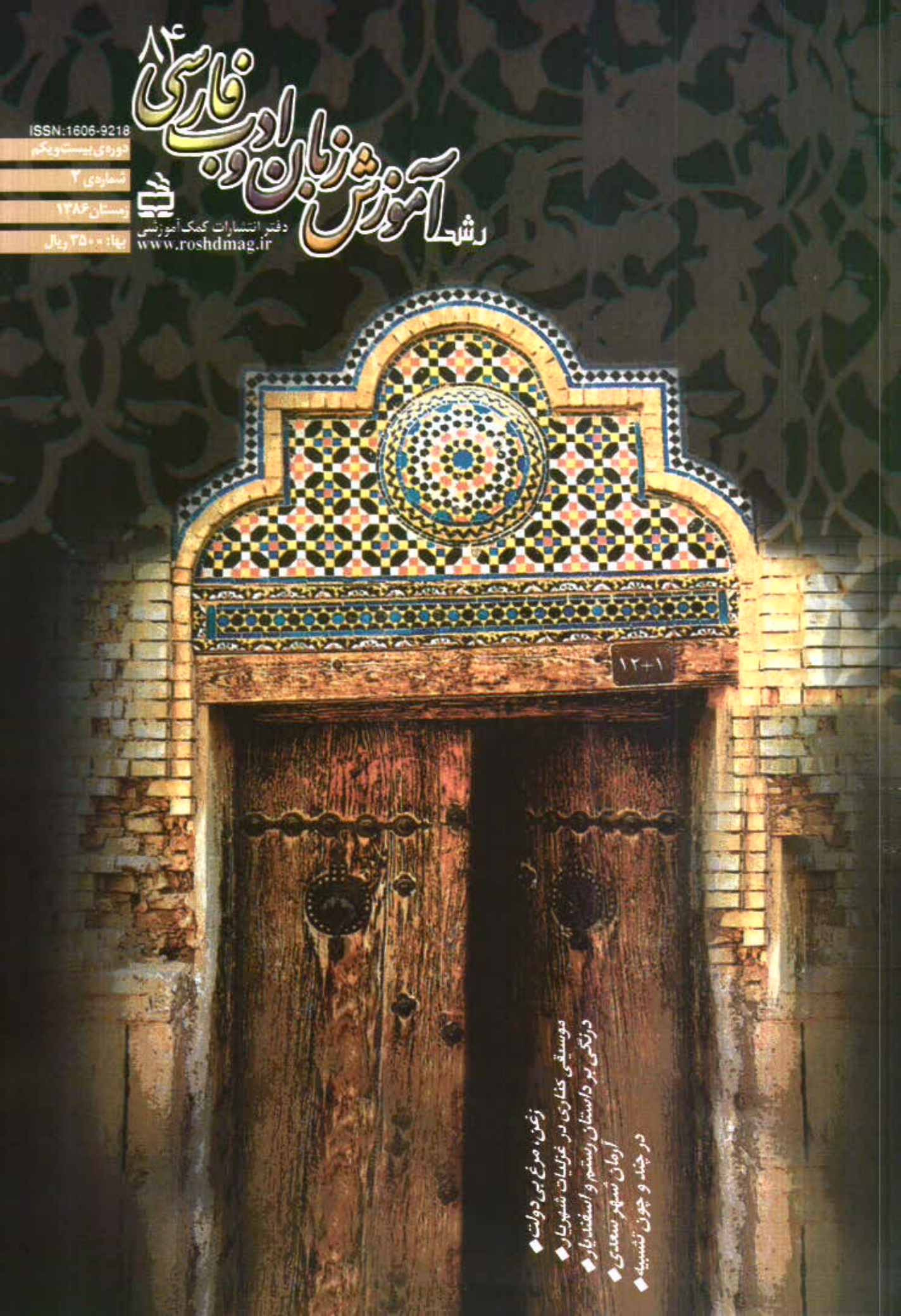
ISSN:1606-9218
دوره‌ی بیست‌ویکم
شماره‌ی ۲
زمستان ۱۳۸۶
بها: ۳۵۰۰ ریال

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

۸۴

دفتر انتشارات کمک آموزشی
www.roshdmag.ir



- زغن، مرغ بی‌دولت
- موسیقی کناری در غزلیات شهریار
- درنگی بر داستان رستم و اسفندیار
- آرمان شهر سعدی
- در چند و چون تشبیه

شرایط پذیرش مقاله

قابل توجّه نویسندگان محترم: چنان چه مقاله ی ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد پذیرش و داوری نمی شود.
فصلنامه رشد آموزش زبان و ادب فارسی حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصصان زبان و ادبیات فارسی به ویژه دبیران و مدرسان است خواهشمند است در نگارش مقالات نکات زیر رعایت شود:

۱. مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب های درسی باشد و به طور مستقیم و غیرمستقیم در جهت گشایش گره ها و گسترش مباحث کتاب های درسی یا ارائه ی روش های مناسب تدریس هر یک از مواد آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره ی متوسطه و پیش دانشگاهی باشد. (طبق اهداف)

۲. اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد، پیش نهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن ها در حاشیه ی مطلب مشخّص شود.

۳. نثر مقاله به فارسی روان، ساده و سالم باشد و به دور از هرگونه تکلّف و تصنّع یا سره نویسی افراطی، به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه های علمی و فنّی دقّت شود.

۴. مقاله های ترجمه شده با متن اصلی هم خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه ی مقاله باشد.

۵. اهداف مقاله و چکیده ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.

۶. معرّفی نامه ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه ی آثار وی پیوست باشد.

۷. هیئت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.

۸. آرای مندرج در مقاله ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات کمک آموزشی و هیئت تحریریه نیست و مسئولیّت پاسخ گویی به پرسش های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی شود.

۱۰. اصل مقاله برای بررسی به هیئت تحریریّه تحویل شود. از ارسال تصویر آن خودداری کنید.

۱۱. مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

۱۲. مقالاتی که در زمینه ی راهبردهای یاددهی-یادگیری نوشته و ارسال شوند، در اولویت بررسی و چاپ اند. **خواهشمند** است جهت گیری مقالات به سوی شیوه های آموزش زبان و ادبیات و نوآوری های آموزشی باشد.

۱۳. مقاله ی پژوهشی حاوی یک مسئله ی علمی، **نظر، اندیشه، پیام** و یا دعوی و دست کم روش تازه ای است، **حاصل تحقیق** پژوهنده و به روشی علمی و منطقی بیان و **اثبات می شود.**

۱۴. عنوان، نام و نشانی صفحه ی اول **عنوان مقاله و نام** نویسنده یا نویسندگان عنوان شغلی یا علمی و نام و نشانی کامل صفحه ی دوم نیز با عنوان و چکیده ی مقاله آغاز گردد.

۱۵. مقاله روی کاغذ (یک رو) در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۱۵ صفحه ی **A4** ۲۴ سطری بیش تر باشد.

ساختار مقاله

چکیده ← مقدمه ← متن (طرح مقدمات، بحث) ← نتیجه گیری ← پی نوشت ← منابع

- **چکیده:** حداکثر ده سطر، شامل مسئله ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه ها
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع یا مسئله ی تحقیق، ضرورت و پیشینه ی تحقیق
- **نمودارها و شکل ها:** این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جای آن ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول ها باید روشن و آشکار باشد و شماره گذای جدول ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می آید.

شیوه ی ارجاع

- در ذکر منابع و مآخذ در پایان مقاله، الگوی زیر باید اعمال شود.

کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، نام کتاب. نام مترجم یا مصحح، تعداد جلد، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر، تاریخ نشر

مجلات: نام خانوادگی، نام نویسنده، «عنوان مقاله»، نام نشریه، دوره ی مجله، شماره ی صفحه

از مجموعه ها: نام خانوادگی نویسنده، نام، «عنوان مقاله». نام مجموعه یا کتاب؛ نام و نام خانوادگی تدوین کننده ی مجموعه؛ محل نشر: ناشر، تاریخ نشر، شماره ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله.

پایگاه های وب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده؛ «عنوان موضوع»، نام و نشانی پایگاه اینترنتی با قلم ایتالیک، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه.

- **ارجاعات:** تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقاً به این صورت بیاید. (نام خانوادگی نویسنده، سال نشر: شماره صفحه زرین کوب، ۱۳۷۵: ۱۴)
- **پی نوشت:** در پای صفحات مقاله هیچ گونه توضیحی نوشته نمی شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی نوشت - که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می آید - منتقل می گردد.

اهداف کلی مجله

۱. ایجاد زمینه ی مناسب برای **تقویت** مهارت ها و صلاحیت های حرفه ای معلمان

۲. کمک به ارتقای دانش معلمان در زمینه ی اصول و مبانی آموزش و پرورش.

۳. معرفی راهبردها، رویکردها و روش های آموزش زبان و ادب فارسی.

۴. کمک به ارتقای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب های درسی.

۵. ایجاد زمینه ی مناسب برای هم اندیشی و تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه ریزان درسی، برای بهبود یا رفع تنگناهای آموزشی

۶. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی، با تأکید بر محتوای کتاب های درسی.

۷. تشویق معلمان به انجام دادن کارهای پژوهشی در زمینه های علمی، آموزشی.

۸. آشنا کردن معلمان با تازه ترین دستاوردهای علمی در زمینه زبان و ادب فارسی.

۹. آشنا کردن معلمان با مباحث ادبی، بلاغی و تاریخی به منظور دانش افزایی و تقویت دیدگاه های ارزشی، آموزشی.

۱۰. افزایش آگاهی های معلمان درباره ی رخدادهای علمی، آموزشی زبان و ادب فارسی در ایران و جهان.

۱۱. آشنا ساختن معلمان با مهم ترین مسائل و سؤالات موجود در حوزه ی علمی آموزشی.

Key title: Roshd. Amuzish-i zaban va adab-i fa...

۸۴

ISSN: 1606-9218

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir
فصلنامه ی آموزشی، تحلیلی، اطلاع رسانی
E.mail: info@roshdmag.ir

دوره‌ی بیست و یکم شماره‌ی ۲ زمستان ۱۳۸۶ شمارگان ۳۰۰۰۰ نسخه بها: ۳۵۰۰ ریال

مدیر مسئول: علیرضا حاجیان‌زاده سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری مدیرداخلی: دکتر حسن ذوالفقاری ویراستار: دکتر حسین داودی،
طراح گرافیک: شاهرخ خره‌غانی هیئت تحریریه: دکترعلی‌محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی،
دکتر محمدرضا سنگری، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

پیام‌گیر نشریات رشد: ۸۸۸۳۹۲۳۲ ـ ۸۸۳۰۱۴۸۲ مدیر مسئول: ۱۰۲ دفتر مجله: ۱۱۳ امور مشترکین: ۱۱۴

نشانی دفتر مجله: تهران: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵، تهران: ایرانشهرشمالی، پلاک ۲۶۸

تلفن امور مشترکین: ۷۷۳۳۴۵۱۱۰ ـ ۷۷۳۳۶۶۵۶ تلفن دفتر مجله: ۹ ـ ۸۸۸۳۱۱۶۱، داخلی ۳۷۴ و ۳۷۰ چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

در این شماره:

یادداشت سردبیر/ ۲ /
شیوه‌ای نو برای آموزش عروض و زحافات عروضی/ ۴ / دکتر علی حیدری
آرمان شهرِ سعدی/ ۸ / مهرالسّادات موسوی
مدارا و خشونت / ۱۲ / هما رقیعی مقدم کاسانی
استعاره از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی/ ۱۵ / زهره ده صوفیانی
در چند و چون تشبیه/ ۲۰ / دکتر حسین آذرپیوند
جبران خلیل جبران/ ۲۴ / پریسا حسنی زنوز
درنگی بر داستان رستم و اسفندیار/ ۲۸ / مریم بیدمشگی
دیده‌ور (جلوه‌ی دیده‌ور «عارف» در کتاب‌های دوره‌ی متوسطه)/ ۳۴ / سیداحمد هاشمی جویباری
زغن، مرغ بی‌دولت/ ۴۰ / بهرام رضایی ویشه‌سرایی
موسیقی کناری در غزلیات شهریار/ ۴۲ / بشیر نیکدل
حبیب یغمایی (زندگی‌نامه‌ی استاد از منظر فرزندش)/ ۴۶ / افسانه یغمایی
درنگی مجدّد بر بیت (چو بوسید پیکان سرانگشت اوی/ گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی)/ ۵۲ / ولی قلی‌پور
چرا داوود با دو واو صحیح است؟/ ۵۴ / داوود ملک‌زاده
گل یا گُل (تأملی در خوانش یک واژه در درس منصور حلاج)/ ۵۷ / علی‌اصغر فیروزنیا
روش‌های پیش‌نهادی برای تدریس تاریخ ادبیات/ ۵۸ / سولماز مظفری
معلمان شاعر و نویسنده/ ۶۰ /
دو بیت و دو توضیح/ ۶۲ / فریدون شیرازی

قاصدک

قاصدک! هان، چه‌خبر آوردی؟
از کجا، وز که خبر آوردی؟
خوش‌خبر باشی، اما، امّا
گردِ بام و درِ من
بی‌ثمر می‌گردی

انتظار خیری نیست مرا
نه زیاری، نه زدیّار و دیاری ـ باری،
برو آن‌جا که بود چشمی و گوشی باکس،
برو آن جا که تو را منتظرند
قاصدک!
در دلِ من همه کورند و کرند

دست‌بردار ازین در وطنِ خویش غریب
قاصدِ تجربه‌های همه تلخ،
با دلم می‌گوید
که دروغی تو، دروغ
که فریبی تو فریب

قاصدک! هان، ولی ـ آخر ـ ای وای!
راستی آیا رفتی با باد؟
با توأم، آی! کجا رفتی؟ آی ـ!
راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟
مانده خاکستر گرمی، جایی؟
در اجاقی ـ طمع شعله نمی‌بندم ـ خُردک شرری
هست هنوز؟
قاصدک!
ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می‌گریند

مهدی اخوان‌ثالث

یادداشت سردبیر

عالم مقاله نویسی

می گویند دانش آموزی را پرسیدند درباره ی افغانستان چه می دانی و او که تنها همسایگی افغانستان با ایران را می دانست گفت: افغانستان همسایه ی ایران است و ایران کشوری است که...

مشهور است از کسی پرسیدند در مورد فیل چه می دانی و او که «مار» را بیش از فیل می شناخت گفت: خرطوم فیل مانند مار است و مار جانوری است که...

این مثال ها، هر چند طنز و مطایبه، گواه اتّفاقی است که در عالم گفتار و نوشتار و رفتار فراوان اتّفاق می افتد. برخی معلّمان به دلیل غلبه ی توانمندی در دستور، همه ی مقوله ها را از همان منظر می بینند و یا در ناگهانی ناآگاه و ناگزیر، همه ی بحث هایشان به همان جا ختم می شود؛ معلّمی دیگر که در عروض تخصّص دارد یا بُعد ذوقی او بر دیگر ابعاد سیطره دارد همه ی راه ها را به رُم عروض یا ذوق خویش خاتمه می بخشد و ابعاد دیگر گم و مفقود یا کم رنگ و بی فروغ می شوند.

در عالم مقاله نویسی این خصوصیّت راحت تر رصد می شود و امکان ردیابی انحراف از موضوع و محور اصلی مقاله به دلیل امکان برگشت در خواندن مقاله، مشهودتر و محسوس تر است.

گریز از موضوعی به موضوع دیگر و بسط و شرح موضوع فرعی به جای موضوع اصلی، هماره محصول کم دانی در باب آن موضوع نیست. گاه این بستر ناگزیر فراروی هر نویسنده یا سخنوری قرار می گیرد. حتّی در بزرگان و نوابغ سخن چون مولانا و سعدی این ویژگی را می توان یافت. سخنوران گاه آن قدر به حاشیه و شاخ و برگ موضوع می پردازند که محور اصلی گم می شود و هرگاه دریابند که چه اتّفاقی افتاده است می گویند الکلام یجرّ الکلام تا توجیه و محملی برای کار خویش بیابند.

شگفت آن جاست که نویسندگان مقالات گاه چنان از موضوع فاصله می گیرند که رشته ی ارتباط و اتّصال میان عنوان مقاله و محتوای آن قطع می شود و خواننده ای که با جاذبه ی عنوان مقاله، از سر تأمّل و شوق، مقاله را خوانده است

تهی دست و خسته از جست و جو مقاله را به فرجام می رساند، بی آن که عطش خویش را پاسخی یافته باشد.

این همه ی قصّه نیست، همخوانی مقاله با محور اصلی نشریه نیز مهم است. وقتی عنوان مجلّه رشد آموزش زبان و ادب فارسی است معلوم می شود که:

۱. مقالات باید در حوزه ی مفاهیم و موضوعات زبان و ادبیّات فارسی تدوین و نگاشته شده باشند.
۲. جنبه ی آموزشی در نگارش مقاله باید غلبه داشته و محور تنظیم مقاله باشد.
۳. چون مخاطب، دبیران زبان و ادبیّات فارسی اند در همان سطح و با شناخت نیازهای همان مخاطب ها نگاشته شده باشند. مقالات باید گره های آموزشی را بگشایند و یاریگر دبیر در جریان تدریس باشند.
۴. مقالات باید با کتب درسی که تکیه گاه و محور اصلی آموزش زبان و ادب فارسی اند پیوند و ارتباط داشته باشند.
۵. هر مقاله باید هارمونی و نظام ویژه ی خویش را بیابد، «عنوان» تصویر اجمالی محتوا باشد، «چکیده» بر پیشانی مقاله چارچوبه و محورهای اصلی مقاله را روشن کند و کلیدواژه، سرنخ ها را برای خوانندگان و پژوهشگران. در درون مقاله نیز هر بند مکمّل بند پیشین باشد و سیاق و سیر مقاله ذهن خواننده را به تدریج و با شیبی منطقی به فهم ابعاد و اضلاع موضوع رهنمون باشد.

فراتر از همه ی این ها، فهم موضوعات مورد نیاز جامعه ی معلّمان و دبیران است و این را تنها کسی می داند که خود دست و پا و هستی در این آتش داشته باشد و از نزدیک سوختن و ساختن و گداختن این پروانگان شمع دانش را شاهد باشد یا خود در حلقه ی طواف سوختگان و شیفتگان این قبیله باشد.

مولایمان علی(ع) فرموده است العالمُ بزمانه لایهجم علیه اللّوابس، هرکس زمان شناس باشد در تهاجم حادثه ها گم نمی شود یا اصلاً حادثه ها او را نشانه و هدف قرار نمی دهند.

موضوع شناسی و انتخاب موضوعات بایسته و اساسی، هنر بزرگی است و هنرور می طلبد. هنرورتر آن که موضوعاتی را بنویسد که تاکنون کم تر گفته و نوشته شده است و صد البتّه هنرورترین آن که به قول عیسی مسیح(ع) رهپوی کوچه ای باشد که تاکنون صدای پای هیچ رهنوردی سکوت آن را نشکسته است.

چشم به راه سالکان کوچه های سکوتْ زده ایم.

شیوه‌ای نو برای آموزش عروض و زحافات عروضی

چکیده

نگارنده در این مقاله کوشیده است تا شیوه‌ای نو و تازه را در آموزش عروض و زحافات عروضی ارائه دهد.

کلید واژه‌ها

زحف، زحاف، عروض، هجا، رکن، افاعیل عروضی

دکتر علی حیدری

عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان

«زحف به معنی دوری است از اصل و تأخیر از مقصد و مقصود و از این جهت سهم راحف، تیری را گویند که از نشانه به یک سوی افتد» (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۵۳) و در اصطلاح عروض «هر تغییری که به اصول افاعیل عروض درآید آن را زحاف خوانند» (همان: ۵۳) «هم‌چنان که ارکان سالم را «اصول» خوانند، ارکان مغیّره را «فروع» خوانند و بعضی به جای تغییر، زحاف، گویند» (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹: ۵۳).

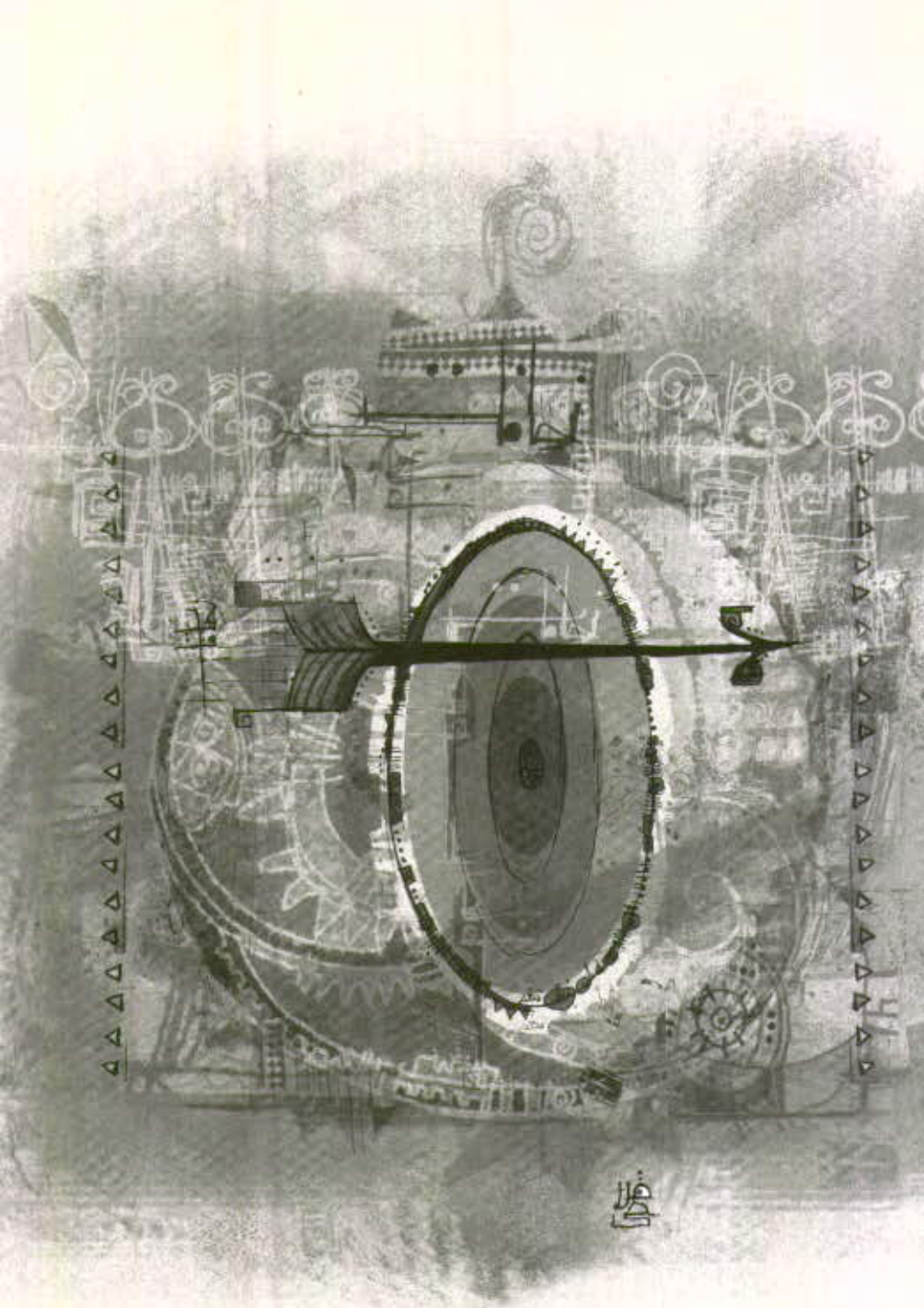
در کتب مختلف عروض، گاهی زحاف عروض فارسی را به شیوه‌ای خاص دسته‌بندی کرده‌اند. مثلاً در معیارالاشعار آمده است «و بر جمله، تغییر یا به نقصان بُود یا به زیادت. و تغییر به نقصان یا خاص نُبود به موضعی؛ یعنی که در هر موضع که آن رکن افتد آن تغییر «ممکن» باشد، یا خاص بُود به اوایل ابیات و مصراع‌ها یا به اواخر آن، و تغییر به زیادت همیشه خاص بُود به اوایل یا به اواخر و در وسط نیفتد... گوییم تغییر یا مفرد بُود یا مرکب. و مفرد آن بُود که در رکنی یک نوع تغییر بیش نیفتد و مرکب آن بُود که زیادت از یک نوع بُود و... (همان: ۵۴).

اما هنگام شرح زحافات، زحافات هر بحر را جداگانه ذکر می‌کند که بعداً تقریباً شیوه‌ی مرسوم اکثر کتب عروض شده است. مثلاً تمام زحافات یک رکن را (فعولن، مفاعلین، فاعلاتن و...) در زیر هر کدام از این افاعیل عروض ذکر می‌کند (همان: ۵۶). به همین دلیل بسیاری از زحافات چندبار تکرار می‌شوند؛ مثلاً زحاف مخبون در زیر مجموعه‌ی «فاعلاتن، مستعلن، مفعولات، فاعلن» آمده است و...

وی در «المعجم» نیز زحافات را به سه دسته تقسیم می‌کند «نوعی آن است که در شعر هیچ گرانی پدید نیارد... نوع دوم زحافی باشد که از سالم خوش‌تر و به طبع نزدیک‌تر بُود... نوع سیم زحافی باشد که شعر بدان گران شود (رازی: ۱۳۷۳: ۵۴). سپس زحافات مخصوص هر بحر را در زیر افاعیل عروضی توضیح می‌دهد، همان‌طور که در معیارالاشعار توضیح داده است (همان: ۵۷).

دکتر سیروس شمیسا در کتاب «آشنایی با عروض و قافیه» زحاف را به سه دسته تقسیم‌بندی کرده است: ۱ـ افزودن حرفی: مفاعیلان ۲ـ کاستن حرفی: مفاعیل ۳ـ ساکن کردن متحرکی: متفاعلن (مستفعلن) و مانند سایر کتب هنگام آوردن زحافات، زحاف هر رکن را در زیر آن ذکر می‌کند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۳۸ و ۸۲).

در بعضی کتب با این که از زحافات



عروضی به شیوه‌ی مرسوم یاد کرده‌اند، امّا عملاً اذعان داشته‌اند در عروض جدید نیازی به یادگیری آن‌ها نیست: «زحاف یعنی تغییر در رکن به سه گونه صورت می‌گرفت: افزودن حرفی به رکن اصلی، کاستن حرفی از رکن و ساکن کردن متحرکی از رکن اصلی. هر یک از این تغییرات یا زحافات نامی داشت، اما در عروض علمی جدید نیازی به یادگیری زحاف نیست» (شهری، ۱۳۷۰: ۸۶). دکتر شمیسا نیز در کتاب «آشنایی با عروض و قافیه» چنین نوشته است «شماره‌ی زحافات بسیار است (قریب به ۱۰۰) و به خاطر سپردن آن‌ها بیهوده، زیرا اولاً در عروض جدید کاربرد ندارد. ثانیاً در مواقع لزوم می‌توان به کتب قدیم مراجعه کرد. با این همه اسامی برخی از زحافات موجود را در اوزانی که خواندیم ذکر می‌کنیم» سپس وی به شیوه‌ی سایر کتب به ترتیب زحافات مشهور «مفاعیلن»، «فاعلاتن»، «مفعولات» و «مستفعلن» را ذکر می‌کند (شمیسا، ۱۳۷۲: ۸۲). شاید به همین سبب بوده است که مؤلفین محترم کتاب درسی برای دسته‌بندی این زحافات تلاش نکرده‌اند و به شیوه‌ی پیشینیان اکتفا کرده‌اند.

استاد خانلری در کتاب «وزن شعر فارسی» تمام زحافات عروضی را تحت سه عنوان حذف و اضافه و تبدیل ذکر کرده و برای هر کدام قواعد مختلفی را بیان داشته است. در حالی که بعضی از آن قواعد بیان شده جزء زحافات نیستند. مثلاً «قاعده‌ی تبدیل: دو هجای کوتاه به یک هجای بلند تبدیل می‌شود» (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۶۰)، بیش‌تر جزء اختیارات شاعری است، تا زحافات عروضی. حتی همین مورد در خود کتاب «وزن شعر فارسی» زیر عنوان «قواعد اختیارات شاعری، در قسمت ب: قواعد تبدیل»، آمده است: «تبدیل دو هجای کوتاه متوالی به یک بلند در اثنای هر وزنی...» (همان: ۲۶۸).

در کتاب «عروض فارسی، شیوه‌ای نو برای آموزش عروض و قافیه» نیز مانند دیگر کتب عروضی، ذیل هر بحری زحافات آن بحر ذکر شده و به‌ناچار گاهی یک زحاف در چند بحر تکرار گردیده و ظاهراً بر حجم زحافات افزوده است (ماهیار، ۱۳۷۹: ۴۰). در کتب دیگر از جمله «عروض آسان» (نوروزی، ۱۳۷۰: ۳۵)، «آهنگ شعر فارسی» (فضیلت، ۱۳۷۸: ۳۴)، «علم عروض و قافیه» (شهری، ۱۳۷۰: ۸۶)، «بررسی اوزان شعر فارسی» (زمانیان، ۱۱۳: ۱۳۷۳)، «مختصری در شناخت علم عروض و قافیه» (مسگرنژاد، ۱۳۷۰: ۵۹ تا ۱۵۳)، «بحثی پیرامون زحاف رایج در شعر فارسی» (عبداللهی، ۱۳۶۹: ۴۱)، «فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی» (مدرسی، ۱۳۸۴) و... نیز به شیوه‌ی مرسوم دیگر کتب، زحافات هر رکن یا

بحر را در زیر آن ذکر کرده‌اند.

راست آن است که یادگیری زحافات عروضی، به آن شیوه که در اکثر کتب عروضی ذکر شده، بسیار دشوار و احیاناً غیرممکن است. در عین حال، به اعتقاد ما عروض، اعم از عروض فارسی و عربی، تابع یک سیستم دقیق علمی و منظم است. بنابراین هم‌چنان که بحور و اوزان عروضی تابع نظم و انسجام است، زحافات آن نیز بدون شک از قوانین ویژه‌ای تبعیت می‌کند. از این رو کشف این قوانین می‌تواند به یادگیری زحافات کمک کند.

ما در این مقاله برای سهولت یادگیری و دیریابی آن در حافظه، این زحافات را به شکل دیگری تقسیم‌بندی می‌کنیم، بدون این که در هیچ کدام از زحافات و اسامی آن‌ها دخل و تصرفی کرده باشیم. ضمن این که کتاب‌هایی مانند «معیار الاشعار» و «المعجم» را مبنای کار قرار داده‌ایم. با این توضیح که این شیوه‌ی تقسیم‌بندی در هیچ کدام از این کتب نیامده است. تفاوت عمده‌ی دیگر این است که در این دو کتاب، از شیوه و اصطلاحات سنتی استفاده شده (مثلاً به جای هجا از «وتد، سبب و فاصله» استفاده شده است) اما در این شیوه به آن‌ها تکیه نشده است، زیرا در عروض جدید آن‌ها تدریس نمی‌شوند و فهم آن‌ها برای نوآموزان مشکل است.

به طور کلی تغییرات (زحافات) در افاعیل عروضی یا در یک هجا صورت می‌گیرد یا بیش‌تر از یک هجا:

الف) تغییر در یک هجا: در این صورت یا یک هجا حذف می‌شود یا یک هجا اضافه و یا یک هجای بلند به هجای کوتاه تبدیل می‌شود [تخفیف].

ب) تغییر در دو هجا: در این صورت، هم‌زمان دو زحاف به یکی از شیوه‌های قسمت الف در یک رکن اتفاق می‌افتد و در اکثر موارد از مجموع این دو زحاف اسم دیگری وضع شده است و گاهی فاقد اسم جدیدی هستند.

حال این موارد را در نمودار ۱ به تفکیک ذکر کرده‌ایم.

نمودار ۱

۱ـ الف: حذف
- حذف هجای اول
  - اگر هجای اول کوتاه باشد
    - اگر رکن مورد نظر چهار هجایی باشد، مفاعلین به «مفعولن» تبدیل شود (اخرم)
    - اگر رکن مورد نظر سه هجایی باشد، فعولن به «فع لن» تبدیل شود (اثلم)
  - اگر هجای اول بلند باشد، مفعولات به «مفعول»، مستفعلن به «فاعلن» تبدیل شود (مرفوع)
- حذف هجای آخر
  - اگر هجای آخر کوتاه باشد و حذف شود، مفعولات به «مفعولن» تبدیل شود (مکشوف)
  - اگر هجای آخر بلند باشد و حذف شود، مفاعلین به «فعولن»، فاعلاتن به «فاعلن» و... تبدیل شود (محذوف)
- حذف چند هجا از آخر
  - حذف دو هجای بلند از آخر مفاعلین که به «فعل» تبدیل شود (مجبوب)
  - حذف سه هجای آخر مفعولات، که به «فع» تبدیل شود (منحور)

۱ـ ب: کوتاه کردن هجای بلند [تخفیف]
- اگر هجای اول بلند باشد و کوتاه شود، مثلاً فاعلاتن به «فاعلن»، مستفعلن به «مفاعلن» و... تبدیل شود (محبون)
- اگر هجای دوم بلند باشد و کوتاه شود، مثلاً مستفعلن به «مفتعلن»، مفعولات به «فاعلات» و... تبدیل شود (مطوی)
- اگر هجای سوم بلند باشد و کوتاه شود، مثلاً مفاعلین به «مفاعلن» و... تبدیل شود (مقطوع)
- اگر هجای چهارم بلند باشد و کوتاه شود، مثلاً مفاعلین به «مفاعیل»، فاعلاتن به «فاعلات» و... تبدیل شود (مکفوف)

۱ـ ج: اضافه کردن
- اضافه کردن یک هجا به آخر رکن مستفعلن به «مستفعلاتن» تبدیل شود (ترفیل)
- هجای بلند آخر رکن به هجای کشیده تبدیل شود، مستفعلن به «مستفعلان» تبدیل شود (اذالت)
- و فاعلاتن به «فاعلاتان» تبدیل شود (اسباغ)

نمودار ۲

۲ـ زحافاتی که از مجموع دو تغییر به‌وجود می‌آید(زحاف مرکب)

- اخرم + مکفوف = اخرب (مفاعیلن به مفعول تبدیل شود)
- اخرم + مقبوض = آشتر (مفاعیلن به فاعلن تبدیل شود)
- مخبون + مکفوف = مشکول (فاعلاتن به فعلات تبدیل شود)
- مخبون + مطوی = مخبول (مستعفلن به فعلتن تبدیل شود)
- مقبوض + اثلم = اثرم (فعولن به فعل تبدیل شود)
- محذوف + مقصور = اهتم (مفاعیلن به مفاع تبدیل شود)

بدیهی است که هر کدام از ارکان مشهور عروض فارسی (مفاعلین، فاعلاتن، مستعفلن، مفعولات، فاعلن، فعولن) حداکثر سه زحاف از چهار زحاف فوق را می‌پذیرند و هر رکن حداقل فاقد یکی از چهار زحاف یاد شده است. مثلاً مفاعلین و فعولن زحاف مخبون ندارند چون هجای اول آن‌ها کوتاه است. فاعلاتن و فاعلن، زحاف مطوی ندارند، چون هجای دوم آن‌ها کوتاه است. رکن مستعفلن زحاف مقطوع ندارد چون هجای سوم آن کوتاه است و رکن مفعولات زحاف مکفوف ندارد چون هجای چهارم آن کوتاه است. (نمودار ۲)

گاهی اوقات با این که دو تغییر در یک رکن به وجود آمده است، اما اسم جدیدی برای آن وضع نشده است؛ مانند مخبون و مکشوف (مفعولات به فعولن تبدیل شود) یا مخبون محذوف (فاعلاتن به فعلن تبدیل شود) یا مطوی مکشوف (مفعولات به فاعلن تبدیل شود) و...

زحافاتی را که تحت این ضوابط دسته بندی کرده‌ایم تقریباً مشهورترین زحافات عروض فارسی‌اند. با وضع کردن چند قاعده‌ی دیگر که زیر پوشش همین تقسیم‌بندی است می‌توان آن‌ها را نیز دسته‌بندی کرد. مثلاً زحافاتی که از تغییر در سه هجا به دست آمده باشند (یعنی تغییر در سه هجای یک رکن شکل گرفته است)، از جمله «ابتر» که از مجموع «مجبوب و اخرم» به‌وجود می‌آید و «مفاعیلن» به «فع» تبدیل شود یا «زلل» که از مجموع «محذوف و مقصور» و «اخرم» به‌وجود می‌آید و «مفاعیلن» به «فاع» تبدیل شود. اما اگر می‌خواستیم همه‌ی این زحافات را، که کم‌تر مورد نیازند، تقسیم‌بندی کنیم، بر دشواری فهم آن‌ها می‌افزودیم.

نکته‌ی مهم دیگر این که هر چند در زحافات مفرد (تغییر در یک هجا) بعضی از زحاف‌ها در بحری خاص به‌وقوع می‌پیوندد یا برعکس بعضی از زحاف‌ها در بحری اصلاً اتفاق نمی‌افتد (مثلاً مطوی در فاعلاتن وجود ندارد) امّا به زحافات مرکب (تغییر در دو هجا) بسیار کمک خواهند کرد. مثلاً زحاف «مخبول» که از مجموع «مطوی» و «مخبون» به‌دست آمده است، هیچ‌گاه در بحری که از تکرار «فاعلاتن» به دست آید اتفاق نخواهد افتاد یا برعکس زحاف «اثرم» که از مجموع «مقبوض و اثلم» به دست آمده به دلیل این که «اثلم» فقط مخصوص «فعولن» است، زحاف «اثرم» نیز فقط در فعولن (بحر متقارب) اتفاق خواهد افتاد.

منابع و مآخذ

۱. رازی، شمس‌الدّین محمّدبن قیس، ۱۳۷۴، المعجم فی معاییر اشعار العجم، مصحح دکتر سیروس شمیسا، چاپ اوّل، انتشارات فردوس، تهران
۲. زمانیان، صدرالدّین، ۱۳۷۳، بررسی اوزان شعر فارسی (عروض)، چاپ اوّل، انتشارات فکر روز، تهران
۳. شمیسا، سیروس، ۱۳۷۳، آشنایی با عروض و قافیه، چاپ ششم، فردوس، تهران
۴. شهری، محمد، ۱۳۷۰، علم عروض و قافیه، چاپ دوم، نشر نیما، مشهد
۵. عبداللهی، رضا، ۱۳۶۹، بحثی پیرامون زحاف رایج در شعر فارسی، چاپ اوّل، امیرکبیر، تهران
۶. فضیلت، محمود، ۱۳۷۸، آهنگ شعر فارسی، چاپ اوّل، سمت، تهران
۷. طوسی، خواجه نصیر، ۱۳۱۹، معیارالاشعار، تصحیح دکتر جلیل تجلیل
۸. مدرسی، حسین، ۱۳۸۴، فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی، چاپ اوّل، انتشارات سمت، تهران
۹. مسگرنژاد، جلیل، ۱۳۷۰، مختصری در شناخت علم عروض و قافیه، چاپ اوّل، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، تهران
۱۰. ناتل خانلری، پرویز، ۱۳۷۳، وزن شعر فارسی، چاپ ششم، انتشارات توس، تهران
۱۱. نوروزی، جهانبخش ۱۳۷۰، عروض آسان، ...، چاپ اوّل، انتشارات نوید شیراز، شیراز

آرمان شهرِ سعدی

چکیده

این مقاله، جُستاری در آرای اندیشمندان آرمانگراست و تأمّلی در زمینه‌ی تفکّرات جهانی استاد سخن، سعدی و برآیند دیدِ رئالیستی وی به جهان و انسانیت است.

کلید واژه‌ها

سعدی، اوتوپیا، پراگماتیسم، آرمان شهر

مهرالسّادات موسوی

«اوتوپیاها چیزی جز حقیقت زودرس نیستند» لامارتین

در فرآیند تاریخ، انسان همواره به موضوعاتی که از حد و مرز هستی اش فراتر می‌رود بیش تر دل‌مشغول بوده است تا به موضوعات لهفته‌ی درون هستی اش. آرمان گرایی و داشتن جامعه‌ای آرمانی (Utopia) از اساسی ترین مشغله های ذهنی انسان های کمال طلب بوده است. در یک معنای عام اوتوپیانیسم، گرایش به بنای سرزمین، جامعه و یا طرح اندیشه‌ای دارد تا بتواند بر سیاهی های زندگی واقعی فائق آید. (دایرةالمعارف علوم اجتماعی)

در برخی از دوره‌های تاریخی سوداهای آدمی و ارضای آرزو از راه فرافکنی (Projection) در زمان و گاه فرافکنی در مکان (Spatial wishes) صورت می‌پذیرد. فرافکنی زمانی را هزاره‌های شکوهمند (chiliasm) و آرزوهای مکانی را اوتوپیا می‌نامند. اوتوپیانیسم با طرح اندیشه‌ی آرمان شهر از سویی در برابر واقع گرایان و از سویی در برابر ماکیاولیست ها قرار می گیرد. زیرا شخص آرمان گرا نمی خواهد مانند فراد واقع گرا با واقعیت و هستی موجود، که برخلاف ایده‌های اوست، کنار بیاید و از طرفی هم مانند ماکیاولیست ها در صدد دستکاری واقعیت به نفع خویش با تشبث به حیله برنمی آید. اوتوپیانیست برای دریافت ناسازگاری میان ایده و واقعیت جاری به نیروهای ذهنی متکی نیست بلکه به ایده‌ها و آرمان‌هایی رو می کند که در ما و گذشته‌ی انسانی ما رنگ عینی به خود گرفته‌اند و این ایده به منزله‌ی کمالی جلوه می کنند که در آفرینش مردمان ملل یا دولت ها چهره نشان می‌دهد. در واقع متفکر اوتوپیایی به هرآن‌چه ایمانش را به دگرگون ساختن امور متزلزل کند، یا شور تغییر را در او فرونشاند پشت می کند. (ایدئولوژی و اتوپیا)

پیشینه‌ی «تفکر اوتوپیایی» در کتب قوانین و جمهوریت افلاطون قابل بررسی است. وی، که به عنوان پایه گذار فن قانون گذاری شناخته شده، کتاب قوانین خود را برای تطبیق عملی اعلام [نمود] و آرزوهای سیاسی خود در مقابله با ضعف بشری تألیف کرد اما چون آرزوهای او جامه‌ی عمل نپوشید و یأس سیاسی بر وی غلبه نمود کتاب جمهوریت را نگاشت، مکتوبی که او را از عالم واقعیت به جهان خواب و خیال برد. (تاریخ تمدن در اسلام)

در واقع دولت ایده‌آل افلاطون ترویج نظام برده‌داری و آریستوکراسی بود. این گونه تفکر غیرعمل گرایانه در کتاب «آرمان‌شهر» توماس مور و کتاب «شهر خدا»ی سن آگوستین نیز قابل بررسی است و اما با ظهور اسلام به پشتوانه‌ی تفکر ایجاد «مدینه‌ی فاضله» مبتنی بر کاراکتریک آدم اسمایی برمی خوریم که براساس دو اصل «اندیشه» و «دل» بر کل مخلوقات شرافت یافته است. در چنین جامعه‌ای، یک انسان دوبُعدی به چنان کمالی دست می یابد که می تواند خداگونه شود. در واقع زمر بیس

