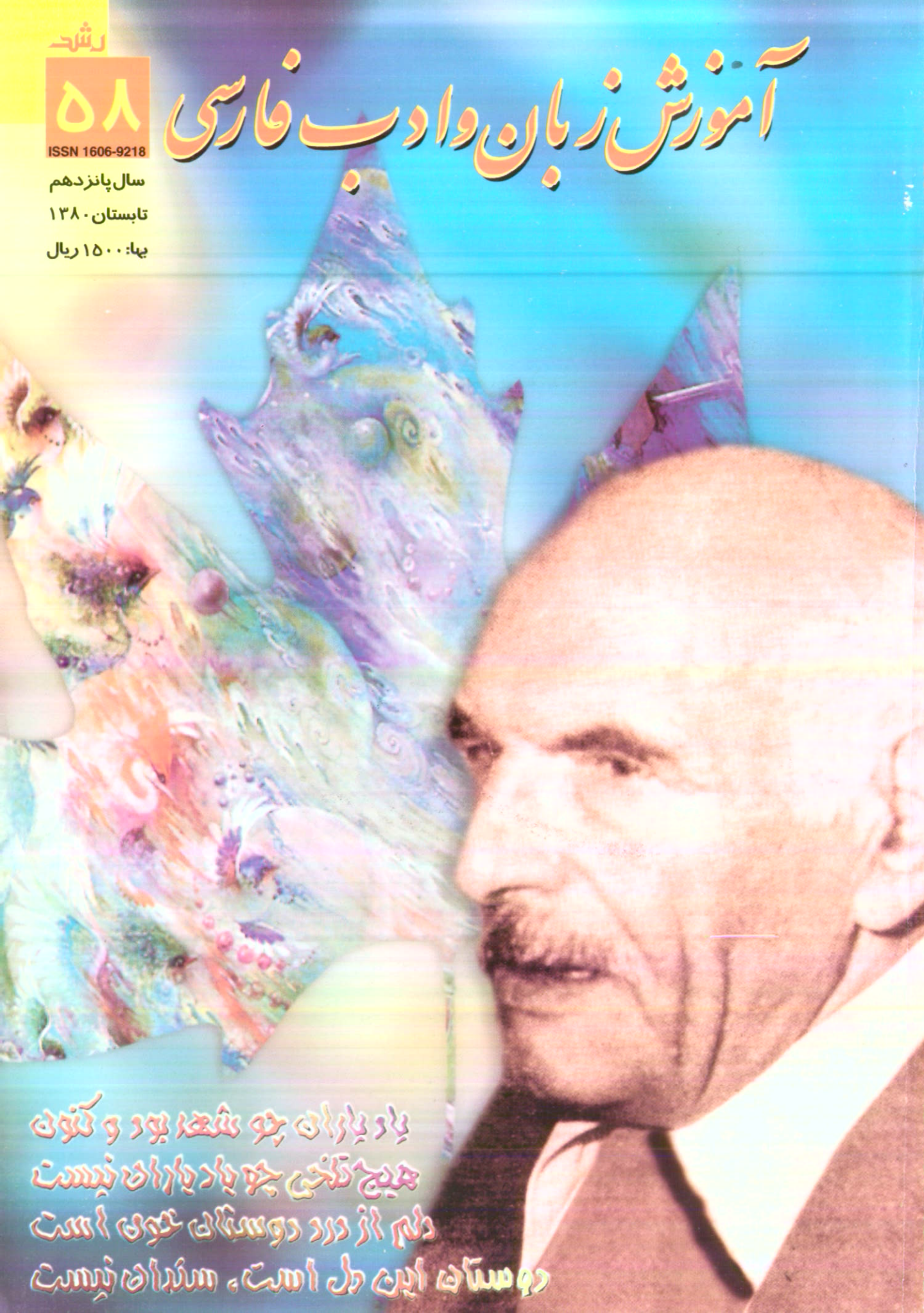
رشد
۵۸
ISSN 1606-9218
سال پانزدهم
تابستان ۱۳۸۰
بها: ۱۵۰۰ ریال

آموزش زبان و ادب فارسی



یاد یاران چو شعر بود و کنون
هیچ تلخی چو یاد یاران نیست
دلم از درد دوستان خون است
دوستان این دل است، سندان نیست

اسرار از تو دارم نه
سازنده تو دارم نه
اسرار از تو دارم نه
سازنده تو دارم نه

بسم الله الرحمن الرحیم

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

رشد ۵۸

آموزش زبان و ادب فارسی

ISSN 1606-9218
Key title: Rushd. Āmūzish-i zabān va adab-i fārsī

سال پانزدهم (سال تحصیلی ۸۱-۱۳۸۰) تابستان ۱۳۸۰ - تیراژ: ۸۰۰۰ نسخه

مدیر مسؤول: علیرضا حاجیان زاده
سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار: غلامرضا عمرانی
طراح گرافیک: شاهرخ خرم‌غانی

نشانی دفتر مجله: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۱۵۸۵
تلفن امور مشترکین: ۷۲۲۵۱۱۰ - ۷۲۲۲۱۹۲
۷۲۲۹۷۱۴ - ۷۲۲۹۷۱۲
تلفن دفتر مجله: ۸۲۹۲۶۱۱-۴ ، داخلی ۲۴۱
چاپ: افست (سهامی عام)

شرح جلد: استاد حبیب یغمایی
طرح جلد: شاهرخ خرم‌غانی

دفتر انتشارات کمک آموزشی، این مجلات را نیز منتشر می‌کند:

رشد کودک
(ویژه‌ی پیش‌دبستان و دانش‌آموزان کلاس اول دبستان)
رشد نوآموز
(برای دانش‌آموزان دوم و سوم دبستان)
رشد دانش‌آموز
(برای دانش‌آموزان چهارم و پنجم دبستان)
رشد نوجوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی)
رشد جوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه)

و مجلات
رشد معلم، تکنولوژی آموزشی، آموزش ابتدایی، آموزش فیزیک، آموزش شیمی، آموزش زبان، آموزش راهنمایی تحصیلی، آموزش ریاضی، آموزش زیست شناسی، آموزش جغرافیا، آموزش تربیت بدنی، آموزش معارف اسلامی، آموزش تاریخ
(برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش)

یادداشت سردبیر (تجربه‌ها را سخاوتمندانه تقدیم کنیم) ۲
تأمّلات (۲) بیت پایانی؛ خوش فرجامی شعر ۴ / دکتر محمدرضا سنگری
تحلیل جایگاه تاریخی نقد داستان در ایران ۱۰ / دکتر محسن ذوالفقاری
خاطرات سبز ۲۳
در تعریف و ماهیت شعر (۲) ۲۴ / مصطفی علی پور
نگاهی به ابهام سبکی در «ما هیچ، ما نگاه» ۲۸ / دکتر محمد ریحانی
یاد یاران ۳۴ / دکتر حسن ذوالفقاری
قصه، قصه‌پردازی، قصه‌های ایرانی ۴۱ / وحید باقرزاده خالصی
بهمنان یا شخصیت‌های نیک‌اندیش و خیرخواه در شاهنامه ۴۴ / علی حبیبی
نقدی بر مقاله‌ی دو نقش ۵۲ / غلامرضا عمرانی
طرح، زنجیره‌ی چراها ۵۸ / لیلا یوسفی
با «فعل مرکب» چه کنیم؟ ۶۲ / فریدون اکبری شلدره‌ای
فعل مرکب در زبان فارسی ۶۶ / صمد رحمانی خیاوی
معراج ۶۹ / لیلا روشنگیری
نوباوه‌ی ابر ۷۴ / دکتر مهدی نیک‌اندیش
معلمان شاعر و نویسنده ۷۶ /
نگاهی به درس کمال‌الملک ۸۰ / حبیب توحیدی
تازیانه به پای کردن ۸۴ / سجاد آیدنلو
سخره‌ی تیپا خور بیدادها ۸۸ / محمود باقریند
لطایف و ظرایفی از بزرگان ادب فارسی ۹۲ / فتح‌الله عباسی
گزارش برگزاری چهارمین مجمع علمی آموزش زبان و ادب فارسی ۹۴ / زهرا بهره‌بر

قابل توجّه نویسندگان محترم

مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی نوشته‌ها و حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصّصان تعلیم و تربیت، بویژه آموزگاران، دبیران و مدرسان را می‌پذیرد.

* مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در مقطع دبیرستان و پیش دانشگاهی باشد.
* مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب‌های زبان فارسی هم خوانی داشته باشد (ارجاعات دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و ...)
* مقالات حتّی‌الامکان حروف‌چینی شود یا با خطّ خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله‌های مناسب بین سطری، بدون خط‌خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
* حجم مقالات حدّاکثر بیست صفحه‌ی دست‌نویس باشد.
* اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد پیشنهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.
* پنج عبارت کلیدی مهمّ مقاله از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه گردد.
* نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هرگونه تکلّف و تصنّع یا سره‌نویسی افراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.
* مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
* اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
* معرّفی‌نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.
* هیئت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
* آرای مندرج در مقاله‌ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیأت تحریریّه نیست و مسؤولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان با خود نویسنده یا مترجم است.
* مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.
* اصل مقاله جهت بررسی به هیئت تحریریّه تحویل می‌شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود.
* مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

یادداشت سردبیر

تجربه‌ها را سخاوتمندانه تقدیم کنیم

در سرمقاله ی پیشین از «عادت های کسالت بار و خمیازه‌آفرین» گفتیم و «شکل دگر خندیدن و جور دیگر دیدن راه» راه طراوت و شکفتگی بخشیدن به کلاس و آموزش دانستیم و گفتیم باور بخشیدن به دانش‌آموزان و سرانگشت اشارت به گنجینه های شگفت و عظیم وجود آن ها راه باروری و بالندگی است. عهد و میثاق مان آن بود که این بحث را پی بگیریم و اینک ما و عهد دیروزین.

رسم زندگی و زایندگی را از چشمه باید آموخت که در سماع زلال خویش، در گوش دانه های نهفته و خفته، سرود زندگی می خواند. چشمه را تاب پنهان کردن آب نیست؛ همچنان که پری رو تاب مستوری ندارد. آیا این شیوه ی شیرین میان ما جاری است؟ شما چند جلد تجربه ی منتشر شده ی دبیران و معلّمان را در جامعه می یابید؟ شاید اگر این رسم غریب، سنّت آشنای جامعه ی معلّمان ما بود، امروز به تعداد معلّمان، چراغ تجربه های مکتوب، فراراه نوآمدگان عرصه ی معلّمی افروخته شده بود.

شما چند مدرسه در مجموعه ی کشور می شناسید که با مدرسه ی مجاور که قطعاً مسائل مشترک فراوان دارند ارتباط و تبادل تجربه داشته باشند؟ آیا در نشست های مشترک دبیران رشته ها سفره ی سخاوت تجربه ها آغوش می گشاید تا تشنگی و گرسنگی روح ها را پاسخی باشد؟ تجربه ها به صرفه جویی در زمان و توان می انجامند. مگر ما چه قدر فرصت داریم تا آزموده ها را دوباره بیازماییم؟ حق با حافظ است که: «من جَرَّبَ المجرّب حلّت به النّدامة». هرچندگاه باید شخص، خود به میدان تجربه گام بگذارد تا خامی رها کند و به پختگی و سوختگی و افروختگی برسد.

* چه خوش بی مهربونی هر دو سر بی!

قصد و مراد آن نیست که کاری کنیم تا دوستمان بدارند و یا ما شعله ی محبّت به دانش‌آموزان را افروخته تر کنیم، در کار معلّمی شرط کلاس موّفق، پذیرفتن دانش‌آموزان و تحویل گرفتن معلّم توسّط دانش‌آموزان است و بی‌این رابطه ی دو سویه چیزی به نام آموزش اتّفاق نمی افتد. امّا این جا، نکته و لطیفه ای دیگر مطرح است و آن این است که اگر کلاسی تنها شاهد طنین صدای مهربان معلّم باشد و فرصت خیزش صدایی دیگر نباشد کلاسی چندان «خوش» نخواهد بود. از «تک صدایی» بپرهیزیم که نشانه ی استبداد است و به «جمهوری صداها» ایمان آوریم که مقبول ترین حکومت در کلاس و غیرکلاس است. چرا گاه درس را دانش‌آموز نگوید؟

همکاری می گفت: «یکی از سال های تدریس، از همان آغاز کلاس، نام تمام درس ها را در کارت هایی نگاشتم و دانش‌آموزان را به انتخاب هر یک از کارت ها خواندم. او باید آن درس را در کلاس می گفت و با تمرین قبلی در کلاس می خواند. حتّی پرسش هایی مکتوب از آن درس فراهم می کرد تا امتحان نیز بر مبنای پرسش های خود دانش‌آموزان باشد. حاصل کار بسیار جالب بود؛ آماده شدن بانک سؤالات و مشارکت همه ی دانش‌آموزان در تدریس.»

آیا در عصر مشارکت و مشاورت، این شیوه را نباید تعمیم و تعمیق بخشید؟

* به درس و کار خویش عشق بورزیم

معلّمی که به درس و رشته ی خویش عاشق نیست، از نگاه و رفتار و گفتار او پیداست و آن که

عاشق و شیفته و باورمند، شوق به کلاس رسیدن و عشق آموختن، بال و پر و شکفتگی اش می بخشد.

از پریدن های رنگ و از تپیدن های دل

عاشق بیچاره هر جا هست رسوا می شود!

شاید شما هم شنیده باشید که قلیلی از دبیران و معلّمان، دانش آموزان را تشویق می کنند که معلّم نشوند! تا به سرنوشت و روزگار آن ها دچار نگردند. چنین معلّمی که «قدر» خویش را شکسته است و «معلّمی» را خوار و محقّر داشته است، نه تنها خود که «علم و درس» را نیز خوار داشته است و اگر چنین شود چگونه می توان انتظار داشت که دانش آموز از «قال» چنین معلّمی «حال» بیابد و دل به سخنی بسپارد که هرگز از دل برنمی خیزد؟

ادبیّات همه عشق است و روزگاری ـ و شاید هنوز ـ دانشکده ی ادبیّات را دانشکده ی گل و بلبل می نامیدند و دبیران ادبیّات را عاشق و شاعر و در حال سیر و سلوک در آسمان و گلزار و بوستان. این ها همه حُسن است و دقیق تر آن که اهالی ادبیّات به این همه حُسن آراسته اند و نوشداروی همه ی دردها را در کف دارند و دریغا...!

در اساطیر یونان گفته اند که وقتی خدایان، زمین را میان انسان ها تقسیم کردند، ناگهان معلوم شد که سهم شاعران داده نشده است. آن گاه آسمان را میان آن ها تقسیم کردند. چه لطیفه ی بدیع و شگفتی! آسمان سهم شاعران است و ادبیّات گزارش سفر شاعران به آسمان ها. ما در کلاس درس هر روز گزارش های نغز و لطیفی از آسمان به دانش آموزان می بخشیم و زمین را به دامن آسمان پیوند می زنیم. این کم، کاری است؟ ما کارمان سخن گستری و انتشار زیبایی است و باور کنیم حق با نظامی است که:

دل هرکه را کاو سخن گستر است

سروش سراینده یاریگر است

حالا که عاشقیم، عاشق تر شویم و شرط عاشقی و تیزتر شدن شعله ی عشق را هیچ کس به خوبی و چالاکی دبیران ادبیّات نمی داند. آن چنان ادبیّات را تدریس کنیم که همه عاشق شوند و سلوک در این طریق را شیوه ی خود سازند.

تمرین خوب گفتن و تمرین خوبی گفتن و همیشه چاشنی لطائف و ظرائف را به سخن بخشیدن، کلاس را طراوت و سرزندگی می بخشد. سردگویی و کج گویی نه تنها دانش آموز را به بیرون کلاس می کشاند که معلّم را نیز به چنین سرنوشتی دچار می کند!

نیست جز بیرونِ در، جای اقامت، حلقه را

راه در دل ها نیابد چون بود گفتار کج

راست شو صائب، نخواهی کج اگر آثار خویش

سایه افتد بر زمین کج، چون بود دیوار کج

باز هم در این زمینه خواهیم نوشت.

تأملات (۲)

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

بیت پایانی؛ خوش فرجامی شعر

اشاره:

در این مجموعه مقالات سعی می شود به ناگفته ها، نکته ها و مسائلی که ممکن است کمتر ذهن ما را مشغول سازد، نگاهی ازسر تأمّل شود. مبنای این تأمّلات کاربرد آموزشی و کمک به همکاران محترم در تدریس بهتر موادّ زبان و ادب فارسی است. هر نکته در هر حوزه می تواند مجالی برای طرح پیدا کند. در مقاله ی حاضر، نقش واژه ی آغازین شعر و تأثیر آن در مجموعه ی شعر و نیز ویژگی های بیت آغازین در شعر شاعران بزرگ تحلیل و بررسی شده است.

● چشم‌انداز یکم

پایان شعر، پایان شاعر نیست؛ آغاز طنین و امتداد شعر و شاعر در مخاطب است. شاعر بزرگ، وقتی به فرجام شعر می رسد آرام آرام از خوداندیشی و موضوعی که خود و شعر در آن شناورند به ساحلی می اندیشد که مخاطب در آن جا نشسته است و به همین دلیل اگر حتّی به اتمام شعر بیندیشد و اگر به شیوه ی سنّتی به تخلّص، گوشه ی چشمی نیز به مخاطب خواهد داشت.

بیت پایانی، گاه عصاره و خلاصه ی شاعر است یا جدّی ترین و اصلی ترین حرفی که از درون شاعر می جوشد و جاری می شود.

هر چند این سخن ممکن است نوعی توصیف تلقی شود امّا شاعر به معنای دقیق و عمیق کلمه، به جدیّت و شکوهمندی همان انفجاری که شعر را آغاز می کند، در پایان شعر، درنگ و تأمّل دارد و می کوشد تا آخرین پنجره را برای هم‌نفسی، هم‌سویی و ایجاد «لبخند مشترک»، یا «غم مشترک» یا «باور مشترک» به روی مخاطب بگشاید تا نوعی یگانگی میان او و خواننده یا شنونده اتّفاق بیفتد. اگر نسخه های خطّی اشعار و دست‌نوشته های شاعران، به ویژه شعرهای شاخص و درخشان، در دسترس باشد، چه بسا میزان خط خوردگی و خط زدگی در آخرین بیت، بیش از دیگر ابیات باشد. همان گونه که نخستین، به دلیل وقوع الهام شاعرانه کمترین خط خوردگی را دارد!

چنین خصوصیّتی آن قدر مهم و بنیادی است که گاه شاعر، مهم تر از اولین بیت خویش (مطلع) نمی یابد و درنتیجه همان را در پایان (مقطع) تکرار می کند.

در سروده های نو نیمایی این ویژگی بارزتر است تا آن جا که در عمده ی سروده های ما و مؤثّر شعر نو، پایان بخش شعر همان است که شعر با آن آغاز شده است. این تعمّد در تکرار، جز وحدت و یک پارچگی شعر، ویژگی بارز شعر معاصر، مرکزیّت و حساسیّت ذهنی و عاطفی شاعر را باز می نماید. به چند نمونه ی شاخص و بارز شعر امروز توجّه کنید:

آی آدم ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!
یک نفر در آب دارد می سپارد جان
یک نفر که دست و پای دائم می زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می دانید ...
آی آدم ها که بر ساحل بساط دل گشا دارید!
نان به سفره، جامه تان بر تن؛
یک نفر در آب می خواند شما را ....

آی آدم ها ...
او ز راه دور این کهنه جهان را باز می یابد ...

ـ آی آدم ها ...
و صدای باد هر دم جانگزاتر،
در صدای باد بانگ او رهاتر

از میان آب های دور و نزدیک
باز در گوش این نداها:
ـ آی آدم ها
در سروده های هست شب همین ویژگی با افزودن «آری شب» که تأکید و تکیه ی بیشتر شاعر بر این مفهوم را می رساند، در پایان شعر پیداست.

هست شب، یک شب دم کرده و خاک
رنگ رُخ باخته است
باد نوباوه ی ابر از بر کوه
سوی من تاخته است
هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی بیند اگر گم شده ای راهش را
با تنش گرم، بیابان دراز
ـ مرده را ماند در گورش تنگ ـ
به دل سوخته ی من ماند
به تنم خسته که می سوزد از هیبت تب
هیبت شب، آری شب!

سه بار تکرار «هیبت شب» و سپس تأکید پایانی «هست شب، آری شب»، نشانه ی مرکزیت ذهنی شاعر و پیام محوری شعر است. درنتیجه همچون خون در رگ های شعر جاری است و همه ی فضا و سیر شعر به القای همین مفهوم می پردازد و مصراع پایانی با ضرب آهنگ استوار و مناسب به تثبیت این فضا و مفهوم کمک می کند.

در شعر کلاسیک نیز گاه این ویژگی دیده می شود هر چند با قاطعیّت نمی توان وقوع و حضور این خصوصیّت در شعر متقدّمان را معادل و مشابه شعر نیمایی معاصر دانست امّا نوعی از اقبال و التفات شاعر به مفهوم و مضمون مکرّر، در آن سروده ها دیده می شود. برای نمونه به این سروده ی حافظ توجّه کنید:

ای صبا، نکهتی از کوی فلانی به من آر
زار و بیمار غمم راحت جانی به من آر
قلب بی حاصل ما را بزن اکسیر مراد
یعنی از خاک در دوست نشانی به من آر

و در مقطع شعر حافظ می گوید:

دلم از دست بشد دوش که حافظ می گفت:
«که ای صبا، نکهتی از کوی فلانی به من آر[3]»

در این سروده، یکی از پرکاربردترین قافیه های شعر فارسی به کار رفته است و برای شاعری بزرگ چون حافظ که دشوارترین قافیه ها را نیز در بایسته ترین و شایسته ترین شکل به کار می گیرد هیچ تنگنایی وجود ندارد تا به تکرار بپردازد؛ این تکرار گواه محور اصلی ذهن و احساس شاعر است و اگر «نیاز» را روح این شعر بدانیم، مصراع تکراری مرکز عطش و نیاز شاعر به شمار می آید. حتّی در این غزل، تکرار قافیه در مطلع و مقطع، نوعی یگانگی در جریان ذهن و ضمیر شاعر را نشان می دهد:

صنما با غم عشق تو چه تدبیر کنم؟
تا به کی در غم تو ناله ی شبگیر کنم؟
نیست امید صلاحی ز فساد حافظ
چون که تقدیر چنین است چه تدبیر کنم؟[4]

چشم انداز دوّم

گاه کشف شاعر واژگونه است! یعنی نخست پایان را می یابد و آن گاه آغاز می کند! این حادثه ی شیرین و شگفت در رباعی ـ و تا حدودی دوبیتی ـ بیشتر اتّفاق می افتد. در این شیوه، سه مصراع آغازین، بهانه ی مصراع آخرند و قدر شعر به صدر آن نیست بلکه به ذیل آن است! به عبارت دیگر آن چه در فرودست شعر نشسته است در صدر ذهن و ضمیر شاعر و پایگاه و اعتبار شعر قرار دارد.

هنر عمده ی شاعر ـ جز کشف مضمون بدیع مصراع چهارم ـ سرودن سه مصراع دیگر است به گونه ای که در القا و تأثیر آن مصراع شگفت، نقش آفرین باشند.

گاه نیز مضمونی در ذهن شاعر است که در مجموع رباعی تموّج می یابد و رباعی به عنوان قالبی مناسب برای طرح آن گزیده شده است. درنتیجه مضمون و مفهوم در رگ های چهار مصراع رباعی جریان دارد امّا در آخرین مصراع نمود و جلوه ای ممتاز و بارز می یابد. عمده ی رباعیات خیام از این نوع است:

در دایره ای کامدن و رفتن ماست
او را نه بدایت نه نهایت پیداست!
کس می نزند دمی در این معنی راست
کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست!

***

از دی که گذشت هیچ از او یاد مکن
فردا که نیامده است فریاد مکن
بر نامده و گذشته بنیاد مکن
حالی خوش باش و عمر بر باد مکن

***

ای آن که نتیجه ی چهار و هفتی
وز هفت و چهار دایم اندر تفتی
می خور که هزار بار بیشت گفتم
باز آمدنت نیست، چو رفتی، رفتی[5]

در روزگار ما کم نیستند رباعی هایی که مصراع چهارم آن ها ضرب المثل، نکته ای مشهور، ترکیب آشنای زبانی، کنایی یا محاوره ای است. به نظر می رسد شاعر، نخست همان را یافته و پس از کشف آن رباعی را سامان داده است. گاه برخی از این رباعی ها بافت و ساخت منسجم و استوار یافته اند و گاه سه مصراع آغازین پیوند عمیق و دقیق با مصراع پایانی نیافته اند. چند نمونه

از رباعیّات موفّق را مرور می کنیم.

عمری به اسارت تو بودم ای مرگ!
لرزان ز اشارت تو بودم ای مرگ!
امروز خوش آمدی صفا آوردی
مشتاق زیارت تو بودم ای مرگ![۶]

***

بیچاره تر از آدم و عالم هستیم
ماتم‌زده‌ای مثل محرّم هستیم
نه گندمی و نه یار گندم‌گونی
ما هم دلمان خوش است آدم هستیم[۷]

***

یک رنگی و بوی تازه از عشق بگیر
پرسوزترین گدازه از عشق بگیر
در هر نفسی که می‌تپی ای دل من
یادت نرود اجازه از عشق بگیر[۸]

***

کس چون تو طریق پاکبازی نگرفت
با زخم نشان سرفرازی نگرفت
زین پیش دلاورا کسی چون تو شگفت
حیثیّت مرگ را به بازی نگرفت[۹]

***

من هم‌سفر شراب از زرد به سرخ
یا همره اضطراب از زرد به سرخ
یک روز به شوق، هجرتی خواهم کرد
چون هجرت آفتاب از زرد به سرخ[۱۰]

در رباعی نخستین «مشتاق زیارت» تعبیر متداول مردمی در گفت‌وگوهاست که در جریان هنری شعر برجسته شده است. «ما هم آدمیم»، همراه با «دلمان خوش است»، نیز دو تعبیر برگرفته از زبان محاوره است که در پیوندی موفّق با مصراع‌های پیشین، به‌ویژه مصراع سوّم ساخت و بافتی هماهنگ و مؤثّر یافته است.

اجازه گرفتن و حیثیّت چیزی را به بازی گرفتن در دو رباعی موفّق و ارجمند بعدی نیز همچون رباعی‌های پیشین شاید تلنگرهای ذهنی و الهامی شاعران برای خلق این رباعی‌های والا و ماندگار است. در رباعی پایانی نیز هجرت آفتاب از زرد به سرخ بهترین مصداقی است که شاعر برای «هجرت» یافته است ـ فضای فکری و فرهنگی شاعر که به موضوع هجرت توجّه ویژه دارد فراموش نشود ـ شاعر در بافتی منسجم که به تابلوی نقّاشی بسیار شبیه است تصویرهایی هماهنگ و یگانه آفریده است که در القای مفهوم تأثیر به سزایی دارد.

آیا شاعران این رباعی‌ها در آفرینش سروده‌ی خویش از مقطع شعر آغاز نکرده‌اند؟ یا حتّی مضمون پایانی، انگیزاننده‌ی آنان برای سرودن رباعی نبوده است؟ به درستی نمی‌دانیم؛ امّا می‌دانیم که طبیعت سرایش رباعی عمدتاً چنین است.

واژگونه گویی یا کشف پایان در آغاز! تنها در قلمرو رباعی یا همسایه‌ی دیوار به دیوار او دوبیتی، نیست. چه‌بسا در غزل، قصیده و دیگر قالب‌های سنّتی نیز چنین اتّفاقی رخ دهد. باز با دریغ باید گفت که متأسّفانه شاعران ما گزارش وقوع شعر خویش یا دست‌کم یکی از سروده‌های خویش را نداده‌اند تا بدانیم بارقه‌ی نخستین شعر آن‌ها در کجا نشسته است.

◦ چشم‌انداز سوّم

حافظه‌ی شعری نقشی شگفت و تعیین‌کننده هم در آفرینش شعر و هم در سمت‌وسوی شعر شاعر دارد. هرچه شاعر، سروده‌های موفّق، مؤثّر و بیشتری را به حافظه بسپارد، در جریان سرودن او را همراهی و چه‌بسا جهت‌دهی خواهند کرد. به‌ویژه اگر وزن و مهم‌تر از آن ردیف و قافیه‌ی شعر همسان با سروده‌ای مشهور یا سروده‌ای مقبول نزد شاعر باشد. به سروده‌ی آشنای **همای رحمت** از شهریار توجّه کنید:

علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را
که به ما سوا فکندی همه سایه‌ی هما را

این سروده هم‌وزن و هم‌ردیف و هم‌قافیه با این غزل حافظ است که:

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را
که به شکر پادشاهی ز نظر مران گدا را

شهریار در سیر سرودن ناگهان ـ و شاید با تمهید قبلی ـ در مغناطیس شعر حافظ قرار می‌گیرد و زمام اختیار شعر را به حافظ می‌سپارد که:

چه زنم چو نای هر دم ز نوای شوق او دم
که «لسان غیب» خوش‌تر بنوازد این نوا را
«همه شب در این امیدم که نسیم صبحگاهی
به پیام آشنایی بنوازد آشنا را»

شگفت این جاست که در غزل حافظ این بیت، دو بیت قبل از پایان غزل است و در شعر شهریار نیز قبل از دو بیت پایان یاد و نام حافظ از ذهن و شعر شهریار می‌گذرد.

در قصیده‌ی مشهور و آشنای جغد جنگ از ملک‌الشّعرای بهار، بی‌هیچ تردید حافظه‌ی شعری شاعر و به‌ویژه دو واژه‌ی «فغان» در آغاز قصیده و «جغد» در پایان شعر، شاعر را به یاد مصراعی از منوچهری دامغانی انداخته است که بر همان وزن و با همان قافیه و ردیف است. دو بیت را در کنار هم و با هم مقایسه کنید:

مطلع: فغان ز جغد جنگ و مرغوای او
که تا ابد بریده باد نای او
مقطع: شد اقتدا به اوستاد دامغان
فغان از این غراب بین و وای او

این تأثیرگذاری حافظه‌ی شعری، گاه آن‌چنان پنهان و شگفت است که عین بیت از حافظه‌ی شعری در درون شعر راه می‌یابد و شاعر به دلیل وقوع طبیعی حادثه، متوجّه آن نمی‌شود. کم نیستند شاعرانی که پس از سرودن درمی‌یابند که چند بیت یا بیت و مصراعی از شاعر دیگر در سروده‌شان جا خوش کرده است! در مورد یکی از محقّقان شاعر گفته‌اند که پس از سرودن یک مثنوی، به دلیل اُنس و الفت با نظامی، دریافت که چندین بیت از نظامی به شعر او نظام و انتظام بخشیده است![۱۱]

این پدیده‌ی شعری خود نیازمند تحلیلی جداگانه است. آیا زمزمه های مکرّر آن ابیات زمینه ساز این حادثه می شود؟ آیا همخوانی ابیات با ذهن و ضمیر شاعر چنین تأثیر و تأثّری را باعث می شود یا شکوه و شوکت ابیات، فضایی چنین ناگزیر و ناگریز را رقم می زند؟

تأثیرپذیری از سروده هایی که بر حافظه سیطره دارند معمولاً در آغاز و پایان سروده جلوه‌ی بیشتری دارد. گاه مدار ذهن شاعر آن چنان بر مضمون و آهنگ شعر غالب می چرخد که در همان آغاز مغلوب آن می گردد و عنان اختیار شعر را به او می سپارد. گاه نیز در میانه و چه بسیار در پایان سروده ها، این گریز ناپذیری را می یابیم.

نمونه هایی از این تأثیرپذیری را در شعر شاعران بزرگ می توان دید:

دلم رمیده‌ی لولی وشی است شورانگیز
دروغ وعده و قتّال وضع و رنگ آمیز

در این بیت بی شک حافظ متأثر از این بیت نزاری است ـ با همان وزن و قافیه ـ که می گوید:

بده بیار می خوشگوار شورانگیز
عقیق رنگ و معنبر نسیم و مشک آمیز

پنج صفت مرکّبی که حافظ در بیت مطلع این غزل به کار برده ـ دو تا در مصراع اوّل و سه تا در مصراع دوم ـ کاملاً شبیه کاربرد پنج صفت ـ به همان شکل ـ در مطلع غزل نزاری است.[12]

گاه این تأثیرپذیری چنان است که مصراعی از شاعر وام گرفته می شود:

چرا چفا کشم از هر کسی در این غربت
به شهر خود روم و شهریار خود باشم[13]

شاه نعمت‌الله ولی

غم غریبی و غربت چو برنمی تابم
به شهر خود روم و شهریار خود باشم

حافظ

حافظ شناسان در تحلیل شعر حافظ و تأثیرپذیری او چه در مطلع شعر، چه در جریان شعر و چه در پایان (مقطع) آن از شاعران پیشین یا هم‌زمان خود فراوان سخن گفته اند. ذهن خلاّق و وقّاد شاعری بزرگ چون حافظ نمی توانسته است از آنچه در خویش داشته در هنگام سرودن بهره‌ور نشود. گاه عین مصراع، گاه مضمون و گاه تصویر را از دیگران وام گرفته است و در ساخت و آهنگ و پرداختی متعالی تر و سخته تر به کار برده است. یکی از پژوهشگران در شعر حافظ،[14] پس از مطالعات گسترده، شباهت های لفظی و معنوی شعر حافظ به شاعران پیشین را به دست داده است که تنها در باب دو تن از شاعران چنین می شود:

عماد فقیه (متوفّای ۷۷۳ق): ۷۵ مورد
شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۱ ـ ۸۳۴ق): ۲۶ مورد

اگر این تأثیرپذیری ها همراه با نوع تأثیرپذیری حافظ از شاعران بزرگ دیگر چون سعدی، انوری، خواجوی کرمانی، سلمان ساوجی، خاقانی مطالعه شود، نقش و جایگاه حافظه‌ی شعری دقیق تر و عمیق تر تبیین خواهد شد.

این نکته همین جا گفتنی است که هرگاه شاعر شعر آشنا، سروده‌ای گفته است که با سروده‌ای شاخص و بارز «هم‌وزن» یا «هم فضا» بوده است تأثیرپذیری شدیدتر و طبیعی تر رخ داده است؛ مثلاً اگر در وزن مثنوی معنوی و در همان فضا سروده است مضامین یا ابیات و مصاریعی از مثنوی در جریان سرودن به قلمرو شعرش راه یافته است و سروده‌ی خود را گاه با مولانا آغاز کرده یا پایان بخشیده است. نوذر پرنگ، شاعر معاصر، در مثنوی ساقی نامه با مطلع

بیا ساقی می خورشید بویی
قلندر رنگ عارف آبرویی[15]

به جام من؟ نه، بر این خاک ره ریز
غبار از «من، من» جانش برانگیز ...

به غزل حافظ می رسد با مطلع:

سحرگه رهروی در سرزمینی
همی گفت این معمّا با قرینی

و علی رغم ناهمخوانی کاربرد دو بیت غزل در مثنوی، بدین گونه آن را به کار می گیرد:

نشسته پیر پیری چنگ در دست
فکنده چنگ در زلف دلم مست
فرو می ریزد از بال و پر چنگ
سرشک آیه های صورتی رنگ:
«سحرگه رهروی در سرزمینی
همی گفت این معمّا با قرینی
که ای صوفی شراب آن گه شود صاف
که در شیشه بماند اربعینی

شاعری دیگر در یک مثنوی ۲۶۵ بیتی به نام رستاخیز حرکات که نقد و بررسی شاعرانه و منظومی در باب شاعران از گذشته تاکنون است، در یک مکاشفه‌ی شاعرانه صحنه‌ی قیامت را ترسیم می کند که شاعران در دادگاه الهی حاضر شده و محاکمه می شوند. سروده با این بیت آغاز می شود که:

ماه اسفند دگربار فراز آمده بود
ماه شوریدگی و زمزمه باز آمده بود[16]

چون شاعر آشنایی وسیع با شعر حافظ دارد و عمده‌ی غزل ها را به خاطر سپرده، ۲۱ بار به ابیاتی از حافظ و به تناسب به ابیاتی از بیدل، سعدی و ... توسّل و تمثّل می جوید. به صحنه‌ی سخن گفتن مولانا و حافظ و تأثیر پیدا و پنهان شاعر از ابیات مولانا و حافظ توجّه کنید.

مولوی گفت که: «من قی قی ام و قوقویم
تو مپندار که من شعر به خود می گویم
دم از این زمزمه با عالم و آدم نزنم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم»
یک نفر گفت: «از این دست سخن هیچ مگو
آمدم جامه مدر، نعره مزن هیچ مگو»
شعر می خواند در آن معرکه حافظ ناچار:
«آبرو می رود ای ابر خطابوش ببار
با تو بودن همه‌ی عمر مرا در دل بود

چه توان کرد که سعی من و دل باطل بود؟[۱۷]

تمام مصراع های دوّم از مولانا و حافظ است و این ویژگی در بخش هایی که از شاعران معاصر نیز سخن می رود مطرح است. کوتاه سخن آن که در هنگامه ی شگفت سرودن و جست و جو برای یافتن مضامین، گذار شاعر به گنجینه ی اندوخته های ذهنی خود خواهد افتاد و همان ها یاریگر و هدایت گر او در سرودن و سمت و سوی سرودن خواهند شد. مطلع و مقطع شعر بیش از میانه ی شعر، جلوه گاه این تأثیرپذیری است. در عرصه ی شعر فارسی تقریباً هیچ شاعری را نمی توان یافت که اتّفاقی از این دست در شعرش رُخ نداده باشد.

چشم‌انداز چهارم

چرا شاعر گاه بیت آغازین ـ مطلع ـ را در پایان ـ مقطع شعر ـ تکرار می کند؟ شاید دلایل زیر، توجیه گر این حادثه ی شعری باشند.

ـ تأثیر ژرف و طنین مداوم بیت آغازین در وجود شاعر. معمولاً جوششی ترین بیت شعر همان بیت آغازین است که گاه دلیل سرودن بقیّه ی شعر می شود. شاعر وقتی به پایان شعر خود می رسد از جذبه و تأثیر بیت آغازین گریز و گزیر ندارد. درنتیجه همان را در پایان شعر تکرار می کند.

ـ ایجاد همگونی و هماهنگی و یک پارچگی در شعر، شاعر را وامی دارد که با تکرار بیت آغازین یا بخشی از آن نوعی وحدت مضمون و مفهوم بیافریند و درنتیجه بر یگانگی آغاز و فرجام شعر تأکید کند.

ـ درون مایه ی نخستین بیت اصلی ترین و جدّی ترین تکیه گاه عاطفی و فکری شاعر است. درنتیجه تکرار آن، تأکید دوباره و نشان دهنده ی مرکزیّت و محوریّت آن در ذهن و ضمیر سراینده است.

ـ فقر قافیه و احیاناً مضمون شاعر را وامی دارد تا همان بیت آغاز را تکرار کند. اگر شاعر به پایان جوشش شاعرانه برسد، در تکاپوی پایان بخشی شعر به این کار بیشتر می پردازد. در مورد سروده ی شاعران بزرگ به دشواری می توان داوری کرد که کدام دلیل، زمینه ساز پرداختن به ردّالمطلع شده است. اگر دلایل برشمرده به درستی تبیین بشود همواره ردّالمطلع، آرایه نیست؛ به زبان دیگر ارزش ادبی و زیباشناسانه ندارد. تنها ردّالمطلعی را باید زیبا دانست که در هماهنگی و یک پارچگی شعر یا القای بهتر و عمیق تر درون مایه ی شعر و پژواک و بازتاب شعر در مخاطب تأثیر بگذارد.

در شعر شاعران نوپا و جوان، گاه در غزلی چند بیتی ردّالمطلع اتّفاق می افتد که جز فقر شاعر در کشف مضامین تازه و حتّی قافیه ی تازه و مناسب! حجّتی دیگر برای آن نمی توان یافت.[۱۸]

چشم‌انداز پنجم

مقطع، لحظه ی تمرکز شاعر است برای پایان بخشیدن راهی که از مطلع آغاز و با تأمّل های درونی و عرق ریزی های روح همراه شده است. درست مثل مسافری که راه ها پیموده و گام ها فرسوده و چشم انداز مقصد در نگاهش تبسّم می زند.

چگونه پایان دادن، گاه به اندازه ی تمام شعر، دغدغه ی روح شاعر می شود. در شعر سنّتی فارسی، بیت پایانی یا ابیات پایانی، جایگاه تخلّص است، لحظه ی خلاص شدن و رهایی و گریز! در این جا چه کسی رها می شود؟ شعر؟ شاعر؟ واژه ها و مفاهیم؟ یا خواننده ی شعر؟!

وقتی این بیت سروده شود، شاعر عمیق ترین نفس را خواهد کشید و اگر خوب سروده نشود خواننده پس از خواندنی نفس گیر، نفس راحت خواهد کشید!

خوب پایان بخشیدن یا خوش فرجامی شعر، فرصت داوری در زمینه ی توانمندی شاعر است. شاعری که اگر شعرش از «مطلع الهامی» آغاز شده باشد باید به جای جوشش شاعرانه به کوشش شاعرانه بپردازد و نگذارد شکوه شعر او قربانی ضعف و سستی پایان شعر شود. در شعر امروز، شاعران موفّق گاه شعر را به شیوه ی ناتمام، پایان می بخشند تا خواننده خود تمام کننده ی شعر باشد یا بتواند پایان شعر را حدس بزند. این شیوه، خواننده و مخاطب را در شعر سهیم و شریک می کند و مجالی می آفریند تا خواننده دمی شاعر شود و در همان شطّی شناور شود که شاعر پیش تر در آن شنا کرده است!

در خوان هشتم و آدمک ـ از سروده های درخشان اخوان ثالث ـ این ویژگی را می توان یافت. سروده بیانی روایی دارد ـ به شیوه ی بسیاری از سروده های اخوان ـ رستم قهرمان هفت خوان، اینک در خوان هشتم ـ چاه غدر برادرش شغاد ـ همراه با رخش فرو افتاده است. رخش در کنار او، قطره قطره فروچکیده و جان داده است. شغاد بر سر چاه ایستاده و قاه قاه می خندد و رستم با تیر او را به درخت می دوزد. رستم می تواند از چاه بالا بیاید. این بخش ماجرا را بدین گونه پایان می بخشد.

قصّه می گوید
این برآیش سخت آسان بود و ساده بود
همچنان که می توانست او اگر می خواست
کان کمند شصت خم خویش بگشاید
و بیندازد به بالا، بر درختی، گیره ای، سنگی
و فراز آید
ور بپرسی راست، گویم راست
قصّه بی شک راست می گوید
می توانست او، اگر می خواست
لیک ...[۱۹]

لیک ... چه؟ بقیّه ی ماجرا را باید خواننده پیش بینی و پیش گویی کند یا حدس بزند و این هنر بزرگ شاعر است که پایان شعر را از بیرون ـ متن نوشته شده یا شنیده شده ی شعر ـ به درون خواننده می کشاند و میان خود و خواننده هم صدایی و هم سویی و نوعی احساس مشترک عمیق ایجاد می کند.[۲۰]

در شعر سنّتی، جز تلاش در خوب پایان بخشیدن، تلاش دیگری نیز انجام می گیرد و آن به کارگیری تخلّص شعری است که گاه تلاش سوّمی نیز با آن همراه می شود و آن حس تخلّص است. یعنی به کار گرفتن نام و عنوان شاعری را در بهترین، معنادارترین و هماهنگ ترین شکل.

وقتی شاعر در پایان شعر خود می گوید:
نه سایه دارم و نه بر، بیفکندم و رواست
وگرنه بر درخت تر کسی تبر نمی زند
و تخلّص او «سایه» باشد، زیبایی و حُسن کاربُرد عنوان و نام شاعرانه ما

را به تحسین وامی دارد. این ویژگی در تخلّص مولانا (خاموش و خموش) بسیار دیده می شود.

فروغ فرخزاد در پاسخ به غزل سایه با مطلع:

امشب به قصّه ی دل من گوش می کنی
فردا مرا چو قصّه فراموش می کنی

غزلی دارد که مقطع آن چنین است:

در شعله ها فروغ تو بنشست و رنگ باخت
خود را به سایه از چه سیه پوش می کنی

که نه تنها کاربرد هنری و شاعرانه و زیرکانه ی نام فروغ ـ حسن تخلّص ـ هست که نام شاعر «سایه» را نیز به زیبایی به کار گرفته است.

با مطالعه ای که در صد غزل از هریک از چهار شاعر شاخص غزل سرا ـ سعدی، مولانا، حافظ و صائب صورت گرفت، جایگاه تخلّص در غزلیات آنان این گونه یافته شد:

شاعر	مجموع غزل های انتخابی	تخلّص در مصراع اوّل	تخلّص در مصراع دوم	تخلّص در ابتدای مصراع اوّل	تخلّص در ابتدای مصراع دوم
سعدی	۱۰۰	۸۴	۱۶	۴۳	۲
حافظ	۱۰۰	۸۸	۱۲	۳۲	-
مولوی	۱۰۰	۸۷	۱۳	۲۴	۷
صائب	۱۰۰	۸۷	۱۳	۱۸	۳

مطالعه ی این جدول[۲۱] نشان می دهد که عمدتاً تخلّص در مصراع اوّل به کار رفته است و در فاصله ی تاریخی حدود سه قرن شاخص ترین شاعران غزل سرا تقریباً به یک اندازه تخلّص را در مصراع اوّل به کار می گرفتند. اختلاف به کارگیری تخلّص در مصراع دوّم نیز تقریباً به یک اندازه است. به کارگیری اندک تخلّص در آغاز مصراع دوّم ـ در صد غزل حافظ حتّی یک بار به کار نرفته است ـ نشانه ی آن است که شاعر از همان آغاز بیت پایانی در اندیشه ی کاربرد تخلّص بوده است یا دست کم همپای اندیشیدن به پایان شعر، به نام شاعرانه ی خویش می اندیشیده است.

بخشی از تخلّص ها به شیوه ی خطابی و ندایی هستند از مجموع ۴۸۴ غزل ـ حافظ سایه ـ ۱۹۱ غزل به شیوه ی ندایی هستند. به ندرت می توان غزل هایی یافت که این شاعران در آن ها تخلّص را به کار نگرفته باشند. گاه سعدی و حافظ تخلّص خود را در دو بیت قبل از پایان ذکر می کنند.[۲۲] مولانا گاه تخلّص خموش، خاموش یا شمس را در دو مصراع به کار می گیرد و صائب معمولاً تخلّص شاعری خود را در پایان مصراع اوّل ذکر می کند.

بی تردید مطالعه ی کامل در مجموعه ی سروده های شاعران، اطّلاعاتی دقیق تر و عمیق تر در این زمینه به دست خواهد داد. در کنار این مطالعات تحلیل و بررسی ابیات پایانی منظومه های بزرگ چون شاهنامه، بوستان، مثنوی، خمسه ی نظامی و ... شیوه ی پایان بخشی این شاعران بزرگ را روشن خواهد کرد. همین مطالعه در حوزه ی نثر ـ به ویژه داستان معاصر ـ نیز بایسته است چرا که پایان بندی در داستان می تواند اهمیّتی هم وزن و هم ارز آغاز داستان و شاید بیش از آن، داشته باشد. کرانه های ناپیموده در این عرصه و دیگر عرصه های ادب فارسی فراوان است. تا کدام رهنورد سکوت این جاده ها را بشکند و هدیه های عزیز سفر را به دست مشتاقان و منتظران تقدیم کند.

پی نوشت ها

۱ـ مجموعه ی اشعار نیما یوشیج، دکتر ابوالقاسم جنّتی عطایی، انتشارات صفی علیشاه، چاپ ششم، بی تا، ص ۱۷۸

۲ـ همان، ص ۲۰۲

۳ـ حافظ به سعی سایه، تهران، نشر کارنامه، ۱۳۷۴، ص ۲۴۱

۴ـ همان، ص ۳۳۶

۵ـ ترانه های خیّام، صادق هدایت، تهران ۱۳۳۴ و چشمه ی روشن، دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی، ۱۳۶۹

۶ـ از نخلستان تا خیابان، علیرضا قزوه، حوزه ی هنری، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۷۸، ص ۵۸

۷ـ پیراهنی از آه برایت دارم، بیژن اوژن، انتشارات باغ ابریشم، کرمانشاه، چاپ اوّل، ۱۳۷۷، ص ۱۰

۸ـ از گلوی کوچک رود، مصطفی علی پور، انتشارات حوزه ی هنری

۹ـ هم صدا با حلق اسماعیل، سیدحسن حسینی، انتشارات حوزه ی هنری

۱۰ـ در کوچه ی آفتاب، قیصر امین پور، انتشارات حوزه ی هنری

۱۱ـ این نکته را در مورد استاد وحید دستگردی شنیده ام اما راوی و چند و چون این توارد را به خاطر ندارم.

۱۲ـ حافظ نامه، بهاءالدین خرّمشاهی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۶۷، بخش دوم، ص ۸۵۲

۱۳ـ کلیّات اشعار شاه نعمت الله ولی، به سعی دکتر جواد نوربخش، چاپ ششم، تهران، انتشارات خانقاه نعمت اللّهی، ۱۳۶۱، ص ۴۸۵

۱۴ـ آقای علی اکبر رزّاز در بخش مستقل کی حافظ نامه به این تحلیل پرداخته است (و. ک حافظ نامه، بخش دوم، ص ۱۳۸۴ـ۱۳۹۶)

۱۵ـ شعر امروز، ساعد باقری، محمّدرضا محمّدی نیکو، انتشارات بین المللی الهدی، چاپ اوّل، ۱۳۷۲، صص ۱۴۹ـ۱۵۰

۱۶ـ رستاخیز حرکات، مرتضی امیری اسفندقه، انتشارات گلجرخ، تهران ۱۳۷۷، ص ۲۳

۱۷ـ همان، ص ۳۴

۱۸ـ برای نمونه به مجموعه های شعری شاعران جوان می توان مراجعه کرد. به این غزل پنج بیتی با قافیه ای مشهور و قرآن توجه کنید که مطلع عیناً در مقطع تکرار شده است از این نمونه ها در مجموعه های جدید فراوان است.

این جا نشسته ام باز در انتظار آتش
تا گل دهد در این جمع، رنگ بهار آتش
این های و هوی طوفان یا شبه ی جنون است
در من کسی دوباره شد بی قرار آتش
ای دل، دل گه کار، هیزم کش جهنّم
می تازد و می آید امشب سوار آتش
تصویر کیست آیا، تصویر شعله در باد
آینه مانده انگار، زیر غبار آتش
یخ بسته دیر سالی است، روح خمیده ی من
این جا نشسته ام باز در انتظار آتش

ر. ک هفتمین فصل غزل، بنیاد حفظ آثار و ارزش های دفاع مقدّس، چاپ اوّل، ۱۳۷۷، ص ۴۳

۱۹ـ مهدی اخوان ثالث (شهر زمستان ما ۲)، محمّد حقوقی، نشر دانشیار، تهران، چاپ ششم، ۱۳۷۸، ص ۲۸۳

۲۰ـ گاه شاعران، شعر را نیز به همین شیوه آغاز می کنند. یعنی شروع شعر از آغاز یک ماجرا نیست. درست به شیوه ی داستان های امروزی که داستان با برشی از وقایع یا از میانه ی زنجیره ی حوادث شروع می شود. همین خوان هشتم و آدمک به این گونه آغاز می شود:

... یادم آمد، هان
داشتم می گفتم: آن شب نیز
سورت سرمای دی بیدادها می کرد.

شاعر معاصر افغانی ـ محمد کاظم کاظمی ـ در سروده ی زیبایی که در توصیف شهید سروده است شعر را با واو عطف آغاز می کند. گویی بخشی از سروده را قبلاً برای ما گفته است یا ما خود می دانیم که پیش از این چه گذشته است:

... و آتش چنان سوخت بال و پرت را
که حتّی ندیدیم خاکسترت را ...

۲۱ـ این جدول محصول همکاری خانم غلامی است که همین جا از همکاری صمیمانه شان سپاسگزارم.

۲۲ـ تنها در یک مورد شاعر تخلّص خویش را در مطلع شعر قرار داده است و آن هم این غزل سعدی است با مطلع:

سعدی اینک به قدم رفت و به سر، باز آمد
مفتی ملّت اصحاب نظر باز آمد

(کلیّات سعدی، محمّدعلی فروغی، چاپ ششم، ۱۳۷۶)، انتشارات ققنوس، ص ۸۹۸

تحلیل جایگاه تاریخی و نقد داستان در ایران

دکتر محسن ذوالفقاری
ـ اراک

این مقاله به سیر نقد در ایران در شاخه ی داستان نویسی می پردازد. حوزه ی جغرافیایی مورد بررسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی را شامل می گردد. نویسنده با توجّه به نقش مطبوعات در سیر نقد داستان به دوران اوج و حضیض نشریّات ادبی اشاره داشته و نهایتاً ادوار نقد در طبقه بندی زیر بررسی می شود:

الف: از کودتای ۱۲۹۹ تا ۱۳۳۲

ب: از کودتای ۱۳۳۲ تا ۱۵ خرداد ۱۳۴۲

ج: از ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ تا انقلاب اسلامی

نویسنده در هر دوره می کوشد سال به سال سیر آثار داستانی را نشان دهد که از این حیث سال نمای مناسبی نیز به شمار می آید. امید که این مقاله در تدریس درس نقد ادبی و سایر دروس ادبیّات مؤثّر واقع شود.

دکتر محسن ذوالفقاری (تفرش ۱۳۴۲) فارغ التّحصیل دانشگاه تربیت مدرّس است. وی تحصیلات خود را تا مقطع دکتری ادامه داد و هم اکنون به عنوان استادیار در دانشگاه اراک مشغول تدریس است. جز تدریس، نگارش مقالات علمی و شرکت در سمینارها و انجام پژوهش های ادبی را می توان در کارنامه ی او دید. از آثار او می توان به کتاب های اصول و شیوه های نقد ادبی (تهران ۱۳۷۷)، تحلیل شیوه های نقد معاصر از مشروطه تا انقلاب اسلامی (تهران ۱۳۷۹) از ادیب تا فروغ (در دست چاپ) اشاره کرد.

در تحلیل سیر تاریخی نقد داستان ها سؤالاتی کثیر به ذهن خطور می کند از قبیل این که نقد داستان از کی آغاز شده است؟ نخستین منتقدان یا منتقدان چه کسانی بوده اند و شیوه های نقد داستان در سال های مختلف این دوره چگونه بوده است؟ لذا شایسته است در این مقاله اوج و حضیض نقد داستان ترسیم گردد. کاملاً روشن است که تحولات نقد داستان مرتبط با حوادث تاریخی بوده است. جامعه ی آماری نقد نشان می دهد که قبل از ۱۳۳۰ توجّه چندانی به این نوع ادبی نمی شده است.

مطبوعات آن زمان به خفقان سیاسی و محدود بودن نشریّات اشاره کرده اند. بعد از کودتای ۱۳۳۲ تا سال ۱۳۴۲ نشریّات جولان خاصّی دارند و یکی پس از دیگری در عرصه ی مطبوعات قدم می گذارند. این نشریّات آینه ی نقد آن ایّام هستند و کاملاً به نقد داستان توجّه دارند؛ گرچه هنوز نشریّاتی چون راهنمای کتاب به نقد آثار کهن نیز همّت می گمارد. علم وزندگی، اندیشه و هنر، انتقاد کتاب، راهنمای کتاب و صدف از نشریّاتی هستند که توجّه خاصّی به نقد داستان دارند. نکته ی قابل توجّه در این سال ها این است که منتقدان، آثارشان را بیشتر با نام مستعار و علائم اختصاری به چاپ می رسانند. البتّه این امر نیز می تواند ناشی از احساس ناامنی منتقدان باشد. به عبارتی در این سال ها نیز آمادگی پذیرش نقد آثار از سوی نویسندگان و جامعه ی ادبی کاملاً وجود ندارد. از نقدهای جامع دهه ی ۴۰ ـ ۳۰ نقد جلال آل احمد بر بوف کور را می توان نام برد.

سال های دهه ی ۵۰ ـ ۴۰ از مهم ترین ادوار تاریخی نقد داستان در دوره ی معاصر محسوب می شود. نظر به اهمیّت این سال ها و نقد در آن ایّام، تک تک سال ها جداگانه مورد بررسی قرار گرفت و سیر تاریخی نقد از دیدگاه های مختلف نشان داده شد. منتقدان، مجلّات و شیوه های نقد داستان در تک تک این سال ها مورد بررسی قرار گرفته است. سیر نقد در سال های این دهه تفاوت می کند. بعد از

۱۵ خرداد ۴۲ و بویژه سال ۱۳۴۳ ضعیف‌ترین دوره‌ی نقد داستان در این دهه است؛ طوری که در مطبوعات توجّهی به نقد داستان نشده است؛ شاید برگرفته از جوّ سیاسی زمان باشد. اوج نقد داستان در این دهه به سال‌های ۴۶ و ۴۷ مربوط می‌شود؛ طوری که سال ۱۳۴۷ با هیچ یک از سال‌های دوره‌ی مورد مطالعه قابل قیاس نیست. در سال‌های ۵۷ ـ ۵۰ رونق نقد داستان نسبت به دهه‌ی قبل کم می‌شود و از سیر معمولی برخوردار است. یکی از انگیزه‌های نوشتن این مقاله نشان دادن تحوّلات نقد داستان با توجّه به ادوار تاریخی است.

جامعه‌ی آماری نقد و اوج و حضیض آن در هر دوره نیز آمده است. با توجّه به جنبه‌های کمّی و کیفی، ادوار نقد را می‌توان به شیوه‌ی زیر تفکیک کرد:

۱ ـ نقد از کودتای ۱۲۹۹ تا کودتای ۱۳۳۲

۲ ـ از کودتای ۱۳۳۲ تا ۱۵ خرداد ۱۳۴۲

۳ ـ از ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ تا انقلاب اسلامی

اگر بخواهیم دقیق‌تر نقد داستان را به صورت تاریخی تشریح کنیم، می‌توانیم ادوار نقد را به شیوه‌ی زیر تفکیک کنیم:

الف) نقد در سال‌های ۱۳۳۰ ـ ۱۳۰۰

ب) نقد در سال‌های ۱۳۴۰ ـ ۱۳۳۰

ج) نقد در سال‌های ۱۳۵۰ ـ ۱۳۴۰

د) نقد در سال‌های ۱۳۵۷ ـ ۱۳۵۰

الف) نقد در سال‌های ۱۳۳۰ ـ ۱۳۰۰

(از کودتا تا سقوط رضا شاه و از سلطنت تا کودتای ۱۳۳۲)

با تأمّلی در تحوّلات تاریخی و سیر نقد داستان، این نکته به ذهن می‌رسد که شاید نخستین منتقد در تاریخ نقد هر اثر نویسنده‌ی اثر باشد؛ زیرا نویسنده در طول نوشتن داستان بارها نوشته‌ی خویش را از زوایای مختلف نقّادی می‌کند و داستان را دیگرگون می‌سازد، آن گاه به دست چاپ می‌سپارد. لیکن باید گفت نقد واقعی زمانی صورت می‌پذیرد که کتاب در معرض دید خوانندگان قرار می‌گیرد. با نگاهی اجمالی در سیر نقد داستان این مطلب کاملاً روشن است که نقد آثار داستانی چه بسا چندین سال پس از چاپ اثر نوشته شده است و چه بسیار آثاری که در طول سالیان دراز بارها از جنبه‌های مختلف نقّادی شده‌اند.

از زمانی که «سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیگ» اثر زین‌العابدین مراغه‌ای (در سال ۱۲۷۴) به چاپ می‌رسد تا سال ۱۳۰۰ هـ ش که اوّلین مجموعه‌ی داستان کوتاه، «یکی بود یکی نبود»، توسّط سیّد محمّدعلی جمال‌زاده به بازار عرضه می‌شود اثری از نقد داستان دیده نمی‌شود. نقد در این سالیان بیشتر نظریّاتی پراکنده، آن هم در زمینه‌ی شعر و نثر گذشته و تاریخ ادبیّات است. حتّی با چاپ «یکی بود یکی نبود» بیشترین سخن درباره‌ی ظهور نوع ادبی جدید یعنی داستان کوتاه است و این نظریّات در نشریّاتی خارجی بویژه در کاوه، چاپ برلن و نشریات داخلی چون ارمغان آمده است. در واقع نقطه‌ی آغاز و جرقّه‌های آغازین نقد داستان با چاپ همین اثر دیده می‌شود گرچه نقد اصولی و منظّمی از «یکی بود یکی نبود» در مطبوعات این دوره هرگز نمی‌توان دید و صرفاً سخنانی پراکنده بویژه درباره‌ی ساختار اثر آن هم به اختصار در لابه‌لای اوراق نشریّات دیده می‌شود.

نکته‌ی قابل توجّه که در تاریخ نقد چشمگیر است، همان نقد محتوایی اثر است که از سوی جامعه‌ی دینی صورت می‌گیرد؛ به عبارتی با چاپ «یکی بود یکی نبود» روشنفکران متمایل به غرب و ادبیّات اروپا از قالب اثر سخن می‌گویند در حالی که جامعه‌ی دینی زمان به نقد محتوایی اثر بویژه نقد مذهبی آن می‌پردازند؛ ماهیت ضدّ دینی اثر تا حدّی است که نویسنده، تکفیر و مهدورالدّم اعلان می‌گردد. شاید یکی از دلایل سکوت منتقدان در نقد این اثر جمع‌آوری آن بوده است. همان طوری که بعدها نیز در لابه‌لای نوشته‌های منتقدان آمده است «یکی بود یکی نبود» و بویژه داستان «بیله دیگ و بیله چغندر» در معرّفی جامعه‌ی ایرانی و بویژه قشر مذهبی در ایران راه افراط رفته است و نقد مذهبی بر این اثر کاملاً به حق بوده است. گذشته از این اثر یکی از دلایل رکود نقد در سال‌های قبل از ۱۳۳۰ همانا خفقان سیاسی زمانه بوده است. البتّه نشریّات آن زمان نیز دامنه‌ی گسترده‌ای نداشته است. از سویی نشریّات ادبی موجود در سال‌های ۱۳۰۰ به بعد نیز توجّه چندانی به این قالب جدید نداشته‌اند. یغما، ارمغان و وحید بیشتر در چاپ شعر و نثر کهن و مقالات انتقادی در این زمینه می‌کوشند. و آینده، بیشتر جنبه‌ی سیاسی دارد و کمتر به مسایل ادبی می‌پردازد. از سویی، خفقان دوره‌ی ۲۰ ساله نیز اجازه چاپ هر مطلبی را نمی‌دهد و هر نشریّه‌ای هم مجوّز چاپ ندارد. آینده از تیرماه ۱۳۰۴ تا اسفند ۱۳۰۶ در ۲۴ شماره منتشر می‌شود سپس تا سال ۱۳۲۳ تعطیل می‌شود. در اوّلین شماره‌ی سال ۱۳۲۳ خبر از اختناق دوره‌ی بیست ساله می‌دهد که کسی جرأت نداشت جز آنچه دستور بود بنویسد (ص ۴).

مجلّه‌ی «سخن» که از نشریّات درباری آن زمان است و در نقد ادبیّات داستانی بسیار فعّال بوده است در خرداد ۱۳۲۲ شروع به کار می‌کند در سال سوّم تعطیل می‌گردد. تا آذر ۱۳۳۱ که مجدّداً عرضه می‌شود. بنابراین رکود نقد به بی‌رغبتی صاحب‌نظران نسبت به ادبیّات جدید؛ وابستگی شدید به ادبیّات کهن؛ بویژه نثر ثقیل گذشته و از سویی فضای سیاسی زمان، قبل از سال‌های ۱۳۳۰ وابسته بوده است.

نگاهی اجمالی به آثار داستانی قبل از ۱۳۳۰ نشان می‌دهد که البتّه آثار مشهوری در این سال‌ها به چاپ رسیده است: **سیاحتنامه ابراهیم بیگ**، زین‌العابدین مراغه‌ای (در سال ۱۲۷۴)، **مسالک‌المحسنین**، طالبوف (۱۲۸۴)، اوّلین رمان تاریخی **«شمس و طغرا»** نوشته‌ی محمّدباقر میرزای خسروی

(۱۲۸۸)، یکی بود یکی نبود جمالزاده (۱۳۰۰)، تهران مخوف مشفق کاظمی؛ اولین رمان اجتماعی (۱۳۰۴)، اولین مجموعه ی داستان های هدایت (۱۳۰۹)، زیبا اثر حجازی (۱۳۰۹)، تفریحات شب محمّد مسعود (۱۳۱۰) و آثاری از هدایت، شین پرتو، نفیسی در همین سال، چمدان بزرگ علوی (۱۳۱۳) بوف کور هدایت (۱۳۱۵) در هندوستان، انتشار بوف کور در ایران (۱۳۲۰) نخستین آثار چوبک، آل احمد، به آذین (۱۳۲۴)، اولین رمان های ابراهیم گلستان و سیمین دانشور (۱۳۲۸) و ... همه از آثاری هستند که البتّه جای نقد و بررسی و تحلیل داشته اند. حال آن که در نشریّات زمان انعکاسی از نقد این آثار دیده نمی شود. مجلّه ی دنیا که توسّط تقی ارانی در سال ۱۳۱۲ چاپ می شود دنبال گر ایش های خاص فکری است. سخن در سال ۱۳۲۲ تنها نشریّه ای است که صرفاً به معرّفی کتاب اقدام می کند. می توان گفت نقد در «سخن» در سال های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ مرادف با معرّفی آثار ادبی است. صحرای محشر جمال زاده (سخن: ۱۳۲۶، ص ۷۱۴) و قلنشن دیوان (سخن ۱۳۲۵، ص ۳۱۴) از همین نویسنده از آثاری هستند که در «سخن» معرّفی می شوند. در این معرّفی به بخش های مختلف کتاب و درون مایه ی اثر اشاره می شود. لذا باید گفت نقد داستان قبل از ۱۳۳۰ بی رونق است و جایگاهی ندارد. از مشخصّات نقد در این دوره چاپ مطالب کلّی و پراکنده، آن هم معدود است و این که متقدان بیشتر در نقد ادبیّات گذشته کوشیده اند.

ب) نقد در سال های ۱۳۴۰-۱۳۳۰
(قبل از کودتای ۳۲ تا ۱۵ خرداد ۱۳۴۲)

در سال های ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰ شاهد نقد آثار معروفی هستیم که عبارتند از بوف کور (صادق هدایت)، سه قطره خون (صادق هدایت)، وغ وغ ساهاب (صادق هدایت)، سایه روشن (صادق هدایت)، زن زیادی (سیمین دانشور)، چشم هایش (بزرگ علوی)، سرگذشت کندوها (جلال آل احمد)، یکلیا و تنهایی او (تقی مدرّسی)، شکار سایه (ابراهیم گلستان)، توپ (غلامحسین ساعدی)، مدیر مدرسه (جلال آل احمد) و آثاری که چندان معروفیّتی کسب نکرده اند چون خاطرات خدا (نوری)، دربسته (ناصر نیّر محمدی) و تپّه ی سبزپوش (راز) [رضا مرزبان]

این دوره از نقد قریب به ۱۵ درصد از جامعه ی آماری نقد داستان را به خود اختصاص می دهد. آثار صادق هدایت در این دوره بیشتر مدّنظر منتقدان بوده است. از نشریّاتی که بیشتر از همه در چاپ آثار انتقادی کوشا بوده اند می توان علم و زندگی، اندیشه و هنر، انتقاد کتاب، راهنمای کتاب و صدف را نام برد و از منتقدان معروفی که به این امر پرداخته اند از جلال آل احمد، محمّدعلی جمال زاده، سیروس پرهام، محمود کیانوش و ا. بامداد می توان یاد کرد. از منتقدانی که شاید به دلایلی با علائم اختصاری یا بی نام نقدهایشان را چاپ کرده اند می توان از «گ.»، «غ. س.»، «ا. ب»، «ا. امید»، «هـ سعد» و «ا. ع. دریا» یاد کرد. یکی از نقدهای این دوره ترجمه ای است از اصل نقد پروفسور «پیرایوری» که بر «یکلیا و تنهایی او» نوشته شده است.

نکته ی قابل توجّه، محتوای نقد در این دوره است. عمدتاً نقدهای این دوره به نقد عناصر ساختاری و محتوایی هر دو توجّه داشته اند. نقد «ا. ع. دریا» بر «خاطرات خدا» و دو نقد «سه قطره خون» که «بی نام» به چاپ رسیده است از نقد ساختاری خالی است. پروفسور پیرایوری در نقد «یکلیا و تنهایی او» به محتوای اثر توجّهی نداشته است. از نقدهایی که به جامعیّت نقد؛ ساختار و محتوا توجّه کرده اند نقد جلال آل احمد بر بوف کور، سیّد محمّدعلی جمال زاده بر مدیر مدرسه، علی اصغر حاج سیّد جوادی بر زن زیادی، «ا. ب.» بر شکار سایه، و به آذین بر «دربسته» را می توان نام برد.

از نقدهایی که جنبه ی محتوایی آن غالب است نقد «هـ سعد» بر «سایه روشن»، «ا. امید» بر «وغ وغ ساهاب»، نقد «ا. ع. دریا» را بر «خاطرات خدا» و نقدهایی را که بدون نام بر «سه قطره خون» نوشته شده است می توان نام برد.

