

ISSN: 1006-9218

۷۶
رشد

دفتر انتشارات کمک آموزشی

www.roshdmag.org

دوره ی نوزدهم - شماره ی ۲

زمستان ۱۳۸۴ - بهار: ۲۵۰۰ ریال

آموزش زبان و ادب فارسی



♦ خاقانی و عرفان و تصوف

♦ چینیان و رومیان

♦ صبا در ادب فارسی

♦ لطایف و طرایف

♦ نیمایوشیج و شعر معاصر

♦ فن روایت ، فن یادگیری

باز شوق تو سوزش مرا گرفت





آموزش زبان و ادب فارسی

Key title: Roshd, Āmūzish-i zabān va adab-i fārsī
E.mail: info@roshdmag.org

مدیر مسئول:

علیرضا حاجیان‌زاده

سردبیر:

دکتر محمدرضا سنگری

مدیر داخلی:

دکتر حسن ذوالفقاری

ویراستار:

دکتر حسین داودی

طراح گرافیک:

شاهرخ خره‌غانی

هیئت تحریریه:

دکتر علی محمد حق‌شناس

دکتر تقی وحیدیان کامیار

دکتر حسین داودی

دکتر محمدرضا سنگری

دکتر حسن ذوالفقاری

غلامرضا عمرانی

دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

نشانی دفتر مجله:

تهران: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵

تهران: ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۸

تلفن: ۷۷۲۳۴۶۵۶-۷۷۲۳۵۱۱۰

تلفن دفتر مجله:

۲۴۱-۸۸۸۳۱۱۶۱، داخلی ۲۴۱

چاپ:

شرکت افست (سهامی عام)

علی اصغر ارجمی

دکتر محمدرضا سنگری

منصوره تدریسی

زهرین تاج سمیع‌پور

قریبا اشرفی

مرضیه وانقی

سیدعلی قاسم‌زاده

جواد هدایت‌وند

سیروس پورقاسمی

دکتر منیر احمد سلطانی

ناصر کاظم خانلو

فاطمه رضایی

افدیس دلاوری

توران توکنی زانلیانی

فتح‌الله عباسی

- ❖ یادداشت سردبیر: روش‌ها، کم‌شده‌ی آموزش ۲
- ❖ فن روایت، فن یادگیری ۴
- ❖ نمایش و شعر معاصر ۱۲
- ❖ نماد و رمز آن با استعاره ۱۸
- ❖ خاقانی و عرفان و تصوف ۲۱
- ❖ مقدمه‌ای بر نقد نو و رولان بارت ۲۶
- ❖ چینیان و رومیان ۳۰
- ❖ آسیب‌شناسی دینی و تربیتی از دیدگاه ملامقیه ۳۴
- ❖ صبا در ادب فارسی ۴۱
- ❖ باورهای عامیانه ۴۴
- ❖ معمای فنون و روش تدریس ۴۸
- ❖ تهمینه و دزدیده شدن اسب رستم ۵۰
- ❖ یک طرح درس ۵۳
- ❖ روش تدریس تاریخ ادبیات ۵۶
- ❖ نامه و درد دل ۵۹
- ❖ لطایف و طرایف ۶۰
- ❖ معلمان شاعر و نویسنده ۶۲

قابل توجه

نویسندگان محترم

مجله‌ی

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
نوشته‌ها و حاصل تحقیقات
پژوهشگران و متخصصان تعلیم و
تربیت بویژه آموزگاران، دبیران و
مدرسین را می‌پذیرد.

❖ مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف
مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و
متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای
کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر
مستقیم در جهت گسترش گره‌ها و گسترش
مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های

گرفتار آن‌ها بر حاشیه‌ی مطلب مشخص شود.
❖ پنج عبارت کلیدی مهم مقاله از محتوای آن
استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه
شود.

❖ نشر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی
از هرگونه تکلف و تصنع یا سره‌نویسی
افراطی، به فارسی معیار نوشته شود و در
انتخاب واژه‌های علمی و فنی دقت شود.

❖ مقاله‌های ترجمه شده یا متن اصلی هم خوانی
داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله
باشد.

❖ اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریه و پیام آن در
چند سطر در ابتدای آن بیاید.

❖ معرفی‌نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک
قطعه عکس و سیاهه‌ی آثاری پیوست باشد.
❖ هیأت تحریریه در رد، قبول، ویرایش فنی و
محتوایی و کاهش حجم آزاد است.

مناسب، تدریس هر یک از موارد آموزشی زبان و
ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و
پیش‌دانشگاهی 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 اول، رعایت اصول
تحقیق و پژوهش و...).

❖ مقالات حتی الاکان حروف چینی شود یا با خط
خوانا بر یک روی کاغذ A۴ یا قاصه‌های
مناسب بین سطری، بدون خط خوردگی و
آشفتنکی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب
نوشته شود.

❖ حجم مقالات حداکثر بیست صفحه‌ی
دست نویس باشد.

❖ اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول
نیاز دارد، پیشنهاد یا ضمیمه گردد و محل قرار

❖ آرای مندرج در مقاله‌ها، سبب نظر دلیتر
انتشارات و هیئت تحریریه نیست و مسئولیت
پایان کوبی به پرسش‌های خوانندگان، با خود
نویسنده یا مترجم است.

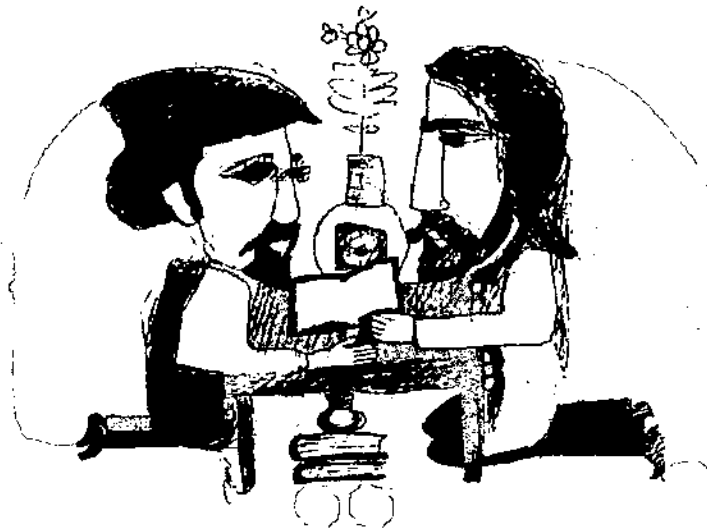
❖ مقالات رد شده یا برگردانده نمی‌شود.

❖ اصل مقاله جهت بررسی به هیئت تحریریه
تحویل می‌شود. از ارسال تصویر مقاله
خودداری شود.

❖ مقالات نباید در هیچ یک از نشریات چاپ شده
باشد.

قابل توجه خوانندگان محترم مجله
مقاله‌ای که در زمینه‌ی راهبردهای یاددهی-یادگیری
توضیح و ارسال شود در اولویت بررسی و چاپ هستند.
خواهشمند است جهت کپی‌گیری مقالات به سوبی شیده‌های
آموزش زبان و ادبیات و نوآوری‌های آموزشی باشد.
هیئت تحریریه

روش‌ها، گم‌شده‌ی آموزش



بی‌روشی، قربانگاه دانش است و معلم بی‌روش ناخدایی است
«راه» ناشناس، در بی‌کرانگی موج خیز دریا.

گریز پایانی که «شنبه» را هم «جمعه» می‌کنند تنها دانش گریز
نیستند، که اگر خوب بکاویم و بیابیم، گاه از دانشمندان ناروشمند
رنجیده‌اند و گریخته‌اند.

همه‌ی ما در زندگی کسانی را تجربه کرده‌ایم که اندک‌خویش
را خوب عرضه کرده‌اند. نیز آزموده‌ایم آنانی را که دانش مالا مال
خویش را بد و ناهنجار به مخاطب‌ها سپرده‌اند و به تعبیر امروز
درس و بحث و مطلب را شهید کرده‌اند! این همه نشان آن است که
سهم «روش» هرگز کم‌تر از «دانش» نیست و «روشمندی»
هم شأن و هم شانه‌ی «دانشمندی» است.

وقتی قدم به قلمرو آموزش می‌گذاریم سه عرصه و ساحت
فراخ و مهم پیش‌روست که هر یک از این «خان‌ها» پهلوانی
می‌خواهد که با همه‌ی ساز و برگ ممکن عزم میدان کند و فاتح
سرفراز فرصت آموزشی باشد. این سه مرحله مهارت‌ها و
فعالیت‌های پیش از تدریس، حین تدریس و پس از تدریس‌اند.
پیش از تدریس باید روشمندان طراح‌ی آموزشی کرد و در
طراح‌ی آموزشی، بی‌درنگ و تأمل در این مسائل، نمی‌توان به
طراح‌ی بایسته و شایسته رسید.

۱- چگونه طرح درس را تنظیم کنیم؟

۲- درس را به چه بخش‌ها و فصل‌هایی باید تقسیم کرد؟

۳- چگونه و با چه روشی درس را عرضه کنیم؟

۴- چگونه به ارزیابی و ارزش‌یابی کلاس بپردازیم؟

در مهارت‌های حین تدریس، شیوه‌های بهره‌گیری از دانش‌آموزان (ایجاد جریان دو سویه در آموزش)، تغییر فضا و جریان آموزش، اطمینان از یادگیری، بهره‌گیری سنجیده، دقیق و برنامه‌ریزی شده از فرصت کلاس و نشاط آفرینی و سرزندگی در مخاطب‌ها اجزای جدایی ناپذیر آموزش به شمار می‌آیند.

در مهارت‌ها و فعالیت‌های پس از تدریس تمهید شرایطی برای دوام آموخته‌ها، اطمینان از یادگیری، بررسی بازخورد مباحث و موضوعات مطرح شده، ارزش‌یابی و سنجش در مرکز توجه و برنامه‌ی معلمان قرار می‌گیرد.

هرکس بی‌برنامه قدم در کلاس بگذارد، قربانی موج‌های برانگیخته و ناگهان‌های غرق شده خواهد شد. مثل ناخدایی که بی‌قطب‌نما در شکل مدرن رادار - قدم به اقیانوس‌های هول و گستره‌ی آبی کران ناپیدا بگذارد.

معلم باید بداند که چه چیز را، چه قدر، چگونه، به کدام مخاطب و در کدام ظرف باید عرضه کرد. امروزه چهارستون یادگیری را، یادگیری برای دانستن، یادگیری برای انجام دادن، یادگیری برای زیستن و یادگیری برای با هم زیستن تعریف می‌کنند. آیا ما از زبان و ادبیات فارسی پلی به زیستن و با هم زیستن زده‌ایم؟ آیا از خود پرسیده‌ایم که هر آموزه‌ی زبانی و ادبی در کدام نقطه‌ی جغرافیای زیستن این نسل باید حضور و معنا یابد؟ آیا رسیدن به این مهم، بی‌برنامه و روش میسر و ممکن هست؟

ما روش‌های دیرینه و سنتی را در تدریس چشیده‌ایم. این روش‌ها هرچند به اعتبار معلمانی توانمند و مجرب - گاه - موفق بوده‌اند یا توفیقی نسبی یافته‌اند، اما روزگار ما دیگرگونه شده است و دیگرگونه روش و پویش می‌طلبد. آیا امکانات و فناوری‌های تازه میدانی فراخ‌تر برای آموزش نساخته‌اند؟ آیا تجربه‌های موفق در عرصه‌های جهانی، و چرا دور؟ ایرانی و حتی منطقه‌ای، افق‌های جدید را برای تنفس تازه نمی‌گشاید؟

باز کن پنجره را

بگذاریم که احساس هوایی بخورد

شما کدام روش را برای تدریس برمی‌گزینند. روش‌های

سنتی را می‌شناسیم:

- روش سخنرانی (بیان مطالب و یادداشت مستمر دانش‌آموز یا گوش سپردن مستمر)

- روش حفظ و تکرار (عرضه‌ی اطلاعات و یافته‌ها، حفظ و تکرار و بازگرداندن آن‌ها به وسیله‌ی دانش‌آموزان)

- روش پرسش و پاسخ (طرح پرسش‌ها، فرصت دادن به فراگیران برای تأمل و پاسخ‌گویی)

- روش مباحثه (طرح موضوع در کلاس، گفت‌گویی دانش‌آموزان و هم‌فکری برای یادگیری)

- روش ایفای نقش (عرضه‌ی موضوعات در هیئت نمایش به شیوه‌ی تجسم عینی مطرح کردن)

- روش دستکاری (یاد دادن به یک گروه، تا آن گروه دیگران را یاد دهند)

- روش گردش علمی

- روش آزمایشی و تجربی یا اکتشافی (یاد گرفتن دروسی که قابل تجربه هستند، در آزمایشگاه یا فضایی شبیه آزمایشگاه)

- روش دیداری (آموزش با استفاده از اشیا، تصاویر و مشاهده)

- روش حل مسئله (آموزش با فرایندی نظام‌مند برای حل یک مشکل یا مسئله)

تاکنون ۲۵ روش برای آموزش مطرح شده است. گاه نیز با تلفیق این روش‌ها و بهره‌گیری از چند روش می‌توان به آموزش پرداخت. آن‌چه در این مقال مهم است بهره‌گیری از روش‌های خلاق، پویا، زنده و متناسب با «توان» و «زمان» است.

امروز با نسلی مواجهیم که دنیایی تازه را تجربه می‌کند. اگر آموزش و روش‌های آموزش تازه نشوند درس، «شهید اول» میدان کلاس است. ظریفی گفته است آموزش امروز ما اندکی شبیه جاده‌های ماست. جاده‌های ما قدیمی، ماشین‌های ما امروزی و جوانان ما فردایی هستند و معلوم است که بر سر ماشین و راننده در جاده‌های قدیمی چه خواهد آمد. روش‌های قدیم برای نسل امروزی که عازم فرداست نیز چنین است. اگر «راه» مهم است، به «راه»ی بیندیشیم که زیارت مقصد ممکن، مطمئن و سهل و شیرین باشد.

می‌توانیم، پس ما راهبران، راه‌اندیش و رهرو اندیش باشیم.

شما چه فکر می‌کنید؟ چشم به «راه»، رهنمودهایتان هستیم. باز در این زمینه سخن خواهیم گفت.

فن روایت

فن یادگیری

قصه گویی ابزار اصلی دانش بشری است.
«برایان ریچاردسون»

♦ علی اصغر ارجی، کارشناس
ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرس
تربیت معلم شهید رجایی قزوین

کلیه واژه

«روایت» «شرح یا یادگیری»
«حکایت» «یادگیری» «معاصر»
«آدم زشی» «اصل قصه و تصویر»
«اصل قابل» «اصل تکرار»

چکیده:

نویسنده «روایت» را در حیطه‌ی «زبان» بسیار تأثیرگذار می‌داند. وی ابزار
بیانی دیگری جز «روایت» و «داستان» نمی‌شناسد که در عین ساده و انگیزه‌بخش
بودن، فلسفه‌ی زندگی را به خوبی به انسان‌ها می‌آموزد. او باور دارد که
«روایت‌ها» جامع‌ترین و ژرف‌ترین آموزه‌ها را با خود دارند.

حکایت اخلاقی، قصه، تراژدی، کمدی،
حماسه، تاریخ، پانومیم، نقاشی، نقاشی
رنگین روی شیشه، سینما، کتاب مصور،
خبر و مکالمه حضور دارد.^۱

آری این پهنه‌ی عظیم پیش روی ماست.
از یک سو، نقل و حکایت از حادثه و
رویدادی برای شنیدن، سرگرم شدن و
پندگرفتن و دیگر سو، طرح واره‌هایی پیچیده
با قابلیت‌های خاص و عمومی برای دیدن و
تجسم کردن، نوشتن و حس قدرت، آموختن
پایدار و قدرت گفت و گو و تحلیل و قضاوت
که یقیناً می‌تواند وظیفه‌ی تعلیم و آموزش را
به وسعت بی‌کرانه‌ی زبان انجام دهد.

روایت چیست؟

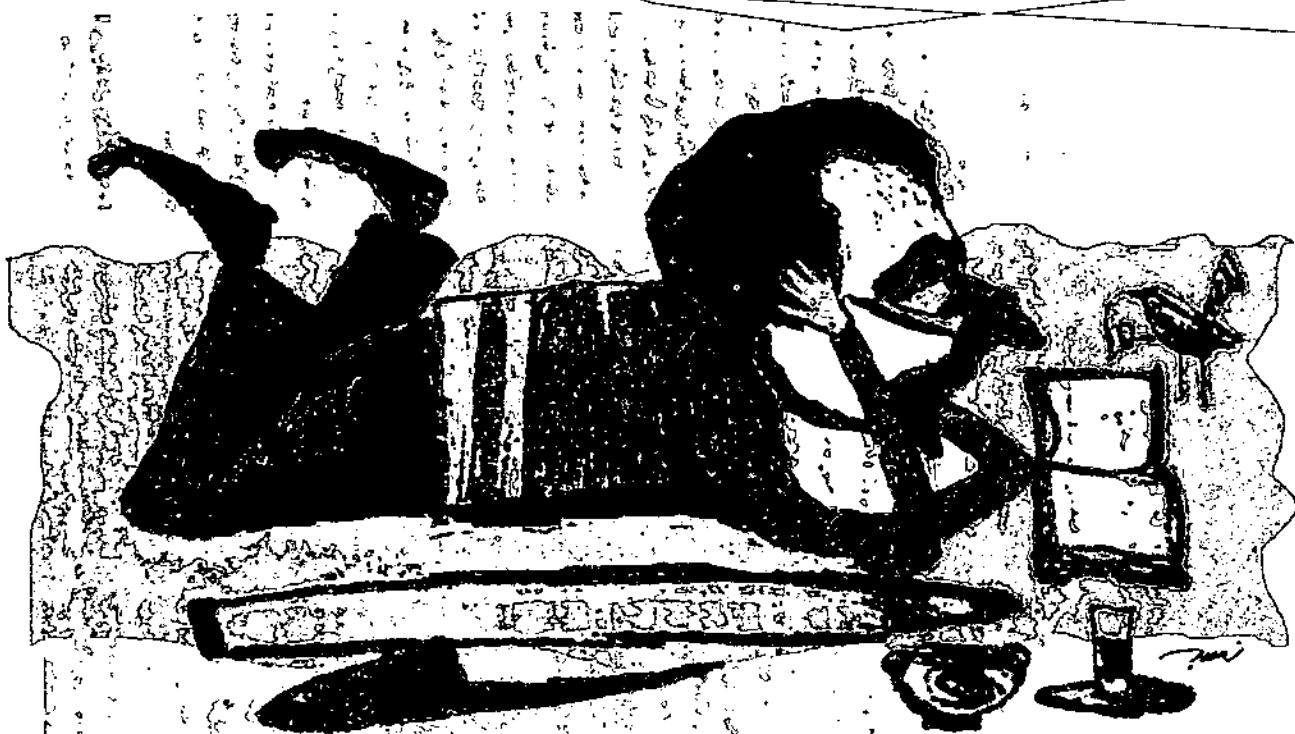
«دیوید بر دول»، منتقد سینما، می‌گوید:
«روایت را می‌توان به مثابه‌ی نوعی فرایند،
مورد بررسی قرار داد. فرایندی مرکب از
انتخاب، نظم بخشیدن و انتقال دست مایه‌ی
داستان برای ایجاد تأثیرات زمان بست ویژه
بر مخاطب»^۲. همین نویسنده در جای دیگر

برخورد دارند که می‌توانند در عین لذت و
انگیزه، درک و یادگیری را به طرز
شگفت‌آوری آسان سازند.

زندگی ما محصور در دایره‌ی روایت
است. مرکز گردایی که همه چیز و همه کس
را در خود فرو می‌برد و به عنوان یک اصل از
ابتدای خلقت بوده است و بی شک تا ابد
خواهد ماند. در همه جا، همه‌ی زبان‌ها چون
روایت‌ها زبان تاریخ، زبان فلسفه، زبان
فرهنگ و حتی زبان علم اند.

«رولان بارت» تنوع و تحرک‌پذیری
روایت را این گونه شرح می‌دهد: «روایات
جهان بی شمارند. آن‌ها بیش از هر چیز در
ژانرهای بسیار متنوعی جای دارند که خود
میان گونه‌های مختلف توزیع شده‌اند. گویی
هر محملی برای انسان مناسب است تا
داستان‌هایش را به آن بسپارد. روایت
می‌تواند به کلام، گفتاری یا نوشتاری به
تصویر ثابت و متحرک، به ایما و اشاره و به
آمیزه‌ی سامان یافته‌ای از تمامی این گورها
تکیه کند. روایت در اسطوره، افسانه،

گفته‌اند مادری فرزند باهوش خود را نزد
اینستین برد و خواست، راهی برای رشد
خلافت و دانشمند شدن بچه‌اش بیابد.
اینستین گفت: برایش قصه بگو. مادر گفت:
خوب، بعد از آن چه کار کنم؟ اینستین گفت:
باز هم برایش قصه بگو. مادر گفت: بسیار
خوب، این کار را می‌کنم، اما می‌خواهم
فرزندم چون شما دانشمند شود. اینستین
مکئی کرد و دوباره گفت: برایش قصه بگو!!
بی شک همه معتقدیم قصه حکایت،
داستان و فیلم لذت بخش و سرگرم کننده‌اند
و در نهایت آن‌ها را مفید می‌دانیم. اما در پناه
تا این جاست و کم تر به دنیای پیچیده‌ی
روایت و لایه‌های درونی و ساختار آن
می‌اندیشیم و دیدگاهی علمی و عملی را برای
شناخت و استفاده‌ی از آن کم تر به کار
می‌بریم. زیرا باور نداریم روایت‌ها
جامع‌ترین و ژرف‌ترین آموزه‌ها را دارند.
باور نداریم انواع (ژانرها)ی مختلف روایی
از چنان قدرت چرخش، جانشینی،
انعطاف، انعکاس، انتقال و جابه‌جایی



می‌گوید: «تقریباً تمامی محققان» درک داستان» در این مطلب اتفاق نظر دارند که رایج‌ترین ساختار راهنما را می‌توان شکل متعارف داستان قلمداد کرد که از چنین طرحی برخوردار است: مقدمه‌ای راجع به فضای وقوع حوادث، توضیح روند امور، حادثه‌ی گره افکن، رویدادهای بعد از حادثه، نتیجه و پایان»^۲

در کتاب «دستور زبان داستان» از مایکل تولان نقل می‌شود: «روایت توالی ملموسی است از حوادثی که به صورت غیر تصادفی در کنار هم آمده‌اند»^۱.

و «استرنگ» متن روایی را این‌گونه توصیف می‌کند: «نظامی پویا و متشکل از طرح‌هایی که با یکدیگر در رقابت بوده و

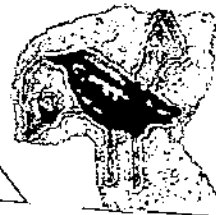
متقابلاً پیشرفت یکدیگر را به تأخیر می‌اندازند.»^۵

در همه‌ی این تعاریف چند نکته‌ی اصلی مهم و مشترک است. اول این‌که، روایت، یک واقعه‌ی خوب شکل داده شده است، با یک آغاز، یک میانه و یک پایان. دوم نحوه‌ی چینش بخش‌های روایت است که به صورت تصادفی کنار هم قرار نگرفته‌اند و آگاهی و طرح پیش ساخته، آن‌ها را جلو می‌برد و دیگر روایت ترکیب تقابل‌ها، تضادها و تکرارهاست.

ذکر این نکته هم خالی از فایده نیست که بگوییم غالباً «روایت» با «داستان» یکی دانسته شده است. هر چند داستان می‌تواند یک حادثه‌ی زندگی باشد، یا یک رویداد با تمامی

ویژگی‌های توالی طبیعی زمانی و مکانی. یعنی تمام ماجرا بی‌کم و کاست. اما روایت براساس آن‌چه گفته شد، یک ساخت و پرداخت دوباره است از داستان، که می‌تواند، بخش‌هایی را انتخاب یا حذف کند، توالی زمانی را فشرده سازد و یا برهم بزند و چیزهای دیگر.

اما آن‌چه مهم‌تر است، روایت‌ها با شکل‌های مختلف، پنهان و آشکار و مستقیم و غیرمستقیم، اصول و عناصر زندگی ما را به چالش می‌کشند، که کدام کنش‌ها درست و کدام نادرست‌اند و کدام همگون و کدام ضروری؟ ساده‌ترین‌که، روایت‌ها، راه درست انتخاب کردن و زندگی را می‌آموزند.



روایت یا فن یادگیری؟

هر چند اغراق آمیز به نظر می‌رسد، اما ما انسان‌ها چیزی را که نمی‌دانیم خوب روایت نمی‌کنیم و اگر می‌توانیم به این معناست که آن را می‌دانیم. این نکته به درستی رمز ارتباط فطری و خدادادی روایت با یادگیری است و دانشمندان نیز بدان رسیده‌اند که می‌گویند: کود کان سه ساله، هم قوه‌ی درک داستان پیدا می‌کنند و هم قوه‌ی بیان آن را. یک منتقد فرانسوی می‌گوید: «هر انسانی دو جنبه دارد. جنبه‌ای مناسب تاریخ و جنبه‌ی دیگرش مناسب ادبیات داستانی. آنچه در آدمی مشهود و قابل رؤیت است در قلمرو تاریخ جای می‌گیرد و آنچه شامل احساسات و خواهش‌های ناب رؤیاهای، خوشی‌ها و شادی و غم‌ها می‌شود، یکی از وظایف عمده‌ی ادبیات داستانی است»^۶

اگر عبارات بالا را دوباره بخوانیم به این نتیجه می‌رسیم که روایت هر چند به دو صورت متفاوت (تاریخ-داستان) در زندگی جاری است «یکی است» یک حادثه روی می‌دهد و دوباره به شکلی بازسازی می‌شود. برونر (۱۹۸۶) هم که تحقیقات مفصلی دارد، چنین بیان می‌کند: «دو شیوه‌ی اساسی دانستن وجود دارد. یکی شیوه‌ی پارادیکماتیک، یعنی تلاش برای یافتن حقایق جهان. این شیوه پیش زمینه‌ی علوم طبیعی و فیزیکی است. شیوه‌ی اساسی دیگر، درک شناخت جهان، شیوه‌ی روایی است که به دنبال ارتباط‌های ویژه بین حقایق پدید می‌آید. ترتیب روایت با مشخص کردن کل موضوع و تأثیر حوادث بر یکدیگر، تک تک حوادث را قابل درک می‌سازد.»^۷

یا کوبسن نیز وقتی در مورد گفتار و زبان

به دو کارکرد محوری آن یعنی عمودی (بعد جانشینی) و افقی (هم‌نشینی) اشاره دارد به این نکته توجه می‌کند که: «روایت بعد هم‌نشینی داستان را پیش می‌برد و بعد جانشینی، عناصر عمده و مهم یک تجربه‌ی بی‌نظم یا کم‌نظم را انتخاب می‌کند»^۸

این دیدگاه‌ها چنان قابل باور و اعتماد هستند که می‌توان گفت، روایت تنها بازگویی یک قصه و ارائه‌ی اطلاعات ساده نیست. بلکه می‌تواند در انتقال پیچیدگی‌های زندگی و گفتمان علمی و معنوی، سهم عمده‌ای داشته باشد. می‌تواند در چندین سطح، ارتباط علوم و موضوعات مختلف را با یکدیگر نشان دهد و به مثابه‌ی محور افقی دوره‌ی تحصیل، محتوای درسی ما را انسجام و ساختار ببخشد. آن‌چنان که امروز دانش پزشکی توانسته است با کمک روایت به درک بهتر برسد. دانشمندان برای ساخت و تولید هوش مصنوعی به پدیده‌ی روایت‌سازی مغز آدمی توجه کنند و گروه‌های بسیاری از معلمین تاریخ، علوم اجتماعی و فلسفه از ابزار روایت برای انتقال موضوعات درسی استفاده کنند. هم‌چنان که شیخ شهاب‌الدین سهروردی، بوعلی سینا و دیگر فیلسوفان، فلسفه را با داستان و شعر درآمیخته تا بهتر بیاموزند.

«آرتور آسابرگر» در این زمینه به ما کمک خواهد کرد: «روایات به وضوح برای ما اهمیت فراوان دارند. آن‌ها هم روشی برای فراگیری پیرامون جهان هستند و هم راهی در اختیارمان می‌گذارند تا آن‌چه را آموخته‌ایم به دیگران بگویم. روایت با شیوه‌ی منطقی-علمی بیگانه نیست. دانشمندان باید در شرح آزمایش‌های خود از روایت بهره بگیرند و آزمایش‌هایی که هم ابعاد خطی دارد و هم

زنجره‌ای می‌توانند، برخوردار از ساختار روایی در نظر گرفته شود»^۹

قطعاً فرایند تفکر و قضاوت درباره هر موضوع ساده نیست و با تصمیمات صرف تکنیکی و عقلانی نمی‌شود جواب و قانونی مستقیم و درست یافت. زمینه‌ها و اهداف عمومی تری وجود دارد که شامل سطح، عمق، بافت، فرم، ارزش، محتوا و کاربرد است. یک متن روایی با عناصر متفاوت، متقارن، تفسیری و تأویلی با توجه به آنچه در بالا گفته شد، محمل خوبی برای یادگیری و درک خواهد بود.

حال اگر معلوم شود، روایت‌ها می‌توانند در آموزش علوم و دروس نقش اساسی ایفا کنند، باید برای دو مسئله‌ی دیگر جواب یافت.

۱- حیطه‌های یادگیری کدام‌اند؟

عملکرد مورد انتظار و ارزش‌یابی دروس دانش‌آموزان در سه حیطه، مورد بررسی قرار می‌گیرد ۱- حیطه‌ی دانشی (دانستن آداب و اصول اجتماعی، ارتقای خلاقیت، داستان‌نویسی، سرودن شعر و خاطره‌نویسی) ۲- حیطه‌ی مهارتی (افزایش مهارت استدلال و تحلیل، افزایش مهارت در گفت‌وگو و توصیف) ۳- حیطه‌ی نگرشی (ارزش‌گذاری به مقررات و آداب و رسوم) علاوه بر این بخش‌ها، مهارت‌های چهارگانه شنیدن، گفتن، خواندن و نوشتن نیز در امر یادگیری مد نظر قرار می‌گیرد. بدین گونه که هر بیان کامل باید بتواند این حس‌ها را برانگیزد، بتواند «شنیدن» را تقویت کند و بیش از هر چیز «دیدن صوری و انتزاعی» را قوی سازد.

روایت برای هر سه حیطه و چهار مهارت فوق جواب دارد. چرا که هر روایت پنج



پس نگرى در پى يافتن روابط على و معلولى هستند.^{۱۰}
با اين توضيح به چند عنصر روايى -
آموزشى اشاره مى كنيم:

۱-۲- اصل تركيبى روايت

يقيناً هر چيزى كه ساختمانند باشد و عناصر آن تركيب شده باشند، قابليت درك و يادگيرى خواهد داشت. اين موضوعى علمى است كه اگر مطلب در يك زنجيره و شيكه ي اندام وار باشد، مغز آدمى به واسطه ي شكل اجتماعى و تركيبى اش آن را درك مى كند. جامعه شناسى چون لوسين گلدمن معتقد است: «در هر نظام، هيچ جزئى نمى تواند بيرون از كار اجزا چنان كه هست، باشد. به همين جهت كل نظام بدون درك كار كرد اجزا قابل درك نيست»^{۱۱} آنچه گلدمن بدان پرداخته، كار كرد اجزا در پديد آوردن يك سازمان و ساختار است و نه درك آن جز به صورت مستقل. زيرا ما انسان ها مثلاً در ديدن يك تابلو، اول به دست يا پا و بعد به چشم و ابرو نگاه نمى كنيم، بلكه آن چه مى بينيم تنها كليّت تابلوست. يافته ي مكتب گشتالت در اين زمينه جالب است.

مكس ورتايمر (۱۹۴۳-۱۸۸۰)، يكي از روان شناسان اين مكتب، هنگام مسافرت با قطار به دو چراغى كه با فاصله معينى در كنار يكدگر روشن و خاموش مى شدند خيره شده و تصور كرده بود يك نور واحد معين را مى بيند، بعدها با آزمايش بيش تر به اين نتيجه رسيده بود كه: «تجربه ي حركت به نحوى از تركيب عناصر به دست مى آيد»^{۱۲} (اين موضوع در سينما واقعيت ملموس ترى يافت. وقتى عكس ها و نماها در كنار يكدگر قرار گرفتند و با عناصر متعالى «حركت» همراه شدند، تحولى عظيم در حوزه ي ديد

سؤال اساسى پديد مى آورد. چه موقع و يا كجا انجام شد؟ چه كسى آن را انجام داد؟ چه طور انجام داد؟ و چرا انجام داد؟

۲- عناصر آموزشى روايت كدام اند؟

وقتى سخن از يادگيرى و آموزش مى شود، ظرفيت مغز، سرعت يادگيرى، به حافظه سپردن، درك كلّى و انگيزه ي يادگيرى به ذهن خطور مى كند و اين ها چه ارتباطى با روايت دارند؟

در نگاه اول، يك نوشته ي ادبى يا داستان، امرى ذهنى و خيالى و فردى تصور مى شود كه از منطق عقلى دو، دوتا، چهارتا و از چارچوب مستحكم برخوردار نيست، نتيجه و برداشت قطعى ندارد و نمى تواند محك و ابزار يادگيرى قرار گيرد. بى شك اين گونه نيست. روايت ها هم چون مراحل توليد يك محصول كه از كاشت و داشت و برداشت تشكيل شده، دقيق و به طرز عجيب از منطق و استدلال قوى علت بر خوردارند.

«ديويد بر دول» اعتقاد دارد: «الگوهاى ادراك و يادآورى يك داستان براى تمامى گروه هاى سنى به نحوى بارز يكسان است. همه تلويحاً اين نكته را مسلم مى انگارند كه هر داستانى متشكل از حوادثى است متمايز، كه به وسيله ي عوامل معينى به اجرا در مى آيد و از رهگذر اصول ويژه اى با يكدگر پيوند مى خورند. مردم، هم در اين معنى كه چه نكته اى از اهميت بنيادين و چه نكته اى از اهميت ثانويه برخوردار است، وحدت نظر دارند - هم چنين - افراد بر اساس داستان به انجام فعاليت هاى ذهنى دست مى زنند. هرگاه داستان فاقد برخى اطلاعات به نظر رسد، ادراك كنندگان خود را از طريق استنتاج به آن اطلاعات دست يافته يا آن ها را حدس مى زنند سرانجام اين كه افراد از طريق

و تفكر پديد آمد.) به هر حال نظريه پردازان گشتالت در نهايت به اين باور رسيدند كه «ارگانيسم چيزى به تجربه مى افزايد كه در داده هاى حسى وجود ندارد و آن چيز سازمان است... ما دنيا را در كل هاى معنى دار، تجربه مى كنيم. ما محرک هاى جداگانه را نمى بينيم. محرک هاى تركيب يافته در انگاره هاى معنى دار هستند.»^{۱۳}

زياتر اين نكته در نظريات گشتالتى ها اين است: «كل بيش تر از مجموع اجزاي آن است.»^{۱۴} درست است وقتى اجزا در فرايند تركيب قرار مى گيرند و كمپوزيسيونى مى سازند، اين حركت و پويابى تصوير، بسيار فراتر از مجموعه ي اجزا در نگاه كمى آن است و مغز آدمى در بهترين شرايط آن را جذب مى كند، خصوصاً يادگيرى كودكان اين گونه است.

نويسنده ي كتاب ارزشمند «مبادى سواد بصرى» از قول آنتوان ارنستوايك مى گويد: «كودك داراي ديدى كلّى است و مى تواند كليّت ها و تماميت ها را ببيند... اين استعداد در انسان بالغ نيز كم و بيش باقى مى ماند»^{۱۵} آن چه مسلم است چشم و ذهن ما در

درک عناصر کلی و ترکیبی از شگردهای فطری، ذوقی و اکتسابی استفاده می‌کند. مرکز و هسته، خط تعادل و توازن است و در مرحله‌ی بعد بافت، پرسپکتیو، رنگ مایه و... اما همه این‌ها لازمه‌اش این است که مغز آدمی ارتباط دو نیم‌کره‌اش را برقرار سازد.

«هنگام یادگیری نیم‌کره‌ی چپ بیش‌ترین فعالیت را دارد و نیم‌کره‌ی راست مغز، کم‌تر امکان فعالیت می‌یابد و در صورت فراهم آوردن شرایط مناسب برای فعالیت نیم‌کره‌ی راست، بازدهی به میزان شگفت‌آوری افزایش می‌یابد. طرح شبکه‌ای به جهت ویژگی‌هایی که در طراحی و اجرا و همچنین به کارگیری آن لحاظ می‌گردد و با ویژگی‌های نیم‌کره‌ی راست تطابق و هم‌خوانی دارد، تحریک مغز و فعالیت نیم‌کره‌ی راست را موجب می‌شود»^{۱۶}. این امر باعث می‌شود به سرعتی زیاد به پدیده‌ها و متن‌ها به شکلی ساختاری بنگریم یا بهتر بگوییم، کمپوزسیون هر چیز نامنظم و نامکشوف را استخراج کنیم.

حال سؤال این است آیا «روایت» از چنین انسجام و قوه‌ی ترکیب‌سازی برخوردار است؟

نویسنده‌ای معروف گفته است، اگر در داستانی از تنگی که بر دیوار نصب شده سخن به میان بیاید، باید در یک جای داستان تیری از آن شلیک شود و اگر نه، داستان ضعیف دارد و محور و وحدتش دچار خدشه می‌شود و هم این است که «میشل برتور» نویسنده می‌گوید: برای به وجود آوردن وحدتی در زندگی‌ام رمان می‌نویسم، نه برای فروش، نوشتن برایم حکم ستون فقرات را دارد.

قطعاً همین‌گونه است. «روایت» یا

ساختار اندام‌وار و شکل ملودرام، خصوصیات قابل انعطاف و جادوگرانه‌ای دارد. هر چند عناصر و اجزای متفاوت و زیادی در «روایت» می‌بینیم ولی به راحتی می‌توان بخش‌های اصلی و فرعی آن را از یکدیگر جدا کرد. فطرت خدادادی ما این کار را می‌کند. البته هسته و گرانگاه آن را باید یافت و علت ارتباط اجزا را شناخت. ساختمان داستان و روایت به گونه‌ای است که به راحتی می‌توان از جزء به کل و از کل به جزء برگشت، آن را خلاصه و خلاصه‌تر کرد و برعکس، افزود و شاخ و برگ داد. شکل اتمی و ملکولی «روایت»، به شرطی که از نظری دقیق، روان‌کاوانه و باخودآگاهی دیده شود، چندگونگی، چند صدایی تأویل و تفسیر بسیار، پدید می‌آورد و این همه را مدیون ساختمان‌شکیل و مرکب خود است.

۲-۲-۲- اصل تصویر و تصویر

آن‌چه روایت را از متون غیرداستانی متمایز می‌سازد، تجسم و ظهور واژگان است. زیرا وقتی می‌خواهیم یک شکل یا تصویر از خود و جهان خلق کنیم، داستان می‌سازیم و اگر بخواهیم آن‌چه را روی داده یا می‌دهد، درک کنیم، آن را تجسم و تصور می‌کنیم.

گراماس می‌گوید: «سوزدها و ابژه‌ها توسط عمل تأویل خلق می‌شوند... این روش کاملاً هرمنوتیکی است که طی آن پدیده‌های جهان واقعی تنها زمانی موجودیت می‌یابند که مورد تأویل قرار گیرند»^{۱۷}.

بدین سبب «روایت»، نگاه ذهنی و عینی (سوزکتیو و ابژکتیو) راوی است. توصیف و تجسم، جریان سیال ذهن و تداعی در پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌ها (فلاش‌بک‌ها و فلاش‌فورواردها) است و جز این نمی‌تواند در

ذهن بنشیند. از دیدگاه روان‌شناسی هم «تخیل و یا تصور (imagination) عبارت از توانایی مغز آدمی در تجسم و یا در شکل بخشی به تصاویر ذهنی است»^{۱۸}.