«ایده‌آلیسم» با «اسلام» از این جا [آشکار] می شود که ما ایده‌آل‌مان را در تاریخ اسلام داشته‌ایم نه این که به قول آلبرکامو انسان را به آینده‌ی مبهم حواله دهیم. (قرآن، جامعه‌شناسی، اتوپیا) از این رو عالمان بزرگی در دنیای اسلام بوده‌اند که کوشیده‌اند تا با ارائه‌ی راهکارهایی تصویری روشن از مدینه‌ی فاضله و اتوپیایی خود ارائه دهند. چنان که فارابی مدینه‌ی فاضله را به بدن تام‌الاعضایی تشبیه کرده است و بر طبق نظام افضل، رابطه‌ی انسان را با جامعه و جامعه و انسان را با نظام آفرینش تبیین می کند و با شیخ شهاب‌الدین سهروردی در «عقل سرخ» با بیانی تمثیلی تئوری چنین جامعه‌ای را پیش نهاد می کند. هم‌چنین «اخوان‌الصفا» در رسایل خود جامعه‌ی فاضله را جامعه‌ای می داند که مبنای آن اُخوت و صداقت و اتحاد و همبستگی کامل بین مسلمین است (اندیشه‌های اهل مدینه‌ی فاضله) و اما شیخ مصلح‌الدین سعدی از یک سو با تکیه بر نوعی عمل گرایی که با پراگماتیسم غربی فرق دارد ارائه‌کننده‌ی تفکر انعطافی ایرانی است و از سویی برخلاف ماکیاولیست‌ها آرمان انسانی و اخلاقی خود را در جهت حفظ قدرت مداران فدا نمی کند و با بیان مسائل جهانی و همیشگی و از جزء به کل رفتن، که خصوصیت ادبیات بزرگ و جهانی است، کل بشریت را در مجموعیت خود منعکس دارد. (چهار سخن‌گوی وجدان ایرانی)

بازتاب اوتوپیای سعدی در جهان

ایمان به اصل عدالت و انسانیت، مُلک مُشاع جمله‌ی آزادگان و خیراندیشان جهان است و سعدی افزون بر چنین باوری با فکر مثبت و چهره‌ی مسالمت‌آمیز و حکمت معتدل و انصافی جهان‌شمول، دوستداراتی در غرب و شرق یافت. جدا از هنر سخن‌پردازی سعدی که برای شرقیان قابل درک و تأمل است، آن‌چه غرب را مجذوب سعدی کرد رهایی اندیشه‌ی سعدی از قید و بند مکان و زمان است و نوع خاص تفکری که اتوپیا و آرمان جهانی وی را تبیین می کند. هم‌بستگی انسان در کل بشریت است که راه رسیدن به آن را اصلاح فردی می داند. بازتاب اعتقاد به انسان‌گرایی پویای سعدی در آثار نویسندگان بزرگ فرانسه چون هوگو، آلفرد دوموسه دوبورد و المور کم و بیش قابل بررسی است. اما این تأثیر بر «لازار کارنو» که به سعدی عشق می ورزید تا به آن‌جا پیش رفت که لازار کارنو تحت تأثیر آن‌چه در «سیرت پادشاهان و اخلاق درویشان» خوانده بود با افکاری آزادی‌خواهانه به انقلابیون پیوست و هم به کوشش او بود که رهبر افراط‌گرایان انقلاب در ۲۴ ژوئیه‌ی ۱۷۹۴ بازداشت و اعدام شد و لقب «کارنوی کبیر» و طراح پیروزی را به خود اختصاص داد. لازار کارنو به قصد بزرگ‌داشت سعدی نام دو پسر خود را «سعدی» گذارد و نواده‌ی او نیز هم‌نام سعدی شد. این «سعدی کارنو» همان کسی است که در سال ۱۸۸۷ به ریاست جمهوری فرانسه برگزیده شد و او نیز نام فرزند بزرگ خود را «سعدی» نامیده. علاوه بر کارنوی کبیر، سعدی کارنو و مادام رولان از سیاست‌مداراتی بودند که می خواستند سخنان سعدی را در واقعیت زندگی تحقق بخشند و این البته کاری صعب بود. (از سعدی تا آراگون)

در آمریکا «هنری دیوید ثورو» شاعر و نویسنده‌ی بزرگ آمریکایی از عاشقان سعدی بوده [است] و ضمن

همذات‌پنداری خود با سعدی، می‌گوید: من همان «سعدی» هستم که پس از شش قرن بازآمده‌ام و یا سعدی همان «اثورو» است که شش قرن پیش با نام سعدی در جهان زیسته است (سیصد و نهصت و پنج رور با سعدی)

«امرسون» نویسنده و متفکر قرن نوزدهم می‌گوید: سعدی به زبان همه‌ی ملل و اقوام عالم سخن می‌گوید و گفته‌های او به سان هومر، دانته، شکسپیر، سروانتس و مونتنی همیشه تازه و باطراوت است. امرسون کتاب «گلستان» را یکی از اناجیل و کتاب‌های مقدسه‌ی دیانتی جهان می‌داند و معتقد است که دستورهای اخلاقی آن، قوانین عمومی و بین‌المللی است. اما «بوستان» در نظر «بنجامین فرانکلین» مقامی بسیار شامخ دارد، به طوری که وقتی جمله‌ای از آن را در جزء «موعظه‌های جرومی تیلا» روحانی و واعظ مشهور انگلیسی، شنید درباره‌ی آن گفت: این جمله باید قاعدتاً یکی از جمله‌های مفقود شده‌ی اسفار تورات باشد. داستانی که سعدی درباره‌ی صبر و قناعت آورده است چنان در افکار مردم قرن هیجدهم مؤثر واقع شده بود که آن را تأویلی آسمانی می‌پنداشتند و به زحمت باور می‌کردند که این افکار حکیمانه زاده‌ی اندیشه‌ی دانشمندی ایرانی ـ اسلامی است که سخنانش از فارسی به لاتین ترجمه شده است. (ذکر جمیل سعدی)

اوتوپیا و آرمان‌شهر سعدی

۱. اعتقاد و معرفت به خداوندی که ملکش قدیم است و ذاتش غنی (بوستان سعدی به تصحیح فروغی، ص۱) سنگ‌بنای جهان‌بینی تلفیقی سعدی است. اندیشه‌ی سعدی از یک سو دینامیسم و پویایی فرهنگ ایرانی را ترویج می‌کند و از دیگر سو اساس آفرینش را همان گونه که هست باور دارد. وی در کسوت یک حکیم عمل‌گرا و پراگماتیست معتدل و با اذعان به انسان‌دوستی متعالی سعادت این جهان و آن جهان را برای آدمی تبیین می‌کند. (سعدی، به تصحیح انوری)

۲. بازی سعدی به رغم تئوریسین‌های ایده‌آلیست به ساختار هرمی جوامع اعتقادی ندارد و به حاکمان رئالیستی، که مراعی اصول بایسته‌اند، می‌اندیشد. پس بر همین اساس محوری‌ترین اصل را عدالت سردمداران می‌داند، زیرا معتقد است «ملوک از بهر پاس رعیت‌اند نه رعیت از بهر طاعت ملوک»، گلستان، ص۷۳. (تحقیق درباره‌ی سعدی)

۳. نقطه‌ی عطف رعایت رعیت توسط راعی از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد که سعدی «بنی آدم را اعضای یکدیگر» می‌داند و آنان را «در آفرینش از یک گوهر» می‌شمارد. بسط این اندیشه به نفی خویشاوندگرایی (Nepotism) می‌انجامد. تا آن‌جا که «ملک‌زاده‌ی قصیرجثه» را وقتی لایق حکومت می‌داند که در «روز میدان» هنرمندانه حمله برد و در این صورت تدبیر مملکت را بشاید. (گلستان، ص۵۰)

در تعامل عدل و عادل است که عدالت به متن جامعه رسوخ می‌کند. چنان‌که در جدال سعدی با مدعی روش استدلال سقراطی را برمی‌گزیند و راه اعتدال را در قضاوت پیشه می‌کند.

۴. تأسی به فضیلت تعادل، راه را بر چاپلوسان فرصت‌جو می‌بندد و به آنان نهیب می‌زند:

چه حاجت که نه کرسی آسمان
نهی زیر پای قزل ارسلان
مگو پای عزت بر افلاک نه
بگو روی اخلاص بر خاک نه

بوستان، ص۳

۵. بهین رهاورد تعامل چنین اندیشه‌ای است که امرای جامعه را به واقع‌بینی سوق می‌دهد و با اذعان به این که «درشتی و نرمی به هم در به است» (گلستان، ص۲۸۹) باز هم توصیه‌ی مؤکد است که اگر صلح خواهد عدو، سرمپیچ (بوستان، ص۶۵) لیکن این مایه خوش‌بینی سعدی مانع بر واقع‌بینی‌اش نیست. چه بسا در عصر تزاحم و تضارب آرا، گاه خصم ستیزه‌گر فرصت‌شماری می‌کند تا از دریچه‌ی هجمه‌ی فرهنگی رو نماید: زیرا دشمن چون از هر حیلتی فروماند سلسله‌ی دوستی بجنباند، آن‌گاه به دوستی کارهایی کند که هیچ دشمن نتواند. (گلستان، ص۲۹۰)

۶. واضح است واکنش مشت در تقابل چنین معضلی درست نیاید الّا به پاسداشت اهل رزم و نکوداشت اهل قلم:

دو تن پرور، ای شاه کشورگشا
یکی اهل رزم و دوم اهل رای
ز نام‌آوران گوی دولت برند
که دانا و شمشیرزن پرورند

بوستان، ص۴۸

۷. رویکرد سعدی در تبیین جامعه‌ی مستقل و مرفه و به کار افتادن ماشین عدالت، به تأمل سزاوار وی در باب احسان و فضیلت و مردم‌داری مربوط می‌شود. چه «احسان» در نگاه او با کسب فضایل باطنی و «شاد کردن درون فرومانده‌گان» صورت می‌بندد. از همین منظر:

دوست آن باشد که گیرد دست دوست
در پریشان‌حالی و درماندگی

گلستان، ص۵۳

مع‌هذا دست طلب، پیش کسان دراز کردن را نمی‌پسندد و از قناعت توانگری می‌طلبد (ص۱۴۷، گلستان) و بینوایی را به از مذلت خواستن می‌داند (گلستان، ص۱۵۵) و تلاش برای معاش را شرط عقل می‌پندارد، هرچند رزق رسیده را بی‌گمان می‌داند (گلستان، ص۱۷۳). سعدی در تکمله‌ی حسن مدارا با خلق، اذعان می‌کند سخاوت از شجاعت برتر است و او را که

سخاوت است به شجاعت حاجتمند نمی‌داند (گلستان، ص۱۴۲). فی‌الواقع بسط ستایش سخاوت مالی به آزاداندیشی علمی سعدی منجر می‌شود.

سعدی در هیئت تئوریسین مدرن، مروج علمی است که راه‌های بحث و فحص را گشوده می‌دارد و پایداری علم را منوط به آن می‌داند و می‌گوید سه چیز پایدار نماند: مال بی‌تجارت، علم بی‌بحث و ملک بی‌سیاست (گلستان، ص۲۸۶). وی علم مفید را از بهر دین پروردن می‌داند نه از بهر دنیا خوردن (ص۲۸۶، گلستان) و عالم ناپرهیزگار را کور مشعله‌دار می‌خواند (گلستان، ص۲۸۲) زیرا وی را شهوت و حرص و کین و حسد چون خون در رگان و جان در جسدند. (بوستان، ص۱۸۸)

۸. در فرآیند آموزه‌های متعهدانه، بستر آسیب‌شناسی فردی و اجتماعی مهیا می‌شود و در مبحث مبسوط تربیت و توجه به دانش و بخشش، تواضع و رضا و قناعت و نکوهش جاه‌طلبی است که جزء لاینفک اندیشمند آرمان‌گرای ما مترادف با انسان‌دوستی اسلامی می‌شود؛ از همین منظر نقطه‌ی عطف بازتاب تفکر روان‌شناختانه‌ی سعدی در باب تربیت، که مبتنی بر عقل و واقع‌بینی کارآمد است، با نظریات روان‌شناسان جهان پهلو می‌زند. وی از یک سو به تأثیر ژن موروث نظر دارد و معتقد است:

چون بود اصل گوهری قابل
تربیت را در او اثر باشد

(گلستان، ص۲۴۹)

و از دیگر سو، رهیافت بهینه‌ی تربیت را منوط به آغازین سال‌های حیات می‌داند: هر که در خردی اش ادب نکنند، در بزرگی فلاح از وی برخیزد. (گلستان، ص۲۵۱)

اما اعتقاد به کمال هم‌نشین در همیشه باز تکامل آدمی است، که در گستره‌ی بسیط اندیشمندان، خردگرایی سعدی را اثبات می‌کند.

۹. حضور سعدی در زندگی قرن بیستم وقتی ملموس‌تر است که بدانیم سعدی به‌رغم «آرکادیا»ی[1] ایده‌آلیست‌ها به زندگی از دریچه‌ی تأمل و درنگ رئالیست‌ها می‌نگرد و مرزهای درهم‌تنیده‌ی عشق و هوس را تبیین می‌کند و با ارائه‌ی تصویر هوس‌های لجام‌گسیخته از یک سو شاهدبازی را می‌نکوهد:

خرابت کند شاهد خانه کَن
برو خانه آباد گردان به زن

بوستان، ص۲۰۸

و از دیگر سو به نفی عشق بازاری می‌پردازد:

معشوق هزار دوست را دل ندهی
و رمی دهی آن دل به جدایی بنهی

گلستان، ص۲۸۷

و در آشفته‌بازار دنیای هر روزه، با طرد رهبانیت، رویکردی به ساختار خانواده‌ی امن دارد و برکت عشق بالغ را در دلدادگی به «زن خوب فرمانبر پارسا» می‌داند تا آن‌که به مدد یاری دل و جان یکرنگش مرد درویش پارسا شود (بوستان، ص۲۰۴) و غایت آرامش دست یافتنی گردد.

شیوه‌ی تفکر او، در توبه و بازگشت به خویشتن به زینت ایمان و دل اندر صمد بستن (بوستان، ص۲۶۲) آراسته می‌گردد. فی‌الواقع ارزش اخلاقی سعدی در آن است که گرچه بر اصلاح فرد پای می‌فشارد اما به جای آن‌که تفرد و تک‌روی خطرناکی را توصیه کند آدمی را در جمع هم‌نوعان موردنظر قرار می‌دهد. اجتماع در چشم سعدی مانند موجودی در حال شدن است. به این سبب سعدی نسبت به روزگار خود پیشرفته‌تر می‌نماید وی با نفی خمودگی و واپس‌گرایی روح حرکت و پویایی را به جامعه تزریق می‌کند. به جرئت می‌توان گفت فرآیند اندیشه‌ی فعال و جهانی سعدی فراخوان او به این مضمون است که: اگر رفتی بردی و اگر خفتی مُردی، در عمل کوش هر چه خواهی پوش. (گلستان)

پی نوشت

1. Literary Terms and Griticis, John peck and Martin Coyle, Macmila, Arcadia is the idealised Country Celebrated in Classic Pastrolpoem.

آرکادیا شهری ایده‌آلیستی است که در شعر چوپانی تحسین می‌شود و مردم در آن‌جا به خوشی و خرمی زندگی می‌کنند.

منابع و مآخذ

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ چهار سخن‌گوی وجدان ایرانی؛ قطره، چ اول، ۱۳۸۱
۲. الهی قمشه‌ای، حسین؛ سیصد و شصت و پنج روز با سعدی؛ انتشارات سخن، چ اول، ۱۳۸۱
۳. حدیدی، جواد؛ از سعدی تا آراگون (تأثیر ادبیات فرانسه در ادبیات فرانسه)، مرکز نشر دانشگاهی تهران، چ اول، ۱۳۷۳
۴. حلبی، اصغر، تاریخ تمدن در اسلام، انتشارات اساطیر، چ دوم
۵. رادمنش، عزت‌الله؛ قرآن، جامعه‌شناسی، اتوپیا، قرآن و عقاید اجتماعی؛ تهران، انتشارات امیرکبیر
۶. ساروخانی، باقر، دایرة‌المعارف علوم اجتماعی، چ اول، پاییز ۱۳۷۰، مؤسسه‌ی کیهان
۷. سعدی، مصلح‌الدین، بوستان سعدی، به تصحیح محمدعلی فروغی، انتشارات بهزاد، چ اول، ۱۳۸۱
۸. ـــــــ، تصحیح و توضیح حسن انوری؛ نشر قطره، تهران، ۱۳۷۷، چ اول
۹. فارابی، ابونصر؛ اندیشه‌های اهل مدینه‌ی فاضله، ترجمه و تحشیه سیدجعفر سجّادی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تابستان ۱۳۷۹، چ اول
۱۰. کمیسیون ملّی یونسکو؛ ذکر جمیل سعدی؛ مجموعه مقالات، اداره‌ی کل انتشارات و تبلیغات ارشاد اسلامی، چ اول، اسفند ۱۳۶۴
۱۱. ماسه، هانری؛ تحقیق درباره‌ی سعدی؛ ترجمه‌ی غلامحسین یوسفی و محمدحسن اردبیلی، چ خواجو، تهران، چ اول
۱۲. مانهایم، کارل، ایدئولوژی و اوتوپیا، مقدمه‌ای بر جامعه‌شناختی شناخت، ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، چ اول، انتشارات سمت، ۱۳۸۰

مدارا و خشونت

تحلیل محتوای مطالب مربوط به مدارا و خشونت در کتاب‌های فارسی دبیرستان

چکیده

این مقاله به تحلیل محتوای مطالب مربوط به مدارا و خشونت در کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی دبیرستان و پیش‌دانشگاهی می‌پردازد. پرسش اساسی، که پژوهش حاضر در صدد پاسخ‌گویی به آن است، این است که در حالی که ایران مبتکر طرح «گفت‌وگوی تمدن‌ها»ست و با توجّه به اهمیتی که نهادهای آموزشی و مشخصاً کتاب‌های درسی در فرآیند جامعه‌پذیری ایفا می‌نمایند، کتاب‌های درسی ادبیات فارسی چه‌قدر به انعکاس مدارا و خشونت پرداخته‌اند؟

کلیدواژه‌ها

مدارا، خشونت، ادبیات فارسی، گفت‌وگوی تمدن‌ها، سبک ادبی، نوع ادبی

هما (فیضی مقدم کاسانی (۱۳۴۹ـ رشت)

دبیر دبیرستان‌های کوچصفهان است. در سال ۱۳۸۳ مجموعه شعرش با نام «هفت فتنوس» به چاپ رسید. وی هم‌زمان با تدریس به تحقیق نیز مشغول است.

برای شناسایی ساختار و نحوه‌ی ارائه‌ی مطالب مربوط به «مدارا و خشونت» در کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی از روش تحلیل محتوا استفاده شده است.

هدف اصلی این تحقیق، شناسایی میزان و نحوه‌ی انعکاس مطالب مربوط به «مدارا» و «خشونت» در کتاب‌های یاد شده است. پرسش این است:

۱. کتاب‌های بررسی شده چگونه و به چه میزان مطالب مربوط به مدارا و خشونت را منتشر کرده‌اند؟

۲. کتاب‌های درسی مورد بررسی چه نوع مطالبی را و با چه سبکی درباره‌ی مدارا و خشونت منعکس کرده‌اند؟

جامعه‌ی آماری این بررسی، کتاب‌های سال تحصیلی ۸۳-۱۳۸۲ به شرح زیر است:

۱. ادبیات فارسی (۱) ـ سال اول دبیرستان ـ کلیه‌ی رشته‌ها

۲. ادبیات فارسی (۲) ـ سال دوم دبیرستان ـ کلیه‌ی رشته‌ها

۳. ادبیات فارسی (۳) ـ سال سوم دبیرستان ـ رشته‌های غیر علوم انسانی

۴. ادبیات فارسی (۳) ـ سال سوم دبیرستان ـ رشته‌ی علوم انسانی

۵. زبان و ادبیات فارسی (عمومی ۱ و ۲) پیش‌دانشگاهی ـ کلیه‌ی رشته‌ها

۶. ادبیات فارسی (متون نظم و نثر ۲) پیش‌دانشگاهی ـ رشته‌ی علوم انسانی (جدول ۱)

با در نظر گرفتن جداول فوق درمی‌یابیم که نحوه‌ی توزیع مطالب در سال‌های اول، دوم، سوم و پیش‌دانشگاهی مناسب نیست و با توجه به این که دانش‌آموزان در سال‌های اول نوجوان‌ترند و تعریف روحی ـ روانی خاص خود را دارند، حجم مطالب یا محتوای مهرورزی در کتاب‌های ادبیات

جدول (۱) حجم مطالب کتاب‌های درسی ادبیات فارسی با محتوای مدارا و مهرورزی

ردیف	نام کتاب	تعداد درس	درصد
۱	ادبیات فارسی سال اول	۶	٪۲۵
۲	ادبیات فارسی سال دوم	۶	٪۲۵
۳	ادبیات فارسی سال سوم غیر علوم انسانی	۱۳	٪۵۰
۴	ادبیات فارسی سال سوم علوم انسانی	۱۱	٪۲۳,۴۰
۵	زبان و ادبیات فارسی عمومی پیش‌دانشگاهی	۱۵	٪۵۰
۶	ادبیات فارسی (۲) پیش‌دانشگاهی علوم انسانی	۱۱	٪۵۰

جدول(۲) حجم مطالب کتاب‌های درسی ادبیات فارسی با محتوای خشونت

ردیف	نام کتاب	تعداد دروس	درصد
۱	ادبیات فارسی سال اول	۹	٪۳۷/۵
۲	ادبیات فارسی سال دوم	۷	۲۹/۱۶
۳	ادبیات فارسی سال سوم غیر علوم انسانی	۶	۲۳/۰۷
۴	ادبیات فارسی سال سوم علوم انسانی	۸	۱۲/۰۲
۵	زبان و ادبیات فارسی عمومی پیش دانشگاهی	۲	۶/۶۶
۶	ادبیات فارسی(۲) پیش دانشگاهی علوم انسانی	۳	۱۳/۶۳

جدول(۳) فراوانی مطالب مربوط به مدارا و مهرورزی بر حسب سبک و نوع ادبی در کتاب‌های ادبیات فارسی دبیرستان و پیش دانشگاهی

ردیف	سبک یا نوع ادبی	فراوانی	درصد
۱	نثر	۲۷	۱۵/۶۰
۲	نظم	۴۲	۲۴/۲۷
۳	فارسی معاصر	۱۵	۸/۶۷
۴	فارسی کلاسیک	۳۵	۲۰/۲۳
۵	ادبیات حماسی	-	-
۶	ادبیات نمایشی	۲	۱/۱۵
۷	ادبیات داستانی	۶	۳/۴۶
۸	ادبیات پایداری	-	-
۹	ادبیات جهان	۸	۴/۶۲
۱۰	ادبیات غنایی	۱۹	۱۰/۹۸
۱۱	ادبیات تعلیمی	-	-
۱۲	سایر	۱۹	۱۰/۹۸

آنان به مراتب کم‌تر از سال سوم و پیش دانشگاهی است که ۵۰٪ مطالب با محتوای مدارا و مهرورزی است. در حالی که برای جذب دانش‌آموز به کتاب ادبیات و محتوای آموزشی آن، مطالب درسی با موضوع مدارا و مهرورزی در سنین پائین‌تر، لازم‌تر می‌نماید. (جدول۲)

با توجه به جدول فوق، کم‌ترین میزان مطالب مربوط به خشونت در کتاب‌های ادبیات فارسی پیش دانشگاهی است، حال این که درصد حجم این نوع مطالب در سال اول دبیرستان بسیار بالاتر است. درصورتی که با توجه به شرایط سنی نوجوانان در سال‌های اول دبیرستان، سخن از مدارا و مهرورزی برای آنان خوش‌تر است و انگیزه و رغبت دانش‌آموزان را نسبت به ادبیات و زبان مادری و متون ادبی سرشار از آموزه‌های اخلاقی و انسانی برمی‌انگیزاند. این امر به تجربه در کلاس‌های درس زبان و ادبیات فارسی اثبات شده است. به نظر می‌رسد در سال‌های اولیه‌ی دبیرستان برای جذب مخاطب در کلاس درس، توجّه به دروسی که از لحاظ درک، آسان‌تر باشند و محتوایی با درون مایه‌ی مهرورزی و عشق داشته باشند برای دانش‌آموزان مناسب‌تر است. (جدول ۳)

مطالب مربوط به مدارا و مهرورزی، در انواع ادبی دوازده‌گانه‌ی فوق کد گذاری شده‌اند. مقصود از سایر (ردیف ۱۲) مطالبی است که در مقولات یازده‌گانه نمی‌گنجد.