در نقدهای «گ.» بر «چشم هایش»، «ا. بامداد بر یکلیا و تنهایی او»، «محمود کیانوش» بر «توپ»، «غ. س.» بر «سرگذشت کندوها»، «سیروس پرهام» بر «مدیر مدرسه» و «سیروس پرهام» بر «تپّه ی سبزپوش» بیشتر جنبه ی ساختاری نقد بر جنبه ی محتوایی غالب است.

مهم ترین و قابل توجّه ترین عنصر ساختاری که مدّنظر منتقدان این دهه بوده است نقد و تحلیل شخصیّت ها و شخصیّت پردازی بوده است. گرچه تمام نقدهای ساختاری این دوره بر این نکته توجّه داشته اند؛ لیکن «ا. بامداد» سراپای نقد را از دیدگاه ساختار به معرّفی و تفسیر و تحلیل شخصیّت های «یکلیا و تنهایی او» اختصاص داده است و اندکی درباره ی عناصر ساختاری دیگر سخن گفته است. از دیگر ویژگی های نقد ساختار در این دوره توجّه به نثر اثر از جنبه های نقد واژگان، سبک، شیوه ی نگارش و دستور زبان است که به نوعی مدّنظر بیشتر منتقدان ساختاری بوده است. از عناصر ساختاری دیگر به ندرت سخن رفته است. آوردن خلاصه ی اثر در آغاز نقد در بعضی از نقدها دیده می شود.

جنبه ی محتوایی نقد را شاید بتوان از حیث آثار انتقادی به دو دسته تفکیک کرد. دسته ی نخست؛ نقدهایی که بر آثار هدایت نوشته شده است و دوّم نقد بر آثار دیگران. آنچه در نقد آثار هدایت از حیث محتوا به چشم می خورد این است که نقد روانکاوانه و مرگ اندیشی هدایت بیشتر مدّنظر منتقدان بوده است. آل احمد در نقد بوف کور، هـ سعد در نقد سایه روشن، و بی نام در نقد «سه قطره خون» به این شاخص محتوایی تکیه داشته اند.

دسته ی دوّم؛ آثار دیگران که محورهای محتوایی این گونه نقدها از قرار زیر است:

«نقد مذهبی» آثاری چون «سایه روشن»، «توپ» و «وغ وغ ساهاب» به ترتیب مدّنظر منتقدانی چون «هـ سعد»، «محمود کیانوش» و «ا. امید» بوده است. «هـ سعد» از دین ستیزی داستان پنجم سایه روشن سخن می گوید. در این داستان اندیشه های مذهبی تحت عنوان افکار پوچ زمینی ها مطرح می شود. (ص ۶۷۱). و در داستان ششم این مجموعه اندیشه های ناسیونالیستی و ستیز با مذهب مطرح است. محمود کیانوش در نقد «توپ» دو روحانی داستان را مقایسه می کند. (ص ۲۵) و «ا. امید» در نقد «وغ وغ ساهاب» از انتخاب شخصیّت مذهبی و هجو هدایت درباره ی او سخن می گوید. (ص ۷)

«نقد سیاسی» در این دهه در بعضی از آثار جایگاه ویژه ای دارد. «بوف کور» هدایت، «سرگذشت کندوها» و مدیر مدرسه اثر «آل احمد»، «چشم هایش» اثر «بزرگ علوی» از این دیدگاه نیز تحلیل شده اند. «آل احمد» وجود گزمه ها را در «بوف کور» به وحشت و هراس دوره ی بیست ساله و دوره ی خفقان استبداد تعبیر می کند. (ص ۷۴۸). سپس از «بوف کور» به عنوان سند محکومیّت زور یاد می کند (ص ۷۵۱) «جمال زاده» در نقد «مدیر مدرسه» از فحوای سیاسی اثر به تمسخر یاد می کند و نظرات «آل احمد» را نمی پسندد. (ص ۸۳۴ ـ ۸۳۱)

«گ». در نقد «چشم هایش» ضمن اشاره به فحوای سیاسی رمان، از مبارزات زمان «رضا شاه» در این اثر سخن می گوید و نظر به این که «علوی» جزو ۵۳ نفر یاران زندانی بوده است مطالب رمان را مبالغه آمیز می داند؛ او معتقد است «علوی» خواسته است سابقه ی خدمت مبارزاتی خود را به رخ ملّت بکشد (ص ۸۶۱)؛ این مبارزات را در حدّ امواج خفیفی می داند.

«غ. س» در نقد «سرگذشت کندوها» به نقد سیاسی نویسنده می پردازد و به سرخوردگی های سیاسی او اشاره می کند (ص ۵۳۴).

«بیان درون مایه ی اثر» در این دهه بسیار حائز اهمیّت بوده است طوری که بیشتر منتقدان در این دوره خود را ملزم به آوردن درون مایه دانسته اند.

نقد فلسفی، نقد اجتماعی و نقد اخلاقی کمتر مورد توجّه واقع شده است؛ «بوف کور» در نقد «آل احمد»، «زیر گنبد کبود» در نقد «آل احمد»، «زن زیادی» در نقد «حاج سید جوادی»، «مدیر مدرسه» در نقد «سیروس پرهام» از دیدگاه جامعه شناسانه نیز مورد توجّه قرار گرفته اند.

مدیر مدرسه در نقد جمال زاده و خاطرات خدا در نقد ا. ع. دریا از لحاظ اخلاقی نیز مورد توجّه قرار می گیرند. دیدگاه جمال زاده درباره ی مسائل غیر اخلاقی که در مدیر مدرسه اتّفاق می افتد، نشانگر بی اطّلاعی جمال زاده از وضعیّت مدارس ایران است. طرح مجرّد مسائل جنسی بدون ارتباط با مسائل اجتماعی در «خاطرات خدا» مورد توجّه «ا. ع. دریا» است. او معتقد است که مؤلّف نیز از مسائل جنسی مبرّی نیست (صص ۷ و ۶).

«سایه روشن» توسّط «هـ. سعد» (ص ۶۷۰) و «بوف کور» توسّط «آل احمد» (صص ۶ ـ ۷۵۴) از حیث فلسفی مورد نقد و بررسی قرار گرفته اند. فلسفه ی زندگی و مرگ در این دو اثر مدّنظر منتقدان است.

در محورهای انتقادی دهه ی ۴۰ـ۱۳۳۰ مسائلی نیز به چشم می خورد که در نقد ساختاری و نقد محتوایی نمی گنجد. از این قبیل نقد مؤلّف، نقد نقدها، کلّی گویی ها، نقد ظواهر اثر مثل چاپ و نقد ذوقی را می توان نام برد. باید اذعان داشت که عمدتاً نقدهای این دوره به بحث های خارج از نقد نظر داشته اند. گرچه این توضیحات اندکی خواننده را از حال و هوای نویسندگان، وضعیّت چاپ و ... آگاه می کند، لیکن خارج از مقوله ی نقد است. منتقدانی چون آل احمد، در نقد بوف کور (صص ۱۱ و ۱۲ و ۱۴ و ۲۸ و ۳۰) جمال زاده در نقد مدیر مدرسه (ص ۸۲۰)، ا. ع. دریا در نقد خاطرات خدا (صص ۳ و ۶ و ۷)، سیروس پرهام در تپّه ی سبزپوش (ص ۹۹۹) و یکلیا و تنهایی او (صص ۱۲ و ۱۳) و «ا. امید» در نقد وغ وغ ساهاب (ص ۷) در «نقد مؤلّف» مطالبی را آورده اند.

در «نقد نقدهای زمانه» آل احمد در نقد بوف کور (ص ۷۳۷) (و۱۴) و «غ. س» در نقد سرگذشت کندوها (ص ۵۳۳) و جمال زاده از نقد نقد خویش بر «مدیر مدرسه» سخن می گویند. (ص ۸۲۳)

«کلّی گویی» در محورهای مختلف گاه در نقدهای این دوره مشاهده می شود که سخت از ارزش نقد کاسته است. به عنوان مثال «ا. ع. دریا» در نقد «خاطرات خدا» از نقد اخلاقی بویژه اخلاق جنسی در کل آثار به اختصار سخن می گوید (صص ۷ و ۶) و بخش های دیگر همین نقد نیز از مقوله ی ساختار و محتوا خارج است. این کلّی گویی ها را در نوشته ی جمال زاده در نقد مدیر مدرسه در نقد مضامین و نقد مؤلّف نیز (صص ۸۲۳ و ۸۳۰) مشاهده می کنیم. داستان های سه قطره خون (بی نام)، توپ (منتقد: کیانوش)، مدیر مدرسه (سیروس پرهام) نیز این خصیصه را دارا هستند. لازم به یادآوری است که مقوله ی نقد و ارزیابی نهایی و ارزیابی کلّی در پایان نقد که امری مثبت است در این دوره زیاد به چشم می خورد که این امر با کلّی گویی در محورهای مختلف نقد تفاوت می کند. از منتقدانی که به ارزیابی نهایی در پایان نقد پرداخته اند می توان به: نقد «سیروس پرهام» در «تپّه ی سبزپوش»، «پروفسور پیترایوری» در «یکلیا و تنهایی او»، «غ. س» در سرگذشت کندوها»، «هـ سعد» در «سایه روشن» و «گ.» در «چشم هایش» اشاره کرد.

تنها نقدی که در این دهه به بررسی خصایص مکتبی در نقد توجّه داشته است نقد آل احمد بر بوف کور است که بیشتر به جنبه ی رئالیستی اثر توجّه دارد (ص ۷۴۳ ـ ۷۳۹).

در تحلیل نهایی سیر نقد در این دهه باید گفت جامع ترین نقد از حیث ساختار و محتوا همانا نقد مرحوم جلال آل احمد بر بوف کور

صادق هدایت است که کمتر نکته ای را فروگذاری کرده است. منتقد در این نقد در جنبه های ساختاری، ضمن تفسیر شخصیّت به زاویه ی دید اثر، قالب، نقدزبانی، تفسیر زمان و مکان، نمادها و لحن و شیوه ی داستان پردازی هدایت اشاره می کند. در نقد محتوایی به نقد روانکاوانه، نقد سیاسی، نقد فلسفی، نقد اجتماعی، جهان بینی اثر و ... می پردازد.

نقد سیّد محمّدعلی جمال زاده بر مدیر مدرسه، به این دلیل که جنبه های ساختاری و بعضی از محورهای محتوایی را مدّنظر قرار داده است، بعد از نقد آل احمد از نقدهای جامع این دوره است، لیکن از نظر صحّت مطالب، بعضی از قضاوت های نامبرده قابل تامّل است.

ج) نقد از ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ تا انقلاب اسلامی

۱ـ نقد در سال های ۱۳۵۰ـ۱۳۴۰

از حیث آماری باید گفت نظر به چاپ نشریّات جدید و روی آوردن محقّقان و منتقدان به صحنه ی نقد و آماده بودن فضا از هر حیث باعث شد بر دامنه ی کمّی منتقد افزوده شود. به تقریب می توان گفت ۶۲ درصد از نقد داستان مربوط به این دهه است. دقّت بیشتر در این جامعه ی آماری نشان می دهد که در سال های ۱۳۴۳ و ۱۳۴۹ نسبت به سال های دیگر این دهه (۵۰ ـ ۴۰)، نقد داستان رونق چندانی ندارد. در این دو سال به ترتیب ۱/۵ و ۲/۵ درصد نقد را در کلّ جامعه ی انتقادی شاهد هستیم. سال های ۴۲، ۴۴، ۴۵، ۴۸ نسبتاً کار نقد رونق می گیرد طوری که ۵/۵ درصد از نقد داستان را در این چند سال می بینیم. لیکن اوج این پیشرفت کمّی را در سال ۱۳۴۶ مشاهده می کنیم. در این سال بیش از ۱۳ درصد از کلّ نقد داستان در مطبوعات چاپ می شود.

غیر از مجلاّت سخن، راهنمای کتاب و پیام نوین که قبل از سال های ۱۳۴۰ هم چاپ می شده است نشریّاتی چون اندیشه و هنر، نگین، جهان نو، جنگ اصفهان، بازار رشت و بررسی کتاب در عرصه ی نقد داستان فعّالیّت بیشتری دارند.

از منتقدانی که نامشان را در این دهه می بینیم و شهرت بیشتری دارند می توان از ع. دستغیب، دکتر بهرام مقدادی، دکتر احمد احمدی، محمدعلی جمال زاده، جلال ستّاری، رضا براهنی، نجف دریابندری، رضا نوّاب پور، نادر ابراهیمی، فریدون تنکابنی، هوشنگ گلشیری، اسلام کاظمیّه، مهرداد مهرین، دکتر شریعتمداری و دکتر غلامحسین یوسفی نام برد. از منتقدان دیگر شمیم بهار، محمود طیّاری، احمد اقتداری، فریدون آموزگار، حسن نکوروح، پرویز صالحی، محمدرضا فشاهی، ابوالقاسم طاهری، حسن حنایی، ناصر نظیف پور، ناصر شاهین پر، کامبیز فرخی، احمد مسعودی، ناصر وثوقی، جلیل دوستخواه و خسرو فتحی را می توان نام برد. تعدادی از منتقدان نامشان با علائم اختصاری آمده است: «هـ. پارسا»، «ع»، «ن. ا» (نادر ابراهیمی)، «م. ص» «م.»، «ک. تینا» از این زمره هستند.

می توان گفت در دهه ی چهل تا پنجاه بیشترین نقدها به ترتیب توسّط «هـ. پارسا»، «ن. ا» (نادر ابراهیمی)، «عبدالعلی دستغیب» و رضا براهنی به چاپ رسیده است.

در تحلیل سیر نقد این منتقدان باید گفت «هـ. پارسا»، که نقدهایش را فقط در پیام نوین به چاپ می رساند، در این دهه بیشترین نقدها را (حدود ۱۲/۶ درصد) به چاپ رسانده است. «ن. ا» نادر ابراهیمی حدود ۱۱/۳۴ درصد و عبدالعلی دستغیب حدود ۸/۸۲ درصد از نقدهای این دوره را به خود اختصاص داده اند.

بارزترین ویژگی نقدهای «هـ. پارسا» در این دهه توجّه به محتوای اثر است. و نکته ی بارز نقد محتوایی در نوشته ی «هـ. پارسا» تبیین درون مایه ی آثار است. چه بسا نقد مرادف با نقد درون مایه ی اثر است. بویژه در نقد محتوایی مرگ در قفس (اثر فریدون آموزگار) و مزمزه ی خاطرات (اثر نوّاب پور) ایشان صرفاً از نقد درون مایه سخن گفته است. لیکن باید گفت که منتقد در تمام نقدها به مسائل جنبی ساختار نیز توجّه دارد. نقد شیوه ی نگارش بارزترین مسأله ای است که در نقد ایشان تکرار می شود. هـ. پارسا در برخی از نقدهای خویش به مسائل ظاهری اثر بویژه به نقد اغلاط چاپی می پردازد. از نقاط ضعف این منتقد این است که گاه در نقدها مثل «عریان» (اثر داریوش صبور) به تمسخر در نقد روی می آورد و گاه ذوقی قضاوت می کند (صص ۸۷ و ۸۵). فعّالیّت او در این دهه منحصراً مربوط به سال های ۴۲ ـ ۴۰ می شود.

نادر ابراهیمی که گاه نقدهای خویش را با علامت اختصاری «ن ـ ا» به چاپ می رساند، با نشریّات مختلف همکاری دارد. بیشترین فعّالیّت انتقادی منتقد صرف نقد و پاسخ گویی به نقدهایی درباره ی «شریفجان شریفجان» مدرّسی می شود. اکثر نقدهای ابراهیمی به جنبه ی نقد ساختاری گرایش دارد. نقد و تحلیل شخصیّت ها بارزترین ویژگی نقد ایشان است. وی در نقد «مهره ی مار» و یکی از نقدهای «شریفجان شریفجان» کاملاً به نقد محتوایی توجه دارد. از خصایص دیگر نقد ایشان این است که در عمده ی نقدها به موارد خارج از نقد اثر نیز توجّه دارد. از موارد ضعف نقد ایشان اشاره ی بسیار به نقد مؤلّف و توهین به منتقدان (ص ۴۰ جواب نقد شعله بر شریفجان) و اشاره به تجارتی بودن آثار (ص ۴۰ همان نقد) پیش داوری قبل از نقد در بعضی از نقدهاست (ص ۵۱ نقد شریفجان، نگین، آبان ماه).

عبدالعلی دستغیب از دیگر منتقدانی است که در این دهه فعّالیّت دارد. از آغاز این دهه تا اواخر آن نام او را در ردیف نام های منتقدان می بینیم. منتقد در بیشتر نقدها به جنبه ی محتوا و ساختار هر دو توجّه دارد. جز در نقد «دختر رعیّت» که نقد متّکی به ساختار داستان است. از محورهایی که منتقد بیشتر به آن توجّه دارند آوردن خلاصه ی داستان و آن گاه معرّفی و نقد

شخصیّت هاست.

نکته ی اساسی در آثار انتقادی مورد توجّه «دستغیب» این است که نویسنده در این دوره بیشتر به نقد آثار چوبک و به آذین توجّه دارد؛ نقد آثاری که به نحوی گرفتار نقد اخلاقی است. منتقد در نقد این آثار به نقد اخلاقی و نقد مذهبی اشاره می کند. گرچه نظرات وی قابل تأمّل است. یکی دیگر از مشخصّات تقریباً مشترک نقدهای دستغیب در نقد ساختاری توجّه به نثر یا یکی از محورهای نثر اثر چون واژگان و شیوه ی نگارش است.

بارزترین نقطه ضعف در نقد ایشان که در تمام نقدها مشاهده می شود کلّی گویی و پراکنده گویی است که خواننده را به جایی نمی رساند.

سیر نقد در هر یک از سال های دهه ی ۵۰ ـ ۱۳۴۰ یکسان نبوده است که نظر به اهمیّت نقد در این دوره به تفکیک شرح آن در ذیل می آید:

سال ۱۳۴۰ : در این سال آثار مشهوری چون شوهر آهو خانم (چاپ ۱۳۴۰)، نون والقلم (چاپ ۱۳۴۰) و «زیبا»ی حجازی (چاپ ۱۳۰۹) مورد نقد و بررسی قرار گرفته اند.

گرچه هـ. پارسا بیشتر نقدهای این سال را به خود اختصاص داده است لیکن منتقدانی چون سیروس پرهام و نادر ابراهیمی (ن. ا) را نیز در این دوره می بینیم. از خصایص نقد در این سال این است که نقد ساختاری بیشتر مورد توجّه است. «مردی در قفس، نون والقلم، یکلیا و تنهایی او و شوهر آهو خانم» توسط «هـ. پارسا»، هـ.پارسا، «خسرو فتحی و سیروس پرهام» عمدتاً از جنبه ی ساختار قصّه مورد بررسی قرار گرفته اند. «مزمزه ی خاطرات و عصر پاییزی» هر دو توسّط «هـ. پارسا» بیشتر از جنبه ی محتوایی بررسی شده اند؛ گرچه اندکی از معیارهای ساختاری نیز در این دوره نقد آمده است. نقدهای «زیبا» و «همسا» که توسّط «ع» بررسی شده اند و «نکبت» که توسّط «ن ـ ا» بررسی شده است، بسیار ضعیف و مختصر مورد نقد قرار گرفته است که از حیث ساختار و محتوا هیچ کدام قابل بحث و بررسی نیستند. محورهایی که در نقد ساختاری این دوره مورد توجّه بوده است، آوردن خلاصه ی اثر، نقد شخصیّت پردازی و پرداختن به نثر (شیوه ی نگارش و بیان و سبک) داستان است؛ گرچه از مسائلی چون قالب اثر، بررسی زمان و مکان و تکنیک داستان نیز بسیار مختصر سخن رفته است. نکته ی دیگر در نقد سال چهل این است که نقد صوری (صور خیال) هرگز مورد توجّه نیست. محورهای خارج از نقد نیز جز در دو نقد از هـ.پارسا، که به اغلاط چاپی پرداخته است، در نقدهای دیگر دیده نمی شود.

سال ۱۳۴۱ : در این سال باز هم «هـ. پارسا» بیشترین نقدها را نوشته است. آثار مورد نظر منتقد از آثاری است که در ادبیّات داستانی جایگاه و شهرتی ندارند. «چاله زندگی، جذام، عریان و بیهودگی» از این قبیل است. از آثار معروفی که در این سال بررسی شده اند از شوهر آهو خانم (توسّط فریدون آموزگار)، انتری که لوطیش مرده بود (توسّط عبدالعلی دستغیب) و شهری چون بهشت (توسّط جلیل دوستخواه) می توان نام برد.

نکته ی بارز نقد در سال ۴۱ این است که منتقدان به هر دو جنبه ی نقد توجّه داشته اند. به عبارتی در هر نقد جنبه هایی از ساختار و محورهایی از محتوای اثر مورد بررسی قرار گرفته است. درباره ی دیدگاه منتقدان در سال ۱۳۴۱ می توان گفت که نقد شوهر آهو خانم (توسّط فریدون آموزگار) بیشتر ساختاری و نقد «هـ. پارسا» بر «جذام» بیشتر محتوایی است. احمد اقتداری از منتقدان این دوره است که بر «تویست داغم کن» «ر. اعتمادی» نقدی نوشته است. محور نقد محتوایی در این سال توجّه به نقد اجتماعی و تبیین جهان بینی نویسنده ی اثر است.

هم چنین نقد قالب، عنوان اثر، تحلیل شخصیّت ها، نقد نثر و محورهای مربوط به نثر در بیشتر نقدهای سال ۱۳۴۱ دیده می شود.

بعضی از منتقدان به نقد اصالت زن، نقد سیاسی و نقد فلسفی نیز پرداخته اند. از ویژگی های بارز نقد در این سال توجّه به مطالب خارج از اثر، نقد ذوقی و کلّی گویی است که از ارزش نقدها کاسته است. نقد ذوقی در شوهر آهو خانم توسّط فریدون آموزگار و نقد «عریان» توسّط هـ.پارسا دیده می شود. توجّه به مسائل چاپی در نقد «چالهٔ زندگی» و «شوهر آهو خانم» آمده است. «تمسخر» در نقد «عریان» توسّط هـ.پارسا دیده می شود.

سال ۱۳۴۲ : در این سال آثار معروفی چون «تنگسیر، مدیر مدرسه و نون والقلم» تحلیل می شوند. تنگسیر (چاپ ۱۳۴۲) بیشتر در این سال مورد توجّه منتقدان قرار گرفته است و از منتقدان معروف تنها نام «مرحوم دکتر غلامحسین یوسفی» دیده می شود. «هـ.پارسا» در این سال نیز فعّالیّت انتقادی خود را ادامه می دهد و نسبت به سال های ۴۱ و ۴۰ فعّالیّت کم تری دارد. «ک. تینا»، «شمیم بهار» و «ناصر وثوقی» از منتقدان دیگر سال ۱۳۴۲ هستند. از آثار دیگری که در این سال نقد و بررسی شده اند «شاهزاده خانم سبزچشم» (چاپ ۱۳۳۳) اثر جمال میرصادقی و «اسیر خاک» (۱۳۴۰) اثر فریدون آموزگار را می توان نام برد.

بارزترین ویژگی نقد در سال ۱۳۴۲ این است که جز نقد غلامحسین یوسفی بر تنگسیر که علاوه بر نقد ساختاری اندکی بر محتوای اثر توجّه داشته است، دیگران، همگی عمدتاً به نقد ساختاری توجّه کرده اند. البتّه نقدها به یکی دو جنبه از محتوای اثر نیز توجّه کرده اند. نقد و تحلیل شخصیّت ها مهمترین محور ساختاری است که در تمام نقدهای این دوره جز نقد «هـ.پارسا» بر «اسیر خاک» دیده می شود. توجّه به قالب اثر، زبان و نثر (واژگان و شیوه نگارش و سبک) بیشتر مدّنظر منتقدان است. آوردن خلاصه ی داستان در آغاز نقد تنها در نقد مرحوم یوسفی بر تنگسیر دیده می شود.

نقد محتوایی گرچه در این سال قابل بحث

نیست لیکن نقد سیاسی، اشاره به فقر معنوی اثر و نقد روانکاوانه تنها یک مورد دیده می شود.

جامعیّت نقد را در این سال در نقد غلامحسین یوسفی بر تنگسیر می بینیم که به جنبه های مختلف نقد پرداخته است. نقد هـ پارسا را بر «اسیر خاک» نمی توان نقد شمرد؛ بسیار سطحی به جنبه ی زبانی، و موضوع قصّه ها به طور کلّی اشاره می کند و مطالب خارج از بحث را می آورد.

سلامت نقد در نقد ناصر وثوقی بر تنگسیر دیده نمی شود. وثوقی جای به جای نقد گاه با الفاظ رکیک توهین کرده است. (صص ۶۶۳ و ۶۶۶) زبان نقد همان زبان و نثری است که تنگسیر بدان نوشته شده است. گویی در نوشتار نیز ادای چوبک را درآورده است.

در این سال نقد ذوقی، نقد مؤلّف و نقد ظاهر و چاپ اثر بویژه نقد مؤلّف در بیشتر نقدها آمده است.

سال ۱۳۴۳ : در سیر نقد، دهه ی ۵۰ ـ ۴۰ ضعیف ترین دوره ی نقد داستان است؛ گرچه آثاری چون «صبح صادق» تألیف مهرداد مهرین و کتاب «صادق هدایت و روانکاوی آثارش» اثر دکتر شریعتمداری را در این سال مشاهده می کنیم؛ لیکن نقد در نشریّات ادبی مورد توجّه نبوده است. مهرین در نقد آثار هدایت سراپا کلّی گویی کرده است. به هیچ وجه در این کتاب، اثری، منسجم مورد نقد قرار نگرفته است. نقد مؤلّف و تعریف از هدایت در سراپای کتاب دیده می شود. اگر بخواهیم بعد از مطالعه ی کتاب، مطالب را دسته بندی کنیم (کاری که خود نویسنده باید می کرد) می توانیم به این نتیجه برسیم که به طور کلّی نقد شخصیّت ها در آثار هدایت بیشتر مدّنظر بوده است و در نقد محتوایی از نقد روان شناسانه، نقد اجتماعی و نقد مذهبی نشانه هایی را مشاهده می کنیم. گرچه باید گفت منتقد در نقد مذهبی آثار هدایت آن چنان با الفاظی شیرین و جذّاب سخن می گوید که گویی خود از شیوه ی هدایت در طرح مسایل مذهبی در «توپ مرواری» و ... خشنود است. (صص ۶۶ و ۳۱).

نقد دکتر شریعتمداری را می توان نقد محتوایی خواند. «نقد روان کاوانه» برجسته ترین محور نقد ایشان است. بعد از دسته بندی کردن مطالب کتاب می توان محورهای روانی بوف کور را در نقد مشاهده کرد. نقد مؤلّف و تبرئه ی هدایت از مشکلات روحی و ... در جای جای اثر دیده می شود. (صص ۱۲۳، ۶۸، ۵۵، ۵۲ و ...) از نقاط ضعف منتقد پیشداوری وی قبل از بررسی انتقادی است. (ص ۱۵ ـ ۱۲).

سال ۱۳۴۴ : در این سال تنها اثر معروف که پیاپی در ماه های آبان، آذر و دی ماه در نگین و پیام نوین به چاپ می رسد «شریفجان شریفجان» تقی مدرّسی است که توسّط نادر ابراهیمی نقد و بررسی می شود. غیر از این اثر نقد «زیر دندان سگ» بهمن فرسی و «مصایا و رؤیای گجرات» نادر ابراهیمی توسّط شمیم بهار در «اندیشه و هنر» به چاپ رسیده است. نقد در سال ۱۳۴۴ عمدتاً ساختاری است. تنها در یک نقد از نادر ابراهیمی در آبان ماه همین سال بر «شریفجان شریفجان» به هر دو جنبه ی محتوا و ساختار توجّه شده است. قالب اثر، نثر، موضوع و شخصیّت از عناصری است که بیشتر مورد بحث قرار می گیرد. در این سال جواب نقد هم دیده می شود. «شعله»؛ یکی از خوانندگان نگین، جوابیّه ای بر نقد نادر ابراهیمی بر «شریفجان شریفجان» می نویسد که از پیشداوری های نادر ابراهیمی در مورد تجارتی بودن اثر و کلّی گویی های ایشان و نقد مؤلّف و ساختار نقد نادر ابراهیمی انتقاد می کند. ابراهیمی پاسخی بر جوابیّه ی «شعله» می نویسد. از نقاط ضعف جوابیّه ی نادر ابراهیمی بر این نقد پاسخ های پرخاشگرانه، توأم با توهین به «شعله» است (ص ۴۰ نگین دی ماه). باید گفت بیشتر مطالب نادر ابراهیمی در جوابیّه از مطالب خارج از نقد اثر است و سخت از روی عصبانیّت نوشته شده است. به عبارتی نقد منتقد جای نقد اثر را گرفته است.

«شمیم بهار» در هر دو نقد خویش به اصول داستان نویسی در اثر اشاره می کند. بویژه در نقد «زیر دندان سگ» مختصر و مفید این اصول را بررسی کرده است. تحلیل شخصیّت ها، زاویه ی دید، فضا، طرح داستان و شیوه ی داستان نویسی از محورهای این نقد است.

سال ۱۳۴۵ : در این سال دختر رعیّت (۱۳۴۲)، مهره ی مار (۱۳۴۴)، پیاده ی شطرنج (۱۳۴۲)، قصّه های کوچه (۱۳۴۵)، قرنطینه (۱۳۴۵)، چشم های من خسته (۱۳۴۵) و من هم چه گوارا هستم (۱۳۴۴) به ترتیب توسّط عبدالعلی دستغیب، ن ـ ا، محمود طیّاری، ن ـ ا، «محمود طیّاری»، «فریدون تنکابنی» و «اسلام کاظمیّه» بررسی می گردند. بیشتر این نقدها در «بازار رشت» و پیام نوین به چاپ می رسد.

تأمّل در محتوا و ساختار نقد در این سال نشان می دهد که «ن ـ ا» در «قصّه های کوچه» و «عبدالعلی دستغیب» در نقد «دختر رعیّت» کاملاً و فریدون تنکابنی در نقد «چشم های من خسته» عمدتاً به ساختار اثر پرداخته و «ن ـ ا» در نقد «مهره ی مار» و محمود طیّاری در «پیاده ی شطرنج» به محتوا و ساختار اثر توجّه کرده اند. نقد محمود طیّاری بر «قرنطینه» و اسلام کاظمیّه بر «من هم چه گوارا هستم» را هرگز نمی توان نقد خواند. نقد «قرنطینه» مرادف با جمع آوری شواهد مستهجن اثر توسّط منتقد است و اسلام کاظمیّه در نقد «من هم چه گوارا هستم» سخت مختصر برگزار کرده است. خلاصه ی داستان، تحلیل شخصیّت و درون مایه ی اثر را مختصر و کوتاه می آورد.

در نقد ساختاری سال ۱۳۴۵ آوردن خلاصه در آغاز بیشتر نقدها دیده می شود. فریدون تنکابنی در نقد ساختاری «چشم های من خسته» عمدتاً خود را محدود به آوردن خلاصه ی داستان های مجموعه می کند. هر نه داستان کوتاه این مجموعه خلاصه می شود.

از جنبه های ساختاری که بیشتر در نقدهای این سال آمده است پرداختن به نثر، شیوه ی بیان و سبک آثار است.

در نقد محتوایی سال ۱۳۴۵ بیشتر منتقدان به تحلیل پیام داستان ها اشاره دارند. نقد مذهبی و اخلاقی در «مهره ی مار» و «پیاده ی شطرنج» بیشتر مدّنظر است.

نقد ذوقی «پیاده ی شطرنج» جایگاه خاصّی دارد، گرچه این محور در «چشم های من خسته» نیز به چشم می خورد. نقد مؤلف نیز در پیاده ی شطرنج و مهره ی مار دیده می شود.

سال ۱۳۴۶ : سیر صعودی نقد که از آغاز سال ۱۳۴۰ شروع شده است در این سال بیشتر می شود. «بازار رشت» سپس «جنگ اصفهان» و «نگین» در چاپ مقالات انتقادی فعّالیّت چشمگیری دارند. بیشتر نقدهای این دوره در «بازار رشت» به چاپ رسیده است.

«شوهر آهو خانم» (چاپ ۱۳۴۰)، بوف کور (۱۳۱۵) و ملکوت (۱۳۴۱) از آثار مشهوری هستند که چند سال قبل به چاپ رسیده اند و در این دوره نیز مورد نقد و بررسی قرار گرفته اند. «سنگ صبور» (۱۳۴۵) و «شادکامان درّه ی قره سو» (۱۳۴۵) در این سال بارها نقد و تحلیل شده اند. از آثاری که در سال ۱۳۴۶ به چاپ رسیده و مورد نقد قرار گرفته اند می توان به «کاکا»، «مثل همیشه» و «دهکده ی پرملال» اشاره کرد.

از کسانی که نامشان را در لیست سال ۱۳۴۶ می بینیم می توان از سیدمحمدعلی جمال زاده، هوشنگ گلشیری، نجف دریابندری، فریدون تنکابنی، ناصر شاهین پر «م ـ ص»، «م»، کامبیز فرّخی و احمد مسعودی نام برد.

جمال زاده در نقد شوهر آهو خانم، احمد مسعودی در نقد شوهر آهو خانم، ناصر شاهین پر در نقد «شادکامان درّه ی قره سو» (ش ۲۰ نگین)، «م. ص» نقد شادکامان درّه ی قره سو، «م» در نقد کاکا، و محمود طیّاری در جوابیّه ی نقد کاکا، کامبیز فرّخی در نقد «مثل همیشه» کاملاً به جنبه ی ساختاری نقد توجّه کرده اند و گلشیری در نقد «ملکوت»، «بوف کور» و «سنگ صبور»، تنکابنی در نقد «دهکده ی پرملال»، دریابندری در نقد «سنگ صبور» و شاهین پر در نقد «شادکامان درّه ی قره سو» (نگین ش ۲۴) به هر دو جنبه ی ساختار و محتوا توجّه کرده اند. قابل توجّه است که در مجموع نقدهای سال ۱۳۴۶ عموم منتقدان به جنبه ی ساختاری نقد پرداخته اند.

«تحلیل شخصیّت ها» از محورهای اساسی نقد ساختاری در سال ۱۳۴۶ است. بیشتر منتقدان بویژه هوشنگ گلشیری در سه نقد خویش و دریابندری در نقد سنگ صبور نقد را به این جنبه اختصاص داده اند. آوردن خلاصه ی اثر و نقد نثر از جنبه های مختلف، در نقدهای این دوره بسیار به چشم می خورد. «نقد بلاغی» تنها در نقد جمال زاده بر شوهر آهو خانم آمده است.

از حیث محتوایی بیشتر به نقد اخلاقی و مذهبی اشاره شده است. سنگ صبور چوبک در نقد «گلشیری» و «دریابندری» از جنبه ی اخلاقی بررسی می شود؛ دریابندری از این حیث اثر را طرد می کند: «سنگ صبور» چوبک و «ملکوت» بهرام صادقی، خاصّه ملکوت، از حیث مذهبی بررسی شده اند. نمونه ی نقد مذهبی را در این دوره به صورت کامل در نقد گلشیری بر «ملکوت» می بینیم. نقد روان کاوانه و محورهایی از این نقد چون شک زدگی، مرگ اندیشی و ... در نقد گلشیری بر سنگ صبور، ملکوت و بوف کور به چشم می خورد. نقد سنیاسی تنها در نقد ناصر شاهین پر بر شادکامان درّه ی قره سو مشاهده می شود.

نکته ی بارزی که در نقدهای سال ۱۳۴۶ وجود دارد این است که بیشتر منتقدان در آغاز نقد به ارزیابی کلّی اثر پرداخته اند و گاه در پایان نقد ارزیابی کلّی خود را آورده اند. نقد مؤلف نیز در آثار انتقادی این دوره دیده می شود. در سال ۱۳۴۶ هوشنگ گلشیری نقدهای جامعی را نوشته است که تحت عنوان «سی سال رمان نویسی در ایران» در جنگ اصفهان به چاپ می رسد.

سال ۱۳۴۷ : اوج نقدنویسی در دهه ی ۵۰ ـ ۴۰ مربوط به سال ۱۳۴۷ است. مجلات سخن، راهنمای کتاب، نگین و بررسی کتاب نقش مهمّی در پیشبرد نقد این دوره دارند. «قصّه نویسی» رضا براهنی که چندین نقد از آثار چوبک را در خود می گنجاند در این سال عرضه می شود. از آثار معروفی که بیش از یک بار در سال ۴۷ مورد نقد و بررسی قرار گرفته اند می توان از «قرنطینه» فریدون هویدا (چاپ ۱۳۴۵)، «افسانه و افسون» م. دیده ور (۱۳۴۶)، «سار بی بی خانم» مهشید امیرشاهی (۱۳۴۷) نام برد.

تنگسیر (۱۳۴۲)، سنگ صبور (۱۳۴۵)، شادکامان درّه ی قره سو (۱۳۴۵)، چراغ آخر (۱۳۴۴)، روز اول قبر (۱۳۴۴)، خیمه شب بازی (۱۳۲۴) وانتری که لوطیش مرده بود (۱۳۲۸) از آثار معروفی هستند که نقد و بررسی شده اند. افسانه ی باران نادر ابراهیمی (۱۳۴۶)، شهری در خیال حمید صدر (۱۳۴۵) و سنگ برای پای لنگ حسن حنایی (۱۳۴۷) از آثار انتقادی دیگر در سال ۱۳۴۷ هستند. از منتقدان معروف در این سال می توان دکتر احمد احمدی، نادر ابراهیمی، عبدالعلی دستغیب، رضا براهنی، نجف دریابندری و رضا نوآب پور را نام برد.

نادر ابراهیمی و رضا براهنی بیشترین فعّالیّت را در سال ۱۳۴۷ در زمینه ی نقد داستان دارند.

قریب به ۷۰ درصد نقدها در سال ۱۳۴۷ نقد ساختاری است. بقیّه ی نقدها به هر دو جنبه ی ساختار و محتوا توجّه کرده اند. دستغیب در نقد چراغ آخر، دریابندری و نظیف پور در نقد سار بی بی خانم، دکتر احمدی در نقد افسانه و افسون و دستغیب در نقد سنگ صبور به هر دو جنبه توجّه کرده اند. جامع ترین نقدهای ساختاری همانا نقد نوآب پور بر افسانه و افسون، براهنی بر روز اول قبر و نقد دستغیب بر شادکامان درّه ی قره سو

است. نادر ابراهیمی مختصر و مجمل نقد قرنطینه را، در نشریه‌ی بررسی کتاب چاپ می‌کند. البتّه این نقد قبلاً در مجلّه‌ی سخن به چاپ رسیده است.

در نقد ساختاری سال ۱۳۴۷ توجّه به آوردن خلاصه‌ی اثر، نقد قالب، نقد شخصیّت‌ها و نقد نثر بیشتر به چشم می‌خورد.

نقد شیوه‌ی داستان‌پردازی در بیشتر نقدها مشاهده می‌شود با این تفاوت که هر یک از منتقدان به زوایای خاصی از داستان‌پردازی اشاره کرده‌اند. دستغیب از درازنویسی، نتیجه‌گیری مستقیم و آغاز داستان شادکامان دره‌ی قره‌سو انتقاد می‌کند. نوّاب‌پور از «نبود طرح»، «حشو در داستان» و غرض‌ورزی در داستان افسانه و افسون می‌گوید. براهنی از سمبل‌های موجود در داستان‌نویسی در تنگسیر و تقلید نویسنده از فیلم‌های غربی سخن می‌گوید. دکتر احمدی از نقد تکنیک افسانه و افسون و در نقدهای دیگر نیز از اصول کلّی داستان‌نویسی و خصایص داستان‌نویسی آثار سخنانی آمده است.

در نقد محتوایی این دوره «نقد اصالت زن» در نقد نظیف‌پور بر «سارا بی‌بی خانم» و نقد نوّاب‌پور بر «افسانه و افسون» بیشتر دیده می‌شود. نقد اخلاقی، نقد اجتماعی و نقد مذهبی نیز در بعضی از نقدها آمده است. دستغیب در نقد مذهبی «سنگ صبور» اثر را با «افسانه‌ی آفرینش هدایت» مقایسه می‌کند. منتقد مدافع نظریّات هر دو اثر در نقد مذهبی، (صص ۳۷۰ ـ ۳۶۹) و هماهنگ با نویسنده‌ی غربی است. نقد محتوایی سارا بی‌بی خانم توسّط نجف دریابندری متوجّه بی‌سامانی «درون‌مایه‌ی اثر» است؛ منتقد سخن خاصّی نگفته است.

از شاخص‌های خارج از نقد ساختار و محتوا، «ارزیابی کلّی» آثار است که در بیشتر نقدهای سال ۱۳۴۷ به چشم می‌خورد.

از نکات منفی نقد سال ۱۳۴۷ که در نقد براهنی بر تنگسیر به چشم می‌خورد توهین به منتقدانی است که بر این اثر نقد نوشته‌اند. ضمن تطهیر تنگسیر، به نقد نقدهای زمانه با لحنی تند و زشت می‌تازد. (صص ۶۲۷ ـ ۶۲۶)

از خصایص دیگر نقد در این سال تبیین شیوه‌ی نقد منتقد است که در آغاز تبیین می‌شود. این نکته را در نقد نادر ابراهیمی بر «قرنطینه» می‌بینیم. نقد چاپی تنها در نقد احمد احمدی بر افسانه و افسون دیده می‌شود و نقد بلاغی نیز تنها در نقد ابراهیمی بر «شهری در خیال» می‌آید.

سال ۱۳۴۸ : در این سال بر آثار معروفی چون افسانه و افسون (چاپ ۱۳۴۶)، قرنطینه (۱۳۴۵)، شازده احتجاب (۱۳۴۷) و چراغ آخر (۱۳۴۴) نقد نوشته می‌شود.

«درازنای شب» (۱۳۴۸)، «قصّه‌های کوچه‌ی دلبخواه» (۱۳۴۸)، «جوی و دیوار تشنه» (۱۳۴۶) از آثاری هستند که نقد و بررسی شده‌اند. از منتقدان این دوره به ترتیب آثار فوق می‌توان به محمّدعلی جمال‌زاده، محمّدرضا فشاهی، حسن نکوروح، رضا براهنی، ابوالقاسم طاهری، احمد اقتداری و ع. دستغیب اشاره کرد.

نکته‌ی حائز اهمیّت در نقد سال ۱۳۴۸ کاهش کمّی نقد نسبت به سال‌های ۴۷ و ۴۶ است. نقدهای این دوره بیشتر در راهنمای کتاب، نگین و سخن به چاپ می‌رسد و در آن به هر دو جنبه‌ی محتوا و ساختار توجّه شده است. تنها نقد احمد اقتداری بر «قصّه‌های کوچه‌ی دلبخواه» صرفاً ساختاری است. گرچه این منتقد در نقد ساختاری نیز به بعضی از محورها به اجمال اشاره می‌کند.

در نقد ساختاری این دوره بیشتر به تحلیل شخصیّت‌ها و نثر آثار توجّه شده است. در نقد محتوایی وجوه اشتراکی بین نقدها کمتر به چشم می‌خورد. نقد روان‌کاوانه، نقد اجتماعی، نقد مذهبی، نقد اخلاقی پراکنده دیده می‌شود. تنها می‌توان گفت در بیشتر نقدهای این دوره به «درون‌مایه‌ی اثر» اشاره شده است به نحوی که نقد محتوایی محمّدرضا فشاهی در قرنطینه صرفاً به بیان درون‌مایه و نظریّات کلّی درباره‌ی محتوای اثر اختصاص یافته است. «ارزیابی کلّی اثر» در بیشتر نقدهای سال ۴۸ به چشم می‌خورد.

سال ۱۳۴۹ : در بین سال‌های دهه‌ی ۵۰ ـ ۴۰ رونق نقد داستان در این سال بسیار کم می‌شود؛ بعد از سال ۱۳۴۳ ضعیف‌ترین دوران نقد در این دهه است. تنها سه نقد در مجلّات جهان‌نو، نگین و راهنمای کتاب مشاهده شد. بوف‌کور (۱۳۱۵)، شازده احتجاب (۱۳۴۷) و قصّه‌های بعد از روز آخر (۱۳۴۸) توسّط دکتر بهرام مقدادی، پرویز صالحی و جلال ستّاری نقد و بررسی می‌شود.

در نقد «بوف‌کور» و «قصّه‌های بعد از روز آخر» به هر دو جنبه‌ی ساختاری و محتوایی اثر توجّه شده است، لیکن نقد صالحی صرفاً ساختاری است. «تحلیل شخصیّت‌ها» از نکات بارز و مشترک نقدهای سال ۴۹ است. شاخصه‌ی نقد دکتر مقدادی بر بوف‌کور تفسیر بخش‌های سه‌گانه‌ی اثر و سپس تحلیل روان‌کاوانه‌ی اثر در شاخه‌ی «عقده‌ی ادیپ» است. جلال ستّاری در نقد محتوایی «قصّه‌های بعد از روز آخر» بیشتر به آوردن درون‌مایه‌ی قصّه‌ها می‌پردازد. از نکات زاید بر نقد اثر در نقد بهرام مقدادی آوردن سابقه‌ی نقد روانی و توضیح شیوه‌های نقد است که در خور مقاله‌ی مستقلی است. آوردن نقد مؤلّف توسّط جلال ستّاری نیز از این نوع است.

۴ـ نقد در سال‌های ۱۳۵۷ـ۱۳۵۰

در دهه‌ی قبل از انقلاب اسلامی در سال‌های ۵۷ ـ ۵۰ نقد نسبت به دهه‌ی ۵۰ ـ ۴۰ از رونق افتاده است. جامعه‌ی آماری نقد نشان می‌دهد که ۲۳ درصد از نقدهای داستان در دوره‌ی معاصر متعلّق به این چند سال است. گرچه نسبت به سال‌های (۴۰ ـ ۱۳۳۰) درصد بیشتری از نقد داستان را شاهد هستیم؛ لیکن ترسیم نمودار نقد در سال‌های ۵۷ ـ ۵۰ افت شایانی قریب به ۳۹ درصد داشته است. سیر تاریخی نقد نشان می‌دهد که افت نقد

داستان از اواخر دهه ی ۵۰ ـ ۴۰ از سال های ۱۳۴۸ به بعد شروع می شود طوری که در سال ۱۳۵۰ کمتر نقدی در مطبوعات مشاهده می شود. از سال ۱۳۵۱ تا ۱۳۵۵ در هر سال موارد معدودی به چاپ می رسد. در سال ۱۳۵۱ سه نقد، ۱۳۵۲ دو نقد، ۱۳۵۳ چهار نقد و ۱۳۵۴ پنج نقد. این سیر صعودی در سال ۱۳۵۵ به اوج خود می رسد. قریب به هشت نقد در مطبوعات مشهور به چاپ رسیده است. در سال های ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ به ترتیب سه و چهار نقد مشاهده می شود. قابل توجّه است که در این دوره بعضی از نقدها به صورت کتاب به چاپ رسیده است. از این نوع می توان به نقدهای عبدالعلی دستغیب بر آثار چوبک، هدایت، جمال زاده و به آذین ونقد دکتر مقدّسی بر بوف کور اشاره کرد.

از مجلّات معروفی که در این دوره به چاپ نقد داستان همّت گماشته اند سخن، رودکی، نگین، پیام نوین و راهنمای کتاب هستند که مجلّات سخن و رودکی بیشترین سهم را در چاپ نقد در این دوره به عهده داشته اند. لکن باید اذعان داشت نقدهای موجود در مجلّه ی سخن از جامعیّت بیشتری برخوردار است و هرگز قابل قیاس با مطالب انتقادی هیچ کدام از نشریّات این دوره نیست.

از منتقدان معروفی که در این دوره فعّالیّت دارند می توان از دکتر تورج رهنما، دکتر بهرام مقدادی، دکتر غلامرضا ستوده و از منتقدانی که فعّالیّت بیشتری دارند می توان از مهین بهرامی، کرامت تفنگدار و عبدالعلی دستغیب نام برد.

از منتقدان دیگر جهانگیر دری، مریم میراحمدی، حسن نکوروح، محمد مقدسی، علی اصغر راشدان و از منتقدان خارجی «کمیسا روف» و «ل. شخویان» را می توان نام برد. تنها در یک مورد، نقد، بی نام چاپ می شود.

از منتقدانی که تمام نقدهای خویش را از سال های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۶ در مجلّه ی رودکی چاپ می کند و نسبت به منتقدان دیگر این دوره فعّالیّت بیشتری دارد «کرامت تفنگدار» است. نقدهای این منتقد که بر «دختر رعیّت» به آذین (چاپ ۱۳۴۲)، «همسایه ها»ی احمد محمود (چاپ ۱۳۵۳)، «سفر» محمود دولت آبادی (چاپ ۱۳۵۳)، «زایری زیر باران» احمد محمود (چاپ ۱۳۴۶)، «عقیقه» شمس آل احمد (چاپ ۱۳۵۵)، «پیشامدها»ی عبّاس پهلوان (چاپ ۱۳۵۴) و «کودکی من» منصور یاقوتی (چاپ ۱۳۵۴) نوشته شده است، بیشتر به محورهای نقد ساختاری توجّه دارد. در دو نقد ایشان (دختر رعیّت و سفر) هرگز از نقد محتوایی سخنی درمیان نیست. در مابقی نقدها که از محتوا صحبت می کند فقط به «درون مایه ی اثر» به طور کلّی اشاره می کند.

تنها یک مورد نقد اجتماعی و نقد فلسفی در لابه لای نوشته های ایشان مشاهده می شود. در بیشتر نقدها، منتقد به اغلاط چاپی و رسم الخط اشاره می کند. در نقد «زائری زیر باران» نقد ذوقی جایگاه ویژه ای دارد. پرداختن به این مطالب خارج از نقد از ارزش های نقدهای این منتقد کاملاً کاسته است.

«مهین بهرامی» از منتقدان فعّال این دوره است. او تمام نقدهای خویش را در سال ۵۵ در مجلّه ی سخن به چاپ رسانده است. قبل از این، سابقه ی فعّالیّت انتقادی از ایشان دیده نشده است. او در این سال بر «شهری چون بهشت» (چاپ ۱۳۴۰)، «سووشون» (۱۳۴۸) و «آتش خاموش» (۱۳۲۷)، سیمین دانشور و «شب چراغ» (چاپ ۱۳۵۵) و «درازنای شب» جمال میرصادقی (۱۳۴۹) نقد نوشته است.

نقدهای «شهری چون بهشت» و «آتش خاموش» ساختاری است و سخت به اختصار نوشته شده است. منتقد در نقد «سووشون» و نقد آثار میرصادقی (درازنای شب و شب چراغ) به هر دو جنبه ی نقد توجّه داشته است.

او از اصول انتقادی منظّمی استفاده نمی کند. در هر نقد به محورهای خاصی اشاره می کند. نقد شخصیّت ها و نقد زبان و نثر بیشتر ملنظر منتقد است. وی در نقد محتوایی به نقد اجتماعی، نقد اصالت زن و نقد سیاسی بیشتر نظر دارد.

از نقاط ضعف نقدهای این منتقد «کلّی گویی» در محورهای مختلف و پرداختن به «نقد مؤلّف» به جای نقد اثر است.

«عبدالعلی دستغیب» یکی از پرکارترین منتقدان در نقد ادبیّات داستانی، در این دهه نیز فعّال است. جز نقد «مرد گرفتار» (چاپ ۱۳۴۳) و «غریبه ها» (۱۳۵۰) نقدهای خویش را به تفصیل در کتاب مستقلّی به چاپ رسانده است. وی که فعّالیّت انتقادی خود را از سال ۱۳۴۱ در نشریّات شروع کرده است در این دهه کمتر با مطبوعات همکاری می کند و کتاب هایی مستقل در نقد آثار چوبک، هدایت، جمال زاده و به آذین به چاپ می رساند. نکته ی کلّی و ثابت در نقد آراء انتقادی او این است که هرگز از اصول خاصّ و منظمی پیروی نمی کند. نظر به این که منتقد اثر خاصّی را بر نمی گزیند تا اصول نقد ساختاری و محتوایی آن را بررسی کند، لذا پراکنده گویی در نقد یکی از ویژگی های نقد اوست که در هر چهار اثر مکتوب ایشان مشاهده می شود. البتّه بعد از دسته بندی و تنظیم موضوعی محورهای نقد در مطالب پراکنده ی منتقد می توان گفت معرّفی شخصیّت ها و نقد شخصیّت پردازی در جای جای آثار انتقادی ایشان به چشم می خورد. به ندرت عناصری چون «قالب، فضا، زبان و نثر» و بعضی از انواع ادبی چون طنز در نقد ایشان به چشم می خورد. «آوردن طرح و خلاصه ی آثار» در نقد آثار هدایت بیشتر به چشم می خورد. گویی نقد مرادف با آوردن خلاصه ی داستان است و از جنبه های ساختاری دیگر کمتر سخن رفته است.

در نقد محتوایی ذکر «درون مایه ی آثار» بسیار به چشم می خورد. طوری که نقد آثار جمال زاده در جنبه ی محتوا مرادف با «ذکر درون مایه ی» آثار است.

از نقاط ضعف منتقد این است که در

جای جای نقد به جای نقد اثر، به «نقد مؤلّف» می‌پردازد. آوردن مقالاتی مجمل در موضوعات مختلف در نقد به چشم می‌خورد. «عشق در نثر معاصر» (نقد آثار به آذین، صص ۱۷۰ـ۱۶۵)، «زن در آثار نویسندگان معاصر» (ص ۱۳۶ نقد آثار جمال‌زاده)، «درون مایه‌ی داستان‌های معاصر» (نقد آثار هدایت ص ۲۸) و موضوعات فراوان دیگر نشان می‌دهد که منتقد آن چه به ذهنش می‌رسد در لابه‌لای نقد می‌گنجاند. لذا نقد دستخوش از اصول درستی پیروی نمی‌کند.

از آثار معروفی که در سال‌های ۵۷ـ۱۳۵۰ مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند: «بوف کور» هدایت (۱۳۱۵)، «افسانه و افسون» م. دیده‌ور (۱۳۴۶)، «سووشون» سیمین دانشور (۱۳۴۸)، «سگ ولگرد» هدایت (۱۳۲۱)، «همسایه‌ها»ی احمد محمود (۱۳۵۳) و دختر رعیّت به آذین (۱۳۴۲) را می‌توان نام برد. قابل توجّه است که بوف کور در این دوره نیز بیش از پیش مورد استقبال منتقدان بوده است و افسانه و افسون همچون قبل مورد انتقاد قرار گرفته است.

از آثار دیگری که در این دوره مورد بررسی قرار گرفته‌اند می‌توان، «عقیقه»ی شمس آل احمد (چاپ ۱۳۵۵)، «ژاژی زیر باران» احمد محمود (۱۳۴۶)، «پیشامدها» عبّاس پهلوان (۱۳۵۴)، «مرد گرفتار» محمود کیانوش (۱۳۴۳)، «غریبه‌ها» احمد محمود (۱۳۵۰)، «آتش خاموش» سیمین دانشور (۱۳۲۷)، «شهری چون بهشت» سیمین دانشور (۱۳۴۰)، «درازنای شب» جمال میرصادقی (۱۳۴۹) و «سفر» محمود دولت آبادی» (۱۳۵۱) را می‌توان نام برد.

تحولی که در نقد این دوره نسبت به دوره‌های قبل می‌بینیم این است که نقدها بیشتر به مجموعه‌ی آثار یک نویسنده پرداخته‌اند. نقد آثار چوبک، جمال‌زاده، هدایت، به آذین توسّط عبدالعلی دستغیب به صورت کتاب و نقد آثار جمال میرصادقی توسّط مهین بهرامی، نقد آثار جلال آل‌احمد توسّط مریم میراحمدی و نقد داستان‌های چوبک توسّط حسن نکوروح به صورت مقاله در مطبوعات به چاپ می‌رسند. بوف کور هدایت چهاربار و سووشون و افسانه و افسون هر کدام دو بار در آثار انتقادی این دوره مشاهده می‌شود.

درباره‌ی نقد بوف کور باید گفت با وجود نقدهای زیادی که در دوره‌های قبل، از آن اثر دیده شده است در این دوره نیز مورد توجّه منتقدان برجسته قرار می‌گیرد.

دکتر محمّد مقدسی عمدتاً به جنبه‌ی محتوایی بوف کور می‌پردازد و سه نقد دیگر به هر دو جنبه‌ی ساختار و محتوایی اثر توجّه دارند.

نقد شخصیّت‌های بوف کور از محورهای ساختاری و نقد اصالت زن در جنبه‌ی محتوایی در همه‌ی نقدها به چشم می‌خورد.

در نقد و تفسیر شخصیّت‌ها «شخصیّت بوف کور یا راوی ودایه» بیشتر مورد بررسی است.

نکته‌ی قابل توجّه جامعیّت نقد در نقدهای بوف کور است. محورهای مهمّ ساختاری چون، تفسیر شخصیّت‌ها، صحنه‌ها، حوادث، زمان، مکان و سبک و از جنبه‌ی محتوایی نقد اصالت زن، جهان‌بینی اثر، تفسیر روانی بوف کور، نقد فلسفی، نقد اجتماعی، نقد مذهبی و نقد اخلاقی اثر مورد توجّه منتقدان است. ذکر خلاصه‌ی اثر و نقد دستوری تنها در نقد تورج رهنما آمده است.

«نقد قیاسی» به صورت مستقل در دوره‌های مختلف نقد به ندرت دیده می‌شود. در این دوره نقد علی اصغر راشدان بر بوف کور کاملاً قیاسی است. در این نقد گره کور قاسم لاربن، با بوف کور مقایسه می‌شود و محورهای مختلف ساختاری و بعضی از محورهای محتوایی بررسی می‌شود. نقد دکتر بهرام مقدادی نیز از نقدهای قیاسی است. در این نقد بوف کور با خشم و هیاهو مقایسه می‌شود. منتقد ضمن تحلیل نقدهای تطبیقی و رد آن، محورهایی از ساختار و محتوای دو اثر را در کنار یک دیگر تحلیل می‌کند.

«افسانه و افسون» نیز در این دوره، چون دهه‌ی قبل، مورد نقد قرار گرفته است. یکی از نقدها بی‌نام و دیگری توسّط جهانگیر دری به چاپ رسیده است. نقد جهانگیر دری بر این اثر نسبتاً جامع محورهای ساختاری و محتوایی نقد است. لیکن نقد دیگر مختصر است و به موارد معدودی از مسائل ساختاری و محتوایی اشاره می‌کند. تحلیل شخصیّت‌ها و نقد سیاسی اثر از محورهای مشترک دو نقد است.

«سووشون» در نقد کمیساروف و مهین بهرامی از هردوجنبه بررسی می‌شود. هر دو منتقد به تفصیل از تحلیل شخصیّت‌ها سخن می‌گویند. از حیث نقد محتوایی، هر دو نقد، اثر را از جنبه‌ی سیاسی بررسی و تحلیل کرده‌اند. جامعیّت نقد ساختاری در نقد خانم بهرامی بیشتر است. کمیساروف صرفاً از شخصیّت‌ها سخن می‌گوید لکن بهرامی از لحن و پیام، قالب و شیوه‌ی داستان نویسی اثر هم سخن می‌گوید. از نقاط ضعف نقد مهین بهرامی کلّی گویی در نقد، قضاوت ذوقی و نقد مؤلّف به جای نقد اثر است که این نکات در نقد کمیساروف دیده نمی‌شود.

با نگاه کلّی در جامعه‌ی آماری سال‌های ۵۷ـ۵۰ می‌توان گفت این دوره از ضعیف‌ترین سال‌های نقد در این چند ساله است. در سال‌های ۵۳ و ۵۴ و ۵۷ نقدهای زیادی مشاهده نمی‌شود و در یک ردیف قرار دارند. سال ۵۵ نسبت به سال‌های دیگر این دهه در اوج کمّی نقد قرار دارد.

سال‌های ۵۲ـ۱۳۵۰: این سه سال از سال‌های رکود نقد داستان است. در سال پنجاه نقدی مشاهده نمی‌شود. در سال ۵۱، ل. شخویان و علی اصغر راشدان دو نقد چاپ می‌کنند. نقد شخویان بر آثار جمال میرصادقی (چشم‌های من خسته و مسافرهای شب) را هرگز نمی‌توان نقد محسوب کرد. در این نقد، «نقد مؤلّف» بر نقد اثر اغلب است. منتقد در طرد نقدهای دیگر و در مدح نویسنده مطالبی را آورده است. سخنی درباره‌ی نقد اثر مشاهده

نمی شود. لیکن در نقد «راشدان» که یک نقد قیاسی درباره ی بوف کور است، جنبه های مختلف اثر ـ که بیشتر ساختاری است ـ با گره کور قیاس می شود. در سال ۵۲ نیز تنها نقد دکتر مقدّسی بر «بوف کور» و نقد عبدالعلی دستغیب بر «غریبه ها» به چاپ می رسد. نقد مقدّسی کاملاً نقد محتوایی است لیکن نقد غریبه ها از هر دری سخن می گوید. این نقد به دو سه محور ساختاری و ذکر درون مایه خلاصه می شود. دستغیب به روال نقدهای گذشته، از نقد مؤلّف سخن می گوید. نقد ذوقی و کلّی گویی صفت بارز نقد منتقد است. از سویی «غریبه ها»، که مجموعه ی داستان است، در نقد دستغیب جامع بررسی نمی شود. منتقد درباره ی هر داستان جمله ای آورده است؛ به عبارتی، از تحلیل شخصیّت داستان اول، خلاصه ی داستان دوّم و کلّی گویی درباره ی داستان سوّم مطالبی در نقد مشاهده می شود.

سال ۱۳۵۳ : در این سال با نام های منتقدانی چون عبدالعلی دستغیب، کرامت تفنگدار و تورج رهنما برخورد می کنیم. کرامت تفنگدار بیشترین نقدها را در سال ۵۳ به خود اختصاص می دهد. نقدهای «همسایه ها» و «سفر» از کرامت تفنگدار کاملاً ساختاری است و نقد آثار چوبک از دستغیب، نقد بوف کور از تورج رهنما و زائری زیر باران از کرامت تفنگدار به هر دو جنبه ی ساختار و محتوا توجّه دارند. از حیث ساختاری در سال ۵۳ بیشتر به تحلیل شخصیّت ها، آوردن خلاصه ی اثر و نقد سبک و نثر آثار اشاره شده است. نقد فلسفی، نقد اخلاقی و نقد روان کاوانه از شاخص های نقد محتوایی در این سال است که بیشتر در نقد بوف کور از تورج رهنما، نقد آثار چوبک از دستغیب و زائری زیر باران از کرامت تفنگدار مشاهده می شود.

جامعیّت نقد را در سال ۵۳ در نقد تورج رهنما بر بوف کور می بینیم که از خلاصه ی اثر، موضوع، شخصیّت ها، زمان و مکان، سبک، سمبل ها، تفسیر فلسفی، نقد روانی، نقد اصالت زن، عقده ی ادیپ در بوف کور و نقد اخلاقی سخن گفته است.

از نقاط ضعف نقد در سال ۵۳ که بیشتر در نقدهای کرامت تفنگدار مشاهده می شود توجّه به مطالب خارج از اثر است. نقد ذوقی، نقد چاپی و رسم الخط اثر از این قبیل است که در نقد همسایه ها، سفر و زائری زیر باران از این منتقد دیده می شود. البتّه تورج رهنما نیز به نقد ذوقی اثر پرداخته است.

از مسائل قابل توجّه در نقد سال ۵۳ پراکنده گویی در نقد است که بویژه در نقد دستغیب بر آثار چوبک دیده می شود. این اثر که به صورت کتابی مستقل به چاپ رسیده است از نظم منطقی برخوردار نیست. آثار جداگانه و اصولی بررسی نشده اند.

سال ۱۳۵۴ : در این سال آثاری چون «کودکی من» (از منصور یاقوتی)، «مرد گرفتار» (از محمود کیانوش)، «پیشامدها» (عبّاس پهلوان)، «سووشون» (سیمین دانشور) و «نقد داستان های چوبک» به ترتیب توسّط کرامت تفنگدار، عبدالعلی دستغیب، کرامت تفنگدار، کمیساروف و حسن نکو روح بررسی شده اند.

می توان گفت در این دوره نقد جامعی دیده نمی شود. کرامت تفنگدار در هر دو نقد خویش بسیار مختصر، نقد خود را به ذکر خلاصه، بیان موضوع و درون مایه و بررسی جزئی واژگان اختصاص می دهد. در نقد «کودکی من» به نقد بلاغی به طور کلّی و مبهم اشاره می شود و در نقد «پیشامدها» از نقد اجتماعی اثر به اختصار سخن می گوید.

عبدالعلی دستغیب، برخلاف گذشته، در سال ۵۴ فعّالیّت چندانی در نقد داستان ندارد. تنها در نقد «مرد گرفتار» که آن هم به اختصار به بعضی از محورهای اثر چون قالب، مکان، نثر و بیان درون مایه اشاره می کند.

نقد حسن نکو روح بر داستان های چوبک شبیه به نقدهای عبدالعلی دستغیب، پراکنده و از محورهای مختلف نقد در آثار مختلف سخن می گوید؛ دسته بندی محورهای نقد نشان می دهد که توجّه ایشان بیشتر به خلاصه کردن آثار و نقد زاویه ی دید آثار در جنبه ی ساختاری است و در نقد محتوایی به نقد مذهبی، نقد سیاسی و نقد اجتماعی و اخلاقی در آثار مختلف توجّه داشته است. تنگسیر و سنگ صبور در این نقد بیشتر مدّنظر بوده است.

نقد «سووشون» که توسّط کمیساروف، ترجمه ی پرویز نصیری به چاپ رسیده است به محتوا و ساختار اثر توجّه دارد. در جنبه ی ساختاری بیشتر به تحلیل شخصیّت ها توجّه شده است، ضمن این که به تبیین موضوع و عنوان اثر نیز پرداخته است و در نقد محتوایی از نقد سیاسی اثر بیشتر صحبت می شود. منتقد در نقد سیاسی رمان به مسأله ی «سیانست وزن»، پیام سیاسی اثر، جریانات سیاسی رمان و نقص سیاسی اثر می پردازد.

سال ۱۳۵۵ : در بین سال های ۵۰ تا ۵۷ بیشترین نقد مربوط به سال ۵۵ است. حدود ۲۲ درصد از نقدهای این دوره مربوط به همین سال است. مهین بهرامی بیشترین نقدها را در این سال در مجلّه ی سخن به چاپ می رساند. نقد آثار جمال میرصادقی (درازنای شب، شب چراغ)، شهری چون بهشت، آتش خاموش، سووشون سیمین دانشور از آثار انتقادی این متقد است.

دکتر غلامرضا ستوده، سگ ولگرد هدایت را نقد و بررسی می کند. کرامت تفنگدار نقد «عقیقه»ی شمس آل احمد و عبدالعلی دستغیب نقد آثار هدایت را در همین سال چاپ می کنند. نقدهای «آتش خاموش و شهری چون بهشت» بیشتر حول محورهای ساختاری می چرخد. مابقی نقدها در این سال به هردو جنبه ی ساختار و محتوا توجّه دارند.

مهین بهرامی در نقدهای خویش از جنبه های ساختاری بیشتر سخن می گوید. وی در نقد سووشون تلاش بیشتری نشان می دهد ولی در مابقی نقدها، بویژه در نقد «شهری چون بهشت و آتش خاموش» سخت به اجمال سخن می گوید. از ویژگی های این متقد کلّی گویی در محورهای مختلف نقد است طوری که از

نقد محتوا، طرح، ساختمان و سرانجام درباره ی همه چیز در آثار نویسنده، کلّی قضاوت می کند بدون این که شاهدی بیاورد.

این منتقد در نقد آثار میرصادقی نیز از هر اثر مختصر و گاه همراه با نظریّات کلّی که راه به جایی نمی برد قضاوت می کند. «نقد کلّی آثار از نظر فنّی، صحنه ها، مکالمه ها» (ص ۸۵۰)، نقد شیوه ی بیان به طور کلّی (۸۵۱)، نقد حادثه در آثار (۸۵۶ـ۸۵۵)، نقد شخصیّت ها (۸۶۰ـ۸۵۶)، نقد جهان بینی در کلّ آثار (۸۵۷)، نقد اجتماعی (۸۵۲)، نقد اصالت زن (۸۵۴) و ... همگی کلّی طرح می شود. گذشته از این نقد ذوقی و نقد مؤلّف در سووشون و نقد آثار میرصادقی از نوشته های این منتقد به چشم می خورد.

نقد کرامت تفنگدار بر «عقیقه» مرادف با خلاصه کردن بعضی از داستان ها و ذکر درون مایه ی مجموعه ی داستان هاست.

