.

همان شب پروردگار را در خواب دید که وی را خطاب نمود و فرمود: «به حرمت برادرت تو را بخشیدم.» برادر صومعه‌نشین [در حالی که] اشک در چشمانش حلقه زد [و] گفت: «یارب، من در خدمت تو بودم و او در خدمت مادر. چگونه است که مرا به حرمت او می‌بخشی؟ آیا آنچه کرده‌ام مایه رضای تو نیست؟» ندا رسید: «آنچه تو می‌کنی من از آن بی‌نیازم ولی مادرت از آنچه او می‌کند بی‌نیاز نیست.»

برگرفته از کتاب فارسی اول دبستان سال ۱۳۲۴

مردی از روی کاتالوگ، یک دوچرخه برای پسر خود سفارش داده بود. هنگامی که دوچرخه را تحویل گرفت، متوجه شد که قبل از استفاده از دوچرخه خودش باید چند قطعه آن را سوار کند. به کمک دفترچه راهنما، تمام قطعات را دسته‌بندی کرد و در گاراژ کنار هم چید. با وجود اینکه بارها دفترچه راهنما را با دقت مطالعه کرد ولی موفق نشد قطعات دوچرخه را به درستی سوار کند. متفکرانه به همسایه‌اش نگریست که مشغول کوتاه کردن چمن‌های حیاط منزل خود بود. تصمیم گرفت از او که در مسائل فنی بسیار ماهر بود، کمک بخواهد. مرد همسایه کمی به قطعات دوچرخه که در گاراژ چیده شده بود نگاه کرد. بعد با مهارت شروع به سوار کردن آن‌ها نمود؛ بدون اینکه حتی یک‌بار به دفترچه راهنما نگاه کند. پس از مدت کوتاهی تمام قطعات به درستی سوار شدند. مرد گفت: «واقعاً عجیب است! چطور موفق شدید بدون خواندن دفترچه راهنما این کار را انجام دهید؟» مرد همسایه با کمی خجالت گفت: «البته این موضوع را افراد معدودی می‌دانند اما من خواندن و نوشتن بلد نیستم.» بعد با حالتی سرشار از اعتمادبه‌نفس، لیخندی زد و اضافه کرد: «و آدمی که خواندن و نوشتن بلد نیست باید حداقل بتواند فکر کند.»

مردی در حاشیه خیابان بساط پهن کرده بود: زردآلو هر کیلو ۲۰۰۰ تومان؛ هسته زردآلو هر کیلو ۴۰۰۰ تومان. یکی پرسید: «چرا هسته‌اش از خود زردآلو گران‌تر است؟» فروشنده گفت: چون عقل آدم را زیاد می‌کند. مرد کمی فکر کرد و گفت: «یک کیلو هسته بده.» خرید و همان نزدیکی نشست و مشغول شکستن و خوردن شد. با خودش گفت: «چه کاری بود؟ زردآلو می‌خریدم هم خود زردآلو را می‌خوردم هم هسته‌اش را. هم ارزان بود.» رفت و همین‌ها را به فروشنده گفت. فروشنده گفت: «بله. درست است. نگفتم عقل آدم را زیاد می‌کند؟ چه زود هم اثر کرد!»

علی اکبر دهخدا

شلوار سفید

یک شلوار سفید دوست‌داشتنی داشتم که یک روز ابری پوشیدمش و موقع بازگشت به خانه باران گرفت، گلی شد و من بی‌خیال پیمایش را نگرفتم؛ به هوای اینکه هر وقت بشویم پاک می‌شود ولی نشد. بعدها هر چه شستمش پاک نشد. حتی یک‌بار به خشکشویی دادم که بشویند ولی فایده نداشت. آقایی که توی خشکشویی کار می‌کرد، گفت: «این لباس چرک مرده شده.» گفت: «بعضی لکه‌ها دیر که شود می‌میرند. باید تازه‌اند پاک شوند.» چرک مرده شد و حسرت دوباره پوشیدنش را به دلم گذاشت. بعید نیست اگر بگویم دل آدم هم کم ندارد از لباس سفید. حواست که نباشد لکه می‌شود؛ لکه‌اش می‌کنند. وقتی لکه شد اگر پیمایش را نگیری می‌شود چرک. به قول صاحب خشکشویی، لکه را تا تازه است تا زنده است باید شست و پاک کرد.

احمد شاملو



الکر عشق را از معلمی بگیریم، چیزی از آن باقی نمی ماند!