بیش‌ترین مطالب مدارا با فراوانی ۴۲ و درصد ۲۴/۲۷ مشخص شده است و کم‌ترین فراوانی مربوط به ادبیات

جدول(۴) فراوانی مطالب مربوط به خشونت بر حسب سبک و نوع ادبی در کتب ادبیات فارسی دوره‌ی دبیرستان و پیش‌دانشگاهی

ردیف	سبک یا نوع ادبی	فراوانی	درصد
۱	نثر	۱۸	۱۰/۴۰
۲	نظم	۲۱	۱۲/۱۳
۳	فارسی معاصر	۲۳	۱۳/۲۹
۴	فارسی کلاسیک	۱۶	۹/۲۴
۵	ادبیات حماسی	۹	۵/۲۰
۶	ادبیات نمایشی	۲	۱/۱۵
۷	ادبیات داستانی	۱۱	۶/۳۵
۸	ادبیات پایداری	۱۳	۷/۵۱
۹	ادبیات جهان	۵	۲/۸۹
۱۰	ادبیات غنایی	۱	۰/۵۷
۱۱	ادبیات تعلیمی	۲	۱/۱۵
۱۲	سایر	۵۲	۳۰/۰۵

نمایشی با ۱/۱۵ درصد است. (جدول۴)

جدول فوق نشان می دهد که بیش‌ترین مطالب مربوط به خشونت در ادبیات معاصر با ۱۳/۲۹ درصد و کم‌ترین آن در ادبیات غنایی با ۰/۵۷ درصد است. توجه به این نکته‌ی مهم لازم است که دانش آموزان به ادبیات معاصر رغبت بیش‌تری نشان می دهند در حالی که نمونه هایی که از ادبیات معاصر در کتب درسی آمده بیش‌تر دارای بار خشونت است نه مهرورزی.

***

البته باید توجه داشت که گاه تفکیک مطالب بسیار دشوار است و یک متن می‌تواند از چند زاویه نقد و بررسی شود. مثلاً گاه در لابه‌لای ادبیات حماسی و جنگ و پایداری، نکات اخلاقی و درس آموزی نیز هست که می‌تواند مهربانی و مداراجتی با دشمنان را آموزش دهد؛ مثل برخورد حضرت علی(ع) با دشمن خود. یا به عنوان مثال در مقوله‌ی جنگ و آثار مربوط به آن اگرچه از وحشی گری دشمن و خونریزی و مرگ و کشت‌وکشتار و بی خانمانی و... سخن می رود، در آن سوی این مطالب، مسائلی هم‌چون شهادت، ایثار، مروّت، ازخودگذشتگی و دفاع از میهن و ناموس و... نیز وجود دارد که در این جا نقش تهیه کنندگان کتب درسی بسیار مهم است و این که چگونه در انتخاب با تألیف آثار باید دقت و تعمّق داشته باشند. هم‌چنین توجه به نکات روان‌شناختی و سن و سال و نیازهای مرتبط با آن و آموخته‌های پیشین دانش آموزان در دوره‌های پایین‌تر و آگاهی از میزان درک دانش آموز و... بسیار مهم و ضروری است. به عنوان مثال در ادبیات حماسی ما، که شاهنامه شاهکار آن است، داستان‌های عاشقانه و جذابی برای مخاطبین دبیرستانی وجود دارد که آمیخته با حماسه است و برای جلب توجه بیش‌تر دانش آموزان می توان از موارد مناسب این چنینی بهره برد.

بی تردید در جهان، خشونت‌هایی مجازی نیز وجود دارند که در مقام بازدارندگی و تنبیه و تنبّه می توانند آموزش داده شوند. اما این نیز بستگی به قالب آن اثر یا سن و سال مخاطب و توجه به نیازهای روحی و روانی اش دارد و باید با ظرافت‌های خاصی همراه باشد تا تأثیر مثبتی برجای بگذارد.

در پایان، گفتنی است که این مقاله تنها درآمدی بر این مبحث است و این که مفاهیم خشونت و مدارا تا چه اندازه در کتاب‌های ادبیات فارسی انعکاس یافته‌اند و تأثیرگذاری این مفاهیم بر دانش آموزان به چه میزانی است. مسلّماً توجه به نیازهای روحی و فکری دانش آموزان و انتخاب مطالب کتب درسی به خصوص ادبیات فارسی متناسب با این نیازها در پیشبرد اهداف آموزشی و افزایش آموخته‌های دانش آموزان و به کارگیری این آموزه‌ها در جریان زندگی بسیار مؤثر خواهد بود؛ به ویژه که پشتوانه‌ی غنی ادبیات ما بسیار دلگرم کننده و عمیق است.

پی نوشت

۱. مدارا (Toleratnce) یعنی تسامح، مهرورزی، بردباری، محبت‌داشتن و خودداری از اعمال خصمانه برضد آن چه قبول نداریم و ناخوشی پسندیم یا با آن‌ها مخالف داریم.

۲. خشونت (Violence): یعنی درشتی، زبری و ناهمواری در مقابل نرمی و این یا نیز خوبی و درشت‌خویی و نیز پذیرفتن شیوه‌ی خلاف نرم و طبع را خشونت می گویند.

استعاره از دیدگاه عبدالقاهر جرجانی

چکیده

شیخ عبدالقاهر جرجانی از بزرگ‌ترین اندیشه‌وران و متفکّرین اسلامی در قرن پنجم هجری قمری است که بلاغت را به پختگی و کمال رسانید، تا بدان جا که دو کتاب دلائل الاعجاز و اسرار البلاغه‌ی وی در قلّه‌ی علم بلاغت قرار گرفتند.

در این مقاله مبحث مهم «استعاره» از دیدگاه وی تبیین شده است؛ از جمله جرجانی «استعاره» را به دو نوع سودمند و ناسودمند تقسیم کرده و استعاره‌ی ناسودمند را بدون فایده دانسته و در واقع آن را استعاره ندانسته است. اما استعاره‌ی سودمند را آن می‌داند که به همراه لفظ استعاره معنا نیز ادراک می‌شود.

به طور کلی جرجانی در باب علم بلاغت به جنبه‌ی معنایی توجهی خاص دارد و لفظ را در خدمت معنا می‌داند. وی همواره معنی را بر صورت نحوی زبان مرجح دانسته و چگونگی ترکیب الفاظ را مایه‌ی تقویت معنی به شمار آورده است.

کلید واژه‌ها

استعاره، تشبیه، تمثیل، وجه مشبه، استعاره‌ی سودمند، استعاره‌ی ناسودمند

زهره ده‌صوفیانی

یکی از جستارهای پربار کتاب اسرار البلاغه‌ی جرجانی «استعاره» و طبقه‌بندی گونه‌های آن است. در این رهگذر جرجانی از استعاره‌ی خلاق (سودمند) و استعاره‌ی صوری (ناسودمند) سخن می‌گوید. او «تشبیه» را مشاء (کلی، عام) و «استعاره» را تبلور خاص کیفیت یافته‌ی «تشبیه» معرفی می‌کند و از لحاظ این که «شبّه» از چه نشئت گرفته استعاره را به سه دسته بخش کرده است:

الف) وقتی از محسوس گرفته شود و به معقول بپیوندد؛ هم چون نور به برهان.

ب) موردی که شبّه از محسوسات به محسوسات می‌انجامد: المؤمن مرآة المؤمن.

ج) از معقول بر وضعیت معقول اطلاق می‌شود. (عبادیان، ص ۲۵۶)

به تعبیر جرجانی، در ساخت «استعاره» نام اصلی شیء از آن جدا می‌شود و نام دومی جای گزین آن می‌گردد، ولی «تشبیه» به مثابه‌ی هدف اصلی، بازنمود صوری نمی‌یابد. جرجانی بنیان استعاره و نوع انتقالات صورت گرفته در آن را از نوع معنایی می‌داند. وی اهمیت استعاره را در آن می‌داند که دائماً به لفظ طراوت می‌بخشد و به این ترتیب یک واژه چندین نقش و معنی می‌یابد. از سوی دیگر استعاره انبوهی از معانی را در الفاظ کم ارائه می‌کند. وی لفظ استعاره را مانند صدفی می‌داند که معانی متعدد؛ مانند چندین مروارید از آن بیرون می‌آیند. (افراشی، ص ۷۶)

به اعتقاد جرجانی رابطه‌ی استعاره میان پدیده‌هایی که هیچ ارتباطی با هم ندارند برقرار نمی‌شود. به عبارت دیگر در برقراری پیوند استعاره، رعایت شباهت ظاهری و ارتباط عقلی همواره اهمیت دارد. (شفیعی کدکنی، ص ۱۱۰)

جرجانی می‌کوشد تا به کشف تأثیر «وجه شبه» و دو ویژگی بسیار مهم آن توفیق یابد که تعیین کننده‌ی تأثیر عاطفی و زیبایی شناختی استعاره در شنونده است. ویژگی‌های دوگانه‌ی مزبور یکی میزان اغراق در وجه شبه و درجه‌ی ادغام طرفین استعاره در یکدیگر است؛ و دومی میزان غرابت یا تازگی و درجه‌ی دیریابی (strangeness) آن است؛ که این موجب خوشایندی هرچه بیش‌تر استعاره می‌شود. جرجانی بخش عمده‌ای از کتاب اسرارالبلاغه خود را به بحث درباره‌ی ماهیّت «وجه شبه» اختصاص داده و از آن در زمینه‌ی صناعات ادبی بهره جسته است. (ابودیب، طبقه‌بندی... صص ۸۹ـ۸۸)

وی در کشف چیستی رابطه‌ی شباهت در استعاره به این نکته توجّه دارد که تشبیه کننده‌ی یک شیء به شیئی دیگر، تمام حواس خود را بر صفت مشترک میان آن دو شیء متمرکز می‌کند و باقی صفات را از ذهن دور می‌سازد. برای نمونه اگر تشبیه کننده، در یک مقارنه (comparison) از «شیر» به عنوان «مشبّه‌به» استفاده کند،

از تمام صفات شیر تنها صفت شجاعت را در نظر می گیرد و تمامی صفات دیگر را نادیده می انگارد. (فراشی، ص ۷۷)

از آن‌جا که وجه شبه در استعاره‌های مختلف، از لحاظ درجه‌ی دیریابی و میزان تلاش فکری لازم با هم تفاوت دارد، لذا روندهای ذهنی دخیل در خلق آن‌ها نیز متفاوت خواهد بود. این روندها از یک همستگی بلافصل (immediate association) که دو شیء را در ذهن آفریننده به هم پیوند می دهند آغاز می شوند و به روندهای بسیار پیچیده‌ای منتهی می شوند که تا انواع فعالیت های ذهنی همراه‌اند. یادآوری، جست‌وجو برای یافتن صورت‌هایی که از پیش در خاطر ضبط شده‌اند، یاری جستن از تیروی خیال برای تجسم و تحلیل آن صورت‌ها و آشکار نمودن در زمره‌ی این فعالیت‌های ذهنی قرار دارد. (همان، ص ۷۷)

هم چنین در بررسی جایگاه شناختی «وجه شبه»، جرجانی به دو اصل زیر اشاره می کند:

الف) اصل دریافت (comprehension) جزئیات (اشیا و امور)

ب) اصل مقایسه و وجه جمع این دو جزئیات (اشیا و امور)

این دو اصل مبین دو مرحله از فرایند ادراک‌اند. در اصل نخست در فرایند ادراک می بینیم کل، سریع‌تر از اجزاء درک می شود. در این مفهوم اجزائی که در مرحله‌ی اول کلی را به دست می دهند در مقایسه با جزئیاتی که به لحاظ شناختی، دقت و موشکافی بیش‌تری را می طلبند از آشکاری بیش‌تری برخوردارند. به این ترتیب چنان‌چه «وجه شبه» از میان مشخصه‌های گروه اول انتخاب شود، درک رابطه‌ی استعاره به سادگی صورت می پذیرد و میزان دیریابی کاهش می یابد، ولی چنان‌چه رابطه‌ی استعاره بر جزئیات پنهان مبتنی باشد، کشف رابطه‌ی استعاره نیازمند تاویل است. (همان، ص ۷۷)

وی در کتاب اسرار البلاغه از «استعاره‌ی ناسودمند» که میدانش کوتاه و دامنه‌اش کم پهناست آغاز می کند (تجلیل، ص ۱۷) و آن استعاره‌ای است که طرفین استعاره هر دو به مصادیق همانند دلالت دارند، با این تفاوت که مصداق هر یک از طرفین به یک شیء متفاوت تعلق می گیرد. مثلاً واژه‌ی «اسد» (الشفه) دارای مصداقی همانند واژه‌ی «پوز» (الجحفله) است و تنها تفاوت آن‌ها در این است که اولی بر «اسد انسان» دلالت دارد و دومی بر «اسد حیوان» (پورنامداریان، طلقه‌ندی...، ص ۱۰۲)

این طرز استعمال واژه به لحاظ ادبی هیچ فایده‌ای ندارد و در واقع جرجانی تصریح می کند که وی ترجیح می دهد چنین استعمالی را اصولاً استعاره ننامد. با این همه گاه می شود که چنین پدیده‌ای بوعی تأثیر زیبایی شناختی به بار می آورد. در آن صورت نباید آن را با استعارات غیر مفید اشتباه کرد؛ بلکه باید آن را در شمار استعاره از نوع دوم، یعنی استعاره‌ی مفید جای داد. (همان، ص ۱۰۲)

استعاره‌ی مفید (سودمند) امری است که خرسندی شنونده را حاصل کند؛ ستایشی که مردم نثار ادبیات زیبا می کنند رازش در تأثیر بخشی عامل استعاره‌ی نهفته در آن است. چنین استعاره‌ای کدام؟ به غرض اصابت کرده و ترتیب و نظمی که

بیان با آن کمال یافته معنی را به قلب می‌رساند. وقتی لفظ آن به گوش می‌رسد به همراه آن معنی هم در ذهن ادراک می‌شود و جای می‌گیرد. (عبادیان، ص ۲۶۰) «اما استعاره‌ی سودمند آن است که با آن بهره‌ای از فواید یا غرضی از اغراض که بی وجود آن مفهوم نمی‌شد بر ما عاید بشود و حاصل این فایده همان تشبیه است الا این که وجوه و گونه‌های آن بسیار متنوع است و روش‌های آن دارای اقسامی است که پایان ندارد. نمونه‌ی این گونه استعاره، (رأیت اسداً) است، آن‌جا که از آن مرد دلیری اراده می‌شود. در این جا واژه‌ی «اسد» را بر مرد استعاره کرده‌ای و روشن است که با این کار آن غرضی را رسانده‌ای که بی این کلمه، آن مقصود که دلاوری شخص مورد بحث و رساندن اندام ورزیده شیر در حال حمله و دیگر معانی در خاطر ماست برای تماشاگر بیان داشته‌ای.» (همان، ص ۲۶۰).

وی استعاره‌ی سودمند را به انواع سه‌گانه‌ی زیر طبقه‌بندی کرده است:

الف) نوعی که در آن معنای لفظ مستعار (borrowed term) در مقام یک مقوله‌ی معنایی عام، عملاً در مستعارٌله (proper term) نیز وجود دارد. ولی با این همه، همان معنی عام را می‌توان به حسب میزان برتری و فروتری، یا به حسب میزان قوت و ضعف، به درجات مختلف طبقه‌بندی کرد؛ می‌توان لفظی را که دال بر نوع برتری از همان معنای عام است، به عاریت گرفت و برای بیان نوع فروتری از همان معنای عام به کار برد؛ مثل اطلاق کیفیت «پرواز» به چیزی که پر ندارد، برای نشان دادن شتاب آن چیز.

ب) نوعی که با نوع نخستین شباهت دارد، اما با آن یکی نیست. در این نوع دوم، شباهت در خصیصه‌ای حاصل می‌شود که عملاً در هر دو شیء (در هر دو طرف استعاره) وجود دارد؛ چنان‌که در این عبارت می‌بینیم «خورشیدی دیدم»؛ یعنی مردی را دیدم که رخساره‌اش همانند خورشید می‌درخشید (یتهلل). جرجانی می‌گوید این مثال با مثالی که برای نوع نخست آوردیم شبیه است؛ زیرا امر شباهت از خصیصه‌ی «درخشش» برگرفته شده است که در چهره‌ی مرد خندان (الانسان المتهلل) هست. بنابه گفته‌ی جرجانی، تفاوت موجود میان این دو نوع استعاره مربوط به ماهیت و سرشت «وجه شبه» در هریک از طرفین استعاره می‌شود. در نوع نخست، آن صفت (که وجه شبه واقع می‌شد) یک چیز است که در دو شیء متفاوت (یعنی در مستعارٌمنه و مستعارٌله) یافت می‌شود؛ حال آن‌که در نوع دوم (آن‌چه وجه شبه واقع می‌شود) یک صفت یگانه نیست؛ بلکه دو صفت متفاوت است که هر دو به یک مقوله‌ی یگانه تعلق دارند؛ و این دو صفت در هریک از آن شیء که با هم تشبیه می‌شوند، از نظر میزان برتری و قوت، با هم تفاوت دارند.

ج) نوعی که معرفت استعاره در عالی‌ترین مرتبه‌ی خوشایندی و برتری آن است. در این نوع استعاره، خاستگاه شباهت «تصورات عقلی» (intellectual images) است؛ مثل به عاریت گرفتن نور برای وصف سخنوری و استدلال. این نوع سوم تحت عنوان «نوع خالص» استعاره طرح و شرح می‌شود. (ایودیب، طبقه‌بندی...، صص ۳-۱۰۲)

جرجانی یکی از اندیشه‌ورانی است که زیبایی کلام را در «وحدت محتوا و شکل» می‌سنجد، حتی بر آن است که معنی، لفظ را با خود می‌آورد یا به اصطلاح دیکته می‌کند، او می‌نویسد: «اما در تطبیق و استعاره و دیگر اقسام بدیهی، شبهه‌ی زیبایی و زشتی آن‌ها همیشه متوجه زیبایی و زشتی معانی است، بی آن که الفاظ در آن دخالت داشته باشند و در زیبایی و یا زشتی آن مؤثر بوده باشند یا آن را به پستی و بلندی بکشند.» و در تأکید بر این نکته او عنصر تشبیهی استعاره را قیاس فکری می‌داند که مخاطبش دل‌ها و اندیشه‌هاست نه گوش‌ها: «اما استعاره نوعی از تشبیه و نموداری است از تمثیل و تشبیه خود قیاس است و قیاس همان چیزی است که دل‌ها و اندیشه‌های ما آن را درک می‌کند. و این دریافت اندیشه‌هاست که مورد بازخواست و پرسش واقع می‌شود نه گوش‌ها و سامعه‌ها.» (عبادیان، ص ۲۵۹)

نکته‌ای که در نظریه‌ی جرجانی شایان توجه است این است که «تشبیه» و «استعاره» را تحت دو مقوله‌ی عام و خاص مطرح می‌کند و پس از تبیین وحدت این دو بر جنبه‌ی خاصگی استعاره توجه دارد. (همان، ص ۲۶۰) «و بدان که آن‌چه ظاهر امر ایجاب می‌کند و در بادی نظر به فکر می‌رسد این است که سخن از بررسی و گفتاری از حقیقت و مجاز آغاز شود و سپس از تشبیه و تمثیل سخن به میان آید و آن‌گاه دامنه‌ی مطلب به استعاره کشانده شود و استعاره به دنبال این‌ها ذکر شود، از آن‌که مجاز اعم از استعاره است و در ترتیب قضایا واجب است که از عام شروع شود و در خاص پایان داده شود و تشبیه هم چون ریشه و استعاره مانند شاخه یا شکل اقتباس شده‌ای از آن است.» (نجلیل، ص ۱۷)

جرجانی بر خصلت تشبیهی استعاره توجه خاص دارد و در این باره می‌گوید: «بدان که استعاره به طوری که دانستی همیشه بر مبنی تشبیه استوار است. آن‌چه در استعاره به این حکم... درخور است، این است که در اقسام استعاره نخست قسمی ذکر شود که در آن معنی «مستعارٌله» از حیث عموم افراد، جنس خود موجود باشد، جز این که آن جنس در فضیلت و نقص، و قوت و ضعف مراتبی داشته باشد و در این کار لفظ برتر را مادون آن به کار

ببریم؛ مثلاً پرش و طیران را در غیر بالداران استعاره کنیم، آن گاه که اراده ی بیان سرعت چیزی بکنیم.»