عبدالعلی دستغیب در نقد آثار صادق هدایت که به صورت کتاب چاپ شده است به همان شیوه ی نقد آثار چوبک در سال ۵۳ عمل کرده است. ضعف بارز این کتاب این است که استقلال موضوع و تفکیک و دسته بندی محورهای نقد به چشم نمی خورد. عمده ی مطالب این کتاب به نقد آثار مربوط نمی شود. بلکه مربوط به مطالب بیرونی است. مثلاً: نقد درون مایه ی داستان های معاصر (ص۵۸)، نقد نقدهای زمانه (۲۳)، سخنان دیگران درباره ی هدایت (۴۷ و ۴۹ و ۵۳ و ۶۰ و ۶۲) و مقایسه ی هدایت با دیگران (۳۲، ۸۰، ۹۱) و ... وی در جنبه های ساختاری و محتوایی آثار هدایت به هیچ وجه موضوعات مختلف را در یک اثر بررسی نمی کند. در نقد ساختاری آوردن خلاصه ی داستان ها در جای جای کتاب به چشم می خورد و در نقد محتوایی از مرگ اندیشی، یأس، شومی، جهان بینی، نقد اجتماعی و روانی در کلّ آثار هدایت سخن می گوید.

دکتر غلامرضا ستوده نیز در نقد سگ ولگرد سخت به اختصار سخن می گوید. تحلیل شخصیّت سگ، تفسیر پیام اثر، اهداف و نقد فلسفی سگ ولگرد در این نقد دیده می شود. در پایان اشاره می کند که هیچ نقدی نظر نهایی درباره ی اثر نیست.

سال ۱۳۵۶ : در این سال نقد رونق چندانی ندارد. بوف کور، دختر رعیّت و نقد آثار جمال زاده توسّط دکتر بهرام مقدادی، کرامت تفنگدار و عبدالعلی دستغیب به چاپ می رسد. بهرام مقدادی به نقد قیاسی روی می آورد و بوف کور را با خشم و هیاهو مقایسه می کند. این نقد از نقدهای خوب این دوره است که به دو جنبه ی ساختار و محتوای اثر به صورت قیاس با خشم و هیاهو سخن می گوید. مهم ترین عناصر نقد در این نوشته تفسیر شخصیّت ها و سمبل ها در جنبه های ساختاری و نقد اصالت زن، نقد پیام و مضمون و جهان بینی اثر در جنبه ی محتوایی مدّنظر منتقد است. در ضمن نقدهای تطبیقی را تحلیل می کند و این نوع نقد را نمی پذیرد.

نقد آثار جمال زاده توسّط دستغیب به الگوی نقدهای پیشین منتقد (در سال های ۵۳ و ۵۵) با همان خصایص به چاپ رسیده است.

کرامت تفنگدار در نقد دختر رعیّت همچون سایر نقدهای خویش در سال های ۵۵ و ۵۴ و ۵۳ سخت به اختصار سخن می گوید و بعضی از محورهای ساختاری نقد را گوشزد می کند. از زمان، موضوع، خلاصه ی اثر، نگارش و ناهماهنگی حوادث اثر سخن می گوید. ضمن این که به مطالب خارج از نقد مثل رسم الخط اشاره می کند.

سال ۱۳۵۷ : در این سال نیز نقد داستان سخت از رونق افتاده است. دو نقد بر افسانه و افسون، نقد آثار به آذین و نقد آثار آل احمد توسّط جهانگیر درّی، بی نام، عبدالعلی دستغیب و مریم احمدی نوشته می شود. نقدهای سال ۵۷ به هر دو جنبه ی ساختار و محتوا توجّه دارند با این توضیح که بهترین نقد در این سال همانا نقد درّی بر افسانه و افسون است. منتقد در این نقد از شیوه ی داستان نویسی، نقد حوادث، شخصیّت پردازی، صحنه پردازی، نقد واژگان، موضوع، درون مایه، انواع ادبی، نقد سیاسی و نقد مکتبی اثر سخن می گوید. نقد دیگری که بر افسانه و افسون نوشته می شود به بعضی از جوانب فوق مثل نقد شخصیّت ها، موضوع، درون مایه، نقد اجتماعی و آوردن خلاصه ی اثر محدود می شود.

نقد خانم میراحمدی بر آثار آل احمد نقد کلّی است. منتقد در این نوشته به مسأله ی محتوای مذهبی در آثار آل احمد توجّه دارد. ذکری از اثر خاصّی در میان نیست.

عبدالعلی دستغیب شیوه های قبلی خود را در نقد ادامه می دهد. شیوه ی نقد او در نقد آثار به آذین همان شیوه ی نقد آثار چوبک در سال ۵۳، نقد آثار هدایت در سال ۵۵ و نقد آثار جمال زاده در سال ۵۶ است. ساختار و محتوا در این نقد به تفصیل مورد بررسی قرار گرفته اند؛ طوری که منتقد به بسیاری از مطالب ساختاری و محتوایی اشاره می کند. نقد و معرّفی شخصیّت ها در جنبه ی ساختاری بیشتر به چشم می آید. در جنبه ی محتوایی از نقد سیاسی، مذهبی، روانی و نقد اصالت زن بیشتر سخن می گوید. محورهای نقد مربوط به اثر خاصّی نمی شود، بلکه کلّی است. به ندرت به محور خاصّی در اثر اشاره می کند. این پراکنده گویی در خور نقد نیست؛ بهتر بود منتقد همین صحبت های کلّی را دسته بندی می کرد. به عبارتی محور خاصّی را در نظر می گرفت؛ سپس در آثار به آذین بررسی می کرد و یا عنوان اثری را برمی گزید و محورهای مختلف ساختار و محتوا را در آن اثر تحلیل و تفسیر می کرد.

گذشته از این، مطالب خارج از نقد بسیار دیده می شود. همان طور که در آثار قبلی منتقد به چشم می خورد. «تعلیم شخصیّت پردازی» (ص ۱۵۳)، «عشق در آثار دشتی و دیگران» (ص ۱۷۰)، «طرح ماهی سیاه کوچولو» (بهرنگی) (ص ۱۲۶)، نقد قیاسی مؤلّف با حجازی و نقد آثار حجازی (ص۹ـ۱۳۸) و ... از این قبیل است که ربطی به نقد آثار به آذین ندارد.

خاطرات سبز

«ده درویش در گلیمی بخسبند و...»

شهرضا ـ محمد مهدی توانگرراد

حدود سه سال پیش، روز اوّل نیمسال دوّم بود که برای گرفتن برنامه ی تدریس به دفتر دبیرستان رفتم. برنامه آماده نبود امّا مدیر دبیرستان به من گفت دو ساعت اوّل صبح در کلاس سوّم انسانی متون ۶ را برای شما گذاشته ایم.

بعد از صبحگاه، بلافاصله پس از دانش آموزان وارد کلاس شدم. بعد از سلام و احوال پرسی با دانش آموزان هنوز درس را شروع نکرده بودیم که صدای در کلاس به گوش رسید. یکی از همکاران عزیز که دبیر ادبیّات عرب است در را باز کرد. من به طرف در رفتم و به ایشان گفتم: «بفرمایید». چند جمله بین ما رد و بدل شد و معلوم شد که دفتر اشتباه کرده و به ایشان هم گفته اند به کلاس سوّم انسانی بروید.

من به ایشان تعارف کردم که: «بفرمایید تا از درس شما استفاده کنیم.» و ایشان هم وارد کلاس شدند و روی یک نیمکت کنار دانش آموزان قرار گرفتند و به دانش آموزان گفتند: «نیمی از وقت کلاس را هم من درس می دهم ولی ابتدا از آقای توانگر می خواهم که سؤالی که من مدّتی پیش در مورد تصوّر قدما از سیّارگان و ستارگان از ایشان داشته ام برایمان توضیح دهند.» من هم پذیرفتم و به پای تخته رفتم. روی تخته دوایر متداخلی رسم کردم و بر روی آنها جای هفت اختر و فلک ثوابت را مشخص کردم و حدود ۴۵ دقیقه در مورد هیئت قدیم و جدید صحبت کردم و مطالبی بر روی تخته نوشتم و با تشویق این همکار گرامی روبه رو شدم و پس از عذرخواهی بر روی نیمکتی نشستم و از ایشان خواهش کردم صحبت هایی درباره ی تأثیر قرآن و حدیث و ادبیّات عرب بر ادبیّات فارسی ایراد فرمایند.

همکار عزیزمان با مهارت تمام تأثیر آیات قرآن و حدیث را با ذکر شواهدی بیان کردند و بر روی تخته نوشتند. دانش آموزان هم با ذوق و شوق فراوان توجّه نمودند و پرسش و پاسخ هایی در کلاس ردّوبدل شد. دانش آموزان از این که در یک کلاس دو دبیر تدریس هم زمان داشته باشند متعجّب شده بودند که من هم این جملهٔ سعدی را برایشان خواندم: «ده درویش در گلیمی بخسبند و دو پادشاه در اقلیمی نگنجند.»

پایان سال تحصیلی هر پنجاه نفر دانش آموز کلاس در دو درس عربی و متون ۶ قبول شدند. من از آن روز فراموش نشدنی به تأثیر هم دلی و صمیمیّت دبیران پی بردم و بارها این خاطره را برای دبیران دیگر تعریف کرده ام.

خوابی غم انگیز

فریدون اکبری ـ تهران

به کورسوی نهانخانه ی ذهن و گرگ و میش خاطراتم که نگاه می کنم، یادی از معلّم فارسی دوره ی راهنمایی آقای «ب» پیش چشمم جان می گیرد. او معلّمی بود مهربان و پرکار. امّا روزگار ناموافق آن چنان بر او سخت گرفته بود که شب و روز برایش یکسان بود. پیوسته در غم نان بود و حفظ نام و ننگ.

همین امر سبب شده بود که کلاس های آقای «ب» که روزگاری خاطره انگیز بود اکنون بدل به خوابگاه شده بود و بچّه ها به رهبری او به خواب می رفتند.

آری، او همواره خسته بود، خسته از زندگی و هجوم دشواری ها و مصیبت ها. روزی در هوای آفتابی و بهاری ساعت ۱۰/۵ زنگ آخر فارسی داشتیم و آقای «ب» وارد شد. پس از حضور و غیاب مبصر، او کنار پنجره در جایگاه خود نشست و طبق معمول مبصر به مراقبت از کلاس پرداخت، کم کم بر اثر فشار خستگی آقای «ب» خوابش بُرد و همه ی ما با هم دستی مبصر از کلاس خارج شدیم و چون زنگ آخر بود به خانه رفتیم و آن روز آقای «ب» تا ساعت ۴/۵ بعد از ظهر در کلاس خوابیده بود، تازه آن موقع از طرف خانواده اش کسی به سراغش آمده بود.

چشم ها...

مریم جهمنی چاهستانی از استان هرمزگان

مسلّماً یکی از مهم ترین اصول در سمت معلّمی این است که هیچ گاه دانش آموزان را دست کم نگیریم و بدانیم که با چشمان دقیق و تیزبین ما را زیرنظر دارند و تمام حرکاتمان را با سخنانمان تطبیق می دهند و می سنجند.

دو سال پیش در سانحه ی تصادف اتومبیل به شدّت زخمی شدم که منجر به از دست دادن پایم شد و سال گذشته مدرسه ام عوض شد. در مدرسه ی جدید دانش آموزان از این موضوع آگاهی نداشتند و اگر کمی آهسته راه می رفتم و پایم می لنگید آن را دال بر دزدپا می دانستند.

در یکی از روزها زنگ نماز مدرسه زده شد من و شاگردانم برای گرفتن وضو از کلاس خارج شدیم، بدون اینکه به اطرافم نگاه کنم وضو گرفتم درحالی که چشمانی نکته سنج، حرکات و رفتار مرا زیرنظر گرفته بودند. مطابق معمول وضو گرفتم و روی پای مصنوعی خود مسح نکشیدم. ساعت بعد در کلاس متون پنج داشتیم و صحبت از عرفان و اخلاق بود من برای دانش آموزان در مورد تأثیر تربیت عملی صحبت می کردم این که باید رفتارمان مطابق گفتارمان باشد تا مورد قبول درگاه خداوند واقع شود.

در این میان یکی از دانش آموزان گفت: «متأسّفانه خود شما که این حرف را می زنید در عمل رعایت نمی کنید، مثلاً همیشه از بچّه ها می خواهید که کارها را درست انجام دهند و گفته ها با اعمالشان مطابق باشد. امّا خودم امروز دیدم که موقع وضو به پایتان مسح نکشیدید.» بقیّه ی دانش آموزان گفته های او را تصدیق کردند.

من که انتظار چنین سخنانی را نداشتم بسیار تعجّب کردم امّا پس از مدّت زمان کوتاهی بالبخند ماجرا را برای آن ها توضیح دادم. می شد تعجّب و شرم را در چهره ی همه ی آن ها دید به گونه ای که بعضی ها سر را به پایین انداخته بودند و اشک از چشمانشان جاری بود.

این پیش آمد تجربه و درس خوبی برای من شد تا بدانم همیشه دانش آموزان حرکات و رفتار ما را زیرنظر دارند شاید ما آن ها را بازی گوش و بی توجّه به حساب می آوریم امّا در عمل نشان می دهند که بسیار دقیق و نکته بین هستند.

مصطفی علی‌پور - کرج

اشاره:

بخش اول این مقاله در شماره ی ۵۷ درج گردید. در آن مقاله شعر از نگاه منتقدان، شاعران و عرفا بررسی شد و معلوم گردید که شعر شعر است و هیچ کلامی قادر به تعریف و تبیین آن نیست. اکنون در این مقاله نویسنده می کوشد کوشش های منتقدان گذشته و معاصر را پیرامون بررسی ماهیّت شعر جست و جو کند و به اهمیّت و اعتبار و ارزش سخن نزد سخنوران بپردازد. با هم می خوانیم:

در تعریف ۲ و ماهیّت شعر

هرچند نقد آن هم از نوع ادبی اش، با وجود عمر طولانی آن مساوی روزگار دراز ادبیّات است، مثل خود ادبیّات فاقد تعریفی منسجم و جامع است. لیکن در معیار تمایز خوب و بد بودن آثار ادبی آن، چندان تردیدی نیست. بی شک امروزه نقد ادبی غالباً به عنوان نوعی دانش و فن مطرح است و مثل بسیاری از دانش ها، یک ریشه با شاخه ها و برگ های متعدّدی قابل شناسایی است. اگر در آثار نقد گذشتگان به آن جنبه از جنبه های ادبیّات، پرداخته می شود که به گونه ای به صورت و شکل و روساخت اثر مربوط می گردد، ـ و این البتّه به نگاه خاص و محدود بزرگان نقد گذشته به آثار ادبی به عنوان صرفاً یک «نوع» ربط دارد ـ در روزگار ما نقد مثل آثار ادبی دارای انواعی است. این تنوع بی شک ناشی از نگرش همه گیری است که ناقدان به ادبیّات به عنوان یک کلّ دارند. از این منظر ممکن است بتوان چنین دریافت که نقد امروزه به عنوان یک نوع ادبی در کنار نوعی علمی تعریف می شود. منتقد در برخورد با یک اثر دو کار انجام می دهد؛ نخست این که با مدد گرفتن از مبانی و معیارهای علمی و تجربه های فنّی خود به تمایز و تشخیص ضعف ها و قوّت های اثر می پردازد. دیگر آن که ناقد، جهت دریافت و ایجاد رابطه با اثر ناگزیر است وارد احساس و تجربه های عاطفی خالق آن شود، تا به جنبه های زیبایی شناختی روح اثر دست یابد و آن را مورد کنکاش قرار دهد. این جنبه از کوشش منتقد، نقد را به «نوع ادبی» بسیار شبیه می کند. براین قسمت از کوشش های منتقد را که غالب منتقدان گذشته فاقد آن بوده اند ـ اگر نگوییم ارجمندتر از کوشش نوع اول یعنی بررسی

سطح و روساخت اثر است ـ بی شک دشوارتر و ضروری تر می نماید.
توجّه به همین جنبه از کار سخت منتقد در بررسی آثار ادبی است که نقد را به عنوان فنّی با شاخه های چندگانه معرّفی می کند، شاخه هایی چون نقد روان شناختی، زیبایی شناسی، اخلاقی، اجتماعی و ... که هر یک عرصه ی چالش و کوشش صاحب نظران و بزرگان و در نهایت، عرصه ی نظرگاه های متفاوت شده است.
هر چند این نظرگاه ها در ذهنیّت ها و شیوه های کارکردی منتقدان گذشته ی ما مجال بروز نیافته اند، امّا همیشه جزء مشغله های فکری و ذهنی ادیبان و شاعران و نویسندگان بزرگ ما بوده است. شاعران و نویسندگان از این دیدگاه خود منتقدانی بوده اند که آثار خویش یا دیگران را از جنبه های مختلف در بوته ی نقد قرار داده اند و صاحب نظریّه های عمیقی شده اند که می توانست یا می تواند مبانی نقد کلاسیک ما را که گاه چندان با نظریّه های اهالی نقد امروز بیگانه نیست، تشکیل دهد. با این یادآوری که کوشش هایی این چنین بیشتر در گذشته در آثار شاعران و اساساً درباره ی شعر قابل مطالعه است و در آثار نویسندگان کمتر دیدگاه های مربوط به نقد، فرصت ظهور یافته است. شاید یک دلیل آن، این باشد که در گذشته آثار شعری شاعران بیش از نثر مورد توجّه بوده و زیبایی شناختی شعر با روساخت و بافت ویژه اش به عنوان یک هنر رایج مردمی بهتر و ساده تر از نثر با مردم و زندگی فردی و جمعی آنان در ارتباط بوده است. نثر در نگاه مردم گذشته، تنها روایتگر تاریخ، جغرافیا و برخی علوم بود. ارزش های هنریی که امروزه برخی متون نثر به دلیل ملاحظات سبک شناسانه یافته است، در گذشته اصلاً ارزش تلقّی نمی شد. اساساً خود نویسندگان نیز غالباً در جست و جوی یک اثر با ارزش های والای هنری به جای، مثلاً اثر تاریخی نبوده اند. با این همه شاعران ما بیش از نثرنویسان گذشته، شعر را به عنوان یک هنر از جنبه های متفاوت، تعریف و نقد کارشناسانه کرده اند[1]. آن هم در روزگارانی که اساساً شعر، نظم خوانده می شد و تعریف دقیقی از نثر و نظم در دست نبوده است. نویسنده ی چهار مقاله در داستان مربوط به «بوی جوی مولیان»، اثر ارجمند رودکی، تعبیر نظم را به کار برده است و درباره ی خلق ارتجالی این قصیده در دستگاه و حضور نصر بن احمد می گوید:

«رودکی قبول کرد که نبض امیر بگرفته بود و مزاج او بشناخته، دانست که به «نثر» با او در نگیرد، روی به نظم آورد و قصیده ای بگفت ...[2]»

حتّی در نگاه «المعجم» هر چه موزون و مقفّی بود، نظم و هر چه فاقد وزن و قافیه بود، نثر خوانده شده است.[3] چه بسیار از نوشته های ارجمند عارفان، چون بایزید، ابوسعید ابوالخیر و ... تنها به گناه فقدان قافیه و وزن و نه موسیقی ـ که سرشار موسیقی ذاتی کلامند ـ خارج از حریم شعر مانده اند. در حالی که عالی ترین تجربه ها و کشف های شعری را در خود دارند. هم این دسته از تجربه های ذوقی اند که نخستین نمونه های شعر سپید را تشکیل داده و فرصت خلاقیّت و آفرینش را برای سرایندگان بزرگ آن در روزگار ما فراهم آورده اند. هر چند شمس قیس رازی در جایی از کتابش به «سخن مرتّب معنوی[4]» برای شعر اشاره دارد، لیکن روح اختلاط نظم و شعر، خط بزرگی است که در سرتاسر کتاب، خود را به رخ می کشد، حال آن که اهمیّت شعر در نزد شاعران تا آن حدّ است که از آن به «سخن» تعبیر می شده است و آن را پلکان تکامل و تعالی روح می دانستند؛ ناصر خسرو می گوید:

«جانت به سخن پاک شود زان که خردمند
از راه سخن بر شود از چاه به جوزا
زنده به سخن باید گشتنت ازیراک
مرده به سخن زنده همی کرد مسیحا[5]»

نیز:

«نهال نیست خرد را مگر که خوبْ سخن
اگر نهال خرد بایدت بخوان سخنم[6]»

کلامی که شاعران از آن به «سخن» تعبیر می کنند، هنگامی اعتبار می گیرد که در درونه ای از اندیشه و معنا پنهان باشد. وگرنه هر کلامی که از ذهن به زبان پرتاب می شود و در سینه ی کاغذ بایستد ـ بی آن که بر صحیفه ی دل بنشیند ـ سخن نتواند بود. سخن کارگه پرداخت معانی است:

«بیدل! سخنت کارگه حشر معانی است
چون غلغله ی صور قیامت کلماتم»

گاه جامه ی سخن، «معنا»ست، سخن عریان، سخنی بوده است، تهی از هر گونه محتوا و نگرشی:

«سخن را جامه معنی باشد ای عریان سخن خواجه
تو در خزّی و در دیبا چراگویی سخن عریان[7]»

و میزان سنجش سخن، دانش و معرفت است،

«سخن را به میزان دانش بسنج
که گفتار بی علم با دست و دَم[8]»

اعتبار و اهمیّت سخن در نزد شاعران صرفاً به خاطر رسالتی که در انتقال معنا دارد، نیست، بلکه به زعم برخی، «سخن» غایت هدف آفرینش است و نیز نخستین مخلوق خداوند، همان چیزی که نظامی با صریح ترین لهجه گفته است:

«جنبش اول که قلم برگرفت
حرف نخستین ز سخن در گرفت
پرده ی اول چو برانداختند
جلوه ی اول به سخن ساختند
چون قلم آمد شدن آغاز کرد
چشم جهان را به سخن باز کرد
اول اندیشه، پسین شمار
این سخن است، این سخن این جا بدار[۹]»

آفرینش، عروسی است در پرده. وقتی که دست الهی پرده را کنار زد، نخستین جلوه ی این نوعروس زیبا «سخن» بود. چنین تعبیری از مقوله ی سخن پیش از آن که تلقی عمومی و ذوقی شاعران باشد، در متون آسمانی تأکید شده است. انجیل به «کلمه» که نامی خاص برای «سخن» است، قدمت و تقدّس قدیم داده است و آن را با ذات پروردگار یکی دانسته است: «در ابتدا کلمه بود، کلمه نزد خدا بود. و خدا خود کلمه بود[۱۰]». چنین تلقّی است که گاه در اعتقاد شاعران و نویسندگان «شعر» تماماً «معنا» تعبیر شده و یا هم بستگی قالب و معنا در شکل چالش لفظ و معنا مجال بروز می یابد. سخنی که در بنتری از معنا حرکت نکند، به گفته ی نویسنده ی قابوسنامه «سخن ناتمامی» است:
«آن سخن که گویی اندر شعر، در مدح و غزل و هجا، مرثیت و زهد، داد آن سخن، بتمامی بده و هرگز سخن ناتمام مگوی[۱۱]».
در روزگاری که اساساً حکمت و دانش و معارف در عرصه ی تمدّن از همه ی پدیده های هستی پُررنگ تر و رساتر است و حتّی برخی مقام این معارف را که غالباً از طریق شعر عرضه می شود، برتر می دانند؛ مثل آنچه که انوری می گوید:
«مرد را حکمت همی باید که دامن گیردش
تا شفای بوعلی بیند، نه زاژ بُحتری[۱۲]»،
بسیار طبیعی است که کلام بدون اندیشه، تفکّر مردود خوانده شود. در چنین جامعه ای با چنین جریان فرهنگی و فکری، این حدّاقل کار است. در چنین شرایط فکری و جریان ادبی است که اساساً بحث رابطه ی لفظ و معنا در میان شاعران و متفکّران ادبی پیش کشیده می شود و گاه با نگاه متفکّرانه و گاه منتقدانه به ارزش و سنجش هر یک از این دو مقوله در برخورد با یکدیگر می پردازند و غالباً این کفّه ی معناست که سنگینی می کند. هم چنان که شهید عین القضات تأکید دارد:
«ای عزیز، لفظ و معنا را چون قالب و جان دان، لفظ آدمی بر جان افتد، از آن جا که حقیقت است نه بر قالب ...[۱۳]»
به نظر می رسد نقد ساختی و صوری شعر از همین روزگار وارد عرصه ی نقد شده است. انوری تصریح دارد بر این که ملاک هنر در نزد او اعتدالی است از لفظ و معنا و شعر خود را این گونه می ستاید که:
«از میوه ی تلفیق لفظ و معنا
پیوسته چو باغ بهار باشد»

نیز تصریح دارد بر این که برای رسیدن به چنین حدّی از سخن، او کوشش بسیار می کند:
«صد بار به عقده در شوم من
از عهده ی یک سخن برآیم[۱۴]»

این همان تلقّی است که قرنها بعد صائب در نظریّه ی نقد خویش عرضه داشته است:
«لفظ و معنا را به تیغ از یکدگر نتوان برید
کیست صائب تا کند جانان و جان از هم جدا؟[۱۵]»

هم بستگی و هم گونی این دو مقوله در شعر چندان است که جدا کردن آن ها مثل جدا کردن جانان و جان است؛ یعنی محال ...
این کلام بی شباهت به گفته ی فردینان دوسوسور، زبان شناس سوئیسی نیست که: «لفظ و معنا به مثابه ی دو طرف یک ورقه ی کاغذ است، نمی توان کاغذ را طوری پاره کرد که طرف دیگر آن آسیب نبیند[۱۶]». مولانا عبدالقادر بیدل دهلوی، شاعر نامدار و صاحب سبک پارسی نیز می گوید:
«هر کجا لفظی است بیدل، معنی ای گل کرده است
دیگر از کیفیّت ارواح و اجسادم مپرس»
و نیز؛
«زین سرمه که حق کشید در دیده ی من
هر جا لفظی دمید، معنی دیدم»

نظیر چنین دیدگاهی در بین نظریّه پردازان کلاسیک ما بسیار است. اگر بگوییم برخی از صاحب نظران زبان به این نظرگاه کم و بیش چشم داشته اند، گزاف نگفته ایم.
ابن رشیق «لفظ و معنا را به روح و بدن تشبیه می کند که ضعف و قوّت هر یک از آن ها ضعف و قوّت آن دیگر را موجب تواند شد.[۱۷]» بی آن که برتری هر یک را بر یکدیگر تأکید کند، تصریح دارد که لفظ و معنا از لوازم وجودی یکدیگرند. بدون هم سویی آن ها شعری متولّد نمی شود.
هم ترازی و هم بستگی لفظ و معنا در شعر را حتّی شمس قیس نیز تصریح دارد. ارباب طبع، در نگاه او «باید که جهد کنند تا نظم و نثر او به الفاظ پاکیزه و معانی لطیف آراسته آید، چنان که به صور معانی بدیع در کسوت الفاظ رکیک سر فرود نیاورد. به نقوش عبارات بلیغ بر روی معانی واهی فریفته نشود ...[۱۸]»
دامنه ی بحث روابط لفظ و معنا در شعر امروز از بحث های داغ در نقد زبان شناختی است. ضمن آن که مقوله ی «ذهن» نیز به کلمه و معنا افزوده شده است. به این معنا، هر کس آن طور که می اندیشد، حرف می زند

و یا به قول نیما«هر کس به اندازه ی فکر خود کلمه دارد»[19] ؛ با وجود این که غالب منتقدان و شاعران بر این باور عمومی اند، که هم بستگی لفظ و معنا(صورت و محتوا) باعث می شود که فرم (Form) شکل بگیرد و اثر ادبی خوب متولّد شود. بعضی زبان را در خدمت معنا می دانند و چندان اعتقاد به اصالت زبان ندارند. برخی از بی شکلی ها و ضعف های ساختمانی و معماری آثار روزگار ما به چنین نگرشی بازمی گردد. برخی نیز معنا را در خدمت زبان می بینند. لذا معماری زبان را به هر نوع و صورتی که بخواهند دگرگون می سازند؛ حتّی ممکن است زبان پریشی و هرج و مرج کلامی را نیز باعث شوند. گفتنی است حفظ اعتدال در چنین طرز تلقّی، گاه می تواند بدعت و خلاّقیّتی را شامل شود که سبب گسترش هنجارهای زبان می گردد؛ مثل آنچه که شاعران«حجم» بویژه یدالله رؤیایی در برخی آثار خویش داشته اند:

«من دوست دارم از تو بگویم را/ ای جلوه ای از به آرامی/
من از سفر سیاه چشم تو زیباست خواهم زیست»[20]

امّا افراط در چنین رویارویی با زبان، عامل نوعی سرگردانی ساختار، درهم ریختگی و از همه مهم تر قطع ارتباط معنایی و عاطفی با مخاطب است:

«آهو که عور روی سینه ی من می افند آهو، که عور آهو که او او که او آمد
او او تو شانه بزن! ...
و بعد شیر آب را می افشاند، بر ریش من و عور روی سینه ی من اواو می افتد.
اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی خوابانَمَم
اگر تو مرا نبینی، اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی بینَمَم، من هم نمی خوابانَمَم ...
و می روم از هوش می، منی اگر تو مرا، تو شانه بزن زانو
منی از هوش می و[21]»

حتّی اگر از معنای عبارت ها بگذریم ـ که باید معنای آن را در کلیت شعر دریافت ـ تکرار «اواواو که آ اواو ...» حتّی برای یک مخاطب با حوصله و فروتن شعر فارسی چندان گیج کننده است که باعث یأس او از مطالعه ی شعر می شود. هم چنین است شکل فعلی «نمی خوابانَمَم» و «نمی بینَمَم» در عبارت«من هم نمی خوابانَمَم» که آشکار نیست برابر کدام اصل زیباشناختی زبان، ساخته شده است. بدون شک شاعران بزرگ فارسی در بدعت خلاّق شان، چه در قلمرو وزن و چه زبان و تصویر، به دو اصل رسانگی و زیبایی شناختی توجه داشته اند. تغییر هنجارهای واژگانی و نحوی، هرگز نباید به معنای قطع ارتباط با پیکره ی اصلی زبان و در نهایت قطع پیوند با معنا که به گفته ی نیما، اصل است[22]، در هر لباسی که عرضه شود، بیجامد، حتّی آن جا که نیما فریاد جدایی شعر از موسیقی را سر می دهد، منظور او آهنگ و وزن(Rhithm) نیست که در ذات زبان و کلام نهفته است، بلکه موسیقی موردنظر او، وزنِ از پیش طرّاحی شده و از قبل نوشته شده است که غالباً به شعر تحمیل می شود؛ نه آن موسیقی که همراه شعر به دنیا می آید و مثل خون در رگ های آن جریان دارد. تا آن جا که می گوید: «در بی نظمی هم، نظمی است».

منابع، مراجع و پی نوشت ها:

۱ـ گفتنی است این جنبه از کوشش های شاعران بزرگ، کم تر از جانب شرح کنندگان و مصحّحان آثار آن ها مورد بررسی قرار گرفته است. حال آن که بررسی و ارائه ی دیدگاه های شاعران از جهاتی می تواند ارزشمند باشد.

۲ـ چهار مقاله، نظامی عروضی سمرقندی، به اهتمام دکتر محمّد معین، نشر امیرکبیر، چاپ هشتم، تهران ۱۳۶۴، ص ۵۲.

۳ و ۴ـ المعجم فی معاییر اشعار العجم، شمس الدین محمّد بن قیس رازی، به کوشش دکتر میروس شمیسا، انتشارات فردوس، چاپ اوّل، تهران ۱۳۷۳، ص ۱۸۸.

۵ـ دیوان ناصر خسرو، زیر نظر دکتر مهدی محقّق و چارلز آدامز، نشر مؤسّسه ی مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل، شعبه ی تهران، ج اوّل، چ اوّل، تهران ۱۳۵۷، ص ۵.

۶ـ همان جا، ص ۵۴۵.

۷ـ همان جا، ص ۲۹۲.

۸ـ همان جا، ص ۶۲.

۹ـ مخزن الاسرار نظامی، به اهتمام دکتر برات زنجانی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ ۴، تهران ۱۳۶۸، ص ۲۳۶ و ۲۳۷.

۱۰ـ انجیل عیسی مسیح، انجیل یوحنّا(ص ۱۱۳، سوره ی یک، آیه ی ۱ و ۲)، نشر آفتاب عدالت، چاپ دوّم، ۲ خرداد ۱۳۶۴.

۱۱ـ گزیده ی قابوس نامه، کیکاووس بن قابوس بن وشمگیر، به کوشش دکتر غلامحسین یوسفی، نشر مؤسّسه ی انتشارات امیرکبیر، چاپ سوّم، ۱۳۶۸، ص ۲۲۹.

۱۲ـ دیوان انوری(ج اوّل، قصاید) به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوّم ۱۳۶۴، ص ۴۵۶.

۱۳ـ نامه های عین القضات همدانی، به کوشش علینقی منزوی، عفیف عسیران، نشر بنیاد فرهنگ ایران، (بخش دوّم، نامه ی شصت و نهم)، ص ۶۲.

۱۴ـ مفلس کیمیافروش(نقد و تحلیل شعر انوری)، انتخاب و توضیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن، چاپ اوّل، بهار ۱۳۷۲، ص ۱۲۹.

۱۵ـ کلیّات صائب تبریزی، به اهتمام بیژن ترقی، انتشارات کتابفروشی خیّام، غزل ۵۰، ص ۲۱.

۱۶ـ معنی شناسی، منصور اختیار، نشر دانشگاه تهران، ۱۳۴۸، ص ۲۲۱، به نقل از کلیّات سبک شناسی، میروس شمیسا، نشر فردوسی، چاپ اوّل، ۱۳۷۲، تهران، ص ۴۸.

۱۷ـ شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، دکتر عبدالحسین زرین کوب، انتشارات جاویدان، چاپ سوم، تهران، ۱۳۵۶، ص ۴۳.

۱۸ـ المعجم، ص ۳۹۴.

۱۹ـ حرفهای همسایه، نیما یوشیج، انتشارات دنیا، چاپ پنجم، تهران ۱۳۶۳، ص ۷۹.

۲۰ـ از دوست دارم یدالله رؤیایی، انتشارات روزن، چاپ اوّل، تهران ۱۳۴۷، ص ۶۶.

۲۱ـ خطاب به پروانه ها و چراغ من دیگر شاعر نیمایی نیستم، رضا براهنی، نشر مرکز، چاپ اوّل، تهران ۱۳۷۴، صص ۸۴ و ۸۵.

۲۲ـ حرف های همسایه، نیما یوشیج، انتشارات دنیا، چاپ پنجم، تهران ۱۳۶۳، ص ۷۴.

□ بجنورد ـ دکتر محمّد ریحانی

نگاهی به ابهام سبکی در «ما هیچ، ما نگاه»

کتاب «ما هیچ، ما نگاه» بر خلاف «صدای پای آب»، «مسافر» و «حجم سبز» ـ که عدّه‌ای این سه کتاب را اوج شاعری سپهری دانسته‌اند ـ چنان که باید قبول عام نیافته است. یکی از صاحب نظران و منتقدان جدّی شعر می‌نویسد: «باید اقرار کنم که من این دفتر را نه می فهمم و نه دوست دارم. به نظر می‌رسد که سپهری در دورانی که این شعرها را سروده، از آن حال و هوای ساده‌ی طبیعی و درعین حال آمیخته با نوعی تأمّلات عارفانه، جدا شده و

حسّی که آن گونه طبیعت را می چشید و می بوید، حسّاسیّت خود را از دست داده و به نوعی کلّی گویی بسیار انتزاعی می افتد که هم زبان و هم اندیشه ی آن، بسیار انتزاعی است.»[1] منتقدی دیگر این کتاب را فاقد معانی بلند و مضمون های قوی می داند و می نویسد: «از نظر بیان کاملاً شبیه شعرهای گذشته ی سپهری است امّا از آن معانی بلند و مضمون های قوی در شعرهای این دفتر، اثری نیست، گویی شاعر خود را موظّف می دانسته که به شیوه ی سابق، شعر بگوید هر چند که حرف تازه ای برای گفتن، نداشته باشد.»[2] و به همین دلیل می نویسد: «چه خوب بود که «هشت کتاب»، «هفت کتاب»، می بود و این کتاب آخر، نام نیک شاعر را ضایع نمی کرد.»[3]

امّا هر دو دلیلی روشن یا دلایلی فنّی که بتواند به نحوی ریشه های اصلی ابهام را بر خواننده روشن کند، اقامه نمی کنند. دکتر شفیعی، بسامد عامدانه ی حسّامیزی را نقطه ی آغاز انحطاط شعر او می داند و می نویسد: «با بالا بردن بیش از حدّ بسامد حسّامیزی، کار را به آن جا کشانیده که در سراسر کتاب اخیرش، حتّی یک بند شعر دلپذیر، ندارد.»[4] از میان مقاله های گوناگونی که به نقد و داوری در باب این کتاب پرداخته اند، تنها یک مقاله به بررسی فنّی و بسامدی این کتاب ـ آن هم تنها از یک زاویه ـ پرداخته[5]؛ و حاصل آن گفتار این است: ۱ ـ دراین کتاب، «جاذبه ی شکل»، جذابیّت خود را در ذهن سپهری، از دست داده است و سمت عمومی شعر، فاصله گرفتن از واقعیّت است. ۲ـ دور شدن از دریافت ها و فهم های بی واسطه، او را به سوی «تجرید» و در نتیجه نشاندن «مفهوم» به جای «تصویر» برده است.

۳ ـ تلاش شاعر، پیش از این پیوند با اجزای هستی و مستحیل شدن در طبیعت بوده است و به همین خاطر، جزئی نگری و بیان نمونه های حسّی، فهم معنا را ساده تر می کرد؛ امّا در این کتاب به سبب دور شدن از این لحظه های ناب، شاعر مترصّد است به کلّیت نامحسوس، چنگ بزند و کلمه ها و ترکیباتی را بسازد که بیشتر بر مفاهیم غیر حسّی، ذهنی و انتزاعی دلالت می کنند[6].

اکنون بر آنیم تا دلایل سبکی ابهام[7] را در این کتاب بربشماریم و مواد لازم را برای نقد و داوری فراهم بچینیم.

الف: مشخّصه های ادبی

۱ ـ اسناد مجازی: این مهم معمولاً به دو شیوه صورت می پذیرد: نخست اسناد صفت به موصوفی که در عرف معنایی، حقیقی نیست و بین صفت و موصوف، نوعی «مخالف خوانی» برقرار است و دیگر اسناد فعل به نهادی که مطابق با عرف، مجازی محسوب می شود. در چهار کتاب «صدای پای آب»، «مسافر»، «حجم سبز» و «ما هیچ، ما نگاه» در مجموع حدود ۱۳۰ بار صفت هایی به موصوف خود اسناد داده شده اند و ترکیب مجازی ساخته اند که در منطق غیر شعری، غریب و بدیع و نامتعارف می نماید. برای این که سهم هر کتاب را به تفکیک نشان داده باشیم، بهتر است به این جدول نگاه کنیم:

نام کتاب	تعداد صفحات	بسامد ترکیب های مجازی	بسامد افعال مجازی
صدای پای آب	۴۳	۹	۱۵
مسافر	۲۵	۲۲	۱۸
حجم سبز	۷۴	۲۲	۳۲
ما هیچ، ما نگاه	۴۵	۷۷	۳۷

با این که حجم صفحات «ما هیچ، ما نگاه» حدود یک سوّم این چهار کتاب است، بیش از نیمی از این صفت های مجازی را به خود اختصاص داده است و البتّه به تفاوت دیگری که بر ابهام این کتاب افزوده است باید اشاره کرد و آن، این است که در آن سه کتاب صفت ها، غالباً به موصوفی اسناد داده شده است که حسّی است و مصداق خارجی دارد؛ در حالی که در کتاب آخر در بسیاری موارد موصوف و صفت، هر دو عقلی وذهنی اند و همین، در تجسّم مفهومی که در سایه روشن لفظ و تصویر، پنهان شده است، خلل ایجاد می کند. برای نمونه به ترکیب های ذیل می توان اشاره کرد:

شوری ابعاد / در خم آن کودکانه های مورّب / لجاجت متواری / وزش شور / صداقت متلاشی / ادراک منوّر / تعمیر سکوت / یأس ملوّن / ارتفاع خمیس ملاقات / فلسفه های لاجوردی / ثانیه ی سبز / عبور ظریف / حجم غمناک / سرآغازهای ملوّن / تقویم سبز حیات / حراج صداقت / حضور شکیبا و ...

البتّه این بدان معنا نیست که در سه کتاب قبلی به این موارد ـ موصوف و صفت غیر حسّی ـ برنمی خوریم، بلکه می خواهیم بگوییم فراوانی این ترکیب ها در کتاب آخر، بر پیچیدگی و ابهام کلام، افزوده است.

در اسناد مجازی، ناگزیر باید به فعل هایی که در مقام مسجاز به نهاد اسناد داده شده است، نیز اشاره کرد. فعل های مجازی نیز که سهم عمده ای در خیال انگیزی و پیچیدگی معنا دارند، نشان داده شد.

چنان که ملاحظه می شود بسامد افعال مجازی هم در کتاب آخر، قابل توجّه است. ضمن این که یکی از عناصر ایجاد سبک و تغییر در سبک و تمایزی سبکی، همین اسناد مجازی است که بیشتر بر پایه ی فعل ها و صفت ها، بنا می شود. بیشتر افعالی که به طور مجازی به نهاد یا مفعول جمله اسناد داده می شود، خود، استعاره ای است که زیرساختی تشبیهی را سامان می دهد، نگاهی به نمونه هایی از این دست شاید بتواند ما را در استوار کردن برهان و استدلال، یاری کند:

چشم، مفصّل شد / وسعت مرطوب، از نفس افتاد / قوس قزح، در دهان حوصله ی ما آب شد / پاییز، روی وحدت دیوار، اوراق می شود / در خطاب تو، انگشت های من از هوش رفتند / جرأت حرف، در هرم دیدار، حل شد / دست و رو در نمایشای اشکال شستم / صورتش، کوچ می کرد / سکوت سبز چمن زار را، چرا می کرد / وفور سایه ی خود را، به من خطاب کنید / فصل پرپر شد / شاخه ی مو به انگور، مبتلا بود / راز، سر خواهد رفت / و ...[8]

۲ـ حسّامیزی: «منظور از حسّامیزی، بیان و تعبیری است که حاصل آن، از آمیخته شدن دو حس به یکدیگر یا جانشینی آن ها، خبر دهد»[9] برای مثال چیزی را که در حوزه ی حسّ شنیداری است به قلمرو حسّ چشایی، لامسه و دیداری، وارد کنیم و برعکس. مانند:

ارتفاع خیس ملاقات / قوس قزح، در دهان حوصله ی ما / آب شد. / صدای نو، سبزینه ی آن گیاه عجیبی است / که در انتهای صمیمیّت حزن می روید.[10] و ...

۳ـ **ترکیب های خطابی**: تا زمانی که ما، انسان را ـ که با حرف ندا مورد خطاب قرار می گیرد ـ طرف خطاب قرار دهیم، ذهن به سبب انس و عادت، احساس غرابت نمی کند امّا به محض این که پدیده های محسوس، امّا غیر انسان را ـ چه بی جان و چه جاندار ـ مخاطب خود می سازیم، از هنجار زبان، خارج شده ایم و سبک بیان خود را از سطح گفتار روزمرّه ی مردم متمایز کرده ایم و البتّه این مهم در منطق شعر، جایگاه خاص خود را یافته است و دیری است که به نزاع درستی یا نادرستی آن، پایان داده شده است. آنچه که «ما هیچ، ما نگاه» را با منادای دستوری و ادبی رایج، متفاوت ساخته، قرار دادن مفاهیم غیر حسّی و انتزاعی، درمقام منادا است، بویژه که این مناداهای انتزاعی و غیر حسّی با صفاتی نامأنوس و مغایر با عرف و معمول زمانه، همراه می شوند و خواننده را به کلّی از حوزه ی حسّی به حوزه ی عقل و تجرید، وارد می کنند. ترکیب های خطابی در «ما هیچ، ما نگاه» یکی از عناصر اصلی ابهام آفرینی و خود به خود از عوامل اصلی تفاوت سبکی با کتاب های پیشین سهراب است.

در «صدای پای آب» از منادا استفاده نشده، در منظومه ی «مسافر» یک بار منادا به کار رفته است: ای بادهای همواره![11] و در «حجم سبز» پنج بار منادا به کار آمده، چهار بار مناداها محسوس هستند و فقط یک بار از منادای غیر حسّی استفاده کرده است:

ای سرطان شریف عزلت![12] و همین اساس ترکیب های خطابی در کتاب آخر قرار می گیرد. ناگفته نماند که مناداهای دیگر این مجموعه نیز، همگی دلالت بر حسّی بودن آن ها ندارد و چون فقط با لفظ زن، خواهر و حوری آنها را خطاب کرده است ما آن را در حوزه ی مناداهای دستوری قرار دادیم. همین جا بهتر است تقسیم بندی خود را روشن تر بیان کنیم. در این مقاله، برای تفکیک نوع مخاطب ها، سه نوع منادا را نام گذاری می کنیم: ۱ ـ منادای دستوری ۲ـ منادای ادبیِ حسّی ۳ ـ منادای ادبی غیرحسّی (انتزاعی).

غرض از منادای دستوری، انسان است که با حرف ندای «ای» در اول و «ا» در آخر و گاه بدون نشانه ی ندا، مورد خطاب قرار می گیرد و منادای ادبی حسّی، همان پدیده های طبیعی محسوس هستند که در مقام تشخیص، مخاطب شاعر می شوند. در «ما هیچ، ما نگاه» از نوع اول، هیچ خبری نیست. از نوع دوّم فقط به دو منادا، برمی خوریم:

آی هلیکوپتر نجات! / ای پرنده![13]

در نوع سوّم، بیست و چهار بار از مناداهایی استفاده شده است که همگی، ذهنی و انتزاعی هستند. نام اولین شعر از این کتاب «ای شور، ای قدیم»[14] است که خود حکایت از سرآغازی در سبک تازه ی این مجموعه است.[15] نمونه های دیگر را به ترتیب صفحات می آوریم:

ای وزش شور، ای شدیدترین شکل! / ای یأس ملوّن! / ای حرمت سپیدی کاغذ! / ای عبور ظریف! / ای حیات شدید! / ای کمی رفته بالاتر از واقعیّت! / ای نگاه تحرک! ای حضور پریروز بدوی! / ای که با یک پرش از سرشاخه تا خاک / حرمت زندگی را / طرح می ریزی / ای میان

سخن‌های سبز نجومی! / ای هراس قدیم! / ای سرآغازهای ملوّن! / ای قدیمی‌ترین عکس نرگس، در آیینه‌ی حزن! / ای شب ارتجالی! / ای شب .../ ای بهار جسارت! / ای مصبّ سلامت! / ای بهشت پریشانی پاک پیش از تناسب! / ای عجیب قشنگ! / ای شیه، مکث زیبا! / ای شروع لطیف![16] /

۴ ـ تشبیه مرکّب: در سه کتاب «صدای پای آب»، «مسافر» و «حجم سبز» در مجموع ۲۶ بار تشبیه مرکّب آمده و در «ما هیچ، ما نگاه» به تنهایی ۱۲ بار، تشبیهات مرکّب در هشت کتاب غالباً بر پایه‌ی تشبیه عقلی به عقلی است و در مواردی حسّی به عقلی و در چند مورد هم عقلی به حسّی است مانند: زندگی، بعد درخت است به چشم حشره / زندگی دیدن یک باغچه از شیشه‌ی مسدود هواپیماست / زندگی یافتن سکّه‌ی دهشاهی در جوی خیابان است / زندگی، شستن یک بشقاب است.[17]

در تشبیه حسّی به حسّی، از آن جا که دو طرف تشبیه در حوزه‌ی محسوسات قرار دارند و وجه شبه آن‌ها را احساس می‌کنیم، در فهم معنای آن‌ها نیز مشکلی نخواهیم داشت. وقتی مشبّه به مرکّب می‌شود، چون وجه شبه مرکّب هم خواهیم داشت، ذهن باید درگیرتر و فعّال‌تر شود تا معنایی را که در تار و پود تصویر بافته و جای گرفته، دریابد و اگر مشبّه به، مرکّب و معقول باشد دریافت معنا بسی دشوار خواهد شد و آن چه که شعر سپهری را در چهار کتاب آخر بویژه «ما هیچ، ما نگاه» سخت و دیریاب کرده است، این مهم است که سپهری مشبّه به مرکّب معقول را در مقام استعاره‌ی تمثیلی که بر نامکنات عقلی دلالت دارد، آورده است. در واقع از درهم تنیدن تشبیه و استعاره‌ی تمثیلی، ترفند تازه‌ای به حوزه‌ی صنایع بیانی، اضافه کرده است. نگاهی به نمونه‌های این کتاب، ما را در اثبات این معنا، یاری خواهد کرد:

صورتش مثل یک تکه تعطیل عهد دبستان، سپیداست.[18]

به رغم این که وجه شبه را نیز ذکر کرده، مشبّه به همچنان در ابهام است.

سال‌ها این سجود طراوت / مثل خوشبختی ثابت / روی زانوی آینه‌ها می‌نشست.[19]

مشبّه به، وجود خارجی ندارد، زیرا در عالم واقع نمی‌توان آیینه را دید که از فرط شادی نشسته، و خوشبختی، چون پرنده‌ای روی زانوانش، جا خوش کرده باشد. ضمن این که مشبه هم، عقلی است و این اوج ابهام و گره‌افکنی در پیام‌رسانی است.

دست او مثل یک امتداد فراغت / در کنار تکالیف من محو می‌شد.[20]

چگونه فراغت، در کنار تکالیف کودکانه‌ی شاعر، محو می‌شود. محو شدن خود استعاره‌ی تبعیّه است که در محور مرکزی مشبّه به قرار گرفته است.

انس / مثل یک مشت خاکستر محرمانه / روی گرمای ادراک پاشیده می‌شد.[21]

انس مشبّه عقلی است که به مشبّه به عقلی مرکّب که خود استعاره‌ی تمثیلی است، مانند شده و عبارت را به یک معمّا، بدل کرده است؛ در واقع سپهری با این ترفند، به معمّاسازی و دور کردن نامحرمان شعری از حریم معنا، پرداخته است.

آرزو دور بود / مثل مرغی که روی درخت حکایت بخواند.[22]

آرزو که خود دور از دسترس است به مشبّه به معقول دست نیافتنی دیگری مانند شده است.

سرو، شیهه‌ی بارز خاک بود.[23]

سرو، مشبّه حسّی است امّا مشبّه به صورت واقعی ندارد و فقط در قلمرو شعر، می‌تواند حضورش، توجیه شود.

آب مثل نگاهی به ابعاد ادراک.[24]

این چه نگاهی می‌تواند باشد؟ وجه شبه آن چه خواهد بود؟ ما غالباً آب را مشبّه به قرار می‌دهیم و سپهری در این جا، معادله را برهم زده است.

لکلک / مثل یک اتّفاق سفید / بر لب بر که بود.[25]

تاکنون کسی ندیده است که اتّفاق سفیدی، بر لب بر که بنشیند و بعد بتوان پرنده‌ای را به او مانند کرد و این هم در واقع تلاش برای برهم زدن هنجار ذهنی خواننده است که غالباً مشبّه عقلی را به پرنده، شبیه می‌کرده است.

۵ ـ استعاره‌ی مرکّب: این نوع از شگردبیانی را در متون سنّتی، کنایه می‌نامیدند و حتّی فرهنگ‌نویسان معاصر هم بدون تأمّل در ساختار کنایه و استعاره آن را به تقلید از پیشینیان کنایه نامیده‌اند مانند: آب به غربال پیمودن، آب در هاون سودن، آب را گره زدن، آب را به ریسمان بستن، خورشید را به گل اندودن، موی از کف دست چیدن و ...[26]

تفاوت روشن کنایه با استعاره در این است که کنایه دارای صورتی حقیقی است و عقل باید آن را تأیید کند و عرف بپذیرد؛ در حالی که استعاره علاوه بر این که بر بنیاد تشبیه بنا شده، در معنایی فقط مجازی، قابل تفسیر است و ما به ازای خارجی نیز ندارد، مانند این نمونه‌ها:

پشت گل‌های دیگر / صورتش کوچ می‌کرد/[27]

که کوچ کردن صورت، استعاره‌ی مرکّب از محو شدن چهره در چشم شاعر است.

ارتعاشی به سطح فراغت دوید[28]

که استعاره از آسایش و نشاط کودکانه است که از دست می‌رود.

وزن لبخند ادراک کم شد[29]

که استعاره است از کم شدن شادی‌های کودکانه.

ب: مشخّصه‌های فکری

دنیای ذهنی و فکری سپهری را عناصری چند، شکل داده‌اند و اگر بناست مشخّصه‌های ذهن و زبان او را به تمامی بشناسیم باید مآخذی را که او به جد می‌خوانده است، به دقّت بررسی و مقابله کرد. سپهری ـ هم به اعتبار هشت کتاب و هم به اعتبار مآخذی که در اتاق آبی آمده است ـ آشنایی عمیقی با عرفان چینی و هندی و مکاتب ادبی غرب از جمله سوررئالیسم داشته است.[30] برای این که بتوانیم ردّپای سوررئالیسم را در آخرین کتاب او نشان دهیم نخست بهتر است اصول آن را برشماریم و سپس ببینیم آیا این اصول، تأثیری بر ساخت و معنای شعر سپهری داشته است یا نه؛ بر این اساس فشرده‌ای از این اصول را به نقل از «مکتب‌های ادبی» می‌آوریم:

۱ ـ هزل: در نظر کسی که آرزوی وصول به

«بی‌نهایت» را دارد، مشاهده‌ی دنیای حقیر و پوچ، فقط احساس ریشخند را در او برمی‌انگیزاند. برای رهایی از قید و بندهای ریاکارانه‌ی اجتماع، بهترین سلاح، هزل است و با بهره‌مندی از این سلاح، می‌توان زندگی را مانند تماشاگر، نگاه کرد و هستی را چنان که هست دید و به اشیا، مفهومی مجازی و اعتباری داد و پیوندهای قراردادی و روابط مألوف میان اشیا و الفاظ را در هم شکست و از دریچه‌ی دیگری، دنیا را دید و به درک «واقعیّت برتر»، نایل شد.

۲ـ **جهان شگفت**: سوررئالیسم درصدد است بنیاد جبر منطقی و قانون علیّت را درهم بریزد. انسان باید پوسته‌ی عادات را درهم بشکند و بتواند به درون نفوذ کند و به قلمرو «واقعیّت برتر» وارد شود. درک این «جهان شگفت» موهبتی است که از طریق «خرق عادت» میسّر می‌شود و موجب می‌شود تا انسان وارد جهان اوهام گردد و عمیق‌ترین هیجان هستی را درک و بیان کند.

۳ـ **رؤیا**: رؤیا، کمتر از بیداری نیست. به آدمی اجازه می‌دهد که در خود نفوذ کند و به «معرفت عالی» دست یابد. رؤیا مظهر دنیای «مغفول» و «سرکوفته» و قلمرو «واقعیّت برتر» است. در این عالم، همه چیز طبیعی است و مشکل اضطراب‌آور «امکان»، وجود ندارد. بیداری، حوزه‌ی منطق محدود و نارسای عقل است. رؤیا، مانند تفکّر یکی از وسایل معرفت است و به ذهن، الهام می‌بخشد.

۴ـ **دیوانگی**: روی گردانی از واقعیّت بیرونی و روی آوردن به واقعیّت درونی، که دیوانگان از آن بهره‌مند هستند، موجب کشف امور لایتحل می‌گردد. دیوانگان عادت زندگی روزمرّه را از دست داده‌اند و از قوانین عقلی، رها شده‌اند و به همین خاطر به دنیای خیال، دل بسته و دل‌گرمند.

۵ـ **نگارش خودبه‌خود**: هرگاه در حالت خواب و دیوانگی، ضمیر پنهان از قید نظارت «ذهن بیدار»، آزاد شد؛ در وضعیّت «نگارش خود به خود»، به ثبت حقایق مکشوف می‌پردازد. این در صورتی میسّر خواهد شد که ذهن از دستورها و خواهش‌های دنیای بیرون، آزاد باشد. بهترین شیوه‌ی «نگارش خود به خود»، از راه گفت‌وگو میان دو تن به ثمر می‌رسد؛ زیرا برخورد دو روح و دو ذهن و دو ذوق، صور نامنتظر و جالب‌تری برمی‌انگیزد؛ مشروط بر این که دو طرف درصدد اقامه‌ی دلیل، ردّ سخنان یکدیگر و تحمیل عقاید خود نباشند. در این موقع، شعر بهترین بیانگر افکار به هم پیوسته‌ای است که در «حال بیخودی»، شکل گرفته است.[۳۱]

سوررئالیست‌ها معتقدند: «کوشش ارادی باید طرد شود. قوّه‌ی تمیز، صفای الهام را مخدوش می‌کند.»[۳۲] البتّه این بدان معنا نیست که سپهری پیرو صدیق این آیین بوده و ما را وادارد تا در مقابله‌ی شعرهایش با این اصول، حکم تطبیق و تقلید، صادر کنیم بلکه به این معناست که سپهری با این اصول به خوبی آشنا بوده، حتّی در نقد بعضی از اصول آن، قلم زده است از جمله در ردّ «نگارش خود به خود» یا بنا به ترجمه‌ی سپهری «نوشته‌ی خودکار»، می‌نویسد: «هواخواهان نوشته‌ی خودکار خواستند با تخریب شعر، به شعر دست یابند. امّا به دیکته‌ی ناخودآگاهی، گوش دادن و خود را، بندِ نوشتن کردن نه شور می‌آفریند و نه شعر، آنچه پدید آید نوشته‌ای تجربی است.»[۳۳] با این حال سپهری در پاره‌ای از حالات، با اصولی از سوررئالیسم همخوانی دارد. تمام تلاش سوررئالیست‌ها، فسخ پیوندی‌های قراردادی در روابط مألوف و قراردادی میان اشیا و الفاظ است برای رسیدن به «واقعیّت برتر»؛ واقعیّتی که «غبار عادت» ما را از دیدن آن، محروم کرده است. سپهری دوبار به صراحت از «واقعیّت برتر» سخن گفته است. او خطاب به جلوه‌ی روشنی که آنی بر او خودنمایی کرده می‌گوید:

«ای عبور ظریف! / بال را معنی کن/ تا پرهوش من از حسادت بسوزد»[۳۴]

نخست می‌خواهد دایره‌ی معهودات را بشکند و خود را در فراسوی واقعیّت‌های قراردادی با جلوه‌های روشن اشراق و «حضور پیروز بدوی» که اشاره‌ای به وحدت ممکن او با حقیقت سیّال و بسیط هستی است، گرم و سرمست کند. از این رو در خطابی دیگر می‌گوید:

«ای کمی رفته بالاتر از واقعیّت! / با تکان لطیف غریزه / ارث تاریک اشکال، از بال‌های تو می‌ریزد»[۳۵]

او به نیروی شهود، دریافته که اشکال قراردادی، ارث تاریکی است که چهره‌ی روشن حقیقت را در خود، زندانی کرده است و حالا می‌خواهد برای رهایی و پروازی گوارا و نوشیدن از «مهلت نور»، با تکانی لطیف، قالب سست اشکال را از دوش روان فرو بیفکند و آنی، خون خود را «پر از شمش اشراق» کند و «از زمین‌های زیر غریزی»[۳۶] بگریزد در شعر «بی‌روزها عروسک» در یادآوری غفلت خوش کودکانه[۳۷] که ذهن و ضمیر بدون وسوسه‌ی عقل و تعلّقات با هستی یگانه می‌شد، می‌گوید:

«واقعیّت کجا تازه‌تر بود؟ / من که مجذوب یک حجم بی‌درد بودم»[۳۸]

به نظر می‌رسد سپهری پس از یک دوره حضور گوارا و احساس یگانگی با هستی، ناگاه نمی‌تواند همانند گذشته «میوه‌ی کال الهام»[۳۹] بچیند و از «جاذبه‌ی شکل» رها شود، «با نبض درخت» همراهی کند و «مغلوب شرایط شقایق»[۴۰] گردد.

از این رو با پرسشی بلاغی، «واقعیّت برتر» را مورد کند و کاو قرار می‌دهد. این مهم، او را واداشته تا در غیبت «حضور» روشن تجلّی، دل به تصاویری خوش کند که به نحوی فضای اثیری و رؤیایی «جهان شگفت» را فرایادش می‌آورد و همین بر ابهام و تعقید شعر افزوده است. در شعرهای پیشین خود از هماهنگی، یکرنگی و آیین سبز آشتی، سخن به میان می‌آورد و خود را سرمست از حضور راز منبسط هستی می‌دانست و در عطر مستی بخش گل سرخ، شناور می‌شد، به همین دلیل روان و محسوس سخن می‌گفت. اکنون از فراق و اندوه سخن می‌گوید و آشکارا یأس را مخاطب قرار می‌دهد: «ای یأس ملوّن!»[۴۱] و چون کثرت‌ها، مانع دست‌یابی او به وحدت پیشین شده است، می‌خواهد در دنیایی که خود با کلمه و تصویر می‌آفریند، به این وحدت برسد و در این راه قراردادهای متعارف را یک طرفه نقض می‌کند؛ به همین دلیل «در شعرهای اخیر سپهری، هر موصوفی می‌تواند هر صفتی داشته باشد و هر فاعلی، قابل آن است که هر فعلی را انجام دهد.»[۴۲] به عبارت دیگر بین سلوک سپهری با زبان،

تصاویر روشن و مبهم و عناصر دخیل در قبض و بسط عبارت‌ها، رابطه‌ای مستقیم وجود دارد، یعنی هر وقت که سپهری به نیروی مکاشفه بتواند چهره‌ی حقیقت را آشکارا ببیند در گزارش خود[۱۳] از واژه‌ها، ترکیب‌ها و عبارت‌های روشن و شفّاف مدد می‌گیرد و هرگاه که حقیقت در سایه ـ روشنِ صحو و سکر، دیدار و پرهیز می‌کند، به همان میزان شعر سپهری هم دچار وضوح و ابهام می‌شود. البتّه به نظر می‌رسد گاهی هم علّت گنگی زبان و بیان این است که معنا پخته نشده و «مهلتی بایست تا خون شیر شد.»[۱۴]

یکی از اصول سوررئالیسم، روی گردانی از واقعیّت‌های بیرونی است. بخش عظیمی از عبارت‌های شعری کتاب «ما هیچ، ما نگاه» مصداق روشن این اصل است. این مهم، هم در قالب ناهمخوانی معنایی کلمه‌ها در ترکیب‌ها و عبارت‌ها نموده شده است و هم در قالب مفاهیم نامأنوس. در این سبک «شاخه‌ی مو به انگور / مبتلا» می‌شود[۱۵]، ساقه‌ی حیات از «مهلت نور» آب می‌نوشد و در تصویر رؤیایی دیگری «ارث تاریک اشکال از بال‌های» او می‌ریزد.[۱۶] این پدیده‌ی شگفت یک بار در هیئت درخت بر شاعر جلوه می‌کند و یک بار در هیئت پرنده. اگر در عالم واقعیّت این رابطه‌ها، وثیق نیست در عالم رؤیا با برچیده شدن مشکل اضطراب‌آور «امکان»، همه چیز طبیعی و ممکن می‌گردد و حتی «داخل واژه‌ی صبح / صبح، خواهد شد.»[۱۷] و این مشروط است به این که «سقف و هم»[۱۸] فرو بریزد و «انس / مثل یک مشت خاکستر محرمانه / روی گرمای ادراک، پاشیده»[۱۹] شود تا وجود در «تماشای تجرید»، «طعم پاک اشارات» را بچشد.

در سوررئالیسم، همیشه از گفت‌وگوی دو روح، دو ذوق و «چهره‌ی شگفت» سخن در میان است از میان چند شعری که سپهری با «صورت بی‌مخاطب» و «عجیب قشنگ» و صورت رؤیایی سخن می‌گوید، شعرهای «متن قدیم شب»، «این جا پرنده بود» و «نزدیک دورها» حکایت حضور و گزارشی از حالات خود و «چهره‌ی شگفتی» است که در رؤیا بر او متجلّی شده است. هم گزارش این دیدار، غریب است و هم عباراتی که در خدمت این مضمون قرار می‌گیرد:

زن دم در گاه بود / با بدنی از همیشه / رفتم نزدیک: / چشم مفصّل شد / حرف بدل شد به پر، به شور، به اشراق / سایه بدل شد به آفتاب.[۵۰]

اگر ذهنمان را از چنبره‌ی قراردادهای مرسوم، آزاد کنیم و بتوانیم در فضای شاعرانه‌ی این شعرها قرار بگیریم، شاید آن موقع به صراحت نتوانیم بگوییم در تمامی این کتاب «حتّی یک بند شعر دلپذیر ندارد.»[۵۱]

نکته‌ی دیگری که در ابهام شعر سپهری، نقش عمده‌ای دارد، اشاره‌های اساطیری است، طرح چرایی و علّت جویی در این زمینه شاید نتواند ما را کمک کند. «در بینش اساطیری به قول «کسیرر» انتخاب علل، کاملاً آزاد است: هر چیزی ممکن است از چیز دیگر پدید آید. جهان ممکن است از جسم حیوانی به وجود آید یا از «هسته‌ی ازلی» یا از گل نیلوفری که روی آب‌های آغازین می‌شکفد (هند) زیرا در بینش اساطیری هر چیزی می‌تواند با هر چیز دیگر تماس زمانی و بعدی حاصل کند.»[۵۲]

زیرنویس:

۱ ـ داریوش آشوری، «سپهری در سلوک شعر»، باغ تنهایی (یادنامه‌ی سهراب سپهری)، ص ۱۶ ـ ۲۵.

۲ ـ کرامت تفنگدار، «فراز و فرود شعر یک شاعر»، ص ۱۳۹.

۳ ـ همان، ص ۱۴۰.

۴ ـ محمدرضا شفیعی کدکنی، شاعر آینه‌ها، ص ۴۵.

۵ ـ محمّد مختاری، باغ تنهایی، «سهراب سپهری، مفهوم یا تصویر»، ص ۶۶ ـ ۶۴.

۶ ـ این معنا را حسین معصومی همدانی هم در مقاله‌ی «هبوط» در کتاب پیامی در راه، ص ۱۱۱ آورده است.

۷ ـ باید کتاب را بست / باید بلند شد / ... / ابهام را شنید. (هشت کتاب، ص ۴۲۸).

۸ ـ هشت کتاب، «ما هیچ، ما نگاه» به ترتیب صفحات ۴۱۵، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۷، ۴۳۲، ۴۳۴، ۴۴۵، ۳۰۵، ۳۲۱، ۴۴۳، ۴۴۳، ۴۵۶.

۹ ـ محمدرضا شفیعی کدکنی، شاعر آینه‌ها، ص ۴۱.

۱۰ ـ هشت کتاب، به ترتیب صفحات ۴۲۱، ۴۲۲، ۳۹۵.

۱۱ ـ هشت کتاب، «مسافر»، ص ۳۲۷.

۱۲ ـ هشت کتاب، «انقباض خیس صبح»، ص ۴۰۵.

۱۳ ـ هشت کتاب، ص ۴۱۲، ۴۳۲.

۱۴ ـ هشت کتاب، ص ۴۱۱.

۱۵ ـ استاد دکتر شفیعی کدکنی، در مقاله‌ی «حجم سبز» فرموده‌اند: «از ادات خطاب و کلمات خطابی در شعر او به‌ندرت نشانه‌هایی می‌توان یافت.» ر.ک: یادمان سهراب سپهری، زیر نظر محمّدرضا لاهوتی، ص ۱۵۵.

۱۶ ـ هشت کتاب، «ما هیچ، ما نگاه» به ترتیب ۴۱۱، ۴۱۱، ۴۱۹، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۸، ۴۵۳، ۴۵۴.

۱۷ ـ همان، «صدای پای آب»، ص ۲۹۰.

۱۸ ـ همان، «پی روزها عروسک»، ص ۴۳۹.

۱۹ ـ همان، ص ۴۳۹.

۲۰ ـ همان، «پی روزها عروسک»، ص ۴۴۰.

۲۱ ـ همان، «تنهای منظره»، ص ۴۴۹.

۲۲ ـ همان، «تنهای منظره»، ص ۴۴۹.

۲۳ ـ همان، «سمت خیال دوست»، ص ۴۵۱.

۲۴ ـ همان، «این جا همیشه تیه»، ص ۴۵۳.

۲۵ ـ همان، ص ۴۵۳.

۲۶ ـ منصور نروت، فرهنگ کنایات، چ اوّل، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.

۲۷ ـ هشت کتاب، «چشمان یک عبور»، ص ۴۴۵.

۲۸ ـ همان، ص ۴۴۵.

۲۹ ـ همان، ص ۴۴۵.

۳۰ ـ سهراب سپهری، اتاق آبی، ص ۵۴ ـ ۵۳.

۳۱ ـ رضا سیدحسینی، مکتب‌های ادبی، چ نهم، تهران: انتشارات نیل ـ نگاه، ۱۳۶۶، ص ۳۹۱ ـ ۳۷۱.

۳۲ ـ همان، ص ۳۹۲.

۳۳ ـ سهراب سپهری، اتاق آبی، ص ۵۵ ـ ۵۴.

۳۴ ـ هشت کتاب، «این جا پرنده بود»، ص ۴۳۱ ـ ۴۲۹.

۳۵ ـ همان، ص ۴۳۰.