پای صحبت حمید قاسم زادگان جهرمی، معلم و مدرس دانشگاه فرهنگیان

محمد دشتی

اشاره

حمید قاسم زادگان جهرمی را در دفتر مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی ملاقات می کنیم. درباره خودش می گوید: «فعالیت در زمینه ادبیات را از دوران دانش آموزی با شرکت در مسابقات فرهنگی و هنری آغاز کردم. پس از اینکه دوره دبیرستان را در رشته ادبی به پایان رساندم، در رشته هنرهای تجسمی در مقطع فوق دیپلم و لیسانس در دانشگاه فرهنگیان ادامه تحصیل دادم. همچنین از دانشگاه آزاد اسلامی لیسانس هنرهای نمایشی گرفتم و رشته ادبیات نمایشی را نیز در مقطع فوق لیسانس در همان دانشگاه دنبال کردم. در حال حاضر هم دانشجوی دکترای پژوهش هنر در دانشگاه تهران و عضو هیئت تحریریه فصلنامه تخصصی رشد آموزش هنر هستم. در دبیرستان های جهرم ادبیات تدریس کرده ام و اکنون نیز در دانشگاه فرهنگیان در مقطع کاردانی هنر، دروس مبانی هنرهای تجسمی، انسان، طبیعت و طراحی، تاریخ هنر ایران و جهان، کاربرد مواد آموزشی، روش تدریس هنر، سیر تحول خوشنویسی، مبانی خط و نقش، سفالگری، ادبیات کودک و نوجوان و کارگاه های هنرهای نمایشی تدریس می کنم. در مقطع تحصیلات تکمیلی به داستان نویسی و مقاله نویسی هم روی آوردم و با توجه به امتیازاتی که این موضوع برای دانشجویان داشت، این کار را خیلی جدی تر دنبال کردم. در سال های اخیر، زمان زیادی را صرف نوشتن مقاله های پژوهشی و علمی در زمینه هنر و ادبیات و به خصوص ادبیات نمایشی کرده ام.

پس از این آشنایی اجمالی با طرح سؤال های زیر، نظرش را در مورد مسائل مختلف جويا می شویم. آنچه می خوانید حاصل این گفت و گوی کوتاه اما صمیمانه است.

● آقای قاسم زادگان، شما با آغاز سخن و معرفی خودتان به سؤال اول ما پاسخ گفتید. حالا بفرمایید که از نگاه شما معلم موفق چه کسی است؟

■ از نگاه من معلم موفق کسی است که فراتر از کلاس درس باشد و علاوه بر وظایفی که در حوزه تدریس و یاددهی - یادگیری دارد، توانایی داشته باشد و بتواند دانش آموزان خود را در سطحی بالاتر از سطح کلاس درس همراهی و راهنمایی کند و تا جایی که ممکن است، همه هم و غمش معلمی و کلاس درس و دانش آموزان باشد. از سوی دیگر، بتواند حس ناب ادبی و حضور در کلاس درس را برای دانش آموزان خود فراهم کند و زمینه ای را به وجود بیاورد که دانش آموزان او هم بالاتر از سطح معمولی کلاس های درس فکر کنند و بتوانند همپای معلم خود جلو بیایند. در حقیقت، او باید میل به دانش آموزی و یادگیری و عشق به خواندن و یاد گرفتن و عمل کردن به آموخته ها را در درون دانش آموزان ایجاد و تقویت کند و خودش همیشه در این مسیر چند گام از دانش آموزانش جلوتر باشد.

اگر نگاهی اجمالی به گذشته خودمان داشته باشیم، می بینیم که معلمان ما به خصوص بزرگان حوزه ادب و ادبیات و

دبیران این رشته، همواره از چنین صفات بارزی برخوردار بوده اند که توانسته اند منشأ اثر باشند و دانش آموزانی را تربیت کنند که آن ها نیز به نوبه خود در هر زمینه ای که وارد شده اند مؤثر و اثر گذار بوده اند. البته آثار هنری هم که در این زمینه تولید شده اند، همه تحت تأثیر همان حس ناب معلمی توانسته اند نقش و جایگاهی در خور توجه داشته باشند.

در همین زمینه من اعتقاد زیادی به تأثیر گذاری دروسی مثل ادبیات فارسی، انشا و حتی املا دارم و فکر می کنم که دروس می توانند حس ناب ادبی و معرفت را در دانش آموزان زنده کنند و آنان را برای حرکت و رشد در زمینه ادب و هنر آماده و مجهز سازند.