از سوی دیگر «فکر کردن در ناخودآگاه ما غالباً به صورت تصویر تجلی می‌یابد. نظیر رویاهای پیش از خواب، کابوس‌ها و توهمات... وقتی می‌گوییم، پیامبران بصیر و بینا هستند، منظورمان آن است که دید روشن و قوی دارند. حتی وقتی می‌خواهیم نسبت به کسانی که سخت‌گیر مسائل ادبی و کلام هستند، نهایت احترام را به جا آوریم، آن‌ها را بصیر و با دیدی روشن اطلاق می‌کنیم»^{۱۹}. تصور، یک تجربه‌ی درونی است و برداشت و درک ماست از آن‌چه روی داده یا می‌خواهد روی دهد. ما برای عملی که می‌خواهیم انجام دهیم، ابتدا نسبت به آن تصویری در ذهن ایجاد می‌کنیم. پس تصور، به گمان نگارنده، روش‌های مختلف دیدن است و ذهن ما به واسطه‌ی گستره‌ی عظیم خودآگاه و ناخودآگاه می‌تواند تصورات گوناگونی را به صورت رئال، سمبولیک و انتزاعی بسازد و به تصویر تبدیل کند. بنابراین تصورات وقتی مرئی شوند به شکل‌های مختلف درمی‌آیند، یا از طریق حس دیدن خود را نشان می‌دهند و یا در حیطه‌ی کلام می‌روند و در چرخه‌ی داستان به تصاویر ذهنی تبدیل می‌شوند.

روایت‌ها با ظرافت تصورات ما را کنترل می‌کنند و بدان‌ها چارچوب می‌بخشند. ما در داستان و عموماً ادبیات تصاویر تشبیهی (شباهت دقیق دو موضوع یا پدیده با بزرگ‌نمایی یک وجه تشبیهی)، نمادین (ساده کردن و حذف جزئیات یک تصویر به نوعی که چند نشانه از تصاویر کلی باقی‌مانده باشد) و انتزاعی (شکل غیرواقعی و ساده که



می خورد و چه روایت های پیچیده ای امروزی که موانع به صورت متناوب در برابر مثبت ها و قهرمانان قرار می گیرند، عامل اساسی هستند، هم از این رو که با تعلیق و انتظار و کشمکش، داستان را جلو می برند و هم با تقابل دواصل متضاد، ذهن را به کنجکاوی، تمرکز و روشنی هدایت می کنند.

۲-۵- اصل تکرار

اصولاً زمینه های اصلی تناسب و هارمونی، در هنر و ادبیات، با اندک تفاوتی یکسان است. در این میان تکرار به عنوان یک اصل لذت بخش که گونه ها و شکل های مختلفی دارد، می تواند مدنظر قرار گیرد. همان گونه که در یک کلام شعرگونه و حتی در یک متن غیر شعری، هجاها و حروفی که در یک فاصله ی معین تکرار می شوند، تولید موسیقی می کنند. در داستان و روایت نیز «تکرار» در رفتار شخصیت ها و عمل و خویشکاری های آنان با متغیرهایی دیده می شود. عنصر «تکرار» در روایت چه به صورت تکرار یا شبه تکرار زمان ها و مکان ها و چه به صورت تکرار عمل و خویشکاری، عامل مهمی برای هدایت مخاطب و درک پله پله ی داستان است. ما به کمک کدها و نشانه های کم رنگ در داستان راحت به فضاهای مختلف داستان (گذشته و حال و آینده) سرک می کشیم و آن را به خاطر می سپاریم. با این اصل می توان بسیاری از موضوعات علمی و درسی را بی توجه به شیوه های خشک و حفظ کردنی و تکرارهای غیر جذاب به آسانی آموخت.

جز این عناصر، شاخصه های دیگر چون زمان و مکان داستان وجود دارند که منطبق با

و بازگویی احساس و حادثه. باز تأکید می کنیم که داستان این شگرد را دارد که واژگان را حسی نماید، آن هم از راه دهان شخصیت ها و گفت و گو. جوزف کنراد، نویسنده ی انگلیسی می گفت: «هدف من این است که با استفاده از قدرت واژه ها کاری کنم که بشنوید، احساس کنید و بیش از هر چیز ببینید»^{۲۱}

۲-۴- اصل تقابل (contrast) در روایت

زبان شناس معروف «فردینان دو سوسور» می گفت: مفاهیم براساس تفاوت هایشان تعریف می شوند. یا کوپس نیز به تفاوت و تقارن موضوعات اعتقاد داشت و جانان کالر (۱۹۷۵) ساخت گرایان را هم بدان اضافه کرد: «ساختارگرایان به طور کلی از یا کوپس پیروی کرده اند و تقابل دوتایی را به منزله ی عمل بنیادین ذهن انسان دانسته اند»^{۲۲}.

در حوزه ی دیگر یعنی در کتاب میادی سواد بصری از قول «رودلف آرنه ایلم» هم می خوانیم: «در فعالیت فرایند رشد و فعالیت برای مقاصد حیاتی، نوعی دوگانگی وجود دارد که به موازات یکدیگر حرکت می کنند»^{۲۳} اگر بخواهیم مجموعه ی این نظرات را کامل کنیم به نظریه پردازان یادگیری خلاق هم باید اشاره کنیم: «هرگاه دو عنصر در تضاد با یکدیگر باشند (مثل روز و شب) آن دو عنصر براساس اصل تضاد- از اصول ارتباط منطقی - با یکدیگر در ارتباط اند. در چنین حالتی به خاطر آوری و بازیابی یکی از این عناصر به بازیابی عنصر دیگر- که آن سوی ارتباط است - می انجامد.»^{۲۴}

چه یک داستان کهن یا افسانه که در آن پایداری اول با بحران و ناپایداری برهم

از عناصر اولیه ی یک تصویر باقی مانده است) را می بینیم اما نه به عنوان زینت و تفتن، بلکه مینا و پایه ی درک کلی ما از داستان مدیون این تصاویر است. امروزه رمان و داستان کوتاه اگر توانسته است در کنار و مقابل سینما بایستد فقط به خاطر عینی و ملموس ساختن موضوعات ذهنی است. خصوصاً تصاویر روایی دو امتیاز بزرگ دیگر هم دارند. اول این که هر تصویر ذهنی به واسطه ی عادی، غیرعادی بودن، شمولیت و تناقض پذیری، حوزه ی وسیع دریافت و درک را به وجود می آورد و دوم تصاویر روایی و ادبی برای نشان دادن خود، راه پیچیده ای را طی می کنند. به تعبیری دیگر، تصاویر انتزاعی از یک فشار بصری و وزن خالص بهره مندند و ذهن برای پیدا کردن تعادلشان انگیزه و فشار بصری و ذهنی زیادی را تحمل می کند. لابد شما نیز، برای پیدا کردن وجه شبه در دو سوی تشبیه، چنین موقعیتی داشته اید.

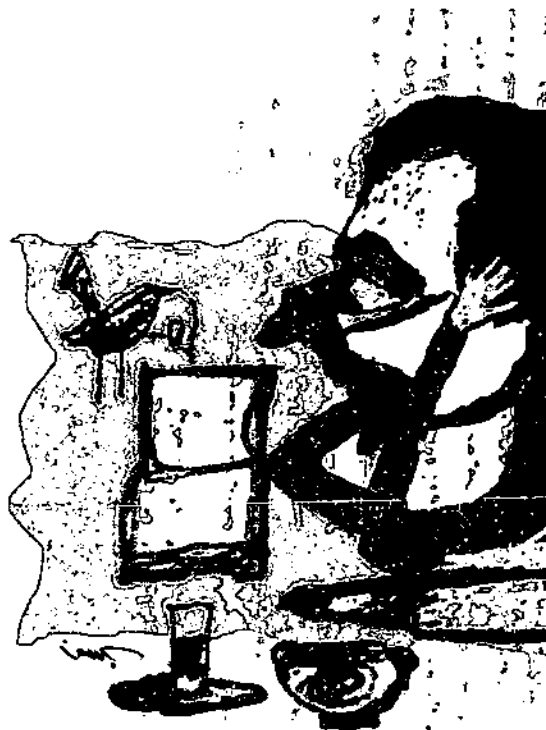
۲-۳- اصل زبان روایت

زبان شناسان امروز زبان را از حوزه ی گفتار و نوشتار به مغز و تفکر و فراتر از آن به دنیا و هر چه هست گسترش می دهند. گویی هیچ چیز بیرون از آن قابل تصویر نیست. در این میان، کلام چه برای حداقل ارتباط باشد، یا بیانی احساسی و عاطفی و یا بازی زبانی، یک بستر مناسب می خواهد. «روایت راهی است برای ترکیب کردن واحدهای زبانی در ساختارهای بزرگ تر و تقریباً همه ی استفاده های زبان را داراست»^{۲۵}

داستان در حیطه ی کلام روی می دهد، اما نمی تواند یک مجموعه واژگان صرف و قراردادی باشد. کلمات در داستان تنها نقش ارتباطی ندارند، بلکه هر واژه زنده و پویاست

تجربه و شناخت حسی ما هستند. هم چنین استعاره، که نظام ادراکی ما در قالب آن حقیقت می یابد و طبق یافته های جدید، سازمان یافته ترین ویژگی داستانی را دارد. اما به سبب طولانی شدن مبحث، از آن ها در می گذریم.

تا این جا اگر توانسته باشیم اهمیت «روایت» را برای بیان آموزشی و علمی نشان دهیم ناچاریم هر چند گذرا خود «روایت» را هم آسیب شناسی کنیم. چرا که هر ابزار و وسیله باید متناسب با زمان و کارکردش باشد و اگر نه، خاصیتش را از دست خواهد داد. □ روایت ها باید متنوع ترین فرم ها و طرح ها را با توجه به زندگی پیچیده، و علمی امروز داشته باشد. یقیناً یک حکایت و داستان قدیمی با طرح واره ی کهن نمی تواند جواب گوی نیازهای متعدد امروزی باشد.



البته یک تصور نادرست حداقل در تألیف کتاب های درسی دوره ی ابتدایی بوده، که گمان می کند کودکان طرح های داستانی غیر خطی و مشکل را نمی فهمند، زیرا آنان وازگان محدود دارند و تجربیات محدودتر. در حالی که کودکان به اعتقاد دانشمندان، داستان را در سطح یادگیری بالقوه ی خود دارند. مضافاً این که کودک امروز، با اطلاعات پیچیده و فراوانی از تلویزیون، کامپیوتر و اینترنت در ارتباط است و یک داستان با طرح ساده و پیش پا افتاده نمی تواند با ذهن فعال و پیش رونده او پابه پا حرکت کند.

□ یک روایت نباید صرفاً در قالب و درون مایه های زندگی معمولی باشد. بلکه می توان روایت های علمی و متناسب با دروس ساخت. خصوصاً باید دانست امروزه حوزه ی روایت به انواع (ژانرها)ی شعر، نقاشی، تصاویر و عکاسی، گرافیک، نمایش، بازی و فیلم کشیده شده است تا از تمامیت میدان عمل روایت به نیکی استفاده شود.

□ یک تصور غلط دیگر درباره ی داستان گویی هست که می گوید باید آموزه های اخلاقی و اندرزی را در قالب آن ریخت. بی شک هر روایت، هر چند زیاد آشکار نباشد، چنین پیام هایی نامرئی را به مخاطب می رساند اما آن چه مهم تر است، تفکر و زیباشناسی کودک و نوجوان امروز است. زندگی امروز سیاه و سفید نیست بلکه خاکستری است، قطعی و مطلق نیست بلکه نسبی است و البته اگر به تخیلات کودکان آشنا باشیم، باید بدانیم، امور متضاد و شک برانگیز، هم داستان امروزی را جلو می برند و هم مخاطب فعال را می سازند، تأکید

می کنم، «مخاطب فعال» امروز را همراه خود می سازند. کافی است به این شعر روایی از «شل سلوراستاین» دقت کنیم. «چی؟ کریستف کلمب گفته، دنیاگرده؟ چه حرف ها، من خودم تا لبه ی دنیا رفته ام / جایی که بادهای وحشی چرخ می زنند. حالا خیالتان، تخت تخت، پسر ها، دختر ها، دنیا صاف است / خودم به چشم خودم دیده ام.»^{۲۵}

- داستان سرائی امروز می رود تا مختصر، عمیق و ژرف تر شود. فرصت و زمان بسیار تنگ امروز تأثیر گذارترین روایت ها را در یک پاراگراف، یک نما، یک آگهی بازرگانی و یک کلیپ چند دقیقه ای و یا چند ثانیه ای ارائه می دهد. این شیوه از جنبه ی دیگر نیز مفید واقع شده است. فاصله گذاری و برهم زدن توالی خطی، مخاطب خاموش و متفعل داستان های کهن را به مخاطب فعال و پاسخ گو نزدیک کرده است. جالب است بدانیم «اسکوایر» در بررسی های سال ۱۹۶۴ درباره ی فرایند پاسخ گویی نوجوانان به داستان های کوتاه، شش عنصر را شمرده و توصیف کرده است: «داوری ادبی، پاسخ های تأویلی، پاسخ های روایی، واکنش های جمعی، خودکاو ی ها و داوری های قالبی»^{۲۶}

نتیجه

دیر زمانی نیست که علم روایت جای خود را در زندگی بشر باز کرده است. از زمانی که «سفرهای گالیور»، «پینوکیو»، «مسافر کوچولو» و «سفر به ماه» نوشته شده تا امروز که «جومانچی»، «هری پاتر» و «چارلی و کارخانه ی شکلات سازی» و... توانسته است به یک مقطع جریان ساز و تحول آفرین تبدیل شود، زیاد نمی گذرد.



زیبایی های دنیای یکدیگر آشنا می شوند و تصمیم می گیرند به خانه های یکدیگر بروند و این کار به تجربه ی تلخ در خارج از آب بدل می شود. آن ها متوجه می شوند دوستی آن ها محدوده هایی دارد و بیش تر از آن نمی توانند پیش روند. این مشکل لاینحل است و باید آن را بپذیرند. آن ها به قرارهای خود ادامه می دهند ولی باز با مشکل و با مانع جدیدی روبه رو می شوند. «اتو» باید به خواب زمستان رود و «اونه» نیز در زمستان باید به عمق رودخانه برود تا سردش نشود. آن ها پس از بحث در این مورد به این نتیجه می رسند که، حداقل، تازمستان می توانند دوست هم باشند و از آن لذت ببرند. آن ها این امکان را موهبت بزرگی برای خود می دانند و به همین مقدار دوستی راضی و قانع می شوند.

مخاطبان این مقاله به نیکی می دانند که کم تر ابزار بیانی دیگر جز این داستان (حتی بدون پرداخت ادبی) می تواند ساده و انگیزه بخش، فلسفه ی زندگی را با محدودیت ها، توان، موانع، تفاوت ها و در عین حال تسامح و جذبه های عاشقانه به انسان ها یاد دهد.

دنیای درون آب و حیوانات آن هیچ اطلاعی ندارد. روزی از روزها «اتو» هوای شکار ماهی به سرش می زند و به کنار رودخانه می آید. «اونه» او را می بیند و بنا به دلایل خاصی، به جای این که به فکر فرار بیفتد، به ذهنش خطور می کند که به او سلام کند و بگوید: این حیوان بزرگ و زیبا کیست؟ دلم می خواهد با او حرف بزنم. او سرش را از رودخانه بیرون می آورد و این کار را انجام می دهد. «اتو» با دیدن این کار به شدت تعجب می کند. او نمی تواند تصمیم بگیرد که چه باید بکند. «اونه» دوباره حرف خود را تکرار می کند و «اتو» با تمام شگفتی اش، چاره ای نمی یابد که نامش را آهسته بگوید: «اتو»! «اونه» به پرسش ها و صحبت ها ادامه می دهد: چه روز زیبایی است! «اتو» چاره ای جز پاسخ و هم صحبتی با او نمی بیند و سرانجام تصدیق می کند که او بسیار زیباست. «اونه» برای فردا قرار دیدار می گذارد و «اتو» قبول می کند. مدتی نمی گذرد که آن ها، با یکدیگر دوست صمیمی می شوند و اتو برای سپرشدن از میوه ی درختان تغذیه می کند. آن ها کم کم با

کتاب های داستانی کودکان نیز به نیکی دریافته اند، چگونه کودکان را برای زندگی، قانون، علم، صلح و محیط زیست تربیت کنند (متأسفانه در بررسی ای که در کتاب های درسی ابتدایی داشته ام، ندرتاً چنین شاخصه هایی دیده می شود و البته آن فرصتی دیگر می طلبد)، اما جالب تر از همه این است که، امروزه داستان هایی با عنوان «کندو کاو فکری» (p4c) چاپ می شود (به تازگی در ایران نیز رونق گرفته است) که می خواهد فلسفه را با بیان ساده به کودکان بیاموزد. ما برای حسن ختام این مقاله و جمع بندی حرف ها به داستان فلسفی «خانه ی تو یا خانه ی من»، نوشته ی «استیون بر» نگاه می اندازیم.

«اتو»، خرس کوچکی است. او در جنگلی زندگی می کند که رودخانه ی بزرگی دارد. «اونه» که یک ماهی است، در این رودخانه کنار ماهی های دیگر زندگی می کند. او از خشکی هیچ تصویری ندارد، جز این که می داند بعضی وقت ها حیوانات خشکی برای آب خوردن و شکار به آن جا می آیند. «اتو» نیز شرایط مشابهی دارد و از

پی نوشت ها

- ۱- آسابرگر، آرتور، روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه ی محمدرضا لیروانی، سروش ص ۳۲.
- ۲- بردول، دیوید، روایت در فیلم داستانی، ج ۱، سیدعلاءالدین طباطبایی، بنیاد سینمایی فارابی ۱۳۷۳، ص ۴.
- ۳- همان، ص ۷۷.
- ۴- اخوت، احمد، دستور زبان داستان، نشر فردا، اصفهان، ۱۳۷۱، ص ۱۰.
- ۵- روایت در فیلم داستانی، ج ۱، ص ۸۴.
- ۶- ستوده، هدایت الله، جامعه شناسی در ادبیات فارسی، انتشارات آوای نور، تهران، ۱۳۷۸، ص ۴۴.
- ۷- Richardson, concepts of narrative. WWW.Find articles.com.summer 2000
- ۸- همان.
- ۹- روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره صص ۲۴-۲۵.
- ۱۰- روایت در فیلم داستانی، ج ۱، ص ۷۴.
- ۱۱- توکلی، حمیدرضا، متن، نگاه شامل و بوطیقای روایت، فصل نامه ی هنر، بهار ۱۳۸۳ شماره ۵۹.
- ۱۲- آر، هرگنهان، السون، میتر، اج، مقدمه ای بر نظریه های یادگیری، علی اکبر سیف، نشر دوران. ص ۲۹۱.
- ۱۳- همان، ۲۹۱.
- ۱۴- همان، ۲۹۱.
- ۱۵- داندلیس، دونیس، مبادی سواد بصری، مسعود سپهر، سروش، چاپ پنجم، ۱۳۸۰، ص ۳۷.
- ۱۶- شجری، ف. یادگیری خلاق، انجمن قلم ایران، ۱۳۷۹، ص ۱۷۰.
- ۱۷- دینه سن، آن ماری، درآمدی بر نشانه شناسی، مظفر قهرمان، نشر پرستش، ۱۳۸۰، ص ۱۳۴.
- ۱۸- ضابطی جهرمی، احمد، سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه، نشر کتاب فردا، تهران، ۱۳۷۸، ص ۱۴.
- ۱۹- مبادی سواد بصری، ص ۲۶.
- ۲۰- ویستر راجر، روایت و زبان، مجبویه ی خراسانی، ماهنامه ی ادبیات داستانی، سال یازدهم، شماره ۸۲، مرداد و شهریور ۱۳۸۳.
- ۲۱- سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه، ص ۱۶۲.
- ۲۲- روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره ص ۲۲.
- ۲۳- مبادی سواد بصری، ص ۱۳۳.
- ۲۴- یادگیری خلاق، ص ۲۵۷.
- ۲۵- سیلوراستاین، شل، آن جا که پیاده رو پایان می یابد، رضی خدادادی، نشر هوای تازه، تهران ۱۳۸۲، ص ۱۲۴.
- ۲۶- اقبیال زاده، شهرام، نقد ادبی خواننده محور، پژوهش نامه ی ادبیات کودکان و نوجوانان شماره ۲۵، سال هفتم، تابستان ۱۳۸۰.

نیمایوشیج

و شعر معاصر



♦ دکتر محتش محمدی، استادیار دانشگاه شیراز، دکتری زبان و ادبیات فارسی است. از آثار اوست: «سیری در حماسه‌های برتر» و مقالاتی چون «بیضا، نگین فرهنگ فارسی» و «شایست‌ها و ناشایست‌ها»

کتابخانه

شعر معاصر، نیمایوشیج، نشر معاصر

چکیده:

بیش از پنجاه سال است که مباحث شعر معاصر در جامعه‌ی ایرانی مطرح است و نیمایوشیج در مرکز این مباحث قرار داشته است. در این مقاله به پیشینه‌ی شعر معاصر و تغییراتی که نیمایوشیج در شعر ایجاد کرده و نیز به تغییر نگرش درونی و محتوایی شعر معاصر پرداخته شده است.

۱- مقدمه

برای بررسی شعر معاصر، بایسته است که به پیشینه‌ی نوخواهی و نوجویی در ادبیات و شعر فارسی توجه شود. با نگاهی گذرا به گنجینه‌ی شعر فارسی در می‌یابیم که حرکت شاعر سبک خراسانی در قصیده به شکل قصیده‌ی کامل یا قصیده‌ی مقتضب و ایجاد پیکره‌های ویژه برای قصیده مانند تشبیب، مدح، تخلص و شریطه (تأیید)، و سپس رفتن به سوی ترجیع بند، ترکیب بند، مسمط و آن‌گاه شخصیت و استقلال بخشیدن به تغزل و رها و رسا کردن غزل - از انواع غزل عاشقانه تا غزل عارفانه - و سپس تجربه‌های دیگری در به کارگیری دوبیتی، رباعی، مشوی و بعضاً قطعه، همگی نشان از تنوع-طلبی‌ای دارد که ویژه‌ی روح انسان است. نکته‌ی قابل تأمل این است که بزرگان شعر

کهن، هر کدام ادعای متفاوت بودن ظرف یا منظوف شعر خود را داشته‌اند. از جمله فرخی، خاقانی، نظامی و مولوی هر کدام سخن از طرز و روش تازه‌ی خود گفته‌اند و صائب سخن از «معنی بیگانه» گفته است: فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر (فرخی، ۶۶: ۱۳۷۱)

مرا شیوه‌ی خاص و تازه است و، داشت همان شیوه‌ی باستان عنصری (خاقانی، ۹۲۶: ۱۳۶۸)

شعبده‌ی تازه برانگیختم هیکلی از «قالب نو» ریختم (نظامی، ۳۵: ۱۳۶۳)

گر بنمایم سخن تازه را صور قیامت کنم آوازه را (همان، ۴۵)

همین سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود و ارهد از حد جهان بی حد و اندازه شود (مولانا، ۲۴۲: ۱۳۷۶)

«معنی بیگانه» کرد از آشنایان فارغم لشکر بیگانه، از آفت پناهی شد مرا (صائب، ۱۸۴: ۱۳۷۴)

«معنی بیگانه» صائب سدره ما شده است و رنه در هر گوشه چندین آشنا داریم ما (همان، ۱۴۲)

گذشته از دگرگونی‌های شعر کلاسیک، از نظر قالب و فرم و نیز توجه سراینده‌گان به تازه‌گرایی در حرکت و دید شاعرانه، دگرگونی‌های محتوایی به لحاظ بلاغی نیز حائز اهمیت است. شاعر فارسی دری، با کلام موزون و مقفاً آغاز می‌کند، سپس به تجربه‌ی وزن‌های هماهنگ‌تری می‌رسد و نیز به قافیه‌های گوش‌نوازتری؛ ولی به سرعت به کشف ایماژ «تشبیه»



۲- نوگرایی ادبی در دوره‌ی مشروطه

گلوله‌ای که از تپانچه‌ی میرزا رضا کرمانی بر سینه‌ی ناصرالدین شاه نشست، در واقع شلیکی به تفکر فرد گرایانه‌ی ادبی نیز بود. اگر چه توقعات و مطالبات اجتماعی شعر و ادب از دو دهه‌ی پیش از ترور ناصرالدین شاه شکل گرفته بود، ولی با قتل او قوام یافت و با امضای فرمان مشروطه از سوی مظفرالدین شاه در سال ۱۳۲۴ هـ. ق. (برابر با ۱۲۸۵ هـ. ش و ۱۹۰۶ م) شعر و ادب به سوی کشف هویت واقعی خود به راه افتاد.

سرایندگان فارسی زبان ایران زمین، در این سال‌های تلخ و دشوار دریافته‌اند که گنجاندن این همه مفاهیم جذاب و گسترده‌ای که در قرن نوزدهم میلادی در زمینه‌ی ادبیات و علوم اجتماعی و تاریخ ایجاد شده، در قالب غبار گرفته و مندرس شعر کلاسیک - با توجه به آن چه که در دوران سبک بازگشت بر سر آن آمده بود - امکان پذیر نیست. اما تلاش‌های صورت گرفته در این دوره از طرف منورالفکرهای شیفته‌ی کلاسیسم جالب توجه است. شاعری مانند ملک الشعرا محمدتقی بهار که «درد وطن، آزادی خواهی و نوجویی» دارد؛ خود را پیش فراول نوگرایی و نو سازی ادبی می‌داند و تنها با گنجاندن واژه‌هایی مانند «پارلمان»، «کابینه» و واژه‌ها و اصطلاحاتی از این دست تصمیم به نو سازی دارد.

باشد، مثلاً صائب گفته است:

ساکن کوی خرابات مغان شو صائب
که ز شیران، سگ این راه گذر ممتاز است
(صائب، ۱۳۷۲: ۳۶۰)

همه‌ی این گفته‌ها و کاوش‌ها، حاکی از تجربیات متنوع شاعران در تمامی جنبه‌ها و ظرفیت‌های صوری و معنایی شعر است. اینک اگر از چشم‌انداز و زاویه‌ی دیدی دیگر به شعر فارسی بنگریم به نکته‌ی برجسته‌تری می‌رسیم و آن، این که اگر برای شعر فارسی هزار سال عمر قایل شویم، چیزی بیش از نهصد سال آن عبارت است از شعر فرد برای فرد، یعنی به طور ماهوی شعر رمانتیک، یعنی شعر عاشق برای معشوق، مرید برای مراد، مداح برای مدح و نمونه‌هایی از این گونه؛ و این حرکت فرد به فرد یعنی اصالت فردیت، بن مایه‌ی اصلی مکتب رمانتیسم و شعر غنایی و لیریک است.

(نک: بید حسینی، ۱۸۰: ۱۳۷۶)

می‌رسد، از تشبیه مرسل به سوی تشبیه بلیغ حرکت می‌کند و سپس به استعاره می‌رسد. که به قولی «بزرگ‌ترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطه‌ی زبان هنری است».

(شیبا، ۱۲۲: ۱۳۷۳)

سراینده‌ی پارسی گوی پس از جولان رضایت‌آوری در حوزه‌ی تشبیه و استعاره، به مجاز و کنایه هم دست می‌یازد و همه‌ی ظرفیت بیانی زبان را به کار می‌گیرد. از طرفی دیگر؛ از ادامه‌ی پرداخت به عناصر ملی و بومی باز می‌ایستند و به سوی مدح و ثنای ممدوح و معشوق می‌گرایند و سرانجام در تکامل مقام معشوق، به شعر عرفانی می‌رسد. شاعر که در سبک خراسانی معشوق را تحقیر و تهدید می‌کند و او را می‌خرد و می‌فروشد، تغییر جهت می‌دهد و در شعر دوره‌های بعد در برابر معشوق به خاک می‌افتد؛ و در شعر سبک هندی مفتخر است که سگ کوی او

وی در سال ۱۲۹۸ در قصیده‌ای با عنوان (پیام به وزیر خارجه‌ی انگلستان) گفته است:

سوی لندن گذر ای پاک نسیم سحری
سخنی از من بر گو به سرادارد گری
کای خردمند وزیری که نبذ در دو جهان
چون تو دستور خردمند و وزیر هنری
نقشه‌ی پطر، بر فکر تو، نقشی بر آب
رأی بیسمارک، بر رأی تو، رأی سپری
(همان، ۲۳۵)

او در شعر (پیش‌بینی) در سال ۱۳۰۷ گفته است:

بلشویک آید و شود همه کس
به همه کار فاعل مختار
(بهار، ۴۵۶: ۱۳۸۰)

بهار هم چنین در قصیده‌ی ناتمام (صفحه‌ای از تاریخ) در سال ۱۳۲۰ خورشیدی سروده است:

ظلمی که انگلیس در این خاک و آب کرد
نه بیوراسب کرد و نه افراسیاب کرد
(همان، ۶۴۲)

او در شعر (پیش‌بینی) در سال ۱۳۰۷ گفته است:

بلشویک آید و شود همه کس
به همه کار فاعل مختار
(بهار، ۴۵۶: ۱۳۸۰)

بهار هم چنین در قصیده‌ی ناتمام (صفحه‌ای از تاریخ) در سال ۱۳۲۰ خورشیدی سروده است:

ظلمی که انگلیس در این آب و خاک کرد
نه بیوراسب کرد و نه افراسیاب کرد
(همان، ص ۶۴۲)

در حقیقت مجموعه‌ی تلاش‌های بهار و

روشنفکران هم عصرش نشانگر این است که ادبای این دوره دریافته بودند باید کاری کرد. باید به دریافت معاصرتر و ملموس‌تری از شعر رسید. اما این تلاش‌ها تا ظهور نیمایوشیج به جاده‌ای هموار کشیده نشد. نیما درباره‌ی محمد تقی بهار در جایی نوشته است: «... بهار یگانه استاد به سبک قدیم در زمان ما بود، من با بهار در یک راه می‌رفتیم... احتیاج برای بیان مطالب زندگی روزمره راه ما را از هم جدا کرد».

(نیمایوشیج ۶، ۱۸۰: ۱۳۶۳)

۳- شعر نو پیش از نیمایوشیج

پیش از نیمایوشیج تلاش‌هایی در شکل و شمایل کارهای او به وسیله‌ی چهار شاعر دیگر صورت گرفته بود: یکی تقی رفعت دستیار شیخ محمد خیابانی که پس از قتل شیخ خودکشی کرد و در جوانی از دست رفت. دیگری بانو شمس کسمایی؛ سومین نفر جعفر خامنه‌ای و چهارمین ابوالقاسم لاهوتی بود که بعدها به دنبال تمایلات چپ گرایانه‌اش به مسکوف رفت و در تاجیکستان شوروی آن زمان درگذشت. در میان این چهار تن، شعر تقی رفعت از شعر دیگران پخته‌تر و به سامان‌تر بود. اما اشکال رفعت در این بود که کار تحول در شعر را از سر گونه‌ای تفنن، و شاید یک راهبرد سیاسی و انقلابی انجام می‌داد. این نگرش و نیز مرگ زود هنگام او نقش زیربنایی او را در نوسازی شعر از بین برد. ولی نیمایوشیج - علی اسفندیاری - با اشراف بر تغییر شرایط اجتماعی، فرهنگی و درک مطالبات انسان و جهان معاصر؛ به این نکته وقوف یافت که باید تغییراتی اساسی صورت پذیرد.

(نک: شمس لنگرودی، ۹۵-۵۰: ۱۳۷۸)

نیما در نامه‌ای به یکی از دوستانش نوشته

است:

«...»

شاعر بودن یعنی همه کس بودن، به جای همه‌ی کسان فکر کردن و رنج آوردن در دل همه کس و همه چیز بودن و با زبان حال همه کس و همه چیز حرف زدن. زبان کومه‌هایی که گاوپان‌ها آن را خالی و خلوت گذاشته و رفته‌اند؛ زبان درخت‌ها، درختی که تنها در دامنه‌ی کوهی قرار گرفته، زبان تمیزها، ناتمیزها... شاعر چشم جهان و چشم این زندگی است و آن را روشن‌تر می‌دارد و بیش از آن اندازه که روشن کرده است، روشن می‌بیند. دیگران که با توانایی کم به کار افتاده‌اند، نمی‌دانند برای چه باید شعر بگویند. دو هزار شعر از دیوان متقدمان از بر کرده، بسیار شنیده، یا بزرگ شده‌اند در خانه و خانواده‌ای که شعر می‌خوانده‌اند؛ از این رو نیرویی که با اشتها و طلب آهنگ و موسیقی بیش‌تر پیوند دارد تا با شعر و شاعری، در آن‌ها پیدا آمده، می‌توانند با آن نیرو کلمات را به ردیف هم گذارده و به سبک دستی از هر کجای ذهن خود، کوتاه و بلند، آن‌ها را پس و پیش کرده؛ بیتی یا مصرععی از طبع خود انگیزته باشند که اسباب عشرت حاشیه نشینان اهل خانه باشد... در صورتی که برای شاعران زیر دست، شیوه‌ی کار به عکس این است... نباید مثل انوری گفت که شعر حیض الرجال است، شعر همه چیز رجال است».

(نیمایوشیج ۶، ۱۶۲-۱۵۸: ۱۳۶۳)

۴- تلاش‌های نیمایوشیج

نیما با شعر چه کرده است؟ فریدون مشیری می‌گوید: «مهم‌ترین کاری که نیما و لاهوتی کردند این بود که شعر را از برج عاج خواص، به میان مردم آوردند و از آن چه تا آن زمان گفته می‌شد سخن گفتند و از کلماتی، که پیش از آن اجازه‌ی ورود به ساحت مقدس



شعر را نداشتند، بهره گرفتند.

(مشیری، ۵۴: ۱۳۸۱)

تلاش های نیما یوشیج را می توان در دو جنبه ی شکلی و محتوایی بررسی کرد:

۱-۴- جنبه ی شکلی

نیما در دگرگونی شکلی شعر، سه محور را به دقت دنبال کرد، بدین قرار:

۱-۱-۴ وفاداری به وزن عروضی، ولی همراه با بر خورداری از آزادی کاربرد همه ی زحاف های یک وزن در یک شعر؛ مانند شعر «می تراود مهتاب» که دو بند اول آن گویای این مطلب است:

می تراود مهتاب

می درخشد شبناب

نیست یک دم شکند خواب به چشم کس
و لیک

غم این خفته ی چند

خواب در چشم ترم می شکند.

نگران با من استاده سحر

صبح می خواهد از من

کز مبارک دم او آورم این قوم به جان-
باخته را بلکه خبر

در جگر خاری لیکن

از ره این سفرم می شکند.

(حقوقی، ۱۶۴: ۱۳۷۷)

۲-۱-۴- رها کردن قافیه از تنگنایی که

در شعر سنتی بدان دچار شده بود و نیز استفاده از قافیه به عنوان ضرباهنگ موسیقایی شعر در آخر بندها یا سطرهای شعر. نیما معتقد است که مردم ما به موسیقی معتادند، ما موسیقی عادت شده را باید از شعر بگیریم تا آن ها به جوهر شعر بیندیشند.

(نیما یوشیج، ۱: ۱۰۴: ۱۳۶۳)

اساس کار، سهل کردن طرز کار و به

می سازد.

(نیما یوشیج، ۵: ۱۳۶۲)

خانه ام ابری است

یکسره روی زمین ابری است با آن.

از فراز گردنه خرد و خراب و مست

باد می پیچد.

یکسره دنیا خراب از اوست

و حواس من،

آی نی زن که تو را آوای نی برده ست دور

از ره، کجایی؟

(نیما یوشیج، ۴: ۳۳۹: ۱۳۶۶)

در انتهای این محور، ذکر یک نکته حایز اهمیت است که قافیه در شعر معاصر می تواند همانند قافیه ی کلاسیک باشد؛ یعنی پس از یک سطر یا چند سطر بیاید با این که بدون معادل قبلی، به صورت منفرد و تک واژه به

همان اندازه زیبا ساختن فرم است به واسطه ی حالت طبیعی که به فرم داده می شود و حفظ آن حالت که تقاضا می کند شعر به وضع طبیعی دگلمه شود.

(همان، ص ۶۸)

در این جا دو بند اول دو شعر نیما را برای درک قافیه ی نیمایی و موسیقی درونی کلمات شعر می آوریم. نخست شعر «ققنوس» و سپس شعر «خانه ام ابری است»:

ققنوس مرغ خوشخوان، آوازه ی جهان

آواره مانده از وزش بادهای سرد

بر شاخ خیزران

بنشته است فرد

بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان

او ناله های گم شده ترکیب می کند

از رشته های پاره ی صدها صدای دور

در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه

دیوار یک بنای خیالی

عنوان ضرباهنگ در پایان یک سطر یا یک بند قرار بگیرد.

۳-۱-۴- عدم تساوی طولی

نیما معتقد است که شعر هر جا کمال یافت و تمام شد، کلام پایان می‌پذیرد و نباید مضروف و محتوا را فدای ظرف و لفظ کرد. جالب این است که نظریه پردازان ادبی در گذشته نیز بدین مهم اعتراف داشته‌اند. مثلاً خواجه نصیر در کتاب معیار الأشعار تصریح می‌کند که درون مایه شعر، «جوهر» است؛ و وزن و قافیه «عَرَض».

شاملو در جایی درباره‌ی نیما گفته است: «شاعری است با برداشت امروزی غرب از این کلمه، او در روستای کوهستانی یوش متولد شد و تا آخر، شاعر طبیعت و کوه و دریا و انسان و رنج باقی ماند. نیما پس از ۱۱۰۰ سال به ما آموخت که برخلاف آن چه پیش از آن می‌پنداشتیم، قالب شعر تابع مضمون آن است نه مضمون تابع قالب».

(لنگرودی، ۶۴: ۱۳۷۳)

برای نمونه در عدم تساوی طولی، بند اول شعر «پادشاه فتح» نیما را می‌توان مرور کرد:

در تمام طول شب

کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد:

وز درون تیرگی‌های مزور

سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان در هم می‌آمیزد

و آن جهان افسا، نهفته در فسون خود، از پی خواب درون تو،

می‌دهد تحویل از گوش تو، خواب تو، به چشم تو

پادشاه فتح بر تختش لمیده ست.

(نیما یوشیج ۳، ۵۱: ۱۳۶۳)

اینک اگر بنا باشد که در پایان بررسی شکلی شعر معاصر، یک تقسیم‌بندی به

دست دهیم، شاید ساده‌ترین این است که شعر معاصر را به سه گونه تقسیم کنیم:

۱- نیمایی، که شامل مختصات سه-گانه‌ی مذکور است و نیما، شیبانی، مهدی اخوان ثالث، سیاوش کسرای، نادر نادرپور، سهراب سپهری، فروغ فرخ‌زاد و احمد شاملو در کارهای نخستینشان و بسیاری از شاعران جوان دهه‌ی سی و چهل از آزمایندگان این گونه بوده‌اند.

۲- سپید، که در آن با حفظ محورهای دوم و سوم، وفاداری به وزن عروضی رها می‌شود و تلاش در درک و ارائه‌ی موسیقی درونی شعر، جای آن را می‌گیرد. نمونه‌ی این گونه را در عمده‌ی شعرهای متأخر شاملو و برخی از آخرین سروده‌های فروغ فرخ‌زاد و سهراب سپهری می‌توان دید.

۳- موج نو، که حرکتی بود به سوی آزادی مطلق در شعر، در دهه‌ی پنجاه شکل گرفت و قوام یافت. فروغ فرخ‌زاد احمد رضا احمدی را بهترین چهره برای آینده‌ی این جریان، پیش‌بینی کرده بود که این موج با تغییر شرایط اجتماعی مجال بروز بیش‌تری نیافت.

۲-۴- جنبه‌ی محتوایی

از جنبه‌ی محتوایی سه نکته در کار نیما و شاگردانش دارای اهمیت است.