۳۶ ـ همان، ص ۴۳۱.

۳۷ ـ نظامی در مخزن‌الاسرار می‌گوید:

پیشتر از مرتبه‌ی عاقلی
غفلت خوش بود خوشا غافلی

۳۸ ـ هشت کتاب، ص ۴۳۹ ـ ۴۳۸.

۳۹ ـ همان، ص ۴۳۹.

۴۰ ـ همان، «از آب‌ها به بعد» ص ۴۲۴.

۴۱ ـ هشت کتاب، «وقت لطیف شن» ص ۴۱۹.

۴۲ ـ حسین معصومی همدانی، «هبوط» پیامی در راه، ص ۱۰۴.

۴۳ ـ سپهری خود را موظف می‌داند تا گزارش آنچه را دیده، بیان کند: «یک نفر باید از این حضور شکیبا / با سفرهای تدریجی باغ چیزی بگوید» هشت کتاب، ص ۴۴۱.

۴۴ ـ مثنوی مولوی، دفتر دوّم، بیت اوّل.

۴۵ ـ هشت کتاب، «چشمان یک عبور»، ص ۴۴۳.

۴۶ ـ همان، «این جا پرنده بود»، ص ۴۳۰.

۴۷ ـ همان، «تا انتها حضور»، ص ۴۵۱، ۴۵۷.

۴۸ ـ همان، ص ۴۵۶.

۴۹ ـ همان، «تنهای منظره»، ص ۴۴۹.

۵۰ ـ همان، «نزدیک دورها»، ص ۴۱۴.

۵۱ ـ محمدرضا شفیعی کدکنی، شاعر آینه‌ها، ص ۴۵.

۵۲ ـ داریوش شایگان، بت‌های ذهنی و خاطره‌ی ازلی، چ دوّم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱، ص ۱۳۳.

مأخذ:

۱ ـ سپهری، سهراب: هشت کتاب، چ ششم، تهران: طهوری، ۱۳۷۸.

۲ ـ سپهری، سهراب: اتاق آبی، ویرایش دوّم، تهران: سروش، ۱۳۷۰.

۳ ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا: شاعر آینه‌ها، چ اوّل، تهران: آگاه، ۱۳۶۶.

۴ ـ سیاهپوش، حمید (گردآورنده): باغ تنهایی (یادنامه‌ی سهراب سپهری)، چ سوّم، تهران: پرنگار، ۱۳۷۴.

۵ ـ معصومی همدانی، حسین: پیامی در راه، (نویسندگان همکار: داریوش آشوری و کریم امامی)، چ چهارم، تهران: طهوری، ۱۳۷۱.

۶ ـ لاهوتی، محمدرضا (زیر نظر): یادمان سهراب سپهری، به کوشش ناصر پیرزرگمهر، چ اوّل، تهران: دفتر نشر آثار هنری، ۱۳۶۷.

۷ ـ نروت، منصور: فرهنگ کنایات، چ اوّل، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.

۸ ـ سیدحسینی، رضا: مکتب‌های ادبی، چ نهم، تهران: انتشارات نیل ـ نگاه، ۱۳۶۶.

۹ ـ مولوی، جلال‌الدّین محمّد: مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، چ اوّل، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

۱۰ ـ شایگان، داریوش: بت‌های ذهنی و خاطره‌ی ازلی، چ دوّم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۱.

□ دکتر حسن ذوالفقاری

استاد حبیب یغمایی

یاد یاران چو شهد بود و کنون
هیچ تلخی چو یاد یاران نیست
دلم از درد دوستان خون است
دوستان این دل است، سندان نیست

حبیب یغمایی

دفتر مجلّه اتاق کوچکی بود درهم و آشفته؛ هر گوشه تلنباری از نمونه های غلط گیری شده و پاکت ها و بسته های مجلّه ی یغما و پشت آن انبوه مقاله و کتاب و کاغذ؛ مردی میان سال و تیره رنگ نشسته بود، سیگار می کشید و خاکستر سیگار بر یقه ی کتش می ریخت. صلابت و هیبتش یادآور دیو لاخ های فلات خور و بیابانک بود و غبار طوفان های کویری را می شد در چهره ی زمخت، مردانه و کویری او دید. با صدایی آرام و آهسته امّا محزون و شکوه ناک با خود زمزمه می کرد:

تبه کردم جوانی تا کنم خوش زندگانی را
چه سود از زندگانی چون تبه کردم جوانی را
به قطع رشته ی جان عهد بستم بارها با خود
به من آموخت گیتی سست عهدی سخت جانی را
کی آگه می شود از روزگار تلخ ناکامان
کسی کاو گسترد هر شب بساط کامرانی را
به دامن خون دل از دیده افشاندن کجا داند
به ساغر آن که می ریزد شراب ارغوانی را
وفا و مهر کی دارد حبیبا آن که می خواند
به اسم ابلهی رسم وفا و مهربانی را

***

سراینده ی این غزل زیبا کسی نیست جز شاعر، ادیب و نویسنده ی شیرین سخن و خوش ذوق و پرتلاش روزگار ما استاد حبیب یغمایی. او منتسب است به خاندان بزرگ شعر و ادب که سرسلسله ی آنان یغمای جندقی شاعر بزرگ عصر قاجار است. تاراج، میرزا اسماعیل هنر، صفایی، اقبال یغمایی، آل داود و ... از جمله ی این خاندان فرهنگی و ادبی هستند. اقبال یغمایی معلّم نمونه و نویسنده ی شیرین قلم روزگار ما (فوت ۱۳۷۶) برادر اوست.[۱]

حبیب در سال ۱۲۸۰[۲] شمسی در خور، از آبادی های کویری ناحیه ی جندق و بیابانک متولّد شد. پدرش حاج میرزا اسدالله منتخب السّادات خوری خود از افاضل آن سامان و برادر زاده ی اقبال جندقی و نوه ی دختری یغمای جندقی بود.

حبیب دوران کودکی را در کویر جندق و درمیان مردم مهربان و نجیب آن جا سپری کرد و به دلیل ارتباط فرهنگی و تجاری مناطق خور و بیابانک با ولایت قومس و طبق رسم معمول آن دوران به دامغان آمد تا تحصیلات ابتدایی خود را ادامه دهد. در مدرسه ی مطلب خان تحصیلات ابتدایی خود را سپری کرد. در این دوران از استاد خود عبدالله یاسایی (صدرالادبا) یاد می کند.[۳]

در سال ۱۳۰۰ هنگامی که بیست سال داشت راهی تهران شد و در مدرسه ی دارالشّفا اقامت کرد و در مدرسه ی فرانسوی آلیانس به تحصیل مشغول شد.

تحصیلات خود را در دارالمعلّمین مرکزی ادامه داد و در وزارت فرهنگ استخدام شد. در سال ۱۳۰۲ به عضویّت انجمن ادبی ایران درآمد.

آغاز فعّالیّت های ادبی او با روزنامه ی طوفان بود که فرّخی یزدی شاعر آزادی خواه آن را اداره می کرد. یک سال نیز در مدرسه ی حقوق و علوم سیاسی تحصیل کرد و به عنوان ریاست اداره ی ثبت احوال خور به زادگاهش بازگشت. سال بعد نیز رئیس اداره ی معارف و اوقاف سمنان و رئیس اداره ی فرهنگ دامغان شد. در این سال ها مصدر خدمات فرهنگی و آموزشی زیادی گردید. پس از سه سال مجدّداً به تهران بازگشت و برای همیشه در آن جا اقامت گزید.

در تهران معلّم ادبیّات فارسی در مدارس دارالفنون و چند مدرسه ی دیگر بود و درعین حال هیچ گاه از آموختن دست نمی کشید.

در تهران از محضر استادانی چون عبدالعظیم خان قریب، اقبال آشتیانی، ابوالحسن فروغی و دیگران بهره ها گرفت. او با عدّه ی زیادی از بزرگان روزگار ما نیز هم درس بود.

در این سال ها (۱۳۱۲) داستان کوچک تاریخی با نام «دخمه ی ارغون» از وی

(۱۳۷۷-۱۲۸۰)

به چاپ رسید. داستان مربوط به پیدا شدن گنجی است که در اوایل پادشاهی فتح علی شاه در دیه ارغون زنجان، توأم با افسانه ای عاشقانه اتفاق می افتد و به اعتبار اشاره ی مورّخان[۴]، نویسنده، آن را خالی از حقیقت ندانسته است.[۵] دو رساله ی «شرح حال یغما» و «تاریخ جندق و بیابانک» در همین ایّام نوشته شد.

از این زمان به بعد زندگی حبیب وارد مرحله ی تازه ای شد و آثار و نوشته های او به طور جدّی مورد توجّه اهل نقد قرار گرفت. از طرفی معاشرت و مؤانست با استادان بزرگ و شاعران، طبع و قلم و اندیشه ی او را به سوی پختگی برد.

در این سال ها جز شعر و کارهای فرهنگی دل مشغولی جدّی یغمایی ورود به حوزه ی تحقیق و پژوهش و تصحیح و نقد متون بود. چهارده سال با محقّق بزرگ، محمّدعلی فروغی در تصحیح کلیّات سعدی، آثار فردوسی، نظامی و تنظیم متون افلاطون[۶] و ارسطو و کتاب شفای ابوعلی سینا هم کاری داشت که به گفته ی خودش «مدرسه ای عالی و مکمّل تحقیقاتم در ادب بود» به فروغی عشق می ورزید و همکاری با وی را بسیار مغتنم می شمرد.

این هم کاری تا پایان عمر فزوینی (۱۳۲۱) ادامه یافت. در کنار علاّمه قزوینی با علی اصغر حکمت نیز بسیار آمد و شد داشت و در بسیاری از آثار با وی مباشرت و همکاری می کرد. از میان شاعران با امیری فیروزکوهی نیز مؤانست داشت چنان که ۱۶ سال تمام هر پنجشنبه به منزل امیری می رفت و تا دیرهنگام با وی به بحث های ادبی و شعرخوانی مشغول بود. هم کاری نزدیک با علاّمه ی قزوینی و علی اصغر حکمت او را به وادی دشوار تصحیح متون کشاند؛ ابتدا گرشاسب نامه ی اسدی توسی را تصحیح کرد. آن گاه دوره ی هفت جلدی تفسیر طبری را از روی قدیم ترین و معتبرترین نسخه ها تصحیح و منتشر کرد. کار تصحیح فنون بعدها با انتشار قصص الانبیا (۱۳۴۰)، نامه های طبیب نادرشاه (۱۳۴۰)، نمونه ی نظم و نثر فارسی (۱۳۴۳) ادامه یافت. از جمله تحقیقات دقیق استاد، شرح قصیده ی ترسائیّه ی خاقانی به درخواست پروفسور مار مستشرق روسی است که به دلیل ارزنده بودن این تحقیق از سوی وی به دریافت نشان نائل آمد.

فعالیّت های مطبوعاتی یغمایی با سردبیری مجلّه ی آموزش و پرورش (دوره های ۱۴ و ۱۵ و ۲۳ سال ۱۳۲۳) و نامه ی فرهنگستان (ده شماره در مدّت پنج سال) آغاز شد و تجارب وی در این

دو مجلّه استاد را برآن داشت تا مجلّه ی یغما را تأسیس نماید. ابتدا قصد داشت نام رفیق را بر مجلّه بگذارد که به دلایلی منصرف شد و باهم فکری معاون وزارت فرهنگ وقت نام یغما را انتخاب کرد. در ابتدای کار بسیاری از دوستان نزدیک، او را از این کار منع می کردند. با وجود این تنها و تنها به دلیل عشق به زبان و ادب فارسی و علاقه به فرهنگ ایران دست به کار زد. تمام هزینه ی چاپ یغما را به قول خود از هزینه ی نان و پنیر خانه می کاست. شرح خاطرات یغما از انتشار مداوم و بی وقفه ی یغما را می توان در کتاب ارزشمند خاطرات یغما خواند. این مجلّه ی مستقل و خواندنی مدّت ۳۱ سال و ۳۷۲ شماره بی هیچ تعطیلی چاپ می شد و ارزش آن تنها زمان تعطیلی آن در سال ۱۳۵۷ شناخته شد. نام مجلّه ی یغما به عنوان مهم ترین و دیرپاترین مجلّه ی ادبی در تاریخ ادب معاصر همواره باقی [illegible] نویسندگان بزرگ و نام آوری [illegible] بهار، دهخدا، [illegible] نفیسی، دشتی، شفق، [illegible] مینوی، افشار، همایی، [illegible] فرزانفر، وجدانی، فرزان، [illegible] محقق، خدیو جم، شهیدی، [illegible] مهدوی دامغانی، آرام، بیانی، [illegible] و صدها تن از نویسندگان طراز اول کشور در این مجلّه قلم می زدند و آخرین تحقیقات خود را به اهل قلم عرضه می داشتند و چه افتخاری برای یغما بیش از این که توانست چنین مجموعه ی عظیم فرهنگی و ادبی را [illegible] و نیز مجموعه ی [illegible] دوره های یغما در صدر [illegible] علم و ادب است.

نوجوانان ذوق و سلیقه ی یغما را در انتخاب مقالات، نمی پسندیدند. امّا یغما به رغم این موضوع، مطالب رسیده را از تمامی گروه ها درج می کرد بی آن که تعلّق خاطری به یکی از آن ها داشته باشد.

در کنار چاپ آثار بزرگان ادب، مجلّه ی یغما مکتبی بود که صفحاتی را برای نوکاران و نوقلمان باز می گذاشت. از این رهگذر مجلّه ی یغما صدها نویسنده را طی ۳۱ سال پرورش داد. در طی سال های انتشار مجلّه جان یغما به آن وابسته بود و بدان عشق می ورزید و این عشق دنباله ی عشق او به ایران و فرهنگ و ادب گران سنگ آن بود.

تمام کارهای مجلّه از ویرایش، غلط گیری، بسته بندی، پاکت نویسی، حساب رسی، امور مشترکان، چاپ سپاری، تهیه ی کاغذ و همه و همه ی دغدغه ها را یک تنه انجام می داد. از جمله خدمات ارزنده ی یغما در مجلّه مباشرت در چاپ آثار مهمّی از نویسندگان در سلسله ی انتشارات یغماست بالغ بر ۵۰ اثر که به صورت کتاب و جزوه ی مستقل یا ضمیمه ی مجلّه چاپ شده است؛ از جمله تعدادی از آثار دکتر اسلامی ندوشن، استاد مجتبی مینوی، استاد زرّین کوب، علی دشتی، دکتر شهیدی و ... که خود خدمت ارزنده ی فرهنگی مهمّی به شمار می آید.

در کنار انتشار مجلّه یکی از دل مشغولی های یغما برگزاری مراسم بزرگداشت بزرگان علم و ادب و نشر یادنامه ی آنان چون یادنامه ی مینوی، یادنامه ی تقی زاده، مقالات فروغی و عامری نامه بود. در ایّامی که سرگرم انتشار مجلّه بود مدّت سه ماه ریاست فرهنگ کرمان را عهده دار شد (۱۳۲۷) امّا دوری از مجلّه را طاقت نیاورد و به زودی به تهران بازگشت. در سال ۱۳۳۱ ریاست اداره ی کلّ نگارش وزارت فرهنگ را عهده دار شد. وی به اتّفاق دکتر مهدی آذر فرزان و علی محمّد خان عامری کتاب های درسی سال چهارم را تدوین کرد که در نوع خود از کتاب های خوب آموزشی محسوب می گردد.

پیش تر نیز (۱۳۱۳) در تهیّه و تألیف کتاب های درسی ابتدایی با میرزا یحیی خان قراگوزلو وزیر فرهنگ وقت هم کاری داشت و تعداد زیادی از اشعار آن دوران کتاب های درسی یادگار این بخش از زندگی اوست.

یغمایی به دلیل اطلاّعات گسترده و دانش وافر خود در زمینه های تاریخ و ادب و فرهنگ ایران از سال ۱۳۴۱ به بعد به سمت استادی دانش سرای عالی (دانشگاه تربیت معلّم) پذیرفته شد و در سال ۱۳۵۵ نیز به درجه دکتری افتخاری دانشکده ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران نائل آمد. سال بعد نیز به پاس خدمات علمی وی «یادگارنامه ی یغمایی» به مناسبت سی امین سال انتشار یغما حاوی مقالات ارزنده ای از استادان چاپ و پیشکش وی گردید. پیش تر نیز دوستان هر پنج سال یک بار جشنی برای دوام یغما می گرفتند.

استاد از هنگام تعطیلی مجلّه (۱۳۵۷) تا هنگام مرگ تنها به نگارش خاطرات خود دست زد که خرد خرد در مجلّه ی آینده چاپ می شد و یک جا نیز با عنوان خاطرات حبیب یغمایی به کوشش دوست وفادار و یار دیرینش استاد ایرج افشار منتشر گردید. علاوه بر نگارش صدها مقاله در مجلّه ی یغما، مقالات فراوانی نیز از وی در نشریّات دیگر به چاپ رسیده است؛ از جمله ارمغان، آینده، آموزش و پرورش و ... که سیاهه ی جامع آن در فهرست مقالات فارسی و انتهای دوره ی هجدهم مجلّه یغما (ص ۶۷۰ـ۶۷۱) درج شده است. از جمله خدمات فرهنگی دیگر او

هم کاری در تنظیم فهرست کتابخانه ی سلطنتی با همراهی استاد فروزانفر و عبّاس اقبال آشتیانی بود.

سالیانی دراز نیز هر چهارشنبه با گروهی از نویسندگان مجلّه و نویسندگان آن چون احمد راد، آرام، مینوی، محیط طباطبایی، شهیدی، نورانی، خدیوجم، موسوی بهبهانی، محقّق، نوّاب، فرزان و دیگران در مدرسه ی عالی سپهسالار نشستی علمی برگزار می کرد تا آن جا که این جمباعت به «اصحاب چهارشنبه» معروف شدند. جز آن روزهای شنبه عصر نیز در دفتر یغما، استادان و نویسندگانی گرد هم می آمدند که انجمن ادبی یغما نام گرفت. این جلسات تا پایان عمر مجلّه ادامه یافت.

استاد در سن هشتاد سالگی به طور مداوم و بی وقفه به کار و تحقیق می پرداخت تا آن که بیماری چشم و در نهایت نابینایی باعث توقّف کارهایش شد. از خلال قصیده ای که برای نابینایی اش گفته، حسرتی جان گداز پیداست:

دیگر آن آسمان نمی بینم
خرمن کهکشان نمی بینم
دیگر آن آفتاب پویا را
از کران تا کران نمی بینم ...الخ[۲]

آخرین اثرش تصحیح غزلیّات سعدی بود که در سال ۱۳۶۲ مؤسّسه ی مطالعات علمی و فرهنگی آن را چاپ کرد و الحق از نمونه های عالی تصحیح غزلیّات سعدی است. این اثر با پشتوانه ی تحقیقات طولانی و سابقه ی سعدی شناسی و هم کاری او با مرحوم فروغی در تصحیح کلیّات سعدی انجام شد که اکنون از نسخ معتبر و قابل استناد غزلیّات سعدی به شمار می رود.

علاوه بر سفرهای فرهنگی در اواخر دهه ی ۴۰ به مکّه ی معظمه مشرّف شد و حاصل این سفر روحانی را در منظومه ای ۶۸ بیتی در ضمیمه ی مجلّه ی یغما منتشر ساخت. این منظومه در نوع خود از شیواترین «حج نامه ها» است. امّا مرگ ـ که از آن گریزی نیست ـ در سال ۱۳۶۳ به سراغش آمد؛ سرانجام پس از عمری تلاش و کوشش علمی و فرهنگی در پگاه بیست و چهارم اردیبهشت در تهران درگذشت و بنابر وصیّت خود در زادگاهش «خور» در جوار مرقد امام زاده داود (جدّ سادات آل داود) در زیر آسمان آبی کویر پاک به خاک سپرده شد.

از دو همسر او هشت فرزند باقی ماند. دختری پروانه که ذوق شاعری داشت در حیات استاد به سال ۱۳۵۸ درگذشت. پس از مرگ استاد جز آن که اهل فضل و دوستان قدیم مجالس با شکوهی به یادش برگزار کردند، مراثی و سوگ نامه هایی غرّا برایش سرودند که جملگی در مجلّه ی آینده خصوصاً انتشار مرگ یغمایی در منزل کوچکش اتفاق افتاد که در پناه های اخیر عمرش را در خیابان نصرآباد تهران خریده بود و این تنها دارایی او از عمری هشتاد ساله بود و یکتا فرزند شایسته ای برزگ و خدمتی که آن را نه زادگاهش انتظار داد و به همسراهی ساختمانی که خود ساخته بود، در اختیار مردم فرهنگ دوست خود قرار داد. در اواخر عمر بخشی از کتاب هایش را نیز با یادداشت ها و پی نوشت ها به دوستان هدیه کرد.

این چنین با قناعت زیست؛ همان قناعتی که خاصّ مردمان خستگی ناپذیر کویری است تا بتواند یغما را اداره کند بی آن که از جایی کمک بگیرد.

مناعت طبع از جمله ی صفات بارز او بود. با آن که با وزرای آن عهد چون فروغی، حکمت و دیگران مراودت و معاشرت نزدیک داشت و امکان هر نوع ارتقای مقام و ثروت اندوزی برایش فراهم بود، باز یغما و انتشار آن را بر همه چیز ترجیح می داد. همگان معترفند که تمام عمر را نتوانست به راحتی و بدون کسر بودجه سپری کند. شاید اگر ثروتی می داشت می توانست اواخر عمر چشم خود را معالجه کند تا از نعمت بینایی محروم نماند. «کم تر دستخوش نرمش و انعطاف می شد، رمنده خویی آهوان گریزان آن صحراهای دور در طبیعت او نمودار بود»[۹]

«نیک نفس و خوش محضر و خوش صحبت و خوش برخورد و مهربان و متواضع و زیرک و مهمان نواز و دست و دل باز بود و این صفات نیکو به اضافه ی کمالات ادبی و سخن شناسی و مقام والای شاعری او، وی را در دل همه ی دوستان و اطرافیانش جای داده بود... با همه می ساخت و با هر کس به مقتضای اخلاق و عقاید و ظرفیّت او رفتار می کرد»[۱۰]

ایرج افشار اولین برخوردش را با استاد چنین توصیف می کند: «از همان اوقات از خوش محضری، بی تکلّفی، بی تکبّری، لطیفه پردازی و بالاخره سرو وضع قلندروش او خوشم آمد. «هر کس جویای حال یغمایی می شد از و می شنید که بد، خیلی بد، خال ندارم، همین روزها سقط می کنم! من چهل سال همین حرف ها را از و شنیدم و دوستان دیرینه ترش پنجاه، شصت سال و بیشتر. چون این کلام همیشگی او بود! در جوابش می گفتم خدا را شکر که حالت دگرگونی نیافته و برهمان منوال است که بود امّا تردید نباید داشت که رنج و غم و درد زندگی پشت یغمایی را خمانده و چهره ی تیره رنگ او را آزرده ساخته بود.»[۱۱]

گرچه مسائل سیاسی را از نظر دور نمی داشت و با بسیاری از سیاست مداران روزگار نشست و برخاست داشت امّا

هیچ گاه سیاست زده نشد مگر یک بار پس از بیستم شهریور که تصمیم گرفت کاندیدای وکالت از ناحیه ی کویری خور و بیابانک شود که البتّه نافرجام ماند.

خوش سفر و سفر دوست بود. سفرهای او اغلب با بزرگان عصر چون بهار، حکمت، فروغی، افشار، دانش پژوه، مینوی، مهدوی و ... اتفّاق می افتاد.

از بذله گویی، ظرافت و لطافت گفتار و شیرین سخنی او داستان ها و خاطره ها در یاد دوستان و نزدیکان اوست. گویی طنز و لطیفه پردازی را هم از جدّ طنّاز خود یغمای بزرگ به ارث برده بود. شاعر بلند پایه ی روزگار ما استاد امیری فیروزکوهی معاشر و مؤانس دیرین حبیب درباره اش این گونه می نویسد: «... دریغ از او با آن همه بی ریایی و سادگی و فروتنی و آزادگی و افسوس از آن همه صدق و نیّت خیر که با چنان همتی صادقانه بل عاشقانه در راه حفظ میراث کهن کشور از علم و ادب و فرهنگ و هنر می کوشید و از تحمّل هیچ رنج و زحمتی در این عشق نمی خروشید»[۱۲]

شهرت یغمایی جز مجلّه ی یغما به شاعری اوست. مجموعه ی شعر او با عنوان «سرنوشت» در سال ۱۳۵۱ چاپ شد. شعر او ادامه ی شعر سنّتی است و در تمامی قالب ها طبع آزموده، گرچه مجموعه ی چاپی او کوچک است امّا همین مقدار نشانگر قریحه ی لطیف و طراوت ذاتی ذوق، هنرمندی و توانایی اوست.

شعر او صمیمی است، سادگی و صفا و صداقت روستایی دارد. روستا و خصوصاً زادگاهش کویر جایگاهی خاص در شعر او دارد. منظومه ی «از خور تا انارک» و بسیاری از اشعار او آیینه ی عشق به کویر است:

در پناه تو ای گرامی نخل
ای بسا روز کار مبدم من
نیم بار کلوخ پخته و خام
هرچه بودت به بار چیدم من
چتری از برگ های سبز و طری
بر سرم از تو بود گسترده
بسته خورشید را ره از گنبد
سبزگون، زردگون، یکی پرده ... الخ

جز اشعار اقلیمی و اندرزها و موعظه ها و ترجمه ی آثار بزرگ جهانی به شعر و مناقب، بخشی از مجموعه ی اشعار او را عاشقانه هایی با حال و هوایی شوخ و شنگ و گاه رندانه تشکیل می دهد.

زبان شعر وی جز سختگی و پختگی و آفرینندگی، زنده و پویا و حاوی جوهره و روح شعر است. دکتر یوسفی درباره ی شعر او می نویسد: «تسلّط یغمایی بر زبان و ادب فارسی از یک سو و ذوق سلیم و طبع لطیفش از سوی دیگر به وی این امکان را ارزانی داشته که توانسته است هر نوع فکر و مضمونی را به زبان ساده و روشن و درعین حال محکم و سلیس ادا کند.»[۱۳]

شعر او چون آب زلال و روان و به همان زبان خودمانی و محاوره است و گویی با خواننده حرف می زند. با همین زبان بسیاری از اشارات قرآنی و ضرب المثل و شعر را با مهارتی کامل در شعر می گنجاند.

بی سبب نیست که بسیاری از اشعارش در کتاب های درسی دوره ی ابتدایی درج شده است؛ شعرهایی که برای چندین نسل آشنا و یادآور خاطرات شیرین کلاس و مدرسه و زبان آموزی است. قطعاتی چون روباه و زاغ (زاغکی قالب پنیری دید) ایران (ایران عزیز خانه ی ماست) ایران (کشور ایران که زید جاودان) آموزگار ـ برزیگر (بدین کشور کسی خدمت گزار است ...) و بسیاری از قطعات دیگر، او را به عنوان یکی از پایه گذاران شعر کودک در ایران مطرح می سازد. این اشعار با سادگی زبان و بیان، سلاست و استحکام و لطافت اندیشه، نشان می دهد یغمایی تا چه پایه در کنار تحقیقات کلاسیک به تعلیم و تربیت کودکان علاقه مند بوده است. طرح ارزش هایی چون تلاش معلّم، زحمت کشاورز، حبّ وطن، نوع دوستی، هم دلی، و طرح ضدّارزش هایی چون مکر و فریب، ساده لوحی به زبان ساده و قابل درک و در نهایت برای کودکان نشان از تلاش او در راه تعلیم و تربیت است و هنوز هم با رونق شعر کودک و تعدّد شاعران آن باز در مقایسه، شعر یغمایی از جهت زبان و بیان و اندیشه، جای خود را داراست.

نثر او نیز شیرین، پخته، یک دست، ساده و یک نواخت و سهل و ممتنع است. تمام ویژگی هایی که برای ساده نویسی یاد می شود نثر زنده و جاندار و پویایی یغمایی دارد. نثر مقالات و خاطرات او در کمال شیوایی است. از آن نوع نوشته هایی که چون قلم را بر کاغذ می گذارد یک باره بی هیچ برگشتی یا تهیّه ی پیش نویس نوشته می شود.

«نثر یغمایی از نثرهای شناخته شده ی روزگار ماست. لفظ دری در دست او حکم موم داشت. هم در شعر و هم در نثر. در انتخاب لفظ و در شیوه ی بیان متأثّر از بزرگان ادب کهن فارسی بود؛ چون شاهنامه و گرشاسب نامه و ترجمه ی تفسیر طبری و کلیّات سعدی و خمسه ی نظامی را خوب خوانده و خوب دریافته بود و از هر یک بهره ای برده و تأثیری یافته بود. استواری و آهنگ خوش و اعجاز از مختصّات سخن

اوست. در انتخاب لفظ استادی و مهارتش مسلّم بود. از نادر کسانی بود که حدّ استعمال کلمات را درست می شناخت و هر لفظ را در مفهوم واقعی و مناسب خود می گذاشت؛ به همین سبب بود که با دو سه کلمه حاشیه نویسی زیر مقاله های یغما یک جهان معنی عرضه می کرد و زبان مبارز را می دوخت. با این که استوار و پخته می نوشت و بسیاری از الفاظ مستعمل گذشتگان را به قلم می آورد نثرش از سادگی روستایی، طنز و رندی ادیبانه بهره وری های بی شمار داشت»[12]

مقاله را با یکی از اشعار زیبای او که خود حسب حالی نیکو است پایان می بریم:

جست وجو

به جست وجوی ورق پاره نامه ای دیروز
چو روزهای دگر عمر خود هبا کردم
ز روزگار قدیم آنچه کهنه کاغذ بود
گشودم از هم و آن سان که بود تا کردم
ازآن میان قطعاتی ز نظم و نثر لطیف
که یادگار بُد از دوستان جدا کردم
همه مدارک تحصیلی و اداری را
ردیف و جمع به ترتیب سال ها کردم
کتاب ها که به گرد اندرون نهان شده بود
به پیش روی برافشانده لابه لا کردم
میان خرمن اوراقی این چنین ناگاه
به بحر فکر درافتادم و شنا کردم
به هر ورق خطی از عمر رفته برخواندم
به هر قدم نگه خشم بر قفا کردم
نگاه کردم و دیدم که نقد هستی خویش
چگونه صرف به بازار ناروا کردم
چگونه در سر بی ارج و بی بها کاری
به خیره عمر عزیز گران بها کردم
دریغ و درد که چشم اوفتاده بود از کار
به کار خویشتن آن دم که چشم وا کردم
برادران و عزیزان شما چنین مکنید
که من به عمر چنین کردم و خطا کردم

یادداشت ها:

در نگارش این مقاله از منابع زیر بهره گرفته شد:

آذر، مهدی، یادهایی دیگر از حبیب یغمایی، آینده، ۱۰ (۱۳۶۳) ۵۹۳ـ۵۹۴ آرین پور، یحیی، از نیما به بعد، تهران، ۱۳۷۲

آل داود، سیدعلی، یادی از حبیب یغمایی، آینده، ۱۰ (۱۳۶۳) صص ۷۴۰ـ۷۴۸

آهی، حسین، درگذشت استاد حبیب یغمایی، کیهان فرهنگی، ۱۰ (۱۳۶۳) ۲۷۵ـ۲۷۷.

اسلامی ندوشن، محمّدعلی، من از دیار حبیبم نه از بلاد غریب، یغمای سی و دوّم، تهران ۱۳۷۰، ص ۶۶۷ـ۶۷۶

افشار، ایرج، چهل سال با حبیب، آینده، ۱۰ (۱۳۶۳) ۲۵۱ـ۲۵۹

افشار، ایرج، چهل سال با حبیب، یغمای سی و دوّم، تهران، ۱۳۷۰، ص ۶۷۷ـ۶۸۸

افشار، ایرج، زندگی نامه و فهرست نامه ی آثار حبیب یغمایی، آینده، ۱۰ (۱۳۶۳) ص ۲۸۰ـ۲۸۴

افشار، ایرج، زندگی نامه و فهرست نامه ی آثار حبیب یغمایی، یغمای سی و دوّم، تهران ۱۳۷۰ ص ۶۳۳ـ۶۴۰

افشار، ایرج، خاطرات یغما، انتشارات طلایه، تهران، زمستان، ۱۳۷۲

افشار، ایرج، یادگارنامه ی حبیب یغمایی، تهران، انتشارات ایران زمین، ۱۳۵۶

اقتداری، احمد: سفری همراه با کالبد استاد سخن فارسی حبیب یغمایی، راه و بار، ش ۳ (شهریور) ۱۳۶۳، ص ۳۰۰ـ۳۰۶

اقتداری، احمد: سفری همراه با کالبد استاد سخن فارسی حبیب یغمایی، یغمای سی و دوّم تهران، ۱۳۷۰، ص ۸۲۱ـ۸۳۰

امیری فیروزکوهی، کریم: یاد حبیب، آینده، ۱۰ (۱۳۷۳)، ص ۲۶۰ـ۲۶۳

برقعی، سیدمحمّد باقر: سخنوران نامی معاصر، تهران، انتشارات ج ۲، ص ۱۰۸۱ـ۱۰۸۸

ربّانی، جعفر، باز باران (حبیب یغمایی)، رشد آموزش ابتدایی، سال سوّم، بهمن ۱۳۷۸، ش ۲۱، ص ۱۷ـ۲۰

ریاحی، محمّد امین: حبیب یغمایی، کتاب نمای ایران، تهران، ۱۳۶۶، ص ۴۶۶ـ۴۶۸

سعیدی سیرجانی، علی اکبر: نیمیم ز ترکستان، در آستین مرقّع، تهران، ۱۳۶۳، ص ۴۲۱ـ۴۵۵

صالح، علی پاشا: یادهایی دیگر از حبیب یغمایی، آینده، ۱۰ (۱۳۶۳)؛ ۷۳۵ـ۷۳۸

ضیاء ابراهیمی، عیسی: یغمایی در کرمان، آینده، ۱۱ (۱۳۶۴): ۳۰۶ـ۳۱۰

طغری یغمایی، ابوالقاسم: پدر یغمایی حاج میرزا اسدالله مشهور به منتخب السّادات، یغمای سی و دوّم، تهران، ۱۳۷۰، ص ۶۴۱ـ۶۶۵

قدسی، منوچهر، جامعیّت ادبی یغمایی، آینده: ۱۰ (۱۳۶۳) ۶۰۰ـ۶۰۶

کاظمی، حسنین، حبیب یغمایی در پاکستان، یغمای سی و دوّم، تهران (۱۳۷۰)، ص ۷۶۲ـ۷۶۷

متینی، جلال، سخنانی دیگر درباره ی حبیب یغمایی، آینده، ۱۱(۱۳۶۴)، ص ۳۰۴ـ۳۰۶

مؤیّد ثابتی، علی، سخنان دیگر درباره ی حبیب یغمایی، آینده، ۱۱ (۱۳۶۴)، ص ۳۰۰ـ۳۰۴

مهدوی دامغانی، احمد، یادی از حبیب یغمایی، کلک، ص ۴۸۶ـ۴۹۴

نجاتی، رحمت! ... درباره حبیب یغمایی، آینده، ۱۰ (۱۳۶۳)، ص ۲۷۸ـ۲۷۹

یوسفی، غلامحسین، ادای احترام و سپاس به حبیب یغمایی، یادداشت ها، تهران، ۱۳۷۰، ص ۲۲۵ـ۲۲۸

یوسفی، غلامحسین، چشمه ی روشن، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۰، ص ۵۷۶

یوسفی، غلامحسین، برگ هایی در آغوش باد، ص ۴۱۷

یوسفی، غلامحسین، یادی از حبیب یغمایی، آینده، ۱۰ (۱۳۶۳) صص ۷۳۸ـ۷۴۰

***

۱ـ درباره ی اقبال یغمایی ر. ک اقبال نامه به کوشش سیّدعلی آل داود.

۲ـ دکتر مهدوی دامغانی تولّد وی را سال ۱۲۷۶ شمسی می داند کلک ش ـ ص ۶۴ـ۶۱ فروردین و تیر ۱۳۷۴

۳ـ خاطرات یغما، ص ۱۰

۴ـ ر. ک ناسخ التّواریخ وقایع سال ۱۲۲۶ ق

۵ـ ر. ک از نیما به بعد ص ۲۴۱

۶ـ خاطرات یغما، ص ۱۰

۷ـ ر. ک آینده، ش ۱۰ ص ۲۹۸

۸ـ همان، ص ۲۶۰ به بعد

۹ـ مؤیّد ثابتی، علی، آینده، سال ۱۱، ص ۳۰۴

۱۰ـ احمد مهدوی دامغانی ـ کلک ص ۴۹۱

۱۱ـ ایرج افشار، آینده، سال ۱۰، ص ۲۵۵

۱۲ـ همان، ص ۲۶۰

۱۳ـ چشمه روشن، ص ۵۸۲

۱۴ـ ایرج افشار، آینده، ۱۰، ص ۲۵۵

نویسنده در این مقاله پس از بررسی قصّه به تعاریف، انواع، ویژگی ها و خصوصیّات، مضامین و عناصر قصّه های ایرانی پرداخته و در بخش دوّم مقاله فرضیّه های مختلف پیرامون قصّه ها و پیدایش و سیر تکوین آن ها ارائه داده، سپس به داستان و تعریف و تقسیم بندی آن از دیدگاه های گوناگون پرداخته است. این مقاله می تواند راهنمایی مناسب برای تدریس فصل ادبیّات داستانی در کتاب های ادبیّات فارسی دوره ی دبیرستان و پیش دانشگاهی به شمار آید.

نویسنده در سال ۱۳۴۵ و در یزد متولّد شد. تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی ادامه داد و هم اکنون در مراکز آموزشی یزد مشغول تدریس است.

●●

با وجود این که قدمت قصّه و قصّه گویی را می توان با پیدایش گفتار و گویایی آدمیان همراه دانست، امّا در عصر حاضر نیز به رغم پیشرفت صنایع و مشغله های گوناگون، از نیاز به قصّه در وجود انسان امروزی کاسته نشده است. علّت این امر را شاید بتوان ناشی از این دانست که اگر رؤیاهای شیرین و جذّاب، از ضمیر ناخودآگاه فردی ما، در حالت خواب، توسّط تصاویری رمزی خبر می دهند، افسانه ها و قصّه ها، از ناخودآگاه جمعی ما، در حالت خواب و بیداری نشان می آورند.[۱]

در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی، قصّه جایگاه خاصّی دارد. بخش اعظمی از کتاب آسمانی ما، قرآن مجید، از قصّه ها تشکیل شده است.

تعریف قصّه و انواع آن

به آثاری که در آن ها بیشتر تأکید بر حوادث خارق العاده است تا پرداختن به شخصیّت آدم ها، قصّه می گویند. محور ماجرا در قصّه بر حوادث استوار است و قهرمان ها در آن کم تر دگرگونی می یابند، و بیش تر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند. در حقیقت در قصّه ها «قهرمان» *(Hero)* وجود دارد و در داستان ها «شخصیّت» *(Character)*.[۲]

خصوصیّات قصّه

خصوصیّات عمده ی قصّه بدین قرار است:

۱ـ مطلق گرایی: قهرمانان قصّه یا خوب هستند یا بد.

۲ـ نمونه ی بارز: قهرمان ها از انسان های عادی جدا هستند.

۳ـ شخصیّت ایستا: قهرمانان هیچ گونه دگرگونی را قبول نمی کنند.

۴ـ زمان و مکان فرضی اند.

۵ـ همسانی قهرمان ها: در قصّه های مختلف، قهرمان ها اعمال و رفتار همسانی دارند.

۶ـ تقدیر و سرنوشت در کار آن ها نقش

اساسی دارد.

۷ـ شگفت‌آوری: حوادث خیالی و خرق عادت وارد قصّه می‌شوند تا شنونده را بیش‌تر به اعجاب وادارند.[۳]

خصوصیّات زبانی قصّه‌های ایرانی

همان طور که روایات و حکایت‌های عامیانه در زبان فارسی با مقدّمه‌ی معیّنی شروع می‌شود،[۴] قصّه‌ی عامیانه نیز با عبارتی مرکّب از کلمات ثابت آغاز می‌گردد که عبارت است از «یکی بود یکی نبود.» اغلب این عبارت را با جمله‌ی «غیر از خدا هیچ کس نبود» بسط می‌دهند. عبارت مخصوص شروع قصّه، یکی بود یکی نبود، مدخلی غیرواقعی است برای دنیای غیرواقعی قصّه‌ها. عبارت پایانی قصّه‌ها، معمولاً «قصّه‌ی ما به سر رسید، کلاغه به خانه‌اش نرسید» است. عبارت بسیار رایج تر «بالا رفتیم ماست بود، قصّه‌ی ما راست بود، پایین آمدیم دوغ بود، قصّه‌ی ما دروغ بود.»[۵] جنبه‌ی خیالی و موهوم داستان و حکایت را جلوه‌گر می‌سازد.

مضمون اغلب قصّه‌های ایرانی

قصّه‌های ایرانی مانند همه‌ی قصّه‌ها معمولاً دارای اشخاصی ثابتند با نقش‌های نوعی (تیپ‌ک) خود، که از اسباب و لوازم ثابت و لایتغیّر آن به شمار می‌روند. مهم‌ترین این نقش‌ها را می‌توان به قرار زیر تقسیم بندی نمود:

الف: قهرمان‌ها، که معمولاً به دسته‌های زیر تقسیم می‌شوند:

۱ـ شاهزاده: معمولاً فرزند کوچک‌تر پادشاه است و برادران بزرگ‌تر درصدد مخالفت با اویند و از قهرمانان نوعی اصلی به‌شمار می‌آید.

۲ـ کچل: قهرمان شایان توجّه دیگر کچل است، که اغلب شغل چوپانی دارد. این شخصیّت در قصّه‌ی سرزمین‌های نزدیک به فرهنگ ترک نیز وجود دارد. کچل (به ترکی کل اوغلان) در ابتدای قصّه اغلب موجودی است مطرود که یا تنبل است یا ترسو و در هر حال تنگ‌دست و فقیر، امّا در موارد حسّاس قصّه از او شخصیّتی شجاع ترسیم می‌شود.

۳ـ کوسه: شباهت به تیپ کچل دارد و با کوسه‌ی قصّه‌های ترکی مطابق است.

۴ـ خارکن: قهرمان مهم دیگر خارکن یا پیرمردی است که در جوار شخصیّتی چون پینه‌دوز، نمایانگر مردم فقیر و محروم است.[۶]

ب: نقش‌های مقابل قهرمان، به صورت معمول عبارتند از:

۱ـ خویشاوندان قهرمان و بیش از همه، اعضای مؤنّث خانواده (زن پدر، مادرشوهر، عمّه، خاله و ...). تنها فردی که همواره خوب و نیک‌نفس است مادر است.

۲ـ شاه: شاه به طور معمول مخالف قهرمان قصّه است و صفات بدی چون حسد، غرور و ستمگری به وی نسبت داده می‌شود و یا این که در مقابل ظلم، عقیده و رأیی ندارد. به ندرت در قصّه‌ها، شاه یار و مددکار قهرمان به شمار می‌آید.

پ: شخصیّت‌های دیگر:

۱ـ یکی از شخصیّت‌های نوعی (تیپ‌ک) شرقی، درویش است. درویش مردی است تهی‌دست و مؤمن، اغلب در سیر و گشت است و رابطه‌ی خاصّی با خدا دارد. او اغلب به عنوان مددکار و مساعد قهرمان وارد ماجرا می‌شود.

۲ـ صاحبان مشاغل مذهبی، همچون قاضی و ملاّ در قصّه مورد خرده‌گیری قرار می‌گیرند، امّا ارتباط انسان با خدا، در قصّه‌ها جلوه‌ای خاص دارد و اغلب با وساطت یکی از شخصیّت‌های مؤمن صورت می‌پذیرد. تأثیر اولیاءالله ـ پیامبر اکرم(ص)، حضرت علی(ع)، حضرت خضر(ع) و ... در قصّه‌های اسلامی و ایرانی مشهود است.

۳ـ دیوها و اشباح، معمولاً به دو تیپ تقسیم می‌شوند: الف: پریان، که همواره دارای خصایل مثبت و ممتاز هستند و به قهرمان قصّه کمک می‌کنند. ب: دیو، که اغلب مقابل قهرمان قصّه است و با او می‌جنگد. بیشتر اوقات دیو مذکّر است و روح او در شیشه‌ای است و با یافتن شیشه و شکستن آن می‌توان بر او غلبه کرد. به ندرت دیو به عنوان یار و خیرخواه قهرمان نیز ظاهر می‌شود.[۷]

قصّه، قصّه پردازی، قصّه‌های ایرانی

□ وحید باقرزاده خالصی - یزد

عناصر قصّه‌های ایرانی

علاوه بر تقسیم بندی پیشین پیرامون مضمون قصّه های ایرانی، با توجّه به قهرمانان و افراد مقابل آن ها و نیز شخصیّت های یار و پتیار دیگر، نوعی تقسیم بندی دیگر در مورد عناصر، عوامل و صحنه های قصّه ها بدین قرار است:

۱ـ دایه ای که بین عاشق و معشوق به صورت پنهان ارتباط ایجاد می کند. (ویس و رامین، بیژن و منیژه).

۲ـ گور، حیوانی که رمز مرگ، نابودی، جادو و مخاطرات است و قهرمان در تعقیب آن به قصر یا جادو می رسد و مکان معشوق را می یابد. (همای و همایون، بیژن و منیژه) گاهی به جای گور، جانوران دیگری مثلاً آهو عمل هدایت جادویی را برعهده دارند. در رستم و سهراب، رخش ظاهراً گم می شود و رستم به دنبال اوست و بدین ترتیب سهراب به وجود می آید.

۳ـ صحنه ای از بزم دختران در باغ و دشت. (بیژن و منیژه، خسرو و شیرین)

۴ـ درویش (نماینده ی نیروهای غیبی) یا جوانمردی به قهرمان کمک می کند. گاهی به جای درویش، سخن از یکی از اولیاءالله یا پیغمبر (ورقه و گلشاه) یا حضرت علی (ع) یا خضر (ع) است.

۵ـ جادوگری (رجّال، دیو، ضدقهرمان یا کسی که به ضدّ قهرمان کمک می کند) که معشوق را اسیر کرده است.

۶ـ جست وجو برای یافتن گنج

۷ـ سفر به شهری غریب

۸ـ وصف قصری بزرگ

۹ـ پادشاه بی خبر و وزیر مکّار (کلیله و دمنه)

۱۰ـ بزرگ شدن عاشق و معشوق با هم از کودکی و جدا شدن در جوانی. (ورقه و گلشاه، لیلی و مجنون)

۱۱ـ جواب دادن عاشق به پرسش های پدر معشوق، که گاهی پادشاه است و یا برآوردن خواست های او (وامق و عذرا)

۱۲ـ کسی که هر شب قصّه ای نقل می کند مثلاً در هفت پیکر یا در بختیارنامه که بختیار در دفاع از خود در ده روز ده قصّه ابداع می کند.[۸]

فرضیّه‌های مختلف در مورد قصّه‌ها

برخی از فرضیّه های مهم در مورد قصّه ها از این قرار است:

۱ـ فرضیّه ی هند و اروپایی، که براساس آن قصّه ها از اساطیر آریایی در باب کیهان شناخت به وجود آمده اند. آریائیان از پدیده های جوّی و طبیعت، در دوران فرهنگی که هنوز زبان برای مفاهیم مجرّد توانایی نداشت، خدایانی ساختند، امّا پس از پراکندگی هند و اروپائیان، خدایان ودایی فراموش شدند و فقط بعضی آثار آن در اصطلاحات یا ضرب المثل هایی نامفهوم باقی ماند و از آن ها اساطیر به وجود آمد که داستان هایی برساخته ی آدمی برای توضیح ضرب المثل هاست. منشأ این فرضیّه برادران «گریم»[۹] بودند.

۲ـ فرضیّه ی هندی: به اعتقاد پیروان این فرضیّه خاستگاه همه ی قصّه های حیوانات مانند پنچاتنترا (کلیله و دمنه)، مغرب زمین و دروهله ی اوّل یونان است و خاستگاه قصّه های شگرف جادو، همه از هند است که در آن جا راهبان بودایی در تعالیم خویش از آن ها بر سبیل تمثیل و قیاس سود می جسته اند. این فرضیّه را «تئودور بنفی»[۱۰] وضع کرد.

۳ـ فرضیّه ی مردم نگاری: این فرضیّه برخلاف فرضیّه ی هند و اروپایی قصّه را پس مانده ی اسطوره نمی داند، بلکه ابتدایی ترین و مقدّماتی ترین شکل اسطوره می شناسد. بزرگ ترین نماینده ی این فرضیّه آندرولانگ[۱۱] است.

۴ـ فرضیّه ی روانکاوی: در این نظریّه سه دیدگاه مختلف وجود دارد که به طور خلاصه چنین است.

الف: نظر فروید که قصّه را صورت ساده ی اساطیر می داند و اساطیر را بازمانده های کج و معوج شده ی توهمّات (Fantasme) و در حکم رؤیاهای متعادی نوع بشر در دوران جوانی می شناسد. ب: نظر برونو بتلهایم (Bruno Bettelheim) که بین قصّه و اسطوره فرق می نهد. او قصّه را تخیّل محض و مربوط به عالم انسانی می داند و اسطوره را وابسته به آیین ها و ملک ها. پ: نظر کارل گوستاویونگ که معتقد است اشخاص و حوادث قصّه ها و اساطیر علاوه بر نمایش ناخودآگاهی فرد، پدیده های کهن (صورت مثالی) را نیز نشان می دهند و به زبان رمز از وجوب و ضرورت پختگی و تجدید حیات درونی که به یمن جذب ناخودآگاهی فردی و جمعی در شخصیّت آدمی امکان پذیر می شود، سخن می گویند. ناخودآگاهی جمعی، مخزن صورمثالی؛ یعنی مبانی مذاهب، اساطیر، قصّه ها، سلوک ما در طول حیات است.[۱۲]

۵ـ فرضیّه ی ساخت شناسی: بنابه این فرضیّه، تحقیق در باب تکوین و شناخت معنی قصّه مستلزم بررسی قبلی ساخت آن است. مهم ترین بررسی در این زمینه، توسّط ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp) دانشمند روس انجام گرفت. او پس از تحقیق و تجزیه و تحلیل قریب به صد قصّه ی روسی، به این نتیجه رسید که تنها عنصر مهم در قصّه، کارکرد (Fonction) آدم های قصّه است. او این کارکردها را به دسته های مشخّصی تقسیم کرد بدین قرار: دلاور یا قهرمان، شاهدخت که دلاور در طلب او است، فرستنده که قهرمان را به رسالت و مأموریّتی می فرستد، بخشنده یا هبه کننده که ابتدا آزمون یا امتحانی را بر قهرمان الزامی می کند و سپس با فرستادن یارو یاور به او پاداش نیک می دهد و شیّاد یا قهرمان دروغین.[۱۳]

از پیروان پراپ، «آلان دوندس» (Alan Dundes) فولکلورشناس آمریکایی، کارکردها را به شکلی نو در چهار جفت دسته بندی می کند و معتقد است این الگو در مورد همه ی قصّه ها صدق می کند و حتّی، پیچیده ترین ساختار قصّه های هندی هم از این کارکردها تشکیل می شود. این کارکردها عبارتند از: ۱ـ نقیصه (Manque) و رفع آن، ۲ـ منع (Interdiction) و تخلّف از آن، ۳ـ تعیین وظیفه (Assignationde Tache) و انجام دادن آن، ۴ـ فریب دادن (Manoeuvr de tromperie) و فریب خوردن (Vietime dupee).[۱۴]

تعریف و تقسیم‌بندی داستان

یکی از تعاریفی که از داستان شده است، آن را چنین بیان می کند: «داستان یا نوول (Novel) اثری است روایی به نثر که مبتنی بر جعل و خیال Fiction باشد».[۱۵]

آبرامز (Abrams) در تعریف واژه ی فیکشن (داستان به معنی عام آن) و نوول (داستان نثر) به

نقل از نورتروپ فرای (Northrop Frye) چنین می گوید: «هر اثر هنری منثوری که بیش از آن که از لحاظ تاریخی حقیقت داشته باشد، آفریده و ابداع نیروی تخیّل نویسنده به حساب آید.»[16]

همچنین فرای، داستان را به چهار دسته تقسیم می کند:

۱ـ داستان واقع گرا (Novel Of manners)

۲ـ رمان منثور (Prose romance)

۳ـ اعترافات (Confession) یا نگارش شرح حال خود (Autobiography)، مانند اعترافات سنت اگوستین و روسو.

۴ـ تشریح (Anatomy)، برگرفته از نام کتاب «روبرت برتون»، موسوم به «تشریح مالیخولیا» (Anatomy of melancholy).[17]

در این گونه آثار، طنز و انتقاد معمولاً به وسیله ی مکالمات طولانی بامزّه (Comic) تحقّق می یابد. رساله ی «تعریفات» عبیدزاکانی را نیز می توان در این بخش قرار داد.

کلیله و دمنه از لحاظ ساخت داستان

از آن جا که در کلیله و دمنه، هدف از قصّه یا حکایت ارائه ی اندیشه ای اخلاقی است؛ مانند منطق الطّیر یا حکایات مثنوی که هدف از آن ها ارائه ی اندیشه ای عرفانی بوده است، می توان آن ها را معادل داستان اندیشه (The Novel of Ideas) محسوب داشت.[18]

سایر اقسام داستان از لحاظ ساخت عبارتند از داستان نامه ای (Epistolary Novel)، داستان شخصیّت (Novel of character) و داستان حوادث (Novel of Incident).

کلیله و دمنه، از لحاظ جنبه ی سرگرم کنندگی آن، جزء نوول حوادث به شمار می آید.

نمونه های هر کدام از این داستان ها را می توان چنین برشمرد: مزرعه ی حیوانات اثر جورج ارول به عنوان نمونه ای دیگر از نوول اندیشه، نامه های یک زن ناشناس اثر استفان تسوایگ نمونه ای از رمان نامه ای، بوف کور اثر صادق هدایت، نمونه ای از رمان شخصیّت و روبنسون کروزئه اثر دانیل دفو نمونه ای دیگر از داستان حوادث.[19]

یکی از انواع فرعی رمان یا داستان بلند، نوول زندگی هنرمند (Artist-Novel) است، و داستانوارهٔ «برزویه ی طبیب» را می توان از این نوع دانست. در این نوع از داستان، تحوّل و تکامل خود داستان نویس یا هنرمند مطرح است.

نمونه ی دیگر آن رمان در جست وجوی زمان های گمشده، اثر مارسل پروست می باشد.

پی نوشت ها

۱ـ اسطوره رؤیای جمعی قوم است. (به نقل از: م. لوفلر ـ دلاشو، زبان رمزی قصّه های پری وار، ترجمه جلال ستّاری، چاپ اوّل، انتشارات توس، ۱۳۶۶، ص ۷۱)

۲ـ جمال میرصادقی، ادبیّات داستانی، چاپ دوّم، نشر ماهور، تهران ۱۳۶۵، ص ۷۱

۳ـ طاهره صدیقی، داستان سرایی فارسی در شبه قارّه در دوره ی تیموریان، چاپ اوّل، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد ۱۳۷۷، ص ۸.

۴ـ مانند «راویان اخبار و ناقلان آثار چنین روایت می کنند که ...»

۵ـ اولریش مارزلف، طبقه بندی قصّه های ایرانی، ترجمه کیکاووس جهانداری، چاپ اوّل، انتشارات سروش، تهران ۱۳۷۱، ص ۳۹

۶ـ همان، ص ۴۱

۷ـ همان، ص ۴۶

۸ـ سیروس شمیسا، انواع ادبی، چاپ پنجم، انتشارات فردوسی، تهران ۱۳۷۶، صص ۲۰۵ـ۲۰۶

۹ـ Jacob Grimm (۱۷۸۵ـ۱۸۶۳ م.) Wilhelm Grimm (۱۷۸۶ـ۱۸۵۹ م.)

۱۰ـ Theodor Benfey (۱۸۵۹ م.)

۱۱ـ Andrew Lang, La Mythologie, paris, 1974

۱۲ـ مقدّمه ی جلال ستّاری (به نقل از: م. لوفلر دلاشو، زبان رمزی قصّه های پری وار، ص ۱۴.

۱۳ـ ولادیمیر پراپ، ریخت شناسی قصّه، ترجمه م. کاشیگر، چاپ اوّل، نشر روز، صص ۵۱ـ۷۱.

۱۴ـ مقدّمه ی جلال ستّاری (به نقل از زبان رمزی قصّه های پری وار، ص ۱۷).

۱۵ـ سیروس شمیسا، انواع ادبی، ص ۱۵۳.

۱۶ـ ام. اچ، آبرامز، فرهنگواره ی اصطلاحات ادبی، نشر رهنما، تهران ۱۳۷۲، ص ۵۹.

۱۷ـ همان، ص ۶۰.

۱۸ـ سیروس شمیسا، انواع ادبی، ص ۱۹۸.

۱۹ـ همان، صص ۱۵۵ـ۱۵۶.

بهمنان یا شخصیّت های

بر شاهنامه، این اقیانوس بیناور ادب فارسی، گوشه های نهفته و حرف های نگفته فراوان است. غوّاصان معنی هر از گاهی به اعماق این اقیانوس غوص می کنند و مرواریدی از الفاظ بی شمار لفظ دری در صورت و معنا به چنگ می آورند و چشم های مشتاق را به تماشای آن فرامی خوانند. نویسنده ی این مقاله نیز در پی یافتن چنین مرواریدی است. آن را با هم از نظر بگذرانیم.

اگر بخواهیم عمده ترین ویژگی های داستان سرایی فردوسی را در شاهنامه برشماریم، بی شک چهار خصیصه ی ذیل را هویداتر و پررنگ تر در خواهیم یافت:

الف) امانت در نقل قول

ب) عفّت کلام

ج) بازنمایی فضایل و رذایل اخلاقی

د) شخصیّت پردازی توأم با احترام

شرح مبسوط ویژگی های مذکور، مجالی فراخ می طلبد و دانشی در خور که از حوصله ی تنگ این مقال خارج است و نیز، خوش بختانه استادان صاحب نظری چون زنده یاد مجتبی مینوی و مرحوم عبدالحسین نوشین و دیگر بزرگان فرزانه در این مقوله قلم فرسایی ها کرده و حقّ مطلب را الحق به کمال ادا نموده اند. لیکن بر سبیل تذکار و ایجاد زمینه ی ذهنی برای پرداختن به اصل موضوع، خوشه چینانه توضیحی مختصر می آوریم.

بر اساس تحقیقات انجام یافته، حکیم

فردوسی در دو بخش اساطیری و تاریخی اثر گران قدر خویش، به اسنادی متقن دسترسی داشت که هم مدارک مکتوب را شامل می شد و هم اقوال راویان روشن ضمیر راست گفتار را. بررسی تطبیقی آرای فردوسی با دیدگاه های اوستایی در بخش اساطیری، و همسانی آن ها با یکدیگر از یک سو و مطابقت روایات تاریخی مستند دربخش تاریخی، از سوی دیگر، مؤیّد این مدّعاست.

فردوسی در جای جای شاهنامه از منابع و مآخذ مورد استفاده ی خویش با عناوین مختلف، نظیر: نامه ی باستان، گوینده، دهقان، حکیم، موبد و ... نام می برد. لازم به ذکر نیست که اساسی ترین مأخذ مستند حکیم، شاهنامه ی منثور ابومنصوری است که خود، حاصل تألیف گفتار منقول سینه به سینه ی موبدان دانشمند بوده است.

استناد به منابع، مهم ترین دست مایه ی فردوسی در پای بندی به امانت داری در نقل قول است تا آن جا که حتّی مصراعی از هزار بیت دقیقی ـ نخستین سراینده ی شاهنامه ی منظوم ـ را نیز بی ذکر نام، در کلام خویش به کار نمی گیرد.

امّا ویژگی دوّم؛ عفّت کلام فردوسی، این بزرگ مرد میدان انسانیّت، در طول شاهنامه به تحقیق و احصای مستشرق آلمانی، نولدکه ـ حتّی یک بار نیز زبان به کلام رکیک نمی آلاید. این که فردوسی در سرتاسر شاهنامه ی خویش با قهرمانان خودی، خصوصاً پهلوان آرمانی اش، رستم، صدها بار به میدان نبرد لفظی و عملی گام می نهد، شکست می خورد و پیروز می شود، می کشد و می میرد، می گریزد و می گریزد ... ولی حتّی از زبان خودی و حتّی از زبان دشمن بیگانه، لفظ رکیک و ناسزا نمی آورد، بیشتر به منجوری کلامی شباهت دارد تا ناطبیعت زبانی.

در کلّ شاهنامه، چهره ای ظالم تر و خون ریزتر از گُروی زره، قاتل سیاوش مظلوم وجود ندارد. فردوسی خود، شاهد این درنده خویی و دُژمنشی است. ستم دیده ی بی گناهی را در چنگال ستمگرانه ی جلاّد اسیر می بیند، برق تیغ گروی زره را نظاره می کند، قطرات خون سرخ رنگ سیاوش را بر طشت زرّین، چکان چکان می شمارد، ولی هرگز زبان به فحش و ناسزا نمی گشاید. انگار در مخیّله ی او نقشی از دشنام نیست. لوح ضمیرش از پلشتی و رکاکت پاک است و زبانش در کام، بی اراده و ناخودآگاه، از تهجّی الفاظ زشت، ناتوان.

این قاعده در توصیف صحنه های عاشقانه ی زال و رودابه، رستم و تهمینه، بیژن و منیژه، خسرو و شیرین و ... نیز صادق است. بعضی ها برآنند که فردوسی به دلیل پیرسالی از پرداختن به توصیف عاشقانه تبرّی جسته، حال آن که، عشق و هوس، پیر و جوان نمی شناسد.

بلند طبعی و اخلاق گرایی فردوسی از یک سو و پای بندی به قداست کلام و فخامت حماسه از سوی دیگر، دلیل عمده ی نپرداختن وی به این مضامین سبک و پیش پا افتاده تواند بود که به حق، شایسته ی احترام و تداوم بی انقطاع نیکنامی اوست.

متأسفانه در ذهن نسل جوان جامعه ی امروز ما ـ حتّی دانشجویان رشته ی ادبیّات فارسی ـ شاهنامه ی فردوسی تنها به عنوان مجموعه ای از داستان های جنگی افسانه ای، نه اساطیری و احیاناً تاریخی، نقش بسته و قوام یافته است. اینان به حق از جنبه های اخلاقی و مذهبی این اثر گران قدر غافلند و تقصیر این امر، متوجّه دو گروه عمده است.

نخست، خود جوانان و دُیگر، دست اندرکاران تدریس ادبیّات فارسی که صرفاً به تبیین و شرح معانی بخش انتخابی موجود در کتاب درسی می پردازند و حتّی گاه از بیان هدف کلّی یا اخلاقی و رفتاری آن درس نیز ابا می کنند.

حکیم فرزانه ی طوس در شاهکار جهانی خود، تبیین و تلقین اخلاقیّات را به همان اندازه در نظر داشته که تعریف و توصیف ماجراهای حماسی ـ اساطیری را. اگر غیر از این بود، انتساب لقب شامخ «حکیم» بر ایشان مناسبتی نمی یافت.

در هر داستانی به مقتضای حال و مقال، رشته ای از مبانی اخلاقی نمود یافته است. گاه فضایل و ویژگی های پسندیده از کردار و گفتار شخصیّت های مثبت بروز می یابد و زمانی نیز رذایل و ضدّ ارزش ها در سخن و عمل شخصیّت های منفی آشکارا می شود. نقد و بررسی کردار پادشاهان و پهلوانان از زبان این و آن در مقوله ی اخلاقیّات جای دارد.[۲] همچنان که آغاز خطبه ها و نامه ها نیز از نظر مسائل دینی و ایدئولوژیک دارای اهمیّتند.

فردوسی در لابه لای داستان ها چه به تصریح و چه به تلویح بر ارزش های اخلاقی

خوی ـ علی حبیبی

نیک اندیش و خیرخواه در شاهنامه

تأکید نموده و مخاطب را به راستی، درستی، امانت داری، شجاعت، مشورت، فروتنی، مدارا و نرم رفتاری، حق شناسی، بخشش، بخشایش، دستگیری، خویشتن داری و ... سفارش و تشویق می کند. همچنان که از کژرفتاری، دروغ، نامردی، خساست، خودبینی، زیردست آزاری، خودرایی، ناراستی، ترس، تعصّب، سخت گیری، بی اعتنایی و ... بازمی دارد و ملامت می نماید.

امّا ویژگی چهارم شخصیّت پردازی توأم با احترام فردوسی است. او در پرورش شخصیّت های خودی و بیگانه، آزادمنشی و بلندطبعی خود را به وضوح به نمایش می گذارد. با این که ایرانی است و هدف غایی اش تفضیل آرمانی و شخصیّتی ایرانیان، لیکن در سرتاسر شاهنامه بی طرفی و راوی مداری خویش را به گونه ای چشمگیر و در خور ستایش حفظ می کند.

اگر افراسیاب را در مرگ نوذر، سیاوش، اغریرث نیک نهاد و دیگران به باد سرزنش می گیرد، چنین رفتاری را در مورد کردار خودسرانه ی کیکاووس، طوس، جمشید و ... نیز اعمال می دارد. فردوسی در تعریف تکوینی شخصیّت های دشمن همان تلاش را می کند که درباره ی قهرمانان خودی. او همچنان که مردانگی و دلاوری رستم را می ستاید، شجاعت و شیردلی افراسیاب، اشکبوس، کاموس کشانی و ... را نیز توصیف می نماید.

گذشته از توصیف ویژگی های اخلاقی ـ روانی افراد، چهره آرایی، از عوامل بنیادین شخصیّت پردازی محسوب می شود که حقیقتاً فردوسی به بهترین وجه توانسته است از عهده ی این مهم برآید.

تناسب خصوصیّات جسمانی و نمودهای زبانی با خصیصه های روانی اغلب غیر قابل اجتناب است، به ویژه در داستان سرایی که مخاطب تنها با توصیفات راوی، امکان شناخت شخصیّتی از قهرمانان داستان می یابد. در عالم واقع چه بسا اتّفاق می افتد که خصایص اخلاقی ـ روانی اشخاص با ویژگی های ظاهری و جسمانیشان مطابقت معنایی و عِلّی پیدا نکند؛ مثلاً ممکن است در بادی امر، شخصی با قیافه ی آرام و مظلومانه بدون مصداق رفتاری، نهادی سرکش و مردم آزار داشته و یا بالعکس فردی با قیافه ی خشن و زورمدار از نهادی آرام، مطیع و مردم آمیز برخوردار باشد.

حکیم طوس در شخصیّت پردازی قهرمانانش، بیشتر از نوع اوّل، تطابق عینی ـ روانی بهره می جوید و برای بیان صفات معنوی از توصیفات صوری یاری می طلبد. چنان که مثلاً در بیان تنومندی، زیبایی، شاداب رویی، بالندگی، دلاوری و بی همتایی سهراب می گوید:

چو نه ماه بگذشت بر دخت شاه
یکی پورش آمد چو تابنده ماه
تو گفتی گو پیلتن رستم است
وگر سام شیر است و گر نیرم است
چو خندان شد و چهره شاداب کرد
و را نام تهمینه، سهراب کرد
چو یک ماه شد همچو یک سال بود
برش چون بر رستم زال بود
چو سه ساله شد زخم چوگان گرفت
به پنجم دل تیر و پیکان گرفت
چو ده ساله شد زان زمین کس نبود
که یارست با او نبرد آزمود

(شاهنامه مسکو، ج ۲، صص ۸ـ۱۷۷، ب ۷ـ۱۱۲)

فردوسی زمانی که برای نخستین بار از افراسیاب سخن به میان می آورد با ایجاز تمام، با بیان «شتاب صوری»، استادانه سبک سری و شتاب پیشگی او را نیز به تصویر می کشد:

[پشنگ پس از فراخوانی سپهالارش، ویه]

جهان پهلوان پورش افراسیاب
بخواندش درنگی و آمد شتاب

(همان، ج ۲، ص ۱۱، ب ۷۰)

و آنگاه با «نماد گفتاری» در سرزنش نیایش، زادشم، کین جویی و انعطاف ناپذیری او را چنین توصیف می کند:

اگر زادشم تیغ برداشتی
جهان را به گرشاسپ نگذاشتی
میان را ببستی به کین آوری
به ایران نکردی مگر سروری

(همان، ج ۲، ص ۱۱، ب ۷۸ و ۷۹)

توانمندی فردوسی در تمام ابعاد داستان سرایی به وضوح هویداست و شهرت و نام مانی او بعد از ارج و قدر حماسه ی جاودانش در همین مهارت و قدرت داستان پروری او نهفته است.