● یعنی به اعتقاد شما هیچ استثنایی وجود ندارد و هر کس که شغل معلمی را انتخاب کرد، به همین مسیری که شما ترسیم می کنید می رود؟

■ نه چنین اعتقادی ندارم. من نظرم را درباره معلم موفق از نگاه خودم گفتم؛ کما اینکه ممکن است معلمانی هم این گونه نباشند. البته باید به این موضوع هم توجه داشته باشیم که گاه زمانه و شرایطی که افراد در آن قرار می گیرند، چیزهایی را به آن ها تحمیل می کند. بر این اساس گاهی افراد تحت تأثیر عواملی جز علایق و دل بستگی هایشان انتخاب می کنند و همین امر مانع از آن می شود که راهی را با شور و علاقه دنبال کنند. در حال حاضر



گريزان شده‌اند، به این رشته و دروس آن علاقه‌مند می‌شوند و آن را در قالب هنرهایی مانند هنرهای نمایشی و یا ادبیات داستانی بهتر و با علاقه و انگیزه بیشتری فرامی‌گیرند.

خوشبختانه زبان و ادب فارسی این ظرفیت‌ها و جذابیت‌ها را در درون خود دارد که بتواند نسل حاضر را هم با همه ویژگی‌ها و علایق خاصی که دارند، به خود مشغول و علاقه‌مند کند و چون میراثی ماندگار، تأثیرات مثبت خود را بر همه نسل‌ها و اعصار بگذارد.

● شما در روش تدریس خود چه روش‌های خلاقانه و بدیعی داشته‌اید که گمان می‌کنید مؤثر بوده‌اند؟

■ شاید نشود روی بعضی روش‌ها نام خلاقانه و بدیع گذاشت و اگر بگویم متفاوت و مؤثر، بهتر باشد. به نظر من گاهی باید توجه داشته باشیم که حاشیه‌ها می‌توانند از متن مؤثرتر باشند. همان‌طور که درباره ضبط و تهیه فیلم از کلاس‌های شعرخوانی و خوانش صحیح شعر گفتیم، معلم می‌تواند در درون خود به حاشیه‌هایی بپردازد که برای دانش‌آموز و فراگیرنده جذاب باشد. برای مثال، وقتی صحبت از شعر حافظ شیراز می‌شود، پرداختن به زندگی و احوال شخصی و مثلاً بیان این موضوع که حافظ حاضر نشده است شیراز را ترک کند و بسیاری ماجراهای پیرامونی آن می‌تواند جذابیت‌هایی داشته باشد که توجه به حافظ، فراگیری شعر او

■ هر معلمی باید صفات و ویژگی‌های عمومی و خاص معلمی را داشته باشد اما هر درسی به لحاظ موضوعی هم ویژگی‌ها و شرایط خاص خود را دارد و معلمی متصف به این شرایط و اوصاف را می‌طلبد. قطعاً معلم ادبیات هم از این اصل مستثنا نیست و اتفاقاً به دلیل ظرفیت‌ها و ویژگی‌هایی که درس ادبیات فارسی دارد، معلم زبان و ادبیات فارسی باید شرایط و بایسته‌های خاص خودش را داشته باشد. شناخت و آگاهی نسبت به ادبیات و ادب و زبان فارسی، تسلط بر متون کهن و جدید فارسی و آراسته بودن به صفات ظاهری مانند پوشش تمیز و مرتب، توجه به رعایت ادب و احترام به دانش‌آموزان و تسلط بر تدریس از صفات لازم در این زمینه است. علاوه بر مشی ظاهری و رعایت مسائلی که بدان اشاره شده، معلم زبان و ادبیات فارسی باید عاشق ادبیات باشد. اگر معلم به ادبیات عشق نورزد، نخواهد توانست عشق به ادب و معرفت در زبان فارسی را در دانش‌آموزان خود ایجاد کند. عاشق ادبیات بودن یعنی اینکه شعر را با لحن درست و شایسته بخواند و بداند که این توجه و معرفت به ادبیات فارسی، خود برای دانش‌آموز ایجاد جذابیت خواهد کرد. به عنوان یک تجربه عملی، من خود سعی کرده‌ام با استفاده از همین موضوعات، جذابیت‌های لازم را در کلاس ایجاد کنم. مثلاً در یک پروژه کلاسی که فیلم مستندی هم از آن ساخته شده است، از هنرآموزان و دانشجویانم خواسته‌ام که شعر نو و شعر کلاسیک و حماسی فارسی را آن گونه که شایسته است، در نزد دیگر هم کلاسی‌های خود قرائت کنند و اجازه بدهند تا این تجربه را با زبان فیلم ضبط و ماندگار کنیم. آن‌را به داوری یکدیگر بگذاریم و بهتر و بیشتر در این خصوص تلاش و فعالیت کنیم تا شیرینی‌های زبان و ادب فارسی نمایان و جذابیت‌های آن آشکار شود تا معلمان و دانشجومعلمان و دانش‌آموزان در مسیری بهتر و مؤثرتر در یادگیری و ایجاد ارتباط با زبان فارسی قرار گیرند.