۱-۲-۴- اجتماعی شدن شعر شاعر فردی است از درون جمع، با مطالبات جمعی؛ درد شاعر واقعی دردی نوعی و تپیک است نه فردی و خصوصی. نیما یوشیج می‌گوید: «ما درست به دوره‌ای رسیده‌ایم که شعر مرده است. مسیر نظر تنگ و محدودی که قدما داشتند، به پایان رسیده است، انتهای دیوار است، راه کور شده است».

(نیما یوشیج ۱، ۲۳: ۱۳۶۳)

برای نمونه، در بند آخر شعر «فریاد می‌زنم» می‌گوید:

... فریاد من شکسته اگر در گلو، و گر

فریاد من رسا

من از برای راه خلاص خود و شما

فریاد می‌زنم

فریاد می‌زنم.

(نیما یوشیج ۴، ۳۴۶: ۱۳۴۶)

شایان ذکر است که بیش‌ترین تجلی این حرکت شعر معاصر، در شعر احمد شاملو به چشم می‌خورد. شاعری که ممدوح و معشوق بیش‌تر شعرهایش مردم و جامعه است.

۲-۲-۴- به کارگیری سمبولیسم (نمادگرایی) در شعر معاصر

نیما یوشیج که در مدرسه‌ی اروپایی تهران قدیم تحصیل کرده، با سمبولیسم فرانسوی و اشعار «مالارمه» آشنا شده و نمادگرایی را به خوبی و به‌طور فراوان در شعر خود به کار گرفته است، مثلاً در شعر «خانه‌ام ابری است»، شاعر از یک «من» نوعی سخن می‌گوید، [که] ابر، اندوه و خفقان است؛ و نی زن که پیوسته می‌نوازد و خود شیفته‌ی نوای خویش است، هم نیماست و هم قشر روشنگر نسله جامعه.

در شعر «فتنوس» تصویر پرنده‌ای که خود را به منظور تکثیر شدن به آتش می‌زند، نماد خود نیما و هم‌تایان اوست. این شگرد به وسیله‌ی شاگردان نیما نیز، به کرات و به دقت، به کار گرفته شده است.

وی می‌گوید: «باید معنی‌های شما خودشان در جست‌وجوی قالب بر آیند. شاعری که فکر تازه دارد، تلفیقات تازه هم دارد... سمبولیسم اشعار شما تقاضای کلمات دیگر می‌کند... جست‌وجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاهان، حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است، نرسید از استعمال آن‌ها، خیال نکنید قواعد مسلم زبان، زبان رسمی پایتخت است؛ زور استعمال، این قواعد را به وجود آورده است».

(نیمایوشیج، ۱، ۷۳، ۱۳۶۳)

وارد کرده است. نیما در «حرف‌های همسایه» می‌گوید که افزودن واژه‌های محلی ظرفیت و قابلیت زبان معیار را بیش‌تر می‌کند.

در این دنیای ابر اندود،
راه خود را دارد اندر پیش.
(نیمایوشیج، ۲، ۳۳۹: ۱۳۴۶)

۳-۲-۴- توجه شاعر به طبیعت، محیط، زبان و گویش‌های اطرافش. فریدون مشیری گفته است: «من دو چیز از نیما آموختم ولی راه خودم را رفتم... من از نیما یاد گرفتم چگونه به زندگی و طبیعت نگاه کنم، این مهم‌ترین نکته است. دوم این که از نیما آموختم به جای آن که مثلاً مانند فردوسی یا مولوی چند هزار بیت به صورت مثنوی و در مصراع‌های مساوی و رو به روی هم بگویم، یا غزل همین‌طور، تکرار و تکرار بیت و قافیه؛ می‌توانم در قالب‌های پیشنهادی آزاد شعر بسرایم. آن هم در مصراع‌های کوتاه و بلند... و هر جا حرفم تمام شد، هم آن‌جا تمام کنم و خودم را در قالب خاصی محدود نکنم».

(مشیری، ۹۷: ۱۳۸۱)

نیما یوشیج به طبیعت شمال ایران یعنی جنگل و دریا توجهی همیشگی دارد. هیچ چیز طبیعت را از یاد او نمی‌برد. هم چنین او به لهجه‌ی طبری توجه داشته و نیز واژگان قابل توجهی از لهجه‌ی مازندرانی را به شعر خود

۵- پایان بندی ویژه در شعر معاصر

در پی نگاهی اجمالی به جنبه‌های لفظی و معنایی (شکلی و محتوایی) شعر معاصر، ذکر یک نکته که در واقع به هر دو جنبه مربوط است، لازم و جالب است. این که در شعر معاصر به ویژه شعرهای کامل‌تر نیما یوشیج، نوعی پایان بندی خاص دیده می‌شود که از نظر شکلی، گویی پایان شعر، آغاز آن را احیا می‌کند و شعر در خود تکرار می‌شود، و از نظر محتوایی، تلاش شاعر در این است که ضمن پرهیز از شعار زدگی نوعی روشنی و امید بخشی در پایان بندی بگنجانند، که می‌توان آن را «پایان روشن» نامید. برای نمونه پایان بندی این دو شعر نیما را مرور می‌کنیم.

الف - بند آخر شعر «خانه‌ام ابری است».

و به ره، نی زن که دایم می‌نوازد نی

ب- بند آخر شعر «آی آدم‌ها»
می‌رود نمره زنان، وین یانگ باز از دور
می‌آید،
آی آدم‌ها
و صدای باد، هر دم، دلگرا تر،
در صدای باد، یانگ او ره‌اتر،
از میان آب‌های دور و نزدیک
باز در گوش این ندها،
آی آدم‌ها.

(نیمایوشیج، ۲، ۸۲: ۱۳۶۲)

۶- نتیجه

نیما یوشیج طی سی سال (۱۳۳۰-۱۳۰۰ ه. ش) هم قید و بندهای لفظی را از شعر برداشت و هم نگاه جدیدی را از طریق تغییر زاویه‌ی دید، آشنایی زدایی و سمبولیسم آموزش داد. نیما به ویژه شعر را از یک مقوله‌ی فردی به یک مقوله‌ی جمعی و اجتماعی ارتقا داد.

منابع

- | | | | |
|---|---|--|---|
| ۱- ادبیات و علم، هاکسلی، آلدوس (۱۳۷۶)، ترجمه‌ی غلامرضا امامی، شیراز، نشر دانشگاه شیراز | ۷- دیوان اشعار، فرزخ سیستانی (۱۳۷۱)، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، زوآر، چاپ چهارم | تهران، زوآر، چاپ سوم | چهاردهم |
| ۲- بیان، شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، تهران، فردوس، چاپ چهارم | ۸- دیوان اشعار، صائب تبریزی (۱۳۷۴)، به اهتمام جهانگیر منصور، تهران، نگاه، جلد اول | ۱۲- فریدون مشیری شاعر کوچه‌ی خاطره‌ها، صاحب‌اختیاری، بهروز، وب‌آرژاده، حمیدرضا (۱۳۸۱)، تهران، هیرمند، چاپ دوم | ۱۶- مخزن الاسرار، نظامی گنجوری (۱۳۶۳)، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، مطبوعاتی علمی، چاپ دوم |
| ۳- تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگ‌رودی، محمد تقی جواهری (۱۳۷۸)، تهران، نشر مرکز، چاپ دوم، جلد اول | ۹- شعر من، نیما یوشیج، علی اسفندیاری (۱۳۶۲)، تهران، امیرکبیر، چاپ پنجم | ۱۳- کلیات شمس تبریزی، مولانا جلال الدین محمد بلخی (۱۳۷۶)، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر، چاپ چهاردهم | ۱۷- مکتب‌های ادبی، سید حسینی، سید رضا (۱۳۷۶)، تهران، نگاه، چاپ یازدهم، جلد اول |
| ۴- حرف‌های همسایه، نیما یوشیج، علی اسفندیاری (۱۳۶۳)، تهران، دنیا، چاپ پنجم | ۱۰- شعر نو از آغاز تا امروز، حقوقی، محمد (۱۳۷۷)، تهران، نشر ثالث، چاپ دوم، جلد اول | ۱۴- مجموعه‌ی اشعار نیما یوشیج (۱۳۴۶)، به کوشش ابرالقاسم جنتی عطایی، تهران، صفی‌علیشاه، چاپ دوم | ۱۸- نامه‌ها، نیما یوشیج، علی اسفندیاری (۱۳۶۳)، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نشر آبی |
| ۵- دیوان اشعار، بهار، محمد تقی (۱۳۸۰)، به اهتمام چهارزاد بهار، تهران، توس، چاپ دوم، جلد دوم | ۱۱- شهر شب شهر صبح، نیما یوشیج، علی اسفندیاری (۱۳۶۳)، تهران، مروارید، چاپ | ۱۵- مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج (۱۳۷۵)، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نگاه، چاپ | ۱۹- یک هفته با شاملو در اتریش، اخوان لنگ رودی، محمد (۱۳۷۳)، تهران، مروارید، چاپ دوم |

نماد و مرز آن با استعاره

نماد و استعاره

در کتاب

زبان و ادبیات فارسی

(۱ و ۲)

پیش دانشگاهی

منصوره تدینی

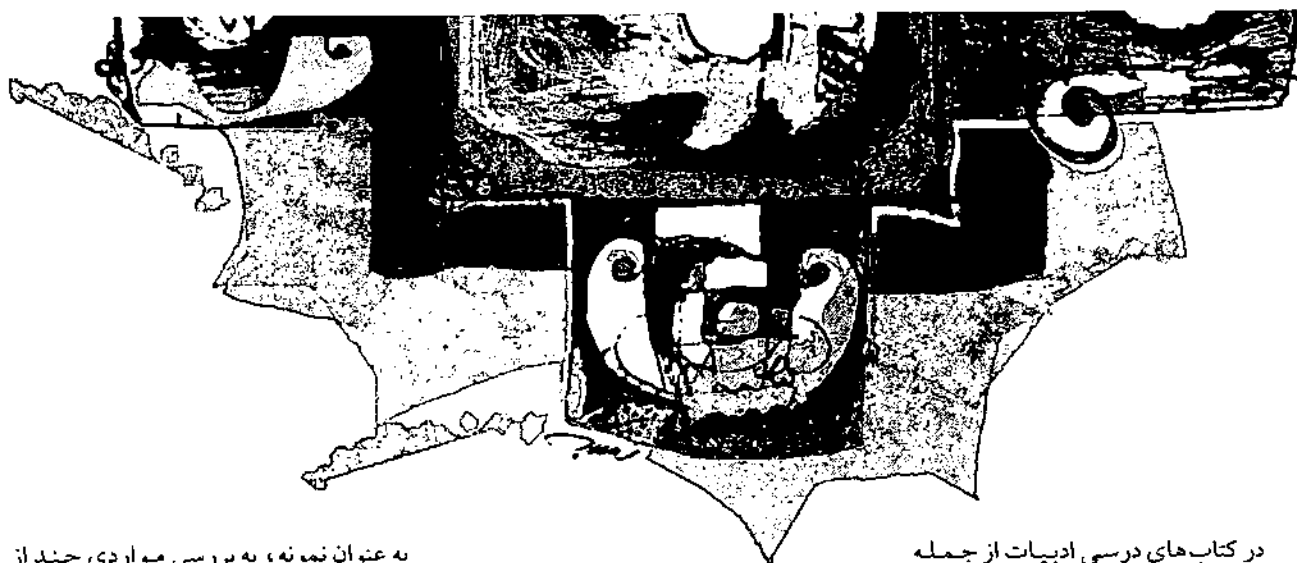
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر
شاغل در منطقه ۲ آموزش و پرورش

کلید واژه:

نمادهای عمومی، نمادهای خصوصی،
استعاره، ترمیمی، مرز، نماد، استعاره،
نماد، استعاره، ترمیمی

چکیده:

نویسنده با استقرانی در این کتاب درسی، نماد (سمبل) ها و مرز آن ها را با
استعاره مشخص کرده است و نتیجه گرفته که می توان به همین ترتیب موارد
مشابه را در سایر کتاب های درسی زبان و ادبیات فارسی بررسی کرد.



به عنوان نمونه، به بررسی مواردی چند از
کتاب زبان و ادبیات فارسی عمومی (۱ و ۲)
پیش دانشگاهی می پردازیم.

□ ...نی^۱ در آغاز مشنوی، قرائنی چون
«نیستان»، «نفیر»، و... را که از ملائعات
مشبه به هستند، با خود دارد و از سوی دیگر
«شکایت کردن»، «حکایت کردن»، «این»
و... قرائنی هستند که ما را سوی مشبه هدایت
می کنند. اگر بخواهیم به این قرائن توجه
کنیم، باید «نی» را «استعاره ی مطلقه» در نظر

خصوصی یا شخصی قرار دارد.
به ناچار بیش ترین سخن این مقاله نیز به
همان گروه اول و تعیین حد و مرزهای
این گونه سمبل ها با استعاره اختصاص دارد.
طبعاً درک سمبل های گروه دوم برای خواننده
جذاب تر است و التذاذ روحی بیش تری را در
پی دارد. اما هرگز در تعیین حد و مرز این
موارد با استعاره خطایی صورت نمی گیرد.

در کتاب های درسی ادبیات از جمله
کتاب «زبان و ادبیات فارسی (۱ و ۲)»
پیش دانشگاهی، می توان از دو گروه
نمادهای «عمومی» و «خصوصی» نمونه هایی
مشاهده کرد. البته بخش اعظم آن ها
نمونه هایی هستند که به مرور زمان جزو
سمبل های گروه اول یا همان سمبل های
عمومی و شناخته شده درآمده اند و فقط بخش
بسیار کوچکی که مربوط به ادبیات معاصر
می شود در گروه دوم یعنی سمبل های

بگیریم، اما با توجه به این نکته ی باریک که اولاً هیچ یک از این قرینه ها، «قرینه ی صارفه» نیستند و نیز این نکته که در استعاره تصور معنای ظاهری ممکن نیست و در نماد می توان ظاهر را هم پذیرفت، شایسته تر است که «نی» نمادی از «انسان آگاه و جویای حق» گرفته شود.

□ به بیت زیر توجه کنید:

نفس خروس بگرفت که نوبتی بخواند
همه بلبلان بمردند و نمائد جز غرابی^۱
از ملائمتات مشبه و قرینه هایی برای آن
«همه بمردند» و «نمائد جز...» را می توان در نظر گرفت. «خروس»، «غراب»، «بلبلان» و تناسب بین آن ها، یعنی نام های پرندگان را می توان از ملائمتات مشبه به دانست. اما امکان تصور معنای واقعی بیانگر این است که این موارد نیز نماد هستند.

□ یا در بیت زیر:

آن همه ناز و تنعم که خزان می فرمود
عاقبت در قدم باد بهار آخر شد^۲
«ناز و تنعم فرمودن» و «قدم» از ملائمتات مشبه هستند و خزان و بهار برای یکدیگر از ملائمتات مشبه به محسوب می شوند. اما تصور معنای واقعی با توجه به قرینه ی صارفه «ناز و تنعم فرمودن» ممکن نیست.
بنابراین، این موارد را می توان استعاره ی مطلقه از «امیر پیر حسین» و «شیخ ابواسحاق اینجو» دانست.

□ اکنون به ابیات زیر توجه کنید:

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود
از گوشه ای برون آی ای کوکب هدایت
از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود
زنهار از این بیابان وین راه بی نهایت

این راه را نهایت صورت کجا توان بست
کش صد هزار منزل بیش است در بدایت^۳
با توجه به واژگانی چون «رندان تشنه لب»، «زلف»، «آفتاب خوبان»، «این» و «بی نهایت» که قرائن و ملائمتاتی برای مشبه هستند و نیز توجه به ملائمتات مشبه به در واژه های «شب»، «گم شدن»، «راه»، «کوکب» و «بیابان» که برای یکدیگر حکم قرینه را دارند این موارد به استعاره نزدیک هستند اما به دلیل امکان تصور معنای ظاهری، بهتر است موارد فوق را نماد بدانیم.

□ اما در بیت زیر:

می رود صبح و اشارت می کند
کاین گلستان خنده واری بیش نیست^۴
در مورد «اشارت کردن» صبح به راحتی می توان گفت با «استعاره ی تبعیه» روبه رو هستیم. اما درباره ی «گلستان»، با وجود قرائنی چون «خنده وار بودن» و «این» که ما را به سوی استعاره رهنمون می شوند، باز تصور این که گلستان در معنای ظاهری خود نیز چون خنده ای گذرا و موقتی است، کاملاً قابل قبول است. بنابراین می توان گفت «گلستان» نمادی از این جهان فانی است.

□ با توجه به واژه ی «گل» در بیت زیر:

به خون خود آغشته و رفته اند
چه گل های رنگین به جوارها^۵
«خون» و «رفته اند» از ملائمتات مشبه و «رنگین» و «جوارها» از ملائمتات مشبه به هستند.

تصور معنای واقعی به دلیل قرینه ی صارفه ی «خون» و «رفته اند» ممکن نیست. بنابراین مورد فوق «نماد» نیست و «استعاره» محسوب می شود. در حالی که کلمات

«ابرو» و «جام» در بیت دیگری از همان سروده «نماد» هستند.

به یاد خم ابروی گل رخان
بکش جام در بزم می خوارها
«بزم»، «می خوار»، «خم» و «گل رخان» از ملائمتات مشبه به هستند و می توان گفت «ابرو» و «جام» «استعاره ی مرشحه» هستند، اما تصور معنای واقعی نیز به دلیل عدم وجود «قرینه ی صارفه» ممکن است. پس بهتر است موارد فوق «نماد» محسوب شوند.

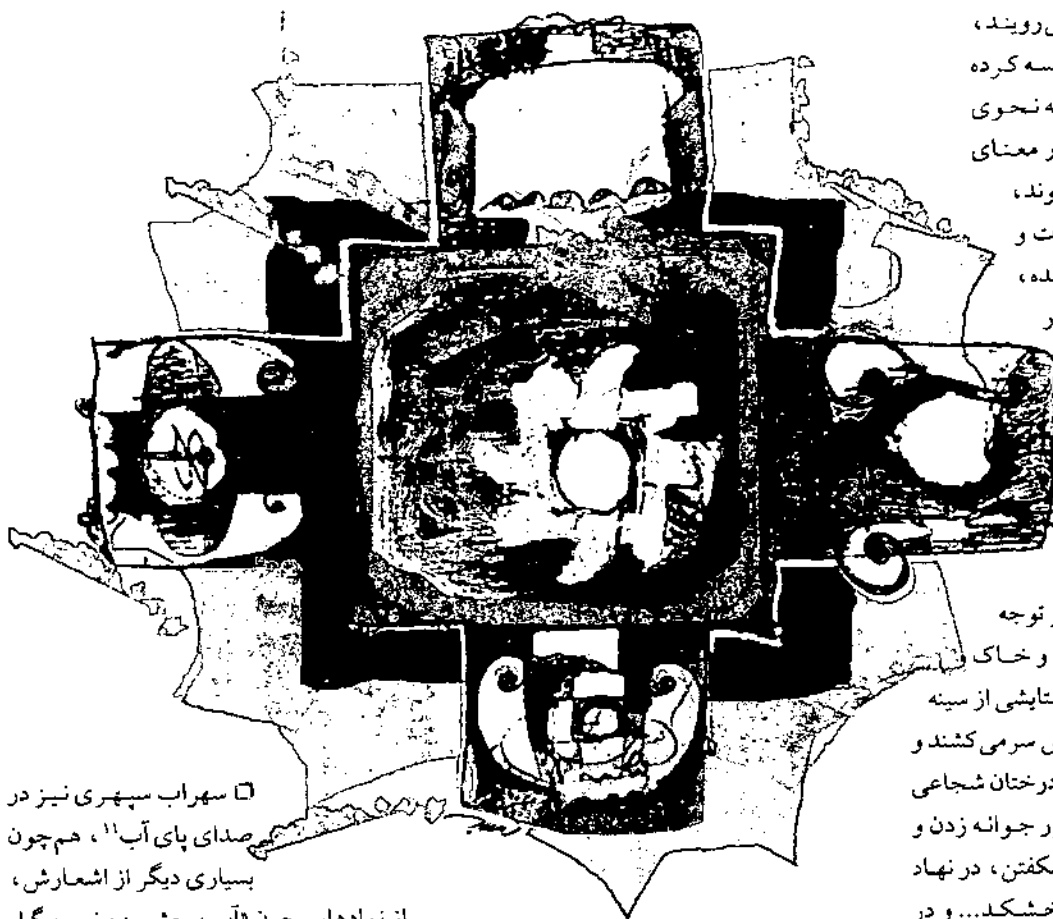
□ اکنون به بیت زیر توجه کنید:

گفت: «مستی زان سبب افتان و خیزان می روی»
- گفت: «جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست»^۶
«راه» در این قطعه ی معروف پروین اعتصامی، نمادی از جامعه زمان اوست که چون قرینه ای مبنی بر استعاره ی بودن لفظ وجود ندارد، کاملاً در معنای واقعی خود استنباط می شود، اما با توجه به کل ابیات می توان فهمید که شاعر منظوری فراتر از ظاهر ابیات دارد.

□ «دماوند»، نیز در قصیده ی معروف ملک الشعرای بهار «نماد ملت ایران» است:
ای دیو سپید پای در بند
ای گنبد گیتی ای دماوند^۷

هیچ قرینه ی صارفه ای در این بیت و ابیات بعدی برای منصرف شدن از معنای واقعی وجود ندارد و دماوند کاملاً در معنای واقعی خود فهمیده می شود. اما اشاراتی در برخی مصرع ها از جمله «آن آتش خود نهفته میسند»، «من بند دهانت برگشایم»، «آزاد شوی و بر خروشی» و... نشانگر نماد بودن کوه هستند.

□ در درس «شب کویر»^۸ نویسنده «درختان



گزر و تاق را که در کویر می‌رویند،
با درختان بید شهری مقایسه کرده
است. مجموع عبارات به نحوی
بیان شده‌اند که کاملاً در معنای
ظاهری خود پیرداشته می‌شوند،
اما به یاری سایر توصیفات و
اشارات گاه‌گاه نویسنده،
می‌توان حدس زد که منظور
او مقایسه‌ی مردمان
صبور و مقاوم
روستاهای
شهرنشینان است، از
جهت توانایی مبارزه
کردن با ناملایمات.

به عنوان مثال به جملات زیر توجه
کنید: ... بی‌نیاز از آب و خاک
بی‌چشم داشت نوازشی و ستایشی از سینه
خشک و سوخته کویر به آتش سرمی‌کشند و
می‌ایستند و می‌مانند... این درختان شجاعی
که در جهنم می‌رویند... شور جوانه زدن و
شوق شکوفه بستن و امید شکفتن، در نهاد
ساقه‌شان یا شاخه‌شان می‌خشکد... و در
پایان به جرم گستاخی در برابر کویر، از
ریشه‌شان برمی‌کنند و در تنورشان می‌افکنند
و... این سرنوشت مقدر آن‌هاست.

□ نیما از غفلت و بی‌خبری جامعه‌ی زمان
خویش چنین شکوه می‌کند:

می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شب تاب/
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و
لیک/ غم این خفته‌ی چند/ خواب در چشم
ترم می‌شکند...

روند شعر به گونه‌ای است که تا پایان،

□ سهراب سپهری نیز در
صدای پای آب^{۱۱}، هم‌چون
بسیاری دیگر از اشعارش،
از نمادهایی چون «آب»، «چشمه»، «نور»، «گل»
«سرخ و گل نیلوفر» استفاده می‌کند که توجه به
آن‌ها نشان می‌دهد، این کلمات هم می‌توانند
در معنای ظاهری خود فهمیده شوند و هم به
عنوان یک طیف معنایی نزدیک به هم، نمادین
هستند.

با توجه و دقت به نکاتی که در روش
بررسی مثال‌ها ملاحظه شد، می‌توان سایر
موارد مشابه را در کتاب‌ها به آسانی بررسی
کرد و این موضوع می‌تواند برای درک درست
مفاهیم اشعار و متون و انتقال آن به
دانش‌آموزان مفید واقع شود.

«مهتاب»، «شب تاب» و «خواب» در معنای
واقعی خود نیز فهمیده می‌شوند، اما قرائنی
وجود دارد که مبنی بر وجود مفاهیم نمادین
در این شعر است. از قبیل: «غم این خفته
چند، خواب در چشم ترم می‌شکند» و یا
«صبح می‌خواهد از من، کز مبارک دم او
آورم این قوم به جان باخته را، بلکه خبر»
باید توجه داشت که هیچ یک از قرائین
موجود صارفه نیستند و می‌توان این کلمات
را در معنای ظاهری آن‌ها هم فهمید.

زیرنویس

- | | | | |
|------------------------------------|----------------------|----------------------------------|---------------------------|
| ۱- زبان و ادبیات فارسی عمومی (۱) و | ۲- همان، درس دهم، ۱ | ۷- همان، درس شانزدهم | ۱۰- همان، درس بیست و هشتم |
| (۲)، دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، درس | ۴- همان، درس دهم (۲) | ۸- زبان و ادبیات فارسی عمومی (۲) | ۱۱- همان، درس سی‌ام |
| اول | ۵- همان، درس یازدهم | دوره‌ی پیش‌دانشگاهی درس ۱۸ | |
| ۲- همان، درس نهم | ۶- همان، درس سیزدهم | ۹- همان، درس نوزدهم | |

خاقانی

و عرفان و تصوف



❖ زرین تاج سمیع پور
دبیر دبیرستان های چهارم

کلید واژه

مدح و ستایش، عزالت و بیداری،
اخوت، تاهیریه، طایفه، زهد و عرفان،
درویشی، فتاکه سرایی

چکیده:

هدف از این مقاله، که عمدتاً از منابع دیگر استفاده شده، آشنایی بیش تر با خاقانی در زمینه های دینی و عرفانی در دیوان اوست.

«به روایت تذکره نویسان، خاقانی در آغاز شاعری مدح سرای بود و از ممدوحان صلات شایان و درخور می ستد و با ظرافت و لطف طبعی هر چه نیکوتر و تجملی هر چه تمام ترمی زیست و از لوازم محتشمی هیچ کم نداشت، تا این که درد طلب دامن گیر او گردید و از درگاه شاهانش فارغ کرد و توبت و انابت پیش آورد و حج اسلام بگذارد و دامن از صحبت امیران در چید و تا آخر عمر به کنج عزالت بنشست»^۱

به نظر می رسد بیداری و تحولی که در سن پیری سنایی را به سوی صفا و پاکی سوق داد، در جوانی به سراغ خاقانی آمد. «خاقانی با پیوند قلبی و عقلی که با «اخوت» داشته، ظاهراً به تصوف نیز بی تمایل نبوده است. در بیست و سه سالگی به قلعه ی رفیعی دست می یابد که قطران و سایر معاصران بزرگش و سنایی و دیگران در هنگام پیری و پختگی به آن رسیده بودند.»^۲

«خاقانی که در نخستین سال های آفرینش ادبی خویش، از اشعار نوع پرورانه و انسان

دوستانه اندکی فاصله گرفته و به مدیحه سرایی روی آورده بود، بلافاصله پس از توبه و بیداری، درصدد جبران مافات برآمد و تصمیم به مدح زیبایی ها و نیکی ها گرفت... این بیداری شاعر ملهم از ادراکات فلسفی، اخلاقی و هویت او بود، و از زندگی اجتماعی و شخصیت مردمی وی سرچشمه می گرفت. در معنی، در ورای این بیداری، مفهوم تزکیه، وحدت، تکامل و تعالی نهفته بود. این بیداری و ادراک نه تنها عالم درونی و هویت شاعر را در بر می گرفت، بلکه با اندیشه ی فلسفی - اجتماعی، ادراک جهانی و آرزوهای مردم در زمینه ی آزادی های اجتماعی و برابری اقتصادی بستگی داشت. میان تعالی انسانیت و عالم درونی فرد، و ترقی معنوی و شکفتگی و پیراستگی اقتصادی اجتماع، رابطه و ضرورتی احساس می کرد.

اخوت با اندیشه های متعالی و زیبا و مقاصد اخلاقی خویش، با تأثیر بر اندیشه و رفتار انسانی شاعر جوان، او را سخت

مجذوب و مفتون کرده بود.^۳ خصوصیات اخلاقی و الایی که در راه و روش اخوت وجود دارد، بی اختیار خاقانی را به طرف خود می کشاند. ویژگی هایی از قبیل: امانت داری، مبارزه با نفس، اطاعت امر الهی، وقف خویشتن به مردم و نیکی در حق همه ی انسان ها، تفاوت قائل شدن میان مذاهب و ادیان، وفا کردن به عهد، راستی، صداقت و دوست داشتن همه ی انسان ها، بخشی از کیفیت والای انسانی فتوت و اخوت است.

خاقانی نیز مانند هر اخی دیگر می خواهد با کردار و رفتارش زندگی را هر چه زیباتر سازد و با تصفیه ی قلب، آن را نورانی کند. با پناه بردن به عقل سلیم و کسب علم و دانش، حرص و طمع را از خود دور کند و از غیبت و ریا دوری نماید و در همه حال عدالت را در نظر داشته باشد.

یک اخی به مال دنیا توجهی ندارد. او همه ی داشته های خود را در اختیار دیگران می گذارد و اسرار دیگران را حفظ می کند.

از بدی‌ها پرهیز می‌کند و همه‌ی توجه او به تکامل معنوی است، نه از جهنم می‌ترسد و نه رسیدن به بهشت آرزوی اوست و برای محبتی که در حق مردم می‌کند توقع پاداش ندارد.

«خاقانی خیلی پیش از سعدی، شعار عبادت به جز خدمت خلق نیست» سر داده است... در دشوارترین روزهای زندگی خود، یعنی هنگامی که زمانه و معاصرانش خط بطلان بر آمالش می‌کشند، پیوند خود را با اخوت استوارتر می‌کند و با تمام وجود در اندیشه‌ی وفا، صداقت، راستی و احسان است؛ از طمع و ریا دوری می‌جوید، و باز هم شعار «نیکی در برابر بدی» را مراعات می‌کند. او که در چنین حالی از «روی ناچاری» می‌خواهد به هستی مطلق پیوندد، باز هم یک اخی است، صوفی نیست؛ ... در صدد پیوستن به زیبایی‌ها و نیکی‌ها و توجه به حال مظلومان و رسیدن به فریاد آنان و دلسوزی نسبت به ایشان است.^۴

خاقانی و قلندریه و ملامتیه:

یکی از کسانی که متوجه علاقه‌ی خاقانی به قلندریه شده، دکتر منوچهر مرتضوی است که به این موضوع اشاره کرده است: حتی خاقانی هم از فکر قلندری، که در قرن ششم قوت یافته بود، بر کنار نمانده است (مکتب حافظ ص ۴۲)

خاقانی از گزند حوادث به صوفیان پناه می‌برد و معتقد است که آن چه او را نجات می‌دهد همین معنویات است: از حادثات در صف آن صوفیان گریز کز بود غمگین اند و ز نابود شادمان زایشان شنو دقیقه‌ی فقر از برای آنک تصنیف را مصنف بهتر کند بیان جز فقر هر چه هست همه نقش عاریه است

اتدر نگین فقر طلب، نفس جاودان
«در نخستین سال‌های بیداری فکری شاعر، شیفتگی او را به احکام تصوف کمابیش می‌توان دید؛ ولی تمایلش به جوان مردان، «فتی‌ها» و اخوان، خیلی بیش‌تر است، تا جایی که با آن‌ها جوشیده و در هم آمیخته است. نسبت به ملامتیه و قلندریه، حسن رغبت مداومی نشان می‌دهد.^۵ غفار کندلی در تفاوت ملامتیه و اخوت، معتقد است که ملامتیه گرایشی صوفیانه است و ضمن این که از اخوت ملهم شده در پاره‌ای نکات نیز با تصوف تلاقی می‌کند.

عبدالحسین زرین کوب در مورد اختلاف ملامتیه و تصوف می‌نویسد: «ملامتیه در حقیقت می‌خواسته‌اند تصوف را از قالب‌های ساختگی ببیرایند و آن را از صورت یک کارخانه‌ی کرامات سازی و یک دستگاه مرید پروری بیرون بیاورند... اهل ملامت ظاهراً فقط تظاهر به ذکر و سماع و از افراط در آن خود داری داشته‌اند، نه این که مثل فقهای حنابله به کلی آن را انکار و تحریم کنند.

یک اختلاف دیگر بین اهل ملامت و صوفیه آن است که این‌ها برخلاف صوفیه، لباس خاصی را که صوفیه خرقه و پشمینه می‌خوانده‌اند، نمی‌پسندیده‌اند.^۶ و «شاید بتوان گفت: طریقه‌ی اهل ملامت، نقطه‌ی انعطافی است که زهد آشکار صوفیه را به نوعی زهد پنهانی تبدیل کرده است... گویی نهضت اصلاح طلبانه‌ای بوده است، بر ضد تمام آداب ظاهری که صوفیه به وسیله‌ی آن خویشتن را از عامه‌ی خلق ممتاز می‌کرده‌اند».^۷

غفار کندلی نیز بیان می‌کند که: «ملامتیه بیش‌تر به جهان درونی انسان توجه دارند، در صورتی که تصوف در مقایسه با ملامتیه بیش‌تر به ظاهر گرایش دارد.^۸ وی با توجه به این بیت خاقانی، که

می‌گوید:

عادت این داشتم به طفلی باز

که برنجم ولی نرنجانم

«برنج و مرنجان» را در اصل از مدعیات فرقه‌ی ملامتیه می‌داند و اضافه می‌کند: «در آغاز، اندیشه و آرمان خاقانی یک چیز بود و توجهش تنها به یک نقطه دوخته شده بود: (برنج و مرنجان!) این درست، غایت فلسفه‌ی اخلاقی جماعت ملامتیه بود که گویی با اخوت به هم جوشیده و در آمیخته بود.^۹»

همین نویسنده وجه اشتراک ملامتیه و قلندریه و اخیه را «وحدت وجود» می‌داند و می‌نویسد: «ملامتیه و قلندریه اگر چه خود زاده‌ی تصوف بوده‌اند ولی در اصل دو جریان مقابل آن‌اند و به گفته‌ی ابن عربی، عمده‌ترین وجه اشتراک تصوف، بر ملامتیه و قلندریه تأثیر زیادی داشته، ولی بر ملامتیه و قلندریه به فتوت نزدیک‌ترند... میل خاقانی به تصوف و پناه بردن او به خانقاه، میل گذرایی بیش نبوده است و این گرایش نیز از جهت معینی، با فتوت بستگی داشته است تا چیز دیگر.^{۱۰}»

پارسایی، زهد و عرفان

خاقانی بعد از این که مدتی به مدح شاهان پرداخته بود، دست از این کار بر می‌دارد و به زهد و پارسایی روی می‌آورد. زرین کوب در این مورد می‌نویسد:

«تمایلات پارسایی که از آغاز در وی وجود داشت، در طی سفر مکه و از تأثیر زیارت روضه‌ی پیغمبر، در وی قوت بیش‌تر یافت و چون به سبب غرور باطنی در دل، از ستایشگری شاهان ناخرسند بود، این داعیه‌ی تازه در جانش آویخت که از این پس حسان عجم شود و مثل حسان که ستایشگر پیغمبر بود، وی نیز به مدح پیغمبر بسنده کند و از ستایش دیگران کنار جوید و حتی در طی یک



نیز - که بیان او از نفوذ سنایی خالی نیست - رنگی از معنویت و معرفت به سخن او می‌بخشد که حتی هجوهای تند و زننده‌ی او از تأثیر آن نمی‌کاهد و خاقانی را مثل سنایی، اهل درون و اهل معنی و اهل عرفان معرفی می‌کند.

در این اشعار زهدآمیز، خاقانی بیانی بسیار قوی دارد و گویی طبع بلند پرواز ناخرسند او، که از همه کس آزاده و از همه جا سرخورده است، برای آن که از اوج پرواز خویش فرود نیاید و به پستی‌ها و زیبونی‌های مبتذل این جهانی سر فرود نیاورد، عملاً به سایه‌ی آرامش بخش این اندیشه‌ها گریخته است.^{۱۶}

در شعر خاقانی «عارف» مقام بسیار والا‌یی دارد و عتقا، آئینه‌ی وحدت می‌شود و در برابر، عارف به موری تشبیه می‌شود و عزلت و گوشه نشینی به او ملک سلیمانی می‌دهد: مرا آئینه‌ی وحدت نماید صورت عتقا
مرا پروانه‌ی عزلت دهد ملک سلیمانی
چه جای عزلت و ملک است کان جا ساخت همت خوان
که عتقا مورِ خوان گشت و سلیمان مرد هم خوانی
(دیوان دکتر سجادی، ص ۴۱۲)

خاقانی در دو بیت زیر تصویر عارفانه‌ای از صلیب ساخته است:
با «لا» بر آرنفس چلیپا پرست از آنک
عیسی توست نفس و صلیب است شکل «لا»
گر در سموم بادیه‌ی «لا» ته شوی
آردنسم کعبه‌ی الا اللهت شفا

(دیوان، ص ۱۶)

برای مرد عارف و خداجویی که به همه‌ی مادیات و زرق و برق‌های دنیایی پشت بازده است، سوزنی هم می‌تواند مانع وصول به حق شود. در دیوان خاقانی آیات زیادی در مورد سوزن عیسی آورده شده است، و همان طور که در دنیا پایمان به رشته‌های گوناگون

که خاقانی خود را همانند سنایی و جانشین او می‌داند، در این شیوه به پای او نمی‌رسد.^{۱۷} دکتر ماهیار در مورد توجه خاقانی به عرفان و دین و شور حال عاشقانه، از قول پروفیسور «یان ریکا» می‌نویسد:
«وجد و حال عاشقانه کم‌تر بروز می‌دهد و از خداوند معشوقی ساختن مفهوم می‌است که در نزد او مطلقاً بیگانه است... خاقانی بیش‌تر به عرفان و دین توجه دارد تا به حکمت و فلسفه.»^{۱۸}

مثنوی تحفه العراقرین خاقانی سرشار از مضامین عارفانه است و دکتر ماهیار نیز از قول «هرمان اته» به این موضوع اشاره می‌کند و می‌نویسد:

«مثنوی تحفه العراقرین او بسیار قابل توجه است. این مثنوی، هم مزیت شاعرانه هم مضامین عارفانه دارد و وصف جالبی از سرزمین‌ها مانند کوفه و بغداد و موصل و نیز صفت بیابان در آن آمده و اشارات عرفانی در مواردی مانند سرود خورشید و شرح زیارت مکه و مدینه یا توجه خاص به عراق عرب و عراق عجم در آن زیاد است.»^{۱۹}

زرین کوب در مورد درون‌گرایی و عرفان و تجرد خاقانی می‌نویسد: «ذوق فقر و تجرد

قطعه شعر مدعی شد که صدیقان شهر پیغمبر را به خواب دیده‌اند و پیغمبر نزد آن‌ها خاقانی را شاعر خویش خوانده است»^{۲۰} و «خاقانی در تعبیر از زهدیات و مواعظ خویش، در مقام ذکر جهات برتری خویش نسبت به عصری، ضمن یک قطعه‌ی معروف می‌گوید:
زده شیوه کان از در شاعری است
به یک شیوه شد داستان عصری
نه تحقیق گفت و نه وعظ و نه پند
که حرفی ندانست از آن عصری»^{۲۱}

در مورد شیوه‌ی زهد آمیز خاقانی و پیروی از دیگران می‌نویسد:

«از کسانی که نزدیک به عهد وی بوده‌اند، تنها به سنایی اعتقاد می‌ورزد. در قصاید زهدآمیز خویش تا اندازه‌ای به شیوه‌ی او سخن می‌گوید و خود را بدل سنایی می‌شمرد. حتی دوستی خود را با رشید و طواط، که اعتقادی به سنایی ندارد، قطع می‌کند و طعن او را در حق سنایی نشان حمق او می‌داند.