در باب شخصیّت پردازی و بررسی اشخاص داستانی، می توان از یک شاخص کلّی در تقسیم بندی افراد دخیل شاهنامه، سود جست، به گونه ای که دربرگیرنده ی کلّیه ی آنان باشد. شاخص کلّی شخصیّت به شش مجموعه ی اصلی تقسیم می شود و هر کدام نیز مجموعه های فرعی را دربرمی گیرد. مجموعه های اصلی عبارتند از:

۱) آمر
۲) مأمور
۳) مجری
۴) مکمّل
۵) ناصح
۶) سایه

در مجموعه ی نخستین عمدتاً پادشاهان و حاکمان مستقل جای دارند و مجموعه ی دوّم، وزیران، فرماندهان کلّ و جزء و پهلوانان و گماشتگان را شامل می شود. مجری در دو زیرمجموعه قابل بررسی است: الف) مباشر، یعنی کسی که فراهم کننده ی اسباب اجرای

فرمان است. ب) عامل، یعنی اجراکننده ی فرمان. این دو گروه از نقش های نیمه اصلی نوع اول هستند. شاخه ی چهارم یعنی مکمّل، شامل نقش های نیمه اصلی نوع دوم یعنی زنان، مؤیّدان امور و احکام، مشاوران و منجمان درباری است. ناصح، دربرگیرنده ی کسانی است که به نوعی نیک اندیشی و خیرخواهی خویش را با گفتار شفاهی یا کردار عملی به ثبوت می رسانند. اینان اغلب از ردیف وزیران، اهل خانواده، موبدان و ... هستند. دسته ی ششم یعنی سایه یا سیاهی، گروهی از رعیّت، لشکریان خردپایه، درباریان و کلاً کسانی که وجود یا عدمشان در تکوین داستان نقش عمده ای ندارد.

باید توجّه داشت که:

الف) هر کدام از مراتب پنجگانه ی اول می توانند عهده دار شخصیّت اصلی داستانی باشند.

ب) گاهی ممکن است یک فرد در حوزه ی دلالت چندگانه قرار گیرد؛ مانند رستم:

۱) آمر: نشستن بر تخت فرمانروایی توران پس از گریز افراسیاب.

۲) مأمور: داشتن فرماندهی کلّ یا جزء لشکر در نبرد با تورانیان.

۳) مجری: عامل قتل فرزندش سهراب.

۴) مکمّل: در تولّد فرزندش سهراب.

۵) ناصح: در ابتدای ملاقات با اسفندیار.

یا کیکاووس:

۱) آمر: پادشاه ایران.

۲) مأمور: فریفتگی به افسون دیو و گرفتاری در مازندران و نیز اسارت در هاماوران.

۳) مجری: مباشر قتل سهراب.

۴) مکمّل: در ولادت سیاوش.

۵) سایه: هنگام سلطنت کیخسرو.

و یا پیران:

۱) مأمور: داشتن وزارت افراسیاب.

۲) مجری: مباشرت در ازدواج سیاوش با فرنگیس.

۳) مکمّل: سپردن کیخسرو به چوپانان.

۴) ناصح: در داستان سیاوش و کیخسرو و رهانیدن بیژن از مرگ.

اما موضوع مقاله ی حاضر، فقط دربرگیرنده ی بخشی از شخصیّت های مجموعه ی پنجم است. در این مقوله ما برآنیم که اکثر توجّه خویش را به افرادی معطوف سازیم که ویژگی نیک اندیشی و خیرخواهی آنان بر اندیشه های منفی غلبه دارد. کسانی که بیشترین تلاش را در امور خیر و صلاح خواهی های فردی یا اجتماعی مبذول داشته اند. فی المثل زواره و زند رزم را از مقوله خارج ساخته ایم، چون ویژگی های مثبت و منفی شخصیّت اول تقریباً مساوی است و شخصیّت دوم نیز اندک مورد وصف و شرح قرار گرفته، گرچه ویژگی منفی برای او ملحوظ نیست.

اینک شرح حال پاره ای از این شخصیّت ها را مرور می کنیم:

۱) ارمایل و گرمایل:

دو نفر از شاهزادگان نژاده ی گران مایه و پارسا که تصمیم گرفتند به خوالیگری نزد ضحّاک رفته و کمینه، با تدبیری کارساز جوانانی را از تیغ قتل ستمکارانه ی ضحّاک برهانند. آنان به کاخ شاه راه یافته، خوالیگری او را بر عهده گرفتند و با نیک خواهی ایزدی هر روز یکی از جوانان را از کام مرگ رهانیده، مغز جوان دیگر را با مغز گوسفند درآمیخته و برای ماران ضحّاک خورش می ساختند.

آن دو آزاد مرد، جوانان زهیده از مرگ را نهانی به بیابان های دوردست می فرستادند و بدین ترتیب هر ماهه سی جوان از مرگ نجات می یافتند. فردوسی معتقد است که نژاد کُرد به آن جوانان می رسد و کُردان امروزی مدیون جوان مردی و آزادمنشی ارمایل و گرمایل پاک نهاد هستند.[۳]

۲ ـ اغریرث:

فرزند پشنگ تورانخدای و برادر افراسیاب از جمله کسانی است که مورد مدح و ستایش فردوسی قرار گرفته اند. اغریرث مردی خردمند، نیک خواه و صلح طلب بود تا جایی که همواره پدر و برادر خویش را از نبرد با ایرانیان بازمی داشت و آنان را از سرانجام جنگ وخون ریزی می ترسانید. او در لشکرکشی های نخستین افراسیاب با برادر همراه بود و وی را راهنمایی می کرد. هنگامی که نوذر، پادشاه ایرانی کشته شد و افراسیاب خواست یاران وی را نیز بکشد، اغریرث به میانجی گری برخاست و از او خواست که ایرانیان را بدو سپارد تا آنان را در غاری زندانی سازد و افراسیاب نیز موافقت کرد.

وقتی که زال به کین خواهی نوذر قیام کرد، گرفتاران ایرانی، آزادی خویش را به اغریرث پیشنهاد نمودند ولی او، آن را دشمنی آشکار با افراسیاب خواند و در مقابل قول داد که اگر زال به آمل رسد او اسیران را بدو سپارد. زندانیان، نهانی پیکی گسیل داشته، زال را از موافقت ضمنی اغریرث با آزادی خویش، آگاه ساختند. زال، کشواد را با سپاهی به ساری فرستاد. چون خبر آمدن کشواد به اغریرث رسید با لشکر خویش به ری رفت و گرفتاران ایرانی را در ساری گذاشت.

افراسیاب وقتی از کرده ی اغریرث آگاهی یافت، خشمگینانه برادر را با شمشیر به دو نیم کرد. پشنگ سال ها در ماتم اغریرث نشست و کین افراسیاب به دل گرفت ...[۴].

۳) ایرج:

کهترین فرزند فریدون که وقتی پدر سرزمین ایران و نیزه وران را بدو سپرد، حسادت برادران بزرگ ترش سلم و تور برانگیخته شد تا آن جا که لشکر آراسته، به جنگ پدر کمر بستند؛ امّا ایرج که اندیشه ی دوستی و آشتی طلبی داشت و جنگ خانوادگی را نمی پسندید، از نبرد با برادران پرهیز نمود و از پدر خواست تا به او اجازه دهد که بی سپاه

نزد برادرانش رفته، از آنان بخواهد تا بر سر مهر آیند و کین پدر از دل به در کنند.

فریدون به رغم میل باطنی، نامه ای به سلم و تور نوشت و تیمار داشت برادر کهتر را از آنان درخواست و ایرج را با تنی چند پیش برادران فرستاد. سلم و تور او را استقبال کردند ولی چون دیدند که سپاهیانشان دل به مهر ایرج سپرده، او را شایسته ی پادشاهی دانستند کینه شان نسبت به ایرج تقویت شد. سرانجام تصمیم گرفتند که دیده از شرم بشویند و برادر را بکشند.

آنان با ایرج به گفت و گوی خصمانه نشستند؛ ولی ایرج از مهر و دوستی و آشتی سخن گفت و برای شستن کینه و رعایت حرمت برادری حتّی از تاج و تخت ایران چشم پوشید. سخنان نرم ایرج آتش کینه ی سلم وتور را شعله ورتر ساخت تا جایی که توز، کرسی زرّین بر سر ایرج کوفت و با خنجر سر اپای برادر به خون درکشید و سر از تن وی جدا کرده، پیش پدر فرستاد و بدین ترتیب ایرج، قربانی نیک خواهی و صلاح اندیشی خود گردید.[5]

۴) پشوتن:

فرزند گشتاسب و کتایون و برادر اسفندیار است. مردی نیک اندیش و پاک سیرت که همواره در جنگ و صلح و سفر و حضر با اسفندیار همراه و رازدار، مشاور و جانشین برادر بود. در سفر هفتخوان اسفندیار، رشادت ها نمود و چون برادر برای گرفتار ساختن رستم عزم زابل کرد، با او همراه شد و بارها او را از تندی، بدخویی و نبرد با رستم بازداشت و وی را به خردورزی و حق شناسی فراخواند و اسفندیار را از سرانجام نبرد با رستم ترسانید.

چون بنا بر تقدیر، تیر رستم بر چشم اسفندیار نشست، پشوتن بر بالین برادر زاری ها کرد و عاقبت جسد او را به پایتخت بازگرداند و پس از سوگواری بر اسفندیار، پیش پدر شتافت و او و وزیرش را به باد سرزنش گرفت و از زوال حکومت گشتاسپی سخن گفت. پس از اسفندیار، پشوتن برادرزاده اش بهمن را همراهی و راه نمایی کرد و او را به نیکی و خردمندی فراخواند. پشوتن از جاودانان زردشتی محسوب می شود.[6]

۵) پیران:

پیران ویسه، وزیر مدبّر، خردمند و نرم رفتار افراسیاب است. وقتی سیاوش برای پناهندگی پای در خاک توران نهاد، پیران نظر افراسیاب را با پناهندگی او همراه ساخت و خود به پیشوازش شتافت و با سیاوش پیمان همدلی و دوستی بست. پیران به انتخاب سیاوش، ابتدا دخترش جریره را به ازدواج او درآورد و سپس بنابر مصلحت سیاسی، برای پیوند عاطفی استوار، دختر افراسیاب، فرنگیس را برای سیاوش خواستگاری کرد. مدتّی طولانی، از خانواده ی سیاوش میزبانی نمود و او را در ساختن سیاوش گرد یاری کرد.

او در ماجرای کشته شدن سیاوش به فرمان افراسیاب حاضر نبود و چون خبر بدو رسید، مدهوش از تخت فروافتاد. سپس به پایمردی فرنگیس شتافت و فرنگیس و کودک تولّد نایافته اش را از تیغ خشم افراسیاب رهانید.

چون از بدگمانی افراسیاب نسبت به نوزاد فرنگیس باخبر بود، چارهٔ جویانه پیش شاه رفت و او را از تولّد کیخسرو آگاه ساخت و خواست تا نوزاد را به شبانان سپارد تا بی فرهنگ بار آید.

او کیخسرو را پس از ده سالگی به کاخ خویش برده، اورا پرورش داد و با فرهنگ، دانش ها و فنون جنگی آشنا ساخت. چون افراسیاب پیشنهاد ملاقات دخترزاده اش را مطرح کرد، پیران او را بی خرد مدهوش معرّفی نمود. آن گاه کیخسرو را آراست و سفارش اکید کرد که پیش نیا، خود را به دیوانگی زند و پاسخ بی سر و ته به پرسش های او دهد. این حیله کارگر افتاد و جان کیخسرو از خشم افراسیاب رهایی یافت. وقتی که گیو، فرنگیس و کیخسرو را در راه بازگشت به ایران از آب جیحون گذراند، پیران به تعقیب آنان مبادرت نمود و گیو او را گرفتار ساخت. کیخسرو و مادرش به پایمردی ایستاده، پیران را مردی مهربان و نیکونهاد خواندند.

پیران اغلب هوادار نرمی با ایرانیان است و باور خویش را در گفتار و کردار بازمی نماید. زمانی که بیژن در چنگال خشم افراسیاب گرفتار آمد، پیران پا در میانه نهاد و شاه را از کشتن بیژن منصرف ساخت.

رستم با پیران مهربان بود و او را مردی راست پیشه و نیک اندیش می شناخت. حال آنکه گودرز با او میانه ای نداشت و پیران را مردی نیرنگ باز و دروغ گستر می خواند و سرانجام نیز نامه ی زندگی پیران به دست گودرز بسته شد.[7]

۶) جاماسپ:

وزیر خردمند و نیکو رأی لهراسپ و گشتاسپ، ستاره شناس گرانمایه و پاک تن و روشن روان دربار و دانای قضایای آشکار و نهان آینده بود. زمانی که در عهد گشتاسپ ایرانیان و تورانیان در کنار جیحون آماده ی نبرد شدند، او آینده ی شوم این جنگ و کشته شدن گشتاسپیان را پیش بینی کرد؛ ولی برای این که ایران به دست متجاوزان توزانی نیفتد، شاه و لشکریان ایرانی را به نبرد خشنود ساخت و سرانجام ایرانیان با تلفات بسیار، به پیروزی رسیدند.

در ماجرای سخن چینی های گُرزم که به گرفتاری اسفندیار انجامید، پا در میانی های جاماسپ در تغییر رأی گشتاسپ کارگر نیفتاد تا اینکه ارجاسپ به ایران لشکر کشید و گشتاسپ را شکست داد و پایتخت را به محاصره ی خویش درآورد. آن گاه جاماسپ، گشتاسپ را به رهایی اسفندیار تشویق کرد و خود نامزد انجام این کار شد. او با لباسی مبدّل از میانه ی ترکان گذشت و خود را به اسفندیار رسانید و او را از کشته شدن نیا و برادران و اسارت خواهرانش به دست تورانیان آگاه

ساخت و به کین خواهی کشتگان و رهانیدن گرفتاران برانگیخت و اسفندیار نیز چنین کرد. پس از بازگشت پیروزمندانه ی اسفندیار، گشتاسپ که بیم داشت به اصرار اسفندیار دست از سلطنت فروشوید، بی خبر، ناآگاهانه و حق به جانب، از جاماسپ و دیگر ستاره شماران دربار خواست تا آینده ی اسفندیار را پیش بینی کنند. جاماسپ که آینده ی اسفندیار را تاریک و مرگش را نزدیک دید، اندوهگین و پژمان، آرزو کرد که ای کاش زاده نشده بود و یا پیش از این مرده بود و پیش بینی سرانجام اسفندیار نمی کرد. آنگاه با تشویق و نوحه، آنچه در زیج می دید به گشتاسپ بازگفت، زمانی که گشتاسپ به خاطر دوستی جاه و سلطنت، اسفندیار را به کام مرگ فرستاد و سوگواری او بر پای داشت پشوتن در حضور بزرگان دربار، گشتاسپ و جاماسپ را سرزنش ها کرد و آنان را مسؤول مرگ اسفندیار معرّفی نمود.[۸]

۷) زال:

خدمات اجتماعی زال اغلب پس از تولّد رستم نمود می یابد و بیشتر در حیطه ی انتخاب شاهان یا راهنمایی آنان و یا یاری رساندن به پهلوانان پایتخت است. زال پس از کین خواهی نوذر، انجمن آراست و «زو» پسر طهماسب را به شاهی ایران برگزید و پس از فراخوانی او به ایران بر تخت شاهی نشاند.

وقتی کاووس آهنگ مازندران کرد، زال به خواهش پهلوانان و درباریان به پایتخت آمد و او را اندرزها داد ولی او گوش به اندرز زال نسپرد و سرانجام به دست دیوان مازندرانی گرفتار گشت.

زمانی که کیخسرو اندیشه ی بریدن از دنیا داشت، زال به درخواست درباریان او را پندها داد امّا چون از قصد درونی او آگاه گردید، پشیمان شد و از کیخسرو عذرخواهی نمود.

در نبرد با اسفندیار، پسر را از مبارزه با پهلوان دینی ترساند و او را به مدارا و نرمی فراخواند لیکن چون اصرار اسفندیار به نبرد تن به تن انجامید و رستم از اسفندیار شکست خورد، زال به تدبیر سیمرغ، خستگی های رستم را درمان کرد و با راهنمایی سیمرغ مقدّمات پیروزی رستم را فراهم آورد.[۹]

۸) زریر:

فرزند لهراسپ، برادر گشتاسپ و از نیکخواهان و پاک دلان ایرانی است. چون در زمان سلطنت پدر، برادرش گشتاسپ از پدر برنجید و به هندوستان رفت، زریر به جست وجو پرداخت و او را به ایران بازگرداند.

بار دوّم که گشتاسپ به قهر از ایران برید و به دیار قیصر روم پیوست، زریر به فرمان پدر برای بازگردانیدن او به روم رفت و دوباره برادر را بازگرداند.

وقتی زردشت ظهور کرد، زریر و اسفندیار از نخستین کسانی بودند که به آیین نو گرویدند. او از مبارزان بزرگ برای توسعه ی دین زردشت بود.

زریر با کینی که از تورانیان داشت از دشمنان اصلی ارجاسپ محسوب می شد و همیشه در نبردهای این دو پهلوان حاضر بود. بسیاری از پهلوانان تورانی یارای مقابله و مبارزه با زریر نداشتند، بنابراین بیدرفش پس از این که در نبرد با زریر ناکام ماند، ناجوانمردانه برای او کمین گسترد و پنهانی زوبینی به سوی او پرتاب نمود و زریر را در خاک کشید.

زریر از جمله ی افرادی است که اسفندیار برای کین خواهی او به آزادی از زندان پدر تن در داد و برای انتقام گیری به پا خاست و سرانجام قاتل او را کشت.[۱۰]

۹) زیرک:

سالار موبدان درگاه ضحّاک بود و از دانش تعبیر خواب بهره داشت. (بعضی او را دستور ضحّاک خوانده اند.)

وقتی ضحّاک تعبیر خواب وحشتناک خود از موبدان خواست، هیچ کس از ترس جان یارای بیان تعبیر آن نداشت تا این که زیرک، موبد خردمند، بینادل و دلاور، مهر

از زبان برداشت و بی باکانه به ضحّاک گفت:

ای ضحّاک ستم پیشگی رها ساز که هیچ کس تا ابد زنده نخواهد ماند؛ هم چنان که پیش از تو پادشاهان شایسته ی فراوانی بر تخت نشسته، دل بر تخت و تاج نهادند ولی چون اجل فرا رسید بی هیچ مقاومتی جهان ترک کرده، تخت بر دیگری واگذاشتند. پس آگاه باش که تو نیز در آستانه ی وداع با تخت شاهی قرار داری. جوانمردی فریدون نام سبب زوال شاهی تو خواهد بود. حال او از مادر نزاده ولی چون بزاید زود برّور شود و بر تو بشورد و با گرزه ی گاو سر بر تو بکوبد و اسیرت سازد.

چون ضحّاک از او سبب دشمنایگی فریدون پرسید، زیرک با دلاوری و گشاده زبانی گفت:

ای شاه! اگر عاقلی باید بدانی که هرگز کسی بی سبب بدی پیشه نمی سازد. تو پدر فریدون را می کشی و او برای انتقام، تو را در بند خواهد کشید.[11]

۱۰) سیاوش:

فرزند کیکاووس که جوانی پاکدامن و پارسامنش بود. چون پس از پرورش یافتگی به دست رستم، پای به بارگاه پدر نهاد، به سبب زیبایی و شرمناکی مورد مهر نامبارک سودابه قرار گرفت و به هتک حرمت متّهم گردید. او برای اثبات طهارت نفسانی خویش از دالان آتش به سلامت گذر کرد. چون باز سودابه دست از او برنداشت، داوطلبانه به نبرد با افراسیاب ـ که به ایران لشکر کشیده بود ـ برخاست. در جنگ به پیروزی نسبی دست یافت ولی افراسیاب پیشنهاد صلح کرد. او صد تن از نزدیکان شاه توران را به گروگان خواست و پیشنهاد صلح را به پدر خبر داد. کیکاووس برآشفت و دستور داد تا گروگانها را پیش وی فرستاده به جنگ ادامه دهد. سیاوش چون ادامه ی جنگ و فرستادن گروگانهای بی گناه را به دربار با اصول انسانی مغایر دید، آنان را به توران بازگرداند و از افراسیاب خواست تا به او اجازه ی عبور از سرزمین توران دهد. افراسیاب مهربانانه پیشنهاد سیاوش را پذیرفت و به وی گفت که من تو را همچون فرزندی گرامی می دارم. سیاوش به توران رفت و مورد استقبال پیران قرار گرفت.

چندی بعد با جریره، دختر پیران ازدواج کرد و مدتی دیگر نیز به صلاحدید پیران با دخت افراسیاب، فرنگیس پیمان زناشویی بست و آنگاه سیاوش گرد را بنیان نهاد و با خانواده ی خود در آنجا به زندگی پرداخت. تا این که گرسیوز نابکار از او کینه توخت و با فتنه ای اهریمنی افراسیاب را به جنگ و قتل سیاوش برانگیخت.

فرزانگی و پارسایی سیاوش تا بدان حد بود که حقایق، الهام گونه در خواب بر او نموده می شد. چنان که حمله ی تورانیان و ویرانی سیاوش گرد را در عالم رؤیا مشاهده نمود و نیز در آخرین سفارش خود به فرنگیس، تولّد کیخسرو را نوید داد و او را از بی وفایی افراسیاب و تصمیم او؛ کشتن فرنگیس و کیخسرو آگاه ساخت و خبر آمدن گیو و بردن آنها را به ایران یادآوری کرد.[12]

۱۱) شهرسپ:

وزیر طهمورث و دانایی پاک سرشت بود. از بدی ها پرهیز داشت و عمر خویش را در عبادت و روزه داری می گذارند. او شاه را از بدی ها پالوده، به نیکی ها و راستی ها راه نمایی می کرد. مردم او را نیکخواه و مردم دوست می شناختند و او را به راستی و درستی می ستودند. طهمورث هماره گوش دل به اندرز او سپرده، تهذیب نفس و چیرگی بر اهریمن را نیز مدیون تعالیم و پاک پروری های شهرسپ بود.[13]

۱۲) کیخسرو:

کیخسرو فرزند سیاوش چون همراه گیو پای به ایران نهاد توانست دژ بهمن را گشوده و آتشکده ی آذرگشسپ را در آن جا بنا نهد. آن گاه به دست کیکاووس تاج بر سر گذاشت و به آبادانی ویرانی ها و دادگری با مردم و نبردی مداوم با تورانیان پرداخت.

در ماجرای اسارت بیژن به نیایش با خدای پرداخت و آنگاه در جام جهان نما نگریست و سلامت و رهایی بیژن را به گیو بشارت داد.

وقتی گستهم زاخسته و مجروح پیش کیخسرو آوردند او مهره ای که از عهد هوشنگ با خود داشت به بازوی گستهم بسته با نیایش خدای، سلامت او را بازگرداند.

در نبرد تن به تن با تکیه بر فرّه ایزدی، شیده ی جادو را مغلوب ساخت.

او همیشه سپاهیان خویش را به مردم داری و بی آزاری فرا می خواند و همواره با سعی و تلاش، پیروزی بر بدکنشان تورانی را با نیایش از خدا می طلبید.

در یکی از نبردها، چون افراسیاب گریخت، کیخسرو به جای او بر تخت نشست و زنان و دختران او را بخشود و سپاه بی سردار تورانی را زنهار داد و با آنان مهربانی پیوست.

وقتی افراسیاب شکست خورده به دریا پناهید، به پیشنهاد هوم کیخسرو حاضر آمد و گرسیوز را به کناره ی دریا آورده در خام گاو نهادند و شکنجه دادند تا افراسیاب از دریا به در آمد و تسلیم کیخسرو گردید. کیخسرو نیای خود را کشت و گرسیوز را به دو نیم ساخت.

آنگاه پیروزمندانه به ایران بازگشت و به داد و دهش پرداخت تا سرانجام از عاقبت کار جهان، دلتنگ و اندیشناک گردید و رهایی خود را از خدا خواست و علیرغم پافشاری ایرانیان پای در راه سفری بی بازگشت نهاد ...[14].

۱۳) گرمایل: (ارمایل)

۱۴) گودرز:

گودرز پسر کشواد و از سرداران کاووس و از همراهان او در لشکرکشی به مازندران و هاماوران بود. وقتی کاووس به آسمان پرواز کرد و در بیشه سقوط نمود، گودرز به رستم گفت: «از آن گاهی که از مادر زاده ام پادشاهان

فراوانی دیده‌ام ولی شاهی به سبکسری و بی‌مغزی کاووس مشاهده نکرده‌ام.» چون لشکر به کاووس رسید، گودرز به تندی زبان به شماتت و سرزنش شاه گشود و او را بیماری خواند که هر لحظه تخت و تاج خود به دشمن می‌سپارد و دست به کارهای بی‌حاصل می‌زند.

وقتی که کاووس در داستان سهراب، بر رستم و گیو خشم گرفت و رستم دربار را به قهر ترک کرد، پهلوانان دربار که چاره‌ی سهراب به دست رستم می‌دیدند، گودرز را به نمایندگی برای تغییر رأی شاه و بازگرداندن رستم نامزد کردند و گودرز پیش کاووس رفته خدمات ارزنده‌ی رستم برشمرد و او را در رنجانیدن رستم نکوهید. کاووس سخن گودرز تأیید کرده و به دل‌جویی رستم فرستاد تا اینکه گودرز توانست او را به بازگشت راضی سازد.

رستم همواره از گودرز حرف شنوی داشت و او را به بزرگی، فر، داد، رزم، بزم، هنر، گوهر، خرد، نصیحت‌گویی و صلاح‌طلبی می‌ستود. کیخسرو نیز در شاهنامه با رؤیای صادقه‌ی گودرز پدیدار می‌شود. او چون از سروش، رهایش ایران را از چنگ افراسیاب به دست کیخسرو شنید، بی‌فاصله گیو را برای یافتن و بازگرداندن او، به توران فرستاد و پس از آمدن آنان به ایران با مخالفت طوس بر سر جانشینی کیکاووس با او مبارزه کرد و بر او فایق آمد و خود و هفتاد و هشت فرزندش به سپاه کیخسرو پیوستند.

در لشکرکشی طوس به توران وقتی سپهسالار ایران، طوس خواست تا از راه دژ فرود که کیخسرو از آن راه بر حذر داشته بود به طیّ طریق ادامه دهند، گودرز با او به مخالفت برخاست ولی کارگر نشد و سرانجام فرود، کشته آمد.

زمانی که سپاه ایران از شبیخوان پیران شکست خوردند، گودرز پیکی پیش کیخسرو فرستاد و پادشاه، طوس را از فرماندهی عزل و فریبرز را به جای او منصوب کرد و سفارش اکید فرمود تا در کارها از گودرز راهنمایی بخواهد.

در ابتدای نبرد هماون، گودرز بسیاری از فرزندان خود را از دست داد.

در همان جنگ، گودرز که از حسن ظنّ کیخسرو نسبت به پیران آگاه بود، به پیران پیشنهاد کرد تا از افراسیاب بریده، به کیخسرو بپیوندد؛ امّا پیران نپذیرفت و چون جنگ تن به تن درگرفت پیران از دست گودرز به کوه گریخت و گودرز پیر از مشاهده‌ی حال نزار پیران به سختی گریست و باز پیوستن به ایرانیان را بدو سفارش نمود. پیران سخن گودرز را قبول نکرد تا این که با پرتاب خنجری، بازوی گودرز را مجروح ساخت و گودرز نیز خشمگینانه ژوبینی سوی او انداخت که به کشته شدن پیران انجامید.

زمانی که کیخسرو قصد کناره گیری از جهان کرد، گودرز با او همراه بود. کیخسرو گنجی برای جاری ساختن قنات‌ها و سرپرستی کودکان بی‌سرپرست و آبادانی کاروان‌سراها و گنجی دیگر برای آبادانی آتشکده‌ها و چاهسارها به گودرز بخشید.

گودرز پس از کیخسرو در نزد لهراسپ نیز گرامی بود.[15]

۱۵) مرداس:

فرمانروای سرزمین نیزه گزاران عرب، مردی پرهیزکار، پارسا، دادگر، بخشنده و مردم‌نواز بود. مرداس از هر چارپای شیردهی، هزار رأس داشت که شیر آن‌ها را به نیازمندان می‌بخشید. او را فرزندی ناخلف به نام ضحّاک بود.

ابلیس با دسایس فراوان، فرزند را به کشتن پدر و گرفتن جای شاهی او برانگیخت و در راه مرداس چاهی کند و آن را با خار و خس پوشاند. مرداس عادت داشت که سحرگاهان برای عبادت به خلوت سرای خویش که در باغی مجاور کاخ فرمانروایی او جای داشت، برود. پس از اندیشه‌ی پلشت ابلیس و کنده شدن چاه، سحرگاهی که مرداس عازم خلوت سرا و عبادتگاه خود بود، در چاه سرنگون شد و زندگی را بدرود کرد.[16]

۱۶) هوم:

مردی نیکدل و پارسا از تخمه‌ی فریدون که در کاخی بر منتهی کوه زندگی می‌کرد و به پرستش خدای می‌پرداخت. او روزی از درون غاری که در آن کوه قرار داشت، ناله‌ی افراسیاب را شنید و به سوی صدا شتافت و افراسیاب را در آن جا یافت، دلیرانه در کمندش کشید. افراسیاب زبان به زاری گشود و سخنان نرمش بر دل هوم کارگر افتاد و او گره کمند سست گردانید. در نتیجه افراسیاب از دست او گریخت و در دل دریای چیچست پنهان شد. هوم داستان را به گیو و گودرز بازگفت و در پی چاره گری، به کیخسرو پیشنهاد نمود تا دستور دهد که گرسیوز را کنار دریا در خام گاو بگذارند و بی‌تاب سازند تا افراسیاب از دریا بیرون آید. با انجام پیشنهاد هوم، افراسیاب ازآب برآمد و هوم از سوی جزیره نهانی پیش افراسیاب رفت و او را دوباره در بند کشید و به کیخسرو تسلیم نمود و دیگر از او نشانی پیدا نگشت.[17]

پانوشت‌ها

۱ـ ر. ک «حکمت در شاهنامه‌ی حکیم فردوسی» به قلم نگارنده.
۲ـ رک داستان جمشید کیکاووس، سیاوش.
۳ـ فرهنگ نام‌های شاهنامه، دکتر منصور رستگار فسایی، ج ۱، ص ۵۶.
۴ـ همان، ج ۱، صص ۹۹ و ۱۰۰.
۵ـ همان، ج ۱، صص ۱۴۲ـ۱۴۰.
۶ـ همان، ج ۱، صص ۲۵۴ و ۲۵۵.
۷ـ همان، ج ۱، صص ۲۷۰ـ۲۶۵.
۸ـ همان، ج ۱، صص ۳۰۴ـ۳۰۱.
۹ـ همان، ج ۱، صص ۴۹۴ـ۴۸۵.
۱۰ـ همان، ج ۱، صص ۵۰۸ و ۵۰۷.
۱۱ـ شاهنامه‌ی فردوسی؛ نسخه‌ی مسکو، ج ۱، پادشاهی ضحّاک.
۱۲ـ فرهنگ نام‌های شاهنامه، ج ۱، صص ۵۸۲ـ۵۷۷.
۱۳ـ همان، ج ۲، صص ۶۳۰ـ۶۳۱.
۱۴ـ همان، ج ۲، صص ۹۲۵ـ۹۸۴.
۱۵ـ همان، ج ۲، صص ۹۲۵ـ۹۱۳.
۱۶ـ همان، ج ۲، صص ۹۳۸ـ۹۸۴.
۱۷ـ همان، ج ۲، صص ۱۱۱۹ و ۱۱۲۰.

در شماره‌ی ۴۹ مجلّه‌ی رشد ادب مقاله‌ای با نام «دو نقش» به قلم آقای یعقوب رسولی دبیر ادبیّات و زبان فارسی به چاپ رسید. این مقاله به نقش‌های گروه اسمی در جمله‌های مرکّب پرداخته و گروه‌های اسمی مکرّر محذوف یا مذکور در جمله را «دو نقش» نامیده بود. مفاد این مقاله در شماره‌ی ۵۷ مجلّه به قلم آقای دکتر تقی آذرمینا نقد و بررسی شد و ایراداتی بر آن وارد گردید. منتقد محترم اصطلاح دو نقش را جایز ندانسته و آن را ضمن ایراد بسر باب تنازع در کتاب‌های درسی رد کرده بود.

نوشته‌ی حاضر به بررسی آن هر دو مقاله پرداخته است. باهم بخوانیم و به یاد داشته باشیم که نویسنده‌ی مقاله‌ی حاضر نیز بر آن نیست که سخن وی آخرین کلام و درست‌ترین کلام است؛ امّا اگر می‌نویسد از آن رو می‌نویسد که ارباب نظر از باب زکات العلم نشره قلم برگیرند و باران معرفتشان را بر طالبان معرفت ببارانند.

چرا دو نقش؟

و حتّی سه نقش؟

و حتّی بیشتر؟

ادب نقد در کنار دیگر آداب اجتماعی لازمه‌ی زندگی در یک جامعه‌ی متمدّن است. اگر به گفتار هم دیگر ایراد می‌گیریم، برای آن است تا خطایی را ـ که گمان می‌رود بازتاب نامطلوبی داشته باشد، برای رفع بازتاب آن ـ اصلاح کنیم و چون همه، خود را اعضای یک خانواده می‌دانیم، می‌کوشیم تا خطا را در فرد فرد این خانواده‌ی بزرگ از میان برداریم وگرنه چه حاجت که زحمت بریم؟

وقتی نقدی

می‌خوانیم، [illegible]

که تشنه‌ی [illegible]

درباره‌ی آن موضوع هستیم. بنابراین [illegible]

روحانی خود را فرو می‌نشانیم و بدیهی است که [illegible]

تفاخر و مفاخره یا تخریب شخصیّت دیگری و دیگران در [illegible]

مطلوب هیچ کس نیست و مباد آن که ما، اعضای [illegible]

بزرگ ادبیّات این دقیقه را خدای ناکرده [illegible]

که ادبیّات ریشه در ادب دارد [illegible]

پس از این مقدّمه‌ی نسبتاً طولانی و تأکید بر این که سخنی از این دست تنها تذکاری به مؤمنان است که انّ الذکری تنفع المؤمنین، بر سر سخن برویم.

مقاله‌ی «دو نقش» ـ که در شماره‌ی ۴۹ مجلّه به چاپ رسید ـ و مقاله‌ی «نگاهی به مقوله‌ی دو نقش» در شماره‌ی ۵۷ دو نگاه به یک موضوع است؛ امّا دو نگاه از دو دیدگاه.

گمان می‌رود هر دو درست می‌گویند امّا مراد آن یکی انگور است و از آن دیگری عنب. از زاویه‌ای دیگر، باهم به این دو دیدگاه بنگریم.

نخست درباره‌ی اصطلاح ژرف ساخت و روساخت که در این دو مقاله به کار رفته توضیحی بدهیم:

«روساخت جمله همان ساختی است که جمله‌های واقعی؛ یعنی جمله‌هایی که اهل زبان می‌گویند و می‌نویسند دارند ... و ژرف ساخت که ساختی نظری و انتزاعی است، شامل تمام عنصرهای بنیادی و معنایی جمله است و می‌توان با اعمال گشتارهایی بر عنصرهای

آن، همه‌ی جمله هایی را که با آن ارتباط معنایی و صوری دارند، ساخت.» (مواجد، ضیاء، ۱۳۶۴)[۱]

عرب ها این کارکرد زبانی را «تقدیر» می نامیدند؛ یعنی بخشی از سخنی که نمی شود اما بر زبان نمی آید؛ زیرا گوینده و شنونده به موضوع اشراف دارند؛ یا معنای گسترده‌ای در ذهن که در عمل، آن را در چند کلمه فشرده می کنند به طوری که به اصل تفهیم و تفاهم لطمه ای نمی رسد.[۲]

همه‌ی این مقدّمات در باب اثبات جمله‌ی مرکّب و مبحث حذف و تنازع، زیربنای اصلی سخن است؛ یعنی پاسخ به این پرسش که چرا جمله هایی از آن دست را که موضوع سخن ماست، جمله‌ی مرکّب می نامیم؟ به اعتبار این که بیش از یک جمله یا به گفته‌ی برخی دستورنویسان بیش از یک بند یا فراگرد را در خود جای داده‌اند یا به اعتبار این که بیش از یک فعل دارد. البتّه این تعریف ناظر به نگرش به جمله‌ی مرکّب است؛ به این معنا که ممکن است جمله‌ی مرکّب را یک جمله یا بیش از آن تلقّی کنیم و به تعبیر ناشی از نگرش هر دو هم درست است.

این تناقض را چگونه می توان توجیه کرد؟ از دو راه زیر:

الف ـ ابوعلی سینا در پاسخ این سؤال که «چگونه می توان اثبات کرد که در برابر این جهان، جهان های دیگری هم وجود دارد»، می گوید: این سؤال احتیاج به اثبات ندارد. اثبات آن در خود سؤال است؛ زیرا سؤال کننده وقتی کلمه‌ی این را در برابر جهان می گذارد، خود به جهان های دیگر قایل است. با چنین استدلال های ساده هم می توان هر مجهولی را معلوم کرد. نیاز به طرح پرسش هایی فنّی و پاسخ هایی فنّی تر نیست.

نام «جمله‌ی مرکب» اثبات کننده‌ی یک جمله بودن آن است؛ زیرا هیچ عدد یا صفت مبهمی که دلالت بر تعدّد کند، بیش از آن به کار نمی بریم و هر یک جمله‌ی مرکّب را با لفظ «جمله‌ی مرکّب» عنوان می کنیم و می دانیم که تعدّد در اسم یا از راه صفات شمارشی و مبهم و یا از راه وابسته های پسین «ها، ان و ...» صورت می گیرد. پس جمله‌ی مرکّب ناخودآگاه در ذهن ما یک جمله است.

ب ـ از طرفی در تعریف جمله‌ی مرکّب می گوییم «آن است که بیش از یک فعل یا بیش از یک جمله داشته باشد و محقّقاً این ویژگی را هم دارد و گرنه بر چنین تعریفی از جمله‌ی مرکّب ایراد وارد بود. باز هم با همین استدلال ساده که برخاسته از خود تعریف است ـ بیش از یک جمله بودن جمله‌ی مرکّب ثابت می شود.

با وجود این گویا هنوز هم پاسخ قانع کننده‌ای به تناقض موجود در تعریف داده نشده است و ما هم چنان در اول وصف جمله‌ی مرکّب مانده‌ایم.

حال به تناقض موجود برگردیم و آن را حل کنیم.

وقتی از خارج به جمله های زیر بنگریم می دانیم که براساس قرارداد مورد قبولی که از تعریف جمله داریم، «آفتاب طلوع کرد» یک جمله است[۳] و «حسن از خواب بیدار شد» یک جمله و لابد مجموع هر دو جمله هم بیش از یک جمله است. در این جا بیش معنای دو می دهد گرچه ممکن است جای دیگر معنای بیش از دو بدهد. پس جمله‌ی «وقتی آفتاب طلوع کرد، حسن از خواب بیدار شد» به اعتبار همان قرارداد دو جمله است چون هر یک نهادی مجزّا و گزاره‌ای مجزّا دارد و در صورتی که هرکدام را با معیارهای زبان فارسی تلفّظ کنیم، روی یکی از اجزای هر جمله یک تکیه‌ی قوی و روی یکی دیگر از اعضا یک تکیه‌ی ضعیف وجود دارد که تکیه های دو جمله ۱+۱ (قوی) و ۱+۱ (ضعیف) است.

وقتی از درون جمله به همان جمله بنگریم، جمله‌ی «وقتی آفتاب طلوع کرد، حسن از خواب بیدار شد»، یک جمله بیشتر نیست چون ۴ تکیه (=۲ قوی +۲ ضعیف) جای خود را به ۲ تکیه (=۱ قوی + ۱ ضعیف) می دهند و چون پیشتر دیدیم که هر جمله یک تکیه‌ی قوی + یک تکیه‌ی ضعیف بیشتر ندارد، حکم به یک جمله بودن آن صادر می کنیم. توجّه فرمایید:

۱ـ براساس قدیم ترین و پذیرفته ترین تعریف برای جمله، هر جمله ای یک موضوع و یک محمول یا به اصطلاح امروز نهاد و گزاره دارد.

۲ـ نهاد یا بخشی از گزاره (= مفعول، مسند، متمّم و گاه قید) گروه اسمی است (بالفعل یا بالقوّه) که فقط یک تکیه‌ی پایانی دارد.

۳ـ این را هم پذیرفته ایم که گروه اسمی می تواند ساختمانی ساده یا غیرساده بنا به فرمول (وابسته) هسته (وابسته) داشته باشد.

۴ـ ساده یا غیرساده بودن گروه اسمی تأثیری در افزایش تکیه ندارد.

۵ـ یکی از بحث انگیزترین گروه‌های اسمی گروهی است با فرمول «هسته +ی+(که) + وابسته (=جمله) که وابسته‌ی آن را جمله‌ی ربطی توضیحی یا به تعبیر عرب جمله‌ی صله می نامند.

۶ـ وجود همین گروه اسمی در هر یک از نقش های فوق منشأ پیدایش بیشتر جمله های مرکّب و نیمی از بحث های راجع به حذف و تنازع می شود.

نمونه های متفاوت این گروه اسمی را در یکی از نقش های بالا می بینیم:

وقت + ی + (که) آفتاب طلوع کرد، حسن از خواب بیدار شد. ← وقت طلوع آفتاب ...

در مورد اخیر، می توان جمله را به راحتی چنین نیز ترکیب کرد:

پسری که می خندد، برادر من است = پسری که می خندد

(= پسر خندان) نهاد، بقیّه‌ی جمله گزاره. براین نوع ترکیب از

آن رو که جمله ی ربطی توضیحی با جمله ی صله (=«می خندد»)

قابل تبدیل به صفت (=خندان) است، ایرادی وارد نیست.

امّا منتقد محترم، آقای دکتر محمّدتقی آذرمینا ذیل بررسی تعریف ایرادهای وارد بر مقاله ی دو نقش را چنین عنوان می کنند:

مؤلّف محترم در تعریف دو نقش چنین فرموده اند:

«دو نقش: کلمه ای است که در یک جمله ی مرکّب با توجّه به جمله ی پایه یک نقش دستوری و با توجّه به جمله ی پیرو نقش دیگری دارد.

اشکالاتی که به این تعریف وارد است عبارتند از:

۱ـ اصطلاح دو نقش که بیانگر یکی از مقولات نحوی است، تعبیر نارسا و مبهمی می باشد و مراد از آن روشن نیست. آیا وقتی که سخن از «نقش نهادی»، «نقش مفعولی» و جز آن می گوییم «نقش دو نقش» هم می توانیم اظهار کنیم؟

سؤال اساسی این نیست. این است که چرا نتوانیم؟ پاسخ در خود ایراد آمده است: این گروه اسمی دو نقش یا سه نقش است؛ به همین دلیل ذیل مفعول یا مسند یا ... نمی گنجد. باید در درجه ی نخست در طبقه ی دیگری[۵] گنجانده شود و بعد درباره ی هریک از نقش های آن بحث شود.

ادامه می دهند:

۲ـ منظور از «یک جمله ی مرکّب» روشن نیست، آیا مراد کلیّت جمله ی مرکّب است؟ اگر مقصود کلیّت جمله ی مرکّب است، لفظ «یک» زائد به نظر می رسد. مضافاً این که یک «جمله ی مرکّب، برابر است با "a compound sentence" که الگویی از زبان انگلیسی دارد و با روح زبان فارسی بیگانه است.»

۳ـ در این گونه تعریف ها خلط مبحث وجود دارد چنان که مفهوم جمله و جمله واره به هم آمیخته شده و چنین به نظر می رسد که به جای «جمله ی پیرو» و «جمله ی پایه» درست و دقیق آن باشد که «جمله واره ی پیرو» و «جمله واره ی پایه» استعمال شود تا مقوله ی جمله، جمله واره و جمله ی مرکّب از هم متمایز گردد.

اگر پیشنهاد منتقد محترم را بپذیریم باید برای مبحثی که می تواند تنها با یک اسم در دستور زبان بیاید سه اسم و در نتیجه سه تعریف قایل شویم. در صورتی که هر یک از این سه نوع جمله، جمله واره و جمله ی مرکّب، می تواند ذیل تعریف جمله (سخنی که به نهاد و گزاره بخش پذیر است)، بگنجد.

۴ـ اصولاً «دو نقش» با تعریف فوق یا هر تعریف دیگری مغایر با روح زبان و کاربرد طبیعی آن است و مبحثی «تناقض آلود» به نظر می رسد و از جهت عقلی و منطقی هم جز در موارد نادر و شاذ توجیهی ندارد.

با این سخن، منتقد محترم به وجود دو نقش قایل است امّا آن را فقط در موارد نادر و شاذ می پذیرد. از طرفی جمله ی مبحثی «تناقض آلود به نظر می رسد، یعنی چه؟ یعنی تناقض آلود نیست؟ فقط تناقض آلود» به نظر می رسد؟» اگر این نتیجه گیری درست است پس دلیلی بر رد آن نمی توان اقامه کرد. دست کم این موضوع را به یقین می دانیم که صرف به نظر می رسد برای ردّ هیچ مطلبی کافی نیست.

نقد را چنین ادامه می دهند:

به راستی در جمله های مرکّب چه ضرورتی است که به چنین توجیهات پیچیده ای دست بزنیم؟ بدیهی است که هر جمله و جمله واره به ناچار و به ضرورت بر عناصر خود تکیه دارد و با تمامی آن عناصر است که به شکل جمله و جمله واره درآمده و روشن است که عناصر جمله و جمله واره گاهی مذکور (=آشکار لفظی) و گاهی محذوف (=ناآشکار لفظی) هستند. پس باید توجّه داشت که قائل شدن «دو نقش» نحوی برای یک کلمه در ساختمان جمله های مرکّب امری است که در مرحله ی اوّل از نادیده گرفتن حذف عناصر در جمله و جمله واره ها ایجاد شده و در مراحل بعد به تحلیل ساختمان پیچیده ی این گونه جمله ها (=جمله های مرکّب) ارتباط دارد.

اگر نگوییم قضیّه، همان عنب و انگور و اوزوم هست پس چیست؟ هیچ کس نیست که نداند که مثال: «حسن آمد و کتاب را برد» در حقیقت همان: «حسن آمد و حسن کتاب را برد» است. که در ذهن تولید کننده به این شکل است (= ژرف ساخت یا به قول علمای قدیم ما و عرب، تقدیر) و بر زبان یا کاغذ این طور می آید: «حسن آمد و ... کتاب را برد» (=روساخت). اگر چنین است، توجیهات عدیده چرا؟

همان حسن که در جمله ی نخست نهاد بود، این جا هم نهاد است. پس دو نقش دارد: نهاد برای جمله ی نخست و نهاد برای جمله ی دوّم؛ امّا به دلیل عدم نیاز، وضوح، آگاهی قبلی شنونده و ... بار دیگر در جمله نیامده؛ یعنی «حسن» دیگری نیست، همان «حسن» جمله ی پیشین است. تبیین آن ساده تر نیست؟

ادامه می دهند:

۵ـ بنابه تعریف مؤلّف محترم این نتیجه به دست می آید که «دو نقش» را باید در جمله های مرکّب جست وجو کرد نه در جمله های ساده. پس قبل از تحلیل هر شاهد مثالی اثبات مرکّب بودن آن جمله فرض است و باید توجّه داشت برخی شاهد مثال ها در مقاله ی مذکور «جمله ی مرکّب» نیستند بلکه جمله های ساده ای با ساختمان پیچیده هستند که موضوعیّت «دو نقش» درباره ی آن ها منتفی است.

چنین نیست. دو نقش یا سه نقش و بیشتر را ـ البتّه ـ باید در جمله ی مرکّب جست وجو کرد، امّا به این شرط که جمله ی مرکّب را شامل دو نوع مرکّب هم پایه و مرکّب ناهم پایه بدانیم و بپذیریم که:

جمله ی مرکّب هم پایه ← جمله + جمله + جمله ...

یا جمله ی مرکّب هم پایه ← n جمله به طوری که $n \geq 2$ باشد.

یا جمله ی مرکّب هم پایه ← n جمله به طوری که $n \in N - \{1\}$.

و جمله ی مرکّب ناهم پایه یا درونه ای آن است که در درون سازه های نحوی جمله ی دیگر به کار رود.[۶]

در بخش بعدی به تحلیل نحوی جمله های شاهد مثال مقاله ی مذکور و نقد و بررسی آن ها می پردازند:

۱ـ آب بسیار بیرون می آید که مردم برمی گیرند.

قول مؤلّف: آب برای «بیرون می آید» نقش نهادی دارد و برای «برمی گیرند» مفعول است.

بررسی: اگر جمله به شکل مذکور تحلیل شود «جمله ی مرکّب» نیست بلکه دو جمله ی ساده است که به وسیله ی «که» ربط به هم متّصل شده. بنابراین

«آب» برای «بیرون می آید» نهاد است و مفعول فعل «برمی گیرند» به قرینه و عرف زبان و رعایت اختصار و ایجاز محذوف می باشد. اگر عناصر محذوف را در جمله آشکار کنیم چنین شکلی به دست می آید:

آب بسیار بیرون می آید که مردم [آن آب را] برمی گیرند.

آن را

پس مفعول فعل «برمی گیرند» آن آب (=آن) می باشد که در جمله محذوف است.

یادمان باشد که منتقد محترم فرمودند به راستی در جمله های مرکّب چه ضرورتی است که به چنین توجیهات پیچیده ای دست بزنیم؟ ما نیز با ایشان هم عقیده ایم و به همین دلیل می گوییم چرا [آن آب را] / آن را / آن آب (=آن) به سادگی و کوتاهی، همان آب نباشد؟ چنین توجیهاتی پیچیده تر نیست؟

و امّا درباره ی این ادّعای ایشان که جمله ی آب بسیار بیرون می آید که مردم [آن آب را] برمی گیرند، مرکّب نیست، باید گفت «که» همیشه وابسته ساز است. ایشان «که» را معادل هم پایه ساز «و» پنداشته اند که به هیچ روی درست نیست. آزمایش کنیم:

آیا این دو جمله یکی هستند؟

الف: آب بسیار بیرون می آید و مردم [آن آب را] برمی گیرند.

ب: آب بسیار بیرون می آید که مردم [آن آب را] برمی گیرند.

بدیهی است که هیچ فارسی زبانی این دو جمله را معادل هم نمی داند. لازم است چنین جمله هایی دست کم از دیدگاه ساختاری بررسی شوند: از دیدگاه ساختاری به تبعیض این که عنصر «که» همراه جمله ای آمد، آن را در هر موقعیتی ناقص می کند و از نظر معنا نیز نیازمند جمله ی دیگری می سازد: علی آمد (=جمله ی کامل؛ همان که عرب یصحّ علیه السّکوت را برای آن به کار می برد.) علی آمد که ... (جمله ی ناقص). یعنی جمله در اصل به این صورت بوده است: آب بسیار (ی) که مردم [آن آب را] برمی گیرند، بیرون می آید. اما چون فاصله ی فعل جمله ی هسته با نهاد و سایر اجزای آن زیاد است، شکل حاضر معمول نیست.

درباره ی بیت:

۲ـ چرا گوید آن چیز در خفیه مرد
که گر فاش گردد شود روی زرد

نیز شرح کشّافی می پردازند که خواننده می تواند به آن مراجعه نماید. امّا جمله ساده تر از آن است که درباره ی آن این همه رمل و جفر و طلسمات بگوییم و پیچیده اش کنیم. منتقد محترم جمله را بار نخست، درست نوشته اند: چرا مرد آن چیز در خفیه گوید که اگر [آن چیز] فاش گردد، [او] روی زرد شود. به همین سادگی است. پیچیده اش نکنیم. ساده تر از این هم ممکن است: چرا مرد آن چیز در خفیه گوید که اگر [آن چیز] فاش گردد، [مرد] روی زرد شود؟ در این صورت نهاد هر جمله در کنار آن ذکر می شود و نیازی به تأویل و توجیه ندارد. و امّا در مورد توجیهات دوگانه ای که ایشان فرموده اند، شاید اشتباه نباشد اگر بگوییم هر دو توجیه جز یکی نیست:

الف: چرا مرد آن چیز در خفیه گوید که اگر [آن چیز] فاش گردد، [او] روی زرد شود.

ب: چرا مرد آن چیز [ی را] که اگر [آن چیز] فاش گردد، [او] روی زرد شود، گوید.

ملاحظه می شود که وقتی این دو جمله را در کنار هم بنگریم، هر دو را یکسان می بینیم. کافی است گوید را جابه جا کنیم. ساختمان همان است. از قید در خفیه بگذریم.

از برخی جمله ها، به دلیل پرهیز از تکرار دست می کشیم؛ امّا خواننده را به اصل مقاله و توجیهات غیرضروری آن حواله می دهیم که مثلاً در مورد جمله ی:

۳ـ او نیز مانند مادرم توکّلی داشت که به او مقاومت و استحکام می بخشید.

پس از پیچ و خم های فراوان نتیجه هایی گرفته اند که نویسنده ی اصلی هم همان را گفته و تنازع هم همان را می گوید منتها با حذف همه ی پیچ و خم ها.

شرح و تفصیل در باب جمله ی:

۴ـ در زمین نگاه کن که چگونه بساط تو ساخته شده است؟ خارج از حوصله ی نقل و باز گفت است. بی آن که نیاز به توجیه و تأویل داشته باشیم و هر نوشته را به طرق مختلف، چهار بار تکرار کنیم، باز هم زمین بار نخست متمم است و در جمله ی دوّم نهاد، مگر نویسنده ی اصلی جز این گفته بود؟

درباره ی برخی از جمله ها نظیر یکی از عنکبوتان گرفتار تارهای حماقت که از برکت نقشه های استعماری فعلاً کم نیستند، همیشه از حافظ گله مند بوده است، در خورد یک مقاله مطلب آورده اند امّا غالباً به موضوع مرتبط نیست. پرسش های مقدّری است که به نظر منتقد محترم ممکن بوده است در جایی دیگر، کسی دیگر را به کار آید؛ امّا در حال حاضر به مقاله و موضوع آن مربوط نمی شده. در بخش غیرمرتبط دیگری یکی از گروه های اسمی جمله را چنین تحلیل نموده اند:

یکی	از عنکبوتان	گرفتار	تارهای	حماقت
هسته ی گروه	متمّم هسته ی گروه	وابسته ی ۱ مضاف الیه	وابسته ی ۲ مضاف الیه	وابسته ی ۳ مضاف الیه

و نتیجه گرفته اند «عنکبوتان» متمّم است و برای «کم نیستند» نقش نهادی دارد. آیا نویسنده چیزی جز این گفته اند؟ تفاوت قضیّه تنها در آن است که نویسنده، مطلب را به کوتاهی تمام، در دو جمله آورده اند و بدون اشتباه؛ درحالی که منتقد محترم همان مطلب را همراه با اشتباه در حدود ۲۵ جمله فرموده اند! بسط مقال یعنی همین!

و امّا اشتباه کدام است؟ بی جار و جنجال و بوق و کرنا و اوره کا! اوره کا! نه گرفتار یعنی وابسته ی ۱ مضاف الیه است نه به تبع آن تارها یعنی وابسته ی ۲، مضاف الیه. لابدمی پرسید چیست اگر مضاف الیه نیست. ترجیح می دهم فعلا وارد این بحث نشوم. خواننده ی هشیار، خود می داند. موضوع بحث ما اصلاً دو نقش بود.

درباره ی جمله ی ۶ـ یک بار حتّی از کسی که یک سگ کوچه گرد را از سر راه وی دور کرد، رنجید، آن قدر مفصّل و ممتّع توضیح داده اند که کم کم دارم به این نتیجه می رسم که فردا مقاله نویسان حرفه ای دیگری هم یافت خواهند شد که به راحتی بتوانند همین جمله ها را به روایت از من، منقول از منتقد محترم و با سلسله سند صحیح از نویسنده ی اصلی برای چهارمین بار نقل کنند و هر بار

حجم مقاله شان را گسترش دهند تا آن جا که برای راوی نهم تنها سلسله ی روات به اندازه ی یک مقاله ی مفصّل گردد و در آینده ای دورتر نیز بتوان همایشی عظیم درباره ی توانایی ها و درجات علمی روات و ناقلان آثار برگزار کرد.

۷ـ از این مادربزرگ زیاد حرف می زدند که عمر دراز کرده و سخنان جذّاب می گفته بود.

در باب این یکی هم مقدّمات مفصّلی می فرمایند و پس از چندین سطر:

پس با این مقدّمات روشن است که نهاد فعل جمله واره ی پیرو اوّل و دوّم (کرده بود، می گفته بود) [او] می باشد که به قرینه محذوف است و مرجع آن «مادربزرگ» است.

در صورتی که بدون آن همه گفت وشنودهای علمی باز هم نهاد فعل جمله واره ی پیرو اوّل و دوّم «مادربزرگ» بود. چرا نهاد فعل؟ مگر جمله نهاد ندارد؟

۸ـ اگر در خانه ای شوی که به نقش و گچ کنده کرده باشند؛ روزگاری دراز وصف آن گویی.

در این مورد هم ترجیح می دهم خواننده، خود، مطلب را با توضیحات مفصّل بخوانند.

۹ـ خوف ایشان از طرف روم باشد که به کشتی ها قصد آن جا کنند.

قول مؤلّف: «روم» در جمله ی اوّل مضاف الیه و برای «قصد کنند» نقش نهادی دارد.

در پاورقی مجلّه ی رشد هم مسئولان مجلّه این نکته را خاطر نشان کرده اند که «رومیان» نهاد است نه روم.

با این ترتیب برای ناقد آن می ماند که بفرمایند:

باید توجّه داشت این جمله مرکّب نیست و «که» ربط است و ... .

و این هم اشتباه است؛ زیرا درست است که «که» ربط است امّا ربط وابستگی است نه همپایگی، و ربط وابستگی نیز همیشه جمله ی مرکّب می سازد.[۸]

۱۰ـ زبونی ضحّاک به دست کسی انجام خواهد شد که هنوز از مادر نزاده است.

همان خرف ها به زبانی دیگر باز گفت شده اند.

۱۱ـ این تنها درختی است که در کویر خوب زندگی می کند.

قول مؤلّف: «درختی در نیمه ی اوّل عبارت ذکر شده نقش مسندی دارد و در نیمه ی دوّم آن نقش نهادی.»

بررسی: مراد از «نیمه ی اوّل» و «نیمه دوّم» عبارت چیست؟ این چه اصطلاحی است؟ چرا مؤلّف از به کار بردن جمله ی مرکّب سرباز زده است؟

ببخشید! و بقیّه باز هم از همان سنخ.

درباره ی این جمله:

۱۲ـ از آن اسیران و مفسدان که قوی تر بودند؛ بردار کردند.

از بقیّه می گذریم ولی به این نکته توجّه فرمایید.

شکل فصیح جمله با توجّه به جایگاه درست «را» چنین است:

[گروهی را] از آن اسیران و مفسدان که [آن ها] قوی تر بودند؛ بردار کردند.

این که ادّعا شود جای «را»، آن هم جایگاه درست «را» این جاست که من تعیین می کنم، بر کدام منطق دستوری استوار است؟ تصادفاً در همین مورد به یقین می توان ادّعای دیگری کرد و آن را درست تر هم دانست. با وجود این که به درستی آن یقین دارم بر سر آن پای نمی افشارم؛ امّا درست آن است که میان اجزای گونه گون گروه اسمی فاصله نیندازیم.[۹] با این مقدّمه چون حتّی خود منتقد محترم هم در مفعول یابی ـ که صد البتّه هیچ ارتباطی به مقاله هم ندارد ـ چنین فرموده اند:

۱ـ مفعول «بردار کردند» کدام است؟

جواب: گروه بزرگ مفعولی (=گروهی از آن اسیران و مفسدان)

و گروهی از آن اسیران و مفسدان را به عنوان گروه اسمی پذیرفته اند، بهتر آن است که همیشه نشانه ی مفعولی را در پایان گروه اسمی بگذاریم؛ زیرا این نشانه به تمام گروه اسمی تعلّق دارد نه تنها به واژه ی گروه. باقی مطلب زاید است و قابل نقل نه.

درباره ی دو شماره ی ۱۳ و ۱۴ نیز همان مطالب تکرار شده است؛ به کرّات.

از این پس منتقد بزرگوار، باز هم بی ارتباط چندان به موضوع، چند نکته ی تکمیلی آورده اند و در بررسی یکی از نکته ها فرموده اند:

آن چه تا به حال گفته شد بررسی و نقد «دو نقش؟» در جمله های مرکّب بود. حالا ببینیم که آیا در جمله های ساده هم این مقوله به شرط صحّت کاربرد دارد یا خیر؟

واضح است که حتّی ما، مکتب دیدگان هم می دانیم که اسم در یک جمله بیش از یک نقش نمی گیرد. پس جای این سؤال و توضیحات مربوط به آن در این مقاله نیست. با وجود این به برخی از جمله های ایشان، از سر ضرورت اشاره می شود:

در مطالعه ی ساختمان های جمله ی ساده به این الگو برمی خوریم:

سلطان مراد یا علی ولیّ الله گفت. (عالم آرای صفوی ص ۴۶۱)

قبلاً می دانیم که «یاعلی ولیّ الله» در نحو عربی بدین ترتیب ترکیب می شود: یا: حرف ندا، علی: منادای مفرد علم، ولی: بدل برای علی، الله: مضاف الیه.

حال جمله ی فوق را با اندکی تغییر به شکل زیر درمی آوریم و در باب آن سخن می گوییم:

سلطان مراد یاعلی گفت.

در این جمله یاعلی چه نقشی دارد؟

آیا منادا است؟ آیا مفعول فعل «گفت» است؟ و یا هم «منادا» و هم «مفعول» است؟

تناقض در شکل اخیر چگونه حل می شود؟

باید بگوییم که درست است که «یاعلی»[۱۰] در این صورت منادا است لیکن وقتی در جمله ی «سلطان مراد یاعلی گفت»، قرار گرفت از شکل نحوی معهودش خارج شده و مجموعاً مؤوّل به اسم شده و سپس این اسم در جایگاه مفعول برای فعل «گفت» واقع گردیده پس نمی توان برای «یاعلی» دو نقش قائل شد زیرا در این صورت دچار تناقض می شویم.

اوّل ثابت بفرمایید چه کسی یاعلی را در این جمله منادا خوانده است بعد آن را رد نمایید.

۲ـ «دو نقش» مفهوماً و موضوعاً به علم صرف هم سرایت دارد که محقّقان دستور زبان برای جلوگیری از خلط مبحث و رفع ابهام و تناقض آن را به گونه ای حل کرده اند.

مثلاً در این جمله ی معروف: «رفت فعل است!»

می دانیم که از یک طرف «رفت» در عالم زبان فعل است و از سوی دیگر مشاهده می کنیم که «فعل» نمی تواند در جایگاه مسندالیه قرار گیرد. پس در باب «رفت» چه حکمی کنیم؟ آیا می توان گفت که «رفت» هم فعل است و هم فعل نیست؟ این تناقض چگونه برطرف می شود؟

باید به منتقد محترم خاطرنشان کرد که این مقوله امروزه از پیش پا افتاده ترین مباحث دستوری جاری است و در کتاب های زبان فارسی دوره ی دبیرستان دیری است با این تعریف ساده حل شده است که: «هر عنصری که در جایگاه مفعول و نهاد و متمم و ... قرار گیرد گروه اسمی است.»؛ به همین سادگی!

امّا ایشان پس از مقدّمات فراوان پیشنهاد وضع اصطلاح جدیدی داده اند که با عذرخواهی از این که ناگزیریم بخش کوتاهی از پیشنهاد ایشان را این جا ذکر کنیم.

در جمله ی «بزن بزن گرم گردید.» هم این دوگانگی مشاهده می شود. در نگاه اول «بزن بزن» ساختمان فعلی دارد امّا کاربرد آن در جمله غیر فعل است (= اسم مرکّب) و در جایگاه نهاد قرار گرفته است. آیا می توانیم بگوییم که «بزن بزن» هم فعل است و هم فعل نیست؟ (= اسم در نقش نهادی)

روشن است که محققان دستور زبان به این نکته هم توجّه داشته اند و از این رو دو اصطلاح «تغییر طبقه ی دستوری» و «تغییر مقوله ی دستوری» را طرح کرده اند. به کمک این اصطلاح می گوییم که درست است که «بزن بزن» ساختمان فعلی دارد. (فعل امر + فعل امر) امّا بنا به کاربرد از طبقه ی فعل به طبقه ی اسم منتقل گردیده و سپس با هویّت اسم بودن (= اسم مرکّب) در جایگاه نهاد قرار گرفته است.

با توجّه به بخشی که زیر آن خط کشیده شده، چه باید گفت؟ مگر نه این است که منتقد محترم، خود، می فرماید کاربرد آن در جمله غیر فعل است» و در ادامه آن را اسم مرکّب و اسم در نقش نهادی می داند؟ پس دلیل این همه طول و تفصیل چیست؟ بارها گفته شده است که هر عنصر زبانی که در نقش نهاد یا مفعول و ... بیاید، گروه اسمی است.

اساساً چه دلیلی دارد که کسی به واژه ای مثل بزن بزن در جمله ی بزن بزن گرم گردید، فعل بگوید؟ بنیادی ترین شرط فعل داشتن زمان است. آیا بزن بزن زمان دارد؟

چنین واژه هایی ظاهراً فعلند. امّا مشخصاً تمام ویژگی های فعل را ندارند از جمله زمان ـ که آمد ـ و دو ویژگی دیگر؛ آوایی و نکیه؛ که آن ها نیز در مورد چنین واژه هایی اسمی اند نه فعلی. نتیجه گیری از بحث را با طرح چند نکته ی پایانی ادامه داده اند که حاصل همان تنها به قاضی رفتن است و در پایان با نقل اقوالی به دو زبان عربی و فارسی نتیجه می گیرند که:

حتّی محققان نحو عربی هم مبحث «تنازع» را از پیچیده ترین و مشوّش ترین بحث های نحوی دانسته اند. نقل قول هایی از نویسنده ی کتاب النّحو الوافی چاشنی این بحث شده است:

در بسیاری از موارد، مطالب مطروحه در باب «تنازع» کلام فصیح را نقض می کند.

گفتیم که این همان ژرف ساخت است که هیچ نویسنده یا گوینده ی عاقلی آن را در نثر یا سخن خود نمی آورد. به همین دلیل ـ به قول ایشان ـ در کلام فصیح عرب نیامده است؛ از آن گذشته، این موضوع که کاربرد تنازع در دستور زبان وارد شده به معنای مطابقت کامل صرف و نحو زبان فارسی با عربی نیست حتّی اگر به قول منتقد محترم بیش تر منطبق با «صله و موصول» عربی باشد.

این اصطلاح را در موردی آورده ایم که واژه ای در بیش از یک جمله بیاید و برای اختصار در یکی از آن جمله ها به قرینه حذف شود.

پی نوشت:

۱ـ برای تکمیل اطلاعات در این مورد می توان به کتاب های معتبر دستوری و زبان شناسی از قبیل:
دستور زبان فارسی بر پایه ی نظریّه ی گشتاری، دکتر مهدی مشکوة الدّینی، نگاهی به زبان، جورج یول، ترجمه نسرین حیدری، زبان شناسی نوین، نیل اسمیت، دیردری ویلسون، ترجمه ابوالقاسم سهیلی و دیگران، دستور زبان فارسی ۲، دکتر حسن انوری، دکتر حسن احمدی گیوی و ... مراجعه کرد.

۲ـ در همین مورد «جمله ی مرکّب و چند معادل ها» از حسن وثوقی در مقالات زبان شناسی نیز خواندنی است.

۳ـ چرا اصطلاح بند یا فراکرد را در این مورد مناسب ندانسته و در کتاب های درسی نیز وارد نکرده ایم؟ به این دلیل که آنچه برخی آن را بند یا فراکرد نامیده اند به هر تعبیر که بدان بنگریم باز هم جمله است چون تمام ویژگی هایی را که برای جمله ذکر کرده ایم و کرده اند دارد؛ از قبیل بخش پذیری به نهاد و گزاره، احتوای پیام و ... امّا یک احتمال وجود دارد که مستقل نباشد. مستقل نبودن بند (جمله) تعریف و ویژگی های دیگر آن را از قبیل اشتمال پیام، ساختمان، تقسیم پذیری به نهاد و گزاره و ... نقض نمی کند. بنابراین اگر بند به دلیل اشتمال بر مسایل بالا باز هم جمله است ـ که هست ـ معادله ی زیر برقرار است:

الف: جمله سخنی است که: ۱ـ به نهاد و گزاره بخش پذیر است. ۲ـ پیام دارد.

ب ـ بند یا فراکرد سخنی است که: ۱ـ به نهاد و گزاره بخش پذیر است. ۲ـ پیام دارد.

پس الف = ب یعنی بند و فراکرد = جمله.

آیا ویژگی دیگری می توان برای هر یک از این دو ذکر کرد که در دیگری نباشد؟

۴ـ البته نه این «آفتاب طلوع کرد»ی که در جمله ی بالا و حتّی در همین پاورقی آمده، نکته ای «آفتاب طلوع کرد»ی که آن را جدای از هر وابستگی دیگری به مقدّم و مؤخّر، [illegible] جداگانه بنویسیم؛ زیرا هر عنصری از زبان که در داخل گیومه قرار گیرد [illegible] نقش می پذیرد و باز هم بر این اصل توافق داریم که آنچه در جمله ی بالا در [illegible] اسمی است. پس این «آفتاب طلوع کرد»ی که در پاورقی [illegible]

الف ـ پیش از خودش صفت اشاره آورده، که [illegible] اسم است،

ب ـ پس از خودش «ی» نکره آورده که [illegible] اسم است،

پ ـ جمله ی ربطی توضیحی [illegible] است،

ت ـ واژه مقدم بر آن [illegible] نهاد است، پس گروه اسمی است.