گاهی در همین تلاش‌ها حتی دانشجویانی که به دلایلی در دوران دبیرستان از ادبیات

و گاه در همین زمان خودمان شاهد این موضوع هستیم که کسانی وارد دانشگاه فرهنگیان می‌شوند که عشق و علاقه و شوق آن‌ها معلمی و معلمی کردن نیست و به دلایل مختلف این کار را به عنوان یک شغل برای گذران زندگی برگزیده‌اند. در چنین مواقعی است که سخن گفتن از معلم و معلمی و به خصوص معلم موفق کمی سخت می‌شود. البته گاهی هم محیط معلمی از هویت معلمی خالی می‌شود؛ مثلاً زمانی که دانش‌آموز فقط درس می‌خواند که در کنکور قبول شود و معلم درس می‌دهد که در کنکور قبولی بدهد، عملاً غول کنکور فضای معلمی را از شوق و شور معلمی خالی می‌کند و آن محیط آموزنده و سرشار از بالندگی و خلاقیتی که باید فرد را برای زندگی آینده و روبه‌رو شدن با موقعیت‌های واقعی آماده کند، از بین می‌رود. بر این اساس، گاه قضاوت کردن در مورد معلمی کمی سخت می‌شود.

معلم موفق باید پا را از حوزه کلاس فراتر بگذارد و تدریس خود را با زندگی جاری دانش‌آموزان پیوند بزند. برای مثال، یک معلم ادبیات باید این توانایی و مدیریت را داشته باشد که به دانش‌آموزان کمک کند تا در حد خودشان آثار خلاقه‌ای را پدید آورند، بتوانند این آثار را در مجلات و نشریات محلی به چاپ برسانند و حظ و لذت آفرینش اثر هنری و ادبی را بچشند تا برای ادامه این راه تشویق شوند و انگیزه داشته باشند. همچنین معلم باید توجه داشته باشد که اگر دانش‌آموز او در خلق آثار هنری و ادبی فراتر از چارچوب کلاس درس قدمی برداشت، او را تشویق کند و حتی از کمک و مشارکت او برای اداره کلاس بهره بگیرد تا دانش‌آموز برای کار بهتر و مؤثرتر انگیزه پیدا کند و معلم هم بتواند زیر پروبال او را بگیرد و هر دو با هم و در کنار دیگر دانش‌آموزان رشد کنند. در یک جمله بگویم که اگر عشق را از معلمی بگیریم، چیزی از آن باقی نمی‌ماند!

● لطفاً درباره ویژگی‌های بایسته یک معلم ادبیات بر ایمان بگویید.

ادبیات و زبان فارسی هم به اجمال بیان کنید.

■ درباره کتاب‌های درسی باید بگویم که با آوردن آثار بیشتری از ادبیات غنی و تاریخی ما نسبت به گذشته بهتر و موفق‌تر عمل کرده‌اند، اما هنوز هم زمینه‌ای در آن‌ها به‌طور کامل دیده نشده است که بتواند خلاقیت را در دانش‌آموزان به عرصه عمل بکشد و چنان ظاهر شود که بتواند روح جست‌وجوگر و پوینده دانش‌آموز را ارضا کند و ادیبانی بیافریند که حاصل درس و تدریس و تحصیل و مدرسه باشند. گمان می‌کنم مؤلفان ما باید در تدوین و تألیف کتاب‌های درسی به این امر مهم و چگونگی عملیاتی کردن آن اهتمام بیشتری داشته باشند.

● درباره مجلات رشد و به‌خصوص مجله رشد زبان و ادب فارسی چه نظری دارید؟

■ مجموعه مجلات رشد را می‌پسندم و خوشحالم که توفیق همکاری با این مجلات را دارم. مجله رشد زبان و ادب فارسی مجله پربار و مؤثری است که می‌تواند بهتر از این هم باشد. مثلاً اگر بتواند همان خلئی را که در کتاب‌های درسی بدان اشاره کردم و موضوع ناتوانی در ایجاد خلاقیت در ذهن دانش‌آموزان بود، به گونه‌ای پوشش دهد و به معلمان کمک کند که با مطالعه مقالاتی که در این مجله درج می‌شود توانایی بهتری برای تدریس و کلاس‌داری کسب کنند، خیلی مفیدتر خواهد بود. من شخصاً مطالعه این مجلات را به دانشجویانم در دانشگاه تربیت‌معلم و هر جای دیگری که بروم توصیه می‌کنم و اعتقاد دارم که مجله رشد زبان و ادبیات فارسی نقش مهمی در کمک به معلمان دارد، اما اگر معلمان هم جای پای بیشتری در این مجله داشته باشند، مؤثرتر و مفیدتر خواهد بود.

● از اینکه در این گفت‌وگو شرکت کردید، از شما سپاسگزاریم.