در مأخذ «شبّه» در استعاره سه رابطه بین مشبه و مشبّه‌به تشخیص داده شده است:

الف) در زیر طبقه ی نخست، امر شباهت از اشیائی که به وسیله ی حواس دریافت می شوند انتزاع می گردد و به مفاهیم و معانی عقلی اطلاق می شود. پس این شباهت از نوع محسوس ـ معقول است؛ مثل وقتی که «نور» به برهان و تعابیر هنری اطلاق می شود.

ب) در زیر طبقه ی دوم، امر شباهت میان اشیای محسوس برقرار می شود؛ ولی «وجه شبه»، خود، معقول (ذهنی) است. یک نمونه از این نوع، این حدیث نبوی است که می گوید: «زنهار از گیاهی که بر خاکروبه بروید.» در این مثال وجه شبه نه رنگ گیاه، نه سبزی آن، نه طعم، نه بو، نه شکل، نه هیئت آن است و نه کیفیتی غریزی یا هیچ صفت دیگری از این شمار. بلکه شباهتی عقلی است که میان گیاه روی خاکروبه و زن زیبایی پدید می آید که در محیطی آلوده پرورش یافته باشد و یا از تباری بد برخاسته باشد. پس «وجه شبه» در مثال مورد بحث، عبارت است از «زیبایی ظاهری همراه با آلودگی درونی و شادابی شاخ و برگ همراه با گندیدگی ریشه».

ج) در زیر طبقه ی سوم، شباهت از معقول گرفته می شود و به معقول دیگری داده می شود (معقول ـ معقول (abstract_abstract). این نوع استعاره اشکال بسیار دارد که مهم ترین آن ها دو شکل زیر است: «یکی تشبیه عدم به وجود و دیگر تشبیه وجود به عدم. این اشکال دوگانه، به ترتیب، به کمک مثال های زیر بازنموده می شوند. یکی تشبیه مرد نادان به مرده و دیگری تشبیه گدایی به مرگ.» (ابودیب، طبقه بندی...، صص ۵-۱۰۴)

جرجانی در فرق میان تمثیل و استعاره بیش تر به برجسته سازی استعاره می پردازد و می نویسد: «در شناخت استعاره یاد کردیم که تعریف آن این است که لفظ، یک معنی اصلی داشته باشد، آن گاه از آن اصل به یک شرطی که گذشته است منتقل شود و این تعریف در معنائی که در شناخت تمثیل یاد شد نیست. زیرا تمثیل در اصل باید تصویر و تمثیل گردد و آن عبارت است از تشبیه منتزع از اموری چند و چیزی است که جز از رهگذر یک یا چند جمله حاصل نمی شود، از آن [جهت] که الفاظ مثل را در جمله به همان معانی اصلی و حقیقی خود که در کاربرد زبان هست می یابی، بنابراین استعاره حکمی افزون تر از مراد تمثیل را بیان می دارد و هرگاه چنین نبود لازم می آمد هرچه استعاره گفته می شود بتوانیم آن را تمثیل بنامیم. (تجلیل، ص۱۴۸)

دیده می شود که جرجانی برای تشبیه و تمثیل زمینه ی طبیعی و محسوس قائل است، حال آن که در خصوص استعاره بیش تر رابطه ای را مدنظر دارد که ذهن آدمی بین دو پدیده می یابد و منظور جرجانی از «حکمی افزون تر از مراد تمثیل» همین است. (عبادیان، ص۲۶۲) جرجانی این مطلب را در جای دیگر، چنین آورده است: «نکته ی گفتنی در استعاره این است که دلالت بر اثبات حکمی بر لفظی می کند یعنی آن را از اصل لُغوی خود درآورده و در جایی که بدان وضع نشده است، قرار می دهد و به کار می برد و این انتقال همیشه به سبب شبهی است که بین معنی نخستین و معنی بعدی وجود دارد. بیان این، چنان که یاد شد، آن است که وقتی می گویی: (رأیت اسداً) مردی را که در دلیری همانند شیر است اراده می کنی و هرگاه (ظبیةً) می گویی مرادت نمایش زنی مانند آهو است پس تشبیه استعاره نیست ولی استعاره به خاطر تشبیه آورده می شود و همواست که به منزله ی مقصود و غایت استعاره می باشد.» (تجلیل، ص۱۴۸)

آن چه استعاره را از تشبیه و تمثیل متمایز می کند در کناو اختصار و ایجاز، مبالغه است (عبادیان، ص۲۶۲) جرجانی در این باره چنین استدلال می کند: «هرگاه بگویی چگونه ممکن است که استعاره به سبب تشبیه باشد در حالی که پیش از پیدایش استعاره، تشبیه از نخست وجود داشت که چون آن را با حرف تشبیه آشکار کنی: (زیدٌ کالأسد) به جز تشبیه چیزی نخواهد بود. جواب این است که این درست است ولی این تشبیه به وسیله ی استعاره بر وجهی خاص حاصل می شود که همانا مبالغه نام دارد. پس این که گفتم (به سبب تشبیه) با همین شرط بوده است و همان گونه که علت و غرض استعاره تشبیهی است که بر وجه مبالغه باشد، اختصار و ایجاز نیز یکی دیگر از اغراض آن است. نمی بینی که با استعاره ی یک اسم هم موصوف و هم صفت و هم تشبیه و هم مبالغه را یک جا بیان کرده ای، زیرا با گفتن (شیری را دیدم) این غرض را که مردی دلیر شبیه شیر را دیده ای و این همانندی در شجاعت به قدری در آن مرد کامل و تمام است که از خود شیر کمتر نیست.» (تجلیل، ص۱۴۹)

جرجانی نوع دیگری از استعاره را نیز مطرح می کند که به گفته ی او، بر نقل یا مجاز استوار نیست. در این نوع، رابطه ای که در کار است به احتمال زیاد مجموعه ای از روابطی است که براساس قیاس استوارند. جرجانی، در توصیف

استعاره از نوع اخیر خود، اصطلاح «قیاس» را به کار نمی برد و تنها به ارائه ی تعریفی از آن نوع بسنده می کند که می توان این نوع استعاره را در آن ها یافت. مثال های مزبور، همان تشخیص (personification)، یعنی اطلاق ویژگی های انسان ـ و معمولاً ویژگی های مادی او ـ به اشیاست. باری حتی در این نوع از استعاره هم توجه جرجانی به دو قلمرو انسان ـ غیر انسان (human/non-human) معطوف نمی شود؛ بلکه توجه او صرف بررسی رابطه ی موجود در استعاره و شباهت پیچیده ای می شود که میان طرفین استعاره برقرار شده است. (ابودیب، طبقه بندی...، صص ۸-۱۰۷)

گواه این مدعی را می توان در تحلیل بیت زیر آشکارا به چشم دید:

«چه بامدادان سرد و طاقت سوزی را دیده ام که افسارشان به دست باد شمال بود.»

در مثال بالا واژه ی دست به صورت یک استعاره به کار رفته است. با این همه نمی توان مدعی شد که این واژه از چیزی به عاریت گرفته شده و به چیز دیگری داده شده است. چرا که معنای شعر چنان نیست که چیز خاصی به دست تشبیه شده باشد تا در آن صورت بتوان مدعی شد که «دست» مجازاً به آن چیز نقل داده شده است. معنای این شعر چنین است که شاعر می خواهد باد شمال را که بر بامداد سلطه دارد، با انسانی بسنجد که چیزی را در دست دارد و اختیار آن چیز در کف اوست و او می تواند آن چیز را به هر طرف که بخواهد به حرکت درآورد. وقتی که شاعر می خواهد کاری را به باد نسبت دهد که مشابه عملی است که انسان با دست خود انجام می دهد در آن صورت، واژه ی «دست» را به باد نسبت می دهد... همین نکته که در مورد تصویرهای مشابه دیگر هم، که در آن ها پا یا عضوی از بدن انسان به اشیا نسبت داده می شود، صادق است. همان گونه که از فحوای سخن برمی آید، جرجانی خود را با قلمرو طرفینی که در این استعاره وجود دارد درگیر نمی کند؛ بلکه توجه او به «وجه شبه» موجود در آن و سرشت پیچیده ی آن وجه شبه معطوف می شود. همین نکته را می توان در مورد تمامی مثال های دیگری هم که جرجانی در طبقه بندی خود ارائه می دهد، صادق دانست. (همان، صص ۹-۱۰۸)

جمع بندی مطالب

آن چه جرجانی درباره ی استعاره به دست می دهد الگوی کارهای پس از او قرار می گیرد و کم و بیش بدون تغییری محسوس تا به امروز در مطالعات سنتی دیده می شود. براساس آرای جرجانی، استعاره «نوعی جانشینی معنایی بر حسب تشابه است» و این دقیق ترین تعریفی است که درباره ی این فرایند می توان به دست داد. وی برای تعیین چند و چون این تشابه، به این نکته اشاره دارد که جانشینی مشبهٌ به به جای مشبه تنها به دلیل وجود یک صفت مشترک صورت می پذیرد. به عبارت ساده تر، اگر قرار باشد واژه ی «شیر» به عنوان مشبهٌ به استفاده شود، از تمام صفات شیر تنها صفت شجاعت این جانور مطرح می گردد و دیگر صفات آن نادیده گرفته می شود؛ مثلاً دیگر از درندگی، گوشتخوار بودن و ویژگی های دیگری که برای شیر می توان درنظر گرفت، بحثی به میان نمی آید و «شیر» تنها از طریق همان ویژگی «شجاعت» انتخاب می شود. (صفوی، ص ۲۶۶)

آن چه در میان معنی شناسان برای معرفی استعاره تاکنون متداول بوده است، چیزی بیش از گفته ی عبدالقاهر جرجانی نیست و دقیقاً همان نکته ای است که «یاکوبسن» نیز برای معرفی چگونگی عملکرد استعاره به دست می دهد؛ یعنی انتخاب نشانه ای به جای نشانه ای دیگر از روی محور جانشینی و بر حسب تشابه. (همان، ص ۲۶۷)

منابع و مآخذ

۱. ابودیب، کمال، طبقه بندی استعاره ی جرجانی با اشاره ی خاص به طبقه بندی ارسطو، ترجمه ی علی محمد حق شناس در مقالات ادبی، زبان شناختی، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰
۲. ـــــ، یادداشتی بر زندگی نامه ی عبدالقاهر جرجانی، ترجمه ی مریم صابری پور، نیم سالانه زیباشناخت، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، شماره ی چهارم، ۱۳۸۰
۳. ـــــ، رویکرد زبان شناختی به صور خیال، ترجمه ی فرزان سجودی، نیم سالانه زیباشناخت، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، شماره ی چهارم، ۱۳۸۰
۴. افراشی، آزیتا، اندیشه هایی در معنی شناسی، تهران، انتشارات فرهنگ کاوش، ۱۳۸۱
۵. پوآس، جی پی گی پام. ج. ای کولوگیلی، سیر زبان شناسی در جهان اسلام، دیرینه ی زبان شناسان عربی، ترجمه ی سیدعلی میرعمادی، تهران، انتشارات رهنما، ۱۳۷۶
۶. جرجانی، عبدالقاهر، دلایل الاعجاز فی القرآن، ترجمه ی سیدمحمد رادمنش، مشهد، مؤسسه ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸
۷. ـــــ، اسرار البلاغه، ترجمه ی جلیل تجلیل، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۶
۸. سجادی، سیدجعفر، فرهنگ معارف اسلامی، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۷۵
۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۶
۱۰. صفوی، کوروش، درآمدی بر معنی شناسی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه ی هنری، ۱۳۷۹
۱۱. عبادیان، محمود، استعاره و تشریک مساعی عبدالقاهر جرجانی در تبیین آن، نیم سالانه زیباشناخت، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، شماره ی چهارم، ۱۳۸۰
۱۲. مدرس، علامه میرزا محمدعلی، ریحانة الادب فی تراجم المعروفین بالکنیة و اللقب، تبریز
۱۳. مصاحب، غلامحسین، دائرةالمعارف فارسی، تهران، مؤسسه ی انتشاراتی فرانکلین، ۱۳۴۵

در چند و چون تشبیه

چکیده

در این مقاله تلاش شده است «تشبیه» و شکل‌های گوناگون آن ارائه شود و در پایان برای تشخیص اضافه‌ی تشبیهی از اضافه‌ی استعاری راه‌هایی پیش‌نهاد شده است.

کلید واژه‌ها

تشبیه، اضافه‌ی تشبیهی، وجه‌شبه ادعائی، تشبیه موقوف‌المعانی، تشبیه مرکب، تشبیه استعاری

دکتر حسین آذرپیوند

سرگروه زبان و ادبیات متوسطه‌ی آموزش و پرورش کاشان

آرایه‌ی تشبیه از مهم‌ترین ارکان صور خیال است و علی‌الظاهر آسان‌ترین آن‌ها. دکتر شفیعی کدکنی در مورد تشبیه می‌گوید: «علم بیان شیوه‌ی ادای موضوع و معنی بر اسلوب‌های مختلف است و تشبیه بی‌گمان در رأس این اسالیب قرار می‌گیرد و شاید تشبیه روشن‌ترین و آشکارترین این مباحث باشد و از همه در تمام ادوار بیش‌تر استعمال و کاربرد داشته است و بی‌جا نیست اگر نویسندگانی مانند «مبرد» و «ابوهلال عسکری» درباره‌ی اهمیت آن سخن‌های اغراق‌آمیز گفته‌اند؛ از قبیل این که: هیچ ادیبی از آن بی‌نیاز نیست». (صور خیال، ص۴۵)

تشبیه در اوایل سبک خراسانی غالباً تشبیه کامل است و به تدریج از اجزای آن کاسته می‌شود و در اواخر قرن پنجم، اضافه‌ی تشبیهی جای تشبیه کامل را می‌گیرد و بالأخره در سبک عراقی و بعد از آن، تشبیه به استعاره تبدیل می‌شود و نهایتاً در شعر نو دوباره به شکل اولیه‌ی خود (تشبیه کامل) ظاهر می‌گردد، اگرچه استعاره نیز کاربرد زیادی دارد:

حرف‌هایم مثل یک تکه چمن روشن بود.
(هشت کتاب، ص۳۷۴)

بوی آن گم‌شده گل را از چه گلبن خواهم/
که چو باد از همه سو می‌دوم و گم‌راهم. (آخر شاهنامه، ص۲۸)

او به شیوه‌ی باران پر از طراوت تکرار بود/
و او به سبک درخت میان عاقبت نور منتشر بود.
(هشت کتاب، ص۴۰۰)

هنگام بررسی متون ادبی به مواردی برمی‌خوریم که در تشخیص تشبیه بودن آن دچار شک و تردید می‌شویم و پیامد این حالت اظهارنظرهای متفاوتی است که مخاطب کنجکاو را به سردرگمی می‌کشاند. مثلاً یک ترکیب اضافی به نظر گروهی اضافه‌ی تشبیهی و به زعم گروهی اضافه‌ی استعاری است.

گاه از تشبیه مفهوم کنایی احساس می‌شود و زمانی در تشخیص نوع تشبیه از نظر اجزا، اختلاف سلیقه‌هایی پیش می‌آید: «مفرد، مقید، مرکب» و «دوجزئی، سه‌جزئی و...»؛ در مواردی طرف دیگر تمثیل‌ها استعاره فرض می‌شود.

در این مقاله تلاش شده است با روشی ساده تشبیه و شکل‌های گوناگون آن ارائه شود و در پایان برای تشخیص اضافه‌ی تشبیهی از استعاری راه‌هایی پیش‌نهاد شده است.

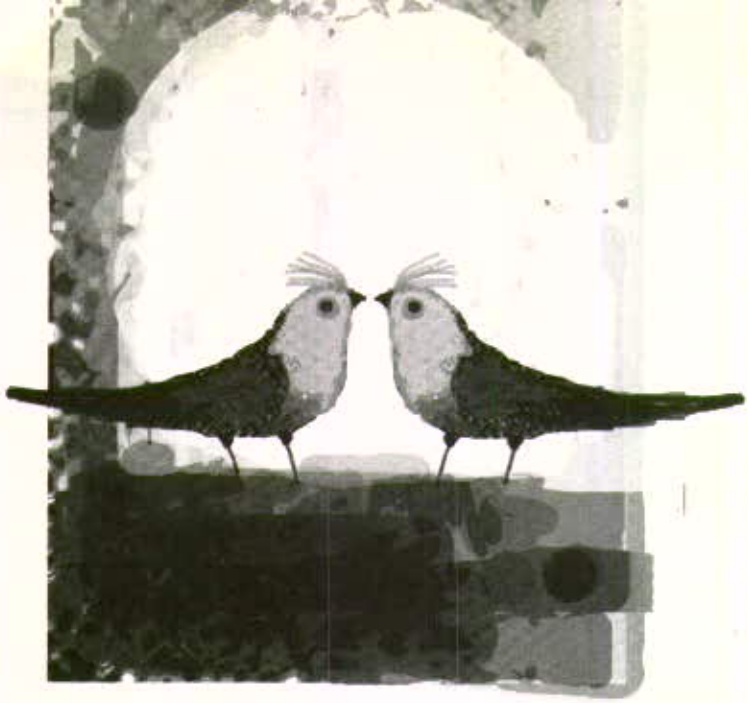
۱ـ تعریف تشبیه: تشبیه، مصدر باب تفعیل به معنی مانندکردن چیزی است بر چیز دیگر (نه مانندبودن چیزی بر چیز دیگر)؛ به گونه‌ای که وجه‌شبه آن «ادعایی» باشد. از این تعریف چند نتیجه به‌دست می‌آید:

الف ـ وجه‌شبه ادعایی: وقتی می‌گوییم «قیافه‌ی او مانند قیافه‌ی پدرش است»، تشبیهی صورت نگرفته است، چون در عالم واقع این شباهت ظاهری وجود دارد، اما زمانی که شیخ اجل، سعدی، در «بوستان» می‌فرماید

«به حبل ستایش فرا چه مشو
چو حاتم اصم باش و عیبت مشو»

در مصراع اول ستایش را به حبل (ریسمان) تشبیه کرده است، اما علی‌الظاهر هیچ شباهتی بین حبل و ستایش نیست؛ یعنی این شباهت «ادعایی» است.

ب ـ در تعریف تشبیه گفته شد: مانندکردن



(نه مانند نکردن)، لذا در جمله‌هایی که فعل اسنادی آن منفی است تشبیهی صورت نگرفته است؛ مثلاً این مصراع از مثنوی مولوی «که نی‌ام، کوهم ز صبر و حلم و داد» یک تشبیه دارد.

۲ـ نوع تشبیه از نظر اجزا: گاه تشبیه به صورت ترکیب اضافی است (اضافه‌ی تشبیهی)؛ هرچند وجه‌شبه هم حضور داشته باشد. در این شرایط تشبیه دوجزئی است؛ زیرا اضافه‌ی تشبیهی هنگامی خلق می‌شود که وجه‌شبه و ادات تشبیه حضور ندارند. در این موارد سه جزئی دانستن تشبیه با اضافه‌ی تشبیهی بودن آن تناقض دارد؛ مثال:

گرچه زشراب عشق مستم
عاشق‌تر از این کنم که هستم

نظامی ـ ادبیات سال اول دبیرستان

«شراب عشق» اضافه‌ی تشبیهی است و تشبیه دوجزئی است. وجه‌شبه، «مستی»، نقشی در ساختمان اضافه‌ی تشبیهی ندارد. همین گونه است مثال زیر:

از آن برد گنج مرا دزد گیتی
که در خواب بودم گه پاسبانی

پروین اعتصامی ـ ادبیات سال اول دبیرستان

۳ـ ترتیب مشبه و مشبه‌به: در تشبیهات دوجزئی اضافی (اضافه‌ی تشبیهی) گاه مضاف، مشبه و مضاف‌الیه، مشبه‌به است؛ مانند:

ماند تا بسته شود این همه نیلوفر وارونه‌ی چتر (هشت کتاب، ص۳۷۷)

«نیلوفر وارونه» به «چتر» تشبیه شده است.

شربتی از لب لعلش نچشیدیم و برفت
روی مه پیکر او سیر ندیدیم و برفت

(حافظ)

لب به لعل تشبیه شده است.

اما در غالب اضافه‌های تشبیهی مضاف، مشبه‌به و مضاف‌الیه، مشبه است؛ مانند: جویبار لحظه‌ها، اکسیر عشق، اجاق شقایق، گلدسته‌ی سرو، طیّاره‌ی خورشید، غنچه‌ی لب، زره‌نوازش و....

۴ـ تشبیه موقوف‌المعانی: گاه فهم وجه‌شبه یک تشبیه بستگی به جمله‌های بعدی عبارت دارد؛ مانند:

ـ سینه‌اش سندان پتک دم به دم خمیازه و چشمانش خواب آلود/ آمده چون بامدادان دگر بر بام (آخر شاهنامه، ص۶۱)

با توجه به این که خمیازه به پتک تشبیه شده، وجه‌شبه تشبیه سینه به سندان قابل درک است.