با این همه آن چه خود وی به شیوه‌ی سنایی در تحقیق و زهد سروده است، هر چند از حیث استواری و بلندی کم مانند است، سوز و حال سخن سنایی را ندارد و در حالی

بسته شده است، سوزن هم عیسی (ع) را در آسمان چهارم نگه داشت و نگذاشت که بالاتر رود:

من این جا پای بست رشته مانده
چو عیسی پای بست سوزن آن جا

(ص ۲۴)

کشتی ما در گذشتن خواست از گیتی ولیک
هفته ای هم سوزن عیش لنگر ساختم

(ص ۶۳۰)

خاقانی با ریا و صوفیان پشمینه پوش مخالف بود و همان طور که رضازاده شفق می نویسد:

«از ظاهر پرستی و تلبیس گریز است و ما را به معنی پرستی می خواند، حتی صوفیان پشمینه پوش را به آزادگی از آرایش بیرون و پرداختن به پیرایش درون دعوت می کند. درین معنی است که در تحفه العراقین آورد:

معنی طلب، از لباس بگذر

دیباپوشی ز کعبه خوش تر

کان پیران کاسمان سروشد

خرقه ز درون نفس پوشند

هر چند بنفشه صوفی آساست

این معنی صوفیانه گل راست

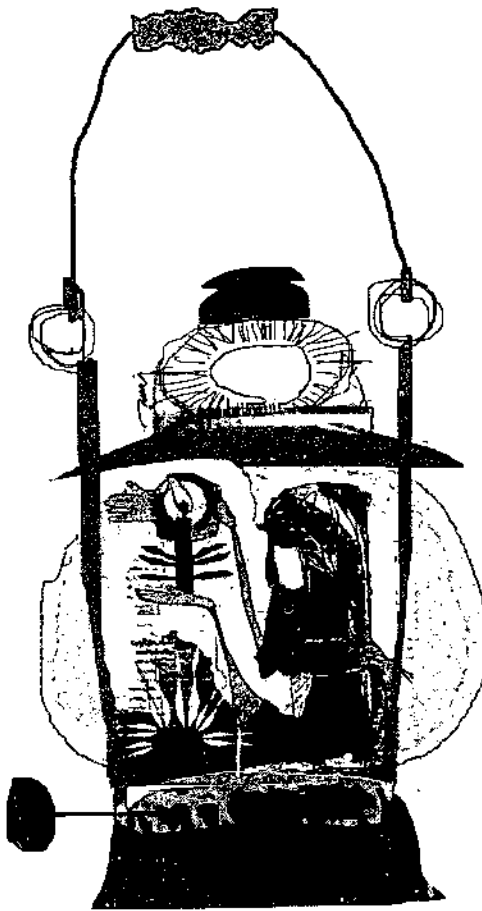
صوفی که صفاست گوهرش را

چه کفش و چه تاج زر سرش را»^{۱۷}

دکتر ضیاءالدین سجادی، تصوف خاقانی را مشرب صوفیان متوسط می داند و می نویسد:

«تصوف در خاقانی مانند سنایی و عطار در عالی ترین درجه ی کمال نمی باشد و مانند صوفیان متوسط به ظواهر می گراید و هم چون عرفا و صوفیه ی کامل جهان و مردم آن می نالد و جهان را پر از انواع شرور و مفساد می انگارد و این با عقیده ی صوفیه و عرفا که وجود را منشأ خیر و جمال و شرور اعدام می دانند، منافات دارد و به عقیده ی آنان عالم همه جلوه ی حق تعالی و نیک و بد آن نسی و

کشتی آرزو، در این دریا
نفتند هیچ صاحب فرهنگ
یک گهر نهد و به جان سندن
هر زمان باشدش هزار آهنگ
در پناه خردنشین، که خرد
گردن از راست پالاهنگ
تو و کنجی، مه صد رومه ایوان
تو و نانی، مه میرومه سرهنگ



نیز در سروده ای دیگر بر آن است که خوان جهان، با همه ی چرب و شیرینی، به رنج مگس راندنش نمی ارزد:

شاخ دولت، به نزد خاقانی
میوه افشاندنش نمی ارزد
چرب و شیرین خوانچه ی دنیا
به مگس راندنش نمی ارزد
زر طلب کردن از در ملکان
آفرین خواندش نمی ارزد

همه معشوق و مطلوب سالک است... و روی هم رفته خاقانی به مشرب صوفیان متوسط که به هیاکل عبادت پای بندند شبیه تر است.^{۱۸}

نهان گرایی و اندیشه های درویشی:

«دیگر از زمینه های سخن خاقانی که آن را در چامه هایش کاویده و پروریده است، اندیشه های صوفیانه است. از سروده ها و نوشته های او بر می آید که روزگاری بر خویش شوریده است؛ به آیین درویشی روی آورده است؛ «قال» را وانهاده است تا به «حال» برسد. در پی این دگرگونی بوده است که خاقانی به گوشه های تنهایی و اندیشه راه و پناه برده است. آزاده دل، هنگامه ی دربارها را فروشته است، ستودن شاهان و بلند پایگان را به یکبارگی، وا گذاشته است. چنان که اوراست، در قطعه ای:

همه درگاه خسران دریاست
یک صدف نی و صد هزار نهنگ

خاقانی در نامه های خویش نیز، جای، از وارسنگی و دل گسستگی اش از هیاهوی جهان یاد آورده است.^{۱۹} و «خاقانی در چامه هایی بلند و ارجمند از باورها و اندیشه های درویشی سخن در میان آورده است؛ از آن میان، در چامه ای پارسایانه که در دریغ امام ناصرالدین باکوبی سروده شده است؛ فرموده است:

نماند آب وفا جایی، مگر در جوی درویشان
به آب و دانه ی ایشان ساز، از مرغ ایشانی
چه آزادند درویشان از آسیب گرانباری
چه محتاج اند سلطانان به اسباب جهانباری
بدا سلطانیا کاو را بود رنج دل آشوبی
خوشا درویشیا کاو را بود گنج تن آسانی

پس از سی سال روشن گشت بر خاقانی این معنی که سلطانی است درویشی و درویشی است سلطانی

خاقانی را در میان چامه های درویشانه، چامه ای است گران سنگ و دراز آهنگ به نام مرآة الصفا که در آن زیانآوری داده است؛ و

در گونه‌ای از شعر که خود آن را «تحقیق» می‌خوانده است، بنیادی استوار نهاده است. این چامه که سخنورانی بسیار آن را هم‌تا سروده‌اند چنین آغاز می‌گیرد:

مرا دل پیر تعلیم است و من طفل زبان دانش
دم تسلیم سر عشر و سر زانو دبستانش
نه هر زانو دبستان است و هر دم لوح تسلیمش
نه هر دریا صدف دار است و هر دم قطر نیسانش
سر زانو دبستانی است چون کشتی نوح آن‌را
که طوفان جوش درد اوست؛ جودی گرد دامانش
خود آن کس را که روزی شد دبستان از سر زانو
نه تا کمبش بود جودی و نه تا ساق طوفانش
نه مرد این دبستان است هر گز جنبش دردی
به هر دم چار طوفان نیست، در بنیاد ارکانش...
کسی کاین خضر معنی راست دامن گیر، چون موسی
کف موسی و آب خضر بینی در گریانش
همه تلقینش آیتی که خاموشی است تاویلش
همه تعلیمش اشکالی که نادانی است برهانش^{۲۱}

مغانه سرایی و باده پرستی:

«در کنار چامه‌های دین ورزانه و

پارسایانه‌ی خاقانی به سروده‌هایی باز می‌خوریم که یکسره از گونه‌ای دیگرند؛ سروده‌های قلندرانه‌ی خاقانی زمینه‌ای دیگر از سخن او را در بر می‌گیرند. سخن سرای شروانی، در این گونه از سروده‌های خویش، به زبان گرم و تنیده، ناپروا و بند گسل، زمینه‌ای شگفت در پهنه‌ی ادب پارسی را که مغانه سرایی است می‌کاود و به شیوایی و گشاده‌ی زبانی باز می‌نماید. سروده‌های مغانه‌ی او در شمار زیباترین و شورانگیزترین سروده‌های اوست. مغانه سرایی و اندیشه‌های خراباتی، که با سنایی در ادب پارسی نمودی یافته است، در سروده‌های شوریده‌ی شروانی گسترده‌تر باز تافته است.^{۲۲}

دکتر کزازی اعتقاد دارد که حافظ و مولوی در سروده‌های خود مخصوصاً مغانه سرایی‌ها از خاقانی تقلید کرده‌اند: «غزل سرای جادو سخن شاید بیش از هر سخنوری دیگر، در سرشت و ساختار درونی شعرش، از خاقانی بهره بر گرفته است و وام

دار اوست. غزل‌های خواجه‌ی بزرگ، از دید ژرف‌شناسی سخن، با پاره‌ای از سروده‌های خاقانی که در آن‌ها رندویی پاک، شوریده و سر مست، به زبانی پر از تیش و تپش، به باده ستایی و مغانه سرایی روی آورده است. هم سنگ و هم سان است؛ تا بدان جا که گاه، اگر ندانیم که سروده‌ها از آن خاقانی است. نخستین سخنوری که فریادمان می‌آید و شعر را از آن او می‌دانیم، حافظ است.^{۲۳}

«مولانا، آن خدای مرد بزرگ و فرزانه‌ی دل‌آگاه را با سروده‌های خاقانی پیوندی ژرف بوده است تا بدان جا که گاه، پاره‌ای از سروده‌های خاقانی، آن‌گاه که در بی‌خوابی‌های صوفیانه، دریای درون مولانا توفیده است و رودی جوشان و خروشان از واژگان بر زبانش روان می‌شده است، شاید ناخواسته و ناآگاه، در دل سروده‌های پر شور و شیدایی وی رخ نموده است.^{۲۴}

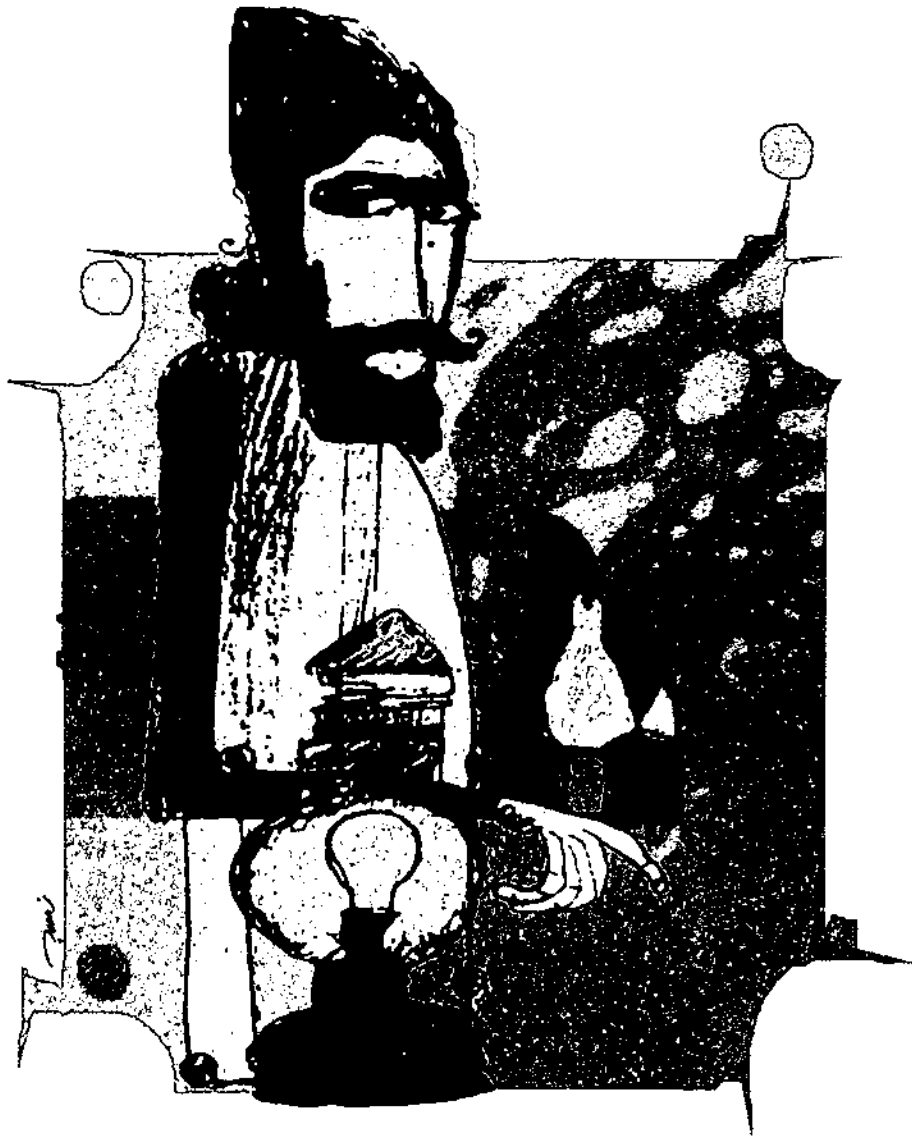
زیر نویس:

۱. سخن و سخنوران، بدیع الزمان فروزانفر، ص ۶۲۱
۲. خاقانی شروانی، غفار کندلی هریسچی، ص ۲۴
۳. خاقانی شروانی، کندلی هریسچی، صص ۲۴ و ۲۵ با تخلص
۴. خاقانی شروانی، غفار کندلی هریسچی، ص ۳۶
۵. خاقانی شروانی، غفار کندلی هریسچی، ص ۲۴۸
۶. جستجو در تصوف ایران، عبدالحسین زرین کوب، ص ۳۳۸
۷. همان، ص ۳۴۲
۸. خاقانی شروانی، غفار کندلی هریسچی، ص ۲۱
۹. همان، ص ۲۱
۱۰. خاقانی شروانی، غفار کندلی هریسچی، ص ۳۴
۱۱. با کاروان حله، عبدالحسین زرین کوب، ص ۱۹۱
۱۲. همان، ص ۲۱۶
۱۳. با کاروان حله، عبدالحسین زرین کوب، ص ۱۹۴
۱۴. گزیده‌ی اشعار، دکتر عباس ماهیار، ص ۲۹ (به نقل از پروفیسور پیکا مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات تهران سال دهم)
۱۵. همان ص ۳۰ (به نقل از هرمان اته، تاریخ ادبیات فارسی، ص ۱۱۴)
۱۶. با کاروان حله، زرین کوب، ص ۱۹۳
۱۷. تاریخ ادبیات ایران، رضازاده شفق، ص ۲۳۱
۱۸. دیوان خاقانی، ضیاءالدین سجادی، ص سی مقدمه
۱۹. رخسار صبح، دکتر میر جلال الدین کزازی، ص ۲۰۸
۲۰. رخسار صبح، میرجلال الدین کزازی، ص ۲۰۹ و ۲۱۰
۲۱. همان، صص ۲۱۰ و ۲۱۱
۲۲. رخسار صبح، دکتر میرجلال الدین کزازی، ص ۱۵۵ و ۱۵۶
۲۳. همان، ص ۱۵۳
۲۴. مغانه سرایی، خاقانی شروانی، حیات، زمان و محیط او، غفار کندلی هریسچی، ترجمه‌ی میرهادایت حصاری، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول ۱۳۷۴
۲۵. سخن و سخنوران، بدیع الزمان فروزانفر، تهران، انتشارات خوارزمی
۲۶. چاپ دوم، شهریور ماه ۱۳۵۰
۲۷. مکتب حافظ، مقدمه‌ای بر حافظ شناسی، منوچهر مرتضوی، تهران، ابن سینا، چاپ اول، ۱۳۴۴
۲۸. جستجو در تصوف ایران، عبدالحسین زرین کوب، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، ۱۳۶۷
۲۹. با کاروان حله، مجموعه نقد ادبی، عبدالحسین زرین کوب - تهران، انتشارات علمی، چاپ دهم ۱۳۷۶
۳۰. گزیده‌ی اشعار خاقانی، انتخاب و شرح دکتر عباس ماهیار، تهران، سلسله انتشارات نشر قطره، چاپ دوم، ۱۳۷۳
۳۱. تاریخ ادبیات ایران، رضازاده شفق، تهران، چاپخانه‌ی پروین، این کتاب از روی نسخه‌ی صحیح وزارت فرهنگ چاپ ۱۳۲۰ بدون هیچ گونه تصرفی در متن آن تجدید طبع شده است.
۳۲. دیوان خاقانی، ضیاءالدین سجادی، تهران، انتشارات زوار چاپ پنجم، ۱۳۷۴
۳۳. رخسار صبح، گزارش چامه‌ای از خاقانی، دکتر میرجلال الدین کزازی، تهران، کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز) چاپ سوم، ۱۳۷۴
۳۴. تاریخ ادبیات فارسی، کارل هرمان اته، ترجمه، با حواشی رضازاده شفق، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۲۷

نقد نو و رولان بارت

کلید واژه:

فقه شافعی، فقه حنفی، فقه مالکی، فقه حنبلی، فقه زیدی، فقه اثنی عشری، فقه راسخین، فقه ارباب شافعی، فقه جامعہ شافعی، فقه سناطاری، اثر اچھی۔



سنت گرایان نقد دانشگاهی، نوشته‌ای هجوآمیز و تند علیه این دو کتاب به چاپ رساند و متذکر شد که بارت یکی از نمونه‌های بارز کوششی است ستایش‌آمیز برای خلق نقدی نو، که آثار او بسیار مورد توجه قرار گرفته‌اند، لیکن ادعا کرد که اگر منتقد، به جای بیان تاریخچه و توصیف اثر، به بررسی روان‌شناختی و ساختاری آن بپردازد، بررسی او اقدامی در جهت ویران کردن ادبیات، به عنوان یک واقعیت بدیع، است. به علاوه طرفداران نقد نو گرچه ظاهراً در پی یافتن ساختارها هستند اما به ساختار ادبی آثار عنایتی ندارند. در جواب به این اظهارات، رولان بارت نماینده منتخب نوگرایان، نقد و حقیقت را منتشر کرد که می‌توان مرام‌نامه‌ی نقد محسوب گردد. این کتاب که به سال ۱۹۶۶ به چاپ رسید در واقع نقطه‌ی عطفی در مرحله‌ای از تحول فکری بارت است.

می‌توان گفت که بررسی‌های «بارت» از تفکر او درباره‌ی رابطه‌ی موجود میان ادبیات و جامعه سرچشمه گرفت. او در اولین آثارش موقعیت کنونی نویسنده را فجع خواند و اعلام داشت که جامعه، نویسنده را در تضادهای غیرقابل غلبه‌ای محصور داشته و او را در مقابل ابهامی قرار داده است زیرا که در این جامعه، وجدان نویسنده با شرایط وی تطبیق نمی‌کند. بارت برعکس اغلب طرفداران نقد جامعه‌شناختی، اثر ادبی را یک محصول اجتماعی نمی‌داند بلکه معتقد است که هر اثر نشانه‌ای از ساختار کل جامعه است ادبیات

که نام او را بر سر زبان‌ها انداخت. مهم‌ترین این آثار عبارت‌اند از: «درجه‌ی صفر در نوشتار»، «میشه در آئینه‌ی آثارش»، «علم اساطیر»، «درباره‌ی راسین و مقالات انتقادی»، دو کتاب آخر از دیدگاه صاحب‌نظران نقد سنتی در بردارنده‌ی اصول و روش دقیقی جهت نقد ادبی بود و به طور خلاصه «اقداماتی منطقی» به نظر می‌رسید. مع‌هذا یکی از متقدان

جامعه‌شناختی یا فقه اللغة (فیلولوژیک) وجود ندارد تا بتوان ساختار یک متن را تنها با تطبیق آن روش بر اثر ادبی به دست آورد. ساختارگرایان که نظریات «سوسور»^۱ و صورت گرایان روس را معتبر می‌شمردند، در ابتدا بیش‌تر به تحلیل اشعار پرداختند.

بین سال‌های ۱۹۵۳ و ۱۹۶۴ سلسله مقالات و کتاب‌هایی از رولان بارت منتشر شد



سیم، سپس اسرار را سوره و سماعه مراد سیم. به عنوان مثال با گروه بندی اعمال مربوط به گمراهی و فریب، در مرحله ی اول از بحث درباره ی تمامی گمراهی ها و فریب ها اجتناب می ورزیم، البته به شرطی که ساختار این مراحل را آشکار کنیم، همان طور که «گروه افعال» می تواند ما را از بحث پیرامون تمامی فعل ها معاف نماید.

بررسی مراحل مختلف تحول فکری بارت به عنوان یک منتقد ادبی این سؤال را پیش می آورد که دلیل این همه تغییر رأی، روش و دیدگاه چه بوده است؟ به گمان ما پاسخ این سؤال را می توان از مقاله ای که «تدروف»^۵ درباره منتقد مورد نظر ما نوشته است، استخراج کرد، به عقیده ی «تدروف» تفکر انتقادی «بارت» بر دو اصل اساسی استوار است. اول آن که اثر ادبی ماهیتی نامتعدی دارد. به این معنا که نویسنده به خاطر کسی یا به دلیل ویژه، اثر ادبی خود را خلق نمی کند: ادبیات تنها یک وسیله است، فاقد دلیل یا هدف، عمل ادبی عملی نامتعدی است. نویسنده عملی انجام می دهد ولی کنش او، ذات مقصود اوست. این کنش برخلاف تصور عموم روی ابزار کار انجام می پذیرد. به معنای دیگر ابزار کار همان اهداف

دلیل بود که به عقیده ی بارت «علم ادبیات» باید در مرحله ی اول شامل شناخت شکل ظاهری نوشتارها باشد و تعیین «شکل روایتی» انواع متفاوت داستان (رمان، حکایت، افسانه، اسطوره، داستان کوتاه، حماسه...) تنها با بهره وری از ره آوردهای ساخت گرایان امکان پذیر می گردد. نظر به این که مطالعه ی تمامی داستان های موجود در ادبیات جهان ممکن نیست، تحلیل ساختاری ناچار باید از اصول استنتاجی استفاده کند. بنابراین برای طبقه بندی و توصیف آثار، نظریه ای لازم است و برای دست یابی به این نظریه، الگویی. زبان شناس می تواند بهترین نمونه و الگو برای نیل به چنین مقصودی باشد. فرضیه ی بهترین و اولیه ی بارت برای تحلیل ساختاری داستان آن است که داستان مانند یک جمله ی طولانی است. همان طور که در جمله، کلمات با نظم خاصی کنار یکدیگر قرار می گیرند، در داستان نیز مرحله های متفاوت آن دارای نظم اند. همان طور که زبان شناسان یک جمله را در سطوح متفاوت (آواشناختی) واج شناسی، دستوری، بافتی، توصیف می کنند، می توان داستان را نیز در سطح های مختلفی توصیف نمود: کارکردها، اعمال، روایت. توضیح مفاهیم هر یک از این سه عامل و چگونگی طبقه بندی آن ها توسط بارت در این مختصر نمی گنجد، لیکن شاید نقش قولی از او، روش مورد نظرش را تا اندازه ای تشریح نماید. در جواب به این سؤال که: فکر می کنید (برای یافتن ساخت داستان) چگونه می توان از طرفی به جزئیات بی نهایت زیاد داستان و از طرفی به تعداد بی نهایت کثیر داستان ها فائق آمد؟ بارت پاسخ داد:

این همان مسئله ای است که در زبان شناسی نیز - از زمان سوسور^۶ مطرح بود. چگونه می توان به تعداد کثیر کلمات و هم چنین ترکیبات بی شمار آن ها فائق شد؟ طرز عمل می تواند به این صورت باشد که ابتدا نکات جزئی (یعنی واحد) را از نظر صوری گروه بندی

رابطه ی بین یک تولید کننده (نویسنده) و یک محصول (اثر ادبی) نیست، بلکه رابطه ای است بین عمل دلالت (اثر ادبی دال این دلالت است) و مدلول آن، جهان. به همین دلیل بارت پیش نهاد می کند که ادبیات به عنوان یک نهاد، از ادبیات به عنوان یک خلاقیت، تمیز داده شود.

اولی را با روش تاریخی می توان مورد بررسی قرار داد، لیکن دومی مستلزم تحلیل دلالت هایی است که ساختارهای آن هستند، نقش منتقد آن است که اثر ادبی را بشکافد، دلالت آن را درک کند و اجزای آن را آشکار سازد. آن چه به خصوص اهمیت دارد عیان نمودن نوشتار ادبی است که مانند هنر مدرن، وابستگی به تاریخ و رؤیای تاریخ را در بردارد و از هم گسیختگی زبان را گواهی می دهد که ارتباط مستقیم با از هم گسیختگی طبقاتی دارد. اثر ادبی، وجدان آگاه این از هم گسیختگی و کوششی برای فراتر رفتن از این محدوده است. ادبیات در واقع به عنوان یک کارکرد در شبکه ی وسیع ارتباطات و تبادلات بر مفهومی که هر جامعه ای در آن غوطه ور است، جذب گردیده و به همین علت بررسی جامعه شناختی می تواند پیوستگی های میان اثر ادبی و محیط خلق آن را آشکار سازد. از سوی دیگر، کتاب نقد و حقیقت «رولان بارت» نشانگر جست و جوی نویسنده برای دست یابی به علمی است جهت مطالعه ی آثار ادبی. در این کتاب که به سال ۱۹۶۶ به چاپ رسید، «بارت» «علم ادبیات» زبان شناسی را به عنوان الگوی «علم ادبیات» پیش نهاد کرد. اندک مدتی پس از آن، در شماره ی هشت مجله ی کومینوکاسیون^۷، «تدروف»^۸ کارکرد کلی اثر ادبی را بر طبق الگوی ارتباط زبان شناختی ارائه نمود. سلسله مقالاتی که پس از این تاریخ توسط بارت نوشته شده، نشان دهنده ی توجه خاص وی به تحلیل ساختاری است. تأکید بر زبان شناسی به عنوان الگوی «علم ادبیات» و بر متد ساختاری به عنوان روش مناسب جهت بررسی آثار به این

کار هستند. گفتار وسیله یا واسطه‌ای نیست، بلکه ساختاری است (...) فعل نوشتن برای نویسنده فعلی نامتعدي است.

«بارت» معتقد بود که نویسنده پیام دیگران را نمی‌نویسد بلکه تنها پیام خویش را منتقل می‌کند:

شگرد ادبیات همانا غایت ادبیات است، عمل ادبی... در شگرد ادبیات به پایان می‌رسد... ادبیات چیزی جز شگرد نیست و... چون ادبیات هدفی جز خود ندارد گاه می‌بینیم که اثر ادبی بر چگونگی پیدایش خود تأکید می‌کند:

اثر نوشته می‌شود در حالی که نویسنده در جست‌وجوی خلق اثر است. اما اصل دومی که به نظر ما گرایش رولان بارت به نقدهای متفاوت را توجیه می‌کند آن است که اثر ادبی در بردارنده‌ی مفاهیم مختلفی است. کثرت مفاهیم متن مهم‌ترین جایگاه را در نقدهای بارت به خود اختصاص می‌دهد و منتقد نوگرا در کلیه‌ی نوشتارهای خود بارها و بارها بر این اصل تکیه کرده است. او ابتدا دلیل کثرت مفاهیم را توضیح داد:

مفهوم جهان قابل بیان نیست، تنها کوشش هنرمند کشف معانی ممکن آن است. هر یک از این معانی به تنهایی دروغی (لازم) بیش نیست ولی زیادی تعداد آن‌ها همانا حقیقت نویسنده است. نویسنده به تکثیر معانی می‌پردازد است.

بی‌آن‌که آن‌ها را کامل یا محدود کند، او از زبان استفاده می‌کند تا دنیایی با طمطراق و پر مفهوم بسازد، اما دنیایی که به هر حال هرگز معنایی ندارد. سپس بر اصل مطلب پافشاری نمود: اثر ادبی در آن، واحد چندین مفهوم دارد، نه به دلیل ساختار آن و بالاخره ارزش اثر ادبی جاودانه است نه به این سبب که انسانهای متفاوت تنها یک مفهوم را از آن برداشت می‌کنند، بلکه به این دلیل که مفاهیم متفاوتی را به یک شخص القا می‌کند: «اگر اثر ادبی دارای مفاهیم گوناگون است، نقدهای ادبی متفاوت البته می‌توانند هر کدام به نوبه‌ی خود پرده از راز مفهومی بردارند» تفسیر یک متن پیدا کردن مفهوم می‌کم و بیش صحیح و کم و بیش آزاد، برای آن نیست، بلکه بر عکس اهمیت دادن به چگونگی کثرت مفاهیم آن است. نظام‌های معنایی می‌توانند این متن «کثیر» را در برگیرند ولی تعداد آن‌ها هرگز محدود نیست، «مفهوم یک متن در این یا آن تفسیر، بارز نمی‌گردد بلکه در مجموعه‌ی آن‌ها، در کثرت نظام آن‌ها پدیدار می‌شود» متن، کثیر المعناست. نه تنها به این مفهوم که دارای چندین معناست بلکه به این معنی که کثرت مفهوم را ادا می‌کند: کثرتی که ناموژل است.

از طرف دیگر همان‌طور که اشاره شد بارت معتقد به لزوم پیدایش علم ادبیات (یا علم نوشتار) بود. به نظر او هدف از نقد ادبی تعیین

مفهوم خاصی برای هر اثر است. یعنی منتقد ادبی سعی دارد یک مفهوم ویژه را در اثر الحاق کند و این به مسئولیت خود اوست، با پیامدهای زیان‌باری که چنین عملی ممکن است در برداشته باشد. حال آن‌که موضوع «علم ادبیات» دست‌یابی به همه‌ی مفاهیم یک اثر ادبی است. مفاهیمی که گاه نویسنده آن‌ها را ناخودآگاه در متن گنجانده است.

بنابراین انتخاب دیدگاه‌های متفاوت توسط «بارت» قابل توجیه به نظر می‌رسد: اگر هر یک از انواع نقد، یکی از مفاهیم اثر را عیان می‌کند و تنها مجموعه‌ی نقدهای ممکن، قادر است تمامی مفاهیم موجود را آشکار سازد، پرداختن به تحلیل روش‌های گوناگون برای روشن کردن تمامی زوایای اثر لازم و حتی ضروری است و تنها بدین ترتیب است که می‌توان امیدوار بود «علم ادبیات» با تعریفی که بارت از آن ارائه داده به وجود آید. بی‌گمان، مجموعه‌ی آثار بارت حاوی نظریه‌های جدید و گوناگون برای تحلیل متون و آثار ادبی، کاربرد این نظریه‌ها و دفاع از آن‌هاست. او به نقد جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و ساختاری پرداخت و گاه در بررسی یک اثر این روش را ترکیب کرد تا همه‌ی امکانات را بسنجد، تمامی مفاهیم را، تا آن‌جا که ممکن است پدیدار نماید و دامنه‌ی پژوهش‌های ادبی را هر چه بیش‌تر گسترده سازد.

منابع

زیرنویس

- ۱- نقد ادبی، نویسنده: ژ. س. کارلونی / ژان. س. فیلو، ناشر: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی (فرانکلین)، مترجم: نوشین پزشکی، چاپ اول- ۱۳۶۸
- ۲- نظریه‌ی ادبیات، نویسنده: رنه ولک / آوستن وارن، مترجمان: فیهام موجد- پرویز مهاجر، چاپ اول- ۱۳۷۳، ناشر: انقلاب اسلامی (فرانکلین)
- ۳- پژوهشی در رئالیسم اروپایی، نویسنده: گئورگ لوکاچ، مترجم: اکبر افشری، چاپ اول- ۱۳۷۳، ناشر: انقلاب اسلامی (فرانکلین)
- ۴- نقد ادبی، نویسنده: دکتر عبدالحسین زرین کوب، چاپ پنجم- ۱۳۷۳، ناشر: امیرکبیر
- ۵- یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، نویسنده: دکتر عبدالحسین زرین کوب، چاپ-
- ۶- ادبیات فرانسه در قرون وسطی و رنسانس، تألیف: وردن، ل. سولنیه (Verdun-L. Saulnier)، ترجمه: عبدالحسین زرین کوب، ناشر: امیرکبیر، چاپ دوم- ۱۳۵۷
- ۷- تاریخ و آگاهی طبقاتی، نویسنده: جورج لوکاچ، مترجم: محمدجعفر پوینده، ناشر: تجربه، چاپ اول- ۱۳۷۷
- ۸- لویاتان، نویسنده: توماس هابز، مترجم: حسین بشیریه، ناشر: نشر نی، چاپ اول- ۱۳۸۰
- ۹- در شناخت هنر و زیبایی، نویسنده: ج. جف روف، ترجمه: ج. صدیق، ناشر: پیوند، چاپ اول- ۱۳۵۴
- ۱۰- تولید اجتماعی هنر، نویسنده: جانث ولف، مترجم: نیره توکلی
- ۱- Saussure
2. Communications
3. Todorov
4. Saussure
5. Todorov

چینیان و رومیان



❖ مرصیه واثقی - جهرم

کلید واژه

نقش پرگار، نقش ونگ، نقش آینه، نقش رنگ،
مورنگری، مورنگران، مصقل، مصقله،
مصرفگی، مصرفگی، آینه، لایح، دل،
اسکندرنامه، رومیان، چینیان، الگوهای
هجایی، الگوهای واژگانی، زوایای دید،
استدلال، تحلیل، وحدت، سه گانه، مدیته،
قافیه

چکیده:

از داستان مورنگری رومیان و چینیان - که نخستین بار در آثار غزالی به آن اشاره شده است - دور روایت متفاوت در اسکندرنامه‌ی نظامی و مثنوی مولانا آمده است. نویسنده در این گفتار نگاهی اجمالی به آن دو انداخته و برخی ویژگی‌های زبانی، موسیقایی، واژگانی، آرایه‌ای و معنایی آن‌ها را بررسی می‌کند.

پربسامدترین واژگان در سروده‌ی نظامی عبارت‌اند از:
حجاب (با فراوانی ۷)، طاق (با فراوانی ۶)

و واژگان پربسامد در مثنوی مولانا عبارت‌اند از:

دل (با فراوانی ۸)، (سینه و آینه نیز در همین معنا به کار رفته‌اند)، رنگ (با فراوانی ۸).

واژگان مشترک در دو مثنوی از این قرارند:

دعوی، رنگ، زنگ، نقش، آینه، شاه (شه)، چینی، رومی (چینیان، رومیان) صقل.

واژگان مشدد در شعر نظامی کاربردی بیش‌تر دارند: قصه، اتفاق، نظارگی، صغه، مصقل، مدت، و در شعر مولانا کاربردی نسبتاً محدود دارند: نقاش، حد، کر.

و با این بیت تمام می‌شود:

صد نشان از عرش و کرسی و خلا
چه نشان، بل عین دیدار خدا

۱ - برخی از نکته‌های موسیقایی و زبانی:

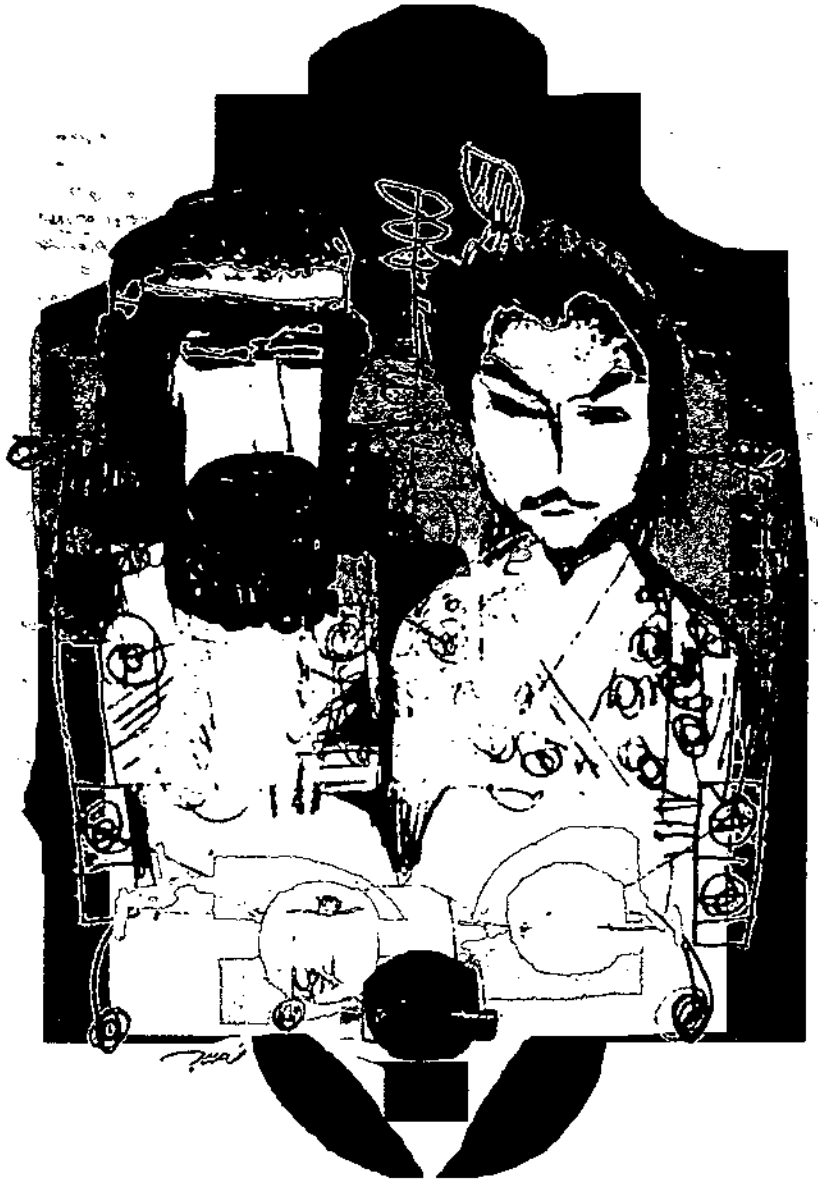
مثنوی چینیان و رومیان نظامی در بحر مقارب مشمن محذوف سروده شده و وزن مثنوی مولانا بحر رمل مسدس محذوف است.

روشن است که هر بیت قافیه‌ی جداگانه دارد؛ و از آن‌جا که هر دو بیانی داستانی دارند، محور عمودی اشعار بسیار منسجم است.

الگوی هجایی واژگان در هر دو مثنوی CV و CVC است و مواردی که CVCC به کار رفته، غالباً به افعال جمع مربوط می‌شود؛ تنها یک مورد آشکار از نظر آوایی با الگوی CVCC (غیر از افعال) دیده می‌شود که مربوط به واژه‌ی مرکب «دستکار» است.

داستان رومیان و چینیان در اسکندرنامه‌ی نظامی با این بیت شروع می‌شود:

یکی روز خرم‌تر از نوبهار
گزیده‌ترین روزی از روزگار
و با این بیت تمام می‌شود:
نداند چو رومی کسی نقش بست
که در صیقلی چین بود چیره دست
در این جا، خاقان چین به مهمانی اسکندر می‌رود و در باره‌ی مقایسه‌ی نقاشی رومیان و چینیان با هم بحث می‌کنند؛
نمودند هر یک به گفتار خویش
نموداری از نقش پرگار خویش
هم‌چنین داستان رومیان و چینیان در دفتر اول مثنوی مولانا با این بیت شروع می‌شود:
چینیان گفتند ما نقاش‌تر
رومیان گفتند ما را کز و فر



و ساختن افعال منفی به این صورت است:
نه بشناخت، نه پی برد.

افعالی که مولانا به کار می‌برد، همگی
هنوز زنده‌اند و ظاهراً در آن‌ها معنی خاص
گذشته به چشم نمی‌خورد.

از افعال پیشوندی تنها در یک مورد
استفاده شده است: «فرو بستند». افعال منفی
را مولانا به شکل امروزی آن استعمال
می‌کند.

تناسب (مراعات نظیر)، تضاد و جناس
از آرایه‌هایی هستند که نظامی و مولانا، هر
دو، از آن‌ها بهره می‌برند؛ مثلاً نظامی از
تضادهای زیر استفاده می‌کند: «طاق و
جفت»، «تنگ و فراخ»، «گیرنده و
پذیرنده».

و مولانا نیز از این تضادها: «باعدد و
بی عدد»، «رنگ و بی رنگ»، «بگذشتند و
برداشتند». فراوانی کاربرد این صنعت نسبتاً
مساوی است.