■ من هم از شما و مجله رشد ادب فارسی به‌دلیل لطف و عنایتی که به معلمان و مخاطبان خود دارد، قدردانی می‌کنم.

و گرایش به این نوع از ادبیات را چندین برابر می‌کند. البته کسی که معلمی برایش فقط یک شغل است و خود را در چارچوبی اداری درگیر کرده است، ممکن است چنین عملکردی نداشته باشد و نتواند در دانش‌آموزان تأثیر مثبتی بگذارد. فقط معلم خلاق و هوشمند و علاقه‌مند برای این کار وقت و انرژی می‌گذارد و ابتدا خود از چنین نگاه و شناختی برخوردار می‌شود تا بتواند دانش‌آموزش را تحت تأثیر قرار دهد.

خاطرات معلمی هم ممزوج با خاطراتی هستند که در کلاس‌های درس و در ارتباط با دانش‌آموزان حاصل شده‌اند. خوب به‌خاطر دارم که علاقه‌مندی من به شعر نو در دوران دبیرستان به این دلیل بود که معلم ادبیات ما شعر نو را خود مستقیماً معنی نمی‌کرد و اجازه می‌داد تا این کار با مشارکت دانش‌آموزان انجام گیرد. همین مسئله باعث شده بود که ما هم احساس کنیم توانمندی‌هایی داریم که باید از آن استفاده کنیم و همین درک و دانستن و واقف شدن بر این توانایی‌ها و ظرفیت‌ها کمک می‌کرد تا به شعر نو و آنچه در آن بود علاقه‌مند شویم.

خاطره دیگر مربوط به اتفاقاتی است که در کلاس درس می‌افتد و به معلم هشدار می‌دهد که باید مراقب رفتارش با دانش‌آموز خود باشد و همواره آمادگی بر تافتن رفتارهایی را که ممکن است نتیجه عمل خودش باشد، داشته باشد. خوب خاطرم هست سال‌های اولی که از جهرم به تهران آمده بودم، داشتم در کلاس ورقه تصحیح می‌کردم که یکی از دانش‌آموزانم به درون کلاس آمد. من ناخودآگاه با زبان و لهجه محلی به او گفتم بدر رو! او هم با حاضر جوابی گفت که به پنجره می‌روم. خدا را شکر عکس‌العمل تندی نشان ندادم و با خودم فکر کردم که یک معلم همواره باید مراقب رفتار و گفتار خودش باشد و اگر هم ناخودآگاه کاری انجام داد، بتواند تبعات آن را بپذیرد. آن دانش‌آموز احسان علیخانی بود که امروز از مجریان توانای تلویزیون کشور است و هنوز هم گاه‌گاهی که اتفاقی هم را می‌بینیم، از این خاطره یاد می‌کنیم.

● نظر تان را درباره کتاب‌های درسی



کتاب آبی اما کبود، اثر حسین مهرآذین (دلجو)، ۱۳۹۲، ۷۰۰۰ تومان، نشر روشن مهر



فصل‌نامه اختصاصی آموزش رسم‌الخط زبان فارسی (پیر طاووس)، سال اول، زمستان ۱۳۹۳، شماره اول، ۷۰۰۰ تومان، مدیرمسئول و سردبیر: رضا قاسمی

ادامه مطلب از صفحه ۳۷

و جلد دیگر آن با نام «فرهنگ جبهه» (اصطلاحات و تعبیرات / ۱۳۷۴) که بسیاری از اصطلاحات و تکیه کلام‌های رزمندگان در فیلم‌های جنگی - که بعد از انتشار این کتاب ساخته شده‌اند - قطعاً تحت تأثیر این کتاب بوده‌اند و این نکته انکار ناشدنی است. (برای نمونه فیلم «اخراجی‌ها» اثر مسعود ده‌نمکی، که بی‌تردید دیالوگ‌های آن از این اثر ارزشمند تأثیر پذیرفته و همین باعث اقبال و توفیق چشمگیر آن شده است.)