ـ این زبان چون سنگ و فم آهن‌وش است
آن چه بجهد از زبان آن آتش است

(مولوی)

با توجه به این که از برخورد سنگ با آهن آتش ایجاد می‌شود (واژه‌ی آتش در مصراع دوم) به شباهت زبان به سنگ و دهان به آهن و وجه‌شبه هر کدام پی می‌بریم. (تشبیه موقوف‌المعانی از اصطلاحاتی است که دکتر شمیسا وضع نموده‌اند.)

۵ـ تشبیه و وجه‌شبه: گاه وجه‌شبه در تشبیه دیده نمی‌شود اما گوینده آن را قصد کرده است و نباید آن را کنایه دانست.

عالم اندر میان جاهل را
مثلی گفته‌اند صدیقان
شاهدی در میان کوران است
مصحفی در سرای زندیقان

(گلستان سعدی، باب هفتم)

در ابیات فوق وجه‌شبه (ناشناخته ماندن) حذف شده، اما کنایه نیست.

۶ـ وجه‌شبه و کنایه: گاه وجه‌شبه مفهوم کنایی دارد، در آن صورت درنظر گرفتن آرایه‌ی کنایه نیز منطقی است.

سرکش مشو که چون شمع از غیرتت بسوزد
دلبر که در کف او موم است سنگ خارا

حافظ، ادبیات سال دوم دبیرستان

وجه‌شبه در مصراع دوم «نرم و شکل‌پذیر» است و نهایتاً کنایه از توانایی معشوق است.

۷ـ تشبیه مرکب به مرکب: هریک از دو طرف تشبیه اجزائی مختلف هستند که یک هیئت را تشکیل داده‌اند. در «جواهر البلاغه» آمده است:

«وَ اَمّا مرکّبان ترکیباً لَم یُمکن إفرادُ اَجزائهما، بحَیثُ یَکونُ المرکّبُ هیئةً حاصلةً بین شَیئَین اَوْ مِن اَشیاءَ تلاصَقَتْ حتی اعتبرها المتکلمُ شیئاً واحداً وَ اذا اُنتُزِعَ الوجهُ مِن بعضها دونَ بعض، اُختُلَّ قَصدُ المتکلّم مِنَ التشبیه...» (جواهر البلاغه، ص۲۵۱): تشبیه مرکب به مرکب، تشبیهی است که اجزای آن از یکدیگر جدا نمی‌شوند و هیئت حاصله از دو یا چند چیز، تشبیه مرکب را می‌سازند به گونه‌ای که گوینده، آن مجموعه را یک چیز واحد تصور می‌کند و اگر وجه‌شبه را تنها از یک جزء تشبیه درنظر بگیریم هدف گوینده مختل می‌شود. مانند: گویی ستاره‌ی سهیل و ستارگان پشت سر آن، صفوف نماز جماعت است و امام جماعت جلوی آن ایستاده است.

مشبه مرکب مشبه‌به مرکب

از دیدگاه صاحب جواهر البلاغه اگر گفته شود ستاره‌ی سهیل مانند امام جماعت است و ستارگان مانند صفوف نماز جماعت، هدف و

فایده این تشبیه از بین می‌رود. لذا باید مجموعه‌ی مصراع اول را به مجموعه‌ی مصراع دوم تشبیه کنیم؛ مثال فارسی:

همی گردید، گرد قطب، جدّی
چو گرد بابزن مرغ مُسمّن

(موحدی، به نقل از بیان دکتر شمیسا)

گردیدن جدّی حول قطب را به گردیدن مرغ حول میخ کباب تشبیه کرده است.

در خم زلف تو آن خال سیه‌دانی چیست
مشبّه
نقطه‌ی دوده که در حلقه‌ی جیم افتاده است
مشبّه‌به

(بیان دکتر شمیسا)

۸ـ تشبیه مفرد به مرکب: مشبه یک چیز است و مشبّه‌به هیئت حاصل از چند چیز:

و آن گل سوسن مانندهٔ جامی ز لین
ریخته مُعْصفَر سوده میان لبنا

گل سوسن، مشبه و جامی که درون آن شیر است و گردی زرد رنگ میان شیر ریخته مشبّه‌به است. (موحدی، به نقل از بیان دکتر شمیسا)

زندگی، تو بر انجیر سیاه در دهان گس تابستان است. (هشت کتاب، ص ۲۹۰)

۹ـ تشبیه مرکب به مفرد:

لا تعجبوا من خاله فی خدّه
کُلُ الشقیق بنقطة سوداءُ

(جواهر البلاغه، ص ۲۵۱)

از خالی که در گونه‌اش دارد تعجب نکنید؛ (زیرا مانند شقایق است و) شقایق بدون نقطه‌ی سیاه نیست.

شاعر مجموعه‌ی گونه و خال را به شقایق تشبیه کرده است. گونه بدون خال قابل تصور است ولی شقایق همیشه همراه نقطه‌ی سیاه است، لذا هیئتش ساخته‌ی ذهن شاعر نیست، پس مفرد است.

۱۰ـ اضافه‌ی تشبیهی و فرق آن با اضافه‌ی استعاری: تشخیص اضافه‌ی تشبیهی از استعاری نیز مقوله‌ای مشکل ساز است و مخصوصاً برای داوطلبان کنکور مسئله‌ای نگران‌کننده است، زیرا گاه ترکیبی واحد از دیدگاه یک مدرس، تشبیهی و از دیدگاه دیگری استعاری معرفی می‌شود. برای این که حتی‌الامکان این دوگانگی برطرف شود راه‌هایی به شرح زیر پیش‌نهاد می‌شود، امید است مفید واقع شود:

الف ـ به طور کلی انواع ترکیب‌های اضافی (تشبیهی، استعاری، اقترانی و...) را در جمله‌ی خاص خودش بررسی می‌کنیم، زیرا دو ترکیب مشابه در دو جمله‌ی متفاوت ممکن است دو حالت مختلف داشته باشند؛ مثلاً:

ـ [دیو]، هزار طاووس خرد و هُمای همّت را به صفیر وسوسه از **شاخ قناعت** درکشیده است. (مرزبان‌نامه، ص ۱۹۷)

شاخ قناعت: اضافه‌ی استعاری (قناعت به درختی تشبیه شده است که شاخه دارد)

ـ بر شاخه‌ی لبان تو مرغان بوسه‌ها...
(بیان، دکتر شمیسا، ص ۱۱۳)

شاخه‌ی لبان اضافه‌ی تشبیهی است به قرینه‌ی مرغان بوسه‌ها. چون همان گونه که مرغ بر شاخه می‌نشیند، بوسه نیز بر لب می‌نشیند. دیگر نیازی نیست که شاخه‌ی لبان را اضافه‌ی استعاری بدانیم.

ـ روزگاری دراز در کسب مال زحمت‌های سفر و حضر کشیده‌ام و حلق خود را به **سرپنجه‌ی گرسنگی** فشرده تا این چند دینار ذخیره کرده‌ام. (کتاب ادبیات فارسی ۳ دبیرستان به نقل از اخلاق‌الاشراف، عبدالرحیم)

در عبارت فوق با توجه به فعل «فشرده‌ام» ترکیب «سرپنجه‌ی گرسنگی» اضافه‌ی تشبیهی است زیرا می‌گوید: من با گرسنگی انگار حلق خود را با سرپنجه‌ام فشردم. اگر «سرپنجه‌ی گرسنگی» را در عبارت فوق اضافه‌ی استعاری بدانیم با فعل فشرده‌ام تناقض پیدا می‌کند، چون نمی‌تواند با سرپنجه‌ی دیگری حلق خودش را بفشارد. امّا در جمله‌ی:

ـ «سرپنجه‌ی گرسنگی» حلق مرا فشرد.

در این جمله گرسنگی به جانداری تشبیه شده است که سرپنجه دارد و حلق شخص دیگری را فشرده است. لذا در این جمله «سرپنجه‌ی گرسنگی» اضافه‌ی استعاری است.

کمک کن تا زنیم از مکمن عشق
به اردوی غم عالم شبیخون

اردوی غم: اضافه‌ی استعاری. غم به فرمانروایی تشبیه شده است که لشگرگاهی دارد و شاعر می‌خواهد به نیروی عشق این لشگرگاه را ویران سازد و درنتیجه غم را نابود کند.

چه شکر گویمت ای خیل غم عفاک الله
که روز بی‌کسی آخر نمی‌روی ز سرم

حافظ

خطاب شاعر به غم است که مانند سپاهی او را احاطه کرده است. دیگر نیازی نیست که «خیل غم» را اضافه‌ی استعاری بدانیم.

ب ـ بین مضاف و مضاف‌الیه در ترکیب اضافه‌ی استعاری می‌توان اسمی قرار داد که با مضاف‌الیه یک تشبیه بسازد و مضاف جزئی از مشبّه‌به باشد.

هر آن که کنج قناعت به گنج دنیا داد
فروخت یوسف مصری به کمترین ثمنی

حافظ

قناعت مانند ساختمانی است که کنج دارد. کنج قناعت: اضافه‌ی استعاری

تو را ز کنگره‌ی عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتاده است

حافظ

کنگره‌ی عرش اضافه‌ی استعاری است (کنگره‌ی ساختمان عرش)

ج ـ اگر در ترکیب اضافی به مضاف‌الیه کار یک جاندار را نسبت بدهیم اضافه‌ی استعاری بودن آن قطعی است:

لذّت عیش دنیا را لذغه‌ی اجل در پس است و نعیم بهشت را دیوار مکاره در پیش

(گلستان، باب هفتم)

اجل به ماری تشبیه شده است که نیش دارد و می‌گزد. لذغه‌ی اجل: اضافه‌ی استعاری

اگر ز دست بلا بر فلک رود بدخوی
اضافه‌ی استعاری
ز دست خوی بد خویش در بلا باشد
اضافه‌ی استعاری
(گلستان، باب هشتم)

د ـ گاه ترکیب اضافی به گونه‌ای است که استعاری دانستن آن موجب می‌شود مضاف، مفهوم ظاهری خود را از دست بدهد، در این شرایط اگر ترکیب، اضافه‌ی استعاری تلقی شود، ترجیح دارد.

می‌شود از باغ نگاهت هنوز یک سبد از میوه‌ی خورشید چید. (علی‌رضا قزوه، ادبیات سال سوم دبیرستان)

میوه‌ی خورشید: «میوه‌ی درخت خورشید»، در این صورت، میوه نور و «میوه‌ی خورشید» اضافه‌ی استعاری است.

هـ ـ گاه استعاری یا تشبیهی دانستن ترکیب، هر دو قابل توجیه است اما با توجه به محتوای عبارت یکی بر دیگری ترجیح دارد؛ مثال:

آمد موج الست کشتی قالب بیست
باز چو کشتی شکست نوبت وصل و لقاست
(مولوی، ادبیات سال دوم دبیرستان)

موج الست را می‌توان استعاری به‌حساب آورد «موج دریای الست» اما منظور از موج همان خطاب «الست بربکم» است، پس می‌توانیم بگوییم خطاب «الست بربکم» هم‌چون موج دریا آمد و قالب انسان آفریده شد؛ پس «موج الست»: اضافه‌ی تشبیهی است.

و ـ اگر مضاف یکی از اعضای انسان و در معنی خود به کار رفته باشد و مضاف‌الیه غیرانسان باشد (بدون این‌که تشبیهی در کار باشد) در این صورت ترکیب «اضافه‌ی اقترانی» است. اضافه‌ی اقترانی ظاهرش با اضافه‌ی استعاری یکسان است. تنها در جمله، تفاوت آن‌ها مشخص می‌شود.

چون حال بدید انگشت قبول بر چشم نهاد
(مرزبان‌نامه، ص ۲۱۷)

انگشت بر چشم نهاد؛ به نشانه‌ی قبول ← انگشت قبول: اضافه‌ی اقترانی

وجه تسمیه‌ی اقترانی این است که هدف انجام فعل، قرین جمله است. در مثال فوق هدف انگشت بر چشم نهادن، نشان دادن رضایت (قبول) است.

«غالب گفتار سعدی طرب‌انگیز است و طبیت‌آمیز و کوته‌نظران را بدین علت، زبان طعن دراز گردد. (گلستان سعدی، خاتمة‌الکتاب)

زبان کوته‌نظران به قصد طعن دراز گردد.

زبان طعن: اضافه‌ی اقترانی

ز ـ اگر بتوان با هریک از دو جزء مضاف یا مضاف‌الیه به تنهایی جمله را معنی کرد به گونه‌ای که مفهومی یکسان داشته باشند اضافه از نوع تشبیهی است:

گویند روی سرخ تو سعدی که زرد کرد
اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم
(سعدی، زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی)

اکسیر بر مسم افتاد. ← موجب تحول شد

عشق بر مسم افتاد. ← موجب تحول شد

غمی که چون سپه زنگ، ملک دل بگرفت
ز خیل شادیِ روم رُخت زداید باز
(حافظ)

ملک دل را بگرفت / دل را بگرفت ← ملک دل: اضافه‌ی تشبیهی

ح ـ گاه فهم اضافه‌ی تشبیهی وابسته به دانستن تلمیح مربوط است:

ای شده سرگشته‌ی ماهی نفس
چند خواهی دید بدخواهی نفس
(منطق‌الطیر، به نقل از بیان دکتر شمیسا)

نفس به لحاظ اسیر ساختن با توجه به داستان یونس (یونس در شکم ماهی بود) به‌ماهی تشبیه شده است.

ط ـ گاه ترکیب اضافی را در جمله‌ی مربوط می‌توان به دو نوع متفاوت توجیه کرد؛ به گونه‌ای که آرایه‌ی ایهام می‌سازد مانند: «سرتیپ هم که رهاوردی باب دندان نصیبش شده بود، با خوشرویی و در عین حال حجب و فروتنی، آن را گرفت و بالا کشید و هر وقت مربّا از کوزه بیرون نمی‌آمد با سرانگشت تدبیر آن را خارج می‌کرد.»
(ادبیات فارسی، سال دوم دبیرستان)

جمله‌ی آخر عبارت بالا را به دو شکل می‌توان توجیه کرد:

۱ـ با انگشت مربا را از کوزه بیرون می‌آورد.
با این معنی «سرانگشت تدبیر» اضافه‌ی اقترانی است.

۲ـ با تدبیر مربا را از کوزه بیرون می‌آورد. با این معنی «سرانگشت تدبیر» اضافه‌ی استعاری است. تدبیر را به انسانی تشبیه کرده که انگشت از اجزای آن انسان است.

لذا سرانگشت تدبیر در عبارت فوق آرایه‌ی «ایهام» دارد.

منابع و مآخذ

۱. اخوان ثالث، مهدی، آخر شاهنامه، تهران، انتشارات مروارید، چاپ هفدهم، ۱۳۸۳
۲. ادبیات فارسی ۱، سال اول دبیرستان، چاپ هشتم، ۱۳۸۳
۳. ادبیات فارسی ۲، سال دوم دبیرستان، چاپ ششم، ۱۳۸۲
۴. ادبیات فارسی ۳، سال سوم دبیرستان، رشته‌ی غیرادبیات و علوم انسانی، چاپ ششم، ۱۳۸۳
۵. حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان حافظ، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی‌علیشاه، چاپ ششم، ۱۳۶۹
۶. سپهری، سهراب، هشت کتاب، تهران، انتشارات طهوری، چاپ دوازدهم، ۱۳۷۲
۷. سعدی، مصلح‌الدین، بوستان، تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ چهارم، ۱۳۶۹
۸. ـــــ، گلستان، تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ سوم، ۱۳۷۳
۹. سنگری، محمدرضا و دیگران، زبان و ادبیات فارسی پیش دانشگاهی، عمومی (۱ و ۲)، چاپ نهم، ۱۳۸۲
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، تهران، انتشارات آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۰
۱۱. شمیسا، سیروس، بیان، تهران، انتشارات فردوس، چاپ اول، ۱۳۷۰
۱۲. ـــــ، بیان و معانی، تهران، انتشارات فردوس، چاپ دوم، ۱۳۷۵
۱۳. وراوینی، سعدالدین، مرزبان‌نامه، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۰
۱۴. هاشمی، احمد، جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع، مکتب الاعلام الاسلامی، ۱۴۱۰ ه.ق

جبران خلیل جبران

چکیده

نویسنده در این مقاله، ضمن معرفی جبران خلیل جبران، شاعر بزرگ عرب، زندگی و آثار او را به اجمال بررسی کرده است.

کلید واژه‌ها

کلید واژه‌ها، جبران خلیل جبران، آثار، افکار، مسیح

پریسا حسنی زنوز

دبیر دبیرستان های زنجان

مقدمه

«نپرسید کشورتان چه کاری برای شما می تواند بکند، بپرسید چه کاری می توانید برای کشورتان بکنید»

این سخنان، بخشی از نطقی است که «جان. اف. کندی» در مراسم تحلیف ریاست جمهوری ایالات متحده در سال ۱۹۶۱ ایراد کرد و سپس به اندازه‌ای شهرت یافت که امروز برخی از مردم آمریکا آن را به صورت کتیبه به دیوار خانه خود می آویزند. (آئینه های روح، ص ۸۲)

اما حقیقت این است که این سخنان، پنجاه سال پیش‌تر، در مقاله‌ای در یک روزنامه‌ی عربی چاپ لبنان آمده بود و نویسنده‌ی آن جوان گم‌نامی بود به نام جبران خلیل جبران که بعدها به سبب نوشتن چند اثر شعر گونه و عرفان‌آمیز به زبان انگلیسی شهرت یافت. مهم‌ترین آثار وی کتاب کوچکی است به نام «پیامبر» که از سال انتشار (۱۹۲۳) تا کنون همیشه در میان خوانندگان انگلیسی زبان دست‌به‌دست گشته و بارها به بیش‌تر زبان‌های دنیا ترجمه شده است. در آن کتاب با همین جمله، که به زبان کندی معروف شد، به جوان‌های آزادی خواه سرزمین‌های عربی، که تا سال ۱۹۲۰ زیر سلطه‌ی امپراتوری عثمانی بودند و برای به‌دست آوردن استقلال تلاش می کردند، خطاب می کند.

زندگی نامه‌ی جبران:

تلفظ واژه‌ی جبران در فرهنگ دهخدا و معین [jebrān] است (ذیل همین واژه) در معجم‌المؤلفین، جبران [ج] ضبط شده و نسب وی چنین آمده است: جبران‌بن خلیل‌بن میخائیل‌بن سعد که نسبت او به یوسف‌بن جبران‌المارونی الشعلانی اللبنانی منتهی می‌شود. (ذیل جبران)

«جبران خلیل جبران یکی از ارکان نهضت ادبی عرب و از مؤسّسان انجمن «الرابطة القلمیه» و مدیر مجلّه‌ی «الفنون» در نیویورک بود. وی یکی از نام‌آورترین ادیبان، نویسندگان، شاعران و نقّاشان متجدّدی بود که در ششم ژانویه‌ی ۱۸۸۳ در یکی از روستاهای لبنان «بشرّی» در خانواده‌ی مسیحی مارونی[1] دیده به جهان گشود و در شبانگاه دهم آوریل ۱۹۳۱ میلادی- پس از چهل و هشت سال و درست هنگامی که زمین مرده جان می گیرد و طبیعت زندگی و شعر و خیال، هستی می‌یابد- مرگ او را در آغوش گرفت و در نیویورک دیده از جهان فرو بست. پیکرش را به زادگاه اصلی‌اش لبنان بردند و در آن کشور به خاک سپردند.» (لغت‌نامه‌ی دهخدا)

جبران یازده سال آغازین عمر خود را در لبنان گذراند و به آموزش زبان‌های عربی، انگلیسی و فرانسه پرداخت و طیّ این دوران دره‌های زیبا و جنگل‌های درختان سدر و بادام و فضای باز لبنان چنان روحش را تحت تأثیر قرار داد که بخش عظیمی از نام جاودانه‌اش وامدار آن دوره از زندگی اوست و این حقیقت در جای‌جای نوشته‌های او نمود یافته است.