برخی از تناسب‌های به کار رفته در شعر
نظامی این گونه‌اند: «آینه و زنگ»، «بساط و
مجلس» و «پرده و راز» و...

از تناسب‌های شعر مولانا نیز به این
موارد می‌توان اشاره کرد: «عرش و کرسی»،
«خدا و عرش»، «ابر و اختر» و...

از جمله جناس‌های به کار رفته در شعر
نظامی می‌توان از «نگار و نگارَد»، «یار و
داور»، «رنگ و زنگ» نام برد و مولانا نیز کم
و بیش مواردی از این دست را استفاده
می‌کند: «نحر و بحر»، «نحو و محو» و
«رنگ و زنگ».

افعال قدیم به چشم می‌خورد؛ مانند:
«شغل ساختن» در معنای کار کردن، «از
کار پرداختن» در معنای تمام شدن کار،
«درست نشدن» در معنای روشن و آشکار
نشدن، «نشد» در معنای از بین نرفت.
در یک مورد نیز ترکیب «صیقلی» به
معنای صیقل دادن به کار رفته است.
از دیگر ترکیباتی که به الگویی قدیمی
ساخته شده، «صورتگر» است. افعال
پیشوندی عبارت‌اند از: فرو ریختند،
برانداختند، باز جست، بازیافت، برکشید؛

در مثنوی نظامی با تنوع واژگانی برای
بیان یک مفهوم واحد مواجه هستیم؛ به عنوان
مثال از واژگان مترادف: کاخ، صفه، طاق،
سرا و بت‌خانه برای یک مفهوم سود می‌برد
و نیز از واژه‌های نگار، پیکر، نقش و دستکار
برای مفهوم واحد استفاده می‌کند.

برعکس در سروده‌ی مولانا به جای تنوع
واژگانی با صور خیال متنوع مواجه هستیم که
در بحث از ایده‌ها و ایمازها به آن اشاره
می‌شود.

در واژگان نظامی صورت‌هایی از کاربرد

یک فسانه راست آمد با دروغ
نا دهد مر راستی ها را فروغ

سبک داستان گویی مولانا و نظامی در طرح این داستان با یک دیگر مغایرت های قابل توجهی دارد که به برخی از آن ها اشاره می گردد.

زاویه دید مولانا، دانای کل است. او آزادانه به هر جا که می خواهد، سر می کشد و هر گاه اراده می کند، از نیات و احساسات شخصیت ها مطلع می شود و به ما نیز خبر می دهد. رفتار قهرمانان داستان را تحلیل می کند و به تفسیر آن ها می پردازد. این شیوه، وسیع ترین عرصه را پیش روی مولانا می گشاید که هر کجا خواست، بین داستان و خواننده قرار بگیرد و او را راهنمایی کند؛ اما نظامی زاویه دید بیرونی یا ظاهری دارد. این شیوه را «گوش نمایشی» نیز می نامند. نظامی چیزهایی را که دیده یا شنیده می شود، ضبط می کند اما تحلیل و تفسیر نمی آورد. به درون ذهن شخصیت ها رسوخ نمی کند و خواننده ی داستان نیز تنها از طریق حدس و گمان درباره ی افکار و احساسات قهرمانان قضاوت می کند؛ زیرا نویسنده آن جا نیست تا توضیحی بدهد؛ به عبارت دیگر می توان گفت سبک داستان تمثیلی است. داستانی بر اساس فکر خود و ایده ی حیات معنوی به واسطه ی صافی کردن دل و زدودن زنگار از آینه ی جان، ساخته است و خود آن را شرح می کند و جای هر قاضی و داوری، خود سخن می گوید و حقیقت امر را باز می نماید. او از تمثیل به عنوان وسیله ای استدلالی برای اقناع مخاطبانش استفاده می کند.

اما نظامی داستان را با تمام جزئیات به تصویر می کشد و دقیقاً گفت و گوها و توصیف ها را ذکر می کند و به ما اجازه می دهد با توجه به شناختی که از آرمان های اجتماعی او داریم، داستان را درک کنیم. هم چنین وی در بیان نمایشی خود، بر

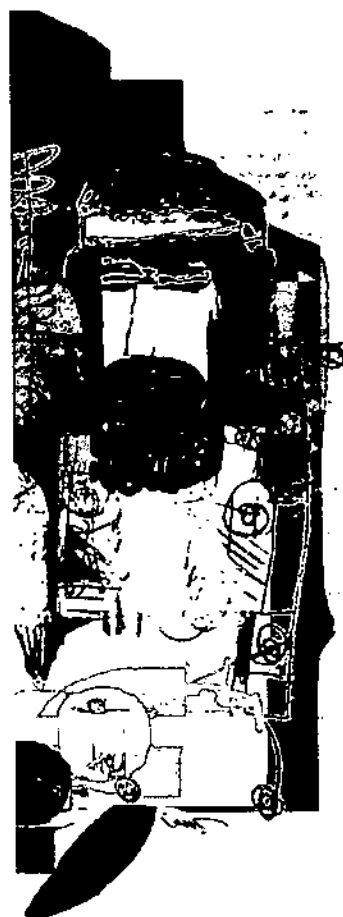
می توان به دو بخش تقسیم کرد:
بخش نخست ستیز میان رومیان و چینیان است و بخش دوم داوری است میان هنر نمایشی این دو.

سخن نظامی در بخش اول با غزالی هم آهنگ است و البته در این بخش سروده ی مولوی با وی مغایرت دارد و برعکس مولانا با غزالی در نتیجه گیری هم آهنگ است و دیدگاه نظامی با او منافات دارد.

غزالی داستان را چنین نقل می کند:
«فقد حکمی ان اهل الصین و اهل الروم...
بمزید التفصیل»

(احیاء العلوم، ج ۳، ص ۱۷)
«دکتر زرین کوب» در کتاب «بحر در کوزه» می نویسد: براساس روایت غزالی و نظامی در این ماجرا اهل صیقل چینیان خوانده شده اند نه رومیان؛ و این معنی ممکن است اشارت گونه ای باشد به این نکته که علم اهل صیقل به اهل اشراق - که با دنیای شرق ارتباط دارند - منسوب است، برخلاف علم اهل صنعت که منسوب به دنیای غرب و عالم روم و یونان است؛ اما این که نزد مولانا - برخلاف آن چه در کلام غزالی است - اهل صیقل، که بر حریفان صنعتگر غلبه می یابند اهل روم محسوب اند، شاید تا حدی از آن رو باشد که گوینده می خواهد طریقه ی تصوف را به اهل روم - که مخاطب او هستند - منسوب دارد. ممکن است این نکته هم که در آن ایام نقاشی اهل چین نزد مسلمین شهرت داشته است و صنعت آینه سازی با نام اسکندر - که رومی خوانده می شده است - همراه بوده، از اسباب این تصرف مولانا در روایت غزالی باشد. (ص ۲۰۸)

به روشنی می توان دریافت که نظامی و مولانا هیچ یک به ظاهر داستان، پای بندی چندانی ندارند بلکه از آن برای رسیدن به مقصود خود سود می برند؛ به عبارت دیگر، هنر را در خدمت عقیده و آرمان های خود در می آورند. مولانا خود اعتراف می کند که:



اگر چه نظامی در شعر خود به صنعت تشبیه عنایت دارد:
بر آن شد سرانجام کار اتفاق
که سازند طاقی چو ابروی طاق

اما اقسام تشبیه در مثنوی مولانا بیش تر به چشم می خورد:

در فرو بستند و صیقل می زدند
هم چو گردون ساده و صافی شدند
از دو صدر رنگی به بی رنگی رهی ست
رنگ چون ابرست و بی رنگی مهی ست
مرگ کاین جمله از او در وحشت اند
می کنند این قوم بر وی ریش خند

۲- برخی نکته های معنایی:

اصل این داستان در کتاب احیاء العلوم غزالی آمده است. از یک منظر، داستان را



او نامحدود بودن ذات اقدس خداوند را
چنین تصویر می‌کند:

گرچه آن صورت نگنجد در فلک
نه به عرش و کرسی و نی بر سمک

در ردّ عقل می‌گوید:
عقل، این جا ساکت آمد یا مضل
زان که دل با اوست، یا خود اوست دل

مولانا روح آدمی را از زیان مرگ آسوده
می‌داند:

مرگ کاین جمله از او در وحشت اند
می‌کنند این قوم بروی ریش خند
کس نیابد بر دل ایشان ظفر
بر صدف آید ضرر نی بر گهر

در شعر نظامی نیز مضامینی چند با
تصویرگری‌های زیبایی ارائه می‌شوند. از
جمله آن که شاعر معتقد است وجود تفاوت‌ها
به استعدادهای گوناگون باز می‌گردد و کمال
هر چیز و هر کس در آن است که استعداد و
توانایی خود را دریابد و آن را شکوفا سازد؛
به تعبیر دیگر خود باشد و نه نشانه و وابسته به
دیگری.

همین در میانه یکی فرق بود
که این می‌پذیرفت و آن می‌نمود

نظامی می‌گوید: اگر حجاب‌ها و موانع
برداشته شوند در می‌یابیم فرقی میان دو سوی
پرده نیست و یا به تعبیر دیگر اگر بصیرت
داشته باشیم جز وحدت نمی‌بینیم:

چو آمد حجابی میان دو کاخ
یکی تنگ دل شد یکی دل فراخ...
دگر ره حجاب از میان برکشید
همان پیکرِ اول آمد پدید

مساوات چینی و رومی که شاید
نموداری از شهر نیکانی باشد که همیشه فکر
نظامی را به خود مشغول داشته، ایده‌ای دیگر

وحدت سه گانه یا قانون سه وحدت^۱ - که از
اصول ثابت مکتب کلاسیک به شمار می‌آید
(وحدت عمل، وحدت زمان، وحدت
مکان) - تکیه دارد و این امر به حقیقت‌نمایی
داستان وی کمک می‌کند.

از جمله ویژگی‌های شعر نظامی می‌توان
به چیره‌دستی وی در داستان سرایی، دقت
بیان در شرح ماجرا و تصویر جزئیات و
وصف ماهرانه‌ی حوادث اشاره کرد.

مولانا نیز در آوردن تمثیل زبردست
است، به ظاهر داستان چندان توجهی
نمی‌کند، اما در تفسیر کردن ماجرا دقیق
است و به اصول و اصطلاحات مکتب شهود
و اشراق توجه دارد.

در پایان این گفتار به بررسی برخی از
ایده‌های این دو شاعر و ایماژهایی که این
ایده‌ها را مجسم می‌کند، می‌پردازیم.
مولانا برای تصور رسیدن به بی‌رنگی
مطلق چنین تصویری ارائه می‌دهد:
از دو صدر رنگی به بی‌رنگی رهی ست
رنگ چون ابر است و بی‌رنگی مهی ست

و البته انبوه ابر تا به یک سو نرود، مهتاب
نمی‌تابد. اعتقاد به تصفیه‌ی دل را نیز این
گونه بیان می‌دارد:

لیک صیقل کرده‌اند آن سینه‌ها
پاک ز آرز و حرص و بخل و کینه‌ها

و در جایی دیگر می‌گوید:
اهل صیقل رسته‌اند از بود و رنگ
هر دمی بینند خوبی بی‌درنگ

مولانا بر این باور است که دل مانند آینه
است: آن صفای آینه لاشک دل است که
نقوش بی‌عدد را قابل است و آینه‌ی دل
جلوه‌گاه جمال الهی است:

صورت بی‌صورت بی‌حذغیب
ز آینه‌ی دل دارد آن موسی به جیب

از اوست که به زیبایی در پایان داستان به
تصویر می‌کشد؛ مدینه‌ی فاضله‌ای که
برخلاف شهر ایده‌آل افلاطون دارای طبقه و
گروه نیست؛ بلکه همه با مساوات کنار هم
زندگی می‌کنند:

بر آن رفت فتوا در آن داوری
که هست از بصر هر دو را باوری
نداند چو رومی کسی نقش بست
که در صیقلی چین بود چیره دست

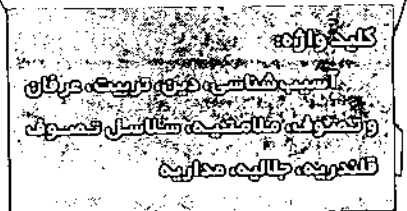
- منابع.....
- ۱- زرین کوب، عبدالحسین، بحر در کوزه، انتشارات علمی، پاییز ۱۳۶۸.
 - ۲- فروزانفر، بدیع الزمان، قصص و تمثیلات مثنوی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۰.
 - ۳- مولوی، جلال الدین، مثنوی معنوی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱.
 - ۴- نظامی گنجوی، کلیات خمسه، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۰.

چکیده:

ورود عرفان و تصوف به حوزه‌ی ادبیات، انقلابی انکارناپذیر است که به همراه اندیشه‌های فلسفی و دینی موجب غنای فرهنگ و ادب ما گشته است. اما از آن جا که هر اندیشه‌ی بشری، به واسطه‌ی نقصان فهم انسانی در معرض انواع انحرافات فکری قرار می‌گیرد، اندیشه‌های عرفانی نیز از این قاعده مستثنا نشده است و درگیری‌های کلامی و مکتبی صوفیه با متشرعین و فلاسفه و متکلمین و تألیف کتاب‌هایی چون: تلخیص ابلیس و... همه و همه بیانگر این ادعاست، بر این اساس خیزش یک نهضت انقلابی و اصلاح طلب از درون پیکره‌ی صوفیه به نام ملامتیه از اهمیت به سزایی برخوردار است.

این مقاله می‌کوشد تا با رعایت اختصار به تبیین و تشریح آفات و انحرافات دینی و اخلاقی- تربیتی صوفیان و چگونگی ایجاد نهضت اصلاح طلب ملامتیه بپردازد و حاوی دو قسمت است: بیان واژگان کلیدی چون دین، تربیت، آفت و عرفان و تصوف و... و شرح مختصری از اندیشه‌ها و اعمال ملامتیه.

❖ سیدعلی قاسم زاده
اسلام شهر



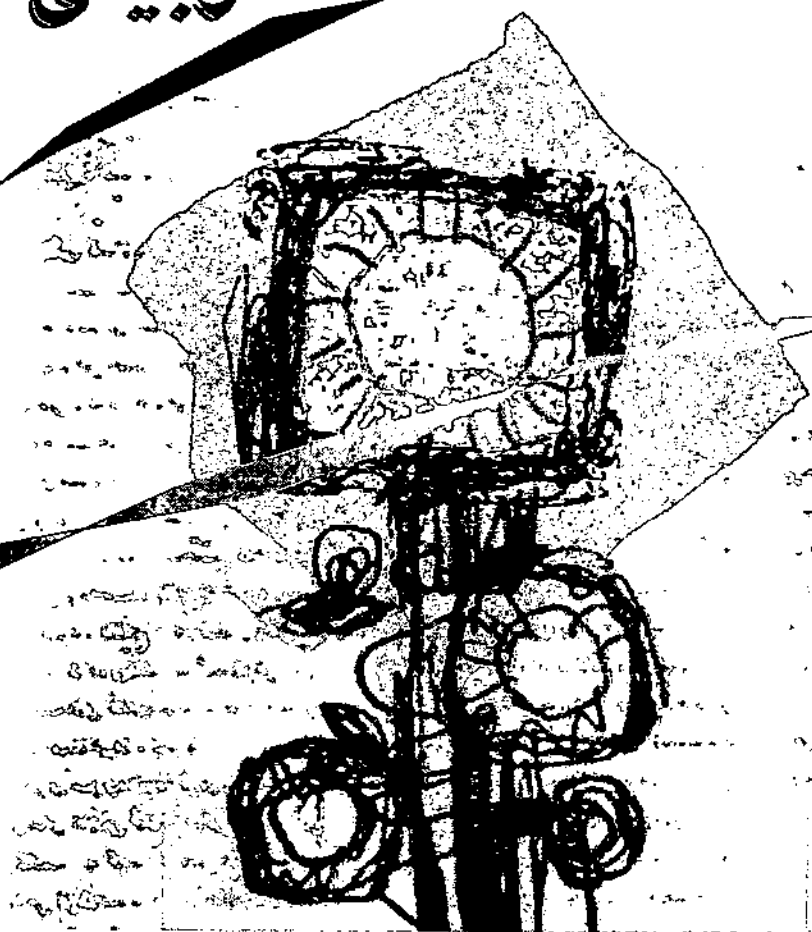
مقدمه

عرفان و تصوف به عنوان یک مکتب و نهاد اجتماعی و تجربه‌ی شخصی، همواره یکی از غنی‌ترین و مایه دارترین نحله‌های

متأثر از زمان و اوضاع و احوال اجتماعی بوده و به مناسبت در معرض خوش گمانی و بدگمانی و حسن استفاده و سوء استفاده قرار گرفته است. صوفیان راستین با گرایش بدان به خدمت خلق و خالق برخاسته و با گفتار و کردار و پندار خویش فتنه‌ها نشانده‌اند و صوفی نمایان به مقتضای مطلوب خود از حقایق آن کاسته و بر شاخ و برگ آن افزوده‌اند. این دگرگونی‌ها سبب پیدا شدن نکات مثبت و منفی در تصوف شده و گرایش یا خصومت مردم را برانگیخته است و به قول مولوی:

اسلامی بوده است. شاید در میان‌های نحله‌های مختلف برآمده از متن جامعه‌ی اسلامی، هیچ نهاد فرهنگی‌ای به اندازه‌ی عرفان و تصوف، رسالت ماوراءالطبیعی دین را بر دوش نداشته است. به گونه‌ای که تجلی و ترویج جهان بینی عمیق عرفانی- که بی‌شک از آبشخور دین مایه گرفته است- آن چنان در ساختار فرهنگی و اجتماعی جامعه‌ی اسلامی اثر گذارده که رد پای آن نه تنها در میان خیل روشن فکران، بلکه در میان توده‌ی عوام مسلمانان نیز متجلی است. با وجود این، تصوف و عرفان مثل هر نظام فکری دیگر

آسیب شناسی دینی و تربیتی از دیدگاه ملامتیه



آن که گوید جمله حق است ابلهی است
وان که گوید جمله باطل آن شقی است

۱- شرح واژگان

دین مجموعه‌ی قواعد الهی برای تعالی و کمال انسان‌ها و راه رسیدن آدمی به مبدأ تکامل و موطن اصلی خویش است و در واقع «مجموعه‌ای از گزاره‌های حقیقی و واقع نما درباره‌ی اجتماع و انسان و نیز مجموعه‌ای از آموزه‌های دستوری و ارزشی است که جهت تنظیم مناسبات انسان با جهان و انسان‌های

دیگر، از طریق پیامبران از سوی خداوند یا به تنفیذ وحی توسط عقل سلیم آدمی، دریافت می‌شود. ۱ و اصولاً آن را می‌توان از دو دیدگاه نگریست: «نگاه شریعتی و نگاه تربیتی».

نگاه شریعتی همان نگاه زاهدانه به دین است و نگاه تربیتی، نگاه عارفانه و عاشقانه. پر واضح است که نگاه تک بعدی یا دوآلستی و افراطی به دین، خود مخل و آفت زاست؛ بدان گونه که نگاه آمرانه و خائفانه‌ی محض به دین و پی‌گیری دین

زاهدانه و رواج نگاه خوفناکانه به خدا و خالق باعث جنبش دین‌گریزی و بیزاری دینی عامه می‌گردد؛ آفتی که همواره از صدر اسلام، پیغمبر اکرم (ص) به مبارزه با آن پرداخته؛ و به دلیل دفع چنین آفتی بود که امام علی (ع) با خوارج به مبارزه پرداخت. از سوی دیگر نگاه مفرط عارفانه به دین، رجای مطلق به بخشش ازلی، تصور این که بین عبد و معبود رابطه‌ای عاشقانه برقرار است و دست‌آویز قرار دادن شعار «هیچ آدابی و تربیتی مجو» برای وصال به خداوند، خود موجب شریعت‌گریزی و

لذت طلبی نفسانی و خود باوری و خداشناسی کاذب - که مقدمه‌ی لائیس (بی دینی) است - می گردد.

۲- چگونگی شکل گیری ملامتیه:

عرفان و تصوف با زهد آغاز گشت و ریاضت و خودسازی اساس کار صوفیان اولیه بود. بنابراین اقبال و احترام عموم به چنین جماعتی - که در خلوص نیت و با کمال اخلاص به جانب حق، روی آورده و به کفاف اندک و رزق مقسوم خو گرفته بودند - روز به روز بیش تر می شد؛ جماعت بی آزاری که در کنج انزوا و خلوت به تحمل شداید و سختی ها می پرداختند و بنای کار خود را بر «صمت، صوم، زهد، عزلت و ذکر مدام» استوار کرده بودند. با گسترش روز افزون

اندیشه های آنان به سایر نقاط جامعه ی اسلامی از جمله ایران، تحولات عمده ای در اساس فکری صوفیه ایجاد گردید که سر آغاز درگیری های کلامی آنان با دیگر نهادهای فکری گشت. به گونه ای که برخلاف اوان کار - که می کوشیدند بر مبنای احکام شریعت و حتی فراتر از آن گام بردارند - شریعت را دست آویزی برای رسیدن به مقاصد فکری خویش قرار دادند. از این جا بود که جدایی خود را از سایر نهادهای فکری اسلام چون فقها، متکلمین، مشرعه، فلاسفه اعلام کردند و در جایی که کارشان با ظاهر شریعت موافقت نداشت، یا ظاهر شریعت را تأویل می کردند یا طرز کار خود را توجیه می نمودند. بدین سبب هم مشرعه - که اهل سنت و جماعت بودند - خود را از آن ها کنار کشیدند و هم علما - که اهل استدلال و معرفت بودند - آن ها را گمراه

می شناخته اند.^۱

با وجود این، عالم گیر شدن آوازه ی صوفیان زاهد، علاقه و تمایلات بسیاری در گرایش به آن ها ایجاد کرد و سلیقه های متنوعی به علم عرفان و اندیشه های مکتبی آن ها راه یافت و ایرانیان مکتب عاشقانه را جایه گذاری کردند. کم کم دسته های مختلف صوفی، برای جلوگیری از خبط و اشتباه مردم، به ایجاد نظام و دستگاهی برای انسجام هم فکran خود روی آوردند و به تناسب آن برای مبتدیان و طالبان، به تنظیم قواعد و دستورات نظری و عملی همت گماشتند.

در این میان، عامه - که با سخنان غریب و مبهم و متکلف متکلمان، نا آشنا بودند و احادیث و اجتهاد فقها و امر و نهی آن ها را مانعی در پیش برد امیال خویش و مطابق ذوق خود نمی دیدند - به صوفیه تمایل بیش تری نشان دادند. بدین ترتیب کانون مرید پروری و بازار رقابت برای جذب بیش تر عامه، گرم شد. این رقابت آنان را به مرید پروری خانقاه سازی کشانید و موجب تشش و

تکثر شد. در این بازار وانفسا، ظرفیت تنک مایه ی برخی مشایخ صوفی و مریدان صوفی نما - که برای اعتقاد خلق وارد گود شده بودند - درفش اخلاص و صداقت صوفیان راستین را متزلزل کرد و بذر نفاق و دورویی را در جامعه پراکند. با ریشه دوانیدن تفکر مرید پروری - که مشایخ ترویج آن را مهم ترین عامل در جهت توجه بیش تر خلق می دانستند - احساس خود برترینی و خودخواهی صوفیه به اوج خویش رسید و همین احساس عملاً عرفان و تصوف را به بازاری شدن و عرضه شدن در قالب کالا کشانید. ابوالقاسم قشیری (۳۷۶-۴۶۵ ه. ق) در مقدمه ی رساله ی خویش در این باره بیان داشته: «واندر طریقت فترت پیدا آمد، لا بلکه یکسره مندرس گشت. به حقیقت پیرانی که این طریقت را می دانستند، برفتند و اندکی به سیرت و طریقت ایشان اقتدا کنند. ورع برفت و بساط آن، بر نوشته شد و طمع، اندر دل ها قوی شد و بیخ فرو برد و حرمت و شریعت، از دل ها بیرون شد.»^۲

هجویری در کتاب ارزنده ی «کشف المحجوب» آشکارا به حضور صوفی نمایان در اجتماع اشاره می کند: «صوفی آن بود که از خود فانی بود و به حق باقی، از قبضه ی طبایع رسته و به حقیقت پیوسته و متصوف، آن که به مجاهدت، این درجه را می طلبید و اندر طلب، خود را بر معاملات ایشان درست همی کند و مستصوف، آن که از برای منال و جاه و حظ دنیا خود را مانند ایشان کرده باشد و از این هر دو و از هیچ معنی خبر ندارد.»^۳ دور شدن تدریجی صوفیان از خلوص و معنویت و تمایل به مرید پروری، زمینه را برای ورود پخته خواران بیکاره به خانقاه باز کرد. بدین سبب صوفیه به شکم پروری و پرخوری معروف گشته اند. چنان که مؤلف تبصرة العوام، به طعنه در باب شکم خواری آن ها می گوید: «... و صوفی باشد که در سمرقند بشنود که در مصر، خانقاه کرده اند و



آن جالوت بسیار به خلق می دهند، از سمرقند قصد مصر کند.^{۵۹}

روشن است ورود و وجود چنین جرثومه هایی برای حقیقت طلبان راستین، تا چه اندازه ناگوار و ناراحت کننده بود:

صوفیان را ز پی راندن کام

قبله شان شاهد و شمع و شکم است (سنایی)
بدون تردید از جمله آفات اولیه ی این اتفاق، ریاکاری، تملق پروری و بسنده کردن به نام و تنگ بود. مستعملی بخاری می نویسد: «تا حال برگشت و خلقی پدید آمدند که از تصوف به نام صوفی، بسنده کردند و گریه در باطن هیچ معنی نبود روا داشتند و اگر خلق ایشان را صدیق خوانند، بسنده کردند و در باطن، زندیق بار، زندیقی کردند، «فصارالتحقیق حلیه و التصدیق زینه» تحقیق پیدا گشت و تصدیق آرایش گشت؛ یعنی چنان که پیشینیان، تحقیق باطن دانستند، حلیه و لباس، چنان داشتند تا خلق از سر ایشان، خیر نداشتند. باز متأخران بیامدند، تحقیق یک سو نهادند و خویش را به لباس بیاراستند تا خلق، ایشان را از جمله عارفان شمرند و آن که بزرگان بودند، تکلف کردند تا خلق از ایشان، اعراض کردند.^{۶۰}

در این هنگامه بازار شطح و طامات نیز گرم شد و «دعای که در بین امواج رد و قبول عامه گاه به اوج قدوسیت می رسیدند و گاه در ورطه ی کفر و ارتداد و سالوس غوطه ور می شدند.^{۶۱} رواج یافت؛ و این خود مقدمه ی زوال شعور عارف و برتر انگاری او از دیگران شد و از موانع و حجاب هایی بود که آنان را از رسیدن به مقصد باز داشت. جای تردید نیست همین شطح و طامات نیز - که گاه از سر صدق و غلبه ی سکر بروز می کرد - در کاسته شدن وجهه ی اقبال صوفیان در نزد عموم تأثیر عمیقی داشته است؛ چرا که شطح و طامات بایزید به گونه ای که با شنیدن صدای الله اکبر، ندای «انا اکبر منه» و «سبحان ما اعظم شأنی» سر می داد، نه تنها در مذاق هیچ

مسلمان شریعت

مداری، خوشایند نبود بلکه

خود مایه ی دردسر جماعت صوفیه نیز گشته بود.^{۶۲} و شاید علت اصلی تکفیر حلاج به قول دکتر زرین کوب، عدم رعایت اصول صوفیه و احوال عامه بوده است؛ و به قول حافظ:

گفت آن یار کزو گشت سردار، بلند

جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد

چه بسا نسبت های ناروای مدعا گونه ای که خود صوفیه به مشایخ می دادند، به گفته ی غزالی «جز انهدام شرایع و تطبیق آن ها بر رأی و میل اصحاب رأی پی آمد دیگری نداشت». دل بستن به کرامات و آرام گرفتن به آن، از دیگر آفت های صوفیان است: «تا یکی از بزرگان چنین گفته است که بت اندر عالم بسیار است. یکی از آن بتان، کرامات است. کافران که به بت تعلق کنند، اعدا باشند و چو از بت تبرا کنند اولیا گردند. بت عارفان کرامات است. اگر با کرامات بیارامند، محبوب گردند و معزول؛ و اگر از کرامات تبرا کنند مقرب و موصول گردند... پس هر که خویش را مستحق کرامات ببیند، قدم بر آن مقام نهاد که ابلیس نهاد که گفت انا خیر منه»^{۶۳}

از دیگر آفت های دامن گیر صوفیان، اتکا به طاعات و عبادات و به قول خود آن ها گرفتار شدن در «حجاب های نورانی» بود، چنان که در شرح تعرف، آمده: «عام، بیش تر در معصیت راه گم کنند و خاص، بیش تر در طاعت راه گم کنند و دلیل بر آن که از معصیت به خدا راه توان بردن، جادوان فرعون که جادوی ایشان، سبب ایمان شد و دلیل بر آن که از طاعت راه گم کردن، ابلیس است که به عز طاعت، بدبختی یافت تا جهانیان بدانند که به هیچ چیز آمیدن روی نیست. بنده از معصیت گریزان باید؛ یعنی ندامت و عذر و از طاعت گریزان؛ یعنی نادیدن طاعت تا در هر دو حال با حق تعالی بماند؛ و چون با چیزی جز حق آرام گیرد، بیش به حق راه

نیاید.^{۶۴}

از نزدیکی به

مراکز قدرت و جاه طلبی

برخی، از صوفیان که بگذریم:^{۶۵}

خرقه پوشان مزور سیرت سالوس ورز

خویش را اسخه ی قیماز قبصر کرده اند

گاه خلوت صوفیان وقت با موی چو شیر

ورد خود ذکر برنج و شیر و شکر کرده اند

(سنایی)

تفاوت در طرز تلقی از شریعت و کیفیت

برخورد با ایدئولوژی از مصیبت های

گریبان گیر دیگری است که در گمراهی و

ضلالت دسته ی عظیمی از عامه، نقش داشته

است. بی گمان تراحم برداشت از شریعت،

اتخاذ ایدئولوژی های مطابق ذوق و شوق

شخصی و برداشت های ناروا و ناپخته چون

«لو ظهرت الحقایق لبطلت الشرایع» از

بزرگ ترین آسیب های وارد شده بر پیکره ی

دین، بود چرا که افراط در تأویل گری در

دین، حاکی از تزلزل اندیشه های دینی آنان و

بهترین دست آویز مردم در عدول از

هنجارهای شریعت بود و چه بسا سبب از بین

رفتن قباحات بسیاری از گناهان شرع می شد.

در میان چنین منجلابی که بر پیکره ی

جماعت صوفیان نشست، در نیمه ی دوم قرن

سوم در نیشابور (خراسان) گروهی وارسته و

دردمند، جوشان و نیلوفر وار، خود را از

عمق مرداب آفات به سطح صداقت عرفانی

رساندند و پایه های نهضتی اصلاح طلب را

بنیان نهادند که به دلیل اتخاذ روش خویش،

ملامتیه نامیده شدند. «پایه گذاران این فرقه

در قرن سوم، مردانی راستگو و صدیق

بودند؛ و اساساً قرن سوم در تاریخ تصوف

اسلامی، عصر و روح و تقوا و پارسایی حقیقی، به شمار می‌رفته است؛ بنابراین زهد رایج در میان جوامع آن عصر، دست‌مایه‌ی ملامتیان گردید؛ طریقه و مسلکی که تا انتها عملی است تا نظری.^{۱۲}

ملاطمیه که پرچم اعتراض خویش را بر ضد صوفی نمایان عوام فریب و ایجاد آفات گسترده‌ی آنان برافراشته بودند، توجه و اقبال خلق را زهر هلاهل پنداشتند و بنای کار خود را بر تخریب باورها و عقاید عامه بنیان نهادند و کوشیدند تا در طریق زندگی و رفتار اجتماعی برخلاف مردم و دیگر صوفیه گام بردارند. در ملبس شدن به پوشش، تلاش می‌کردند، مورد نفرت و اهانت مردم قرار گیرند. تظاهر به ترک اصول عبادی و ترک تقوا را در نظر خلق، وجهه‌ی همت خویش قرار می‌دادند اما در سر و خفا همواره در فکر خالق خود بودند. چنان که حمدون قصار، پیش روی این طایفه، می‌گوید: «باید که علم خدای بر تو نیکوتر از علم خلق بر تو باشد؛ یعنی در خلأ با حق بهتر از آن باشی که در ملأ با خلق و حجاب تو از خلق مشغولی درون توست با خلق.»^{۱۳}

آنان حتی از نگارش اصول عملی خویش پرهیز می‌کردند؛ چرا که نوشتن هر اثری را نوعی عجب و ریا می‌شمردند. با این حال در آثار بسیاری از عرفای بزرگ، از جمله؛ فتوحات مکیه‌ی ابن عربی، اللمع طوسی، التعرف لمذهب تصوف مستملی بخاری، قوت القلوب مکی، رساله‌ی قشیریه، عوارف المعارف سهروردی و کشف المحجوب هجویری به برخی از اصول اعتقادی آن‌ها اشاره شده است.

ابن عربی آنان را در بلندترین درجات سلوک و در اعلا مرتبه‌ی اهل خدا می‌دانست و صوفی ملاطمی را کامل‌ترین اهل طریقت. ملاطمیه مردانی بودند که از لحاظ فرائض دینی و یا حالات دیگر شناخته نمی‌شدند و غیر از نافله و راتبه‌های نماز چیزی در نماز

اضافه نمی‌کردند و واجبات شرعی را با آنان در مساجد انجام می‌دادند. هرگز در کنج مساجد عزلت نمی‌کردند، با فقرا می‌نشستند و با همسایگان مراوده می‌کردند تا در بین مردم شناخته نشوند. نیاز بیوه زنان را برآورده می‌ساختند و با یتیم هم بازی می‌شدند و مزاح می‌کردند ولی در بین این‌ها تنها سخن حق را بیان می‌کردند.^{۱۴}

بسیاری از محققان از جمله عقیفی، فتیان را بینان‌گذاران بنای ملاطمیه می‌دانند. آنان سرزنش نفس و در معرض اتهام قرار دادن خویش را برای محو آثار ریا سرلوحه‌ی کار خود قرار می‌دادند و از هر کس که به دیده‌ی احترام به آنان می‌نگریست، دوری می‌جستند. از حضور در مراسم سماع نیز دوری می‌کردند؛ چرا که می‌ترسیدند در اثر آن احوال و اسرار، مکتومشان فاش گردد.

با این همه، گسترش آوازه‌ی اعمال و عقاید ملاطمیه نوعی کنج‌کاوی عمومی در میان طبقات مختلف جامعه به وجود آورد تا هر چه بیش‌تر با این قشر آشنا شوند اما آنان می‌کوشیدند تا در معرض شناخت مردم قرار نگیرند و با لایبالی‌گری و بی‌قیدی خود را از دسترس شناخت مردم دور نگه دارند. هجویری در این باره آورده: «گروهی قصد صحبت اینان کنند و ایشان به خلق و کرم، وی را مدامت همی‌کنند و به حکم مسامحت با وی زندگانی می‌گذرانند از آن چه اندر دل‌های ایشان از حدیث حق، هیچ چیز نباشد و بر تن‌های ایشان از مجاهدت طلب طریقت هیچ نه؛ و خواهند تا خلق مر ایشان را حرمت دارند. چنان که محققان را از ایشان بشکوهند، چنان که از خواص خداوند - عز و جل - و به صحبت ایشان، آن خواهند که آفات خود را در صلاح ایشان پنهان کنند.»^{۱۵} چنان که از گفته‌های هجویری بر می‌آید، ملاطمیه از پوشیدن خرقة نیز دوری می‌جستند؛ چون اساس فکر آنان مبتنی است بر آن که «اولیای خدا ممکن‌اند در اوباش و

حتی یک انسان عادی مثل خضر هم باشد که برای پیغمبری چون موسی جنبه‌ی رهبری پیدا کند و به قول سعدی:

به عین عجب و تکبر نگه به خلق مکن

که دوستان خدا ممکن‌اند در اوباش

لذا لباس عیاران و شاطران را بر خرقة‌ی

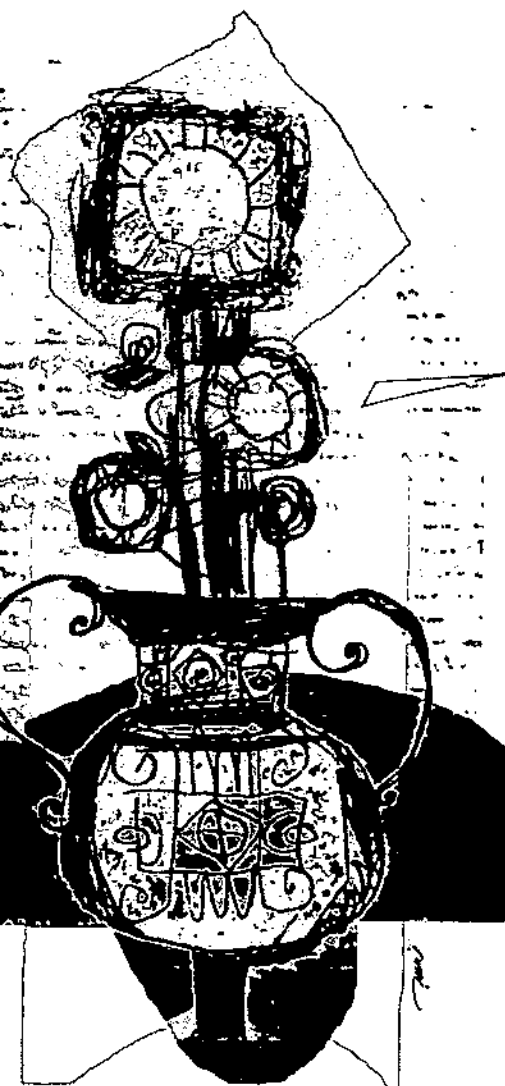
صوفیانه، ترجیح می‌دادند.^{۱۶}

«بر این اساس، تشکیل ملاطمیه بر

خلوص نیت، استوار بوده است و این که مردم از اسم ملاطمیه مفهوم دیگری درک کرده‌اند، به علت سوء تعابیر از اصول ملاطمی و برخی عملکردهای ناشیانه و زشت توسط ملاطمیه‌ی متأخر است به گونه‌ای که این سوء تعبیرها در نزد عوام منجر شد تا این اسم، مقرون با بی‌توجهی به امور دینی در عبادات و مفهوم افتخار به معاصی در نظر گرفته شود.»^{۱۷}

آفات تربیتی و دینی بر ساخته‌ی نهضت ملاطمیه:

هم چنان که گفته شد، هدف ملاطمیه در واقع اصلاح در تصوف و کوششی برای پیراستن از قیود و ظواهر آن، در بین عوام و اهل بازار بود و چون فتوت نیز تا حدی بر اصل اخلاص در عمل و اجتناب از ریا مبتنی بود، طریقه‌ی اهل ملامت به سنت‌های اهل فتوت به هم درآمیخت، اما هم طریقه‌ی آن‌ها و هم طریقه‌ی اهل فتوت اندک اندک شکل و قالب معین گرفت و لباس و شکل و آداب و رسوم به آن افزوده شد و این مقدمه‌ی ایستایی و انحراف ملاطمیه - که اساس کار آنان بر عدم پیروی قالبی و آزادی اندیشه بود - گردید. در کنار این افراط در لزوم پرهیز از ریا گاه اهل ملامت، را آن چنان از ظاهر شریعت دور می‌کرد، حتی در برخی از موارد موجب می‌شد، احوال شیوخ ملاطمیه را با احوال عقلاء المجانین قابل التباس بدانند. بنابراین ملامت و ملاطمیه، چیزی از نوع اباحیه شد و تنها نشانه‌هایی که از ملاطمیه باقی ماند،



خاطره‌ی احترام‌آمیز و حسن‌تکریم، نسبت به اصول قدیم آن‌ها از جمله سبک صوفیه و مشابهی چون ابن عربی و سهروردی بود.^{۱۸}

از دیگر مضمرات اندیشه‌ها و اعمال این فرقه، ایجاد نظریه‌ی اقطاب بود. از آن جا که اساس فکر این فرقه مبتنی بود بر این که «اولیای خدا ممکن‌اند در اوباش»؛ و حتی یک انسان عادی مثل خضر هم باشد که برای پیغمبری چون موسی جنبه رهبری پیدا کند، موجبات پیدایش و رواج نظریه‌ی رجال و مراتب ابدال و اوتاد گردید، به گونه‌ای که بعدها کسانی پیدا شدند که مدعی آن مراتب شدند و سراسر دنیای تصوف پر شد از کسانی که خود را قطب و غوث می‌دانستند.^{۱۹}

بنابراین آن گاه که زهد عاری از شایبه و ریای ملامتیان - بعد از حمدون قصار (وفات ۲۷۱ ه. ق) و ابو عثمان حصیری (وفات ۲۹۸) - به طاق نسیان سپرده شد، ملامتیه عنوانی گردید، برای یک عده از صوفیان دروغین یا ملامتیان دروغ زن که بی‌اعتنایی به رد خلق یا قبول عامه را بهانه‌ای برای عدول از حدود شریعت قرار می‌دادند. پی‌گیری چنین تفکری منجر به شکل‌گیری بزرگ‌ترین و جامع‌ترین آفت تاریخ تصوف گردید و آن ایجاد فرقه‌ی قلندریه بود؛ فرقه‌ای که آثار تخریبی بسیار عمیقی بر پیکره‌ی صوفیه نهاد.