نتیجه

زبان مخفی - که البته به اقرار مؤلفان کتاب‌های «فرهنگ لغات زبان مخفی» و «مردم‌شناسی اصطلاحات خودمانی» وام گرفته از زبان انگلیسی است - شاید همان اصطلاح «زبان خودمانی» باشد که محمد معین آن را این‌گونه تعریف کرده است: «واژه خودمانی، به معنی خصوصی بی‌تعارف و بی‌تکلف.» (معین، ۱۳۶۲، ج ۱: ۱۴۵۳) می‌توان گفت اصطلاح واژگان خودمانی «مجموعه‌ای از کلمات گفتاری و اصطلاحاتی است که قشر خودمانی از مردم (جوانان و...) برای بیان و انتقال معانی و پیام‌های خصوصی خود، بدون هیچ تعارف و تکلفی به کار می‌برد.» (اکرامی، ۱۳۸۵: ۲۸) در نهایت، زبان مخفی را می‌توان شاخه خصوصی تری از زبان عامیانه دانست که وسیله بیان احساسات و ادراکات ساده و مورد نیاز فردی و اجتماعی است و اصطلاح عوام در این محور، عموماً به کسانی اطلاق می‌شود که از لحاظ علم و اطلاع و احاطه بر فرهنگ و ادب و سخن‌دانی جزء خواص جامعه محسوب نمی‌شوند و به‌هنگام گفت و شنود کارکردهای مختلف زبان را مدنظر قرار می‌دهند. به تعبیر روشن‌تر، فراتر از نقش ارتباطی زبان، تداعی معانی ویژه، بار عاطفی و اخلاقی، بروز واکنش‌ها و تحریک احساسات، ایجاد صمیمیت و... از اهداف عمده زبان مخفی است و از آنجا که این زبان به‌واسطه جاذبه‌های آوایی و معنایی بیشتر در میان جوانان و اقشار خاصی از جامعه رواج دارد، نمی‌توان از کنار آن

گذشت. اگر به گونه‌ای علمی و ضابطه‌مند به تحلیل‌های اجتماعی و ساختاری زبان مخفی بپردازیم، قطعاً نوعی ناهنجاری دل‌آزار تلقی نخواهد شد و سرچشمه‌های دیگری از طبیعت عنصر ایرانی و بالندگی زبان مینوی فارسی را به همگان نشان خواهد داد.

پی‌نوشت

1. neologism
2. Vocabulaire
3. Variant
4. Format
5. official or standard
6. sub- standard or informat
7. Bernstein
8. norm
9. Havranek
10. Fourgerounding
11. Standard language
12. Dialect
13. Regionalisms
14. Jargon
15. Colloquialism
16. Vulgarity
17. Flosch

منابع

۱. اکرامی، محمود؛ مردم‌شناسی اصطلاحات خودمانی، نشر ایوار، چاپ سوم، مشهد، ۱۳۸۵.
۲. انزلی‌نژاد، رضا و منصور ثروت؛ فرهنگ معاصر، انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۳. الکتانی، ابوالحسن؛ تنزیه الشریعها لمرفوعة، بیروت، ۱۴۰۱.
۴. پورجوادی، نصرالله؛ درباره زبان فارسی (برگزیده مقاله‌های نشر دانش)، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳۷۵.
۵. جمال‌زاده، سیدمحمدعلی؛ فرهنگ لغات عامیانه (به کوشش محمدجعفر محبوب)، انتشارات فرهنگ ایران زمین، ۱۳۳۸.
۶. یکی بود، یکی نبود (به کوشش علی دهیانی)، انتشارات سخن، چاپ دوم، ۱۳۸۱.
۷. حق‌شناس، علی‌محمد؛ زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته، نشر آگاه، چاپ اول، ۱۳۸۲.
۸. خرمشاهی، بهاء‌الدین؛ چشم‌ها را باید شست، انتشارات قطره، چاپ اول، ۱۳۸۰.
۹. دابلیو، کانتر جان؛ ارتباط گفتاری میان مردم، مترجم: سید اکبر میرحسینی، قاسم کبیری، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۶.
۱۰. رحمتی، یوسف؛ فرهنگ عامیانه (با مقدمه استاد سعید نفیسی) تهران، ۱۳۲۹.
۱۱. روح‌الامینی، محمود؛ گرد شهر با چراغ، کتاب زمان، چاپ اول، ۱۳۷۵.
۱۲. سمائی، سیدمهدی؛ فرهنگ لغات مخفی، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۲.
۱۳. صفوی، کوروش؛ گفتارهایی درباره زبان فارسی، انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۰.
۱۴. فهیمی، سیدمهدی؛ فرهنگ جبهه (ج ۳ شوخ‌طبعی‌ها)، سازمان چاپ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول، ۱۳۷۱.
۱۵. مشیری، مهشید؛ ده مقاله درباره زبان، فرهنگ، ترجمه، نشر البرز، چاپ اول، ۱۳۷۳.
۱۶. فرهنگ اصطلاحات عامیانه جوانان، چاپ اول، انتشارات آگاهان ایده، ۱۳۸۰.
۱۷. نائل خانلری، پرویز؛ زبان‌شناسی و زبان فارسی،

انتشارات توس، چاپ چهارم، ۱۳۷۳.
۱۸. نجفی، ابوالحسن؛ فرهنگ فارسی عامیانه، نشر نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۹.
۱۹. یوسفی، غلامحسین؛ چشمه روشن، انتشارات علمی، چاپ اول، ۱۳۶۹.