۵ـ مراد طبقه ی دستوری به معنای صرفی آن نیست. منظور طبقه بندی نقشی است.

۶ـ این قضیه ی یک پیش از گروه اسمی هم در شمار بحث هایست که شاید دیگر نتوان در مقابل کاربرد آن مقاومت کرد. در زبان ـ با آن که قول منتقد محترم را مبنی بر خلاف بودن آن در زبان فارسی می پذیریم ـ هر پدیده ای اتّفاق می افتد، دلیلی دارد. باید آن دلیل را از میان برداشت تا آن اتّفاق نیفتد، چون پس از آن، تجربه نشان داده است که هر گونه منع یا تجویزی بی فایده است. از این که بگذریم، جای این مطلب در این جا نبود.

۷ـ به این کتاب هم می توان مراجعه کرد:
دستور زبان فارسی بر پایه ی نظریّه ی گشتاری، مشکوة الدّینی، مهدی، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، فصل ۵

۸ـ باز هم ساختمان اصلی جمله را بیاوریم (= ژرف ساخت): خوف ایشان از طرف روم ـ (= رومیان) که به کشتی ها قصد آن جا کنند ـ باشد. امّا روشن است که نه ما امروز چنین جمله ای را به کار می بریم و نه ناصر خسرو آن روز.

۹ـ مگر در نثر ادبی یا هنری که در آن هر گونه دخل و تصرّف روایی می توان کرد و حتّی گاه ناروا امّا زیبا.

۱۰ـ یا علی مناداست یا علی مناداست؟ گمان می کنم علی منادا باشد. نه؟

□ لیلا یوسفی ـ اسلام شهر

اشاره:

یکی از مباحث کتاب های ادبیّات فارسی متوسطه «عناصر داستان» است و یکی از عناصر داستانی «طرح». نویسنده کوشیده ضمن تبیین این عنصر مهمّ داستانی و چگونگی آن تفاوت طرح و درون مایه را آشکار سازد. پس از آن برای نمونه طرح داستان «هدیه ی سال نو» اثر آ. هنری از کتاب ادبیّات فارسی سال دوّم دبیرستان بررسی می شود.

خانم لیلا یوسفی (متولّد ۱۳۵۰) دبیر و سرگروه درس ادبیّات فارسی ناحیه ی ۲ اسلام شهر است. وی کارشناسی ارشد خود را در سال ۱۳۷۸ از پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی دریافت کرد و هم اکنون به مطالعه و تحقیق و تدریس مشغول است.

پنج عبارت کلیدی مهمّ مقاله:

ـ طرح، مجموعه ی سازمان یافته ای از وقایع است که با رابطه ی علّت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه ای مرتّب شده اند.

ـ هنگامی که داستان می خوانیم و می خواهیم آن را برای کسی تعریف کنیم هیچ گاه طرح داستان را نقل نمی کنیم بلکه به شرح حوادث می پردازیم و از توصیف علل وقوع حوادث درمی گذریم. از این رو برای به دست آوردن طرح داستان باید از حافظه، قدرت تخیّل و هوش خود استفاده کنیم تا از دل حوادث، علل بروز آن ها را بیابیم.

ـ خلاصه ی داستان تنها شرح مختصری از وقایع است، درحالی که زیرساخت طرح برپایه ی روابط علّت و معلولی است.

ـ گاه شخصیّت ها برای اعمال و رفتار خود دلایلی دارند که خواننده آن ها را نمی پذیرد و یا به سختی می پذیرد. در این مواقع بهترین راه در بررسی طرح، قراردادن خود به جای شخصیّت داستانی و دیدن جهان از منظر اوست. انجام چنین امری می تواند رابطه ی حسّی مناسبی بین خواننده و داستان برقرار سازد.

ـ در داستان های کوتاه عنصر «غافل گیری» ارتباطی تنگاتنگ با حالت شک و انتظار دارد. اگر ما از زمان وقوع حوادث در داستان جلوتر باشیم و دقیقاً بدانیم چه حوادثی و به چه دلایلی رخ خواهد داد دیگر نه تنها شک و انتظار وجود ندارد بلکه ویژگی غافل گیری نیز درمیان نخواهد بود.

طرح[1] (پیرنگ)[2] یکی از عناصر اصلی داستان، نمایش نامه و شعر است. منتقدان دنیای باستان طرح را می شناختند و به آن توجّه داشتند. ارسطو در کتاب «بوطیقا» طرح را یکی از عناصر شش گانه تراژدی دانسته است.[3] طرح «نقل حوادث است با تکیه بر روابط علّت و معلولی در هر اثر ادبی که نشان می دهد هر حادثه به چه دلیل اتفّاق افتاده و بعد از آن نیز چه حوادثی و به چه دلیل اتفّاق می افتد، بدین معنی که وابستگی موجود میان حوادث را به طور عقلانی تنظیم می کند و ضابطه ای است که نویسنده براساس آن حوادث را نظم می دهد.»[4] از این رو طرح، مجموعه ی سازمان یافته ای از وقایع است که با رابطه ی علّت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه ای مرتّب شده اند.

ای. ام. فورستر میان «داستان» و «طرح» تفاوتی قائل شده که به لحاظ اهمیّت آن بیان می شود. او داستان را نقلِ رشته ای از حوادث دانسته که برحسب توالیِ زمان ترتیب یافته است. از نظر او طرح نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیّت و روابط علّت و معلول. «سلطان مُرد وسپس ملکه مرد» این داستان است. امّا «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت»، طرح است. در این جا نیز توالیِ زمانی حفظ شده، لیکن حسّ سببیّت برآن سایه افکنده است، یا این که «ملکه مرد و کسی از علّت مرگ آگاه نبود تا بعد که معلوم شد از غم مرگ سلطان بوده است»، این طرح است به علاوه ی یک راز و این شکلی است که می توان به کمال بسط داد. همین مرگ ملکه را در نظر بگیرید؛ اگر داستان باشد می گوییم «خوب بعد؟» و اگر طرح باشد می پرسیم «چرا؟» و این تفاوت اصلی و اساسی بین این دو وجه از رمان است.»[5]

بدین ترتیب هنگامی که داستان می خوانیم و می خواهیم آن را برای کسی تعریف کنیم، هیچ گاه طرحِ داستان را نقل نمی کنیم بلکه به شرح حوادث می پردازیم و از توصیف علل وقوع حوادث درمی گذریم؛ از این رو برای به دست آوردن طرح داستان باید از حافظه، قدرت تخیّل و هوش خود استفاده کنیم تا از دل حوادث، علل بروز آن ها را بیابیم.

تفاوت دیگری که می توان میان داستان و طرح قائل شد، آن است که در داستان عناصر مختلفی نقش دارند؛ مانند شخصیّت پردازی، صحنه پردازی، گفت وگو و لحن؛ حال آن که طرح فاقد این عناصر ساختاری است. در طرح خواننده نمی تواند رابطه ی حسّی با شخصیّت ها برقرار سازد.

برخی افراد قادر به تشخیص اختلاف بین «داستان و طرح» و «خلاصه ی داستان با طرح» نیستند. آنان گمان می کنند که طرح، خلاصه ای از داستان است،

چرا ها

طرح ، زنجیره ی

حال آن که چنین نیست. خلاصه ی داستان تنها شرح مختصری از وقایع است درحالی که زیرساخت طرح برپایه ی روابط علّت و معلولی است.[۶] در این بخش از نوشتار، ابتدا خلاصه و طرح داستان «هدیه ی سال نو» اثر آ. هنری را بیان کرده، سپس چگونگی تفاوت آن ها را مورد بررسی قرار می دهیم.

خلاصه ی داستان

دِلا موهای بلند و زیبایش را می فروشد و برای همسرش جیم زنجیر ساعت گران بهایی می خرد. از قضا جیم نیز بدون اطّلاع همسرش، ساعت قدیمی و دوست داشتنی اش را می فروشد و برای موهای بلند دلا دو شانه سر زیبا می خرد.

طرح داستان

دلا به همسرش جیم بسیار علاقه مند است. او از این که نمی تواند با مقدار کم پس اندازش هدیه ی عید مناسب و شایسته ای برای جیم بخرد غمگین است. پس از ناله و زاری بسیار فکری به ذهنش می رسد. جیم دو چیز دارد که خودش و دلا به آن ها می بالند؛ یکی ساعت جیبی طلایی که از پدربزرگش به ارث رسیده و دیگر گیسوان بلند دلا. سرانجام دلا تصمیمش را می گیرد؛ موهای بلندش را به زن آرایشگر می فروشد و با پول آن زنجیر ساعت گران بهایی برای جیم می خرد. دیگر پس از این جیم به خاطر بند چرمی کهنه ای که به ساعتش آویزان بود، پنهانی به آن نگاه نخواهد کرد. پس از فروش موها دلا نگران است که نکند با این موهای کوتاه دیگر برای جیم جذّاب و دوست داشتنی نباشد. امّا جیم اقرار می کند که کوتاهی موها نمی تواند ذرّه ای از عشق و علاقه ی او به دلا کم کند؛ چرا که او نیز از عشق دلا ساعت قدیمی و دوست داشتنی اش را فروخته و شانه سرهای گران بهایی برای او خریده است.

با مقایسه ی خلاصه و طرح این داستان درمی یابیم که خلاصه ی داستان تنها شرح مختصر وقایعی است که برای دلا و همسرش اتفّاق افتاده حال آن که طرح داستان، نقل حوادث است با تکیه بر روابط علّت و معلولی. برای هر رفتاری دلیلی وجود دارد؛ برای نمونه اگر دلا حاضر شده موهای بلند و زیبایش را بفروشد برای این کارش دلیلی دارد. البتّه گاه شخصیّت ها برای اعمال و رفتار خود دلایلی دارند که خواننده آن ها را نمی پذیرد و یا به سختی می پذیرد. در این مواقع بهترین راه در بررسی طرح، قراردادن خود به جای شخصیّت داستانی و دیدن جهان از منظر اوست. انجام چنین امری می تواند رابطه ی حسّی مناسبی بین خواننده و داستان برقرار سازد. در این داستان شاهد رفتاری از سوی دلا هستیم که ممکن است از نظر ما چندان منطقی و خوشایند نباشد، درصورتی که شاید اگر ما نیز به جای دلا بودیم چنین می کردیم و اگر هم دست به چنین کاری نمی زدیم، دست کم می توانستیم او را درک کنیم و دلیل رفتار او را بفهمیم. هنگام مطالعه ی این داستان سؤالات بسیاری برای خواننده پیش می آید که می توان با دقّت پاسخ آن ها را از متن داستان دریافت؛ برای نمونه:

- چرا دلا حاضر می شود موهای بلند خود را بفروشد؟
- چرا او زنجیر ساعت را برای هدیه ی عید جیم برمی گزیند؟
- چرا دلا پس از فروش موهایش نگران است؟
- چرا جیم ساعت قدیمی و دوست داشتنی خود را می فروشد؟
- چرا جیم شانه سر را برای هدیه ی عید دلا برمی گزیند؟
- آیا واقعاً زن و شوهری می توانند تا این حد عشق توأم با سخاوت نسبت به یکدیگر داشته باشند؟

عناصر ساختاری طرح

۱) گره افکنی[۷]

«گره افکنی، وضعیّت و موقعیّت دشواری است که بعضی اوقات به طور ناگهانی ظاهر می شود و برنامه ها، راه و روش ها و نگرش هایی را که وجود دارد، تغییر می دهد. در داستان، گره افکنی شامل خصوصیّات شخصیّت ها و جزئیّات وضعیّت و موقعیّت هایی است که خطّ اصلی طرح را دگرگون می کند و

شخصیّت اصلی را در برابر نیروهای دیگر قرار می دهد و عمل «کشمکش» را به وجود می آورد.»[۸]

۲) کشمکش[۹]

کشمکش مقابله ی دو نیرو یا دو شخصیّت است، بویژه زمانی که شخصیّت اصلی با نیروهایی که علیه او برخاسته اند و با او سرمخالفت دارند به نزاع و مجادله می پردازد. این نیروها ممکن است اشخاص دیگر یا اجسام و موانع یا قراردادهای اجتماعی و یا خوی و خصلت خاصِ خودِ شخصیّت اصلی داستان باشد که با او سرناسازگاری دارند.[۱۰] بنابراین کشمکش را می توان به سه نوع تقسیم کرد:

۱) شخصیّت اصلی ممکن است با فرد دیگر یا گروه دیگری درگیر شود (انسان برضدّ انسان)، ۲) ممکن است همین شخصیت با نیرویی بیرونی یعنی طبیعت، جامعه یا سرنوشت خویش درگیر شود (انسان برضدّ طبیعت)، ۳) ممکن است چنین شخصیتی در جدال با برخی از تمایلات و یا خصلت های درونی خودش باشد (انسان بر ضدّ خودش).[۱۱]

۳) بحران[۱۲]

«بحران، لحظه ای است که نیروهای متقابل برای آخرین بار با هم تلاقی می کنند و عمل داستانی را به نقطه ی اوج می کشانند و موجب دگرگونی زندگی شخصیّت یا شخصیّت های داستان می شوند و تغییری قطعی در خط اصلی داستان به وجود می آورند.»[۱۳] از این رو بحران نقطه ای است که تنش و هیجان به اوج خود می رسد و سپس گره گشایی صورت می پذیرد. بحران داستانی در خواننده حالت شکّ و انتظار ایجاد می کند.

۴) شکّ و انتظار[۱۴]

حالت شکّ و انتظار[۱۵] کیفیّتی است که نویسنده در داستان خود می آفریند و خواننده را به ادامه دادن داستان مشتاق و کنجکاو می کند و هیجان و التهاب او را برمی انگیزد. به طورکلی شکّ و انتظار ممکن است به دو صورت در داستان به وجود آید:

۱) طرح مسائل اسرارآمیز و مبهم

۲) نویسنده شخصیّت یا شخصیّت های داستان را در وضعیّت و موقعیّت دشواری قرار بدهد؛ چنان که شخصیّت میان دو عمل یا دو راه باید یکی را انتخاب کند که گاه هر دو نامطلوب نیز هست و انتخاب یکی از این دو راه توجّه خواننده را بیشتر به خود جلب می کند.

در داستان های کوتاه عنصر غافل گیری[۱۶] ارتباطی تنگاتنگ با حالت شک و انتظار دارد. اگر ما از زمان وقوع حوادث در داستان جلوتر باشیم و دقیقاً بدانیم چه حوادثی و به چه دلایلی رخ خواهد داد دیگر نه تنها شک و انتظار وجود ندارد بلکه ویژگی غافل گیری نیز درمیان نخواهد بود.[۱۷]

۵) نقطه ی اوج[۱۸]

«نقطه ای است که در آن بحران به نهایت خود برسد و به گره گشایی داستان بینجامد. نقطه ی اوج داستان، نتیجه ی منطقی حوادث پیشین است که همچون آبی در زیرزمین جریان داشته و ازنظر پنهان مانده است و جاری شدن آب بر زمین پایان ناگزیر آن است.»[۱۹] درهرحال اوج داستان نقطه ای است که خواننده قوی ترین ارتباط حسّی را با داستان ایجاد می کند و در واقع نقطه ای است که ذهن و دلش بیش از هر نقطه ی دیگری معطوف به داستان است.[۲۰]

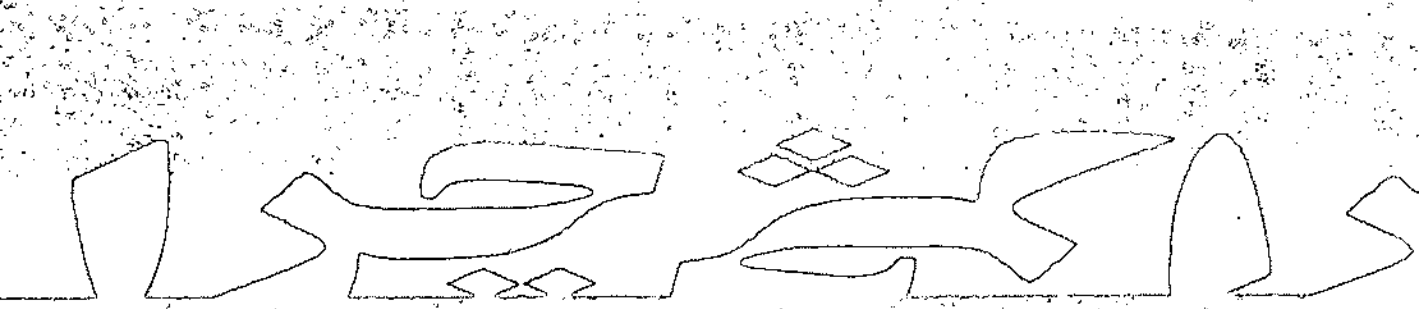
۶) گره گشایی[۲۱]

«گره گشایی، پیامد وضعیّت و موقعیّت پیچیده یا نتیجه ی نهایی رشته ی حوادث است و نتیجه ی گشودن رازها و معمّاها و برطرف شدن سوء تفاهمات. در گره گشایی سرنوشت شخصیّت یا شخصیّت های داستان تعیین می شود و آن ها به موقعیّت خود آگاهی می یابند؛ خواه این موقعیّت به نفع آن ها باشد یا به ضررشان.»[۲۲] گره گشایی در واقع نتیجه گیری داستان است. داستان وقتی به اوج خود رسید باید بلافاصله گره گشایی صورت پذیرد و تعلّل و درنگ در این مورد به کلّ ساختار داستان لطمه وارد می آورد و تأثیر آن را از بین می برد. گاهی نویسنده پس از اوج داستان گره گشایی را به عهده ی تخیّل خواننده می گذارد و این البتّه در نتیجه ی اشاراتی است که پیش از این در طول داستان به وجود آمده است.

عناصر ساختاری طرح داستان «هدیه ی سال نو»

عناصر مزبور چنان در پیکره ی داستان درهم تنیده اند که تشخیص آن ها از هم چندان آسان نیست امّا چون ناگزیر به بررسی هستیم این عناصر را جدا از یکدیگر مشخّص می کنیم.

از آن لحظه ای که خواننده متوجّه می شود فردا روز عید است و دلا یک دلاروهشتاد و هفت سنت بیشتر برای خرید عیدی برای همسرش ندارد «گره افکنی» داستان به وجود می آید و بعد به دنبال آن «کشمکش» دلا با خودش شکل می گیرد. نویسنده هنرمندانه در خلوت زن حضور



می یابد و مکنونات ذهنی او را برای ما مشخص می سازد. دلا بسیار اندوهگین است. او به خوبی می داند که زندگی معجون دردآوری است از لبخندهای زودگذر و انبوه غم و اندوه و سیلاب اشک و زاری. از سویی دوست دارد یک هدیه ی زیبا و تمام عیار و نادر که لایق جیم باشد برای او بخرد و از سوی دیگر یک دلاروهشتاد وهفت سنت بیشتر ندارد که نتیجه ی ماه ها پس انداز اوست، ناگهان با فکری که به ذهن دلا می آید داستان به مرحله ی «بحران» می رسد. در این لحظه نیروهای متقابل و افکار مختلف مقابل هم قرار می گیرند و تغییری در خطّ اصلی داستان به وجود می آورند. با گسترش طرح رفته رفته کنجکاوی و شور و اشتیاق خواننده برای دنبال کردن ماجرای داستان بیشتر می شود. در این مرحله از داستان، دلا با برانگیختن حسّ همدردی خواننده او را نسبت به سرنوشت خویش علاقه مند می کند و همین علاقه مندی، خواننده را در حالت دل نگرانی و «شک و انتظار» قرار می دهد. از سوی دیگر با خارج شدن دلا از خانه و قرار گرفتنش مقابل آرایشگاه با پیش ذهنی که خواننده از عشق این دو نسبت به هم دارد، بر حالت شکّ و انتظار او افزوده می شود. در این مرحله خواننده علاقه مند است که بداند سرانجام دلا برای خرید عیدی چه می کند؟ آیا او تصمیمش را عملی می کند یا خیر؟ در پایان داستان ویژگی «غافل گیری» وجود دارد. سرانجام با کوتاه کردن موها و فروش آن ها، داستان به «نقطه ی اوج» می رسد. معمولاً پس از نقطه ی اوج، حالت شک و انتظار کاهش یافته و داستان به پایان خود نزدیک می شود. امّا سرانجام، «گره گشایی» داستان زمانی است که خواننده درمی یابد هر یک از شخصیت ها از فرط عشق و علاقه از خواسته های شخصی خود گذشته و برآوردن نیازها و شادی طرف مقابل را برخواسته های خویش ترجیح داده اند. دلا به خاطر جیم از موهای بلند و زیبای خویش می گذرد و جیم نیز به خاطر دلا از ساعت قدیمی و دوست داشتنی اش. در این مرحله سرانجام، شخصیّت های داستان معلوم می شود و آن ها به موقعیّت خودآگاهی می یابند.

یادداشت ها

1) Plot

۲) آقای جمال میرصادقی بنا به دلایلی و به پیشنهاد دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی معادل «پیرنگ» را به جای «طرح» پسندیده اند. ر. ک: عناصر داستان، جمال میرصادقی، چ سوّم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، پاورقی ص ۶۲.

۳) فنّ شعر، ارسطو، ترجمه و تحشیه ی عبدالحسین زرّین کوب، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۲۲.

۴) ادبیّات داستانی، جمال میرصادقی، چ سوّم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، ص ۲۹۴، همچنین واژه نامه ی هنر داستان نویسی، جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۷، ذیل پیرنگ.

۵) جنبه های رمان، ادوارد مورگان فورستر، ترجمه ابراهیم یونسی، چ چهارم، نگاه، تهران، ص ۹۲. درضمن ناصر ایرانی در کتاب «داستان، تعاریف ابزارها و عناصر»، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تهران، ۱۳۶۴، صص ۱۶۶ـ۱۶۵ در توضیح این گفته ی فورستر نوشته است که: «می بینید که وقتی طرح داستان را تعریف می کنیم روابط علّی را به روشنی بر زبان می آوریم. مثل همین طرح داستان مرگ شاه که رابطه ی علّی بین مرگ او و بقیه ی رویدادها را به روشنی بیان کردیم. امّا در خود داستان روابط علّی با صراحت بیان نمی شود. در داستان که از ترکیب طرح با سایر عناصر داستانی به وجود می آید روابط علّی به نوعی غیرمستقیم نشان داده می شود، بیش تر از طریق دگرگون شدن تقدیر و منش و اندیشه ی شخصیّت های داستان و نیز از طریق نشان دادن عواطف و آن چه در سر می پرورانند. داستان نویس کاردان طرح را در کلّ اندام داستان حلّ و محو می کند و به خواننده فرصت نمی دهد که خطوط آن را یعنی روابط علّی بین رویدادهای داستان را به چشم ببیند و به گوش بشنود.»

۶) ساختار و عناصر داستان (طرح داستان)، کامران پارسی نژاد، حوزه ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۷۸، صص ۲۳ و ۲۴

7) Complication

۸) عناصر داستان، ص ۷۲ و واژه نامه ی هنر داستان نویسی، ذیل گره افکنی.

9) Conflict

۱۰) عناصر داستان ص ۷۳.

۱۱) تأمّلی دیگر درباب داستان، لارنس پرین، ترجمه ی محسن سلیمانی، حوزه ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، س تهران، ۱۳۶۲، ص ۲۸

12) Crisis

۱۳) عناصر داستان، ص ۷۶ و واژه نامه ی هنر داستان نویسی، ذیل بحران

14) Suspence

۱۵) در کتاب «عناصر داستان»، ص ۷۵ نویسنده این حالت را حالت «تعلیق» یا «هول و ولا» نامیده است.

16) Surprise

۱۷) ساختار و عناصر داستان، ص ۶۳

18) Climau

۱۹) عناصر داستان، صص ۷۷ـ۷۶ و قصّه نویسی، رضا براهنی، چ سوّم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۲.

۲۰) ابراهیم یونسی در کتاب «هنر داستان نویسی»، سهروردی، تهران، ۱۳۶۵، ص ۲۲۱ به نقل از یارات نویسنده ی آمریکایی می نویسد: «اوج، قلّه ی جاذبه و احساس داستان است و بخش عمده ی لطف داستان در همین نقطه تمرکز می یابد. هرچه پیش از آن بیاید باید طوری قرار گیرد و ترکیب آن با عناصر دیگر داستان چنان باشد که به این نقطه منتهی گردد. هدف نویسنده باید این باشد که خواننده را در این نقطه سخت به هیجان آورد و شوری در او برانگیزد. وی را به شدّت متعجّب سازد یا احساس ترس و دهشتی قوی به او القا کند.»

21) Resolution

۲۲) عناصر داستان، ص ۷۷ و واژه نامه ی هنر داستان نویسی، ذیل گره گشایی.

با «فعل مرکب» چه کنیم؟!

فریدون اکبری شلدره‌ای
- تهران

اشاره:

یکی از گرهگاه های آموزش در کتاب [illegible] «فعل مرکّب» است. بحثی [illegible]ان سال نخست درگرفت و هنوز هم به [illegible]جام و فرجامی روشمند دست نیافته است. از آن جا که این گو[illegible]ی اند و ما دبیران نیز همواره در پی [illegible]درس ها را ساده و نموداری و قابل دریا[illegible] و پذیرش برای ذهنیت دانش آموز بسازیم، هر کوششی که برای کاربردی نمودن درس ها صورت گیرد، درخور توجّه است.

نویسنده نیز یافته ی چندساله ی خود را که از چند و چون با دانش آموزان و گفت وگو با دبیران محترم در کلاس های ضمن خدمت به دست آورده است، با شرح وگزارش کامل درس به همراه چند روش پیشنهادی با نمونه های فراوان برای هر قسمت فراپیش می نهد؛ به آن امید که گامی در ساده تر کردن روش آموزش و شیوه ی به کارگیری آن در زبان فارسی برداشته باشد.

پیش درآمد:

می دانیم که زبان یک پدیده ی اجتماعی است و درمیان جامعه ی انسانی (گویشوران یک زبان) به کار گرفته می شود. از آن جا که زندگی مردم بر پایه ی باورها و آیین های سنّتی و کهن ـ که ریشه در ناخودآگاهی تباری آن ها دارد ـ سامان می یابد، تمام کارکردهای دیگر نیز رویکردی آیینی و باورشناختی به خود می گیرند. زبان هم، چنین است. اگر به پیکره ی زبان بنگریم، درمی یابیم که از پاره های آزاد به نام واژه، ساخت و سازی بسامان می پذیرد و هر واژه معنایی و اندرونه ای برای خود به همراه دارد که بر بنیاد بافت های زبانی و جایگاه کاربستی، دچار دگرگونی و گشتار نیز می گردد. آنچه باید در این جا بدان اندیشید و از روی باریک بینی بر آن پای فشرد این است که از دید معنی شناسی، برخی واژگان کارکردی افسونی و رازناک به خود می گیرند و گاهی چهره ای فراسویی پیدا می کنند.

بنابراین واژه ها چهره ای فرهنگی ـ آیینی و سرانجام این که تبارنامه و شناسنامه ای برای خود دارند. ناگفته نماند که این شناسنامه ی واژه ها چون با باورداشت های مردمی و هنجارهای سنّت و آداب یک جامعه پیوند می یابد، ساخت و سیمایی همسو با آن پیکره ی فکری و فرهنگی اجتماع می یابد. این که چرا دو جمله ی: «پروانه شوهر کرد.» و «پرویز زن گرفت». با دو فعل: «کرد و گرفت.» کاربرد پیدا می کند، به گمانم سبب آن را باید در باور زندگی اجتماعی جست وجو کرد؛ یعنی با رویکردی جامعه شناختی به بررسی پدیده ی زبان پرداخت و هر جمله را با همان پیکره ی معنایی و عناصر سازنده اش در جایگاه خاص خود مطالعه کرد. زیرا زبان پدیده ای زایا و شناور است و هربار به شکلی دیگر چهره می نماید.

• آموزش فعل مرکّب:

اگر به فعل ساده یا پیشوندی یک یا چند تک واژ آزاد اضافه شود، فعل مرکّب به دست می آید. فعل مرکّب دو ویژگی دارد که برای تشخیص فعل ساده از مرکّب توجّه بدان لازم است:

۱ـ گسترش پذیر نیست. ۲ـ جزء همراه فعل، نقش پذیر نیست.

یعنی اگر جزء همراه با پذیرفتن عناصری دیگر، گسترش یابد یا نقش نحوی بپذیرد، فعل مرکّب نخواهد بود؛ مثلاً «حرف زد» به این دلیل فعل مرکّب نیست که می توان گفت «حرف جالبی زد» یا «حرفی زد»؛ بنابراین، «حرف» در این مثال مفعول است و چون نقش پذیرفت، نمی توان آن را جزیی از فعل مرکّب شمرد.

۱ـ مقصود از «گسترش پذیری» آن است که بتوان پسوندهای (ها، تر، ی) را بین دو جزء فعل آورد. یعنی به جزء غیر صرفی فعل افزود.

پس هرگاه بتوانیم این پسوندها را درآن بافت به کار ببریم، فعل مورد نظر مرکّب نیست، بلکه ساده به شمار می آید. مثلاً:

ـ دوستم با معلّمش مصاحبه کرد / مصاحبه ای کرد.
(مصاحبه مفعول است و «کرد» فعل ساده به معنی انجام داد.)
ـ آن پهلوان برای حفظ حرمت، سوگند خورد. / سوگندها خورد. (سوگند مفعول و خورد فعل ساده است به معنی به جا آورد، انجام داد.)
ـ به نام دوست سخن گفت / سخن ها گفت. (سخن نقش مفعولی دارد و گفت فعل ساده است.)
ـ با حرف های خود کارها را خراب کرد / خراب تر کرد.
(خراب مسند است و کرد فعل ساده به معنی: نمود، ساخت و گرداند.)
ـ ورزشکاران برای مردم، پیام فرستادند / پیامی فرستادند.
(پیام مفعول است و فرستادند فعل ساده به شمار می آید.)
ـ هرکس در این کار رنج می برد / رنج ها می برد. (رنج مفعول است و می برد فعل ساده است.)
ـ خورشید بالا آمد / بالاتر آمد. (آمد فعل ساده و بالاتر قید است.)

۲ ـ نقش پذیری:

در نمونه های بالا دیدید که جزء اوّل (غیر صرفی) فعل نقش دستوری هم پذیرفته است. این گونه فعل ها ساده اند. پس راه دیگر برای پی بردن ساختمان فعل مرکّب، توجّه به نقش پذیر نبودن جزء غیر صرفی آن است.
اکنون به نمونه های زیر توجّه کنید:
ـ خورشید از مشرق پدید آمد. (نمی توان گفت: پدیدها، پدیدی یا پدیدتر. پس «پدید آمد» فعل مرکّب است).
ـ محبّت خویش را از ما دریغ کرد. (چون «دریغ کرد» قابل گسترش نیست، فعل مرکّب است).
ـ در این ایّام، حوادث مهمّی رخ داد. («رخ داد» در این جمله با هیچ یک از نشانه ها، گسترش پذیر نیست، پس مرکّب است).
ـ هرکس میهن خود را دوست دارد. («دوست دارد» در این جمله فعل مرکّب است).
ـ فرهاد کار خود را آغاز نمود. («آغاز نمود» چون در این جمله گسترش نمی پذیرد. فعل مرکّب است).
ـ فرمانده ی سپاه، دشمنان خود را گول زد. («گول زد.» در این جمله فعل مرکّب است).

• توجّه (۱)

نکته ی مهّم در این است که باید فعل مرکّب را در جمله ای که به کار رفته است، درنظر گرفت و مورد بررسی قرار داد. زیرا ممکن است کاربرد آن فعل در جمله ای دیگر متفاوت باشد. به نمونه های زیر توجّه کنید:
ـ من در این کلاس، دوست ها دارم. («دوست» گسترش پذیرفته و مفعول است و «دارم» فعل ساده است).
ـ چنگیز در بخارا، اعدام ها کرد. («اعدام» گسترش پذیرفته و مفعول است. «کرد» فعل ساده است به معنی انجام داد.)
ـ من درس زبان فارسی را دوست دارم. («دوست دارم»، در این جمله قابل گسترش نیست، پس مرکّب است).
ـ چنگیز در شهر بخارا، انسان های زیادی را اعدام کرد.
(در این جمله «اعدام کرد»، گسترش نمی پذیرد و فعل مرکّب نیست).
ـ بنابراین باید هر فعل را در جمله ی موردنظر خود، بررسی کنیم و با توجّه به ساختار و کاربرد آن داوری نماییم و از قضاوت درباره ی فعل های بیرون از جمله بپرهیزیم.

• توجّه (۲)

عبارت ها و ترکیب های کنایی، «فعل مرکّب» به شمار می آیند، مانند:
ـ او هرگز دست از پا خطا نمی کند. («دست از پا خطا کردن». کنایه است از: اشتباه کردن).
ـ فرهاد از انجام تکلیف های خود سر باز زد. («سر باز زدن». کنایه از: نپذیرفتن و خودداری کردن است).
ـ او از خواسته هایش چشم پوشید. («چشم پوشیدن». کنایه از صرف نظر کردن و نادیده گرفتن است).

ـ سرانجام، دیده از دیدار آفرینش فروبست. («دیده از دیدار آفرینش فروبستن» . کنایه از مُردن است).

ـ او نیز در پوستین خَلق افتاد. («در پوستین کسی افتادن» کنایه از عیب جویی و غیبت کردن است).

ـ با این اعمال در پیشگاه الهی، زردروی می شوی. («زردروی شدن» . کنایه از شرمندگی و خجلت است).

ـ ای بیهوده گو؛ زبان درکش. («زبان درکشیدن» کنایه از سکوت و خاموشی گزیدن است).

پس عبارت های کنایی از دید عناصر سازه‌ای موردنظر نیستند بلکه کلّ مجموعه ی واژگانی که یک مفهوم کنایه ای را پدید می آورند به عنوان یک پیکره سنجیده می شوند، به همین سبب در ساخت های کنایی جداسازی یک واژه و بررسی نحوی آن بیرون از ساختمان کنایی کاری نادرست است. از آن جا که کنایه ها در زبان فارسی همواره در ساخت جمله و عبارت نمایان می شوند، از دید مفهوم نیز باید توجّه کنیم که تمام آن پیکره، پیامی واحد را بیان می نماید.

• روش پیشنهادی: (۱)

برای تشخیص فعل مرکّب، کتاب دو شیوه را به ما آموزش داد (۱ ـ گسترش پذیری ۲ ـ نقش پذیری).

اکنون ما یک راه ساده و کاربردی را برای شناخت فعل مرکب پیشنهاد می کنیم و آن روش «مفعول پذیری» است. یعنی هرگاه ترکیب های فعلی را در جمله هایی یافتید و نمی دانید که ساده اند یا مرکّب، به کلمات پیش از آن بازگردید، اگر نقش مفعولی در آن جمله به کار رفته است ترکیب پایانی جمله حتماً فعل مرکّب است. در غیر این صورت جزء غیر صرفی فعل، خود، نقش مفعولی می پذیرد و فعل ساده به شمار می آید. به نمونه ها توجّه فرمایید.

مرکّب: فریدون کتاب داستان را مطالعه کرد. (در این جمله «مطالعه کرد» قابل گسترش نیست و پیش از آن مفعول وجود دارد پس مرکّب است)

فعل های دیگر:

ـ او، مردم را اغفال کرد. («اغفال کرد» . در این جمله قابل گسترش نیست و پیش از آن هم مفعول به کار رفته است پس مرکّب است.)

ـ او درباره ی این موضوع تلاش کرد. («کرد» به معنی انجام داد فعل ساده و تلاش مفعول آن است).

ـ مردم همواره، کار می کنند. («می کنند» به معنی انجام می دهند و «کار» مفعول آن است).

ـ خبرنگار با ما مصاحبه کرد.

مطالعه کردن

مرکّب: فریدون کتاب داستان را مطالعه کرد. (در این جمله «مطالعه کرد» قابل گسترش نیست و پیش از آن مفعول وجود دارد پس مرکّب است)

ساده: فریدون درباره ی کاوه ی آهنگر مطالعه ای کرد. (در این جمله فعل «کرد» ساده است به معنی انجام داد به کار رفت و «مطالعه» نقش مفعولی دارد).

درس دادن

مرکّب: حضرت علی(ع) مردانگی و آزادگی را به ما درس داد.

ساده: حضرت علی(ع) با رفتار خود به ما درس داد. (درس ها / درسی داد).

دوست داشتن

مرکّب: من سال ها شما را دوست داشتم.

ساده: من سال ها پیش در این روستا دوستی داشتم.

اعدام کردن

مرکّب: او، بی گناهان را اعدام کرد

ساده: او، اعدام ها کرد.

ـ مبصر، اسم بچّه ها را یادداشت کرد.
مفعول — فعل مرکب

ـ خیلی زود همه جا را وارسی کردند.
مفعول — فعل مرکب

یادآوری:

این روش پیشنهادی ما، فقط در مورد جمله های غیر اسنادی است. زیرا فعل جمله های اسنادی چهارجزئی (مفعولی و مسندی) که در آن ها «مفعول» به کار رفته است، با جزء غیر صرفی خود که نقش «مسندی» می گیرد، «مرکّب» نیست بلکه فعل ساده به شمار می آید. مانند:

ـ او خود را فاضل می داند.
مفعول — مسند — فعل ساده

ـ خورشید همه جا را روشن ساخت.
مفعول — مسند — فعل ساده

ـ دود، فضای شهر را آلوده نمود.
مفعول — مسند — فعل ساده

ـ برف، طبیعت را سفید گرداند.
مفعول — مسند — فعل ساده

ـ غَرَض، دوستی ها را تیره می سازد.
مفعول — مسند — فعل ساده

ـ او حقیقت را آشکار کرد.
مفعول — مسند — فعل ساده

ـ هوشنگ، صدایش را بلند کرد.
فعل ساده

توجه: همه ی این جمله ها قابل بازگشت به سه جزئی اسنادی با فعل «است» می باشند.

*** روش پیشنهادی (۲)**

فعل هایی که با جزء صرفی «کرد» به کار می روند، معمولاً به چند صورت ظاهر می شوند. از آن جا که این فعل پرکاربردترین جزء صرفی در زبان فارسی است، شناخت گونه های آن هم دشوار و مهّم است.

«کرد»
- گاهی اسنادی است و معادل فعل های: نمود، گرداند، ساخت.
- گاهی فعل ساده ی غیراسنادی است (در این صورت معمولاً به معنی «انجام داد» به کار می رود)
- گاهی با جزء غیر صرفی خود ترکیب می شود و فعل مرکّب می سازد.

ـ برف، هوا را سرد کرد= نمود / گرداند / ساخت.
فعل اسنادی ساده

ـ آرش، دست هایش را بلند کرد.
فعل ساده اسنادی

ـ او با من مصاحبه کرد.
فعل غیراسنادی ساده

ـ رضا لذّت درس خواندن را درک کرد.
فعل مرکب

ـ پروانه این درس را پاس کرد.
فعل مرکب

از میان گونه های کاربردی فعل «کرد» معمولاً نوع اسنادی با گونه ی مرکّب با هم اشتباه می شوند و شناخت آن ها دشوارتر است. پیشنهاد ما برای بازشناسی این دو نوع این است که اگر جمله ی موردنظر را بتوان به یک جمله ی سه جزئی با فعل «است» یا «هست»، بر گرداند، آن جمله اسنادی است و فعل آن ساده می باشد، در غیر این صورت؛ یعنی اگر نتوان آن جمله ی اصلی را به یک جمله ی سه جزئی اسنادی با فعل «است» تبدیل کرد، پی می بریم که فعل آن جمله مرکّب است. مثال:

ـ رادیو، اخبار را اعلام کرد. (چون نمی توان گفت: «اخبار اعلام است» پس فعل «اعلام کرد» مرکّب است).

ـ معلّم، دانش آموز را آگاه کرد. («دانش آموز آگاه است». پس فعل این جمله ساده است و آگاه مسند است).

ـ رازی الکل را کشف کرد. (نمی توان گفت: «الکل کشف است». پس «کشف کرد» فعل مرکّب است).

ـ شهردار، این موضع را عنوان کرد. (چون جمله ی: «موضوع عنوان است» کاربرد ندارد و درست هم نیست پس فعل «عنوان کرد» در این عبارت مرکّب است).

ـ دانش آموز، تخته را پاک کرد. (جمله ی: «تخته پاک است» صحیح است و کاربرد دارد، پس فعل «کرد» ساده است و کلمه ی پاک نقش مسندی دارد.

ـ طوفان شهر را خراب کرد. (چون می توان گفت: «شهر خراب است» پس از این جمله «کرد» فعل ساده است).

محمد رحمانی شاوی - تبریز

طرح مبحث فعل مرکّب در کتاب های زبان فارسی تاکنون واکنش های متفاوتی را در پی داشته است. چندین مقاله در این باره در مجلّه چاپ شده است. این مقاله با نگاهی گرچه گذرا سیر تاریخی طرح مبحث فعل مرکّب در منابع دستوری و زبان شناسی را بررسی می کند و در پایان چنین نتیجه می گیرد که با توجّه به اختلاف آرای محقّقان بهره گیری از مشترکات بهترین شیوه است.

نویسنده در سال ۱۳۳۴ در مشکین شهر متولّد شد و تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی ارشد به پایان رساند و هم اکنون در ناحیه ی ۱ شهر تبریز به تدریس مشغول است. جز مقالات چاپ شده، کتاب های عروض ساده و مقایسه ی عروض فارسی و آذربایجانی از آثار اوست.

فعل مرکّب در زبان فارسی

مسئله ی فعل مرکب از جمله مباحثی است که آرای ادیبان دانشمند و زبان شناسان از دیرباز در مورد آن بسیار متشتّت و متفاوت بوده و هست.

قدیم ترین منبعی که در مورد فعل مرکّب عقیده ای ابراز داشته ابن مهنّا، دانشمند مشهور زمان تیمورلنگ بوده است. وی در کتابی تحت عنوان حلیه الانسان و حلیه اللّسان (دستور برای سه زبان فارسی، ترکی، مغولی که به زبان عربی نوشته است بعد از این که افعال فارسی را به چهارگروه تقسیم می کند در مورد فعل مرکّب می نویسد:

«افعالی که از دو جزء ترکیب یافته اند جزء اوّل آن ها ثابت و جزء دوّم قابل تعریف یا با فعل کرد یا یکی از مشتقات آن: نماز کرد، پنهان کرد»[1]

حاج کریم خان کرمانی که کتاب «صرف و نحو فارسی» برای فرزندش نوشت از فعل مرکّب با عنوان «فعل غیر متصرّفه» نام می برد و می نویسد: «آن که اصل کلمه جامد است و تصاریف ذاتی ندارد و استقامت جویند به افعال مطلقه که از پی آن درآورند و تصرّف در آن افعال کنند نه در آن کلمه ی جامد مانند خوب شد، خوب می شود»[2]

دانشمند بزرگ استاد عبدالرّحیم همایون فرّخ که اندیشه های استادان سلف خود یعنی پنج استاد و استاد عبدالعظیم گرکانی را در کتاب بزرگ خود دستور جامع زبان فارسی در هفت جلد گسترش داده است می نویسد:

«افعال معین فرعی یا افعالی هستند که با کلماتی دیگر ترکیب شده فعلی تازه از آن ها بنا می شود. بعضی این افعال را غیر منصرف نامیده اند زیرا قسمت اصلی آنها یعنی هسته ی این ترکیب صرف نمی شود چون نماز کردن، نماز خواندن، کنار آمدن، دست زدن، زمین خوردن، دست کشیدن و غیره. از نویسندگان قدیم و متأخّرین کمتر کسی به اهمیّت این مبحث و افعال پی برده است در صورتی که این مبحث یکی از مهم ترین موضوع های دستور زبان فارسی می باشد؛ زیرا چندین مقصود مهم از ترکیب این افعال به عمل می آید.

زبان فارسی با افعالی که از ساختن و ترکیب با این فعل های معین پیدا می شود بسیار توسعه پیدا می کند و بیان خیال و مفاهیم بسیار سهل می گردد بدون آن که کلمات غریب دیگری که به گوش غیر آشنا و غیر مأنوس باشد استعمال شود چنان که فرهنگ نویسان به واسطه ی مأنوس بودن زبان با اجزای این ترکیب ها متذکّر نشده اند که این ها افعال مستقل و جداگانه ای می باشد با مفهوم های مختلف و ابداً ضبط نکرده اند و در فرهنگ ها دیده نمی شود.

برای کسانی که زبان فارسی زبان مادریشان است به واسطه ی شنیدن زیاد و عادت می فهمند امّا برای بیگانگان و بی سوادان فهمیدن معانی این افعال مرکّب مشکل است مثلاً فعل خوردن چون به معنی مستقل خود استعمال شود معنی آن بسیار ساده است یعنی چیزی را از راه دهان به شکم فرو بردن امّا در وقتی که معین باشد برای صرف افعال تازه و مرکّب آن ها به همین فرض کنند، کلمات خنده آوری می شود مانند زمین خوردن»[3]

استاد بزرگوار دکتر خیّامپور که دقّت و تحلیل تجربی متون از ویژگی های آثار اوست در کتاب گران سنگ خود، دستور زبان فارسی در این مورد می نویسد:

«فعل مرکّب فعلی است متشکّل از فعل بسیط با یک پیشاوند یا از یک اسم یا فعلی در حکم پساوند و به عبارت دیگر فعلی است متشکّل از دو لفظ دارای یک مفهوم. مثال برای قسم اوّل:

در رفت، باز رفت، فرو رفت، درخواست، برخاست، برنشست.

برای قسم دوّم:

طلب کرد، جنگ کرد، رنگ کرد، بو کرد، قهر کرد، اتّفاق افتاد، سرما خورد، زمین خورد،

قسم خورد، رخ داد. چنان که دیده می شود هر یک از مثال های قسم دوّم دارای دو لفظ است که دوّمی از آن ها به منزله ی پساوند است برای ساختن فعل. ولی این دو لفظ یک مفهوم بیش ندارد زیرا مفهوم هر لفظ جداگانه منظور نیست و به همین جهت است که معانی این گونه افعال اغلب در بعضی زبان ها با فعل های بسیطی افاده می شود؛ مثل نگاه کردن، گریه کردن، گمان کردن، گوش دادن و ...»[۳]

دکتر خسرو فرشیدورد استاد و زبان شناس مشهور که دستور زبان فارسی را با زبان شناسی تطبیق داده است می نویسد:

«فعل بسیط به آن می گوییم که مصدرش از یک کلمه ساخته شده باشد مانند آمدن، شنیدن، دویدن. و فعل مرکّب آن را می دانیم که مصدرش با صفت یا قید یا اسم یا کلمه ای دیگر ترکیب شده باشد؛ مانند پاک کردن، دیرآمدن، غذا خوردن. البتّه تشخیص فعل مرکّب از گروه فعلی بسیار مشکل است زیرا اجزای بسیاری از فعل های مرکّب را می توان به وسیله ی صفت یا وابسته های دیگر از جزو دیگر آن جدا کرد مانند غذای گرم خوردن، غذای خانگی خوردن.»[۵]

دکتر پرویز ناتل خانلری استاد فرزانه و زبان شناس شهیر ساختمان فعل را چنین توصیف می کند:

«بعضی فعل های فارسی تنها از یک مادّه ساخته شده است؛ یعنی دارای اجزای جداگانه نیست که بتوان بعضی از آن ها را جای دیگر به کار برد؛ مانند آمدن، بستن، افروختن و ... .

این گونه فعل ها را ساده می خوانیم.

امّا بعضی فعل ها از یک مادّه ی اصلی یا یک جزء پیوندی ساخته شده است که همیشه پیش از فعل می آید و معنی آن از معنی فعلی که تنها شامل مادّه ی اصلی است یعنی ساده است، جداست مثلاً از فعل آمدن که ساده است با پیشوندهای گوناگون فعل های ذیل ساخته می شود: برآمدن، بازآمدن، فروآمدن، فرازآمدن، درآمدن، اندرآمدن ...

این گونه فعل ها را پیشوندی می خوانیم.

دسته ای دیگر از فعل های فارسی از ترکیب یک اسم یا صفت با یک فعل پدید آمده اند امّا از مجموع کلمات آن تنها یک معنی برمی آید مانند شتاب کردن (شتافتن) پرسش کردن (پرسیدن) گزین کردن (گزیدن) رنجه داشتن (رنجیدن)»[۶]

پروفسور احمد شفائی دکتر در زبان شناسی، در اثر تحقیقی و ارزنده ی خود، «مبانی علمی دستور زبان فارسی» درباره ی افعال مرکّب می نویسد:

«آنچه به نام افعال مرکّب فارسی نامیده می شود شامل کلیّه ی افعالی است که در حدّاقل از دو جزء اصلی تشکیل یافته اند: «جزء اسمی» و «فعل کمکی». بخش اعظم این افعال می توانند هم در حال مجانبت اجزا و هم در حال غیرمجانب به کار روند. سوار شدن، سوار اتوبوس شدن، سرگرم شدن، سرگرم به کاری شدن، داخل شدن، داخل اطاق شدن، حرف زدن، حرف حسابی زدن و ...

در تمام این اشکال عناصری که بین دو جزء فعل قرار می گیرند عموماً خصوصیّت تعیین کننده دارند و نقش آن ها تعیین کردن قسمت اسمی فعل است. این گونه افعال را بخصوص در حالت استعمال غیرمجانب اگر افعال ترکیبی بنامیم به نظر ما مناسب تر است؛ زیرا خصوصیّات کلمات مرکّب را در حالت تفکیک به طور کامل دارا نیستند امّا پاره ای نیز از همین افعال وجود دارند که معمولاً در حال مجانبت به کار رفته و تفکیک نمی شوند کم کردن، کم شدن ... گم شدن، حل کردن، حل شدن جدا کردن، جدا شدن، کنار زدن، کنار رفتن و ...

این ها افعال مرکّب حقیقی فارسی هستند.

فرق اصلی دو دسته افعال مرکّب بالا در این است که اولی ها چنانچه در حال تفکیک قرار گیرند رابطه ی همبستگی و انسجام دو جزء تضعیف شده، فعل کمکی به استقلال لغوی خود نزدیک می شود. ولی افعال دوّم معمولاً از هم جدا نمی شوند و می شود گفت که تمامی خصوصیّات کلمات مرکّب را دارا می باشند.»[۷]

حتّی در سال های اخیر هم که دستورنویسان بیشتر با گرایش زبان شناسی به طرح و نوشتن دستور پرداخته اند، نظر واحدی در مورد مباحث دستوری ندارند و در مورد فعل مرکّب نیز آشفتگی آرا همچنان ادامه دارد. دکتر مهدی مشکوة الدّینی که دستور زبان را براساس نظریّه ی گشتاری نوشته است ساختمان فعل را چنین توضیح می دهد:

«به طور کلّی فعل اصلی (واژگانی) از لحاظ عناصر سازندگان آن در سه دسته قرار می گیرد، فعل ساده، فعل پیشونددار، فعل مرکّب. فعل مرکّب از دو سازه ی نحوی تشکیل می شود: پایه و عنصر فعلی مثل صلح کرده اند، کار می کرد، دوست داشت، آتش می گیرد و ...

یادآوری می شود که از لحاظ تجزیه ی روساختی ترکیب نحوی «گروه اسمی + فعل متعدّی» نیز با فعل مرکّب مشابه است. مانند نمونه های: پیراهن می دوزد، کتاب خواندم، کاغذ خریده است، خانه ی بزرگی ساخته اند. ملاک بسیار ساده ای برای تشخیص فعل مرکّب از ترکیب نحوی یاد شده در بالا این است که اگر گروه اسمی از ترکیب نحوی بالا حذف شود فعل باقی مانده باز هم همان معنی اصلی در ترکیب نحوی را دارا خواهد بود. در حالی که برعکس اگر پایه از فعل مرکّب حذف شود عنصر فعلی باقی مانده معنی خاصّی را که در فعل مرکّب داراست دیگر در بر نخواهد داشت.

یادآوری می شود که در همه ی فعل های مرکّب متعدّی ممکن است مفعول صریح به صورت یک ضمیر متّصل پس از پایه ظاهر شود

مانند نمونه های زیر:

آزارش دادند، تحمّلش می کنم، سیاهش کرد، راهشان بردم.

با این حال از لحاظ تجزیه ی روساختی برخی از فعل های مرکّب همواره به صورت پایه + ضمیر متّصل + عنصر فعلی ظاهر می شود. این گونه فعل های مرکّب ممکن است خود یک جمله پدید آورند مانند نمونه های زیر: خوابم می آید، خوشش می آید، باورت می شود، خوابش گرفت، بدش آمد، لجش گرفت، خنده ام می گیرد، ماتم برد، غیبش زد.»[۸]

غلامرضا ارژنگ دستورنویس و زبان شناس نیز نظر مخصوصی در این مورد دارد که در زیر می خوانیم:

«مرکّب آن است که اسم جامد و بسیط را به واسطه ی فعل عامی چون «کردن، شدن و بودن» صرف نمایند، چون «بد و خوب» که گویند «بد کرد و خوب شد»[۹]

در این جا به ذکر آرا و نظریّات دانشمندان بسنده می کنیم و به خاطر ممانعت از اطاله ی کلام از آوردن نظر دانشمندان ادیب و زبان شناس معاصر از جمله محمّد دبیر سیاقی، محمّد جواد شریعت، طلعت بصاری، ایرج دهقان، جعفر شعار، ذوالنّور، محمّدرضا باطنی، اسماعیل حاکمی، علی سلطانی گرد فرامرزی، حسن انوری، حسن احمدی گیوی، نادر وزین پور و ... که هرکدام آرای مشابهی با شواهد ذکر شده داشتند، خودداری کردیم.

از سال ۱۳۷۶ که دستور ساختاری تحت تأثیر اندیشه های استاد وحیدیان کامیار بر کتاب های درسی دبیرستانی حاکم شد، نظریّات مخالف و موافق از گوشه و کنار کشور شنیده می شود. این دستور زبان که شاید در نوع خود علمی ترین دستور برای کتاب های درسی به شمار بیاید، متأسّفانه خالی از نقص به نظر نمی رسد. یکی از این عیب ها بحث فعل مرکّب است. در این کتاب ها فعل مرکّب با نظریّه ی گسترش پذیری از فعل های ساده جدا می شود امّا این ملاک نمی تواند نتیجه ی مشخّصی بدهد؛ حتی خود نویسندگان کتاب درسی هم در مورد تعیین ساده و مرکّب بودن نظر واحدی ندارند و حتّی خود استاد وحیدیان نیز در فاصله ی زمانی یکی دو ساله نظر واحدی در مورد افعال مرکّب ارائه نداده است.

نتیجه گیری

با توجّه به اختلاف آرای دستورنویسان و زبان شناسان در این مورد تنها راه چاره ای که به نظر می رسد بهره گیری از مشترکات اندیشه هاست. آنچه که اغلب دستورنویسان، زبان شناسان در آن اتّفاق نظر دارند ساختار ترکیبی داشتن فعل مرکّب است. بدین معنی که اولاً از لحاظ معنایی فعل مرکّب قابل تجزیه به دو جزء جدا از هم نیست و مفهوم واحدی را القا می کند؛ مثل قسم خوردن، تاب آوردن، راه یافتن، کار کردن، تشکیل دادن، احترام گذاشتن، افزایش یافتن، صعود کردن، دیدار نمودن، و ... ثانیاً باید کاربرد فعل را در داخل جمله مورد توجّه قرار دهیم. به عنوان مثال فعل «آب خوردن» را در نظر می گیریم:

این فعل در سه معنی به کار می رود:

۱ـ آب در معنی حقیقی خود به کار می رود مثل او آب می خورد. در اینجا فعل ساده است. چون آب دارای نقش نحوی (مفعولی) است و به راحتی جزء جداگانه ای می سازد و دارای تکیه ی مستقل است.

۲ـ کنایه از سر چشمه گرفتن [از جایی]. در ابتدا هیچ سر در نمی آوردم که اصلاً مسئله از کجا آب می خورد و این بامبول ها و دوز و کلک ها برای چیست؟ (یکی بود یکی نبود، جمالزاده، ص ۴۵)

۳ـ مستلزم صرف هزینه بودن (مترادف خرج برداشتن)

«اگرچه خرج و مخارجی هم داشته باشد پای من؛ فکر نمی کنم چیزی برایم آب بخورد (چشم های من خسته، جمال میرصادقی، ص ۲۶۱، به نقل از فرهنگ فارسی عامیانه»[۱۰]

بنابراین تشخیص فعل مرکّب در داخل جمله امکان پذیر است. مثلاً جمله ی «او کار کرد» با «او کاری کرد» که متشکّل از دو جزء جداگانه ای اسم + کنش (انجام دادن) است، متفاوت می باشد.

مورد دیگری که باید به ذکر آن پرداخت آوردن مثال های زنده از زبان گفتاری امروز در آثار نویسندگان پرتوان معاصر است. به عنوان مثال وقتی می خواهیم ساده یا مرکّب بودن فعل «قسم خوردن» را تعیین کنیم، صرف این که می توانیم بگوییم «قسم سختی خورد» یا «این قسم را خورد» پس حکم به ساده بودن فعل خوردن بدهیم، فکر درستی نیست؛ زیرا باید ببینیم این جملات در آثار کدام یک از نویسندگان توانمند معاصر به کار رفته است.

توانایی های هر زبانی روز به روز در افزایش است. ذخیره های زبانی به طور دائم از قوّه به فعل می آیند. واژه ها در حال رستاخیز می باشند و می خواهند با جلوه ی متفاوتی در مهمانی جملات حاضر شوند و حاضر نیستند با لباس دیروزی در عروسی امروز و فردا ظاهر شوند. پس واژه ها را ارج نهیم و احترام شان را در مجلس مراعات نماییم.

پی نوشتها و منابع

۱ـ حلیه الانسان و حلیه اللسان، ابن مهنّا، چاپ بمبئی، ۱۳۱۸ هـ. ق به نقل از سیری در دستور زبان فارسی، دکتر مهین بانو صنیع، ناشر، کتاب سرا، چاپ اوّل، ص ۳۷

۲ـ سیری در دستور زبان، ص ۹۶

۳ـ دستور جامع زبان فارسی، تألیف استاد عبدالرّحیم همایون فرّخ، انتشارات مطبوعات علی اکبر علمی، چاپ دوّم، ۱۳۳۸، ص ۵۲۴ـ ۵۲۲

۴ـ دستور زبان فارسی، تألیف دکترع. خیامپور، از انتشارات کتاب فروشی تهران، تبریز، آبان ماه ۱۳۴۴، ص ۶۴ـ ۶۳

۵ـ دستور امروز، دکتر خسرو فرشیدورد، بنگاه مطبوعاتی صفی علی شاه، ۱۳۴۸، ص ۱۲۹

۶ـ دستور زبان فارسی دکتر پرویز خانلری، انتشارات طوس، چاپ پنجم، ۱۳۶۴، (چاپ اوّل، ۱۳۵۱)

۷ـ مبانی علمی دستور زبان فارسی، پروفسور احمد شفائی، مؤسّسه ی انتشارات نوین، چاپ اوّل ۱۳۶۳، ص ۲۱۸ـ ۲۱۷

۸ـ دستور زبان فارسی بر پایه ی گشتاری، دکتر مهدی مشکوة الدّینی، انتشارات دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۱، ۶۶، صص ۱۴۰ـ ۱۳۹ـ ۱۳۸ (چکیده ی مطالب)

۹ـ دستور زبان فارسی امروز، غلامرضا ارژنگ، نشر قطره، چاپ اوّل، ۱۳۷۴، ص ۱۰۶ـ ۱۰۵

۱۰ـ فرهنگ فارسی عامیانه، ابوالحسن نجفی، انتشارات نیلوفر، جلد اوّل، ۱۳۷۸، درباره ی آب خوردن

معراج

□ شیراز ـ لیلا روغنگیری

یکی از مسائل بسیار مهمّ دوران حیات حضرت ختمی مرتبت معراج وی به آسمان ها و مقام قرب است. طرح مسأله ی معراج جدای از مباحث کلامی و تفسیری آن، از دیرباز بازتاب بسیار گسترده ای در متون ادب فارسی داشته است؛ چنان که بخش عمده ای از آثار و منظومه ها، با معراج نامه آغاز می گردد. نویسنده در این مقاله می کوشد با طرح مسأله ی معراج و مباحث مربوط به آن و شاهد مثال هایی از متون غنی ادب فارسی، به تدریس دروسی که به نوعی به مسأله ی معراج حضرت نبوی اشاره دارند، کمک نماید. خانم لیلا روغنگیری دبیر زبان و ادبیّات فارسی ناحیه ی ۴ شیراز است و ۱۴ سال سابقه ی تدریس در مراکز تربیت معلّم و پیش دانشگاهی دارد. وی موفّق به اخذ مدرک کارشناسی ارشد شده است.

بِسْمِ اللّهِ الرَّحْمنِ الرَّحِیمِ

سُبْحانَ الَّذِی أَسْرَیٰ بِعَبْدِهِ لَیْلاً مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرامِ إِلَی الْمَسْجِدِ الْأَقْصَی الَّذِی بارَکْنا حَوْلَهُ لِنُرِیَهُ مِنْ آیاتِنا إِنَّهُ هُوَ السَّمِیعُ الْبَصِیرُ.

«منزّه است کسی که شبی بنده ی خود را از مسجدالحرام به مسجدالاقصی که اطرافش را مبارک ساخته ایم برد تا آیات خود را نشانش دهیم. خداوند شنوا و بیناست.»

سوره ی اسری ـ آیه ی ۱

این آیه ی شریفه به یکی از شگفت انگیزترین وقایع جهان اسلام یعنی معراج حضرت محمّد(ص) اشاره می کند که نه تنها علما و روشنفکران بلکه مردم عادی همواره مشتاق دریافت حقایق آن بوده و هستند.

این واقعه ی عجیب زمانی اتّفاق افتاد که مردم ستاره ها را میخ های نقره ای در آسمان می دانستند و هیئت بطلمیوسی در این زمینه بر افکار مردم حکومت داشت که تمام عالم را مانند پیازی تصوّر می کردند که مرکز آن زمین بود و هر کره مانند طبقات پیاز به هم متّصل و با ورق نازکی فاصله درون هم قرار داشت و خرق و التیام را در آن جایز نمی دانستند. این عقیده قریب دو هزار سال رواج داشت تا در قرن پانزده میلادی کوپرنیک لهستانی نظام عالم سماوی را به صورت امروزی بیان کرد.

امّا قرآن کریم ۱۴۰۰ سال پیش درباره ی امکان عروج به آسمان فرموده:

ـ «ای گروه انس و جن، اگر می توانید به اقطار آسمان ها و زمین بروید پس بروید امّا بیرون نتوانید رفت مگر با نیروئی (فوق العاده).»

سوره ی الرّحمن ـ آیه ی ۳۳

این مفهوم حقیقی مصداق واقعی پیدا کرد؛ زیرا پیغمبر(ص) را به آسمان ها بردند و ثابت شد کرات درهم نیست و امکان عبور و عروج هست. پس معراج حضرت محمّد(ص) فتح بابی شد برای علوم آینده و ضربه ی محکمی بر خرافات گذشته.

ذکر این نکته لازم است که تنها مسلمان ها نیستند که اعتقاد به معراج دارند بلکه این عقیده در میان پیروان ادیان دیگر کم و بیش وجود دارد از جمله در مورد حضرت عیسی(ع) به صورت چشم گیرتری دیده می شود. چنان که در انجیل آمده: «و چنین شد که در حین برکت دادن ایشان، از ایشان جدا گشته به سوی آسمان ها برده شد.»

انجیل لوقا ـ باب ۲۴

در قرآن کریم نیز به معراج چند تن از پیغمبران اشاره شده؛ از جمله معراج حضرت عیسی(ع) در سوره ی نساء آیه ی ۱۵۷ ـ حضرت ادریس(ع) در سوره ی مریم آیه ی ۵۶ ـ حضرت موسی(ع) در سوره ی مریم آیه ی ۵۱.

امّا از آن جا که پیغمبر اسلام(ص) نسبت به سایر پیغمبران فضیلت و برتری خاصّی دارد باید

در این زمینه نیز از همگان برتر باشد؛ لذا اگر معراج حضرت عیسی(ع) یا حضرت ادریس(ع) تا آسمان چهارم است و یا اگر معراج حضرت موسی(ع) کوه طور می باشد معراج حبیب خدا تا عرش و نهایت قرب و نزدیکی است.

تو را معراج صدر قاب قوسین آمد از رتبت
اگر معراج ذوالنّون شد مقدّر در تک دریا
تو را در بزم او ادنی هزاران نکته گفت ایزد
اگر وقتی به پاسخ «لن ترانی» گفت با موسی

دیوان صبا، ص ۳

در کشف الاسرار ذیل سوره ی اسرا می خوانیم: ... معنی آن است که تا کرامت حضرت مصطفی(ص) و شرف وی بر خلق عالم جلوه کند و تا عالمیان بدانند که مقام وی مقام ربودگانست بر بساط صحبت نه مقام روندگان در منزل خدمت. ربوده در کشش حق است و رونده در روش خویش. او که در کشش حق است در منزل راز و ناز است و سزای اکرام و اعزاز است و او که در روش خویش است به درگاه خدمت بار همی جوید تا خود را منزلتی پدید کند. آن مقام مصطفی(ص) است، حبیب حق و این مقام موسی است، کلیم حق. نبی که موسی را گفت: «جاء موسی لمیقاتنا» و مصطفی را گفت: «أسری بعبده».

تفسیر کشف الاسرار، ج ۵، ص ۴۸۲

مسئله ی معراج آن قدر مهم است که امام صادق(ع) و امام رضا(ع) منکرین آن را شیعه نمی دانند و امام سجاد(ع) برای معرفی خود به این واقعه اشاره کرده و می فرماید: «من فرزند کسی هستم که بلندمرتبه بود و بلندمرتبه تر می شد تا آن جا که از سدرة المنتهی گذشت و به خدای تعالی آن قدر نزدیک شد که بین او دو قوس و یا کمتر فاصله نماند.»

تفسیر المیزان، ج ۱۹، ص ۴۷

***

بدین ترتیب معراج به عنوان یکی از بزرگ ترین معجزات حبیب خدا، حضرت محمد(ص)، نه تنها در کتاب های دینی بلکه در متون ادب فارسی جای ویژه ای را به خود اختصاص داده و طبق یک سنت دیرینه نویسندگان و شاعران ما در آغاز کتاب و دیوان اشعار خود پس از حمد و ستایش خدا به نعت و منقبت پیامبر(ص) پرداخته و در وصف معراج ایشان سخنان جالب و اشعار نغزی بیان کرده اند و با الهام از سخنان ائمه و تفسیر مفسران از این موضوع، کتاب های مستقل نوشته و معراج نامه های مختلفی سروده اند که از آن جمله می توان به معراج نامه های رضوان، جوهری، شجاعی و مشکوة وقایعی اشاره کرد.

***

تفسیر آیه ی نخست از سوره ی اسری

قَولُهُ «سُبحانَ الَّذی أسْرَیٰ بِعَبْدِه». خداوند هفت آسمان و هفت زمین ـ جل جلاله و تقدّست اسماؤه و تعالت صفاته ـ در صدر این سورت به خود ثنا کرد آنگه کرامت مصطفی(ص) جلوه کرد و شرف وی بر خلق پیدا کرد. اول خود را به بی عیبی گواهی داد و به پاکی یاد کرد. خود را خود ستود و کمال قدرت خود را با خلق نمود. حوالت معراج رسول(ص) با فعل خود کرد نه با فعل رسول(ص) تا مؤمن را شبهت نیفتد و به منکر حجّت بود. داند که عجایب قدرت او را نهایت نیست و از کمال قدرت آن قادر این حال بدیع نیست ... لطیفه ای عجب شنو. آدم را گفتند: «اهْبِطْ». مصطفی(ص) را گفتند: «اصْعَدْ» ای آدم، به زمین فرو رو تا عالم خاک به هیبات جلال سلطنت تو فرار گیرد. محمد، تو به آسمان برآی تا دره ی افلاک به جمال مشاهده ی تو آراسته شود. ای محمد، سر ما در آن که پذیرت را، آدم، گفتیم «اهْبِطْ» این بود که تو را گوئیم «اصْعَدْ». بر مرکب همت نشین و تاز کی افلاک را اخمص قدم مبارک خود گردان از جسمانی و روحانی سفر کن آن گاه به ما نظر کن.