قلندریه

وقت آن شیرین قلندر خوش که در اطوار سیر
ذکر و تسبیح ملک در حلقه‌ی زنار داشت
(حافظ)

در اصل «قلندر» به عارف شوریده‌حالی گفته می‌شود که جان را به عشق داده و از خانمان بریده، پا در رکاب سفر نهاده و همه

جا جز حق چیزی نمی‌بیند. شوریده‌ای که به این حال و مرتبه رسد به مقام «بابا» می‌رسد. عاشقانی که با لقب «بابا» در تاریخ تصوف یاد شده‌اند، بیش‌تر کسانی هستند که به صفاتی چون مجنون، عقلاء المجانین، ظرفا و خلیفکان انبیا و... مشهورند. مولوی لقب «بابا» را به «آدم ابوالبشر» داده است و با استناد به سوره‌ی اعراف آیه‌ی (۲۷) بیان داشته:

مادر و بابای ما را آن حسود

ناج و پیرایه به چالاکی ربود

این چنین تلیس یا یابات کرد

آدمی را این سیه رخ مات کرد^{۲۰}

قلندریان در واقع جماعتی از صوفیان ملامتی بودند که در قرن هفتم در خراسان و هند و حتی شام و برخی بلاد دیگر شهرت و فعالیت داشته‌اند. آنان غالباً «چهار ضرب» می‌کردند؛ یعنی موی ریش و سبیل و سر و صورت را می‌تراشیدند و دلقی از پشم سبز بر تن می‌کردند. «اینان شهر به شهر و دیار به دیار را در می‌نوردیدند و در میان مردم معرکه می‌گرفتند و عقاید خود را تبلیغ می‌کردند. اینان به شاهد بازی، باده‌گساری و استعمال بنگ و حشیش زبانزد بودند.»^{۲۱}

افراط در تخریب ظواهر و انجام اعمال خلاف عرف و شرع ملامتیه که به جهت تخطئه ریاکاری‌های صوفی نمایان انجام می‌شد، منجر به ایجاد تشکلی مخرب و منحرف بنام قلندریه گردید.

با دامنه دار شدن عقاید این فرقه و اعتقادی که مردم به این طایفه پیدا کردند، انحرافات جبران‌ناپذیری چون حساسیت -

زدایی دینی، مسامحه در امور دین و دنیا، بی‌باکی در استعمال مواد مخدر و... در اجتماع اسلامی ریشه دوانید. برای نشان دادن این انحرافات و آفات به بیان تفکرات و عقاید دو فرقه از ده‌ها فرقه‌ی قلندریه اکتفا می‌کنیم:

۱- جلالیه: «پروان این فرقه اگر چه خود را شیعه می‌دانستند و به سب و لعن خلفای ثلاثه می‌پرداختند چندان پای بند به آداب شریعت نبوده‌اند. مسکرات فراوان می‌خوردند و سالی یک بار گدایی می‌کردند.

جمع مال و زن گرفتن را حرام می‌دانستند.»^{۲۲}

۲- مداریه: «این فرقه هم چون سناسیان، زولیده می‌بودند و همواره خاکسار

بر بدن مالیده و در اجتماع ظاهر می شده اند و زنجیر در سر و گردن خود می پیچیدند و علم سیاه و عمامه ی سیاه یا خود داشتند. نماز نمی خواندند و روزه نمی گرفتند و پیوسته در کنار آتش نشسته و بنگ می خوردند و هنگام ستایش قوم خود، اغلب میزان بنگ خوردن و چرس کشیدن را دست آویز ستایش قرار می دادند که فلان پیر یا فلان مدار دو سیر یا سه سیر بنگ می خورد.

نتیجه گیری:

عرفان و تصوف به عنوان یک مشرب فکری هم چون دیگر مشارب فکری انسان، همواره در معرض دخل و تصرف های فکری و عملی بسیاری قرار گرفته است. با دور شدن تدریجی سالکان و مدعیان تصوف از اصول بنیادین این نهضت، مرید پروری و خانقاه مداری مشایخ صوفی، دست آویز قرار

دادن اندیشه های

والای آن برای بازار گرمی و

کسب توجه و اقبال مردم و پذیرش

مسامحه آمیز طالبان منجر به خیزش نهضتی

اصلاح طلب، به نام ملامتیه گردید؛ نهضتی

که قصد آن پیرایش آفات دامن گیر از پیکره ی

تصوف بود. اما این نهضت انقلابی نیز - بعد

از درگذشت بنیان گذاران خویش - در سیر

حرکت خویش به منجلائی دیگر در افتاد و آن

تخریب آداب دینی و اعتقادی مردم و دست

آویز قرار دادن اندیشه های خویش در جهت

عدول از قوانین شریعت و پای بندی به قواعد

دینی بود. در کنار این ها افراط در دوری از

تظاهر و اجتناب از شهرت، منجر به تشکیل

نهضت دیگری به نام قلندریه با فرقه های

متنوع و مختلف گشت. فرقه هایی که در کنار

بی قیدی به قوانین شریعت و اعتقادات مذهبی

موجب

دین گریزی مردم

را نیز فراهم آورد.

در نهایت اگر چه

ملامتیه با آسیب شناسی خویش

در برابر آفات برخاسته از میان

صوفیه قیام کرده، خود نیز چندان موفق

عمل نکرد و - جز در اوان کار - در مابقی

سیر خویش، در میان آفات بر ساخته ی

خویش استحاله گشت و با فرقه فرقه گشتن،

نه تنها خود، بلکه عالم عرفان را به نوعی

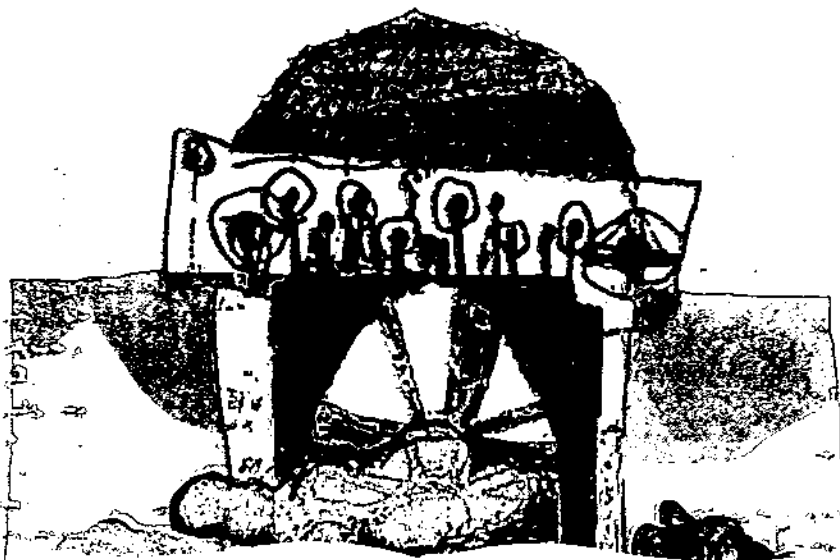
پلورالیسم اعتقادی دچار ساخت.

پانویس:

- ۱- ر. ک: دموکراسی قدسی، علی اکبر رشاد، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۷
- ۲- ر. ک: ارزش میراث صوفیه، پیشین، صص ۳۳-۳۴
- ۳- رساله ی قشیری، ابوالقاسم قشیری، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ششم، ۱۳۷۹، مقدمه ی مصنف
- ۴- کشف المحجوب، علی بن عثمان هجویری، تصحیح ژوکوفسکی، انتشارات طهوری، چاپ ششم، ۱۳۷۸، ص ۴۰
- ۵- تبصرة العوام، سید مرتضی داعی حسنی، تصحیح عباس اقبال، تهران، ۱۳۱۳، صص ۱۳۲-۱۳۳
- ۶- شرح التعرف لمذهب التصوف، ابو ابراهیم مستملی بخاری، تصحیح محمد روشن، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۶-۱۳۶۳، ص ۱۰۵
- ۷- ارزش میراث صوفیه، ص ۱۵۳
- ۸- همان، ص ۱۶۸
- ۹- شرح تعرف، ربع سوم، صص ۹۸۱-۹۸۲
- ۱۰- همان، ربع اول، صص ۱۷۱-۱۷۰
- ۱۱- دکتر زرین کوب، در بخش «تصوف در ترازو» از کتاب ارزشمند ارزش میراث تصوف بیان می دارد: «به طور کلی بعضی از سلسله های صوفیه، معتقد بوده اند که چون فساد و صلاح پادشاه فساد و صلاح رعیت است، ارتباط با حکام و سلاطین ضروری است. از سوی دیگر از آن جا که فقها، زیاد مزاحم و معارض سلاطین می شدند و گاه به حکم تکفیر خویش، موجبات قتل سلاطین را فراهم می کردند. (ر. ک: مختصر ابن بی بی، ص ۳۲) سلاطین نیز به سبب ترس از غلبه فقها به صوفیه اظهار علاقه می کردند. چنان که مشایخ
- صوفیه را به سفارت می فرستادند و اعزاز می کردند. (ر. ک: همان)
- ۱۲- ملامتیه، صوفیه و تصوف، ابوالعلا عفیفی، ترجمه نصرت الله فروهر، انتشارات الهام، چاپ اول، ۱۳۷۶، صص ۲۶-۲۵
- ۱۳- همان، ۱۳-۱۲
- ۱۴- همان، ۳۹-۳۴
- ۱۵- کشف المحجوب، پیشین، ص ۵۲
- ۱۶- جست وجو در تصوف، عبدالحسین زرین کوب، انتشارات امیر کبیر، چاپ ششم، ۱۳۷۹، ص ۳۲۹
- ۱۷- ملامتیه، صوفیه و تصوف، پیشین، ص ۲۶-۲۵
- ۱۸- جستجو در تصوف، پیشین، صص ۳۲۶-۳۲۵
- ۱۹- همان، ص ۳۳۹
- ۲۰- آیین قلندری، مهران میر عابدینی، انتشارات فراوان، چاپ اول، ۱۳۷۴، ص ۱۱
- ۲۱- ارزش میراث صوفیه، ص ۸۶
- ۲۲- همان، ص ۶۱

منابع و مآخذ:

- ۱- ابن دایه حسنی، سید مرتضی، تبصرة العوام فی معرفة الانام، تصحیح عباس اقبال، تهران، ۱۳۱۳
- ۲- انصاری، قاسم، مبانی عرفان و تصوف، انتشارات طهوری، چاپ دوم، ۱۳۷۵
- ۳- رامپوری، غیاث الدین، غیاث اللغات، انتشارات امیر کبیر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۵
- ۴- رشاد، علی اکبر، دموکراسی قدسی، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۷
- ۵- زرین کوب، عبدالحسین، ارزش میراث صوفیه، انتشارات امیر کبیر، چاپ دهم، ۱۳۸۰
- ۶- زرین کوب، عبدالحسین، جستجو در تصوف، انتشارات امیر کبیر، چاپ ششم، ۱۳۷۹
- ۷- عفیفی، ابوالعلا، ملامتیه صوفیه و تصوف، نصرت الله فروهر، انتشارات الهام، چاپ اول، ۱۳۷۶
- ۸- قشیری، ابوالقاسم، رساله ی قشیری، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ششم، ۱۳۷۹
- ۹- مستملی بخاری، ابوالبراهیم، شرح التعرف لمذهب اهل تصوف، تصحیح محمد روشن، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۶-۱۳۶۳
- ۱۰- میر عابدینی، مهران، آیین قلندری، انتشارات فراوان، چاپ اول، ۱۳۷۴
- ۱۱- هجویری، علی بن عثمان، تصحیح ژوکوفسکی، انتشارات طهوری، چاپ ششم، ۱۳۷۸



چکیده:

«باد صبا» به خصوص از دوره‌ی سبک عراقی به بعد در ادبیات فارسی جایگاه ممتازی دارد. او پیک عاشقان و هدهد خوش خبر دلدادگان است و با «گل» ارتباط دائم دارد. بی‌جهت نیست که به او حسادت می‌ورزند. هر چند خود نیز در این پیام رسانی‌ها چون عشاق بیمار و رنجور می‌گردد!

در ادب فارسی صبا

❖ جواد هداوند

تهران - منطقه ۱۷

نویسنده: جواد هداوند (۱۳۵۴ -
ری) کارشناس ارشد زبان و ادبیات
فارسی و دبیر شاغل در آموزش و
پرورش در منطقه‌ی ۱۷ تهران است.
شعر نیز می‌گوید. کتاب «روایت
سهراب» وی در سال ۱۳۸۱ به چاپ
رسیده است.

کتابخانه

کتابخانه پیک دانشمندان، گلزار زلف یار
کتابخانه صبا، حسادت به صبا، پیک ظلمت

سبک عراقی به بعد در ادبیات فارسی رشد کرد و نمایان شد و در شعر ادوار قبل، بادی معمولی چون دیگر بادهای تلقی می‌شد و جنبه‌ای عاشقانه یا عارفانه برایش متصور نبوده‌اند.

اما ناگفته نماند که گاهی نیز در شعر سبک عراقی این موضوع دیده می‌شود و شعرا برای صبا ویژگی‌هایی مختص طبیعت ذکر می‌کنند.

در سبک هندی نیز «صبا» بارها مورد خطاب واقع شده است و همان ویژگی‌های مهم عاشقانه را به همراه دارد. یکی از زیباترین ابیاتی را در این مورد، که در شعر همین دوره موجود است، از نظیری نیشابوری می‌خوانیم:

صبا بر هم زد آن زلف و دلم بر گرد آن گردد

و محبت این جماعت قرار دارد. او محرم راز است - که البته لازمه‌ی این وظیفه است - و همواره در خلوت عشاق حضور دارد و از حیث حضور در حریم معشوق از دیگران گوی سبقت ربوده که خود مبحثی جداست و در ادامه، به آن خواهیم پرداخت.

عشاق هر سحر، بعد از آن که شی را با خیال یار، به روز پیوسته‌اند، به انتظار نشسته تا بار دیگر عطر روح انگیز معشوق را از صبا بشنوند؛ همان پیام مهر و محبت را.

در بسیاری از موارد، شب زنده داری‌های عشاق به همین دلیل است که مبادا در لحظه‌ی غفلت و خواب، صبا آهسته بگذرد و ایشان را از شنیدن پیام معشوق، محروم سازد.

این حرمت و دوستی با صبا، تقریباً از

صبا نسیم خنک و ملایمی است که هر سحرگاه از جانب مشرق وزیده و موجب دل‌انگیزی و تفریح خاطر عشاق می‌گردد.

این شخصیت محبوب از جمله‌ی بزرگ‌ترین و مهم‌ترین قهرمانان عرصه‌ی عشق بازی است. او سراسر شعر فارسی را عرصه‌ی ناخست و تاز خود قرار داده و شمیم روح نوازش در لابه‌لای ابیات نهفته است. شخصیتی که بارها و بارها مورد خطاب قرار گرفته و اشعار فراوانی در مورد و یا به نام او سروده شده است.

او پیک مشتاقان است و وظیفه‌ی خطیر پیام رسانی عشاق بر عهده‌ی توانای اوست و البته به پاس این خدمت بزرگ، مورد احترام

چو آن مرغی که ویران کرده باشند آشیانش را

اما شهرت «صبا» مدیون وظیفه‌ی پیام‌رسانی
اوست. او وظیفه‌ای دو جانبه دارد و احوال
عاشق و معشوق را برای هم بازگو می‌کند.

در اکثر ابیاتی که در آن، صبا مورد خطاب
قرار گرفته، بی‌فاصله سخن از این وظیفه به
میان آمده و تنها چاره‌ی روز فراق را پیام او
دانسته‌اند. صبا گرچه پیام عاشق را بی‌کم و
کاست بازگو می‌کند، اما در نهایت اختیار
عمل با اوست:

من این دو حرف نبستم چنان که غیر ندانست
تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تو دانی
«حافظ»

صبا فدای تو بادم چو بگذری به نگارم
به هر طریق که دانی به هر صفت که توانی...
«سلمان ساوجی»

او به هدهد خوش‌خبر تشبیه شده با پامی
روح نواز و شادی‌بخش. صبا از معدود
افرادی است که اجازه‌ی لمس کردن معشوق
را دارد. او هر سحرگاه گره از زلف پیچ در
پیچ محبوب می‌گشاید و بوی این زلف
مشکین را به همراه دارد. در میان شاعران،
باد صبا در اشعار حافظ، سعدی و سلمان از
شور و حال عجیب و زیبای بیش‌تری
برخوردار است.

مثال از حافظ:

- ای صبا نکه‌تی از خاک ره یار بیار
بیر اندوه دل و مژده‌ی دیدار بیار
- ای صبا نکه‌تی از کوی فلانی به من آر

زار و بیمار غم را حلت جانی به من آر
- صبا اگر گذری افتد به کشور دوست
بیار نقه‌ای از گیسوی معنبر دوست...

مثال از سعدی:

- ای نفس خرم باد صبا
از بر یار آمده‌ای مر حبا
- از سر زلف عروسان چمن دست بدارد
به سر زلف تو گر دست رسد باد صبا را
- به یادگار کسی دامن نسیم صبا
گرفته‌ایم و دریغا که باد در چنگ است...

مثال در این باره فراوان است و ما به
جهت رعایت اختصار به همین مقدار بسنده
می‌کنیم. اما بحث مهم دیگر در باب «صبا»
رابطه‌ی او با «گل» است.

از دیگر وظایف مهم صبا، شکوفا کردن
گل‌ها در هنگام حرکت و وزش است.
عطر افشان و مشکین بودن صبا نیز معلول
همین عمل است. صبا، همان‌طور که
اجازه‌ی لمس کردن و نوازش زلف یار را دارد
و گره از زلف پرچین معشوق می‌گشاید،
اجازه دارد تا برگ‌های در هم پیچیده‌ی گل‌ها
را نیز باز کند.

این عمل صبا سبب شده تا شاعران
همواره در کنار نام صبا، از عطر و مشک و
بوی خوش نیز یاد کنند و همین رایحه است
که موجبات تفریح ارواح عاشق را مهیا کرده
و بلبلان عاشق را به وجد آورده است.

صبا هم چنان مأموریت دارد تا در هنگام
وزیدن با حرکت دادن درختان سرو در چمن،
عشاق را به یاد قامت استوار معشوق بیندازد:
- صبا به مقدم گل راح روح بخشد باز

کجاست بلبل خوش گوی گو بر آر آواز
«حافظ»

- فراش خزان ورق بیفشاند
نقاش صبا چمن بیاراست

«سعدی»

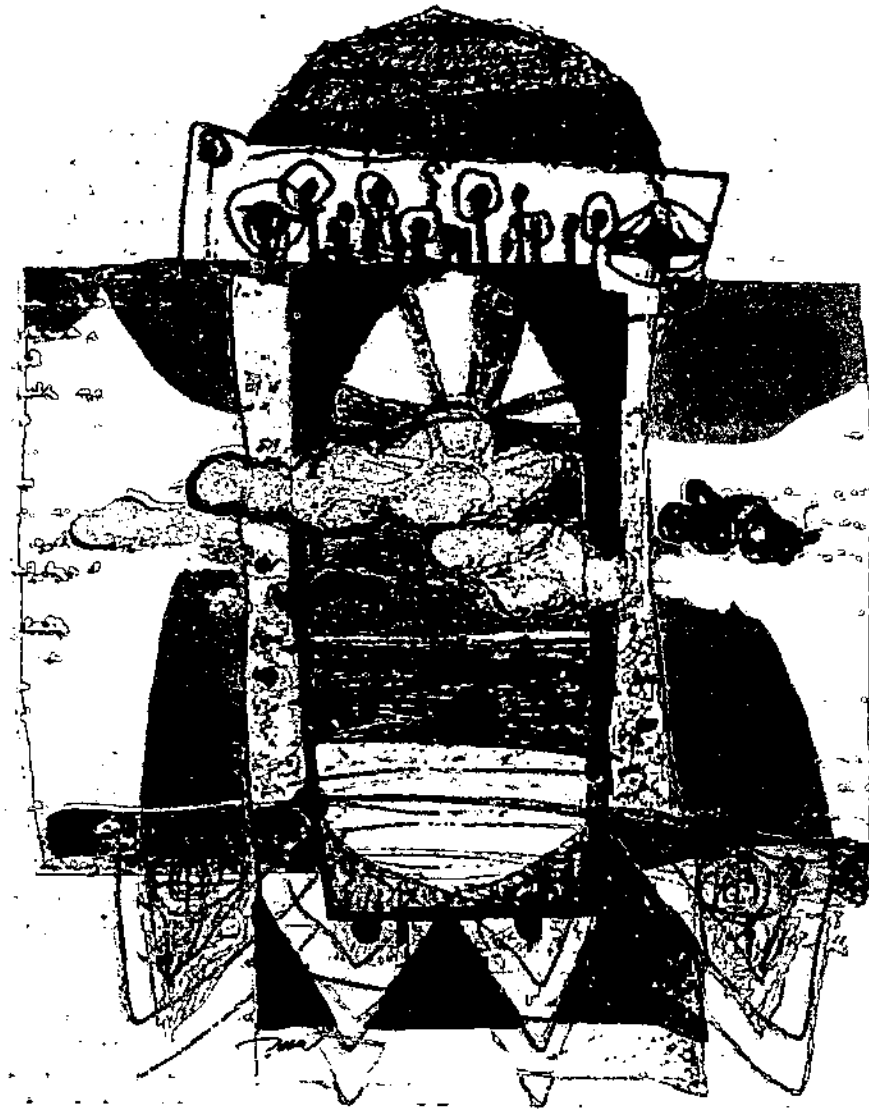
- صبا تا پرده نگشاید ز روی غنچه نشیند
اگر گل می‌درد جامه و گر بلبل فغان دارد
«سلمان فارسی»

حسادت به صبا

آن گونه که پیش‌تر اشاره شد، صبا از
معدود افرادی است که اجازه‌ی عبور در
حریم یار را دارد. او پیوسته اجازه‌ی ورود
به خلوت معشوق را دارد و همین حضور،
ریشک و حسادت عاشقان را بر می‌انگیزد تا
جایی که ایشان گه گاه از قصور و کوتاهی
صبا در انجام وظایفش سخن می‌گویند و
او را به خیانت در رازداری متهم می‌کنند.
ایراد این جماعت این است که صبا همدم
هرکسی است و به هر جایی سر می‌زند و
بوی عشق را به دیار اغیار می‌برد و
ناخودآگاه اسرار عشق را بر آنان عرضه
می‌دارد.

این که صبا پرده دار حرم یار است و حتی
اجازه‌ی برداشتن برقع از رخسار معشوق و
باز کردن گره‌های زلف یار را دارد مایه‌ی
ریشک و حسادت عاشق گشته است و ایشان
مصرانه از معشوق می‌خواهند تا صبا را به
حرم خود راه ندهد.

اما با وجود این شکایت و سعایت، صبا
هم چنان تنها پیک معشوق است و کسی جز



ایلای بی درمان نرسته است. این عشق، حاصل رفت و آمدهای مکرر اوست در خلوت یار. او که بارها پیام معشوق را به عشاق می‌رسانده و تغییر حالات و رفتار ایشان را شاهد بوده، اینک خود به غم یار دچار شده است.

او ترجیح می‌دهد که نزد معشوق بماند و از لذت بی حد این دیدار بهره گیرد. اما گاهی نیز به فراق یار دچار می‌شود و این دوری عامل بیماری و رنجوری صباست.

او که هر سحر از حریم یار می‌وزید، اینک با حریمی خالی از یار مواجه است و پیامی برای رساندن ندارد. پس شتاب و تعجیل او بی مورد است.

او در این حالت وظیفه‌ای بر عهده ندارد و دچار سرگردانی، تأخیر و تحیر می‌گردد. عشاق با دیدن این موارد امید از او می‌برند و دیگران، از جمله باد شمال را به یاری می‌خوانند.

مثال از حافظ:

- نشان بار سفر کرده از که پرسم باز
که هر چه گفت بُرید صبا پریشان گفت
- من و باد صبا مسکین، دوسر گردان بی حاصل
من از افسون چشمت مست و او از بوی گیسویت

مثال از سلمان:

- عهدی است تا نمی‌شنوم بویت از صبا
از توست یا ز سستی عهد صباست این
- جز صبا محرم او نیست ولی چندانم
بر صبا هست و قوفی که صبا در به دری است...

از دیگر مسائل مهم و گفتنی، بیماری صباست. این پیک راستان و عاشقان، گاهی در وزیدن و انجام وظایفش دچار سستی می‌شود که از آن به «بیماری صبا» تعبیر می‌کنند.

در این حالت دیگر صبا تمایلی به وزیدن ندارد و آن قدر دیر و آهسته می‌آید که همگان را از انتظاری طولانی و سخت دچار ملال می‌سازد. ضمن این که در این حالت نیز، نشانه‌ای از عشق و بوی معشوق در وی مشاهده نمی‌شود.

اما علت بیماری صبا چیست؟ عده‌ای معتقدند که او نیز دچار عشق شده و از این

او به چنین رسالت مهمی قادر نیست. پس عشاق ناچارند با وی مدارا کنند، ولی بی‌میل نیستند که روزی این حجاب و واسطه‌ی بزرگ را از راه بردارند و بی‌واسطه‌ی غیر، معشوق را نظاره کنند.

- من ذوق سوز عشق تو دائم نه مدعی

- از شمع پرس قصه ز باد صبا مهرس...

حافظ

- راز سر بسته‌ی زلفت مگشای پیش صبا
که صبا هم نفس هر کس و هر دم جایی است...
سلمان ساوجی

بیماری صبا

باورهای عامیانه

در کتاب‌های فارسی دوره‌ی متوسطه
و پیش‌دانشگاهی



❖ سیروس پورقاسمی - تنکابن

(متولد ۱۳۴۸) دبیر زبان و ادبیات فارسی
تنکابن کارشناسی ارشد زبان و ادبیات
فارسی از دانشگاه تربیت معلم است.

کتابخانه

صفا چشم زخم، ششم صبر
زیر سام، اختلاج افسانه ماهی، گنگشیر
اکثر

چکیده:

در کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌های متوسطه و پیش‌دانشگاهی به خودآزمایی‌هایی با این مضمون برمی‌خوریم که «در درس به کدام باور عامیانه اشاره شده است؟» اما در هیچ یک از کتاب‌های یادشده به شرح و تعریف اصطلاح «باور عامیانه» پرداخته نشده است. نگارنده ضمن ارائه توضیحی مختصر درباره‌ی «باور عامیانه» به شرح و بسط نمونه‌هایی از باورهای عامیانه می‌پردازد. کوشش شده است تا توضیحات مربوط به هر باور، مستند به شواهدی از نظم و نثر فارسی باشد. با این وجود در مواردی که شواهدی یافت نشد تنها به ذکر باور بسنده شده است.

۲. دیدم ماشاءالله چشم بد دور آقا
و اثر قیده اند.

(ادبیات فارسی ۲ ص ۳۲)

چشم زخم «در فرهنگ عامه آزار و
گزندی است که گمان می‌رود از تأثیر نگاه
کسی به انسان می‌رسد. نظر دشمن، نظر
حسود و نظر کسی که فاقد و طالب چیزی
است و گاه هرگونه نظر تحسین در اعتقاد عامه
ممکن است چنین تأثیری داشته باشد. کسی
را که گمان می‌رود چشمش چنین تأثیری
دارد، بدچشم، شورچشم و چشم‌رسان
می‌خوانند و نظر کردن او را به چشم‌زدن،
چشم‌رساندن و نظر رساندن تعبیر می‌کنند...
اعتقاد به چشم زخم با این صورت مخصوص
در ایران از تأثیر اسلام و اعراب وارد شده
است...»

(دائرة المعارف فارسی)

برخی از محققان واژه‌ی «همایون» را برگرفته
از نام این پرنده می‌دانند.^۲

از همای در شعر فارسی با مناسبات زیر
یاد شده است:

(الف) موجب سعادت:

همای گو مفکن سایه‌ی شرف هرگز
بر آن دیار که طوطی کم از زغن باشد

(حافظ ص ۱۰۹)

(ب) استخوان خواری:

همای بر سر مرغان از آن شرف دارد
که استخوان خورد و جانور نیاز دارد

(گلستان ص ۶۹)

(ج) در تقابل با جغد که مظهر شومی است:

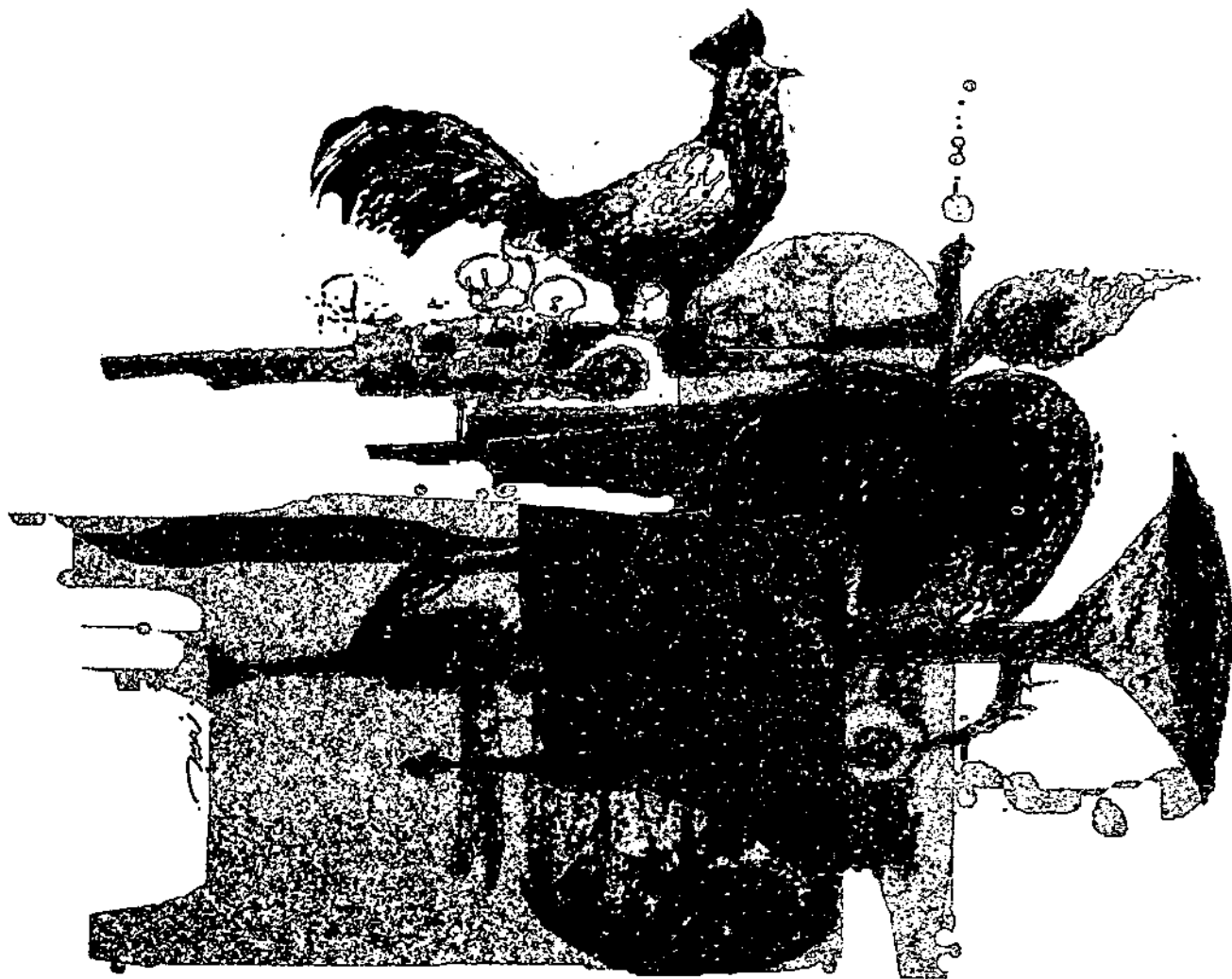
کس نیاید به زیر سایه‌ی بوم
ور همای از جهان شود معدوم

(گلستان ص ۶۰)

در این جا باورهای عامیانه‌ی مندرج در
کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی دبیرستان را
مورد بررسی قرار می‌دهیم:

۱. علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را
که به ما سوا فکندی همه سایه‌ی هما را
(ادبیات فارسی ۲ ص ۲)

هما در افسانه‌ها رمز سعادت و پادشاهی
پنداشته شده است. مردم قدیم هما را مرغی
مبارک و موجب سعادت می‌شمردند که
سایه‌ی او بر سر هر کس بیفتد آن فرد به دولت
و پادشاهی دست می‌یابد. «در کتب
جانورشناسی از قبیل حیاة الحیوان و
عجایب المخلوقات و نیز الحیوان جاحظ و
نزہت‌نامه‌ی علایی سخنی درباره‌ی این پرنده
وجود ندارد، ولی در شعر و ادب فارسی
وجود آن امری مسلم و سعادت بخشی سایه‌ی
او جزء بدیهیات به شمار می‌رفته است...»^۱



۳. گویی کالبد بنا، مینایی است که روح ایران را در آن حبس کرده‌اند.

(ادبیات فارسی ۲ ص ۱۱۰)

در افسانه‌های قدیم، جادوگران دیوها را در شیشه می‌کردند. علامه دهخدا می‌نویسد: «در قدیم رسم دعانویسان بود که اشخاص جن‌زده را با ذکر و ورد و دعا درمان می‌کردند و جن‌های مسلط بر آن‌ها را پس از تسخیر (به وسیله‌ی ادعیه و اوراد) در شیشه می‌کردند و اشخاص جن‌زده را بهبود می‌بخشیدند.»

(لغت‌نامه - ذیل دیو)

ظاهراً ترکیب «شیشه‌ی عمر» نیز بی‌ارتباط با این باور نیست. دیوها در افسانه‌های ایران شیشه‌ای موسوم به «شیشه‌ی عمر» دارند و از آن با دقت نگهداری می‌کنند.

هرگاه این شیشه به دست انسان بیفتد مالک عمر و زندگی دیو می‌شود زیرا با شکستن شیشه، دیو نیز خواهد مرد.

(لغت‌نامه - ذیل شیشه)

۴. روز پنجشنبه، یازدهم صفر، امیر را تب بگیرفت: تب سوزان و سرسامی افتاد... پیش رفتم یافتن خانه تاریک کرده...

(ادبیات فارسی ۳ - غیر علوم انسانی ص ۵۱)

«سرسام» نوعی بیماری که با سرگیجه و سردرد و هذیان‌گویی همراه است و به مبتلای این مرض سرسامی می‌گویند. بنابر باور عامه چنین بیماری از روشنی‌آزار می‌بیند و بی‌آرام می‌شود. (غیاث‌اللغات) از این رو بیمار را در اتاق تاریکی نگه می‌دارند. بیهوشی در داستان قاضی بست در شرح اعتلای مسعود غزنوی به تب و سرسام بعد از حادثه‌ی رود

میرمند به این شیوه‌ی درمان سرسام اشاره می‌کند. این باور در شعر فارسی نیز آمده است:

سرسامی و نور چون بود خوش
خاشاک و نمود بالله آتش

(لیلی و مجنون ص ۱۱۹)

۵. امیر را یافتن آن جابر زیر تخت نشسته، ...

مختفه در گردن، عقدی همه کافور...

(ادبیات فارسی ۳ - غیر علوم انسانی ص ۵۱)

«کافور» ماده‌ی معطر جامدی است که آن را از گیاهی به همین نام می‌گیرند (فرهنگ فارسی معین). براساس باورهای طبی قدیم «کافور سرد است و خشک و چون اندر قرص‌ها به کار برند، تب‌های گرم را سود کند و تب محرقه را»^۲

۶. دوباره پلک دلم می‌پرد، نشانه‌ی چیست؟

ششده ام که می آید کسی به مهمانی
(ادبیات فارسی ۳- غیر علوم انسانی ص ۱۳۷)

جنیندن یا اختلاج بعضی از اندام های آدمی را در باور عامه نشانه ی وقوع پیشامدهای گوناگون می دانسته اند. دکتر زرین کوب می نویسد: «تغال از روی اختلاج اعضا از قدیم بین ایرانیان روش هایی داشته است و در الفهرست، نام کتابی در این زمینه آمده است که به ایرانیان قدیم منسوب شده است. اختلاج اعضا و معرفت احکام آن تا این اواخر در ایران شهرت تمام داشت و در ادب نیز در باب آن بعضی حکایات آمده است از جمله در جوامع الحکایات عوفی حکایتی است که نمونه ای از فال های راجع به پریدن چشم را به دست می دهد و نیز از آن می توان اعتقاد عامه را در باب ذوق و فراست فال گیران دریافت.»^۴

۷. آن که گویند که بر آب نهاده ست جهان
مشنو ای خواجه که تا درنگری بر باد است
(ادبیات فارسی ۳- غیر علوم انسانی ص ۱۷۹)
مطابق اعتقاد قدما زمین بر آب است و

آب بر روی صخره و صخره بر کوهان گاو و
گاو بر کم کم (توده ای از ریگ به هم چسبیده)
و آن کم کم بر پشت ماهی و آن ماهی بر باد
سترون و باد در حجابی از ظلمت و ظلمت بر
ثری و چون به ثری رسی دانش خلایق به پایان
رسد و هیچ کس نداند که آن سوی چیست جز
خدای^۵

۸. اکنون مشتی خاک پس من انداز تا گرانی
بیرم.

(ادبیات فارسی ۳- علوم انسانی ص ۱۷۹)

ترکیب «خاک در دنبال کردن به معنی
راندن و با تحقیر از خود دور کردن است به
گونه ای که نفرت از بازگشت طرف را نشان
دهد.»^۶

(در اقلیم روشنائی، ص ۲۴۹)

استاد مجتبی مینوی در شرح این باور
می نویسد: «چنین برمی آید که هرگاه
بازگشت رونده ای را نمی خواسته اند از پی او
خاک می افکنده اند. رسم امروز در این مورد
کوزه انداختن و شکستن است. چنان که از

پس مسافری که می خواهند زود بازگرد آید
اندازد. ازرقی هروی در ضمن قطعه ای که
در هجای کسی گفته است نفرت از وی را در
بیتی بدین لفظ بیان کرده است:

من حجره را برویم، پس خاک حجره را
بندازمش ز پس چو پی از در برون نهاد
(کلبه و دمنه ص ۵۰)

۹. بگفتا دوری از مه نیست درخور
بگفت آشفته از مه دور بهتر

(زبان و ادبیات فارسی (عمومی)

پیش دانشگاهی ص ۴۵)

مطابق اعتقاد قدما دیوانه، صرعی و
جن زده با دیدن ماه نو آشفته می شوند.
خمسه ی نظامی سرشار است از تصاویر
زیبایی که با بهره گیری از این باور عامیانه در
ذهن شاعر گنجه خلق شده است که به چند
نمونه اشاره می شود:

ملک چون جلوه ی دلخواه نو دید
نو گفتی دیو دیده ماه نو دید

(خسرو و شیرین ص ۳۹۲)

۱۰. روز هجران و شب فرقت یار آخر شد

۱. نیرنگستان ص ۹۷.