«تحصیلات جبران خلیل در کودکی به علت وضع نامساعد زندگی، فقیرانه بود و به خواندن ترجمه‌ی عربی کتاب مقدس و فراگرفتن مبادی مسیحیت به زبان سریانی نزد کشیش دهکده منحصر می‌شد. جبران در یازده‌سالگی در سال ۱۸۹۴ میلادی، همراه خانواده‌اش به بوستون آمریکا هجرت کرد. رفتن خانواده‌ی جبران به آمریکا بر اثر رکود اقتصادی و بیکاری بود. پدر جبران خانواده‌اش را فقیر و بی سرپرست رها کرد. مادر جبران خلیل هم با خانواده‌ی بی سرپرستش به خیل مهاجران آمریکا پیوست و در محله‌ی عرب‌نشین فقیر جنوب شهر بوستون ساکن شد. این مادر با دست‌فروشی و دوره‌گردی نان خانواده‌اش را درمی‌آورد. جبران خلیل تنها بچه‌ای از خانواده‌ی او بود که توانست به مدرسه برود و سواد بیاموزد. دو خواهر اوبی‌سواد و اسیر سنت‌های جامعه‌ی عربی باقی ماندند. همین عامل باعث شد که

بعدها جبران را به جبهه‌ی دفاع از آزادی زنان، چه در لبنان و چه در آمریکا، کشاند. جبران پس از دو سال، در سال ۱۸۹۶ برای تحصیل و آموختن زبان و ادبیات عربی در مدرسه‌ی «الحکمة» در بیروت به لبنان بازگشت و تا سال ۱۹۰۱ را در آن‌جا گذراند و در این دوره، ره‌توشه‌ای برای همه‌ی عمرش فراهم ساخت. جبران در سال ۱۹۰۳ در بیست‌سالگی به آمریکا سفر کرد. و در شهر بوستون اقامت گزید. در سال ۱۹۰۸ راهی فرانسه شد و نقاشی را از «رودن» نقاش مشهور فرانسوی، در پاریس فرا گرفت. مسافرت‌هایی هم در همین زمان به اروپا کرد و انگلیسی را به‌خوبی آموخت و آثار ارزشمندی به زبان انگلیسی از خود به یادگار گذاشت. پس از سه سال دوباره در سال ۱۹۱۰ به آمریکا بازگشت و تا پایان عمر در همان‌جا زیست و در چهل‌وهشت سالگی بر اثر بیماری سل بدرود حیات گفت.» (مجموعه آثار جبران، صص ۵ تا ۷)

ویژگی‌های آثار جبران:

جبران هرچند عمرش کوتاه بود، اما از آن بسیار بهره برد. وی در زمینه‌ی نگارش و نقاشی چیره‌دست گردید، به‌طوری که آثار و اشعار و نقاشی‌های متنوع و ارزشمندی از او برجای مانده و نامش را برای همیشه در دل‌شیفتگان هنر و ادب جاودانه ساخته است. از جبران افزون بر زبان مادری‌اش (عربی)، آثار ارزشمندی هم به زبان انگلیسی برجای مانده است که کتاب «پیامبر» از آن میان شهرت جهانی دارد و به بیش‌تر زبان‌های زنده دنیا، از جمله به زبان فارسی ترجمه شده است. «نوشته‌های «عربی» جبران از روح، سبک و سیاقی ویژه برخوردار است که با عنایت به همین ویژگی از دیگر آثارش متمایز می‌گردد. وی نویسنده‌ای اجتماعی است. او پرورنده‌ی نفس خویش و برخوردار از تخیّلی سرشار است و رگه‌هایی از عرفان در آثار و نوشته‌های او به‌چشم می‌خورد. قصّه‌های جبران به شدت نمادین (سمبلیک) و در عین حال، شاعرانه‌اند. به بیان دیگر، جبران فیلسوفی در لباس شاعر است و به هرچیز رنگ تخیّل می‌زند.» (تاریخ ادبیات جهان، سال سوم، صص ۲۲۰ و ۲۲۱)

معرفی برخی از آثار ارزشمند جبران

آثار عربی:

«رسالة فی الموسیقی» (رساله‌ای در موسیقی)، این اثر کم‌حجم و پرمحتوای موسیقی در سال ۱۹۰۵ میلادی در نیویورک به نگارش درآمده است. سهولت تعبیر، شیرینی شیوه‌ی بیان، لطافت طبع، صدق نیّت، سلامت ذوق، عمق احساس و ابداعات و نوآوری در اوصاف و تشبیهات از ویژگی‌های بارز این اثر است. وی در این کتاب، پس از طرح مباحثی پیرامون موسیقی و بیان دیدگاه برخی از ملّت‌های کهن و برخی اسطوره‌ها، به تأثیر موسیقی در زندگی شرقیان و غربیان می‌پردازد.

«مرآة الروح» (آینه‌های روح)، اثر دیگری از جبران به زبان عربی است. وی در این کتاب به شرح حال و بررسی برخی آثار و اشعارش پرداخته است.

عرائس المروج (عروسان مرغزار)، این کتاب یک سال پس از موسیقی نگارش یافته و مشتمل بر سه داستان تحت عناوین «رماد الأجیال و النّار الخالده» (خاکستر نسل‌ها و آتش جاویدان)، «مُرتا البانیه» (مرتابانی) و یوحنّا المجنون (یوحنّای مجنون) است.

«خاکستر نسل‌ها و آتش جاویدان» حکایت دوعاشقی است که در سال ۱۱۶ پیش از میلاد می‌زیسته‌اند. قطعه‌ی «مرتابانی» هم زندگی دوشیزه‌ی جوانی روستایی و پاکدل است که دست‌خوش هوس‌های مردی شهرنشین قرار می‌گیرد. داستان «یوحنّای مجنون» نیز درباره‌ی مرد جوان روشن ضمیر بی‌پروایی است که بر هنجارهای نادرست و دروغین حاکم بر جامعه‌ی خویش برمی‌آشوبد.

«الاجنحة المنکسرة» (بال‌های شکسته)، نوشتار قصه‌گونه‌ی جبران است، چرا که پس از نگارش بال‌های شکسته نثر جبران خیال‌انگیزتر شده و به شعر منثور روی آورده و این حقیقت در کتاب اشکی و لبخندی به وضوح نمود یافته است. بال‌های شکسته از میان آثار عربی جبران تنها کتابی است که یک داستان را دربر دارد. روح یک احساس پاک و مقدس بر سراسر این داستان بلند ده‌قسمتی سایه افکنده است.

«دمعة و ابتسامة» (اشکی و لبخندی)، بیانی از تاریخ دل و اندیشه و زندگی جبران تا سال ۱۹۰۸ میلادی است. مؤلف بین سال‌های ۱۹۰۳ تا ۱۹۰۸ میلادی موضوعات این کتاب را تحت عنوان «اشکی و لبخندی» در روزنامه‌ی «المهاجر» به چاپ می‌رساند تا این‌که در سال ۱۹۱۴ آن را به‌صورت کتابی کامل تحت همین عنوان منتشر کرد. این کتاب متضمن جوشش دل و شراره‌ی فروزان اندیشه و امواج خیال اوست.

«البدایع و الطرائف» (تازه‌ها و طرفه‌ها)، کتاب گزیده‌ای از مجموعه آثار جبران است و بسیاری از مطالب این کتاب، در دو کتاب «اشکی و لبخندی» و «تندبادها» آمده است. این کتاب با اشعار و نقاشی‌هایی همراه است.

«العواصف» (تندبادها)، آخرین اثری است که جبران به زبان عربی نوشته و شامل مضامینی بدیع و دل‌نشین است و از حیث سبک و سیاق به «اشکی و لبخندی» شباهت بسیار دارد و در لابه‌لای این دو اثر است که روح انقلابی جبران، چنان‌که باید، خود را

می‌نمایاند.

«**الارواح المتمرده**» (ارواح سرکش) و «**المواکب**» (گروه‌ها) از آثار دیگر جبران خلیل است. المواکب از مجموعه دفترهای شعری اوست. جبران خلیل **دیوان اشعاری** هم دارد که بیش‌تر موضوعات آن محبت، دین، عدالت، حق، آزادی و سعادت است.» (مجموعه آثار جبران، صص ۳ تا ۲۰)

آثار انگلیسی جبران:

بهترین اثر جبران به زبان انگلیسی کتاب «**النبی**» (پیامبر)، است. این کتاب از پرفروش‌ترین کتاب‌های جهان قرار گرفت و تابه‌حال به بیش از بیست زبان ترجمه شده است. «در کتاب النّبی، جبران درباره‌ی همه‌ی مسائل حاد جامعه (مانند کار، دادوستد، قانون، آزادی، شادی و اندوه، خوبی و بدی، دیانت و...) سخن می‌گوید. همه‌ی این سخنان بر این پایه استوارند که سرشت انسان ذاتاً خوب است و دشواری‌های زندگی او از این‌جا ناشی می‌شوند که او هنوز تعارض‌های اساسی زندگی را به‌جا نیاورده و ماهیت کار و نظام زندگی را چنان که باید دگرگون نکرده است. در قصه‌ی پیامبر در حقیقت؛ مصطفی، خود جبران است که فلسفه‌گرایی را رها کرده و به آرامش رسیده است و چون حکیمی متین و ژرف‌اندیش، در پی بنا نهادن جامعه‌ای برتر است و می‌خواهد به مردم هنر و شجاعت زیستن را بیاموزد.» (پیامبر صص ۸و۹)

جبران پس از نگارش کتاب «پیامبر»، کتاب دیگری به زبان انگلیسی به نام «**یسوع بن الانسان**» (عیسی پسر انسان) را نوشت و در آن کوشیده است دریافت خود را از زندگی و تعالیم مسیح بیان کند. «این کتاب بازتاب آگاهی و شناخت ژرف جبران از کتاب مقدس مسیح و تفکر شرق و غرب است که از هفتادوسه بخش تشکیل شده و هر بخش دربرگیرنده‌ی مطالبی است که از زبان دوستان، دشمنان و کسانی که عیسی را دیده‌اند و یا می‌شناسند، بیان شده است. در این کتاب اندیشه و احساس به‌راحتی لمس می‌شود امّا احساس مغلوب اندیشه است. کلام جبران قلب گنهکار انسان را به اسارت می‌گیرد و او را به سوی سنگلاخ‌ها و مرداب‌ها می‌کشاند تا به وعده‌گاه برساند و در کنار فرزند انسان به صلیب بکشاند. خواننده با خواندن هر بخش کتاب، نسبت به انسان احساس ترحم و گاه احساس نفرت می‌کند و از وجود چنین بی‌رحمی و بی‌عدالتی شگفت‌زده است! مصلوب شدن انسانی چنین پاک و مقدس، مهربان و دلسوز و دور از تعصب و انکار. در پایان کتاب، عیسی بر صلیب می‌رود، امّا خورشید فروزان اندیشه‌اش، هر سال از همان بلندی می‌درخشد؛ اندیشه‌ای به‌دور از احساس کورکورانه و تعصب‌های جاهلانه.» (عیسی پسر انسان، صص ۹ تا ۱۲)

جبران در همین کتاب، در بخش چهارده با عنوان: «یوحنّا، پسر زبدی و نام‌های گوناگون عیسی»، گفته است:

«برخی از ما، عیسی را «مسیح» بعضی «کلمه»، گروهی او را «ناصری» و کسانی «پسر انسان» می‌نامیم. مسیح، کسی است که از روزگاران کهن بوده است. شعله‌اش الهی است در روح انسان. او نفس زندگی است که به دیدار ما آمده و پیکری چون ما، برخود گزید. او ژرف‌ترین و رفیع‌ترین کسی است که با انسان به سوی جاودانگی رهسپار می‌شود. اما مسیح، آن کلمه، کسی است که از آغاز بود؛ روحی که به ما زندگی زنده و کاملی بخشید با عیسی آمد و با او رفت و عیسی آن پسر ناصری، میزبان و نماینده‌ی مسیح بود که با ما در نور خورشید همراه شد، چون ما رشد یافت و ما را از دوستان خود نامید. او یک انسان بود. حال می‌خواهید بدانید که چرا برخی از ما او را پسر انسان می‌نامیم. او خود، مشتاق بود که بدین نام خوانده شود، زیرا گرسنگی و تشنگی انسان را می‌دانست. پسر انسان، مسیح مهربانی است که می‌خواست با همه باشد. او عیسی ناصری بود که می‌خواست برادرانش را هدایت و یاری کند.

عیسای جلیله در قلبم مأوا دارد؛ انسانی والا و شاعری که شعر همه‌ی ما را

می‌سراید، روحی که بر قلب‌هایمان می‌کوبد تا شاید بیدار شویم، برخیزیم و بازگردیم تا حقیقت عریان و استوار به خویشتن را ببینیم.» (همان، صص ۶۲ تا ۶۵)

کتاب‌های **المجنون**، **السابق**، **رحل وزبد**، **ارباب الارض** و **حدیقة النبی** هم از دیگر آثار باارزش جبران‌اند که به زبان انگلیسی نوشته شده‌اند.

نتیجه گیری:

جبران خلیل جبران در ذهن بارور خود ابداعات فراوان داشت: تخیّلات سرشار و روان نثر وی، او را از نویسندگان دیگر ممتاز می‌کند. آثارش پر از احساس و اندیشه است. «در زمان جوانی‌اش او را چنین می‌یابیم که بر ضعف و تقالید و رسوم انسان می‌شورد و آزادی مطلق در طبیعت را می‌ستاید و با روح خارق‌العاده‌ی انسان که با قدرت و نیرو نمایان می‌گردد اوج می‌گیرد؛ آن‌گاه به عالم روحانی خود فرو می‌رود و به مردی صوفی‌منش مبدّل می‌شود.» (دایرة‌المعارف نو، صص ۱۳۹۸ و ۱۳۹۹)

جبران در کتاب‌هایش معلم اخلاق است و همگان را به عطوفت و مهربانی و محبت دعوت می‌نماید. ژرف‌نگری و تفکّر وی بسیار ستودنی است و در راهنمایی‌های خود از اعتمادبه‌نفس برخوردار است و در انتظار رسیدن به والاترین درجات نیست. همین تفکر خیال‌انگیز و پر از احساس این شاعر، نویسنده و نقّاش لبنانی، باعث شده است که آثاری جاودان و خاطره‌انگیز خلق کند و خواننده‌ی آثارش را به شگفتی وادارد؛ آثاری که نه تنها از شاهکارهای آفریننده‌ی آن‌هاست که می‌توان حتی آن‌ها را از جمله شاهکارهای جهان شرق و غرب به‌شمار آورد.

نمونه‌ای از آثار جبران:

حکایت «خدا» در کتاب «المجنون» در حقیقت مروری است بر تطور دیدگاه انسان نسبت به خدا در تاریخ ادیان [ابراهیمی] یعنی یهودیت؛ مسیحیت و اسلام. جبران این تاریخ را به چهارده دوره‌ی هزارساله تقسیم می‌کند.

«خدا»

«در روزهای کهن هنگامی که نخستین لرزش سخن به لب‌هایم آمد از کوه مقدس بالا رفتم و به خدا گفتم: خداوندا، من بنده‌ی توام، اراده‌ی پنهان تو قانون من است. امّا خداوند پاسخی نداد و مانند طوفانی سهمگین گذشت. آن‌گاه پس از هزارسال از کوه مقدّس بالا رفتم و باز به خدا گفتم: آفریدگار من، من آفریده‌ی توام، تو مرا از گل ساختی و من همه‌ی وجودم را از تو دارم. اما خدا پاسخی نداد و مانند هزاربال تیز پرواز گذشت. آن‌گاه پس از هزار سال باز از کوه مقدس بالا رفتم و با خدا گفتم: ای پدر، من فرزند توام. تو با رحمت و محبت مرا به‌دنیا آوردی و من با محبت و عبادت، ملکوت تو را به ارث می‌برم. امّا خدا پاسخی نداد و مانند مهی، که تپه‌ای دوردست را می‌پوشاند، گذشت. آن‌گاه پس از هزارسال باز هم از کوه مقدس بالا رفتم و با خدا گفتم: خدای من، ای آرمان و سرانجام من، من دیروز توام و تو فردای منی. من ریشه‌ی توام در خاک و تو کلاله‌ی منی در آسمان، و ما با هم در برابر خورشید می‌بالیم.

آن‌گاه خدا بر من خمید و سخنان شیرینی به نجوا گفت و مانند دریایی که جویباری را دربر می‌گیرد مرا در برگرفت و هنگامی که به دره‌ها و دشت‌ها فرود می‌آمدم خداهم آن‌جا بود.» (پیامبر و دیوانه، صص ۸۷ تا ۹۰)

هنگامی که مِهر، می‌ورزید نگویید خدا در دل من است؛ بگویید من در دلِ خدا هستم.

پی نوشت

۱. مارونی‌ها پیروان فرقه‌ای از مذهب کاتولیک‌اند که در قرن پنجم میلادی، پس از رخ دادن انشعاب در کلیسای بیزنطیوم (روم شرقی)، به دست راهبی به نام «مارون» پی‌ریزی شد و در خاورمیانه گسترش یافت. امروزه بیش‌تر مسیحیان عرب از این فرقه‌اند. روحانیون کاتولیک مارونی برخلاف روحانیون کاتولیک رومی حق ازدواج دارند. (دایرة‌المعارف نو، سعیدیان، ج۵).

منابع و مآخذ

۱. خلیل جبران، جبران، آینه‌های روح، ترجمه‌ی حسین کیانی، چ دوم، تهران، نشر آینه‌ی کتاب، ۱۳۸۱

۲. ـــــ؛ عیسی پسر انسان، ترجمه‌ی محسن نیک‌بخت، چ دوم، تهران، نشر علم، ۱۳۸۳

۳. ـــــ؛ مجموعه آثار جبران، بال‌های شکسته، ترجمه‌ی مسعود انصاری، چ اول، تهران، نشر جامی، ۱۳۷۶

۴. ـــــ؛ پیامبر و دیوانه، ترجمه‌ی نجف‌دریابندری، چ دوم، تهران، نشر کارنامه، ۱۳۷۷

۵. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه دهخدا، ج۱۴، چ چهارم، تهران، نشر سیروس، ۱۳۳۸

۶. سعیدیان، عبدالحسین، دایرةالمعارف نو، چ دوم و پنجم، چ دوم، تهران، نشر علم و زندگی، ۱۳۸۰

۷. طباطبایی مجد، غلامرضا، دایرةالمعارف مصور، چ سوم، چ دوم، تهران، نشر زرین، ۱۳۷۳

۸. فرزاد، عبدالحسین، تاریخ ادبیات جهان(۲) سوم انسانی، چ اول، تهران، نشر کتب درسی، ۱۳۸۰

۹. کحاله، عمررضا، معجم‌المؤلفین، چ دوم، بیروت، مؤسسة‌الرساله، ۱۴۱۴ق. ۱۳۷۲ش

منبع اینترنتی (صرفاً برای پیدا کردن تصویر جبران و آثارش):

www.isffshop.com

www.aklaam.net

درنگی بر داستان رستم و اسفندیار

چکیده

نگارنده در این مقاله کوشیده است با تأمّل در داستان رستم و اسفندیار، نکاتی را در این باب یادآور شود.

کلید واژه‌ها

رستم، اسفندیار، شاهکار، تراژدی

مریم بیدمشگی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان های مشهد

داستان رستم و اسفندیار از جمله نغزترین داستان‌های شاهنامه است. این داستان نه تنها «شاهکار شاهنامه» (رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار، ص۴۸) که دیرآشناترین شاهکارهای ادب پارسی است.

در سیر تدوین این داستان آمده است: «در الفهرست جزء کتب تاریخی پهلوی که به‌عربی نقل شده، نام داستانی از رستم و اسفندیار آمده و ترجمه‌ی عربی آن به جبلة‌بن سالم نسبت داده شده است. داستان رستم و اسفندیار از کتب مشهور آن روزگار بوده و علی الظاهر اصل پهلوی آن میان نویسندگان شاهنامه‌ی منثور و یا نزد راویان خراسان، شهرتی داشته است. ثعالبی و فردوسی هر دو از داستان رستم و اسفندیار یاد کرده‌اند اما میان ثعالبی با استاد توس در شرح بعضی از جزئیات اختلافاتی وجود دارد.» (حماسه‌سرایی در ایران، صص۴۴ و ۴۵)

فردوسی در آفرینش شخصیت‌ها و قهرمانان این داستان چونان تندیسگری ماهر، پیکره‌ی وجودی آن‌ها را پی ریخته است و سپس با دم اهورایی خویش به حرکتشان واداشته و حیاتشان بخشیده است. آن‌گاه ناخداوار کشتی ذهن و ضمیر آن‌ها را به سوی مقصد نهایی که همانا آبراهه‌ی تقدیر و سرنوشتشان بوده، هدایت نموده و درست از همین روست که جزئی‌ترین حرکات و مکتوم‌ترین اندیشه‌ها و خیالات از دید ژرف‌کاو او دور نمانده است.

به دل گفت بهمن که این رستم است
و یا آفتاب سپیده‌دم است!؟
بترسم که با او یل اسفندیار
نتابد بپیچد سر از کارزار
من این را به یک سنگ بی‌جان کنم
دل زال و رودابه پیچان کنم
... دل رستم از غم پر اندیشه شد
جهان پیش او چون یکی بیشه شد
که گر من دهم دست بند ورا،
و گر سرفرازم گزند و را،
دو کار است هر دو به نفرین و بد
گزاینده رسمی نو آیین و بد...

(حماسه‌ی رستم و اسفندیار، ص۸۱)

و موارد فراوان دیگر که باز گفتشان از حوصله‌ی این نوشتار خارج است.

این چربدستی و مهارت، تنها آشکار ساختن واگویه‌های درونی افراد و منویات باطنی ایشان نیست؛ بلکه وی استادی بی‌نظیر خلق صحنه‌های بدیع و مناظرات دوسویه است. بی‌گمان حاضرجوابی و حضور ذهن قهرمانان داستان‌هایش، فراست و بدیهه‌گویی این خداوندگار سخن را آشکار می‌سازد و این چنین است که وی در خصوصی‌ترین گفتمان‌ها و گزینش خواهش‌آمیزترین ترکیبات در جهت نمایان ساختن استیصال رستم و بیزاری وی از جنگیدن با اسفندیار، دردناک‌ترین صحنه‌ها را می‌آفریند. این یل شیراوژنی که:

دو رانش چوران هیونان ستبر
دل شیر و نیروی ببر و هژبر

یا

به بالا به سان نهنگ درژم
که گفتی جهان را بسوزد به دم

یا

جهان‌آفرین تا جهان آفرید
سواری چو رستم نیامد پدید

(همان، ص۹۹)

اینک در برابر اسفندیار ایستاده است، همان‌گونه ستبر و بشکوه که تارکش نخوست کیوان را می‌خلد؛ با بیانی پرسوز که برای اولین بار در تاریخ زندگی پرفراز و فرودش رخ نموده است؛ می‌زارد که:

مکن شهریارا جوانی مکن
چنین برملا کامرانی مکن
دل ما مکن شهریارا نژند
میاور به جان خود و من گزند...