تفسیر کشف الاسرار، میبدی، ج ۵، ص ۵۰۲

حسین انوار شاعر معاصر در توصیف معراج می فرماید:

تا که «سُبحانَ الَّذی أسْرَیٰ» شنید
جان احمد آیت کبری بدید
باز شد آن بت ای چون عرش او به
آسمان ها ناگهان شد فرش او
سیر کرد احمد فلک را سر به سر
ماند در راه خرد شمس و قمر
جان علوی را سوی جانان کشید
غیر حق آن دیده ی حق بین ندید
با خدا بد سر به سر، با خود نبود
نور با «نُورٌ عَلیٰ نُور» فزود.
عرضه کرد او را «عَلَّمَ الأسماء» را
رمز باد و خاک و برق و ماء را
رمز قرب آدمی و آن علا
بر ملایک گشت یک سر بر ملا
باز آدم رفت بر اوج فلک
سجده زد بر خاک پیغمبر ملک

قاب قوسین، انوار، ص ۵۵

در کتاب سیرت رسول اللّه(ص) درباره ی آغاز معراج حضرت(ص) می گوید: «... از حسن ابن ابوالحسن بصری است که وی گفت سیّد چگایت کرد، از معراج خود خبر داد و گفت یک شب در حجر خانه ی کعبه خفته بودم و چشم من در خواب شده بود. ناگاه جبرئیل درآمد و پای بر من نهاد و من باز زمین بنشستم و نگاه کردم و کسی را ندیدم و دیگر بار باز جای خود شدم و بخفتم و چشم های من در خواب شد. دیگر بار بیامد و پای بر من نهاد ... من از خواب درآمدم. جبرئیل دیدم که بیامد و بازوی من بگرفت و مرا بر پای داشت و گفت بیای.

سیرت رسول اللّه(ص)، قاضی ابرقوه، ص ۱۹۵

ساعتی آلوده به نور عطا
خلوتیان حرم کبریا
مژده رساند بر روح الامین
کای تو بشارت بر سلطان دین
کوس بشارت به لب بام بر
مژده به آرامش آرام بر
نرم به بالین وی اندر شتاب
تا نرند ناگه از آغوش خواب
هان یکی گر می بیداریش
لب بگشائی به طلبکاریش
دمبدم آهسته تر از باغ جان
دامن زیجان عطا بر فشان
از اثر بوی که داند چه بوست
خود بگشاید مژه ی خواب، دوست
چون مژه را نیم گشادی دهد
دیده ی او عرض سوادی دهد
بلبل وحی، به ترنم در آی
بر چمنش آنچه توان می سرای
وانگه از این شیوه عنان بازکش
رخت به آرامگه راز کش.
با نفس گرم بجوش و بگوی
خیز که ایزد کندت جست و جوی
امر چنین است به جان آفرین

کز قدمت عرش شود بوسه چین
جاذبه ی نسبت دریای جود
چشمه ی نور از دل ظلمت ربود
یک دو قدم با قدم خویش رفت
تا به در عرش برین پیش رفت
سدره سراسیمه ز عوغای نور
غوطه زنان عرش به دریای نور
سود و زیان مانده به طاق عدم
هستی خود هشته در اول قدم
پای طبیعت ره دامن گرفت
مرغ تن افتاد، طپیدن گرفت
از حرم ایزدی آمد ندای
کای گهر گنج الهی، درآی
آن به روش محرم دل های ریش
عزم درون کرد ادب پیش پیش
رعشه بر اندام ز تاب حیا
شسته قدم ها به گلاب حیا
رفت و ببوسید لب آستان
رُفت به مژگان ز درش گرد جان
با نفسی از دل خود گرم تر
کرد سلامی ز ادب نرم تر
بنده نوازانه جوابش گفت
تا بر مسند رهش از گرد رفت
دیده ی خود دید و بسی نغز دید
زان به تماشا نتوان مغز دید
مرحمت عام به جوش آمدش
مرغ شفاعت به خروش آمدش
دل چو ادب دست بشان حیا
لب چو اثر غوطه زنان در دعا
هر صنمی کز طلبش رو نبود
پوش اجابت ز لبش در ربود
مرهمی آورد فرا درد ما
دیل گنه پاک شد از گرد ما
عرفی از این دروه بیا برمتاز
گرم عنانی نو و بش در متاز

دیوان عرفی، ص ۴۷۱

مراحل معراج

الف. مبدأ معراج

درباره ی این که مبدأ معراج کجا بوده اختلاف است ولی چون معراج بارها از محل های مختلف رخ داده است برخی مبدأ آن را مسجدالحرام، عده ای شعب ابی طالب، بعضی خانه ی ام هانی و... دانسته اند.

مرحوم طباطبائی می فرماید بعضی گفته اند از شعب ابی طالب به معراج رفتند. بعضی دیگر محل آن را خانه ی ام هانی دانسته که پاره ای از روایات مهم بر آن دلالت دارد.

تفسیر المیزان، ج ۱۳، ص ۵۰

یک شب در آسمان گشاده
معراج محمدی نهاده
جبریل بدین سبک عنانی
آمد به سرای ام هانی
پیغمبر پاک را ندا کرد
پیغام گذاری خدا کرد

لیلی و مجنون، مکتبی، ص ۶

ب. زمان معراج

در تاریخ وقوع معراج اختلاف نظر است؛ بعضی آن را در سال دهم بعثت، شب ۲۷ ماه رجب و بعضی آن را در سال دوازدهم، شب ۱۷ ماه رمضان و بعضی آن را در اوائل بعثت ذکر کرده اند.

تفسیر نمونه، ج ۱۲، ص ۱۲

ابوالقاسم آن پادشاه بهشت
که به آسمان نوردمی درنوشت
بر این است رأی بزرگان کیش
که از هجرتش بود معراج پیش
مه روزه بود و شب هفدهم
سیاهی ز روی زمین گشت گم

دیوان سروش، ص ۱۰۶۱

پ. کیفیت معراج

اختلاف دیگر در مورد کیفیت معراج است که بعضی آن را هم جسمانی و هم روحانی و عده ای آن را فقط روحانی می دانند. مجلسی در این مورد می فرماید: «دلیل بر این که عروج رسول خدا(ص) به سوی بیت المقدس و نیز به آسمان در یک شب و آن هم با جسد شریفش مطلبی است که آیات و اخبار متواتر خاصه و عامه بر آن دلالت می کند و انکار این گونه مطالب یا تأویل آن به عروج روحانی یا به وقوع آن در خواب ناشی از کمی تتبع یا از سستی دین و ضعف یقین است.»

بحارالانوار، ج ۱۸، ص ۲۸۲

مرحوم آیتی نیز می فرماید: «عقیده ی شیعه ی امامیه بر آن است که اسراء و معراج هر دو جسمانی بوده و در بیداری اتفاق افتاده است.»

تاریخ پیامبر، ص ۱۷۳

نبی با آن تن و آن عنصر پاک
بفرموده به یک شب سیر افلاک
همان روح و همان جسم مقدس
منور ساخت این طاق مقرنس
به یک شب آن عوالم دید و بگذشت
به یک شب رفت بر معراج و برگشت

معراجنامه، مشکوة، ص ۴۰

ت. تعدد معراج

در تفسیر روض الجنان به نقل از مقاتل آمده: شب معراج پیش از هجرت بود به یک سال و گفتند دو بار بود؛ یک بار از مسجدالحرام و یک بار از خانه ی ام هانی بنت ابی طالب و گفته اند بسیار بارها بود.

تفسیر روض الجنان، ج ۱۲، ص ۴۴

چنین گفت گوینده ی هوشیار
که بر آسمان شد صد و بیست بار
از آن ها دو باتن دگر باروان
بر او آفرین باد و بر پیروان

دیوان سروش اصفهانی، ص ۱۰۸۶

ث. وسیله ی معراج و مراحل آن

با توجه به روایات و تفاسیر مختلف مراحل و وسایل سیر آسمانی محمد(ص) عبارتند از:

- از مسجدالحرام تا بیت المقدس به وسیله ی براق
- از بیت المقدس تا آسمان دنیا به وسیله ی نردبانی خاص
- از آسمان دنیا تا سدرة المنتهی به وسیله ی جبرئیل
- از سدرة المنتهی تا فراش زر به وسیله ی فرشتگان مقرب
- از فراش زر تا عرش الهی به وسیله ی رفرف

- براق

براق نام ستوری است که رسول اکرم(ص) در شب معراج بر آن نشست و آن کوچک تر از استر و بزرگ تر از خر بود

(منتهی الارب)

در تفسیر ابوالفتوح رازی در مورد براق می خوانیم

«آن اسبی بود از خر مهتر و از شتر کهتر. رویش چون روی آدمیان بود و دنبالش چون دنبال شتر و سمّ او چون سمّ گاو و برش چون برش اسب و دست و پایش چون دست و پای شتر بود و سینه اش چون یاقوت سرخ بود و پشتش چون در سپید بود زینی از زین های بهشت بر او نهاده و او را دو پر بود چون پر طاووس. رفتنش چون برق بود ...»

تفسیر ابوالفتوح، ج ۱۲، ص ۱۳۱

همین مضمون را مشکوة به نظم درآورده

ستوده مرکبی خیر المراکب
مهیّا بهر آن خیر الرّواکب
ز استر خردتر بودیش اندام
سپردی پهنهٔ کیهان به یک گام
بر او روئی چون روی آدمیزاد
که از هر روی بود از نقص آزاد
بسان گوش فیلش گوش بودی
چو اسبش یال گردن پوش بودی
توانم چون شتر هم گردن و دم
به دست و پا چو گاوان داشتی سم
هم او را سینه ای مانند استر
به رنگ سرخ چون یاقوت احمر
چو سیم خام پشتش در سفیدی
که کس سپیدتر از وی ندیدی
به یک دم رهسپار از غرب تا شرق
به یک مهمیز پیشی جستی از برق
به هر اندازه چشمش راه می دید
به یک تکتاز آن ره می نوردید
شتابان تر چو از پیک خیال است
از این رو وصف او گفتن محال است

معراجنامه، مشکوة، ص ۴

ـ رفرف

در تفسیر کشف الاسرار پس از بیان پرده های نور و ظلمت که پیامبر(ص) آن ها را طی کرد می فرماید:

«... آنگه رفرفی سبز دیدم که از بالا فرو گذاشته، نور و روشنائی وی بر نور آفتاب غلبه کرده. جبرئیل مرا بر گرفت و بر آن رفرف نشاند. قال فلم یزل یرفعنی و یحفظنی حتّی انتهیت الی عرش ربّی عزّ و جلّ فبینا انظر الی العرش و الی اللّوح المحفوظ مصطفی(ص) چون بدین مقام رسید اقبال درگاه عزّت دید. نواخت ثمّ دنا فتدلّی بر وی آشکار گشت. دید آنچه دید و شنید آنچه شنید. نفس مصطفی(ص) مقام قربت دید.

کشف الاسرار، ج ۵، ص ۴۹۳

در فرهنگ آنندراج رفرف را جامه های سبز که از آن گستردنی و محابس(پرده ی با نقش که بر روی آن چیزها کشند) سازند بیان کرده.

ج ـ مشاهدات پیامبر(ص) در معراج

۱ ـ مشاهده ی تمثیلی داعی یهود و نصاری و دیدن دنیا به شکل زنی آراسته
۲ ـ شنیدن صدای افتادن سنگ در جهنّم
۳ ـ نماز خواندن در مدینه و بیت اللّحم و کوه طور
۴ ـ دیدار با انبیا(ع) در بیت المقدس
۵ ـ سه ظرف شیر و آب و شراب
۶ ـ آسمان دنیا و عجایب آن
۱ ـ ۶ ـ دیدن خروس عظیم الجثّه
۲ ـ ۶ ـ دیدن فرشته ای عجیب الخلقه
۳ ـ ۶ ـ دیدار با اسماعیل، فرشته ی دربان آسمان
۴ ـ ۶ ـ دیدار مالک خازن جهنّم
۵ ـ ۶ ـ دیدن معذّبان در جهنّم
۶ ـ ۶ ـ دیدن فرشتگان تسبیح گوی
۷ ـ ۶ ـ دیدار با حضرت آدم(ع)
۸ ـ ۶ ـ دیدن عزرائیل
۷ ـ آسمان دوّم و دیدار با حضرت عیسی(ع) و حضرت یحیی(ع)
۸ ـ آسمان سوّم و دیدار با حضرت یوسف(ع)
۹ ـ آسمان چهارم و دیدار با حضرت ادریس(ع)
۱۰ ـ آسمان پنجم و دیدار با حضرت هارون(ع)
۱۱ ـ آسمان ششم و دیدار با حضرت موسی(ع)
۱۲ ـ آسمان هفتم و دیدار با حضرت ابراهیم(ع)
۱۳ ـ بیت المعمور
۱۴ ـ دیدن بهشت و کوثر و طوبی و ...
۱۵ ـ سدرة المنتهی و توقّف جبرئیل در آن جا
۱۶ ـ عرش

شرح مبسوط این مطالب در تفاسیر زیر بیان شده

ـ روض الجنان، ج ۱۲، ص ۱۳۲ به بعد
ـ کشف الاسرار، ج ۵، ص ۴۸۹ به بعد
ـ مجمع البیان، ج ۱۴، ص ۸۲ به بعد
ـ المیزان، ج ۱۳، ص ۹۹ به بعد
ـ نور الثّقلین، ج ۳، ص ۱۰۳ به بعد
ـ صافی، ج ۳، ص ۱۶۸ به بعد

از میان مشاهدات پیامبر(ص) در معراج، رسیدن ایشان به سدرة المنتهی و توقّف جبرئیل در آن جا بیشتر مورد توجّه عرفا و شعرای ما قرار گرفته؛ زیرا از آن جا به بعد وجود مقدّس حضرت محمّد(ص) به عنوان انسان کامل به چنان درجه ای از مقام قرب و عظمت می رسد که حتّی فرشته ی وحی نیز بدان نرسیده. آری:

رسد آدمی به جائی که بجز خدا نبیند
بنگر که تا چه حدّ است مقام آدمیّت

سعدی

در تفسیر ابوالفتوح رازی می خوانیم:

سدره درخت تبق باشد برای آن منتهی خوانند آن را که علم خلایق تا بدان جا رسد.

تفسیر رازی، ج ۱۰، ص ۳۴۱

در تفسیر المیزان آمده: «... پس وقتی به سدرة المنتهی رسید و از آن جا به حجاب ها رسید، جبرئیل گفت یا رسول اللّه، تو خود جلو برو که من پیش از این نمی توانم نزدیک شوم چه اگر یک بند انگشت نزدیکتر شوم خواهم سوخت.»

تفسیر المیزان، ج ۱۳، ص ۲۹

در اصول کافی روایتی از حضرت امام صادق(ع) نقل شده که فرمودند:

«چون رسول خدا(ص) را به معراج بردند، جبرئیل او را به جائی رسانید و خود با او نیامد. حضرت فرمود ای جبرئیل، در چنین حالتی مرا تنها می گذاری؟

گفت برو به خدا(قسم) در جایی قدم گذاشته ای که هیچ بشری قدم نگذاشته و پیش از تو هم بشری در آن جا راه نرفته.»

اصول کافی، ج ۲، ص ۳۲۹

و چه زیبا مولانا در مثنوی فرموده:

احمد ار بگشاید آن پر جلیل
تا ابد بی هوش ماند جبرئیل

چون گذشت احمد ز سدره و مرصدش
وز مقام جبرئیل و آن حدش
گفت او را: «هین، ببر انر ریم.»
گفت: «روروا، من حریف تو نیم.»
باز گفت او را: «بیا ای پرده سوز
من به اوج خود نرفتستم هنوز.»
گفت: «بیرون زین حد ای خوش فرّ من
گر زنم پری، بسوزد پرّ من.»
حیرت اندر حیرت آمد زین قصص
بی هشی خاصگان اندر اخص
جبرئیلا گر شریفی و عزیز
تو نه ای پروانه و نه شمع نیز
شمع چون دعوت کند وقت فروز
جان پروانه نپرهیزد ز سوز

مثنوی، دفتر چهارم، ص ۵۰۳

ج- ره‌آورد معراج

۱- بزرگ‌ترین ره‌آورد معراج وصال محبوب الهی است که نهایت کمال انسان و هدف سیر و سلوک الی الله است.

وعده‌ی دیدار هر کسی به قیامت
لیله‌ی اسری شب وصال محمد(ص)

سعدی

امام صادق(ع) فرمود شب معراج که محمد(ص) به حضرت رسید، غایت قرب یافت و از غایت قرب غایت هیبت دید تا رتّ العزة تبارک دل وی کرد به غایت لطف و کرامت بی نهایت او را به خود نزدیک کرد.

مصطفی(ص) چون بدین مقام رسید اقبال درگاه عزت دید. نواخت تم ذنی فتدلی بر وی آشکار گشت. دید آنچه دید و شنید آنچه شنید. نفس مصطفی(ص) بمقام قربت دید، ضمیر او حالت مکاشفت یافت. دل او بسلوت مشاهدت دید، جان او حلاوت معیت چشید. سر او به دولت مواصلت رسید. در نگریست، عالمی از هیبت و عظمت و سیاست الوهیت دید. از خودی خود گشت. متحیر بماند. سر در پیش افکند. نه عبارت را زبان ماند، نه فکرت را دل و جان. سر گشته و حیران تا خود چه آید از جانب جبروت و درگاه عزت. فرمان رب العزه تبارک دل وی کرد و او را دریافت به نظر رحمت و بنواخت به لطف و کرامت.

کشف الاسرار، ج ۵، ص ۴۹۵

در کتاب زبدة الاسرار به نقل از جبرئیل می‌خوانیم:

جان ممکن را که عشق شاه نیست
بر بساط قرب واجب راه نیست
خلوت عشق است زین پس هر چه هست
غیر حسن آن جا کجا دارد نشست
کرده خلوت عشق با دلدار خود
تا به ظاهر بنگرد رخسار خود
زین حد ار برتر زنم پر در زمان
غیرت عشقم بسوزد خانمان
گر پرد روح الامین بیش از حدش
سوزد آن غیرت مقام و مرصدش
راه ندهد غیرت عشق غیور
غیر را در محفل الله نور

زبدة الاسرار، صفی علیشاه، ص ۱۶

۲- وجود مقدّس فاطمه(ع) یکی دیگر از ره‌آوردهای معراج بود. رسول خدا(ص) فرمود: «وقتی که مرا به آسمان بردند، داخل بهشت شدم. جبرئیل مرا نزدیک درخت طوبی برد و از میوه‌هایش به من داد و من خوردم. خدا همان میوه را به صورت نطفه‌ای در پشتم درآورد. وقتی به زمین هبوط نمودم، با خدیجه هم بستر شدم. به فاطمه حامله شد و اینک هیچ وقت او را نمی بوسم مگر آن که بوی درخت طوبی را از او استشمام می کنم.»

تفسیر صافی، ج ۳، ص ۱۳۱

۳- دیگر از ره‌آوردهای معراج وجوب نمازهای یومیه و اذان و تعلیم آن‌ها است البتّه قبل از معراج پیر حضرت نماز می خواندند. مرحوم طباطبائی می فرماید: میان نماز خواندنش قبل از معراج و واجب شدن نماز در شب معراج منافاتی نیست، چه نماز قبل از معراج واجب شده بود ولکن جزئیات آن که چند رکعت است تا آن روز معلوم نشده بود.

المیزان، ج ۱۳، ص ۴۱

۴- ولایت علی(ع) و فرزندان ائمه‌ی اطهار(ع) یکی دیگر از ره‌آوردهای معراج است؛ در تفسیر نورالثقلین روایتی از امام صادق(ع) نقل کرده که حضرت فرمودند: «پیغمبر اکرم(ص) ۱۲۰ بار به معراج رفت و در هر مرتبه سفارش و توصیه به وجوب ولایت و دوستی علی(ع) و خاندانش می شد.»

نورالثقلین، ج ۳، ص ۹۸

در شأن علی(ع) همین بس که رسول خدا(ص) فرمود در شب معراج دست خدا بر سینه و کتفم قرار گرفت و در فتح مکه هنگامی که علی(ع) برای سرنگونی بت‌ها بر دوشم بالا رفت، پا همان جا نهاد.

ابر کتف پیغمبر پاک رای
خدا دست سود و خدابنده پای

دیوان صبوری، ص ۷۱

۵- عفو و بخشش مسلمانان. دعای پیامبر(ص) در شب معراج بود که به اجابت رسید.

خورد شرابی که حق آمیخته
جرعه‌ی آن در گل ما ریخته
لطف ازل با نفسش هم نشین
رحمت حق نازکش، او نازنین
لب به شکر خنده بیاراسته
امّت خود را به دعا خواسته
همّتش از گنج توانگر شده
جمله‌ی مقصود میسّر شده

مخزن الاسرار، نظامی، ص ۶۶

ج- هدف و حکمت معراج

صدوق از یونس روایت کرده از حضرت موسی بن جعفر(ع) پرسیدم که حق تعالی که مکان ندارد چرا خدای تعالی بنده‌ی خود، محمّد را به آسمان‌ها و به سدرة المنتهی برد؟ امام کاظم(ع) فرمود راست است. ذات حق جل و علا مکان و محل ندارد امّا برای آن که پیغمبر خود را به شرافت کامل برساند و آسمان‌ها و عرش و کرسی و لوح و قلم و همه‌ی عوالم وجود را از لحاظ او نگذراند مضافاً برای آن که ساکنین ملأ اعلی و کروبیان آسمان به زیارت وجود او مشرف گردند و بالاخص که حجت غیبی و سر اتفاقات نوری خود را که برای هیچ کس دیدن آن میسّر نبود با او نشان دهد و او بر برای مردم بگوید.

نورالثقلین، ج ۳، ص ۹۹

عقل در این واقعه حاشا کند
عشق نه حاشا که تماشا کند

نوباوه‌ی ابر

اشاره:

از مهارت های مورد نیاز در تدریس، نقد و داوری و آموزش ابعاد مختلف یک شعر است. در این نوشتار کوتاه نویسنده یکی از اشعار نیما را از دو زاویه ی فکری و زبانی بررسی نموده است. نویسنده دکتر مهدی نیک اندیش (دزفول ـ ۱۳۴۴) در سال ۱۳۷۴ و پس از گرفتن دکتری خود با استعفا از آموزش و پرورش عضو هیئت علمی دانشگاه رازی شد.

**

از جمله اشعار زیبای نیما، شعری است کوتاه امّا مشهور با عنوان «هست شب»: «هست شب یک شب دم کرده و خاک رنگ رخ باخته است.

باد، نوباوه ی ابر از برکوه
سوی من تاخته است.
هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا،
هم از این روست نمی بیند اگر گم شده‌ای راهش را.
با تنش گرم بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ
به دل سوخته ی من ماند
به تنم خسته که می سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب[1]»

افزون بر سادگی، ایجاز و ارتباط و هماهنگی کلمات و عبارات، زیبایی این شعر در گرو تمهید برون گرایانه ای است که در آخرین بند شعر با تعبیر «به دل سوخته ی من ماند»، ناگهان صورتی درون گرایانه به خود می گیرد. از این ویژگی به صفت «پیش بینی ناپذیری» یاد کرده اند. در حقیقت حالات درونی و وصف ناشدنی شاعر از طریق توصیف شبی دم کرده از شب های شمال، به تصویر کشیده شده است. نیما با اولین کلمات و سطرها درصدد القای این حالات به خواننده است:

وصف شبی دم کرده، خاکی رنگ رخ باخته و نیز استفاده از تشبیهاتی حسّی به حسّی چون تشبیه شب به تنی ورم کرده و بیابان با تن گرمش به مرده‌ای در گور تنگش. نقطه ی عطف یا اوج شعر در تشبیه چنین شبی به «دل سوخته ی» شاعر شکل می گیرد[2].

آنچه روند منطقی و شکل گیری تدریجی شعر را ـ به ظاهر ـ برهم زده، چون آوازی ناساز از میان سمفونی شعر به گوش می رسد یا همچون رنگی ناهمخوان در میان رنگ های مختلف امّا متناسب یک تابلوی نقاشی به چشم می خورد، وزش بادی است که از برکوه به سوی شاعر می تازد.

ناسازگاری وزش باد با شبی دم کرده و هوایی راکد و گرم که سبب شده گم شده‌ای نیز نتواند راه خود را پیدا کند، شارحان شعر نیما را بر آن داشته تا حرکت باد را در سکون و آرامش فضای شب توجیه و تأویل کنند. از آن میان، پورنامداریان در کتاب «خانه ام ابری است»، برای کم رنگ جلوه دادن وزش باد، ابر را با باد به هم می آمیزد و آمدن ابر و وزیدن باد را امیدی به باریدن باران در دل ها می انگارد:

«نیما، باد را زاییده و فرزند ابر می داند. در واقع فضای دم کرده‌ای که در دو مصراع قبلی توصیف می شود در این جا به ابری شدن که ناشی از دم کردگی هواست می انجامد و همراه این ابر ـ که از کوه برخاسته است ـ باد هم برخاسته و به سوی شاعر می تازد و در نتیجه دم کردگی هوا و سکون و گرمی آن دچار تغییر و تحوّل می شود. با آمدن ابر و وزیدن باد هم امید به باریدن در دل ها پیدا می شود و هم امکان نفس کشیدن راحت تر ـ که در هوای دم کرده به دشواری ممکن بود ـ میسّر می گردد. امّا این تغییر و تحوّل نه به رفتن شب و آمدن صبح می انجامد و نه به باریدن باران، زیرا از این مقوله هیچ سخن نمی رود. از بند دوّم شعر درمی یابیم که این تغییر و تحوّل موقّت و گذرا نیز به زودی از میان رفته است و دوباره شب و همان هوای دم کرده با تسلّط و تشخّص بیشتری حاکمیّت پیدا کرده است:

دکتر مهدی نیک‌اندیش
ـ کرمانشاه

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی بیند اگر گم شده‌ای راهش را ...»[۳]

همین نویسنده، پس از تفسیر و تحلیل شعر، آن جا که در صدد تأویل و رنگ سیاسی بخشیدن به شعر برآمده، می نویسد:

«شعر در سال ۱۳۳۴ سروده شده است. بند اوّل شاید تصویر اوضاع و احوال اجتماعی ایران مقارن انقلاب مشروطه و یا روی کار آمدن دکتر مصدّق و مبارزات او برای ملّی شدن صنعت نفت باشد و ترس از اضطراب حاکم بر اوضاع آن روزها.»[۴]

سپس وزیدن باد را چنین تأویل می کند:

«ابر و باد که بعد می آید، حاکی از اوضاع و احوال ناشی از فضای باز سیاسی کشور در جریان مبارزات و پیروزی مصدّق است که مردم در خلال آن جرأت می کنند نفس بکشند و در قیام سی تیر خواسته های خود را به کرسی بنشانند. امّا این فضای آزاد سیاسی به زودی با کودتای بیست و هشتم مرداد پایان می پذیرد و بگیر و ببندها آغاز می شود و بدین ترتیب قبل از آن که باران ببارد و فضا را از تیرگی ها و آلودگی های استبداد پاک کند و صبح آزادی طلوع کند، دوباره شب استبداد و ظلم و اختناق فرا می رسد و شب چنان حجم متراکمی پیدا می کند که کسی راهی به جایی پیدا نمی کند و بعد هم با استقرار مجدّد پایه های نظام جور و استبداد، محیط و شرایط سیاسی و اجتماعی آن چون بیابانی گرم و دراز می شود که مثل مرده ای در گور تنگ شب، سوخته و خسته و تب زده همانند مردم و آزادی خواهان و حق طلبان، از نفس و حرکت می افتد.»[۵]

آنچه سبب ناهمگونی در شعر شده، همین جاست:

«باد، نوباوه ابر از برکوه
سوی من تاخته است.»

در دو سطر بالا، باد را فاعل برای فعل لازم «تاخته است» دانسته و نوباوه ی ابر را اضافه ی استعاری و در حکم بدل برای باد، پنداشته اند. لیکن به نظر نگارنده، ترتیب ارکان عبارت چنین است:

باد، فاعل و نوباوه ی ابر، اضافه ی تشبیهی و مفعول برای فعل متعدّی «تاخته است» به شمار می رود[۶]. در عالم واقع نیز ابر، نوباوه یا نتیجه و حاصل باد است و باد را فرزند و حاصل ابر دانستن به نظر نادرست می نماید. از این ها گذشته در شعر مورد نظر، بهترین معنی برای نوباوه، چیز تازه و نو یا طریقه است و شاید شاعر در آن نوعی طنز نیز به کار برده باشد، یعنی شب دم کرده، خاک رنگ رخ باخته و طرفه آن که باد، ابر را نیز به این ها افزوده است.

در حقیقت آنچه دایره ی تصاویر یاد شده در شعر را کامل می کند، تراکم ابرهایی است که باد آن ها را از برکوه به سوی شاعر تاخته (تازانده) و آسمان شبی دم کرده را پوشانده است. بدین ترتیب خطّ مستقیم جریان شعر نه تنها گسسته نمی شود، بلکه سیر تدریجی شکل گیری تصاویر ارائه شده در محور عمودی شعر، صورت متکامل تری به خود می گیرد.

مآخذ و یادداشت ها

۱ـ طاهباز، سیروس (گردآورنده): مجموعه ی کامل اشعار نیما یوشیج، چاپ چهارم: انتشارات نگاه، ۱۳۷۵، ص ۵۱۱.

۲ـ در ژرف ساخت این تشبیه، دل مشبّه و شب دم کرده مشبّه به است، لیکن در روساخت تشبیه شب به دل تشبیه شده است زیرا این مشبّه به است که ـ به تعبیر فضلا ـ اعرف واجلی است و در شعر مورد نظر، شب با توصیفات یاد شده اعرف واجلی از دل شاعر است.

۳ـ پورنامداریان، تقی: خانه ام ابری است، چاپ اوّل، سروش، ۱۳۷۷، صص ۳۶۹ـ۳۷۰.

۴ـ همان جا، ص ۳۷۱.

۵ـ همان جا، صص ۳۷۱ـ۳۷۲.

۶ـ دو وجهی بودن مصدر تاختن، نیازی به یادآوری ندارد، امّا برای نشان دادن کاربرد مفعول بدون نقش نمای «را» در شعر نیما، توجّه خوانندگان را به کاربرد «رنگ رخ» در جمله ی «...خاک، رنگ رخ باخته است.»، جلب می کند.

معلّمان شاعر و نویسنده

ابوالفضل علی محمّدی در سال ۱۳۳۳ در شهرستان مرند متولّد شد و تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی ارشد ادامه داد و هم اکنون از استادان مراکز آموزش عالی و دبیرستان های شهرستان تبریز است. جز نگارش ده ها مقاله و ایراد سخنرانی های علمی و شرکت در مجامع و کنفرانس های ادبی، چندین کتاب از وی چاپ شده است:

۱ـ فرهنگ اصطلاحات فارسی در شعر شهریار ۲ـ در مکتب استاد(شهریار) ۳ـ حافظ از دیدگاه شهریار ۴ـ اصول مدیریّت در آثار ادب فارسی ۵ـ مجموعه ی مقالات ۶ـ از داستان های عامیانه چه می آموزیم؟ همچنین وی از مؤلّفان کتاب ادبیّات فارسی(۵) سال سوّم دبیرستان است.

اکنون دل مشغولی وی کتابی است با عنوان «حافظ به روایت شهریار» که در دست چاپ است. شعر نیز می سراید و در قالب های سنّتی و نو طبع می آزماید. دریچه ی *احساس* نام مجموعه ی شعر اوست که چاپ شده است. از اشعار اوست:

از خاطرات با تو

از خاطرات با تو فقط درد و آه مانـد
رفتی و در عزای تو دل ها سیاه ماند
خورشید کوچ کرد و عبث چشم های ما
در جست و جوی روشنی روی ماه ماند
بر رهروان کوی تو سختی دهد زمان
بازآ که کاروان رهت بی پناه ماند
پارا سراغ ماز نسیم سحر مگیر
هم بند بیژنیم که در عمق چاه ماند
معیار عاشقی نه زبان است در وداع
دل ها ربود آنکه پسش هر نگاه ماند
در دل نماند هیچ غمی از گذشت عمر
تنها غم خطا و دو صد اشتباه ماند
ای آینه تو خیمه به دل ها بزن که خصم
غافل شد از صفای دل و بی سپاه ماند

عمر ابدیّت

با تشنه لبان جانا یک قطره ی آب اولی
بر تیم غم دلبر غوغا نه که تاب اولی
شهد و شکر دنیا بی وصل تو زهرم باد
زهر ار تو دهی نوشم کز شربت ناب اولی
با زاهد بی ایمان معبد نروم هرگز
از ساقی فرزانه یک جام شراب اولی
بلبل که خزان بیند با خویش چنین گوید
دیدن که بتوانم بر چهره حجاب اولی
ای دل چه زنی آتش؟ انصاف رعایت کن
بر مزرعه ی تشنه باران سحاب اولی
در شان هنرمندان پیری نبود صادق
«عمر ابدیّت را دعوی شباب اولی»
در وقت نماز ای دل، آئینه اذان گوید
گر میل وضو داری با خون و خضاب اولی

بانوی شعر

دوباره شب شد و مهمان هر شبم آمد
دوباره چنبره زد شعر
کوبه زد بر در
بلند شو بانو
بگو که خانه کسی نیست، نیست
تنهائی

***

در آر کوبه ز در
اسم مستعارم نیز
به پاس شب بسپار
که راه خانه ی شاعر به کس نشان ندهد
کلاف دار شبانه
در آستین دارد
هر آنکه می آید
هر آنکه آمده است
بلند شو بانو
سریر سلطنت شب
بچین به تیغ نگاهت
به شعله های متانت
حصار باش
میان من و خود و شعرم

آقای اصغر برزی در سال ۱۳۳۴ در یکی از حومه های شهرستان بناب متولّد شد و تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی ارشد در رشته ی زبان و ادبیّات فارسی ادامه داد. اوّلین کتاب خود را در سال ۶۹ با عنوان شرح منطق الطّیر عطّار منتشر ساخت. این کتاب برگزیده ی کنگره ی عطّار شد.
از دیگر آثار اوست:
شرح غزلیات صائب با نام «شعله ی آواز» (۷۵)، دیباچه ای بر عرفان و تصوّف، (۱۳۷۶ ـ نشر اعظم بناب) داستان مهر مادر(مولی ـ ۱۳۷۹)، شرح رباعیّات خیّام(۷۶ ـ نشر اعظم بناب) نسیم عشق. مجموعه ی شعر(مولی ـ ۱۳۷۹) شامل اشعار دهه ی ۱۳۶۰
اکنون نیز مشغول ترجمه ی قرآن کریم به همراه نکات نحوی آن است.
از نمونه ی اشعار اوست:

من بر امید دام تو به دانه دل نهاده ام
در آرزوی بوی تو به لانه دل نهاده ام
تا که نسیم عشق من از تو پیامی آورد
شب همه شب به شیون شبانه دل نهاده ام
گه به نوای نغمه ی بلند عاشقانه ات
در این قفس به ناله ی ترانه دل نهاده ام
از پی خاک کوی تو کوچه به کوچه گشته ام
به جست و جوی موی تو به شانه دل نهاده ام
بی تو به صحرای بهشت جادوان نرفته ام
من به خیال روی تو به خانه دل نهاده ام
در اشتیاق دیدن باغ فراخ عشق تو
به میله های تنگ آشیانه دل نهاده ام
تا به محبّت مقام و حال عارفان رسم
به قیل و قال زاهد زمانه دل نهاده ام

***

نخواب
خواب تو، روزم سیاه می سازد
و چون شب یلدا
تمام شب هایم

***

در اندرون من، امّا
چرا پر از سحر است
چرا پر از وحشت
تضاد ریشه دوانیده در رگ و پی من
ستاره تر ز ستاره
شبانه تر ز شبانه
در آنِ واحدِ هر لحظه،
لحظه بی خودیم

***

چراغ سبز گهی می دهم به بانوی شعر
گهی به سینه ی او مشت می زنم خودسر
تمام شب به جدال سحر می اندیشم

***

بلند شو بانو
سپیده سر زده دیگر
اقامه کن بر عشق
نماز صبح بخوان
رو به قبله ی شعرم
برآر دست دعا
حاجتی مخواه، امّا

***

فدای طبع بلندت
سروده هایم باد

سجّاد وطنی مغانجوقی (۱۳۴۸ ـ مغانجوق سلماس) تحصیلات خود را تا مقطع راهنمایی در آسثان خوزستان به پایان رساند و تا مقطع کارشناسی ادامه داد و هم اکنون در تهران به تدریس اشتغال دارد.
در قالب های نو و سنّتی شعر می گوید از آثار اوست:

روی سنگی
کنار یاد خودم
نشسته ام تنها
سکوت آمده است
و آسمان کنار پنجره ام، مبهوت است.

دست در دستِ شکوفه
قاصدک هم آمد،
غبار غربتِ فردا
به سان قطره ی اندوه
میان جادهِ چکید و «هنوز» جاری شد.

و من همچنان
کنار یاد خودم نشسته ام تنها.

سادگی آمده است
باز هم پنجره را باز کنید.
بگذارید که دل ها نَفَسی تازه کنند.
سارها را به تماشا ببرید!
چه زلال است امشب
خوابِ ابریشمیِ مخملِ عشق
در دلم بیدار است.
روشنی را به صنوبر بدهید.
سرو را ناز کنید.
زندگی پنجره است.
مگذارید بپوسد لولا
زندگی لولا نیست.

جعفر پوروهّاب در سال ۱۳۲۹ در شهرستان رودسر گیلان متولّد شد. از اوان جوانی به شعر روی آورد و تاکنون در قالب های غزل، مثنوی، رباعی، دوبیتی و نو شعر سروده است. در انجمن های ادبی تهران و گیلان فعّال است. هم اکنون نیز در مدارس ناحیه ی ۲ شهریار مشغول تدریس است.

(غروب دل)

بیا دوباره دلم ای ستاره می گرید
دوباره چشم من از هر اشاره می گرید
بیا ز دوری تو ای ستاره ی تابان
دلم غروب. دلم پاره پاره می گرید
به لحظه لحظه ی خورشید آسمان سوگند
دلم نه قطره ی شبنم، شراره می گرید
که من صبورم، دل بی قرار و بی تاب ست
بگو بگو چه کنم دل دوباره می گرید

(مصیبت)

حدیثِ غم زده ی شاعرانه پیرم کرد
نمای واژه ی بی سایبان اسیرم کرد
عروسکی که شبی قصّه گوی این دل بود
شکست شیشه ی دل، از زمانه سیرم کرد
از آن زمان که شبی باغ دل ترک برداشت
مصیبتی به فغان آمد و کویرم کرد
تمام برگ و گلم را خزان رسید و ربود
صدای زوزه ی سرما چنین حقیرم کرد

علیرضا رضایی (متولّد ۱۳۴۹ ـ ناصرآباد قزوین) دبیر زبان و ادبیّات فارسی ضیاءآباد قزوین از سال ۱۳۷۰ به سرودن شعر پرداخت. بیشتر در حوزه ی طنز طبع آزموده و هم اکنون با مطبوعات محلّی و کشوری همکاری دارد. از اشعار طنزآمیز اوست:

«خُل شده ازدواج باید کرد!» **ـ قاطعانه! ـ**

حمله بر احتیاج باید کرد — کو شعر و خیال شاعرانه؟!
خُلِ شده ازدواج باید کرد! — اینک منم و اجاره خانه!
پادشاهی ـ مجرّدی ـ تا کی؟! — باید که گرسنه زندگی کرد
تَرکِ این تخت و تاج باید کرد! — تا آخر بُرج و عاشقانه!
باید آخر که دل به دریا زد — هرچند دگر نمی شوم سیر
خلق را هاج و واج باید کرد! — از خوردنِ پوست هندوانه
گرچه یک بار هم شده، کاری — تا وارَهَم از چنین بلا، کو
برخلاف مزاج باید کرد!! — یک متر طناب و یک بهانه؟!
جُمله دندانِ ما چو پوسیده است — من غرق شدم به جانِ مولا
فکر دندانِ عاج باید کرد! — در وسعت قرضِ بی کرانه!
پیشِ دندانپزشک باید رفت — از حال گوا خبر نَدارد
این مرض را علاج باید کرد! — آن دزد که می زند خزانه
فکر شلغم، شکم، گرسنه شدن! — گفتند همه شکم نغاران
سبزی و اسفناج باید کرد! — ـ ما مفتخوریم! ـ قاطعانه!
فکرِ از دست زن کتک خوردن! — چون قافیه ها تمام گردید
ضربه هایِ ملاج باید کرد! — من ماندم و اشکِ دانه دانه!!
الغرض بی خیال باید بود
زندگی را حراج باید کرد!!

* * * *

بتول زارع گنجی (۱۳۳۴ ـ تهران) دبیر زبان و ادبیّات فارسی منطقه ی ۹ تهران است. با کانون شعرا و نویسندگان فرهنگیان تهران همکاری دارد. در قالب های سنّتی و اغلب غزل می گوید. از غزل های اوست:

دیشب سوار زورق اندیشه هایم
راهی شدم تا ساحل امن نگاهت

تا کوچه های خاطرات سبز و شیرین
تا سینه ی موّاج گیسوی سیاهت

تا سرزمین مهر، یک رنگی، صداقت
تا شهرهای روشن از یاد رفته

تا امتداد آینه تا جاری آب
تا دست های مهربانت پای تخته

موسیقی گیج را به روی لوح جانم
همراه تو یک بار دیگر گوش کردم

باز از خمستان کلام آتشینت
پیمانه ای از هوشیاری نوش کردم

افسوس اگر نبض زمان بازم نمی داشت
همواره در ذهن کلاست می نشستم

با مثنوی های حماسی پیامت
آیین تزویر و ریا را می شکستم

تافا

دکتر محمدرضا سنگری

* نبض قیامت در دست شاعران می تپد؛ مگر شعر رستاخیز کلمات نیست؟

* همه ی شاعران نوازنده اند؛ آنان شیوه ی چنگ زدن بر تار دل ها را می دانند.

* سروده ی خوب در هر قالبی که باشد یک قصیده است! قصیده ای در وصف خود شاعر!

* شاعری واقعاً شاعر است که پس از مرگ، شعرش به جای او زندگی کند.

* شاعران بزرگ، بزرگ ترین تماشاگران هستی هستند. آن ها پس از نگاه عمیق به هستی، هزار هزار چشم در درون می گشایند تا هستی انعکاس یافته در خویش را زیباتر و رساتر توصیف کنند.

* غزل، جرعه ی زلال و خنکی است که شاعر به تشنه کامان و خسته گامان دنیا می بخشد.

* همه ی زیبایی های ادبی محصول «کشف» اند. شاعران کاشفان جهان اند.

* شعر، مسئول انتشار زندگی در زمین است.

* شاعرانه ترین تصویر از جهان آن است که خود را جهان و جهان را خود ببینیم.

* آنان که شعر نمی دانند و نمی خوانند به اعجاز کلمات کافرند.

* اگر در یک سال شعری نخوانی یا نگویی به تباهی ۳۶۵ فرصت عزیز مؤمن باش!

* واژه ها اهالی حرمسرای شاعران اند و شاعران محرم ترین های جهان به کلمات.

* ولادت شعر، محصول ازدواج عاشقانه ی شاعر با واژه هاست.

* تنها روح های نازا، خلوت شاعرانه ندارند.

* اگر بوی و مزه و حجم کلمات را احساس نکنی، نمی توانی شعر بگویی.

* عشق، غزلی است که مطلع آن را خدا سروده است و زندگی فرصتی است که خدا به ما بخشیده تا این غزل را تکمیل کنیم.

* مرگ، بیت ترجیع همه ی پدیده هاست.

نگاهی به درس
کمال الملک

پانزدهم آذرماه ۷۵ سینمای ایران با نگارگری خوش ذوق، مؤلفی توانا، و ایرانی ترین سینماگر بدرود گفت. علی حاتمی یگانه بود. چون در فیلم سازی به خودش و فرهنگ دیرینه ی ایران متکی بود. از هیچ سینماگر غربی و ایرانی تأثیر نگرفت. سینما یک پدیده ی غربی است. حاتمی آن را آموخت امّا آن را به زبان دل خود بازگو کرد. او شیفته ی تاریخ و فرهنگ و ادب ایران بود و در تمام فیلم هایش این را نشان داد. حاتمی از سه دیدگاه متمایز بود:

اوّل ـ گفت و گونویسی (دیالوگ): او بهترین گفت و گونویس ایرانی است. شخصیّت فیلم های او زیباترین عبارات را بر زبان [illegible] منظور خود را با شعری

دوّم ـ تصویرگری: حاتمی به جای ثبت تصویر نگارگری می کند.

سوّم ـ هویّت آثار اوست که نشانی از تاریخ و فرهنگ دیرینه ی ماست.

* * *

بخش اوّل ـ گفت و گونویسی

تمام فیلم نامه هایی که حاتمی آن را کارگردانی کرده تألیف خود اوست. و گفت و گو بین شخصیّت ها ترکیبی از کلام و موسیقی است؛ حاتمی از یک طرف با ادبیّات پیشین آشنایی کافی دارد. از طرفی دیگر در دوران کودکی با موسیقی مأنوس بوده، مقام هر کلمه و موسیقی هر کلمه را می شناسد. خود گفته است: «در دوران کودکی شاهد شنیدن نغمه های شورانگیز تار بوده که توسّط عمویش نواخته می شد.»

این پدیده تأثیر عمیقی در وی گذاشته است. با توجّه به این دو ویژگی نثر حاتمی دارای سجع است که با چاشنی طنز نوعی کلام سحرانگیز را ایجاد می کند. برای نمونه رضاخان خطاب به کمال الملک می گوید: «تو سر چارتا شاه روخوردی؛ ناصرالدّین شاه مشنگ عیّاش، مظفرالدّین شاه ملنگ علیل، محمّدعلی میرزای دونگ الوات، و اون احمدِ شاه بدنام کن، امّا پهلوی سر تو را میخوره»

و گاه کلام او بر تصویر چیره می شود برای نمونه همسر خسروخان خطاب به شوهرش در فیلم دلشدگان می گوید «پیاله دست شماست، منم مست باده ی توفیقم، ما هم دلیم و همنواز. فقط ساز در دست شماست» تماشاگر بین شنیدن کلام و دیدن تصویر ـ کلام را می ستاید. نمونه ی دیگر که می آید آمیخته ای از کنایه و طنز است.

[ناصرالدّین شاه خطاب به عضدالملک مدیر دارالفنون:] شاه: امیدوار نباشید! مدرسه ی هنر مزرعه ی بلال نیست آقا، که هر سال محصول بهتری داشته باشد. در کواکب آسمان هم، یکی می شود ستاره ی درخشان، الباقی سوسو می زنند.

یا این نمونه

«اتابک: قلمی که فرمان عزل من رو بنویسه، از نیستان نروییده.

کمال الملک: دیدی آن قهقهه ی کبک خرامان حافظ

که ز سرپنجه ی شاهین قضا غافل بود.»

حاتمی نخستین نمایشنامه اش را به نام دیب (دیو) در سال ۱۳۴۴ می نویسد. از همان گام اول زبان نمایش برایش اهمیّت می یابد و بعد خود نمایش و درون مایه ی آن. او خیلی زود به زبانی آهنگین دست می یابد و ریتم را در کلامش به کار می برد. خودش می گوید: «چون نمایشنامه های آهنگین و ریتمیک می نوشتم، بعضی ها شایع کرده بودند که مادربزرگم این قصّه ها را می گوید و من آن را به نام خودم ارائه می کنم.» بعد از دیب نمایشنامه ی حسن کچل را می نویسد. بعداً آن را به صورت فیلم

سینمایی کارگردانی می کند. اوّلین فیلم حاتمی در زمان خود موفّق است و از نظر ارزشی فیلم سالمی برای آن زمان است.

فیلم حاوی قصّه های قدیمی و فولکلوریک با گفتاری ریتمیک است به نمونه ی کوتاهی از گفتار شاعر در فیلم حسن کچل توجّه کنید:

«شعر من خیلی خریدار داره
این روزا سکّه است و بازار داره
سر من تاجرا دعوا می کنن
رو سرشان می زارن، حلوا حلوا می کنن
همه قنّادی ها می برن
همه حجره دارا می خرن»

در فیلم های بعد نثر حاتمی کامل تر می شود او با استفاده از ذخیره ی واژگان وسیعی که دارد نثری ناب، آهنگین و با طنز و غنای خاص می سازد. اوج کار او هنگامی است که نثر او با طنز آراسته می شود؛ برای نمونه در فیلم کمال الملک مظفرالدّین شاه خطاب به اتابک می گوید:

«شاهی به این شوربختی، حقّاً نوبر روزگاره، پروگرام سفر را به قلم سیاه نوشته بود انگار آن خطّاط قضا، سفر انگلستان موقوف شد به جهت درگذشت پسر صغیر ملکه ی انگلیس، دعوت را پس گرفت آن عجوزه ی هزار داماد. میل ایتالی کردیم، بغتتاً امپراتورش ترور شد و دعوت منتفی ...»

زیباترین گفت و گو در فیلم های دلشدگان، مادر و کمال الملک نگاشته شده و زبان فصیح با کنایه و ترکیبات عامیانه آمیخته می شوند و معمولاً جملات بار عاطفی دارند برای نمونه احمدشاه در فیلم دلشدگان می گوید: «کاش این دنیا مثل یک جعبه ی موسیقی بود؛ همه ی صداها آهنگ بود، حرف ها ترانه.»

حاتمی دلباخته ی نثر دوره ی قاجار و گفت و گوهای آن زمان است و کتاب های خاطرات اعتمادالسّلطنه، ظهیرالدّوله، نامه های ناصرالدّین شاه، خاطرات ناصرالدّین شاه ... و نامه های بازمانده از آن دوران را مطالعه ی دقیق می کند. همچنین متن محاکمه ی میرزا رضای کرمانی به نقل از روزنامه ی صوراسرافیل را چندبار می خواند تا به نثر دلخواه خود دست یابد؛ به همین دلیل در بیشتر مواقع نثر حاتمی جالب تر از شخصیّت های فیلم جلوه می کند. گاه این نثر همراه کنایه، طنز و نیش به مقام شامخ سلطنت است مثل گفت و گوی کمال الملک با رضاخان و یا گفت و گوی امیرکبیر با ناصرالدّین شاه در سریال سلطان صاحبقران. با این همه گاهی تناقض در نثر حاتمی دیده می شود؛ گاهی مردم عامی زبانی فاخر و ادیبانه دارند و مثل صاحب منصبان و درباریان صحبت می کنند. گفته های باغبان و فرّاش مثل گفته های وزیر است. تفاوتی بین کلام وزیر و آبدارچی دیده نمی شود امّا این زبان خواه از زبان آشپز باشد خواه وکیل، صیقل خورده و پرمایه است و گنجینه ای از ضرب المثل و روایت و حکایت است. حاتمی مقام هر واژه را می شناسد و جملاتش به کوتاه ترین شکل بیان می شود. او با ادبیّات کلاسیک کشور به خوبی آشناست؛ بارها دیوان حافظ، سعدی، مثنوی، شاهنامه ی فردوسی و آثار خواجه عبدالله انصاری را با علاقه خوانده و با ذوق سرشار خود از این گنجینه ها، گنجینه ای دیگر ساخته است و به همین دلیل شخصیّت های فیلم های او با کلام ما را سحر می کنند. سحر کلام حاتمی ویژگی ناب کار اوست؛ برای نمونه در فیلم دلشدگان «استاد دلنواز» که استاد موسیقی است از «استاد یوسف ساز ساز» که سازنده ی ساز است می پرسد: «باز چه ساز کرده ای به ارغنون فلک، پیرچنگ ساز؟»

* * *

بخش دوم ـ صحنه آرایی و وسایل صحنه در آثار حاتمی

حاتمی ماندگارترین فیلمساز ایرانی است چون هویّت ایرانی دارد. آیندگان با دیدن فیلم های او درمی یابند که پدرانشان چگونه زندگی کرده اند. او شیفته ی تاریخ صدسال گذشته است (از دوران ناصرالدّین شاه تا زمان رضاخان). او سعی در بازگو کردن گذشته دارد و دل بستگی خود را به این مضمون بارها نشان داده به طوری که او را یک فیلمساز نوستالژیک می شناسیم. او شیفته ی معماری قدیم ایران است و نوعی توازن و هارمونی در آن می بیند. انگار در هر اثر معماری، گذشته را دوباره کشف کرده است. او همواره این معماری را ارج نهاده است.

پس زمینه ی فیلم های او (لوکیشن) بافت کوچه های قدیمی، خانه های پنج دری، اندرونی ـ بیرونی است که با فرهنگ اسلامی ایرانی آمیخته است به عنوان نمونه خانه ای که برای فیلم مادر انتخاب شده چقدر زیبا و

درس کمال الملک در بخش ادبیّات نمایشی کتاب ادبیّات فارسی(۳) سال سوّم برگزیده شده است. این فیلم نامه نوشته ی سینماگر توانای ایرانی زنده یاد علی حاتمی است.

نویسنده به همین مناسبت ویژگی های ادبی و فرهنگی و علمی آثار علی حاتمی و شخصیّت و نثر او را بررسی می کند. در این درس ضمن آشنایی با یک فیلم نامه نویس شاخص به بیان نمونه هایی از گفت و گوهای فیلم نامه می پردازد که علاوه بر کمک به تدریس این درس، برانگیزنده ی ذوق و علاقه ی کسانی است که می خواهند در این زمینه ذوق آزمایی کنند.

آقای حبیب توحیدی (۱۳۳۰ ـ کرمانشاه) فارغ التّحصیل رشته ی زیست شناسی است که به علّت علاقه به ادبیّات سنّتی و معاصر مدّت ۲۷ سال است به تدریس ادبیّات مشغول است.

حبیب توحیدی ـ اصفهان

دل انگیز و آرامش بخش است. او بین گل های متعدّد ترجیح می دهد حیاط خانه با گل های شمعدانی و گل محمّدی آراسته شود تا فیکوس و میخک که رهاورد فرنگستان است. وسواس او در انتخاب وسایل صحنه ستودنی است. این وسایل ماهیّتی ایرانی دارند؛ مثل گلاب پاش بلور، سفره ی ترمه، طاق شال، شمعدان، لاله، آفتابه لگن، تبرزین، استکان با جا استکانی نقره ای. او این اشیا را چنان هنرمندانه کنار هم قرار می دهد که نقّاشی چیره دست و ماهر رنگ ها را در هم می آمیزد؛ به عنوان مثال «فصل شروع فیلم کمال الملک در کاخ گلستان با حضور ناصرالدّین شاه» معماری، آینه کاری، گچ بری، پنجره ها (ارسی) و پرده های کاخ چنان زیبا و دلفریب و جاندار کنار هم آراسته شده است که به یادماندنی است و درمی یابیم که هر صحنه توسّط طرّاحی چیره دست آراسته شده است. او نه تنها اشیای بومی که مشاغل بومی و افراد بومی را زنده می کند. در مجموعه ی تلویزیونی هزاردستان مشاغل طبیعی به طور طبیعی دیده می شوند؛ مثل کبابی، طبق کش، کالسکه چی، شهرفرنگی، معرکه گیر، مسئله گیر، زورخانه چی و ....

او هر چیز قدیمی را به شکل جدید آن ترجیح می دهد. به طوری که می گویند: «حاتمی مادر زاد سنّت گرا است و گرفتار نوستالژی است. ما سال ها از فضای فیلم حاتمی بیرون آمده ایم. فیلم او تصویر گذشته ی ما است. گذشته ای که بازنمی گردد. امّا برای آن که بدانیم پدران ما چگونه زندگی کرده اند فیلم های حاتمی آئینه ای مناسب برای دیدن این تصویر است.»

* * *

بخش سوم ـ ویژگی تاریخی و فرهنگی و ملّی آثار حاتمی:

حاتمی دل باخته ی تاریخ است؛ مخصوصاً تاریخ قاجار. او وقایع تاریخی را از دید شخصی می بیند. او ناصرالدّین شاه قاجار را از دید خودش می بیند، نه آنچه که تاریخ درباره ی وی گفته است؛ برداشتی آزاد و از روی میل شخصی به تاریخ دارد. گرایش او به تاریخ قاجار این طور شکل می گیرد که در دوران کودکی بیمار می شود و مادرش او را در خانه ی یکی از پزشکان که از بستگان است نگهداری می کند. حاتمی در این خانه با خواهر پزشک که از اشراف و بازماندگان قاجار است آشنا می شود. صحبت های این زن و شخصیّت او تأثیری عمیق در وی می گذارد و این زن با محبّت و شخصیّت تأثیر گذار خود فرهنگ قاجار را در کودک القا می کند. فرهنگی که انقراض آن به ثبت رسیده است. حاتمی گرچه دل باخته ی تاریخ بود امّا دلشده ی عرفان هم بود؛ به همین دلیل مجموعه ی داستان های مولوی را برای تلویزیون می سازد. خود اعتراف می کند که مجموعه موفّق نیست؛ البتّه خوب می داند که سینما ظرف مناسبی برای عرفان نیست؛ گرچه برای ساخت این مجموعه با مولوی شناسان معتبری گفت و گوهای طولانی و نشست های متعدّد داشته و تلاش و تأمّل زیادی می کند تا خصوصیّات انسان کامل را از منظر مولوی به نمایش بگذارد امّا موفق نمی شود. ویژگی های انسان کامل از نظرگاه مولوی عبارتند از ترک شهوت ـ ترک هوای نفس، محوشدگی در حق، نیاز به شوق به معبود، گرفتن جانب اندیشه در برابر وهم و خیال و ... امّا این

ویژگی ها گرچه به زیبایی در بیان می گنجند ولی به تصویر درنمی آیند. حاتمی همواره معتقد بوده است که فرهنگ ما جدا از عرفان نیست و عرفان در زندگی ما جریان دارد. خود زنده یاد گفته است: «معتقدم سینمای ایران حتماً باید از الگوبرداری و تقلید پرهیز کند؛ زیرا با زبانی که ره آورد غرب است، مشکل بتوان به عرفان پرداخت. ما باید راه های مختلفی را تجربه کنیم تا به زبان اصیل مطابق با فرهنگ و رسوم سرزمین خودمان دست یابیم. تکنیک سینمایی که از غرب گرفته ایم قادر به بازگو کردن مفاهیم اصیل و بومی ما نیست چه رسد به عرفان که دقایق روحانی و نفسانی ما را بازگو می کند. من به مؤلف بودن در سینما معتقد هستم. و همیشه این مسئله را رعایت کرده ام. ما ادبیّات نمایشی نداریم امّا صاحب آثار ادبی بسیار قوی به نظم و نثر هستیم که می تواند پشتوانه ی بسیار غنی برای تهیّه ی آثار نمایشی باشد؛ مثل منطق الطّیر و جوامع الحکایات عوفی و ... .»

در بررسی آثار حاتمی باید دید هنری و زیباشناسی لحاظ شود نه جنبه ی تاریخی آن؛ چون قرار نیست از فیلم سینمایی به عنوان سند تاریخی استفاده شود. گرچه فیلم های حاتمی هیچ گاه از بستر تاریخ جدا نبوده است.

فیلم سازان بسیاری در سینما وقایع تاریخی را دست مایه ی کار خود قرار داده اند. آن ها یک دریافت شخصی از تاریخ ارائه کرده اند؛ زیرا بنا نیست که فیلم ساز مورّخ باشد و وقایع را براساس تقویم تاریخ نمایش دهد. آنچه مورد توجّه است مایه ی هنری اثر است، امّا تاریخ نویسان همواره به حاتمی خرده گرفته اند که ترتیب وقایع تاریخی را در نظر نمی گیرد و فیلم های او هیچ کدام با نسخه های تاریخی مطابقت نمی کند. در فیلم های حاتمی ماهیّت خاندان قاجار به عنوان حاکمان جاهل، وطن فروش، خون ریز، بی بند و بار و شهوت پرست مطرح نیست. حاتمی از ناصرالدّین شاه شخصیّتی آرام، متین و صمیمی می سازد و می دانیم که ناصرالدّین شاه یکی از مستبدترین و خبیث ترین چهره های قاجار است. از منظر دیگر ناصرالدّین شاه مجموعه ی سلطان صاحبقران با ناصرالدّین شاه کمال الملک از نظر خصوصیّات اخلاقی و رفتاری کاملاً متفاوت است. در فیلم کمال الملک بسیاری از وقایع از نظر تاریخی جا به جا شده اند امّا حاتمی از دیدگاه خود به تاریخ نگریسته است. حاتمی در کمال الملک تقابل هنرمند و استبداد شاه را نشان داده است که سرانجام کار کمال الملک به انزوا و گوشه گیری می کشد. او تحوّلات کمال الملک را طیّ سلطنت چهارشاه بیان می کند. در فیلم می بینیم که آزاداندیشی در شخصیّت کمال الملک به تدریج شکل می گیرد و در زمان رضاخان به اوج خود می رسد. این آزاداندیشی آمیخته با حالتی عرفانی است به طوری که درباره ی خلق تابلو تالار آیینه می گوید: «طیّ طریق بود، وقت نزول برکات، سال های رحمت، هرچه خواستم خدا داد.» و در جای دیگر می گوید: «دامن هنر در این ملک همیشه آلوده است؛ از حافظ تامن.» رضاخان: «استاد این چه سماجتیه که اهل هنر داره در نبوسیدن دست قدرت؟ تکبّر نیست؟» در این مرحله کمال الملک به کمال آزادگی رسیده و از همه چیز دست می کشد و در مقابل رضاخان می ایستد.

***

سرانجام مرگ حاتمی می رسد. خود زنده یاد در گفت و گویی در آخرین سال زندگیش می گوید: «حالا مثل این که از این سینما هم باید بروم و یا به قول دیالوگ فیلم هایم طعمه ی دام و صید صیّاد شدم و یا می شوم و شاید این پایان عشق است و یا آغاز راه و اگر مرگی هست هیچ گاه چیز ترسناکی نیست؛ همان طور که در شاهنامه ی ما هم نبوده است و یا به همان نحو که من در فیلم هایم مرگ را ترسیم کرده ام؛ مثل مرگ در فیلم دلشدگان و مادر. من در فیلم هایم پرسوناژهایم را قبل از مرگ تطهیر می کنم. هر چند خداوند عادل است و رحمان و رحیم. همه ی داستان بشر در مرگ و زندگی خلاصه می شود و البتّه مرگ پایان برای زندگی نیست». حاتمی یک سال با بیماری سرطان لوزالمعده سر کرد و سرانجام او را از جامعه ی هنری جدا کرد. روانش شاد.

«سال شمار زندگی حاتمی»

۱۳۲۳ ـ تولّد: تهران در محلّه ای قدیمی، در خانواده ای سنّتی مادر خانه دار و پدر صفحه آرا در چاپخانه

۱۳۴۰ ـ تحصیل در هنرستان هنرپیشگی تهران

۱۳۴۳ ـ وارد دانشکده ی هنرهای دراماتیک دانشگاه تهران شد.

۱۳۴۴ ـ نوشتن اوّلین نمایشنامه به نام دیب (دیو) و اجرا در تئاتر سنگلج

۱۳۴۵ ـ به استخدام تلویزیون درمی آید و تا سال ۴۷ ادامه دارد.

۱۳۴۸ ـ کارگردانی اوّلین فیلم سینمایی خود به نام حسن کچل برگرفته از قصّه ها و مثل های عامیانه و فولکلوریک

۱۳۴۹ ـ کارگردانی فیلم طوقی

۱۳۵۱ ـ کارگردانی فیلم ستّارخان

۱۳۵۲ ـ ازدواج با زهرا خوشکام

۱۳۵۳ ـ ساخت مجموعه ی شش قسمتی داستان های مولوی

۱۳۵۶ ـ ساخت مجموعه ی تلویزیونی سلطان صاحبقران ـ سوته دلان

۱۳۶۰ ـ ساخت فیلم حاجی واشنگتن. سرنوشت اوکین سفیر ایرانی به اتازونی که نشانگر غربت یک انسان شرقی در غرب بود.

۱۳۶۳ ـ ساخت فیلم کمال الملک (انزوای هنرمند در نظام استبدادی)

۱۳۶۷ ـ ۱۳۵۸ ساخت سریال هزاردستان

۱۳۶۷ ـ ساخت فیلم جعفرخان از فرنگ برگشته

۱۳۶۹ ـ ساخت فیلم مادر

۱۳۷۱ ـ ساختن فیلم دلشدگان: نشانگر وضعیّت هنرمند در کشاکش تحوّلات اجتماعی

۱۳۷۵ ـ شروع فیلم جهان پهلوان تختی و ساخت ۲۰ دقیقه از فیلم

پانزدهم آذر ۱۳۷۵ ـ مرگ

منابع:

۱ـ مجموعه ی آثار علی حاتمی

۲ـ دوره ی کامل مجلّه ی فیلم

تازیانه به پای کردن

□سجّاد آیدنلو
-ارومیه

گزارش و پیشینه یابی ترکیبی از تاریخ بیهقی بر پایه ی شاهنامه

یکی از موضوعات مهمّی که در پژوهش های ادبی مربوط به متون نظم و نثر پارسی باید مورد روی کرد دقیق و درخور محققان قرار بگیرد، توجّه و عمل به مفهوم «یُفَسِّرُ بَعضُهُ بَعضاً» درباره ی آثار فرهنگ و ادب ایران زمین است؛ بدین معنی که کتاب های نظم و نثر چون زیرگروه کلیّتی به نام (ادبیّات پارسی) محسوب می شوند حلقه های پیدا و پنهانی آن ها را به یکدیگر پیوند می دهد و بر همین پایه از بررسیِ ژرف نگرانه ی متون معتبر و بعضاً درجه ی دو و سه، شواهد و اشاراتی حاصل می شود که در گشایش پیچیدگی های ابیات و عبارات و گزارشِ مفاهیم و استوار داشت مطالب یک یا چند متن مهمّ دیگر سودمند می افتد، در چنین مواردی با عنایت به دیرسالی اثر ادبی و نزدیکیِ زمانیِ آن به متن مورد بررسی، نکته ی برگرفته از آن نیز اعتبار علمی بیشتری دارد و اغلب، برهان قاطع و توضیح مقبول است.

ناگفته معلوم همگان است که چنین شیوه ای بیش از همه در باب خود یک متن کارایی دارد و تصحیح و توضیح یک اثر با بهره گیری از دقایق و ظرایف همان اثر از روش های اصولی تحقیق در متون ادبی است.