۲. منطق الطیر ص ۱۷۸.

۳. ر. ک. نیرنگستان ص ۳۲.

۴. یادداشت ها و اندیشه ها ص ۲۵۹.

۵. آفرینش و تاریخ، ۳۰۵/۱.

۶. یادداشت های دکتر غنی در حواشی
دیوان حافظ ص ۲۵۸.

منابع و مآخذ.....

۱. آفرینش و تاریخ، مطهرین طاهر
مقدس، ترجمه ی دکتر محمدرضا
شفیعی کدکنی، تهران، آگاه،
۱۳۷۴.

۲. ادبیات فارسی (۱)، شرکت چاپ و
نشر کتاب های درسی ایران، چاپ
۱۳۸۰.

۳. ادبیات فارسی (۲)، شرکت چاپ و
نشر کتاب های درسی ایران، چاپ

۱۳۸۰.

۴. ادبیات فارسی (۳) (کلیه ی رشته های
غیر علوم انسانی)، شرکت چاپ و نشر
کتاب های درسی ایران، چاپ

۱۳۸۱.

۵. ادبیات فارسی (۳) (رشته ی علوم
انسانی)، شرکت چاپ و نشر
کتاب های درسی ایران، چاپ

۱۳۸۰.

۶. ادبیات فارسی (۲) (دوره ی
پیش دانشگاهی، رشته ی علوم
انسانی)، شرکت چاپ و نشر
کتاب های درسی ایران، چاپ

۱۳۸۰.

۷. زبان و ادبیات فارسی (۱) و (۲)،
(دوره ی پیش دانشگاهی، کلیه ی
رشته ها)، شرکت چاپ و نشر
کتاب های درسی ایران، چاپ

۱۳۸۰.

۸. اقبال نامه، حکیم نظامی گنجه ای،
تصحیح و حواشی حسن وحید
دستگردی، به کوشش سعید
حمیدیان، تهران، قطره چاپ چهارم،
۱۳۷۸.

۹. الابنه عن حقایق الادویه، موفق الدین
ابومنصور علی هروی، تصحیح احمد
بهمنیار، به کوشش حسین محبوبی
اردکانی، تهران، دانشگاه تهران،
۱۳۴۶.

۱۰. بوستان سعدی، به تصحیح و
توضیح دکتر غلامحسین یوسفی،
تهران، خوارزمی، چاپ ششم،
۱۳۷۹.

۱۱. تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل
خطیب رهبر، تهران، مهتاب، چاپ
ششم، ۱۳۷۶.

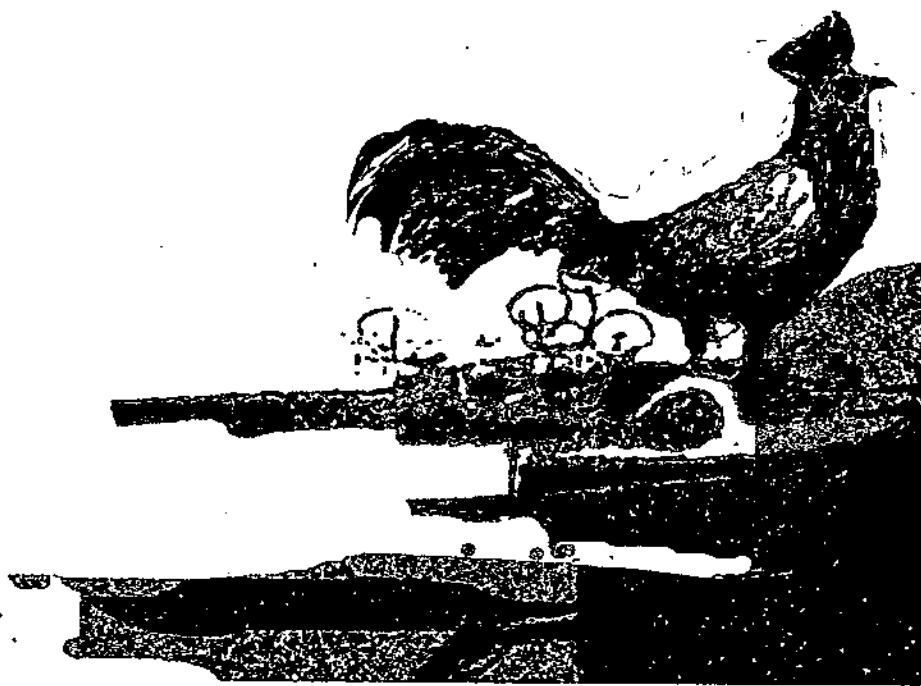
۱۲. خسرو و شیرین، حکیم نظامی
گنجه ای، تصحیح و حواشی حسن
دستگردی، به کوشش سید
حمیدیان، تهران، قطره، چاپ
سوم، ۱۳۷۸.

۱۳. دایرة المعارف فارسی، به سرپرستی
غلامحسین مصاحب، تهران،
امیرکبیر، کتاب های جیبی، ۱۳۸۰.

۱۴. در اقلیم روشنائی، دکتر محمدرضا
شفیعی کدکنی، تهران، آگاه،
۱۳۷۳.

۱۵. دیوان حافظ، به تصحیح محمد
قزوینی و قاسم غنی، به کوشش
رحیم ذوالنور، تهران، زوار،
۱۳۶۹.

۱۶. دیوان خاقانی شروانی، به کوشش
دکتر میرجلال الدین کزازی، تهران،
نشر مرکز، ۱۳۷۵، دو جلد.



زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد
(زبان و ادبیات فارسی (عمومی)
پیش‌دانشگاهی - ص ۵۱)

دکتر عبدالحسین زرین‌کوب در شرح این اعتقاد عامیانه می‌نویسد: «عامه می‌پنداشته‌اند که در هنگام فال زدن اگر ستاره‌ای از آسمان بگذرد فال راست می‌آید. «درباره‌ی «گذشتن اختر» نوشته‌اند: «یعنی آن وقتی که اختر (یعنی ستاره‌ی مساعد) از نصف‌النهار یای یکی از درجات منطقه البروج، مثلاً درجه‌ی طالع شخص مفروض عبور کرده زیرا در آن وقت است که انسان هر خواهش یا داعی بکند یا فالی بزند، برآورده می‌شود.»^۶

ادبیات فارسی ۱ ص ۱۳۳ می‌رسد باران؟

ادبیات فارسی ۲ ص ۱۳۰

* محال است در میهمانی اول بعد از عروسی بگذارم از کسی چیز عاریه وارد این خانه بشود مگر نمی‌دانی که شکوم ندارد بچه‌ی اول می‌میرد؟

مواردی که شاهی از آثار ادبی برای شرح باورهای به کار رفته در آن‌ها، نیافتم عبارت‌اند از:
* ستاره‌مان از اول مطابق نیامد.

* من مگر طالع خود در تو توانم دیدن که توأم آینه‌ی بخت غبارآگینی

ادبیات فارسی (۲)

پیش‌دانشگاهی غیر علوم انسانی ص ۹۰

ادبیات فارسی ۲ ص ۳۱

ادبیات فارسی ۱ ص ۱۳۲

* سی و سه بندم به تکان افتاد.

* قاصد روزان ابری، داروگ، کی

۳۱. منطق‌الطیر، عطار نیشابوری،

مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران سخن، ۱۳۸۳.

۳۲. نیرنگستان، صادق هدایت، تهران، جاویدان، ۱۳۵۶.

۳۳. هفت‌پیکر، حکیم نظامی گنجه‌ای، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره، چاپ چهارم، ۱۳۸۰.

۳۴. یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، جاویدان، چاپ چهارم، ۱۳۶۲.

۳۵. یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ، به کوشش اسماعیل صامی، تهران، علمی، چاپ دوم، ۱۳۶۶.

۱۳۷۷.

۲۷. لغت‌نامه، علی‌اکبر دهخدا، تهران، دانشگاه تهران، چاپ دوم از دوره‌ی جدید، ۱۳۷۷.

۲۸. لیلی و مجنون، حکیم نظامی گنجه‌ای، به تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره، چاپ سوم، ۱۳۷۸.

۲۹. مثنوی مولوی، به تصحیح و توضیح دکتر محمد استعلامی، تهران سخن، چاپ ششم (با تجدیدنظر کامل)، ۱۳۷۹.

۳۰. مخزن‌الاسرار، حکیم نظامی گنجه‌ای، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره، چاپ چهارم، ۱۳۷۹.

یاحقی، تهران، سروش و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ دوم ۱۳۷۵.

۲۲. فرهنگ فارسی، دکتر محمد معین، تهران، امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۶۰.

۲۳. فرهنگ فارسی عامیانه، دکتر ابوالحسن نجفی، تهران، نلوفر، ۱۳۷۸.

۲۴. کلیات سعدی، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، ققنوس، چاپ سوم، ۱۳۶۸.

۲۵. کلیله و دمنه، انشای نصرالله منشی، به تصحیح مجتبی مینوی، تهران، امیرکبیر، چاپ دوازدهم، ۱۳۷۳.

۲۶. گلستان سعدی، به تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی، چاپ پنجم،

۱۷. دیوان فرخی سیستانی، به اهتمام محمد دبیرسیاقی، تهران، زوار، چاپ سوم، ۱۳۶۳.

۱۸. شرف‌نامه، حکیم نظامی گنجه‌ای، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره، چاپ سوم، ۱۳۷۸.

۱۹. غیاث‌اللغات، غیاث‌الدین محمد رامپوری، به کوشش دکتر منصور ثروت، تهران، امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۷۵.

۲۰. فرخنامه، ابوبکر مظهر جمالی یزدی، به کوشش ایرج افشار، تهران، انتشارات فرهنگ ایران‌زمین، ۱۳۴۶.

۲۱. فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، دکتر محمدجعفر



❖ دکتر منیره احمد سلطانی

عضو هیئت علمی
دانشگاه آزاد اسلامی

کتابخانه تخصصی

روش فنون و روش های تدریس زبان

فارسی، زبان های زبانی، کلاس پیشه

تجربیه مستقل

دنی ژیرار و روبرگالیسون معتقدند که هدف از طرح آموزشی ادبیات آن است که مابه یک برنامه ریزی یا پیشرفت تدریجی نایل آیم تا ادبیات بتواند در برنامه های آموزشی زبان در جای اصلی خود واقع شود و در صورت های مختلف زبان شفاهی یا نوشتاری به این نوع یادگیری اضافه گردد، و این که برای آموزش زبان باید سطوح مختلف آن را در نظر گرفت. مثلاً دانشمندان زبان معتقدند این سطوح باید به ترتیب چنین صورت گیرد: در آغاز آموزش برای مبتدی ها اختصاص یابد، شامل فراهم کردن مقدماتی در جهت پیشرفت مراحل آموزش، تا به زبان نوشتاری معاصر بینجامد. در سطوح بعدی از طریق آوانویسی و گفت و گو و ارائه متن و گزینش روزنامه ها و آثار ادبی نویسندگان معاصر به تقویت جنبه های شفاهی زبان، خواه به صورت گفت و گو یا داستان های برگزیده ی روزنامه ها و نویسندگان معاصر و تفسیر ادبی و نقد ادبی پرداخته شود تا دست یابی به زبان های تخصصی و زبان عتو ن نظم تاریخی، با محتوای فرهنگی و ارزش ادبی منجر گردد. در این مرحله درک و فهم آثار بزرگان، آشنایی با عناصر زبانی و ترکیب های تازه از طریق بیان شفاهی یا نوشتاری صورت می گیرد و در انتها به هدف ارزش یابی و نقد

اکنون که با نظام های صحیح آموزشی در مقاطع مختلف تحصیلی، زبان آموزی از ادبیات به نوعی جدا شده و آموزش زبان به خوبی انجام می گیرد، چرا این تحول در مراکز تربیت معلم دیده نمی شود و فنون مهارت های یادگیری زبان به دانشجو تدریس نمی گردد و هنوز روش سنتی گذشته در کلاس بسته و با حالتی مصنوعی متداول است؟ استادان به جای آموزش فنون مهارت های آموزش زبان هنوز همان شیوه ی آموزشی قدیم را در مراکز تربیت معلم و دانشگاه ها پیاده می کنند. به عقیده ی من حتی بازدید از کلاس های درسی نمی تواند چندان مفید باشد و هیچ گاه تجربه ی مستقل در کلاس را نمی گیرد.

چکیده:

با این که در آموزش و پرورش برنامه ی درسی جدید زبان آموزی سال هاست که به اجرا در آمده است و آموزش مهارت های چهارگانه ی زبان فارسی در دوره ی ابتدایی ادامه دارد، در مراکز تربیت معلم، که تأمین کننده ی معلم این برنامه ی جدید است، روش سنتی گذشته حاکم است و جایگاه زبان از ادبیات فارسی نظراً و عملاً تفکیک و مستقل نشده است. در نتیجه معلم اعزامی از این مراکز آشنایی و هماهنگی لازم را با نظام جدید آموزش و پرورش ندارد.

آثار منتج می‌شود.

البته باید به جنبه‌ی محاوره‌ای زبان، نقش ارتباطی زبان در زبان شفاهی و نوشتاری توجه به محتوای زبانی و فرهنگی و هنری با توجه به مسائل سنتی، اجتماعی و سابقه‌ی آموزشی زبانی آن‌ها نیز توجه کرد.

مراحل بعدی شامل توضیح و تشریح متون و آموزش عناصر مهم زبانی با استفاده از پرسش و تمرین است. هم چنین نحوه‌ی خواندن و قرائت متون و توجه به پیام مطالب از طریق بازگو و خلاصه کردن متن ادبی و درک متون مهم است، هر چند باید دقت داشت که ادبیات تمام جلوه‌های یک فرهنگ نیست، بلکه فقط یکی از پدیده‌های مهم آن است. چون زبان وسیله‌ی برقراری ارتباط است، ادبیات به کسی که به رموز زبان آموزی آشناست کمک می‌کند تا در جهت فهم کلیه‌ی مطالب درسی و ارتباطات اجتماعی توفیق یابد.

داستانی از دکتر هشتروندی (پدر ریاضیات ایران) نقل می‌کنند که از دخترش خواست که رشته‌ی تحصیلی خود را انتخاب کند. دخترش می‌گوید ریاضی، پدر به او می‌گوید کارنامه‌ات را بیاور تا ببینم برای این رشته صلاحیت داری؟ و بعد از رؤیت کارنامه و دیدن این که کلیه‌ی نمرات ریاضی وی عالی است ولی نمره‌ی زبان و ادبیات او کم‌تر از درس‌های اختصاصی ریاضی است، می‌گوید

کسی که زبان و ادبیات را نفهمد مجهولات درس دیگر را نیز نمی‌فهمد. برای ریاضی هم باید مثل سایر درس، زبان و ادبیات قوی داشت.

یکی از مشکلات آموزشی ما سابقاً همین بی‌توجهی به زبان فارسی بود که خوش‌بختانه امروزه در قسمت تدوین کتب درسی در مقاطع مختلف آموزش و پرورش شاهد روش‌های نو آموزشی در همه‌ی زمینه‌های متون و زبان فارسی هستیم. ولی متأسفانه در مراکز آموزش عالی، با درسی به همین نام به دیده‌ی سابق نگاه می‌کنند و از آموزش زبان و یادگیری مهارت‌های زبانی در کلاس خبری نیست. در نتیجه به هنگام اشتغال به تدریس در دبستان با مشکل مواجه می‌شوند.

در این مراکز پیش از هر چیز شناختن هدف‌های آموزشی زبان بسیار مهم است. باید، همان گونه که گفته شد، معلم مهارت‌های زبان، روان‌شناسی و فنون تدریس را به خوبی یاد گیرد، صداها را بشناسد و بداند در چه لحظاتی و چگونه باید به خزانه‌ی لغات کودکان بیفزاید. مراحل مختلف گفت‌وگو را که توصیف اشیاء و تعریف از مشاهدات و وقایع روزانه است، ولو به صورت تخیلی - آموزش

بدهد و به صورت ضمنی انواع کلمات را مثل - اسم، فعل، حرف، قید، عبارت و جمله را بشناساند. هم چنین راه گفت‌وگوی مشارکتی و نشان دادن احساسات را بداند و بعدها بتواند شاهد به کارگیری جملات طولانی و پیچیده از سوی دانش‌آموزان باشد. هم چنین آموزش دهد که زبان نوعی تفکر است. پس باید با خودش هم ارتباط درونی داشته باشد، تا این رابطه را به بیرون هم منتقل کند. یعنی زبان را در خدمت اندیشه‌ی خود بیاورد. باید دریابد که کودک چه استعدادهای زبانی دارد و او را رهبری کند تا آن استعدادها فعلیت یابند.

کودک پیش از آمدن به دبستان مهارت‌های اولیه‌ی صحبت کردن، خواندن و حفظ اشعار را از طریق رسانه‌ها و وسایل مختلف آموزشی کسب کرده و اکنون نوبت تقویت او در مهارت‌های چهارگانه‌ی زبان است، آن گونه که در برنامه‌ی درسی زبان آموزی جدید تصویب شده و به اجرا درآمده است و مجری و مسئول مستقیم آن معلمی است که از این مراکز تربیت معلم به مدارس اعزام می‌شوند و لازم است به آن‌ها اشراف و تسلط پیدا کنند.

باید اضافه کنم که همین نظریه‌ها و سیستم‌های تئوریک باید ملکه‌ی دانشجو گردد تا بتواند آن‌ها را در کلاسی که خود به صورت واقعی و مسئولانه به عهده می‌گیرد به کار بندد.

منابع:

۱. باطنی، محمدرضا: توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، انتشارات امیر کبیر، تهران: ۱۳۵۶.
۲. ژیرار، دنی، گالیسون، روبر: زبان‌شناسی کاربرده و علم زبان آموزی، ترجمه و نگارش: الله وردی آذری نجف آباد، ناشر: جهاد دانشگاهی، تهران: ۱۳۶۶.
۳. ویگوتسکی، لوسیونویچ: تفکر و زبان، ترجمه بهروز عزبدفتری، انتشارات نیما، تبریز: ۱۳۶۷.

تهمینه و دزدیده شدن اسب رستم



✦ ناصر کاظم خانلو (۱۳۵۸ قزوین)

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان های بوبین زهرا و مرکز پیام نور این شهرستان است



چکیده:

در این مقاله سعی شده است دزدیده شدن رخس رستم و پیدا شدن آن، از نقشه های پنهانی تهمینه دانسته شود که بهانه ای برای دستیابی وی به همسری قهرمان (رستم) بوده است.

در شماره ی ۷۰ آموزش زبان و ادب فارسی، مقاله ای درج شده بود با نام «پلنگینه پوش» نوشته ی آقای «بهرروز خسرو زاده». ایشان در این مقاله توضیحاتی پیرامون ابیاتی از شاهنامه فردوسی ارائه داده بودند که در نوع خود جالب بود. این جانب از محتوای نوشته های ایشان، خصوصاً در مورد پلنگینه پوش و «ماه هاماوران» نهایت استفاده را بردم، اما در خصوص ابیات مربوط به داستان رستم و سهراب، نظر این جانب در یک مورد با نظر ایشان مغایر است. ایشان اعتقاد داشتند که «به احتمال قوی دو بیت ۸۷ و ۸۹ الحاقی است». این جانب ابدأ قصد رد نظر ایشان را ندارم و فقط نظر خود را مطرح می کنم و داوری را به عهده ی خوانندگان گرامی محوّل می کنم:

همان طور که می دانیم آغاز داستان و شکل گیری ماجرا در توران اتفاق می افتد، اما چرا توران؟! نکته ی اصلی داستان در همین جاست. رستم باید اجباراً و ناخواسته به توران رود و فرزندی از خود به یادگار گذارد که همین فرزند، سیزده، چهارده سال

بعد در صدد از بین بردن و برهم زدن نظام سیاسی و اجتماعی ایران و توران برآید. بنابراین شالوده ی اصلی داستان در سفر اجباری رستم به سمنگان و جستن اسب خویش پی ریزی می گردد.

اولین پرده داستان در نزدیکی مرز توران اتفاق می افتد؛ جایی که رستم برای شکار بدان جا رفته است:

چو نزدیکی مرز توران رسید

بیابان سراسر پر از گور دید

این پرده، شرح گم شدن اسب رستم و به عبارتی دقیق تر دزدیده شدن اسب وی توسط سواران تورانی است:

سواران ترکان تنی هفت و هشت

بر آن دشت نخجیر گه برگذشت

در این پرده، که مرحله ی شکل گیری داستان است، رستم مجبور به رفتن به سمنگان و پیدا کردن اسب خویش می شود. پرده ی دوم:

این داستان در شهر سمنگان روی می دهد و به جاست که بپذیریم فردوسی تلویحاً قصد داشته به خواننده بفهماند که این

پرده، به نوعی به هم مربوط اند و نتیجه اش گم شدن (دزدیده شدن) اسب رستم است. به عبارت دیگر می توان گفت که همان ترکانی که اسب رستم را دزدیده بودند، احتمالاً عوامل شاه سمنگان یا تهمینه بوده اند. تا به این بهانه رستم را به سمنگان بکشانند!

غمی گشت چون بارگی را نیافت

سرآسیمه سوی سمنگان شتافت

اما سمنگان کجاست؟ «سمنگان شهری در مرز ایران و توران بوده و به قول بعضی «هیبیک» یا «قوی بک» کنونی، که در افغانستان است»^۱، «یکی از شهرهای ناحیه طخارستان در خراسان قدیم»^۲. اوج مهارت داستان سرایی فردوسی در انتخاب این شهر به عنوان محل تولد سهراب خودنمایی می کند. شهری که درست در مرز ایران و توران واقع است. محلی که هیچ معنی از نظر سیاسی و نظامی برای رفتن رستم به این شهر وجود ندارد. جایی که وابستگی سهراب را از یک سو و عدم تعلق وی را از سوی دیگر به هر دو کشور به خوبی بازگو می کند.

نگارنده مدعی است با توجه به این دلایل



دزدیده شدن اسب رستم، بر طبق نقشه‌ی قبلی و به هدف کشاندن وی به سمنگان بوده است!

اولین دلیل به رستم برمی‌گردد. او ردپای اسم خویش را تا سمنگان دنبال کرده است. پس معلوم است که اسب وی به این شهر آورده شده است:

کنون تا سمنگان نشان پی است

وز آن جا کجا جویبار و نی است

دلیل دوم، آن قسمت از داستان است که خواب، دیدگان رستم را تسخیر می‌کند و به خوابگاهی که برایش تدارک دیده‌اند می‌رود. پیش از به خواب رفتن رستم، سخن گفتن دو نفر، به طور پنهانی به گوش می‌رسد:

چو یک بهره از تیره شب در گذشت

شبا هنگ بر چرخ گردان بگشت

سخن گفتن آمد نهفته به راز

در خوابگاه نرم کردند باز

دکتر جعفر شعار و دکتر انوری در شرح این بیت نوشته‌اند: «به طور سری سخنانی گفته شد. به زبان محاوره‌ی امروز می‌گوییم: صدای دو نفر شنیده شد که با هم آهسته و

پنهانی حرف می‌زدند»! اما این دو نفر کیستند و درباره‌ی چه موضوعی سخن می‌گویند؟ آیات بعد به این پرسش جواب می‌دهد:

خدمت‌گزاری شمع به دست با ماهرویی
تهمینه نام، اما درباره‌ی چه موضوعی و چرا
پنهانی صحبت می‌کنند؟ آن‌ها قصد رفتن به بالین رستم را دارند و شاید صحبت پنهانی این دو دلیلی باشد بر این که همه‌ی این وقایع از قبیل دزدیده شدن اسب رستم و کشاندن او به سمنگان و بر سر بالین رستم رفتن، سلسله اقداماتی نامرئی است که بدون اطلاع شاه سمنگان صورت گرفته است!

به عبارت دقیق‌تر همه این وقایع طرح و نقشه‌ای است که از سوی تهمینه ریخته و اجرا می‌شود. وگرنه دلیلی ندارد که نیمه‌ی شب تهمینه، پنهانی به بالین رستم برود، بدون این که شاه از این ماجرا باخبر شود. با توجه به این که شاه سمنگان، بعد از این شب است که از این موضوع مطلع می‌گردد:

چو بشنید شاه این سخن شاد شد

به سان یکی سرو آزاد شد

دلیل سوم بی‌ی است از زبان تهمینه،

آن جا که می‌گوید:

بچشم همی کتف و بال و برت

بدین شهر کرد ایزد آبخورت

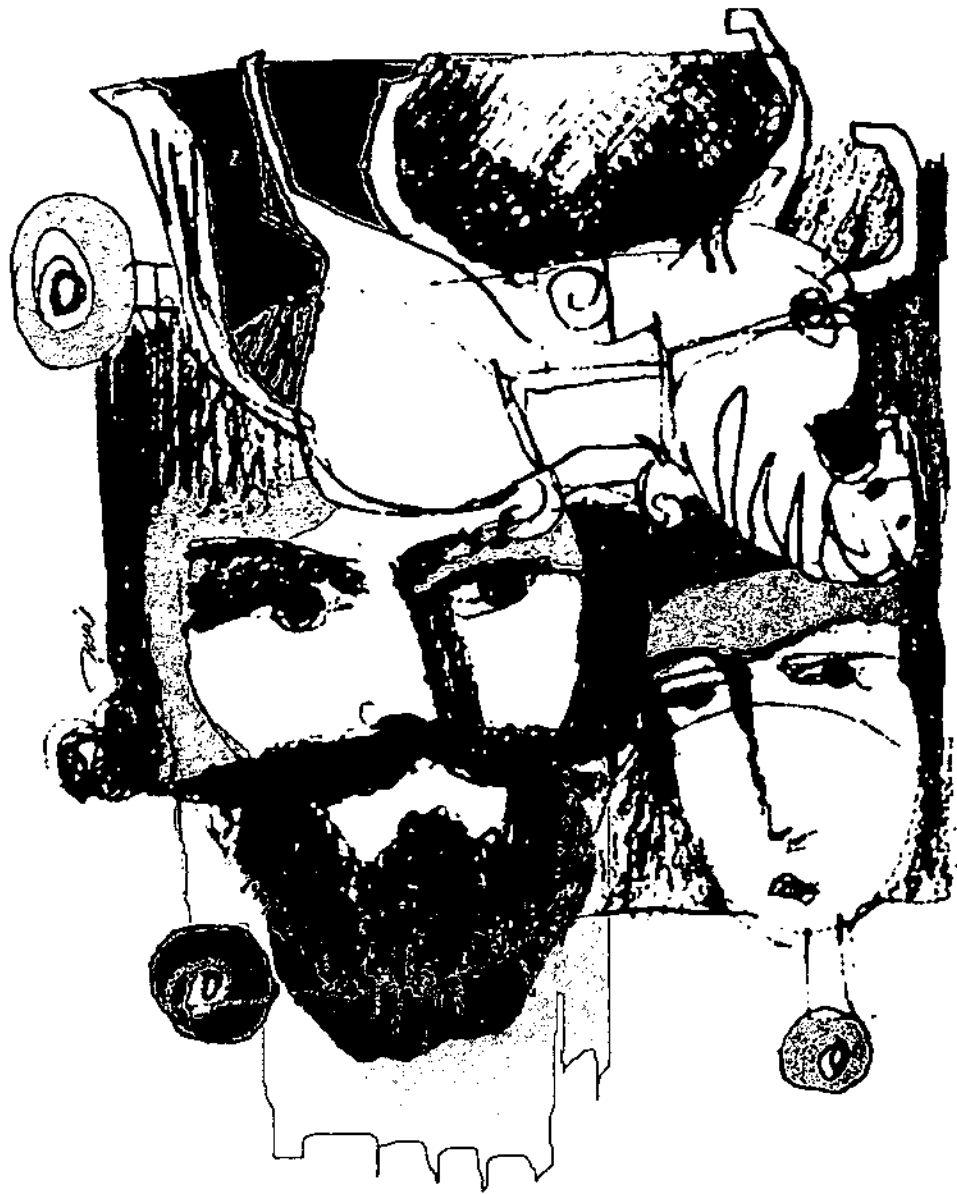
او در مصرعی راست می‌گوید و در مصرعی دروغ، آری او در آرزوی دیدن رستم بوده و با دزدیدن اسب وی، او را به سمنگان کشانده است ولی این موضوع را ابداً به روی رستم نمی‌آورد، بلکه فقط می‌گوید: بدین شهر کرد ایزد آبخورت.

دلیل چهارم، که قاطعانه‌تر از دلایل دیگر است، بی‌ی است که متأسفانه آقای خسرو زاده آن را الحاقی پنداشته‌اند، در این بیت تهمینه خود را الو می‌دهد:

سدیگر که اسبت به جای آورم

سمنگان همه زیر پای آورم

این اطمینان به پیدا کردن اسب رستم - آن هم از سوی دختر - تأمل برانگیز است. جالب این جاست که بلافاصله پس از عملی شدن و انجام یافتن نقشه‌ی تهمینه و پیش از این که تهمینه درباره‌ی پیدا کردن اسب اقدامی بکند، شاه سمنگان بامداد همان شب، مزده می‌دهد که رخس پیدا شده است!



تأثیر پذیرفتن فردوسی از این خصیصه ی
پریان در داستان های اساطیری، نکته ی
دیگری است که ارتباط این ویژگی پریان را با
اقدام تهمینه اثبات می کند. هم چنین قول پیدا
شدن رخس به رستم، از سوی تهمینه، آن
هم با اطمینان، نشان دهنده ی همین ویژگی
اساطیری پریان در داستان های اساطیری
است.

رستم چون از زیبایی آن پری چهره
میوهوت می شود و ضمناً نوید پیدا شدن
رخس را می شنود، به این وصال تن
در می دهد و در واقع از عشقی که او را
مجبور به این ازدواج کند خبری نیست. اما
عشق تهمینه پذیرفتنی است؛ او سال ها
وصف شجاعت و مردانگی رستم را دهان
به دهان شنیده و شیفته ی وی شده و برای
این چاره جویی های خود توجیهی منطقی به
نام عشق دارد. در حالی که عشق از سوی
رستم قابل دفاع نیست، عشقی که در مدت
سیزده چهارده سال فقط به یک نامه و «سه
یاقوت رخشان به سه مهره زر» که رستم از
ایران برای تهمینه فرستاده است، خلاصه
می شود!

چو این گفته شد مژده دادش به رخس
بدو شادمان شد دل تاج بخش
این موضوع وقتی گویاتر می شود که نظر
استاد مینوی را در مورد الحاقی بودن این
ابیات بپذیریم:

بفرمود تا موبدی پرهتر
بیاید بخواهد ورا از پدر
چو بشنید شاه این سخن شاد شد
به سان یکی سرو آزاد شد
ز شادی بسی زر برافشاندند
آبر پهلوان آفرین خواندند

اما دلیل پنجم این که «از جمله
ویژگی های داستانی پریان، دزدیدن اسب
پهلوانان است که جز در مقابل هم خوابگی
و داشتن فرزند از آنان حاضر به دادن
اسب ها نمی شوند.»^۵ شاید در مقام رد
سخن، گفته شود: این عمل تهمینه چه
ارتباطی به پریان دارد؟ اما فردوسی در
همین داستان، تهمینه را «پری چهره»
معرفی می کند:

چو رستم بر آن سان پری چهره دید
زهر دانشی نزد او بهره دید....

- پانویشت ها
۱. سدیگر که اسب به جای آورم
سنگان همه زیر پای آورم
و دیگر که از رخس داد آگهی
ندید ایچ فرجام جز فرهی
 ۲. یادداشت های قزوینی، ج ۵، ص ۱۵۸
 ۳. حدود العالم، به تصحیح تهرانی، سید جلال
الدین، تهران، ۱۳۱۲ ش، ص ۹۹
 ۴. غننامه ی رستم و سهراب، دکتر جعفر شعار، دکتر
حسین انوری، ویرایش دوم، انتشارات پیوند
معاصر، ۱۳۷۸ ص ۷۴
 ۵. سرکاراتی، بهمن، مقاله ی پری، نشریه دانشکده ی
ادبیات تبریز، تیریز سال ۱۳۵۰

یک طرح درس

طرح درس تعاریف و انواع نقد کتاب نقد ادبی

نقد ادبی - رشته ی علوم انسانی

❖ فاطمه رضایی

مدرس مرکز پیش دانشگاهی علامه

قزوینی منطقه ۱۵ تهران

کلیه وارائه

نقد فارسی، نقد منطق، نقد لغوی

نقد ادبی، پیش از زمینه های ادبی

مراحل یادگیری

چکیده:

نویسنده مقاله سعی کرده است شیوه ی تدریس خود را برای درس «تعاریف و انواع نقد» کتاب ادبیات (۱) پیش دانشگاهی با توجه به اهداف کلی و جزئی درس تشریح نماید. لحاظ کردن پیش زمینه های ذهنی دانش آموزان و شکل گیری کلاس درس و رعایت مراحل یادگیری درس هر کدام، در این جابه نحوی مورد توجه قرار گرفته است.

تعریف کنند.

۲- مواردی که در نقد لغوی و فنی مورد نظر

قرار می گیرد، از حفظ نام ببرند.

۳- یک اثر ادبی را از جهت کاربرد لغت،

(ب) هدف های جزئی (رفتاری):

در پایان تدریس دانش آموزان باید

بتوانند:

۱- با درک درست، نقد لغوی و فنی را

درس دهم: تعاریف و انواع نقد

موضوع: انواع نقد یا مکتب های نقادی، نقد

لغوی، نقد فنی (صص ۸۷-۸۲)

روش: یادگیری از طریق بارش فکری و

همیاری

زمان یادگیری: ۴۵ دقیقه

تعداد: ۴۰ نفر (۸ تیم ۵ نفری)

وسایل کمک آموزشی: ضبط صوت،

نوار، گچ و تخته، نمونه های کپی شده از

متن های گوناگون نقد و کتاب چشمه ی

روشن از غلامحسین یوسفی

انواع نقد و مکتب های نقادی، نقد

لغوی و نقد فنی

الف) اهداف کلی درس:

۱- آشنایی با انواع نقد (نقد براساس شکل

ظاهری و نقد محتوا و نقد قدیم و جدید)

۲- آشنایی با تعاریف و ویژگی های نقد

لغوی و فنی

۳- آشنایی با نام برخی حکما، ادیبان و

منتقدان قرون گذشته



اصول و قواعد زبان، تعبيرات و تركيبات بررسی کنند (با اعضای گروه خود به بحث بگذارند.)

۴. یک اثر ادبی را از نظر کاربرد آرایش های لفظی و معنایی و تأثیر آن ها بر کلام ارزیابی کنند. (نسبت به کشف فنون بلاغی و زیبایی های ظاهری و درونی آثار حساس شوند.)

۵. عوامل مؤثر در ایجاد موسیقی در یک اثر (نظم یا نثر) را تشخیص دهند، حسن تأثیر موسیقی حروف و کلمات را بر آن اثر درک کنند و برای دوستان هم گروه خود و یا کل کلاس توضیح دهند.

پیش زمینه های ذهنی (دانشته های لازم)

دانش آموزان باید از حدود و امکانات نقد ادبی اطلاع کافی داشته باشند و بتوانند (با تمرین هایی که در جلسه ی قبل داشته اند) یک اثر را از جنبه های مختلف (ظاهری، لفظی، تکنیک و خصوصیات فنی) مورد توجه و بررسی قرار دهند. قدرت نقد و بررسی مورد نظر ما نیست بلکه کافی است بتوانند به جنبه های گوناگون نقد اشاره کنند که این کار را در جلسات قبل (جلساتی که فقط به آموزش عروض اختصاص داشت) با بررسی آثار دوستانشان و یا اشعار و متن های منتخبشان انجام داده اند.

شکل کلاس یا چپش میز و نیمکت ها باید به گونه ای باشد که تمام بچه ها به راحتی همدیگر را ببینند (نیمکت ها را دور تا دور کلاس قرار دهند). از طرف دیگر بتوانند به سرعت در گروه های پنج نفری دور هم جمع شوند. (وقتی دانش آموزان در ردیف های پشت سر هم، مثل اتوبوس! فقط معلم را می بینند، توان و جرئت ابراز نظر کمتری دارند.) لازم به تذکر است که این کار زمان زیادی را از کلاس نمی گیرد. تجربه

کرده ایم: روزهایی که دانش آموزان در ساعت تفریح شکل کلاس را تغییر نداده اند، ابتدای ساعت ظرف مدت دو دقیقه و نیم نیمکت ها را جابه جا کرده اند.

مراحل یادگیری با زمان بندی

الف- پخش نوار (بدون در دست داشتن متن شعر)

۵ دقیقه

تذکر: برای این مرحله غزلی را از مولانا انتخاب می کنیم، چرا که «زبان و طرز تعبیر مولوی در غزلیات و موسیقی سحرآسای شعرش چندان ویژه و منحصر به فرد است که به شعر هیچ شاعری نمی ماند و مصداق تعبیر کالریج در سیره ی ادبی کاملاً اختصاصی و مشخص است.^۱ از این جهت برای بررسی لغوی، فنی و موسیقی شعر بهترین نمونه است. از سوی دیگر چون اکثر آهنگ سازان و خوانندگان معاصر، اشعار مولوی را به شکل های مختلف اجرا کرده اند می توان بنا به سلیقه ی عموم کلاس، از بین نوارهای موجود (مثلاً شعر و عرفان، مهتاب رو، آتش در نیستان، و... از شهرام ناظری؛ شب عاشقانه، مستانه و... از افتخاری؛ هفت سین، حسرت و... از محمد اصفهانی و یا نوارهای علیرضا عصار) یک مورد را انتخاب کنیم. ما برای نمونه غزل «مرده بدم، زنده شدم» را با صدای علیرضا افتخاری برگزیدیم، زیرا که هم موسیقی آن با شعر تناسب کامل داشت و هم نقد این غزل به طور کامل در کتاب چشمه ی روشن (مرحوم غلامحسین یوسفی) آمده است که می توانیم به عنوان نمونه ای خوب در کلاس از آن استفاده کنیم.

ب- گفت و گوی اعضای گروه درباره ی موارد امکان نقد شعر (یک نسخه از متن شعر به هر گروه داده می شود.)

۵ دقیقه

ج- تمام دانش آموزان (افراد گروه ها) نکات مورد نظر خود را به گونه ی بارش فکری می گویند و معلم تمام آن ها را (اعم از جنبه های ظاهری و معنوی) درهم و نامنظم روی تخته کلاس می نویسد.

۳ دقیقه

د- از هر گروه فردی (به انتخاب اعضا) کنار تخته می آید تا به سرعت دور عناوینی که مربوط به نقد معنی می شود خط بکشد. (مواردی مانند اندیشه ی شاعر، هدف و پیام شعر و معنی و مفهوم آن)

۲ دقیقه

کاربرد کلمه
دستور زبان ترکیب تازه
وزن

آهنگ درونی (تناسب - واج آرایی)
ایجاز تطویل
نوع کلمه (ساختمان دستوری)

کاربرد حروف (اضافه، ربط و...)
انتخاب کلمه (از بین مترادفات)
آرایه های ادبی (تشبیه، استعاره و...)

هـ- معلم به ترتیب مواردی را که مربوط به نقد فنی است به یک طرف تخته و مواردی که در نقد لغوی مطرح می شود به سمت دیگر تخته منتقل می کند. ضمن آن که برای هر مورد توضیح مختصری می دهد و در پایان عنوان (نقد فنی) و (نقد لغوی) را در رأس هر گروه می نویسد.