مقالات:

۱. صادقی، علی‌اشرف؛ «زبان معیار»، مجموعه مقالات «در قلمرو آموزش زبان و ادب فارسی»، دفتر نخست، ناشر مجمع علمی آموزش زبان فارسی - چاپ اول - ۱۳۷۶.
۲. عباسی، فتح‌الله؛ «فراز و فرود در شعر ایرج میرزا» مجموعه مقالات «طالع مسعود» (سپاس‌نامه استاد مسعود تاجی)، چاپ اول، ۱۳۸۶.

منابع خارجی:

1. The oxford companion the English language. Edited by Tom Mc Arthur (oxford, New York oxford University press, 1992)

ادامه مطلب از صفحه ۵۹

سنایی همچنین سه مثنوی مهم عرفانی سروده است. مثنوی حدیقه‌الحقیقه او به‌عنوان یکی از الگوهای مهم مثنوی معنوی مولانا، اهمیت فراوانی در تاریخ ادبیات دارد.

ای درون پرور برون آرای

و ای خرد بخش بی‌خرد بخشی

خالق و رازق زمین و زمان

حافظ و ناصر مکی و مکان

ب. یکی از تفاوت‌های ادبی سبک خراسانی و سبک عراقی با دقت در ردیف اشعار، آشکار می‌شود. ردیف در سبک خراسانی، ساده، تک‌واژه‌ای و کوتاه بوده است ولی در سبک عراقی تلاش می‌شود تا از ردیف‌های طولانی‌تر، دشوارتر، ترکیب‌های اسمی و فعل مرکب برای هنرنمایی استفاده شود. از این نظرگاه، نیز اشعار سنایی به سبک عراقی نزدیکی بیشتری می‌یابد:

ای منز ذات تو «اما یقول الظالمون»

گفت علمت جمله را «ما لم تکونوا

تعلمون»

چون منز باشد از هر عیب ذات پاک تو

جای استغفارشان باشد «ما هم

یستغفرون»

امر امر توست یا رب با پیمبر در نبی

گفته ای «ان ابرمو امر افانا مبرمون»

(دیوان سنایی: ۲۷۳)

زهی چابک زهی چابک بنامیزد بنامیزد
زهی خسرو زهی شیرین بنامیزد
بنامیزد

(همان: ۳۸۷)

بتی که گر فکند یک نظر بر آتش و آب
شود ز لطف جمالش مصور آتش و آب
(همان: ۶۵)

ای قوم مرا رنجه مدارید علی الله
معشوق مرا پیش من آرید علی الله
(همان: ۴۸۸)

ای کوکب عالی درج وصلت حرام است
و حرج

ای رکن طاعت همچو حج الصبر
مفتاح الفرج

تا کی بود رازم نهفت غم خانه صبرم
برفت

لقمان چنین در صبر گفت الصبر مفتاح
الفرج

(همان: ۵۷۷)

نتیجه‌گیری

همان‌طور که اشاره گردید، مقید دانستن شاعران دوران گذار به سبکی خاص دشوار به نظر می‌رسد ولی با توجه دقیق به ویژگی‌های دو سبک خراسانی و عراقی، بهتر است حکیم سنایی را از شاعران سبک عراقی بشناسیم. در حقیقت، بخش‌های عمده زبان، اندیشه و مباحث فنی و ادبی شعر سنایی با ویژگی‌های سبک عراقی انطباق بیشتری دارد. نمونه‌های مورد اشاره نیز گواه این مدعاست.

منابع

۱. سنایی غزنوی؛ دیوان اشعار، به اهتمام پرویز بایابی، نشر نگاه، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۵.
۲. شمس‌الدین سیروس؛ سبک‌شناسی شعر، نشر فردوس، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۴.
۳. فتوحی، محمود؛ سبک‌شناسی، انتشارات سخن، چاپ اول، تهران، ۱۳۹۱.
۴. پارسائیسب، محمد؛ جامعه‌شناسی ادبیات فارسی، سمت، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۷.
۵. سنگری، محمدرضا و دیگران، ادبیات فارسی (سال چهارم انسانی)، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، چاپ اول، تهران، ۱۳۹۱.

ادامه مطلب از صفحه ۸۹

۲. ستایش شهید و شهادت، ایثار و جانبازی و مقاومت؛ ۳. خود اتهامی. نظاره عظمت‌ها، صبوری مردم و خانواده‌های داغدار، شاعر را به سنجش خویش با این نموده‌ها و ارزش‌ها می‌کشاند؛ ۴. عرفان پویا؛ ۵. تخطئه و محکوم کردن بیداد و بی‌رحمی دشمن تجاوزگر. (سنگری، ۱۳۸۹: ۹۵)

حمید سبزواری در تمام مجموعه‌های خویش، خصوصاً این مثنوی بلند، با تکیه بر واقعه عاشورا پیوندی میان این عنصر، صحنه کربلا و فضای جبهه‌ها و یاران امام خمینی برقرار می‌کند و با استعانت از آرایه‌های ادبی ابراز می‌دارد:

«آرزوی کربلا دارد دلم

یک جهان شور و نوا دارد دلم...