در یادداشت مختصر حاضر نیز با درنظر داشتن همان اصل مهم «بَعضُهُ بَعضٌ» یا «مطالعه ی تطبیقی متون» به جُستار در معنی و پیشینه ی کاربرد ترکیبی از تاریخ پرمایه ی بیهقی پرداخته می شود. باشد که دانشجویان و علاقه مندان زبان و ادب پارسی را به کار آید. در صفحات آغازین

دفتر پنجم از مجلّدات بازمانده ی تاریخ بیهقی، امیر مسعود پس از بازداشت برادرش، محمّد، از جانب بزرگانِ کشور و دریافت نامه ی دعوت به غزنین برای نشستن بر تخت پدر، از ری قصد غزنین می کند امّا پیش از حرکت برای آن که در نبود وی رازیان سر به شورش و آشوب نگذارند از مهتران شهر پیمان فرمان بُرداری می گیرد، اعیان ری نیز به واسطه ی خواجه طاهر، رای زنِ مسعود، درباره ی اطاعت و ارادت خود زبان می دهند و فصلی را که بر سر آن اتّفاق کرده اند از زبان خطیب ری به طاهر بیان می کنند، در بخشی از این تعهّد زبانی، خطیب از سخن بزرگان چنین می گوید: «و اگر امروز که نشاط رفتن کرده است، تازیانه ای این جا به پای کند او را فرمان بردار باشیم. سخن ما این است که بگفتیم.»[1] در این بهره از پیمان بزرگان، ترکیب(تازیانه به پای کردن) شایسته ی تأمّل و بحثی جداگانه است. دکتر خطیب رهبر جمله را این گونه معنی کرده اند: «اگر تازیانه ای هم بیاویزد از آن فرمان می بریم.» و سپس از حاشیه ی شادروان دکتر فیّاض افزوده اند: «از باب مبالغه و بر سبیل تمثیل است.»[2] دکتر نرگس روان پور نیز در گزیده ی تاریخ بیهقی نوشته اند: «اگر امروز اراده کرده است که برود، بساط شلّاق و تازیانه در این جا برپای دارد[و بخواهد که ما را بزند] هم چنان مطیع و فرمان بردار او خواهیم بود.»[3] از این میان، گزارش دوّمین بظاهر پذیرفتنی تر و درست تر می نماید و چنین به نظر می رسد که مردم ری، قبول مجازات بدون گناه از امیر مسعود را به نشانه ی پیروی بی چون و چرای خویش از وی اعلام کرده اند، در صورتی که مسأله کاملاً بازگونه است و همان معنای نخستین، دقیق و اصیل می باشد. برای پی بردن به چرایی درستی این معنا و چگونگیِ

اطاعت از تازیانه باید به داستان های بهرام گور، پادشاه نامبُردار ساسانی، در شاهنامه ی فرزانه ی توس مراجعه کرد و سابقه ی داستانی موضوع را از آن جا جُست. در شاهنامه، بهرام تازیانه ای دارد که نشان بین او و سپاهیانش است و هرگاه که لشکر وی آن تازیانه را به جایی آویخته می بینند، به نماد پادشاه در برابر آن نماز می برند و احترام ویژه ی حضور در مقابل شاه را به جای می آورند، در سراسر روزگار شهریاری بهرام سه بار از این کردار نمادینه سخن رفته است:

۱ـ پس از پیوند بهرام با دختران برزین و رفتن به همراه آن ها به ایوان شاهی، پرستنده ای تازیانه را به نشان بودن پادشاه در ایوان به درگاه می آویزد:

یکی بنده تازانه ی شاه را
ببرد و بیاراست درگاه را
سپه را ز سالار و گردنکشان
جز از تازیانه نبودی نشان
چو دیدی کسی شاخ شیب دراز
دوان پیش رفتی و بردی نماز

(۷/۳۴۶/۷۱۱ـ۴۷۱۳)

۲ـ پگاه شب اقامت بهرام در خانه ی ماهیار گوهرفروش، بار دیگر خدمتکاری (تازیانه) را بر در سرای قرار می دهد و سپاه با آگاهی از حضور شاه در آن جا انجمن و تعظیم می کنند:

چون خورشید تابنده بفراخت تاج
زمین شد بکردار دریای عاج
پرستنده تازانه ی شهریار
بیاویخت از خانه ی ماهیار
سپه را ز سالار گردنکشان
بجستند زان تازیانه نشان
سپاه انجمن شد به درگاه بر
کجا هم چنان بر در شاه بر
هر آن کس که تازانه دانست باز
برفتند و بردند پیشش نماز

(۷/۳۵۵/۸۸۰ـ۸۸۴)

۳ـ بهرام بعد از عبرت آموزی در خانه ی زن روستایی، (تازیانه ی) خود را بدو می دهد تا بر شاخه ی بلندی ببندد و زن و شوهر به دنبال گرد آمدن لشکر و بزرگ داشت تازیانه به شخصیّت فرایایه ی مهمان پی می برند:

از آن شیربا، شاه لختی بخورد
چُنین گفت پس با زن رادمرد
که این تازیانه به درگاه بر
بیاویز جایی که باشد گذر
نگه کن یکی شاخ بر در بلند
نباید که از باد یابد گزند
از آن پس ببین تا که آید ز راه
همی کن بدین تازیانه نگاه
خداوند خانه بپوید سخت
بیاویخت آن شیب شاه از درخت
همی داشت آن را زمانی نگاه
پدید آمد از راه پی مر سپاه
هر آن کس که این تازیانه بدید
به بهرام شاه آفرین گسترید
پیاده همه پیش شیب دراز
برفتند و بردند یک یک نماز
زن و شوی گفت این بجز شاه نیست
چُنین چهره جز در خور گاه نیست

(۷/۳۸۴ و ۱۴۰۱/۳۸۵ـ۱۴۰۹)

دقّت نظر در اشارات آشکار شاهنامه و سنجش آن ها با جمله ی بیهقی، مبیّن این مطلب است که(فرمان برداری تمثیلی اعیان ری) در تاریخ بیهقی، راست برابر ستایشگری و آفرین گستری سپاه بهرام در شاهنامه است و تازیانه ی مسعودی،

همچون از آنِ بهرام گوز کاملاً به صورت نمادین به کاررفته است. نغز و قابل توجّه این که بیهقی، مصدر (به پای کردن) برای (تازیانه) را هوشمندانه و با مهارت تمام برگزیده است؛ چرا که دقیقاً یادآور و معادل (نصب و آویختن) تازیانه ی بهرام در شاهنامه است و چگونگی قرار گرفتن تازیانه ی نمادین را به خوبی می رساند؛ بیان این نکته ی سبک شناختی نیز خالی از فایده نیست که کاربرد ضمیر (او) که ویژه ی انسان است برای تازیانه ی بی جان و غیرانسان در تاریخ بیهقی از مختصّات سبکی متون نظم و نثر ادوار اولیه ی ادب دری است و در نثر مرسل[5] و شعر سبک خراسانی بسیار دیده می شود، بر همین بنیاد نباید به قیاس کاربرد امروزین، مرجع ضمیر (او) را (امیرمسعود) دانست و جمله را به گونه ای دیگر معنی کرد، برای این ویژگی سبکی کاربردهای فراوانی در خود تاریخ بیهقی می توان یافت که برای نمونه به دو مورد اشاره می شود: «... و بازگشت بدان که مواضعه نبید برسم و در او شرایط شغل درخواهد.[6]»، «صاحب برید لشکر آوردند به خبر فتح بنارس که کاری سخت بزرگ برآمد و لشکر توانگر شد و مالی عظیم از وی و خراج ها که از تکّران بشده بوده است.[7]» استفاده از تازیانه به نماد نام و نشان جز از روایتِ بهرام گور، نمونه ی دیگری نیز در شاهنامه دارد: بهرام، فرزند گودرز و پهلوان دلاور ایرانی، درگیر و دار نبرد با تورانیان، تازیانه ای را که نام وی بر آن نگاشته شده است، گم می کند و بر سر به دست آوردن آن که علامت اعتبار و نام و ننگ خود می داندش، جان می بازد:

دوان رفت بهرام پیش پدر
که ای پهلوان یلان سر به سر
بدان گه که آن تاج برداشتم
به نیزه به ابر اندر افراشتم
یکی تازیانه ز من گم شده است
چو گیرند بی مایه ترکان به دست
به بهرام بر، چند باشد فسوس
جهان پیش چشمم شود آبنوس
نبشته بر آن چرم نام من است
سپهدار پیران بگیرد به دست
شوم تیز و تازانه باز آورم
اگر چند رنج دراز آورم
مرا این ز اختر بد آید همی
که نامم به خاک اندر آید همی

(۱۲۳۶/۱۰۱/۴ ـ ۱۲۴۲)

گودرز و گیو با وعده ی دادن تازیانه های گوهرنشان و نگارین می خواهند بهرام را از رفتن به جست و جوی تازیانه ی خود باز دارند امّا وی با تأکید بر جنبه ی نمادین آن باز از (نام و نشان) سخن می راند:

شما را زرنگ و نگار است گفت
مرا آنک شد نام با ننگ جفت
گرایدونک تازانه باز آورم
وگر سر ز کوشش به گاز آورم

(۱۴۵۵/۱۰۲/۴ ـ ۱۴۵۶)

این مطلب فرعی در پیوند با موضوع را نیز باید گفت که دکتر قدمعلی سرّامی احتمال کسر داستانی تازیانه ی یگانه ی نمادین به دو تازیانه را بر اثر هم نامی بهرام گودرز و بهرام گور مطرح کرده اند.[8] پیشینه ی (تازیانه) به عنوان نماد قدرت و فرمان روایی پیشتر از شاهنامه به اساطیر ایرانی می رسد، در وندیداد اوستا، اهورامزدا دو ابزار به جمشید می دهد تا به یاری آن ها شهریاری خویش را بگسترد، یکی از این دو افزار شاهی (اشترا: aštrâ) نام دارد: «پس من ـ که اهوره مزدایم ـ او را دو زین بخشیدم: (سوورا)ی زرّین و (اَشترا)ی زرنشان»[9] درباره ی معنی (اشترا) در اوستا نظریّات گوناگونی ارائه شده است، فریتز وُلف (تازیانه) را برای آن پیشنهاد کرده که بارتولومه و دکتر دوستخواه پذیرفته اند[10]، با توجّه به این معنای پذیرفته شده تر برای (اشترا) ی جمشیدی هرمزد داده، ارزش و دیرینگی اساطیری ـ آیینی (تازیانه) چونان یکی از مهم ترین آلات نمادین شاهی و سروری هویدا می شود. در متون ادب پارسی نیز ترکیب (سرتازیانه) و تعبیرات برساخته از آن، بیشتر به معنی (لطف و مهربانی مهتری در حق کهتران) به کار رفته است و چُنان که شادروان دکتر خانلری در تعلیقات دیوان حافظ آورده اند، اساس این ترکیب رسم رایجی در گذشته بوده که چون بزرگی سوار بر اسب از جایی می گذشت و افتاده ای را می دید با سر تازیانه او را می نواخت.[11] این آیین سروری و کنایه ی مأخوذ از آن در نظم و نثر، بازنمادینگی تازیانه راواین که از دست افزارهای مهمّ امیران پیشین بوده است، نشان می دهد:

به سر تیغ ملک بستانی
به سر تازیانه در بازی

(انوری)

خسرو به سر تازیانه بخشد
چون ملک عراق ار هزار باشد

(انوری)

گیتی که به سرسنان گشادیم
پس از سر تازیانه دادیم

(انوری)

دل مرا که دو اسبه زغم گریخته بود
هوای تو به سر تازیانه بازآورد

(خاقانی)

هر چه آرد به زخم تیغ فراز
به سر تازیانه بخشد باز

(نظامی)

سر تیغم آرد جهان را به چنگ
سر تازیانه ام دهد بی درنگ

(نظامی)

ارکان ملک داد به حکم تو چشم و گوش
وز تو اشارتی به سر تازیانه باد

(کمال الدین اسماعیل)

اشاره‌ای به سر تازیانه بس باشد
نگویمت که عنان سوی آن بجنبانی

(ظهیر فاریابی)

ترا که گفت که با کشتگان راه غمت
اشارتی به سر تازیانه نتوان کرد

(عبید زاکانی)

سمند دولت اگر چند سرکشیده رود
ز همرهان به سر تازیانه باد آرید

(حافظ)

«یوسف علیه السّلام از سر عماری سری تازیانه فرو گذاشت بر سینه ی زلیخا» (قصص قرآن مجید برگرفته از تفسیر سورآبادی)

مجموعه ی شواهد ذکر شده از شاهنامه، اوستا و نظم و نثر پارسی، جای هیچ گمانی را در این باقی نمی گذارد که تازیانه ی مورد اشاره ی مهتران ری به نماد امیرمسعود و فرمان روایی و قدرت او به کار رفته و نویسنده ی زرّین خامه و فرهیخته ی تاریخ بیهقی، داستان تازیانه ی بهرام گور شاهنامه را در ساختن چُنین تمثیل هنرمندانه و با پشتوانه ای ـ آن گونه که از وی می سزد و انتظار می رود ـ به خاطر داشته است، این نکته زمانی بیشتر تأیید می شود که درنظر بگیریم بیهقی از میان رزم افزارها و ادوات مختلف شاهی، تازیانه را در مقام تمثیل شایسته ی فرمان برداری دانسته است لذا بر اساس چُنین بنیان داستانی و اساطیری، معنای(شلاّق زدن و پاد افره دادن) برای(تازیانه به پای کردن) حتّی به عنوان معنای دوّم یا دور ترکیب نیز مناسب نیست. توجّه به این مطلب مهم و سزاوار پژوهش هم ضروری است که آشنایی بیهقی با شاهنامه و بهره هایی که از آن گرفته، محدود به ترکیب مورد بحث در این یادداشت نیست و با جست و جوی دقیق و کامل موارد دیگری نیز یافته می شود، برای نمونه: «خاندان من و آن چه مرا بوده است از آلت و حشمت و نعمت جهانیان دانند، جهان خوردم و کارها راندم و عاقبت کار آدمی مرگ است.»[11]

در این جمله، ترکیب زیبای(جهان خوردن: بهره وری از نعمتهای این جهانی) تداعی گر (گیتی خوردن) به همان معنی در شاهنامه است:

بر این گونه یک چند گیتی بخورد
به رزم و به بزم و به ننگ و نبرد

(۱۴۱۹ـ۳۸۶/۷)

جز از چُنین تأثرات زبانی و واژگانی، نکته های تعلیمی و پندآموزی که بیهقی در پایان برخی از روی دادها و روایات مهم آورده، به گمان پیروی از شیوه ی فردوسی در بیان گفتارهای حکیمانه در میان و پایان داستان های شاهنامه است و به نوشته ی شادروان دکتر یوسفی، خود، درخور بحث در مقاله ای ویژه.[12] نگارنده بر این باور است که با به دیده داشتن سترگی نخستین کار بیهقی(۳۰ جلد) هنر جاودانه ی نویسندگی و نثر جاودانه ی وی و سودبخشی های تاریخی، جغرافیایی، جامعه شناختی و زبانی کتاب گران سنگش، شاید بتوان ابوالفضل بیهقی را «فردوسی قلمرو نثر پارسی» خواند که اثرپذیری وی از برترین قلّه ی ادبی پیش از خود، استاد توس، امری عادی و مورد انتظار است.

یادداشت ها

۱ـ تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، ج ۱، ص ۱۹
۲ـ همان، ج ۱، ص ۱۰۰
۳ـ گزیده ی تاریخ بیهقی، ص ۵۰
۴ـ شواهد شاهنامه از چاپ مسکو نقل شده است.
۵ـ ر.ک: سبک شناسی، شادروان ملک الشّعرای بهار، ج ۲، ص ۵۹
۶ـ همان، ج ۲، ص ۵۱۰
۷ـ همان، ج ۲، ص ۶۲۹
۸ـ رک: از رنگ گل تا رنج خار، ص ۸۸۰
۹ـ وندیداد، فرگرد دوّم، بخش یکم، بند ۶
۱۰ـ برای دیدن دیدگاه های دیگر و توضیح مختصر دکتر دوستخواه در برتری معنی تازیانه رک: اوستا، گزارش و پژوهش دکتر جلیل دوستخواه، ج ۲، صص ۹۱۶ و ۹۱۷ لازم به توضیح است که دکتر سرکاراتی نیز با ارجاع به مقالات بیلی و مرحوم دکتر تفضّلی دو معنای(چوب دستی) و (تازیانه) را برای(اشترا) آورده اند، رک: سلاح مخصوص پهلوان در روایات حماسی هند و اروپایی، سایه های شکار شده، ص ۳۷۹
۱۱ـ حافظ نامه، ص ۸۱۵
۱۲ـ همان، ج ۱، ص ۲۳۲
۱۳ـ دیداری با اهل قلم، ج ۱، ص ۲۸

منابع

۱ـ بهار، محمّدتقی: سبک شناسی، انتشارات امیرکبیر، چاپ هشتم، ۱۳۷۵
۲ـ بیهقی، ابوالفضل: تاریخ بیهقی، تصحیح دکتر علی اکبر فیّاض، دنیای کتاب، چاپ سوّم، بهار ۷۱
۳ـ بیهقی، ابوالفضل: تاریخ بیهقی، به کوشش استاد سعید نفیسی، کتابخانه ی سنایی، [بی تا]
۴ـ بیهقی، ابوالفضل: تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات مهتاب، چاپ پنجم، ۷۵
۵ـ خرّمشاهی، بهاءالدّین: حافظ نامه، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هفتم، ۷۵
۶ـ دوستخواه، جلیل: اوستا(کهن ترین سرودهای ایرانیان)، انتشارات مروارید: چاپ چهارم، ۷۷
۷ـ روان پور، نرگس: گزیده ی تاریخ بیهقی، نشر علم، چاپ ششم، ۷۴
۸ـ سرّامی، قدمعلی: از رنگ گل تا رنج خار (شکل شناسی قصّه های شاهنامه)، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوّم، ۷۳
۹ـ سرکاراتی، بهمن: سلاح مخصوص پهلوان در روایات حماسی هند و اروپایی، سایه های شکار شده، نشر قطره، ۷۸
۱۰ـ شمیسا، سیروس: فرهنگ اشارات ادبیّات فارسی، انتشارات فردوس، چاپ اوّل، ۷۷
۱۱ـ فردوسی، ابوالقاسم: شاهنامه ی چاپ مسکو، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، دفتر نشر داد، چاپ دوّم، ۱۳۷۴
۱۲ـ یوسفی، غلام حسین: دیداری با اهل قلم، انتشارات علمی، چاپ ششم، ۷۶

صخره‌ی تپا خور بیدادها

آقا محمود ناقر پیمند ـ قزوین

از نمونه آثار قدسی غزلی به مطلع:

بوی گل‌های چیده می‌آید
خونم از دل به دیده می‌آید*

در کتاب ادبیات فارسی ۵ و ۶ آمده است. در این مقاله نویسنده می‌کوشد ما را با احوال و آثار و سبک شعری وی بیشتر آشنا سازد. امید که در تدریس بهتر این درس کمک همکاران محترم باشد.

شادروان غلام‌رضا قدسی به سال ۱۳۰۴ در مشهد به دنیا آمد. وی در نزد محمّدتقی ادیب نیشابوری و مرحوم حاج مُلّاهاشم قزوینی تلمّذ کرد. زندگی او فراز و فرودی سخت عجیب داشت، چه از جهتِ سیاسی و چه از جهت اجتماعی و انتخاب شغل، از کار آزاد گرفته تا تدریس در دانشکده‌ی ادبیّات مشهد. از جهتِ سیاسی، هم‌رزمی با مردانِ بزرگی چون دکتر علی شریعتی که در رثای وی ترجیع‌بندی ساخت با بندِ ترجیعِ «ای رهرو جهاد روانت شاد / باینده با ندایِ تو شُد ارشاد» که بیتی از آن را ذکر می‌کنیم.

پروین صفت نخفت شبی، کاینسان
روشنگری به سانِ ثریّا داشت[1]

چندین بار به زندان افتاد؛ در سال ۱۳۴۲ قریب به یک سال زندانی شد و سپس آزاد گشت، امّا در سال ۱۳۵۱ بار دیگر دستگیر شد و مدّت چهار سال در زندان‌های مشهد، قصر، قزل‌قلعه و اوین گذراند و به سال ۱۳۵۵ از زندان رهایی یافت.

زنده‌یاد مهرداد اوستا می‌گوید که در سال ۱۳۳۵ وی را در تهران دیده و گفته است: او را به بالای مردی جوان می‌دیدم سرشار از حیات و هستی و لبریز از زندگی ... سپس در سال ۱۳۵۷ قدسی را دیدم در حالی که آن سرفرازی بالای برافراخته و آن دیدار برافروخته‌ی سرشار از شادی ... در نبردِ با سختی‌های زندان و شکنجه‌های جسمی به یک بار بر باد رفته بود[2]

بس که شدم کاسته، تَناسَمَ
گر کسی آید به تماشایِ من. (قدسی)[3]

پس از پیروزی انقلاب اسلامی، ملتّی مدیرکلّیِ اوقاف و فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان را به عهده داشت، امّا بعدها کار اداری را رها کرد. وی به سال ۱۳۶۸ در مشهد درگذشت و در جوار «جودی» شاعر مُخلص اهلِ بیت آرمید. روانش شاد.[4]

ـ آثار و اندیشه‌های او: قدسی گفته است که ساواک در تفتیش خانه‌اش، بسیاری از اشعار و آثار او را به غارت برده است و حتّی دفتر شعری که در زندان سروده بود از او گرفتند و از بین بردند و تنها چند شعر از سروده‌های زندان را به خاطر داشت[5] که یکی غزلِ «گل‌های چیده» است و دیگری مثنویِ مرغِ حق با این ابیات:

به جز حق نیست، مرغِ حق، به نایش
جهانی را به حق خواند نوایش
اگر روز از شکنجه بی‌قرارم
ز نامِ حق به شب آرام دارم ...
به تو حق کُن مبادا دست یابد
که هم چون من ترا خاموش سازد.[6]

ـ دیوانِ شعری که از او باقی مانده است؛ اشعار مربوط به سال‌های بعد از ۱۳۵۵ را شامل است و به نامِ «نغمه‌های قدسی» با تدوین محمّد قهرمان و مقدّمه‌ی زنده‌یاد مهرداد اوستا به طبع رسیده است.

وی در شعرهایش «قدسی» تخلّص می‌کرده است ولی در یادداشت‌هایش آورده است که در دورانِ سیاه ستمِ استبداد به جای تخلّصِ شعری خود از صفتِ «اُستاد» استفاده می‌کرده است.[7]

قدسی شاعرِ اجتماعی بود و متعهّد، به سبک هندی تمایل داشت و فنِّ غالبِ او غزل بود.[8]

در سخن پیروی صائبِ خوشگو می‌کرد
در خراسان سخنش بویِ صفاهان می‌داد[9]

ـ وی در قالبِ ترجیع‌بند، مادّه تاریخ و مُناظره نیز دستی داشته است. مناظره‌های وی در عین طراوت، مفاهیم بلندی دارد مثلِ گفت و گوی گُل با شبنم[10] ـ مناظره با خزان خوگرفته و انسان آزاده[11] و مناظره‌ی چشمه و دریا.[12]

ـ شعر روایت گونه و حکایت‌وار او نیز شنیدنی و خواندنی است مثل شعر «پیر و آبنه»[13] و «آزادگی»[14]

در قصیده نیز طبع آزمایی کرده، بخصوص که قصیده‌ای سوزناک و صمیمی که بَثّ‌الشکوایش خوانده است که یادآور شعر مرحوم استاد هُمایی است «پایانِ شبِ سخن سرایی / می گفت ز سوز دلِ هُمایی» با این ابیات:

عُمری است که بندیِ جهانم
سرگشته ز گردش زمانم
گم گشته‌ی سنگلاخِ هستی
آواره‌ی تیره خاکدانم ...
شد «نای» اگر حصار «مسعود»
من بندیِ دیو جان ستانم[15]

مادّه تاریخی در مرگِ «حسین خدیو جم» دارد که ذکر می‌کنیم:

در سوگِ خدیو خامه غرقِ غم بود
از ماتم او چشمِ قلم پر نَم بود
قدسی بی تاریخِ وفاتش گفتا
وارسته‌ی آزاده، خدیوجم بود[16]

رباعی های وی نیز تپنده، زنده و پرجوشند و حامل اندیشه های سترگ او:

سالک، رهِ عشقِ دوست را گُم نکند
دریا شودش دل و تلاطم نکند
در دیده ی بیناست ز خاری کم تر
هر کس به جهان خدمتِ مردم نکند[17]

قطعه ای از وی نیز ذکر می شود سپس به ویژگی های غزل او پرداخته می شود.

در کلاسِ درسِ خط، با خطِّ خویش
داد سرمشقی دبیری نکته دان
تا کند آگاه شاگردانِ خویش
کرد با سرمشق خود رازی عیان
گفت بنویسید این سرمشق را
آدمیّت رخت بربست از جهان[18]

ـ در بعضی از غزلیّاتش واژه ها در محور هم نشینی موسیقی خاصّی ایجاد می کنند که در القای عاطفه و احساس تأثیر به سزایی دارند، در محورِ عمودی نیز ارتباط معنایی جلوه گر است قافیه ها و ردیف نیز به این هماهنگی دامنه ی وسیع تری می بخشند، از جهت وزن متنوّع به نظر نمی رسد ولی وزن های خوش آهنگ و هماهنگ با محتوا را برمی گزیند، صور خیال در شعر او حالتی میانه دارد پنداری طبیعی و بدون تکلّف آمده اند مثلاً آن جا که می گوید «ای دوست زدست، دامنِ آه مده»، «سبک ز خواب گران ای فسرده دَم برخیز» و «پنجه تا بادِ صبا بر زلفِ دلبر می زنند»، «مگر باران تیر از ترکشِ این آسمان ریزد» و «شانه تا کی می زنی بر زلفِ آز و آرزو»، نقش هایی خوش بر حریر شعر خود نشانده است که چشم نواز است و دارای روح.

درون مایه ی شعر او همانَ است که در شعر شاعرانِ انقلاب اسلامی مشاهده می شود: فرهنگِ عاشورایی، فرهنگِ انتظار، ستایش آزادی و آزادگی، طرحِ احساسات مذهبی، بیانِ دغدغه ها و حساسیّت هایی که در زندان بر ذهن و جان شاعر چنگ انداخته بود.

تفاوت او با دیگر شاعران انقلاب در این است که هم در بیان احساسات مذهبی پیشرو بوده و هم جان بر سر آن نهاده است مثلاً در زندانِ اوین دستور دادند کسانی که سنِّ آنها کم تر از چهل سال است حقّ خواندن نماز را ندارند، آن جاست که فریاد می کشد، برمی آشوبد و ... می گوید:

هرگز نشوم به پیش دشمن مغلوب
پیوسته بُوَد مرا شهادت مطلوب
صد شکر خدای را که امروز شدم
در راه نماز همچو عیسی، مصلوب[19]

ـ هرگز از آرمان و عقیده ی خود دست نکشید، به تفکّراتش پای بند بود و دست در دامانِ اندیشه هایش، حتّی اگر در دامِ جفا افتد.

رها هرگز نشد از دست، دامانِ وفا ما را
فکند این پایداری گرچه در دامِ جفا ما را.[20]

چنان واژه های کلیدی مذهب و آرمان خود را به کار می گیرد که گاه شگفت انگیز است.

اگر خواهی صفا یابی طواف کعبه ی دل کن
نباشد آرزو جز سعی در راه صفا ما را.[21]

که اشاره به مراسم حج و طواف کعبه و سعی بین مروه و صفاست.

ـ و به اسارت کشیدگان پند می دهد که «یوسفِ خود» را در چاهِ هوس زندانی نسازند، کنیز خانه زادِ حسرت نباشند و زمامِ خویش به دستِ هوس ندهند «زیرا دنیا به مثَل هست سرابی و دگر هیچ» و سپس آرزو می کند «یارب از لوحِ دلم نقشِ تعلّق پاک کن» یا «کافرم گر لحظه ای در فکرِ سامانِ خودم». باز پند می دهد که «بلبل اندر خوابِ هم تصویر گلشن می کشد» به اسارت نباید تن درداد، همیشه باید به فکر رهایی بود، حتّی اگر در این راه فانی شود.

زین چمن آزاده سرو دیگری خیزد به پا
گر ز جور اهرمن سروی ز پا افتاده است.[22]

ـ شاعر بلَند نام ما، مناعت طبع دارد و خود را سرو آزاد می خواند که حتی از «آب حیات» نیز منّت نمی کشد.

همّم نگذاشت تا منّت کشم ز آبِ حیات
ور نه همچون خضر عمر جاودان می داشتم.[23]

ـ و مهم تر از همه شجاعت و ایستادگی وی در برابر جلاّدان و دژخیمان رژیم پهلوی است.

بلندم اگر چو نی سوزند
حرف حق را به صد نوا گویم[24]
من نه آن شاعرم که از پستی

بهر زر مدحِ پادشا گویم
تا رهایی بیابم از زندان
«دیو» را «مهر آریا» گویم.[۲۱]

ـ مدایح و مراثی او: در مرگِ بسیاری از عزیزان عصر ما از جمله امام(ره) استاد مطهری ـ استاد علاّمه طباطبایی و ... سوگ سروده دارد امّا منقبت و مراثی حضرت رسول(ص) و امامان معصوم(ع) و حضرت زینب «س» جایگاهی خاص در قاموس شعر او دارد.

ترجیع‌بند وی با بند «در وصف تو گفتَ ایزد پاک / لولاک لما خَلَقْتُ الافلاک» بسیار زیبا، گیرا به نظر می‌رسد با این مطلع:

ای مظهر ذاتِ غیبِ مطلق
حق در تو ظهور یافت الحق[۲۵]

درباره‌ی علی(ع) می گوید که «در مُلکِ وجود رهبر راد علی(ع) است»[۲۶]. درباره‌ی امام حسین(ع) می گوید:

عزمِ او زیبِ صفحه‌ی تاریخ
رزم او زیبِ دفتر ایجاد[۲۷]

و زینب «س» شیرزن کربلا را این گونه وصف می کند «نام او سرلوحه‌ی دیوان عشق» و سپس دعا می کند که «یا رب از عشقش دلِ ما زنده کن»[۲۸]

درباره‌ی حضرت امام رضا(ع) می گوید:

بهشت ما بجز کوی رضا نیست
که جنّت چون حریمش دل گشا نیست[۲۹]

و در خصوص مُصلح کلِّ جهان سروده که گویای عُمق عشقِ او به اهل بیت علیهم السّلام است:

بی گل روی تو گلزار ندارد رونق
از صفای تو صفا یافته گیتی الحق[۳۰]

ـ دکتر شفیعی کدکنی می گوید من معتقدم شعر خوب از مدرن‌ترین انواعش تا کهن‌ترین اسلوب‌ها، شعری است که وقتی مدتی از انتشارش گذشت در حافظه‌ی خوانندگان جلیِ شعر، تمام یا بخش هایی از آن رسوب کند.[۳۱] حبسیّه یا زندان سروده‌ی قدسی با عنوانِ «گل های چیده» این ملاک را به تمامی در خود داشت با نخستین قرائت در خانه‌ی ذهن جاخوش کرد.

در شگفتم که چه سوز و شعله ای در کلام اوست که مرا در شراره‌ی خود کشید و خاکستر کرد، یا با بوی کدام گل های چیده‌اش دامنم از دست برفت. چه بیانِ عاطفی و احساسِ عمیق و گسترده‌ای، درین جملات مکتوم بود که چنان هم حسّی و هم داستانی شگرفی در من ایجاد کرد! چنان در ابلاغِ پیامش توانا و قادر بود که در یک ضربه‌ی فنّی هر قهرمانی را به خاک می افکند.

چه رود جوشانی بود که دل و جانِ مرا در پیچ و تابِ موج های بلندش واژگونه و باژگونه کرد. (فاعلاتن مفاعلن فعْلُن) چون گردبادی مرا در دستِ خود گرداند، چه تناسب و تقارنی بین فُرم و محتواست، تناسبی به اوج؛ چون کلامِ خاقانی ـ در مرگِ فرزندش رشیدالدین بلکه سوزناک‌تر. ترکیبات زیبا و چشم نواز «گل های چیده، آهوانِ رمیده، لالهٔ درخون تپیده، گریبان دریده» و معانی مُتعدّدی که ردیف القاء می کند «به گوش می آید، به چشم می آید، به خاطر می آید» ـ در همه‌ی ابیات «آمدن» متضاد «رفتن» نیست بلکه به معنی به گوش رسیدن، به نظر رسیدن و به خاطر رسیدن است.

سخنش درین غزل مصداق سهل و ممتنع است، سخنش گاه تا حدّ یک مثل سایر یا ضرب المثل اوج می گیرد:

از پی هر شکست
پیروزی است
در دل شب
سپیده می آید

ـ اصولاً بهره گیری از تعابیر عامیانه از ویژگی های سخنِ اوست که سبب صمیمیّت کلامِ او می شود.

مگر نشنیدی این ضرب المثل را
«کلوخ انداز را پاداش سنگ است»

ص ۲۸

تا رهبر مردم است گمراه
«این قافله تا به حشر لنگ است»

ص ۲۳

تا گرفتاریم در دامِ شب وروز دو رنگ
حال ما همچون کتابِ دهر درهم برهم است.

ص ۲۴

غزلِ او چون سیلِ غمی بود که چاه دل را انباشت نه از آن نوع غمِ مرسوم و معمول. غمی است که بعضی از شعرا، از آن به «خودِ اتّهامی» تعبیر می کنند؛ غمِ نرسیدن به «کمال»، غمِ رفتنِ قافله و عروجِ به عرش و اسارت ما در فرش.

غمِ شنیدن ناله های نی لبکِ پای در خلابِ دنیا بودن و توانِ حرکت نداشتن، غم پرنده‌ای که پرهای پروازش را کنده‌اند یا سنگ تعلّقات بر بال هایش بسته‌اند. غمِ زمستان زدگیِ ما، و دیدار بهار و طراوتِ یارانِ واصلِ غمِ بودن و در درّه‌ی هوس های مادون پای کوبیدن و ...

«این نغمه از زبان مرغِ اسرارآمیزی است که گاهی سیمرغش نام نهاده‌اند و گاهی قُقنوس و گاهی سمندر و به زبانی دیگر آذرمرغ، مُرغی شگفت انگیز که از هر پر او توانی دیگر مُترنّم است»[۳۲] و یا از هر ثلمه‌ی منقارش موسیقی دیگر جاری «در رهِ جانان سمندروش ندارم بیم از آتش».

ـ در کلِّ غزل های او بسامد واژه هایی چون «نکهتِ گل ـ لاله و داغِ لاله ـ ساغر ـ مرغِ حق ـ نوا، محیط ـ موجه و ترکیباتی نظیر «دل به دریا» فراوان است.

تصویرهای شعری او، صور خیال (تشبیه ها، استعاره ها و ...) و تعبیرات، همه آشنایند و شاعران پیشین در شعر خود به کار گرفته اند؛ ترکیباتی بدیع و صور خیال ابداعی در غزلیّاتِ او کم‌تر مشاهده شد، امّا طرز به کارگیری گویا خوب از آب درآمده است، مهم‌تر از همه اندیشه از آن اوست ولی دید و نگاه شاعری از آنِ متقدّمان. مثلاً رطلِ دمادم ـ جامِ جهان بین ـ مردمِ چشم ـ خاکدان دنیا ـ صهبای یقین ـ باد فنا ـ صدفِ دهر یا صدفِ لب ـ لبِ میگون ـ مُرغِ جان. بعضی از تعبیرات که خاصِ

سبکِ هندی است مثلاً بهره گیری از واژه‌ی «حُباب» در معنی مثبت و منفی (تهی دستی و سبک باری ـ چون از خود خالی است والامقام است، چون بی مغز است رتبه‌ی بالا را گرفته است) ریگِ روان ـ جوشِ لاله (فراوانی لاله)، امّا ترکیباتی که در محور هم نشینی خوش درخشیدند ـ عبارتند از: ناخنِ تدبیر، چشمِ آبشار ـ چشمِ اعتبار ـ سیم‌بَر ـ یوسفِ آبرو ـ زلفِ سمن سای ـ جُغد غم ـ سردمهری ـ بُتِ بی مهر (دنیا) ـ پایِ امید ـ شاهد بخت، خاکِ دامن گیر، آیینه‌ی بهار ـ نخلِ مهر

ـ با همه‌ی تواضع و خاکساری قدسی، نوعی مفاخره در شعر او مشاهده می شود که البتّه اندک است:

جاودان نامش به دیوانِ ادب هرگز نماند
همچو «قدسی» هر که استاد سخن پرور نشد

ص ۵۰

همچو گل تنها چمن را رونق افزا نیستم
سرفراز عالم از طبعِ زرافشانِ خودم

ص ۷۳

مانند خامه تیغ نمی خورد بر سرم
قدسی اگر که طبعِ سخنور نداشتم

ص ۷۲

ـ گرایش او به شعرای متقدّم، بیش از همه به صائب بود، گرچه غزلی نیز به شیوه‌ی حافظ سروده است، از معاصران بیش از همه به امیری فیروزکوهی ارادت داشت و سپس به بزرگ مردانی چون م. سرشک (شفیعی کدکنی) ـ استاد محمّد قهرمان ـ احمد کمال پور ـ علی باقرزاده (بقا) و ...

ساغری باید مرا از باده‌ی شعرِ «امیر»
ورنه «قُدسی» کی بَرَد هر می خُمار از سرمرا

(امیری[۳۳] فیروزکوهی) ص ۱۲

دلم شد تنگ همچون حلقه‌ی میم ای سرشک آخر
روان شو کز تو امّید گشایش در جهان دارم

(م. سرشک) ص ۷۵

بودند دوستان همه «قدسی» به بزمِ انس
افسوس در میانه‌ی ما «قهرمان» نبود.

(محمّد قهرمان) ص ۵۸

ـ وی در غزل «نسیم خاطره» نام چهل تن از دوستان و شاعر و فاضل خود را به تلمیح اشاره کرده است.[۳۴]

ـ اسلوبِ معادله که از ویژگی های سبکیِ «سبک اصفهانی» است نمونه ای را ذکر می کنیم.

می توان آزاده را با خوی خوش در بند کرد
خنده‌ی گل پای بلبل را به گلشن می کشد

ص ۴۸

در موجِ اشک مردمِ چشمم شناور است
از آب، سیر ماهیِ دریا نمی شود

ص ۶۲

گل ز شوقِ شوخ چشمی های شبنم رخ نمود
دید موسی جَذبه واتگه پای در سینا نهاد

ص ۳۶

کی دهد آزاده از کف دامنِ انصاف را
باختر گر جلوه‌ای دارد ز حُسنِ خاور است

ص ۲۳

ـ غزل های معروف او عبارتند از: «در بزمِ من ـ خنده‌ی گل ـ یک جهان جان ـ شعله در اندیشه ـ بی پناه ـ چراغ در رهِ باد ـ گلِ احساس ـ کشتی نوح ـ نکهتِ گل ـ نغمه‌ی شهادت». نکهتِ گل را به عنوانِ نمونه ذکر می کنیم:

سودازده‌ی عشق تو ای ماه شدم من
از جلوه‌ی حُسنِ تو چو آگاه شدم من
وصفِ تو اگر خامه کُند جای عجب نیست
دلداده‌ی آن چهره‌ی چون ماه شدم من
نقش است در آیینه‌ی دل مهر تو از شوق
آشفته‌ی زلفِ تو به دلخواه شدم من
یک عمر نصیبِ من دل خسته جفا بود
زان همسر اندوه و غم و آه شدم من
تا دولتِ عشقت به سرم سایه فکن شد
بیزار هم از دولت و هم جاه شدم من
ای گل چه غم از محنت ایّام که با تو
چون نکهتِ گل همدم و همراه شدم من

ص ۹۲

ـ مَعَ‌هذا، نباید غزلِ شعرایی ازین دست را در شمار شعرِ امروز به حساب آورد، زیرا هیچ گونه رنگی از خصایصِ زندگی امروزی در آن تصویر نمی شود.

بیشتر شعرا، با همان خصوصیّتی غزل می سرایند که در شعر گذشته، بی هیچ کم و کاستی سابقه داشته و اگر «تخلّص» این غزل ها را برداریم و به کسی که نشنیده، نشان دهیم، هرگز نخواهد دانست از چه دوره‌ای است.[۳۵]

«قدسی» و شعرایی ازین دست، بیشتر به راه و رسم «غزلِ» اوایل عصر صفوی گرایش دارند و ترکیباتِ شعر را هم معمولاً از هم دیگر اخذ می کنند مثلاً «که همچو ریگ روان بی قرار هامونم» و همچو ریگ روان درین صحرا، قسمتم بود بی سرانجامی» که همین مفهوم و ترکیب در شعر «محمّد قهرمان» و «مشفق کاشانی» و ... دیده شده است.

عمری است که در راه تو ای کعبه‌ی مقصود
چون ریگ روان بادیه پیماست نگاهم

(محمّد قهرمان)

زمین سترون و دروی نشان رویش نیست
فراز ریگ روان، چند ایستم چون ابر

(مشفق کاشانی)

ـ از استاد «قُدسی» اثری به نثر بود با عنوانِ «یاران پیغمبر» ص که گویا بخشی از آن چاپ شده و باقی به دستِ ساواک به غارت رفته است.

پانوشت

۵ این شعر را «گل های چیده» شادروان قدسی در زندان اوین به یادِ یارانِ شهیدش «گروه ابوذر» که در یک سحرگاه تیرباران شدند سروده (ص ۶۳) «آموان رمیده» اشاره به مادرانی است که برای ملاقاتِ عزیزان خود به زندان آمده بودند (ص ۶۳)

۱ ـ قدسی، غلامرضا، نغمه های قدسی، به همّت استاد محمّد قهرمان، ناشر، مرکز فروش انتشارات اداره‌ی کلّ فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان، پاییز ۱۳۷۰، با مقدّمه‌ی زنده یاد استاد مهرداد اوستا

۲ ـ صص پانزده تا بیست و دو

۳ ـ همان، ص ۱۴۷

۴ ـ همان، صص سی و نهم، تا چهل و یکم (نقل به مضمون با دخل و تصرّف)

۵ ـ همان، ص سی و نهم

۶ ـ همان، ص ۲۱۱

۷ ـ همان، ص ۱۹۲

۸ ـ همان، ص چهل و یکم

۹ ـ همان، ص چهل و نهم ـ مرثیه‌ی محمّد قهرمان در مرگ «قدسی»

۱۰، ۱۱ و ۱۲ ـ به ترتیب، همان، صص ۲۰۴ ـ ۲۲۶ ـ ۲۶۵

۱۳ و ۱۴ ـ همان، صص ۲۰۵ و ۲۱۹

۱۵ ـ همان، ص ۱۸۷

۱۶ ـ همان، ص ۳۶۵

۱۷ ـ همان، ص ۲۷۸

۱۸ ـ همان، ص ۲۳۱

۱۹ ـ همان، ص ۲۷۱

۲۰ ـ همان، ص ۵

۲۱ ـ همان، ص ۶

۲۲ ـ همان، ص ۲۷

۲۳ و ۲۴ ـ همان، ص ۲۳۰

۲۵ ـ همان، ص ۱۰۵

۲۶ ـ همان، ص ۱۳۷

۲۷ ـ همان، ص ۱۲۱

۲۸، ۲۹ ـ همان، صص ۱۱۵، ۱۱۶

۳۰ ـ همان، ص ۱۰۱

۳۱ ـ دکتر شفیعی کدکنی ـ محمّدرضا ـ موسیقی شعر ـ مؤسّسه‌ی انتشارات آگاه، چاپ اوّل، ۱۳۶۸، ص بیست و سوّم.

۳۲ ـ همان، ص سی و دوّم مقدّمه از زنده یاد مهرداد اوستا

۳۳ ـ همان، ص ۱۲، استاد «قدسی» بیشتر به اقتضای سبکِ «امیری فیروزکوهی» شعر می سرود، حتّی غزل معروفِ «گرم شود چون به نوا نای من / می زند آتش به سرآپای من» با همان وزن و قافیه و ردیفِ شعرِ امیری ساخته است.

یک سر مو در همه اعضای من
نیست به فرمانِ من ای وایِ من

۳۴ ـ همان، ص ۷۶.

۳۵ ـ عظیمی، محمّد، غزل معاصر ایران، انتشارات روز، تهران، چاپ ۱۳۴۹، صص ۱۲ و ۱۳

فتح ا... عباسی - شهرضا

لطایف و ظرایفی از بزرگان ادب فارسی

غلامان برّنده و دوزنده

در «تاریخ گزیده» تصنیف «حمدالله مستوفی» آمده است که:

«... همچنین روزی دیگر، خیّاط در مجلس سلطان (رکن الدّین طغرل) جامه می برید، ظهیر الدّین فاریابی این رباعی در بدیهه بگفت و بخواند:

خسروا جمله غلامان تو خیّاطانند
گرچه خیّاط نیند ای ملک کشور گیر
قد خصمت به گز نیزه همی پیمایند
تا بیرّند به شمشیر و بدوزند به تیر

هرجامه که آن روز بریده بودند سلطان بدو بخشید:

نقل از: «نثر پارسی در آیینه ی تاریخ»
دکتر خبره زاده - جلد دوّم - چاپ اوّل
۱۳۷۰ - ص ۱۱۵

نماز به فارسی یا عربی؟!

استاد بزرگوارم جناب آقای دکتر محمّد جواد شریعت نقل می نمود که: در دوران نوجوانی باعدّه‌ای از دوستان که همگی در زمره ی شاگردان ممتاز محسوب می شدیم و طبع نوجویی داشتیم، تصمیم گرفتیم من بعد، نماز را به فارسی قرائت نماییم، امّا مردّد بودیم که آیا این عمل صحیح است یا خیر؟ بدین جهت روزی همگی به دیدار یکی از علمای اصفهان رفتیم و وقتی مسأله را بازگو نمودیم، آن مؤمن باعتاب و خطاب شدیدی با ما برخورد نمود و ما را با القابی نظیر کافر، نجس و غیره ... از منزل خود بیرون نمود و حتّی فرموده بود که استکان هایی را که ما در آن چای خورده بودیم، آبکش نمایند و پس از این برخورد، بر آن شدیم که به محضر حضرت آیت الله حاج آقا رحیم ارباب(ره) برویم و در این زمینه کسب تکلیف نماییم، ایشان با وجود مشغله ی فراوان ما را به حضور پذیرفتند و در ابتدا از اوضاع درس و مدرسه سؤال فرمودند و از هرکدام راجع به یکی از کتاب های درسی مثل فیزیک، شیمی، هندسه، ادبیّات و ... سؤال مطرح کردند و تلویحاً جهل ما را در زمینه ی دیگر علوم آشکار ساختند، آن گاه ما به تصمیم جمعی خود اشاره نموده و کسب تکلیف نمودیم. ایشان فرمودند: اتّفاقاً کار بسیار خوبی است و این نوجویی و نوگرایی خاصّ ایام جوانی می باشد ولی حالا یکی از شما بخواند تا من بشنوم، یکی از دوستان شروع به خواندن نمود: «به نام خداوند بخشنده ی مهربان» ایشان دستور سکوت داده و فرمودند: به نام درست، امّا در عربی لفظ مقدّسه ی «الله» تنها بر کسی اطلاق می شود که دارنده ی آسمان و زمین است و «رحمان»، صفتی است برای او بدین معنی خاص که در این جهان نسبت به مؤمن و کافر ترحّم می کند ولی «رحیم» یعنی کسی که در آخرت فقط نسبت به مؤمنین ترحّم و عطوفت دارد و بعد فرمودند: حالا با توجّه به این معانی باید به فارسی خواند تا معنی مورد نظر حق تعالی حاصل شود و بعد بر این سیاق یک جمله ی بسیار طولانی ساخته شد، و بدینسان دریافتیم که نماز در ظرف ترجمه نمی گنجد و باید به عربی خوانده شود.

«از شنیده های نگارنده»

جمال زاده و یادداشت های متفرّقه

مرحوم محمّدعلی جمال زاده در مصاحبه ی مفصّلی که در دو مرحله در سال های ۱۳۶۹ و ۱۳۷۲ انجام داده است، راجع به یادداشت برداری خود از مطالب مختلف کتاب هایی که مطالعه می کرده است می گوید: «... این کتاب های مرا که این جا به صورت یک کتاب خانه می بینید، همه اش را خوانده ام. مثلاً دفتر نمره ی ۱۳ یادداشت های متفرقه ی من از ۳۱ ژانویه ۱۹۳۹ تا حالا (۱۹۹۳) می باشد، این ها یک قسمت از مطالعات و مطالبی است که از توی کتاب هایی که خوانده ام بیرون آورده ام. الآن بیش از دو هزار مطلب اطّلاعاتی توی همین کتابچه است ... من توی همین ها، هزار مطلب بیرون آورده ام که در پنج جلد کتاب به چاپ رسیده است. متوجّه هستید؟ هزار مطلب و پنج جلد، جلد اوّل به اسم «هزار بیشه» و جلد دوّم و سوّم در دو جلد به اسم «کشکول جمالی» و جلد چهارم و پنجم به اسم «گنجینه ی اخبار» «و ...الخ»

نقل از کتاب «لحظه ای و سخنی با سید محمّدعلی جمال زاده»
ناشر شرکت هنرهری

می خواهم وُلتر بشوم

آقای کیومرث صابری (سردبیر گل آقا) نقل می نماید که سید محمّدعلی جمال زاده در نقل خاطره‌ای مربوط به ایّام نوجوانی خود می گفت:

«زمانی که در بیروت درس می خواندم، کشیش بسیار خداپرستی معلّم بود. یک روز به ما گفت که برای مشق فردا به زبان فرانسه بنویسید که دلتان می خواهد کدام یک از مشاهیر دنیا بشوید. من یادم بود که وقتی در تهران بچه بودم، معروف ترین روزنامه ی پاریس نامش صبح(Le Matin) بود، مُخبری را فرستاده بود برای تهیّه ی خبر از انقلاب. ... این مخبر عکسی هم از پدرم گرفت و بعد آن را در صفحه ی اوّل روزنامه چاپ کرد با عنوان «سید جمال،

ولتر ایران است». من در عمرم اسم ولتر را نشنیده بودم ... و چون این ماجرا را در ذهن داشتم در جواب معلّم نوشتم که «می خواهم ولتر بشوم». ناگهان دیدم و لوله ای شد. من نمی دانستم که ولتر تکفیر شده است. گفتند: تو را از مدرسه بیرون می کنیم و من پیش مدیر مدرسه گریه کردم که «به خدا من ولتر را نمی شناسم ...» الخ تا سرانجام مرا بخشیدند.»

نقل از ماهنامه ی گل آقا ـ شماره ی ۱۰۶ ـ تیرماه ۱۳۷۹ ـ ص ۱۶

جمال زاده با چه شرطی کتاب به امانت می داد

«امین موسوی» یکی از دوستان مرحوم جمال زاده نقل می نماید که:

«...روزی از استاد خواهش کردم، اگر ممکن است کتابی را به امانت ببرم، پس از مطالعه بازگردانم ایشان فرمودند مانعی ندارد، ولی شرطی دارد و برای شرطشان این داستان واقعی را بیان فرمودند: «زمانی که حدود چهارده سال داشتم، سه شنبه ها پدرم میهمان درویشی داشت و از او خوشش می آمد ... . امّا درویش در دقایقی بعد از ناهار که پدرم از اتاق بیرون می رفت، یکی از کتاب هایش را زیر عبا پنهان می کرد و با خود می برد، تا این که یکی از کتاب های بسیار مورد علاقه ی پدرم را بُرد و او بسیار ملول و افسرده شد و در همان حال با چشمانی اشکبار اضافه کرد که دلم نمی خواهد درویش را مؤاخذه کنم، آن روز وقتی درویش به خانه مان آمد، زمان مراجعت اظهار تمایل کردم که به منزلش بروم، پس از ورود در اتاق پذیرایی کتاب را بر روی طاقچه دیدم و در فرصتی که درویش نبود، کتاب را زیر عبای خود گذاشتم و زمان مراجعه به منزل، وقتی پدر چگونگی بازستانی کتاب را سؤال کرد، گفتم: «به همان نحو که از دست رفته بود، بازگردانده شد». منظورم از این داستان آن است که شرط را بگویم. کتاب را که می برید نقد مختصری بر آن بنویسید، سپس من آن را خوانده و نقد کامل تری می نویسم، چون کسانی که برایم کتاب می فرستند، انتظار دارند که کتاب شان را به دقّت بخوانم، من هم وظیفه دارم از طریق نقد نویسی آن ها را به جامعه ی ایرانی معرّفی کنم ... الخ»

نقل به اختصار از نشریه ی «دفتر هنر» سال اول ـ شماره ی ۱ ـ زمستان ۱۳۷۲ ـ صص ۵۰ ـ ۴۹

«مفاخره»

زنده یاد مهدی اخوان ثالث، در مؤخّره ای بر مجموعه ی شعر «ارغنون» می نویسد: «... اخیراً که فرم های چاپ شده ی «ارغنون» را برای ترتیب فهرست از نظر می گذراندم، وقتی این بیت را در مقطع غزلک خود دیدم، پاک حیران ماندم و بقولی: «خودمان از خودمان کلّی خنده مان (بکسرخ) گرفت» ـ که بله:

انیسا فخر به معجز نفروشند، امید
گر ببینند چنین سحر حلالی که تُراست!

تاریخ غزل را که نگاه کردم، ۱۳۲۵ بود. یعنی همان نخستین سالی که هنوز تازه پای من به «انجمن ادبی خراسان» باز شده بود و هفده (یا به حسابی هجده) سال بیشتر نداشتم و حداکثر همه اش دو سه سال بیشتر نبود که اصلاً شعر آغاز کرده بودم و شاید تماماً بیش از دویست سیصد بیت از قماش همان سحر حلال بچگانه مایملک ادبی و زاده ی طبع وقّاد، در دیوان نوشیرازه ی خود نداشتم ...»

ارغنون ـ چاپ هشتم ۱۳۶۹ ـ انتشارات مروارید ـ صص ۳۰۳ و ۳۰۲

موشکافی فرنگیان و...

پروفسور ادوارد براون نقل می کرد که: «وقتی با یکی از علمای «جامع ازهر» که ادیب و نحوی و لغوی معروف بود، صحبت می کردم. درضمن از کلمه ی «زندیق» حرف به میان آورد که در کتب لغت اشتقاقات بی اساس برای آن ذکر می کنند مثل این که می گویند: معرّب «زن دین» است یعنی صاحب دین زناته و می گفت: من به آن شخص عالم گفتم که برحَسَب تحقیقات پروفسور «بوان A.A.Bevan» کلمه ی زندیق اصلاً «آرامی» است و اصل آن صِدّیق است و صدّیق در اصطلاح مانویّه به شهادت کتاب «الفهرست» ابن ندیم و ابوریحان بیرونی در «آثارالباقیه» یکی از درجات خمسه ی مذهبی ایشان بوده است، به این ترتیب: از بالا به پایین: (معلّمین ـ مشمّین ـ قسّیسین ـ صِدّیقین ـ سمّاعین) و کلمه ی صدّیق ظاهراً در زبان فارسی که آمده است زندیق شده است به قلب دال اوّل به نون و نظیر این عمل در فارسی کلمه ی «شَنبد» (هیئت قدیمی شنبه) است و شَنبد مُعَرّس «شَبَّت» عِبری است که همان سبت عربی باشد و زندیق متدرّجاً به معنی مطلق ملحد و بی دین که مفهوم فعلی آن است استعمال شده. مرحوم براون می گفت: وقتی که من از تقریر این مطالب فارغ شدم، دیدم آن مرد عالم بنا کرد قاه قاه خندیدن و روبه حضّار مجلس کرده، گفت: ببینید عجب مزخرفاتی فرنگی ها از خود اختراع کرده اند، حضّار نیز بنا کردند به خندیدن و من از این صحبت خجل شدم تا صحبت های دیگر به میان آمد و در این مطلب بسته شد ...»

نقل از علامه محمّد قزوینی ـ بیست مقاله ـ جلد دوّم ـ صص ۲۲۹ ـ ۲۱۸ ـ چاپ دوّم ـ ۱۳۶۳

گزارشی بر برگزاری چهارمین مجمع علمی آموزش زبان و ادب فارسی

□ زهرا بهره‌بر

یزد ۲۵ ـ ۲۷ اردیبهشت

چهارمین مجمع علمی آموزش زبان و ادب فارسی با حضور حدود هشتصد تن از دبیران زبان و ادبیّات فارسی با موضوع نگارش و با محورهای نگارش و آفرینش، روش های تدریس، رسانه های آموزشی و ارزش‌یابی در یزد با شکوهی خاص برگزار شد. سه مجمع دیگر قبلاً در شیراز، تبریز و سنندج برگزار شده بود. این مجمع با حمایت معاونت برنامه ریزی و نیروی انسانی وزارت آموزش و پرورش و با هم کاری فرهنگستان زبان و ادب فارسی، سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی، اداره‌ی کل تربیت معلم و آموزش نیروی انسانی و اداره‌ی کل آموزش و پرورش استان یزد، انجمن علمی و آموزشی معلّمان زبان و ادب فارسی استان یزد از تاریخ ۲۵ تا ۲۷ اردیبهشت ۱۳۸۰ با استقبال گرم و صمیمی معلّمان زبان و ادب فارسی، دوره های تحصیلی ابتدایی، راهنمایی، متوسّطه و دانشگاه برگزار شد.

اهمّ برنامه های چهارمین مجمع علمی آموزش زبان و ادب فارسی:

الف) افتتاحیّه

مراسم افتتاحیّه‌ی چهارمین مجمع رأس ساعت ۸/۳۰ روز سه شنبه ۸۰/۲/۲۵ با تلاوت آیاتی از کلام‌الله مجید و با حضور امام جمعه، استاندار و مدیرکل آموزش و پرورش یزد، رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی، مدیرکل تربیت معلّم و آموزش نیروی انسانی، اعضای هیئت علمی چهارمین مجمع، جمعی از مسئولان اداره‌ی استان یزد، جمعی از استادان دانشگاه یزد و معلّمان شرکت‌کننده از سراسر کشور به طور رسمی آغاز شد. پس از تلاوت قرآن مجید و پخش سرود جمهوری اسلامی برنامه های مجمع اعلام شد. در مراسم افتتاحیه آقای احمد شهسواری، مدیرکل آموزش و پرورش یزد و رئیس کمیته‌ی اجرایی چهارمین مجمع، مهندس سفید، استاندار یزد، دکتر محمّدرضا سنگری، دبیر هیئت علمی چهارمین مجمع و دکتر غلامعلی حداد عادل رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی ضمن خوش آمدگویی درباره‌ی موضوع مجمع سخنانی اظهار داشتند.

ب) سخنرانی ها

در مجمع امسال سخنرانی ها به شرح ذیل انجام گرفت:

۱ ـ آقای محمّدعلی لقای، سرپرست اداره کل تربیت معلم و آموزش نیروی انسانی.

موضوع سخنرانی: سیاست های اداره‌ی کل تربیت معلم در تقویت انجمن معلّمان زبان و ادب فارسی

۲ ـ آقای میرجلال‌الدّین کزّازی، استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علامّه طباطبائی.

موضوع سخنرانی: آفرینش ادبی

۳ ـ آقای دکتر تقی وحیدیان کامیار، استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد.

موضوع سخنرانی: زبان خبر و زبان ادب

۴ ـ آقای هوشنگ مرادی کرمانی، نویسنده‌ی قصّه های مجید.

موضوع سخنرانی: خاطرات یک نویسنده

۵ـ آقای دکتر کهدویی، استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد.

موضوع سخنرانی: نگارش و خلاّقیّت

۶ ـ آقای دکتر الهام‌بخش، استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد.

موضوع سخنرانی: نگارش و آفرینش

۷ـ آقای دکتر ملک ثابت استاد زبان و ادبیّات فارسی استان یزد.

موضوع سخنرانی: شیوه‌های نگارش

۸ ـ آقای دکتر محمّدرضا کرمی‌پور، استاد دانشگاه قزوین.

موضوع سخنرانی: بررسی کتابهای درسی

۹ ـ آقای دکتر جلالی پندری استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد.

موضوع سخنرانی: شلوارهای وصله‌دار کتاب‌های درسی.

۱۰ ـ آقای دکتر محمّدعلی اسلامی ندوشن استاد زبان و ادبیّات فارسی.

موضوع سخنرانی: زبان فارسی، نگهبان استقلال ملّی ایران

۱۱ ـ استاد احمد سمیعی گیلانی عضو پیوسته‌ی فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

موضوع سخنرانی: تمرین‌های «گوناگون» زبانی برای نمایش خلاّق

۱۲ ـ آقای دکتر احمد تمیم‌داری استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علاّمه طباطبایی.

موضوع سخنرانی: علل عدم توجّه به نثرنویسی

۱۳ ـ آقای دکتر حسن احمدی گیوی، استاد زبان و ادبیّات فارسی تهران.

موضوع سخنرانی: پنج گفتار در نگارش

پ) مقالات

پس از بررسی و فراخوان مقاله مجموعاً ۱۶۷ مقاله به تفکیک ۷۵ مقاله از خانم‌ها و ۹۲ مقاله از آقایان ارائه شد که تعداد خانم‌ها به مراتب کمتر از آقایان بود. شهر تهران با ۴۱ مقاله بیش‌ترین تعداد و استان‌های یزد و اصفهان هریک با ۱۸ مقاله مقام دوّم را از آنِ خود کردند. از مجموع ۱۶۷ مقاله ۱۵ مقاله را آموزگاران و ۱۵۲ مقاله را دبیران و استادان فرستاده بودند. بعضی از مقالات با تأخیر؛ یعنی بعد از قرار تعیین شده رسید که می‌توانست نسبت به برخی از مقالات موجود بیشتر مورد استفاده قرار گیرد که در مجموعه‌ی مقالات به چاپ خواهند رسید. از مجموع مقالات ۲۳ مقاله بی‌ارتباط با موضوع مجمع و ۲۳ مقاله‌ی دیگر از هرگونه ساخت و ضوابط مقاله‌نگاری بی‌بهره بودند.

مقالات عرضه شده در مجمع:

۱ ـ نگارش و آفرینش: آقای مهندس جعفر علاقه‌مندان، رئیس سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی.

۲ ـ راه‌های انسجام متن: خانم دکتر شهین نعمت‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه تهران.

۳ ـ عنوان و پایان در ادبیّات داستانی، آقای صمد رحمانی خیاوی، دبیر زبان و ادبیّات فارسی تبریز.

۴ ـ نگارش با نگاهی نو: آقای دکتر حسین داودی، عضو هیئت علمی چهارمین مجمع.

۵ ـ خلاّقیّت: شادروان بتول درزی، دبیر زبان و ادبیّات فارسی اسلام‌شهر، تهران.

۶ ـ بررسی برنامه ی موجود زبان و ادبیّات فارسی: آقای محمود کاظمی و خانم مهرنوش صانعی، دبیران زبان و ادبیّات فارسی تهران.

۷ ـ معیارهای ثابت یک نوشته: آقای سید اکبر میرجعفری کارشناس گروه زبان و ادبیّات فارسی دفتر برنامه‌ریزی.

۸ ـ مقدّمه ای بر ارزش یابی پیشرفت تحصیلی درس انشا: آقای محمّدعلی تصدیقی، مدرّس مراکز تربیت معلّم اصفهان.

۹ ـ طنز و خلاّقیّت: آقای حسین معلّم، دبیر زبان و ادبیّات فارسی یزد.

۱۰ ـ نقش کتاب و مواد خواندنی در آموزش نگارش: خانم عصمت طاهرزاده، مدرّس مرکز تربیت معلّم فرّخ‌شهر.

۱۱ ـ راهبردهای پرورش خلاّقیّت در نگارش: آقای غلامحسین خدایار، دبیر زبان و ادبیّات فارسی شهریار.

۱۲ ـ ارائه‌ی برنامه‌ی مطلوب برای بهبود آموزش نگارش: خانم مرضیه واثقی جهرمی، دبیر زبان و ادبیّات فارسی جهرم.

۱۳ ـ راهبردهای یاددهی و یادگیری نگارش: خانم طلعت محمودان، دبیر زبان و ادبیّات فارسی تهران.

۱۴ ـ آشنایی زدایی در نثر: آقای علی‌اکبر شیری، دبیر زبان و ادبیّات فارسی ایلام.

۱۵ ـ روش نگارش سیّال: آقای عباس محرابی، دبیر زبان و ادبیّات فارسی، استان لرستان، بروجرد.

۱۶ ـ موانع نوشتن خلاّق: خانم نرجس مردانی، دبیر زبان و ادبیّات فارسی، استان اصفهان شهرستان شهرضا.

۱۷ ـ آفاق تفکّر و تخیّل در نگارش: آقای فتح‌اللّه عبّاسی، دبیر استان اصفهان، از شهرستان شهرضا.

۱۸ ـ طرح پیشنهادی در آموزش انشای فارسی: آقایان مهبد غفاری و بهروز بختیاری، دانشجویان دوره‌ی دکتری زبان شناسی.

۱۹ ـ فرآیند نوشتار از کاربرد عملی زبان: خانم منیژه پورنعمت رودسری دبیر زبان و ادبیّات فارسی بوشهر.

۲۰ ـ پاراگراف چیست؟ آقای فرامرز صفرزاده، دبیر زبان و ادبیّات فارسی تبریز.

۲۱ ـ طرح مشکلات و موانع نگارش: خانم منصوره حیدری عبدل‌آبادی، دبیر زبان و ادبیّات فارسی استان اصفهان شهر مبارکه.

۲۲ ـ روش تدریس بدیعه سازی: آقای

رحیم بدری گرگری، مدرّس تربیت معلّم شهر تبریز.

۲۳ ـ ارائه ی برنامه ی مطلوب آموزش نگارش در دوره ی ابتدایی، خانم مریم طلوعی، آموزگار از شهر قم.

۲۴ ـ انشا حکمت جاودان زبان: آقای اسماعیل تقی‌زاده، دبیر زبان و ادبیات فارسی گرگان.

۲۵ ـ بررسی تأثیر روش فرآیند محور بر ایجاد خلاّقیّت: خانم پریچهر سلطانی، مدرّس تربیت معلّم شهرکرد.

۲۶ ـ اندیشه های خلاّق، متن خلاّق: آقای سلیمان زاد عباس، دبیر زبان و ادبیّات فارسی، تبریز.

۲۷ ـ طنز و خلاّقیّت: آقای وحید باقرزاده، دبیر زبان و ادبیّات فارسی یزد.

۲۸ ـ راهبردهای پرورش خلاّقیّت در ابتدایی: آقای علیرضا نیلی آموزگار، شهرستان شهرضا، اصفهان.

۲۹ ـ موانع نوشتن متن خلاّق: آقای حسین مسرّت، دبیر زبان و ادبیّات فارسی استان یزد.

۳۰ ـ موانع نوشتن خلاّق: خانم فاطمه جانفشان، دبیر زبان و ادبیات فارسی، خمین شهر، اصفهان.

۳۱ ـ شیوه های پرورش معانی: خانم پروین ناهیدی، دبیر زبان و ادبیّات فارسی، شهر تهران.

۳۲ ـ چگونگی شروع قصّه ها: آقای حسین مغان عراقی، دبیر زبان و ادبیّات فارسی، اراک.

۳۳ ـ راهکارهای مقابله با برخی از عوامل تضعیف و تعطیل کننده: آقای محمّدعلی هنرمند قمی، دبیر زبان و ادبیّات فارسی، قم.

۳۴ ـ بازشناسی پژوهش های انجام شده در انشا: آقای حسین حسین نژاد، کارشناس پژوهشکده تعلیم و تربیت.

ت) نیم نگاهی به مقالات ارائه شده

دکتر محمّدرضا سنگری، دبیر چهارمین مجمع در نگاهی گذرا به ایراد سخنانی در مورد مجموع مقالات پرداخته‌اند که خالی از لطف نیست:

۱ ـ محور اصلی بسیاری از مقالات بر کلی گویی متکی است و مقاله های جزئی نگر و دقیق کمتر دیده می شود.

۲ ـ ۲۰ مقاله از مجموع مقالات دردواره و سوگواره‌اند. مرثیه های همیشه ی معلّمی بر انشا، معلّمان نامناسب، ساعات کم، ناهماهنگی مدرسه و مدیر از دانش آموزان.

۳ ـ پیشنهادهای تکراری.

۴ ـ پیشنهادهای غیرقابل تحقّق.

ث) برنامه های بازدید

شرکت کنندگان در مجمع طیّ چهار گروه از مراکز تاریخی، فرهنگی، دینی و تفریحی زیر بازدید کردند:

آتشکده ی زرتشتیان، باغ دولت آباد، مسجدجامع کویر، بازار، مرقد مطهّر امام‌زاده رباط و چاپارخانه ی میبد، صنایع سرامیک‌سازی میبد.

ج) شب شعر

مراسم باشکوه شب شعر با شرکت نزدیک به ۵۰ تن از شاعران حاضر در مجمع و شاعران یزد در ساعت ۲۲ چهارشنبه ۸۰/۲/۲۶ در تالار مرکز تعلیم و تربیت شهید پاک‌نژاد برگزار شد. در این مراسم تعدادی از شاعران یزد و معلمانی که شعر آن‌ها برای قرائت انتخاب شده بود، به زیبایی، اشعار خود را برای حاضران در سالن قرائت کردند.

چ) اعضای هیئت علمی و کمیته ی اجرایی چهارمین مجمع

اعضای هیئت علمی چهارمین مجمع:

دکتر جواد حدیدی، دکتر حسین داودی، محمدکاظم دهقان، دکتر حسن ذوالفقاری، دکتر بهمن زندی، دکتر ابوالحسن نجفی، استاد احمد سمیعی گیلانی، دکتر علی‌اشرف صادقی، غلامرضا عمرانی، حسین قاسم‌پور مقدم.

امور اجرایی: منصور صفایی

ح) برنامه های فوق العاده

در طول برنامه های مجمع علاوه بر ایراد سخنرانی و ارائه ی مقاله های متنوّع، هنرمندان یزد به اجرای نمایش طنز از کلاس انشا با لهجه ی زیبای یزدی با عنوان زنگ مظلوم انشا پرداختند. موسیقی سنتّی ایرانی و نیز صدای گرم مرشداکبر ترابی، از نقّالان و به شاهنامه خوانان مشهور کشور به مناسبت ۲۵ اردیبهشت، یاد روز فردوسی به زیبایی اجرا شد.

خ) اختتامیّه و اهدای جوایز

در این مراسم جوایزی به مقالات ارائه شده اهدا شد. با تجلیل از نویسندگان، چهارمین مجمع در ساعت ۱۲/۵ به پایان رسید.

د) هدایای چهارمین مجمع به شرکت کنندگان

۱ ـ مجلّه ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی ـ شماره ی ۵۷ ـ این مجله از سوی دفتر انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی به تعداد ۸۰۰ نسخه به شرکت کنندگان اهدا شد.

۲ ـ کتاب در قلمرو آموزش زبان و ادب فارسی (دفتر چهارم) ـ مجموعه ی مقالات ارائه شده در سوّمین مجمع علمی آموزش زبان و ادب فارسی (سنندج ـ شهریور ۱۳۷۸) ـ این کتاب از سوی اداره ی کلّ تربیت معلّم و آموزش نیروی انسانی و با نظارت هیئت علمی تهیّه، تدوین و به همه ی شرکت کنندگان اهدا شد.

۳ ـ یکا عدد کیف از سوی اداره ی کلّ آموزش و پرورش استان یزد به شرکت کنندگان اهدا گردید.

۴ ـ لوح تقدیر، دو نسخه کتاب به صاحبان مقالات و سخنرانان از سوی کمیته ی اجرایی مجمع اهدا شد.

ذ) موضوع پیشنهادی برای پنجمین مجمع علمی آموزش زبان و ادب فارسی

دکتر محمّدرضا سنگری دبیر چهارمین مجمع طی سخنانی موضوع مجمع آینده را به شرح زیر، مطرح کردند:

۱ ـ روش های بدیع و نوین در آموزش زبان و ادب فارسی.

۲ ـ بهره گیری از روش همیاری و مشارکت در آموزش زبان و ادبیّات فارسی.

۳ ـ روش های فعّال در آموزش زبان و ادبیّات فارسی.

۴ ـ بهره گیری از روش های خلاّق.

۵ ـ روش های نو در بهره گیری از فن آوری در آموزش زبان و ادب فارسی.

فرومشت بستهم بر زندان کمند
برآورد دستش از خاک و بای ببند
ز ناگه دراز و حلقهٔ پای ببند
بزد دست و بجست از چیره بند