۱۰ دقیقه

و- مجدداً دانش آموزان در گروه های پنج نفری خود به بحث درباره ی صنایع لفظی شعر، چگونگی به کارگیری آن ها، و بررسی موسیقی درونی و وزن شعر می پردازند. (معلم با سرکشی به گروه ها آن ها را به اهداف مورد نظر خود هدایت می کند.)

۶ دقیقه



نقد فنی

- ۱- بلاغت (معانی، بیان، بدیع) آرایه‌های ادبی (تشبیه، استعاره و...)
- ۲- موسیقی (وزن و آهنگ درونی) وزن، آهنگ درونی (تناسب - واج آرایی)

نقد لغوی

- ۱- رعایت اصول زبان، دستور زبان
- ۲- کاربرد کلمه
- ۳- ترکیب تازه
- ۴- ایجاز و تطویل
- ۵- کاربرد حروف (اضافه، ربط و...)
- ۶- انتخاب کلمه (از بین مترادفات)

نقد لغوی

- ۱- رعایت اصول زبان
- ۲- کاربرد کلمه
- ۳- خلق تعبیرات و ترکیبات
- ۴- مسئله‌ی مترادفات
- ۵- تطویل و ایجاز
- ۶- کاربرد ادات

ز- معلم مواردی را که دانش‌آموزان خود در بحث کاربرد آرایش‌های کلام و موسیقی شعر به آن رسیده‌اند به‌طور مختصر روی تخته می‌نویسد. سپس درباره‌ی واژه‌ی جدید ابداع و موسیقی در نثر توضیح می‌دهد.

۸ دقیقه

نقد فنی

- ۱- بلاغت (معانی، بیان، بدیع) اول شاعر و نویسنده خالق و آفریننده باشد
- دوم آرایه پوشیده و طبیعی باشد (نه متكلف و مصنوع)

۲- موسیقی (وزن و آهنگ درونی)

- اول کمیت و ریتم (ایقاع)
- دوم هماهنگی حروف (واج آرایی)

۷- اشتقاق کلمات و معانی آن‌ها

ح- نمونه‌هایی از نقد آثار مختلف در اختیار گروه‌ها قرار می‌گیرد تا مورد نقد قرار گیرد و نوع آن را تعیین کنند. یکی از این نمونه‌ها نقد موسیقی شعر مولانا از کتاب «چشمه‌ی روشن» است که بعد از آن توسط یکی از اعضای گروه برای همه دانش‌آموزان کلاس خوانده می‌شود.

۶ دقیقه

..... زیرنویس
* مثل صفحاتی از کتاب‌های: پیرگنج... (زرین کوب)
- تأملی در شعر شاملو (پروندادریان) - شعر زمان ما (حقوقی) و برگ‌هایی از چشمه‌ی روشن (یوسفی)

..... منابع
۱- درباره‌ی ادبیات و نقد ادبی؛ دکتر خسرو فرشید ورد؛ ج اول؛ ص ۳۲
۲- چشمه‌ی روشن؛ غلامحسین یوسفی؛ ص ۲۱۱

روش تدریس تاریخ ادبیات

گزارش اقدام پژوهی و آسان سازی طرح مباحث تاریخ ادبیات برای دانش آموزان



✧ اقدس دلاوری - قاین
کارشناس زبان و ادبیات فارسی

چکیده:

مؤلف طی سال‌ها تدریس، دریافته است یادگیری تاریخ ادبیات مشکل‌تر از سایر دروس است. از جمله حجم زیاد، حفظی بودن مطالب و برخی عوامل دیگری را واداشته است تا دست به اقدام پژوهی زده و راهکارهایی را بیابد. در این جا دو بحث از کتاب تاریخ ادبیات را به عنوان نمونه انتخاب و محتوای آن را طرح کرده است. (بخش‌های آغازین مقاله درباره‌ی چگونگی انجام کار حذف گردید).

- در بند دیگر حافظ را مورد خطاب قرار می‌دهد و اندیشه‌های او را قابل قبول نمی‌داند.

- در بند دیگر عقاید خود را فیلسوف گونه بیان می‌کند که هرکسی در پی منفعت خویش است. پس ویژگی سوم قالب افسانه، سیر آزاد تخیل شاعر در آن می‌باشد.

سؤال چهارم: چگونه این شعر به ادبیات نمایشی نزدیک شده است؟
دانش آموزان پس از مشورت و فکر کردن:

- زیرا مثل یک نمایش نامه، که افراد ایفاگر نقش خود هستند، اکنون نیز دو نفر، افسانه و عاشق، گویی تئاتر و نمایشنامه‌ای را اجرا می‌کنند.

سؤال پنجم: به نظر شما چگونه دید نیما با شاعران گذشته فرق می‌کند؟
دانش آموزان پس از مشورت و فکر کردن:

دانش آموزان پس از مشورت و فکر کردن:
- هنگام تولد کودک، زن چوپان ناف او را برید.

- در سر راه و رازون گرگ کمین کرده است.

- ما در حالی که شماله به کف بودیم با قبیله خود کوچ می‌کردیم.

- پیرزن روستایی پنه می‌رشت.
پس ویژگی دوم قالب افسانه، توجه شاعر به واقعیت‌های ملموس و در عین حال نگرش عاطفی و شاعرانه‌ی او به اشیا است.

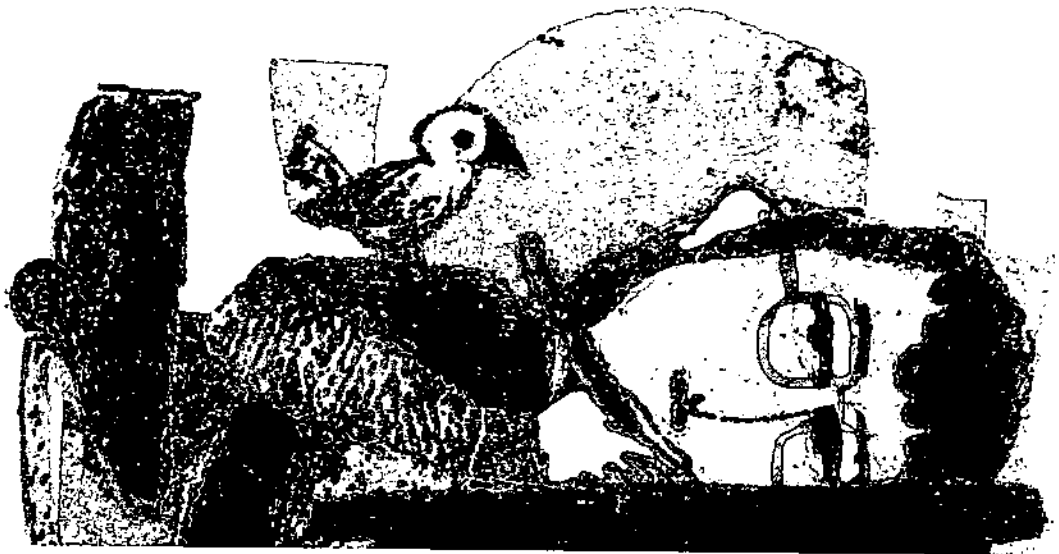
سؤال سوم: در کدام قسمت اشعار نیما، سیر آزاد تخیل شاعر را می‌بینید؟
دانش آموزان پس از مشورت و فکر کردن:

- شاعر در یک بند از خاطرات کوچ خود سخن می‌گوید.
- در بند دیگر طبیعت را وصف می‌کند

...ابتدا از دانش آموزان خواستم که به اشعار مبحث «قالب ویژگی‌های شعر نو» نیمایی کتاب دقت کنند و پاسخ دهند:
سؤال اول: نمونه‌هایی از دید عارفانه شاعر در کدام قسمت دیده می‌شود؟
دانش آموزان پس از مشورت و فکر کردن:
- هنگامی که زمستان به سر می‌آید و طبیعت دوباره حیات می‌یابد، گویی رستخیز طبیعت است.

- هنگامی که درخت برگ می‌رویاند مثل موجودی زنده و جاندار است که گویی بچگانه‌ی خرد و زیبا می‌زاید.
پس ویژگی اول شعر افسانه: نوعی تغزل آزاد است که شاعر در آن به گونه‌ای از عرفان زمینی دست یافته.

سؤال دوم: در کدام قسمت اشعار نیما شما می‌توانید توجه شاعر به واقعیت ملموس و عینی زندگی را ببینید که در زندگی هر انسانی قابل تجربه است؟



زیرا هیچ کدام مثل نیما موضوعات را تا این حد ملموس در شعر خود مطرح نکرده و تخیل آزاد نداشته اند. پس ویژگی پنجم قالب افسانه، تفاوت نگاه شاعر با شاعران گذشته و تازگی و دور بودن آن از تقلید است. دو ویژگی دیگر که در کتاب ذکر شده، کاملاً قابل فهم است.

نتیجه:

بعد از پایان یافتن این بحث، از دانش آموزان خواستم یک بار دیگر ویژگی های شعر افسانه را بیان کنند. همه ی آن ها با یادآوری مثال ها پاسخ صحیح دادند و هنگامی که این سؤال را در امتحان آوردم ۱۰۰٪ دانش آموزان پاسخ را صحیح نوشته بودند و مطمئن شدم که این شیوه کاملاً در یادگیری آن ها مؤثر بوده است.



یکی دیگر از مباحث مهم تاریخ ادبیات بحث مکتب های نوین ادبی در ادبیات اروپاست. این مطالب انصافاً برای دانش آموزان، که نسبت به این مباحث هیچ آشنایی ذهنی قبلی ندارند، مشکل است. کتاب نیز این مباحث را به شکلی بریده بریده مطرح کرده است. لذا روشی که بتوان بحث را برای آن ها کاربردی کرد، به طوری که

مطلب فهمیده شود و نیاز به حفظ مطالب نباشد، ضروری به نظر می رسد. یکی از این مکاتب مکتب سوررئالیسم است. برای نمونه جملاتی از توضیحات کتاب درباره این مکتب ذکر می گردد:

... سوررئالیسم، اندیشه ی القاء شده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی است. به بیانی دیگر، سوررئالیسم بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشه است. آندره برتون که در حقیقت ستون فقرات سوررئالیسم است، می گوید: این نکته ی روشن که بین دیوانگی و هشیاری مرزی وجود ندارد باعث نمی شود که من برای ادراکات و افکاری که از این یا آن نتیجه می شوند ارزش متفاوتی قائل شوم...

راهکار:

ابتدا برای آشنایی بیش تر به کتاب «مکتب های ادبی» (ص ۳۶۹) مراجعه کردم و این توضیحات را روشن کننده یافتم. ... آندره برتون در نخستین بیانیه سوررئالیسم دستور ذیل را به نویسندگان می دهد: در نقطه ای بنشینید که کاملاً برای تمرکز افکارتان مساعد باشد. آن گاه قلم و کاغذ به دست بگیرید. خود را به حالت تأثیرپذیری در آورید. درباره هنرهای خودتان و هنرهای

که دیگران دارند فکر نکنید و آن ها را به باد فراموشی سپارید. پیش خود تکرار کنید که ادبیات یکی از راه های خطرناکی است که آدمی را به همه جا می کشاند، بی آن که پیشاپیش موضوعی را در نظر داشته باشید به سرعت شروع به نوشتن کنید. بدون درنگ و با چنان شتابی بنویسید که فرصت باز خواندن آن چه را که نوشته اید، نداشته باشید. جمله ی اول به خودی خود می آید و به دنبال آن جملات دیگری که با ذهن هوشیار رابطه ای ندارند بلکه در اعماق ضمیر پنهان در هم فشرده و مدفون شده اند و فقط انتظار لحظه ای را می کشند که در عالم خارج تجلی کنند، پشت سر هم و به طور خودکار روی کاغذ خواهند آمد. معلوم است که در چنین نوشته ای احتیاج به نقطه گذاری نیست حتی استعمال آن مضر است زیرا در راه جریان درونی و فکری نویسنده ایجاد مانع می کند. اگر تصادفاً دچار اشکال و تردید شدید و کلمه ای به نظرتان مشکوک آمد به دنبال آن کلمه یک حرف تصادفی مثلاً حرف الف را پشت سر هم تکرار کنید. کلمه ای که باید به طور خودکار به دنبال آن بیاید عاقبت از راه می رسد و بدن طریق تر یا شعرتان ادامه و پایان می یابد.

اجرا:

هنگامی که می خواستم این مبحث را



تدریس کنم، بدون این که هیچ نامی از این مکتب ببرم و مطالب را به طور نظری بیان نمایم، از آنان خواستم که کاغذی آماده کنند. سپس درباره‌ی واژه‌ی «امید» مطلب بنویسند، بدون این که در مورد درستی یا نادرستی یا زشتی و زیبایی آن نگران باشند. قرار شد هر جمله‌ای که به ذهن آن‌ها می‌رسد یادداشت نمایند و هرگاه احساس کردند که دارند نوشته‌های خود را سبک و سنگین می‌کنند یا از روی فکر و اندیشه می‌نویسند، جلوی این کار را بگیرند. این کار برای دانش‌آموزان در ابتدا مشکل به نظر می‌رسید و مرتب سؤال می‌کردند اما کم‌کم موضوع برای آن‌ها جالب شد و سرگرم نوشتن شدند. بعد از آن که برگه‌ها را جمع‌آوری کردم، نوشته‌ها را برایشان خواندم. به عنوان نمونه: - من فقط نشانه‌های افسری را بر نشانه‌هایم می‌بینم و امیدوارم که این نشانه‌ها خیالی نباشد.

- دانه می‌خواهد نفس بکشد، می‌جنگد با انبوه سربازان خاک به امید جوانه.
- امید را به بند پوتینم گره زدم تا هرکجا که باشم آن را به همراه داشته باشم و از آن کمک بجویم.

- برای اولین بار در سال سوم دبستان با آن، به طور کامل، آشنا شدم، در درس آقای امیدوار. بعد از آن به آن‌ها گفتم که شما به سبک سوررئالیسم نوشته‌اید زیرا برای بیان عقاید خود هیچ قید و بندی قائل نشده‌اید.

سپس برای درک بهتر از آن‌ها خواستم به این پرسش پاسخ دهند:
به نظر شما کدام یک از این دو شعر از نظر یک سوررئالیست اصالت بیش‌تری دارد؟

- زمزمه‌های شب در رگ‌هایم می‌روید.
باران بر خزه‌ی منی

بر دیوار تشنه‌ی روحم می‌چکد
من ستاره چکیده‌ام.

سهراب سپهری

بوی بتفشه می‌دهد طره‌ی مشک سای تو
برده‌ی غنچه می‌درد خنده‌ی دلگشای تو
ای گل خوش نسیم من بلبل خویش را موز
کز سر صدق می‌کند شب همه شب دعای تو
حافظ
اکثر دانش‌آموزان پاسخ دادند: شعر
سهراب

از آن‌ها خواستم دلایل خود را بیان کنند و آن‌ها بعد از بحث و تبادل نظر گفتند:
حافظ در شعرش از چهار مورد تشبیه استفاده کرده است و این کار مستلزم به کارگیری دقیق عقل و اندیشه است. بنابراین به هیچ عنوان از نظارت عقل و اندیشه برکنار نبوده است و این روش در مکتب سوررئالیسم قابل قبول نیست.
سپس پرسیدم: به نظر شما شعر سهراب زیباتر است یا شعر حافظ؟
اکثر آن‌ها شعر حافظ را زیباتر دانستند.

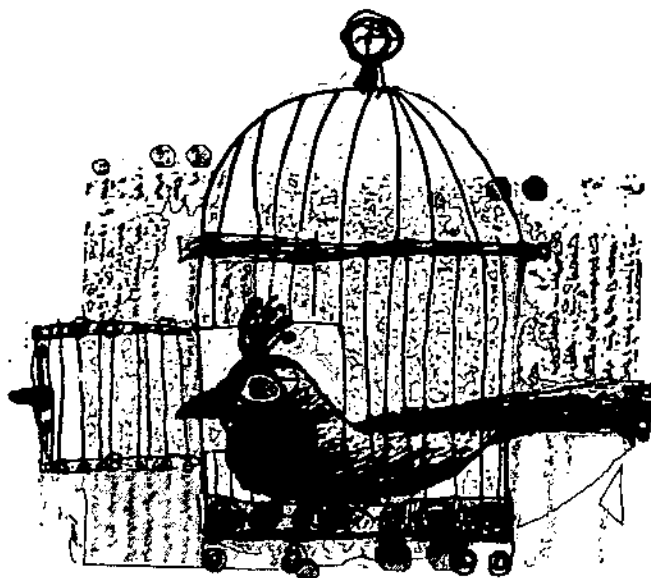
به آن‌ها گفتم: پس در مکتب سوررئالیسم زیبایی هدف نیست. سپس پرسیدم: آیا همیشه اشعار غیر سوررئالیسم زیباترند؟ و آن‌ها پس از تأمل گفتند:

این مسئله یک قانون نیست و یک امر تصادفی است. یعنی آن‌چه از ضمیر نیمه هوشیار شاعر بر می‌خیزد ممکن است کاملاً زیبا باشد.

بعد از این مرحله، دانش‌آموزان توضیحاتی را که راجع به مکتب سوررئالیسم دادم، کاملاً متوجه شدند و نمونه‌هایی از اشعار کتاب که از سهراب سپهری و آندره برتون در کتاب نقل شده بود برایشان کاملاً قابل درک بود.

نتیجه:

دانش‌آموزان صددردم مطلب را فهمیده بودند و برخلاف گذشته، جملات رانه به صورت حفظی بلکه با درک کامل بیان می‌کردند. بدین ترتیب متوجه شدم که این طریقه بر یادگیری آنان کاملاً مؤثر بوده است.



نامه و درد دل

پیشرفت روز افزون تکنولوژی، در قرن بیستم و توجه به علوم و فنون مختلف نباید ما را از آموزش اولیه غافل نماید. آن چه اکنون در کنار تب و تاب آموزش کامپیوتر و زبان انگلیسی و هم چنین انواع و اقسام هنرها و رشته های ورزشی قابل ذکر است مشکل زبان و ادبیات فارسی است. شاید کم تر کسی در صحبت و نگارش روزمره به این نکته ی ظریف و مهم توجه نماید. پدر بزرگ های ما داستان های طویل و فراوانی از اشعار حماسی فردوسی را همانند گنجینه هایی با ارزش در ذهن خود

حفظ نموده اند، بدون آن که قادر باشند شاهنامه را بخوانند و یا هزینه ی سنگین زندگی به آنان اجازه خرید شاهنامه های رنگارنگ را بدهد.

مادر بزرگ های ما هنوز در کنار اجاق گاز، غزل های حافظ را زیر لب زمزمه می کنند، اگر چه حسرت داشتن سواد، همه ی گذشته آن ها را تباہ کرده است. بزرگان ما با ادب کهن فارسی به خوبی مانوس هستند و خستگی آنان با خواندن شاهنامه، دیوان حافظ، گلستان، بوستان، قصه های شیرین مثنوی و ... رفع می شود. اما آن چه مهم است نسل جوان امروز است. ادبیات برای جوانان امروز چه جایگاهی دارد؟ آیا ضریب چهار داشتن در کنکور توانسته است مهارت خواندن و نوشتن را در دانش آموزان بهروراند؟

شاید در شهر های بزرگ رشته های درسی خاصی چون ادبیات داستانی وجود داشته باشد، و یا انواع کلاس های شعر و داستان و ... دایر باشد. اما آن چه برای دبیران ادبیات مهم است کارآیی کلاس های فارسی در طول تحصیل دانش آموزان است. ساعات درسی ادبیات در طول دوره ی متوسطه جواب گوی نیاز دانش آموزان در شهر های کوچک نیست. در بسیاری از شهر ها و روستاهای کوچک دانش آموز قادر نیست متون نظم و نثر فارسی را به درستی قرائت نماید و با توجه به زمان اندک و حجم زیاد کتاب معلم نمی داند وقت کلاس را صرف تکرار قرائت متون نماید و یا نظم و نثری را که از متون کهن انتخاب شده است به نثر امروزی برگرداند. شاید از نظر کسانی که دستی بر آتش ندارند مفاهیم کتاب، متناسب با ساعات درسی قلمداد شود. اما باید متذکر شد که اگر چه تعداد عناوین درس ها به اندازه ی ساعات هفتگی است، اما رعایت این برنامه ی درسی در صورتی امکان پذیر است که فرض کنیم ساعات درسی به هیچ مناسبتی تعطیل نمی شود و معلمان، که به طور مستقیم با دانش آموزان در ارتباط هستند، می دانند که این امر امکان پذیر نیست.

آن چه بیش از قرائت برای دبیران ادبیات مشکل ساز است، آن است که بسیاری از دانش آموزان دوره ی متوسطه در نوشتن شکل صحیح واژه های ساده دچار مشکل می شوند. برای مثال از صد و بیست دانش آموزی که عبارت «اجلس فرا سیده بود» را نوشته اند بیش از صد نفر واژه ی «اجل» را به صورت

«عجل» نوشته اند! بسیار جای تاسف است که گفته شود واژه هایی چون: (آدم، غلط، فلسطین، سهل، قاطع، آمیخته، غمین، ثبت، حریص، غفلت حفظ، آزمد و ضبط) را به صورت (عادم، غلت، فلسین، سحل، غاطع، عامیخته، قمین، صبط، حریص، غفلط، حفص، عازمد و ضبت) می نویسند! همان طور که ملاحظه می شود، این واژه ها از آن دسته لغاتی هستند که دانش آموزان در سال های آغاز تحصیل با آن ها آشنا می شوند. بنابراین وجود چنان اشتباهات چشم گیر، آن هم در

سال های پایانی دوره ی متوسطه، قابل تأمل است. اگر چه این مشکل در شاخه ی ادبیات و علوم انسانی بیش تر است (زیرا اغلب دانش آموزان ضعیف این رشته را انتخاب می نمایند)، اما به این معنی نیست که در دیگر رشته های درسی به چشم نمی خورد. بسیاری از دانش آموزان موفق رشته های تجربی و ریاضی نیز دچار این ضعف اند. این مشکل در بسیاری از دانش آموختگان دانشگاهی نیز مشهود است.

برای رفع این مسئله چه باید کرد؟ مشکلی که در کوتاه مدت شاید به چشم نیاید اما در دراز مدت بسیار مخرب است. به نظر می رسد بخشی از این مسائل به منطقه ی جغرافیایی خاص مربوط نیست، بلکه امری کلی است. بنابراین لازم است مؤلفین کتب و دست اندرکاران تخصیص ساعات درسی مدارس، به این نکته و مشکلاتی از این نوع توجه نمایند و گروه های آموزشی مناطق نیز مشکلات هر منطقه را بررسی نمایند و راهکاردهایی عملی ارائه دهند.

البته ناگفته نماند که ضعف علمی معلمان در تمام مقاطع، خود عامل مهمی برای به وجود آمدن مشکلاتی از این نوع است. برای مثال پایه و اساس آموزش زبان فارسی و خط نوشتاری، کلاس های اول و دوم دبستان است. بنا بر این لازم است در انتخاب معلمان دبستان دقت بسیاری صورت گیرد. از طرفی ضرورت دارد مسئولین مربوط به هر دوره ی تحصیلی کاملاً با مشکلات آن ها آشنا باشند.

در سال های اخیر ساعات درسی ادبیات کاهش یافته است. شاید این امر به دلیل کمبود ساعات درسی و تنوع موضوعات صورت گرفته باشد. اگر چه ممکن است این کاهش برای دانش آموزان شهرهای بزرگ و دانش آموزان فعال شهر های کوچک مشکل آفرین نباشد، اما برای دانش آموزان ضعیف، این ساعات درسی کافی نیست. اگر برای هر منطقه بنا بر نیاز، کلاس جبرانی درس های مختلف پیش بینی شود (همان طور که برای درس ریاضی در نظر گرفته شده است) شاید این ضعف عمومی دروس ادبیات که در مدارس متوسطه این استان به چشم می خورد کاهش یابد.



❖ فتح الله عباسی



«نمی دانم» حسن است نه عیب

مرحوم جمال زاده نقل می نمود که :

«روزی علامه محمد قزوینی و حسین کاظم زاده ایرانشهر، از کنار مجسمه ی حیوانی می گذشتند. قزوینی که حیوان را شناخته بود از کاظم زاده می پرسد: این مجسمه کدام حیوان است؟

کاظم زاده بدون کم ترین تأملی گفته بود: شیر. علامه قزوینی از این بی اعتنایی و فکر نکردن کاظم زاده یکه می خورد. ناچار از کسی که از آن جا می گذشت می پرسد و آن شخص به آلمانی نام حیوانی را می گوید که ترجمه اش شیر نبوده است. پس قزوینی به کاظم زاده می گوید: ملاحظه کردید که شیر نیست! مگر چه عیب دارد، آن چه را نمی دانید بگویید: «نمی دانم». گفتن «نمی دانم» حسن است نه عیب. به علاوه اگر مجسمه شیر بود، خودم فهمیده بودم و از شما سؤال نمی کردم...»^۱



مینوی دیر پسند

مرحوم «بزرگ علوی» می نویسد :

«... من تا به حال یک سطر هم منتشر نکرده ام که قبلاً به دوستان صمیمی خود نشان نداده باشم. وقتی «چشم هایش» (نام یکی از بهترین آثار داستانی علوی) را نوشتم، پاک نویس آن را پیش از چاپ به «مجتبی مینوی» و «عبدالحسین نوشین» دادم که بخوانند... روزی که قرار بود بروم و نسخه ی خطی را از مینوی پس بگیرم، هنوز آن را تمام نکرده بود و داشت صفحه های آخر را می خواند... همین که داستان را به پایان برد، زیر صفحه ی آخر نوشت: «تو قصه گوی خوبی هستی». یقین دارم که نخواست به من لقب: «نویسنده» بدهد... و من خوشحال که توانسته بودم فاضلی از قماش «مجتبی مینوی» را با داستان سرایی تحت تأثیر قرار دهم...»^۲

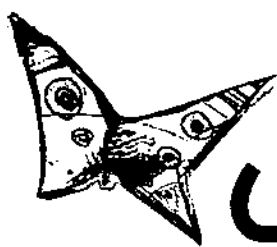


من رستم شرم و تو سهراب منی

در «مجمع الفصحای» رضاقلی خان هدایت آمده که :

«... پسر سوزنی سمرقندی گاه اشعار پدر را گرفته و به نام خود در محافل و مجامع ارائه می نمود.

سوزنی بر تافته و خطاب به او می سراید :
ای دزد هجا و مدح دیوان پدر
گویی که شدم سوار میدان پدر
من رستم شرم و تو سهراب منی
از خنجر من جان نبری، جان پدر^۳



لطایف و طرائف

یَف و طرائف



بیان مطلب و زیبا نوشتن

یکی از شعرای معاصر نقل می نماید که:
 «... به یاد دارم که سال ها پیش، در گفت و گویی میان شادروان «مجتبی مینوی» و «دکتر خانلری» حضور داشتم و سخن درباره ی «هنر نوشتن» بود. نخست از استاد فقید «مینوی» شنیدم که فرمود: «ترجیح می دهم که نوشته ی مرا یک نفر بیش تر بفهمد تا عده ای بیش تر پسندند» و سپس از «دکتر خانلری» شنیدم که می گفت: «من می گویم علاوه بر بیان مطلب، معنی زیبا نوشتن را هم به مخاطبان خود بفهمانم.»^۱



هم بهره ی علمی، هم حظ روحانی

گویا یکی از شاگردان مرحوم استاد محمد معین، درباره ی ایشان می نویسد:
 «... استاد زندگی محقری داشت، در یکی از خیابان های شلوغ تهران در محله چهارصد دستگاه ژاله، و هیچ گاه آرزوی داشتن منزلی در محلات شمالی تهران و قرای دور و نزدیک را در خویش نپرورد. تا همین اواخر (سال های نزدیک به مرگ استاد در تیرماه ۱۳۵۰) با اتوبوس خط واحد رفت و آمد می کرد... خوب به یاد دارم که در آخرین روزهای سلامت خویش، یک روز به منزل یکی از دانشمندان بزرگ... آمده بود. نواری از «نوی نی» ای که درویشان بر سر گور مولانا، در قونیه نواخته بودند در آن جا بود، گفتند بشنویم و همه موافقت کردند. در فاصله ی کوتاهی که نوی آن نی نواخته می شد، دیدیم و دقت کردم که دکتر معین می کوشید تا ضمن لذت بردن از آن، کار اصلی خود را نیز، که یادداشت برداشتن از کتابی بود، ادامه دهد...»^۲



خوش آمد حضرت اشرف؟!

استاد «عباس اقبال آشتیانی»، نقل نموده است که:
 «... (علامه قزوینی) به فرهنگستان ایران هیچ گونه ارادتی نداشته و کار لغت تراشی و تبدیل کلمات مانوس و مفهوم را به لغات ساختگی یا مهجور از جانب اعضای آن سخت زشت می شمرد...
 به خاطر دارم که روزی در حضور آن مرحوم، در فرهنگستان بودم. مرحوم «فروغی» از یکی از فضلا، املا ی لغتی را پرسید که به «صاد» صحیح است یا به «سین»؟ او گفت: هر طوری که حضرت اشرف بفرمایند. مرحوم قزوینی به قدری از این مجامله عصبانی شد که مافوق نداشت و همیشه با کمال استعجاب می گفت: آیا ممکن است که انسان برای خاطر مصلحت وقت و خوش آمد حضرت اشرف، املا ی لغتی را هر وقت به شکلی بنویسد؟»^۳

زیر نویس

۱. از «ایرج افشار» آینده، سال هفتم، ص ۴۷۳.
۲. از مقدمه ی «اخلاقی ناصری» یادداشتی برای علیرضا حیدری-ص ۲.
۳. از مجمع الفصحاء نوشته ی رضا قلی خان هدایت.
۴. از «اطلاعات ماهانه»، مقاله ی «باد علامه ی قزوینی»، تیرماه ۱۳۸۲.
۵. از «خواندنی ها»، سال سی و یکم، شماره ی ۸۸، تیرماه ۱۳۵۰.
۶. از «ماهنامه ی دنیای سخن»، شماره ی ۳۴، مهر ۱۳۶۹، ص ۲۰.

معلّمان شاعر و نویسندگان



علیرضا قیصری (۱۳۳۲ - سیستان)
دبیر زبان و ادبیات فارسی در دوره
راهنمایی است.

زهره فیض (۱۳۴۴ - لاهیجان)

فوق لیسانس زبان و ادبیات فارسی است و هفده سال سابقه ی
تدریس دارد. در قالب های کلاسیک شعر می سراید. از اشعار اوست:

کشف راز

لحظه های نجیب...

به لحنی ساده لحنی عامیانه
بسی گفت از خود و رسم زمانه
بگفتم از منت پنهان چه چیز است
بگو هر چه کلام خرد و ریز است
زمن می خواست عفو اشتباهی
چو دیده در رخ او باز کردم
کز انسان می زند سر، گاه گاهی
چو دیدم نیک عزم راسخ را
زود از سینه رنجش های دیروز
به وقتی در کلاس درس من بود
صفا لبریز دور از ترس من بود
کنونش نیک در آئینه دیدم
فزون مهرش به از پیشینه دیدم



میهمان نگاه تو ماها!
می شوم یا نمی شوم این ماه؟
میزبان نیاز من شاه!
می شوی یا نمی شوی گه گاه؟
من همیشه نیازمند توأم
قطره ای تشنه در تلاطم رود
تا به دریا رسیدم دور است
می رسم یا نمی رسم زین راه؟
حجم شب زیر بارش نور است
حجم من در شب فراموشی
زیر باران نور شب هایت
ماه من! می زدایی ام ز گناه؟
سبز بالان از آسمان خدا
بال و پر باز کرده می آیند
صلوات و سلام می آرند
آیه های امید از درگاه
وای از این حرمت زمان و زمین
در چنین موسم پذیرایی
نکند بی نصیب برگردیم
از در باز بامداد پگاه
لحظه هایی نجیب در پیش است
بوی ریحان و آب می آید
کاش ما هم دوباره تازه شویم
با تمنای آبگون گیاه



دفتر انتشارات کمک آموزشی

آشنایی با مجله های رشد

مجله های رشد توسط دفتر انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی وابسته به وزارت آموزش و پرورش، با این عناوین تهیه و منتشر می شوند:

مجلات دانش آموزی (به صورت ماهنامه - ۹ شماره در سال - از مهر تا خرداد - منتشر می شوند):

- رشد کودک (ویژه دانش آموزان پیش دبستانی و پایه اول ابتدایی)
- رشد نوآموز (ویژه دانش آموزان پایه های دوم و سوم ابتدایی)
- رشد دانش آموز (ویژه دانش آموزان پایه های چهارم و پنجم ابتدایی)
- رشد نوجوان (ویژه دانش آموزان دوره راهنمایی تحصیلی)
- رشد جوان (ویژه دانش آموزان دوره متوسطه)

مجلات عمومی (به صورت ماهنامه - ۹ شماره در سال و از مهر تا خرداد منتشر می شوند):

- رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد معلم
- رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه فردا و رشد مدیریت مدرسه.

مجلات تخصصی (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می شوند):

- رشد برهان (مجله ریاضی، ویژه دانش آموزان دوره راهنمایی تحصیلی)
- رشد برهان (مجله ریاضی، ویژه دانش آموزان دوره متوسطه)، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش جغرافیا، رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش زبان، رشد آموزش زیست شناسی، رشد آموزش تربیت بدنی، رشد آموزش فیزیک، رشد آموزش شیمی، رشد آموزش ریاضی رشد آموزش هنر، رشد آموزش قرآن، رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش زمین شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه ای و رشد مشاور مدرسه.

مجلات رشد عمومی و تخصصی برای معلمان، آموزگاران، مدیران و کادر اجرایی مدارس

دانشجویان مراکز تربیت معلم و رشته های دبیری دانشگاه ها و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می شوند.

● نشانی: تهران، خیابان ایرانشهرشمالی، ساختمان شماره ۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۸، دفتر انتشارات کمک آموزشی.

تلفن و نمابر: ۸۸۳۰۱۲۷۸



احسان پای (۱۳۵۹ - بروجرد)

معلم علوم اجتماعی دوره ی راهنمایی در شهرستان خرمشهر است. شعر را از سال ۷۶ آغاز کرده و مجموعه شعرش آماده ی چاپ است.

هر انسان چراغی است

که به دست خود روشن می شود

و بی آن که بخواهد

اطرافش را روشن می کند

و من می خواهم چراغی باشم

نه به خاطر روشن بودن

یا روشن کردن

به خاطر این که عاشق نورم!

- اگر چه همدم آمم همیشه

اسیر بغض بی گاهم همیشه

ولی ای روح پاک و بی نهایت

"تو را من چشم در راهم" همیشه

نشستم رو به در شاید بیایی

شکوه شعر سبز آشنایی

خدایا خسته ام آخر یگو کی؟

به پایان می رسد فصل جدایی

هستی سکوت بود

با نگاهی

به وسعت اندوه

و نور در فضای لایتناهی حضور داشت

تنها تابش!

بی آن که بازتابی باشد

- ما بازتاب نوریم

کلمات، دریچه ای به سوی نورند

نور

نور

نور

هستی شهود بود.

بیزارم از اندیشه های نرد و خالی

از آرزوهای حقیر و لایبالی

دستان من در جست و جوی چیزهایی

است

هر چند دور از دست رس شاید خیالی

گنجینه هایم خاک خورده، بی تنفس

می ترسم از تعطیلی و از خشک سالی

حسی شبیه شاپرک در بیشه جاری

است

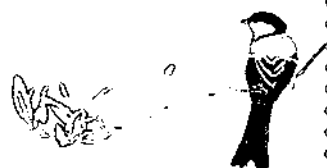
مثل غرور ساغر سبز شمالی

اغواگر و موج اما پاک و آبی

می خواندم تا روح ناک و جای و شالی

آیین چشمان تو یا دیوان تقدیر

آهسته خوابم می کند افسون و فالی





برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط اشتراک

به ازای هر عنوان مجله درخواستی، واریز مبلغ ۲۰۰۰۰ ریال به عنوان علی الحساب به حساب شماره ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه سه راه آزمایش (سرخه حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست و ارسال رسید بانکی به همراه برگ تکمیل شده اشتراک الزامی است.

- مجله درخواستی:
- نام و نام خانوادگی:
- تاریخ تولد: • تحصیلات:
- تلفن:
- نشانی کامل پستی:
- استان: شهرستان:
- خیابان:
- کوچه:
- پلاک: کد پستی:
- مبلغ واریز شده:
- شماره و تاریخ رسید بانکی:

امضا:

نشانی: تهران - صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۳۳۳۱
نشانی اینترنتی: www.roshdmag.org
پست الکترونیک: info@roshdmag.org
تلفن امور مشترکین: ۷۷۳۳۵۱۱۰ و ۷۷۳۳۶۶۵۶
پیام گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ - ۸۸۸۳۹۲۳۲

- لطفاً مشخصات و نشانی خود را کامل و خوانا بنویسید. (هزینه برگشت مجله در صورت کامل نبودن نشانی، به عهده مشترک است).
- ارسال اصل رسید بانکی ضروری است.
- مبنای شروع اشتراک از زمان وصول فرم درخواست است.
- برای هر عنوان مجله، فرم جداگانه تکمیل شود (تصویر فرم نیز مورد قبول است).

ترک های کویری

غزل می جوشد امشب از ترک های کویری تان

واقیانوس خواهد شد تمام سر به زیری تان

خدا را سبز می بینم، نشسته در گل و لیخند

میان نان و خرما در سبدهای حصیری تان

و چشم آسمان در چشم تان شرمنده می ماند

کنار نخل های سربلند گرمسیری تان

نسیم مهربان بر شانه های دشت می پیچد

غرور نخل را خم می کند بر دستگیری تان

دلم از واژه های مشرقی لبریز می گردد

ترنم می شکوفد بر افق های حریری تان

شکوه شعر و شبنم دشت را پر می کند فردا

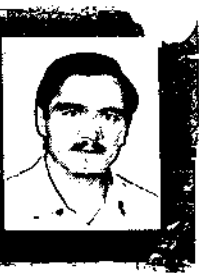
غزل می جوشد امشب از ترک های کویری تان

شکست صدا

خیابانی پر از مجنون و بید است
پر از نجوای یاران شهید است
شکستم - بی صدا - در خویش، اینک
تمام دفترم شعر سپید است

دو بیتی های سبز

بیاید اشک هایم رود باشید
و غم هایم چو بینالود باشید
دوباره دیر شد از عشق گفتن
دو بیتی های سبز! زود باشید



عبدالله قروته ای، اهل نیشابور، کارشناس ادبیات فارسی و هفت سال معلم شهرستان خاش بوده است. فعالیت های ادبی خود را در دانشگاه زاهدان و هنگام دانشجویی آغاز کرد. انتشار ماهنامه ی ادبی «ریشه در سنگ» و تأسیس انجمن ادبی «خلوت انس» از جمله ی آن هاست. مجموعه شعر «آسمان و اقیانوس» را به تازگی منتشر ساخته که اشعار مشترک وی و همسر اوست. از آن جمله:

مجموعه کتاب های

پرسش ها و پاسخ های دینی

این مجموعه که زیر نظر دفتر انتشارات کمک آموزشی تهیه شده است، هرچند برای اقشار و گروه های فکری مختلف قابل استفاده است، اما مخاطبان اصلی آن، در درجه ی اول معلمان و دبیران محترم دینی، و در درجه ی دوم، دانش آموزان هستند؛ یعنی سعی شده است که در پاسخ به هر سؤال، ابتدا بحثی استدلالی مطرح شود و سپس با ارائه ی مثال هایی، مطلب به نحوی بیان شود که برای دانش آموزان قابل درک باشد.



Karim

علاقه مندان می توانند این کتاب ها را از فروشگاه های انتشارات مدرسه ی برهان تهیه کنند.
نشانی: تهران، خیابان سهپید قرنی، نرسیده به پل کریمخان زند، کوچه ی شهید محمود حقیقت طلب
شماره ی ۳۶ تلفن: ۸۸۸۰۰۳۲۴-۹ دورنگار (فاکس): ۸۸۰۹۰۳۸۰۹