خار و خارا سد راه عشق نیست

پر نیان در زیر پا دارد دلم...

می‌روم همراه سرداران عشق

چشم یاری از خدا دارد دلم...

شو حسینی شو، حسینی را شناس

شهر یاران خمینی را شناس»

(سبزواری، ۱۳۷۶: ۳۵، ۳۶ و ۳۷)

در انتهای این مثنوی شاعر خود را وامانده در این سرای خاکی می‌بیند و به خود اتهامی می‌پردازد:

«من چرا بر خاکدان چسبیده‌ام؟» (همان:

۳۸) و می‌گوید چرا من شایسته پرواز

نشدم. شهید رضوی را راهی سرچشمه‌های

نور برای آغاز حیاتی راستین و هم‌نشینی

با گروه قدسیان می‌بیند و برایش آرزو

می‌کند که با نوریان محشور شود و راه و

رسمش عبرت رهروان آزاده گردد.

نتیجه‌گیری

۱. گزینش قالب مثنوی و سبک خراسانی در این شعر به خواننده کمک شایانی می‌کند تا منظور شاعر را به سادگی دریابد.

۲. سبزواری این شعر را زمینه‌ای برای بیان روایت تاریخی حوادث انقلاب و جنگ قرار داده است.

۳. او اساس کار خود را بهره‌مندی از آثار بزرگان شعر و ادب قرار می‌دهد و از این نظر بر خود می‌بالد که اعتبار شعرش را از

آن‌ها وام گرفته است. استفاده از سبک خراسانی و به کارگیری اندکی از تلمیحات سبک عراقی در اشعارش مشهود است.

۴. به‌ندرت عدم رعایت وزن در بعضی از ابیات ایشان به چشم می‌خورد. تعبیرات و واژه‌های تکراری هم در این منظومه دارد.

۵. شاعر شرح فراق از شهدا و حسرت جا ماندن از کاروان مردان آسمانی را، که جزء ویژگی‌های شعر دوره سوم جنگ است، در این چکامه به خوبی نمایان ساخته است.

۶. استفاده از لحن حماسی برای بیان روایت زندگی شهید رضوی و به کارگیری صور خیال برای تحقق بخشیدن به اهداف شعر دفاع مقدس از خصوصیات این سروده است.

۷. نمود کامل عنصر فضا سازی در این شعر به مخاطب کمک می‌کند تا برای درک محتوای شعر آماده شود.

۸. به دلیل گرایش سبزواری به سادگی و صراحت بیان، ترکیبات شعری وی به دور از هرگونه تصنعی قابل دسترسی است. ترکیبات استعاری و تشخیص در آثار وی با حرکت و پویایی تصاویر، نمود ویژه‌ای می‌یابند.

پی‌نوشت‌ها

۱. محمدتقی، متولد ۱۳۳۴ با احساسات پاک دینی رشد می‌کند و در اوج انقلاب فعالانه وارد مبارزه علیه رژیم می‌شود. در خرداد ۱۳۵۸ به عضویت جهاد سازندگی درمی‌آید و به عمران روستاهای استان خراسان می‌پردازد. با شروع جنگ تحمیلی با عضویت در ستاد جنگ‌های نامنظم «شهید چمران» نقش مهمی ایفا می‌کند. وی با ارائه طرح‌های مهندسی تازه راه‌گشای رزمندگان می‌شود.

رضوی به‌عنوان مسئول «ستاد کربلا» و «فرماندهی مهندسی جنگ جهاد سازندگی» و نیز «عاونت فرماندهی قرارگاه مهندسی» منصوب می‌شود و سرانجام پس از هشتاد ماه جهاد دلیرانه در عملیات «کربلای ۱۰» به شهادت می‌رسد. (کنگره بزرگداشت سرداران شهید سپاه، ۱۳۷۶: ۴۴-۴۱)

منابع

۱. سبزواری، حمید؛ یاد یاران، کنگره بزرگداشت سرداران سپاه و ۳۶ هزار شهید استان تهران، چ اول، تهران، ۱۳۷۶.
۲. سنگری، محمدرضا؛ ادبیات دفاع مقدس، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس، چ اول، تهران، ۱۳۸۹.
۳. قاسمی، حسن؛ صور خیال در شعر مقاومت، فرهنگ گستر، چ اول، تهران، ۱۳۸۳.