(شاهنامه، چاپ قطره، ص۹۷)

و ابیات بسیاری از این دست که خواندن و تجسمشان دل و دیده را خون پالا می‌کند. آیا به‌راستی فردوسی به هنگام سرایش این دردپندها، آسمان دلش بارانی نبوده است؟ و شگفت این جاست که فردوسی در پردازش این صحنه‌ها، همان سترگی و شکوهی را به رستم می‌بخشد که وی هنگام رجزخوانی در عرصه‌های نبرد داراست و درست از همین روست که با تمام این لابه‌ها و خواهشگری‌ها که ابیات زیادی را به خود اختصاص داده و در این داستان از بسامد بالایی برخوردار است؛ حتی سر سوزنی از هیمنه و تفاخر رستم، نزد ما کم نمی‌شود و چونان گذشته، وی را همواره بر چکاد بلندی از رادمردی و مناعت باز می‌یابیم که بزرگوارانه و پدروار حریف جوان و خام‌اندیش خویش را اندرز می‌دهد و طرفه آن که در این صحنه‌ها هر چه‌قدر شخصیت رستم در برابر ما بزرگ و دست‌نیافتنی جلوه می‌کند؛ به همان میزان اسفندیار کوچک و کوچک‌تر می‌شود. کشمکش‌های درونی ـ بیرونی که بر فضای این داستان حاکم است، ناگزیری و بی‌گناهی قهرمانان آن و سپس‌تر فرجام ناگوار هر کدام از آن‌ها، این شاهکار ادبی را به یکی از **عالی‌ترین تراژدی‌های جهانی** بدل نموده است. (صناعی، محمود؛ یغما، شماره‌ی ۶، آبان ۴۸)

حال برای پرداختن به این حماسه‌ی بزرگ، بازمی‌گردیم به قهرمانان این داستان و سویه‌های رازمند شخصیت ایشان را در منش و کنش مورد کنکاش قرار می‌دهیم و در این بازجست ابتدا از رستم آغاز می‌نماییم.

«نام رستم که در ادبیات ما به صورت‌های رستهم، روستهم، روستم نیز آمده است، در اصل از دو جز تشکیل شده است: رس= raodha (بالش و نمو) {رستن و روییدن از همین ریشه است} + تهم= taxma که در پارسی باستان و گات‌ها و دیگر بخش‌های اوستا به معنی دلیر و پهلوان آمده است و تهمتن نیز از همین ریشه است؛ به معنی بزرگ پیکر و قوی‌اندام و در حقیقت تهمتن معنی کلمه‌ی رستم است. بنابر آن‌چه گفته شد، رستم یعنی کشیده بالا و بزرگ‌تن و قوی پیکر.» (حماسه‌ی رستم و اسفندیار، ص۱۹)[1]

از رستم برخلاف دیگر پهلوانان شاهنامه در اوستا ذکری نرفته است؛ از همین رو وجود این شخصیت بسیار مهم در شاهنامه و عدم‌حضور او در اوستا، باعث بروز مناقشات فراوانی در میان اهل تحقیق گردیده است.

اشپیگل، فقدان نام رستم را در شاهنامه دلیلی بر غرض‌ورزی موبدان زرتشتی با وی می‌داند، چه رستم مبلّغ کمربسته‌ی آیین ایشان را کشته است. (حماسه‌ی ملی ایران، ص۲۸)

اما نلدکه این نظر اشپیگل را مردود می‌داند زیرا معتقد است اگر چنین غرضی وجود داشت؛ موبدان بایستی چهره‌ی مردم‌پسندانه‌ی وی را در اوستا مخدوش می‌نمودند نه این که اصلاً از او نامی به میان نیاورند. (همان)

از آن‌جایی که شاهنامه خود بهتر از هر اثر دیگری شناساننده‌ی اشخاص خویش است؛ بازمی‌گردیم به این شاهکار سترگ تا رستم و شخصیت او را بهتر بازشناسیم.

آن‌چنان که در بهره‌های پیشین از این «نامورنامه» یادآور شدیم، فردوسی شناس‌نامه‌ای کامل و بی‌عیب و نقص از رستم را در یک بیت ارائه می‌دهد:

جهان‌آفرین تا جهان آفرید
سواری چو رستم نیامد پدید

(شاهنامه، چاپ قطره)

تناوری و عظمت این سوار آن‌چنان بر

کل شاهنامه سایه افکنده و با پود و تار آن درآمیخته است که اگر کمر به حذفش ببندیم، پایه‌های این کاخ بلند را از جا کنده‌ایم و این نیست جز آن که بگوییم فردوسی در گزارش داستان‌های مربوط به رستم، به حتم دورنمایی از یک واقعیت را در اختیار داشته که محکم‌کننده‌ی ایمان و اراده‌ی او به سرودن این داستان‌ها شده است.

اگرچه زمان و مکان در دو بخش اساطیری - پهلوانی شاهنامه، چندان مشخص و قابل تطبیق نبوده و گاه زمان‌ها، مکان‌ها و افراد درهم‌نوردیده و گاه نیز پس و پیش شده‌اند، اما برخی اوقات می‌توان با اندک تسامحی، جای پای اشخاص تاریخی را در این گزاره‌ها رد زد.[۲]

اما دوستداری و مهرورزی فردوسی نسبت به رستم، با همه‌ی کوششی که در بی‌طرف ماندن نموده، بارز و بیّن است. به قول «امرسون» «نهفته‌های ذهنی انسان به‌رغم میل او هم که باشد، در طرز بیانش جلوه دارد.»[۳] و این عشق و علاقه به گونه‌ای است که سبب گردیده رستم هم‌چون روحی شریف در کالبد شاهنامه دمیده شود و این اثر گران‌سنگ را جاندار و زایا نماید. از دلایل این مدعا می‌توان به انتخاب کلمات از سوی فردوسی در ابیات مربوط به رستم اشاره نمود و به بار عاطفی آن‌ها در «محور هم‌نشینی» دقت بیش‌تری روا داشت.

می‌دانیم که از لحاظ «زبان‌شناسی» هرگز نمی‌توانیم دو واژه را بیابیم که معنایی کاملاً مترادف داشته باشند. لذا گزینش واژگان هر شاعر یا نویسنده‌ای، سبک او را از دیگران متمایز می‌کند و در واقع بیانگر نگرش و جهان‌بینی خاص اوست که صدای ذهن وی را برمی‌تاباند. (نقد ادبی، ص۷۲۴) از این‌رو ارزیابی و مقایسه‌ی ابیاتی که در آن‌ها رستم و اسفندیار مورد خطاب واقع شده یا معرفی گردیده‌اند، می‌تواند ما را به اعتقاد قلبی فردوسی نسبت به آن‌ها واقف گرداند.

در این مقایسه ابتدا به توصیفاتی می‌پردازیم که شخصیت‌های داستان در مورد رستم بیان می‌دارند. کتایون مادر اسفندیار وی را چنین توصیف می‌کند:

سواری که باشد به نیروی پیل
ز خون راند اندر زمین جوی نیل
بدرّد جگرگاه دیو سپید
ز شمشیر او گم کند راه شیر
همان شاه هاماوران را بکشت
نیارست گفتن کس او را درشت
همانا چو سهراب دیگر سوار
نبودست جنگی گه کارزار
به چنگ پدر در به هنگام جنگ
به آورد گه کشته شد بی‌درنگ
به کین سیاوش از افراسیاب
ز خون کرد گیتی چو دریای آب

(حماسه‌ی رستم و اسفندیار، ص۷۵)

حال بنگریم به توصیف رستم از زبان خود اسفندیار، هنگامی که باده بسیار پیموده است و به مصداق ضرب‌المثل معروف «مستی و راستی» منصفانه داد سخن می‌دهد:

همه شهر ایران بدو زنده‌اند
اگر شهریارند و گر بنده‌اند

(همان، ص۷۷)

و پس از این نیز چند بار دیگر در مورد رستم منصفانه قضاوت می‌کند:

ندیدم بدین گونه اسب و سوار
ندانم که چون خیزد از کارزار
یکی ژنده پیل است بر کوه گنگ
اگر با سلیح اندر آید به جنگ
به بالا همی بگذرد فرّو زیب
بترسم که فردا ببیند نشیب
همی سوزد از فرّ مهرش دلم
ز فرمان دادار دل نگسلم

(همان، ص۱۰۲)

اما بیان بزرگی، مردانگی و شکوه رستم تنها به توصیفات اسفندیار و مادرش ختم نمی‌شود، بلکه بدون استثنا هر کدام از اطرافیان اسفندیار که او را می‌بینند، همین عقیده را دارند و جنگیدن اسفندیار را با او کار نابخردانه‌ای می‌دانند و گاه در بیان این اوصاف آن‌قدر شور و هیجان از خود نشان می‌دهند که شاهزاده‌ی جوان و مغرور را بر سر خشم می‌آورند.[۴]

اینک در مقام مقایسه باید گفت، اگر از رجزخوانی‌های این دو پهلوان در کل داستان صرف‌نظر کنیم، تنها توصیفی که فردوسی از اسفندیار دارد، آن هم از زبان رستم پاک‌نهاد، فقط این سه بیت است:

سوارش دیدم چو سرو سهی
خردمند و با زیب و با فرّهی
تو گفتی که شاه فریدون گُرد
بزرگی و دانایی او را سپرد
به دیدن فزون آمد از آگهی
همی تافت زو فرّ شاهنشهی

(همان، ص۸۹)

و جالب این‌جاست که هر گاه فردوسی می‌خواهد رستم را از زبان اسفندیار نکوهش کند، این نکوهش به خاندان رستم باز می‌گردد مگر به‌ندرت و شاید بیش از سه چهار بار گشتاسب وی را «بی‌خرد» می‌خواند:

به گیتی نداری کسی را همال
مگر بی‌خرد نامور پور زال

(همان، ص۷۳)

و دیگر بار اسفندیار او را «کان» خطاب می‌کند:

که پیر فریبنده کانا بود
و گر چند پیروز و دانا بود

(همان، ص۱۰۰)

البته هر کدام از آن‌ها فوراً با اعتراف به صفت بارز دیگری از رستم، گویا به گونه‌ای دیگر ادعای بیهوده‌ی خویش را پس می‌گیرند.[۵]

گفتنی است در جای جای شاهنامه، ما

به ابیاتی بر می‌خوریم که نزدیکان و خویشان خود اسفندیار، وی را بی‌خرد، خام‌اندیش، طماع به تاج و تخت و... معرفی می‌کنند.[۴]

مقایسه‌ی بعدی ما تصویرگری زیبا و هنرمندانه‌ای است از زورآزمایی صمیمانه‌ی دو پهلوان، آن هنگام که نیروی یکدیگر را به چالش می‌کشند.

نگارگری و نقش‌آفرینی فردوسی در این دو «طرح» آن‌قدر گویاست که هر گونه توضیحی از لطف و تازگی آن می‌کاهد. فقط با هم «می‌بینیم» و لذت می‌بریم.

بدو گفت کای رستم پیلتن
چنانی که بشنیدم از انجمن
ستبرست بازوت چون ران شیر
برویال چون اژدهای دلیر
میان تنگ و باریک هم‌چون پلنگ
به‌ویژه کجا گرز گیرد به چنگ
بیفشارد چنگش میان سخن
ز برنا بخندید مرد کهن
ز ناخن فرو ریختش آب زرد
همانا نجنبید زان درد، مرد

* * *

گرفت آن زمان دست مهتر به دست
چنین گفت کای شاه یزدان‌پرست
خنک شاه گشتاسب آن نامدار
کجا پور دارد چو اسفندیار
خنک آن که چون تو پسر زاید او
همی فرّ گیتی بیفزاید او
همی گفت و چنگش به چنگ اندرون
همی داشت تا چهر او شد چو خون
همان ناخنش پر ز خو ناب کرد
سپهبد بُروها پر از تاب کرد

(حماسه‌ی رستم و اسفندیار، ص۹۷)

اینک نقشه‌هایی را که هر یک از این دو پهلوان برای روز نبرد در سر دارند، به قضاوت می‌نشینیم. اگرچه در جای جای این داستان، حسن نیت رستم بر ایمان کاملاً آشکار شده است.

اولین بار رستم طرح تقابل رویاروی خود را با اسفندیار برای خود او این‌گونه عنوان می‌کند:

چو فردا بیایی به دشت نبرد
به آورد مرد اندر آید به مرد
زباره به آغوش بردارمت
ز میدان نزدیک زال آرمت
نشانَمْت بر نامور تخت عاج
نهم بر سرت بر دل افروز تاج

(همان، ص۲۵)

بار دیگر هنگامی است که زال رستم را از جنگیدن با اسفندیار منع می‌کند و عواقب ناخوشایند این کار را برای او یادآوری می‌نماید و نیز از وی می‌خواهد با اسفندیار به مصالحت و مسامحت رفتار کند؛ رستم خشمگینانه می‌خروشد که تمامی راه‌ها را رفته‌ام و به هر دری زده‌ام تا مگر اسفندیار را از جنگیدن منصرف کنم؛ اما دریغ:

ز گفتار باد است ما را به دست

(همان، ص۱۰۵)

و سپس برای آرامش خاطر باب مهربانش با لحنی دل‌گرم‌کننده و عاری از خشم پیشین و گویا با توانایی آرام‌تر می‌گوید:

گر ایدونک فردا کند کارزار
دل از جان او هیچ رنجه مدار
نپیچم به آورد با او عنان
نه گوپال بیند نه زخم سنان
نبندم به آوردگه راه اوی
به تیر و نگیرم کمرگاه اوی
زباره به آغوش بردارمش
بشاهی ز گشتاسب بگذارمش
بیارم نشانم بر تخت ناز
از آن پس گشایم در گنج باز

(همان)

حال ببینیم نقشه‌های جنگی اسفندیار برای روز نبرد با رستم چیست؟ اگرچه خود او نیز به کرّات به بی‌گناهی رستم اقرار نموده

است؛ اما باز هم حاضر نیست با رستم مصالحه کند و آن‌جایی که رستم با پندهای آتشین، خردمندانه او را اندرز می‌دهد که دست از جنگ بردارد؛ اسفندیار مست از غرور جوانی و رویین‌تنی پاسخ می‌دهد:

که پیر فریبنده کانا بود
وگر چند پیروز و دانا بود
تو چندین همی بر من افسون کنی
که تا چنبر از یال بیرون کنی
... سپهبد ز گفتار او سر بتافت
از آن پس که جز جنگ کاری نیافت
همی خواهش او همی خوار داشت
زبانی پر از تلخ گفتار داشت
... تو فردا ببینی به آوردگاه
که گیتی شود پیش چشمت سیاه

(همان، صص ۱۰۰ و ۱۰۱)

پس از آن نیز هنگامی که پشوتن، او را اندرز می‌دهد که با رستم نجنگد؛ اسفندیار به برادر چنین پاسخ می‌دهد:

چو فردا بیاید به آوردگاه
کنم روز روشن بر او بر سیاه
تو فردا ببینی که بر دشت جنگ
چه کار آورم پیش جنگی پلنگ

(همان، صص ۱۰۲ و ۱۰۳)

در پایان این گفتار، خاطرنشان می‌شود که اگر فردوسی در تمام این داستان، تنها به آوردن این دو بیت اکتفا می‌نمود، باز هم از خلال واژگان آن، مهر و عشق وی به رستم آشکار می‌شد:

ببینیم تا اسب اسفندیار
سوی آخور آید همی بی‌سوار
و گر باره‌ی رستم جنگ‌جوی
به ایوان تهمتن بی خداوند روی

(همان، ص۱۰۷)

حال که از دید سبک‌شناسانه اهمیت رستم و جایگاه ویژه‌ی او را در شاهنامه دریافتیم، از نظرگاه تاریخی نیز شخصیت وی را مورد ملاحظه قرار می‌دهیم و آرای صاحب‌نظران را در این‌باره می‌آوریم.

«هنو نیست» دانشمند مشهور فرانسوی معتقد است: «رستم نیز، مانند چند تن از پهلوانان دیگر شاهنامه (گودرز، بیژن، میلاد...) از امرا و رجال و سرداران ایران در عهد اشکانی بود که در سیستان قدرتی داشت و بر اثر کارهای بزرگ خود، در داستان‌های ملی ایرانیان مشرق راه جست.» (حماسه‌سرایی در ایران، ص۵۶۷)

کویاجی نیز به اشکانی بودن رستم اشاره دارد و او را معاصر با گودرز می‌داند که خاندانش به‌طور ناگهانی در جنگ با مهاجمان بیابانگرد از میان رفتند. وی معتقد است که گودرز، فرمانروای گرگان و مازندران بوده است و همین فرمانروایی بر مازندران، این ظن را که رستم برای نجات او و دیگر پهلوانان به مازندران رفته است نه نجات کاووس، بیش‌تر تقویت می‌کند. (آئین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان، صص ۱۶۱ و ۱۶۲)

می‌دانیم که در عهد اشکانیان و بنابر سیاست اسکندر که از معلم خویش آموخته بود، ایران به شکل ملوک‌الطوایفی اداره می‌شد و هر قسمت از ایران در حکومت یکی از شاهزادگان پارتی قرار داشت. لذا شاید بتوان با توجه به‌مندرجات فوق، رستم را یکی از شاهزادگان پارتی دانست که در ناحیه‌ی (زرنج) یا سیستان کنونی حکومت می‌کرده است.

اما قول دیگری، که آن نیز محتمل به‌نظر می‌رسد، گفته‌ی زنده‌یاد مهرداد بهارست. وی در ذکر این نکته که چرا از رستم در اوستا هیچ نشانی نمی‌یابیم، عنوان می‌دارد: «دلیل منطقی برای یاد نشدن رستم در متن‌های اوستایی، مقدم بودن عصر اوستا بر عصر تدوین داستان‌های زال و رستم است. در حالی که تدوین یشت‌های اوستایی، جداکثر، اواسط عصر هخامنشیان به انجام رسیده است.

داستان‌های زال و رستم، باید به احتمال بسیار، در حوالی میلاد مسیح شروع به شکل گرفتن و تلفیق یافتن با روایات پیشدادی و کیانی در شرق ایران کرده باشد، و این زمانی است که بلخ و شمال شرق ایران، دیگر مرکز دین زرتشت نیست. در این عصر، بلخ مرکزی، بودایی است و دولت بودایی کوشانیان بر بخش اعظم این منطقه حاکم است و سکاییان در زابل و سیستان مستقرند». (جستاری چند در فرهنگ ایران، ص۱۰۳)

قبول این نکته، پندار مارکوارت و هرتسفلد را در مورد رستم، تقویت می‌کند که نیمی از شخصیت رستم، بازتاب حماسی «گندفر» است که یکی از شاهان اشکانی ـ سکایی و یا به اعتباری هندی ـ پارتی است که در نیمه‌ی نخست سده‌ی اول میلادی در جنوب شرقی ایران، کابل و شمال غربی هند، سلطنت می‌کرده است. گندفر صورت جدید و دگرگون‌شده‌ی vinda-farnah «یابنده‌ی فر» است و احتمال دارد که از خاندان معروف سورن اشکانی باشد.

حدود ۲۰ میلادی گندفر از خاندان سورن، بر سران سکاها (که مهرداد دوم آن‌ها را در جنوب شرقی و استان زرنگ «سکستان» سُکنا داد) چیره شد و با گسستن از حکومت مرکزی اشکانی، سلسله‌ی جدیدی را در سیستان و هند بنیان نهاد. (سایه‌های شکارشده، ص۲۹)

و اگرچه بهمن سرکاراتی در مقاله‌ی محققانه و مبسوطی که در این باره نوشته این نظر را رد کرده و مردود دانسته؛ اما متأسفانه خود نیز پیش‌نهاد بهتری را در این زمینه، مطرح نکرده است. ایشان، در رد آرای کسانی که همسانی گندفر و گرشاسب را با رستم بیان می‌دارند، گفته است: «مراد من از نوشتن این مقاله باز نمودن نارسایی آرای محققانی بود که رستم را نه در خاستگاه اصلی‌اش، حماسه، بلکه گاه در تاریخ و گاه در اسطوره جسته‌اند.» (همان، ص۵۰)

به هرحال شاید نقد و بررسی بیش‌تر آرای صاحب‌نظران و تأمل و تفحص بیش‌تر در آثار به‌جای مانده از دوره‌های مختلف بتواند ما را به نظری قابل قبول و به دور از تناقضات موجود رهنمون گردد.

نمایه

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، آثار، ۱۳۷۶
۲. ـــــ، داستان داستان‌ها،
۳. بهار، مهرداد، پژوهشی در اساطیر ایران، آگاه، تهران، ۱۳۷۵
۴. ـــــ، از اسطوره تا تاریخ، چشمه، تهران، ۱۳۷۶
۵. ـــــ، جستاری در فرهنگ ایران، فکر روز، چاپ سوم، ۱۳۷۶
۶. حریری، ناصر، سرگذشت قهرمانان شاهنامه، آویشن، ۱۳۷۹
۷. رضی، هاشم، دین قدیم ایرانی، آسیا، ۱۳۴۳
۸. ـــــ، آیین مهر، بهجت، تهران، ۱۳۷۱
۹. رستگار فسایی، منصور، حماسه‌ی رستم و اسفندیار، جام، ۱۳۷۴
۱۰. ـــــ، بیست و یک گفتار درباره‌ی شاهنامه، نوید، ۱۳۶۹
۱۱. سرکاراتی، بهمن، سایه‌های شکار شده، قطره، تهران، ۱۳۷۸
۱۲. شعار، جعفر، حسن انوری، رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷۰
۱۳. صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳
۱۴. کالج، مالکوم. اشکانیان، هیرمند، ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۸۰
۱۵. کروجی، کویاجی، جهانگیر، پژوهشی در شاهنامه، زنده رود، ۱۳۷۱
۱۶. مختاری، محمد، اسطوره‌ی زال، آگه، ۱۳۶۹
۱۷. مسکوب، شاهرخ، مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار، علمی فرهنگی، ۱۳۷۷
۱۸. منفرد کهلان، گزارش زادگاه زرتشت، نگین، تهران، ۱۳۷۵
۱۹. نلدکه، تئودور، حماسه ملی ایران، ترجمه بزرگ علوی، سپهر، ۱۳۶۹، چاپ چهارم
۲۰. واحددوست، مهوش، نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی، سروش، تهران، ۱۳۷۹

پی نوشت

۱. برای آگاهی از فرضیاتی که تاکنون توسط محققان ایرانی و غیرایرانی، پیرامون شخصیت رستم ایراد گردیده است، ر. ک. جستاری چند در فرهنگ ایران از دکتر مهرداد بهار، نمادینه‌های اساطیری از مهوش واحددوست، پژوهش در شاهنامه از جهانگیر کروجی کویاجی، سایه‌های شکار شده از بهمن سرکاراتی. لازم به توضیح است که مهرداد بهار از قول سرکاراتی اما متأسفانه بدون ذکر آدرس مشخص‌تری، در کتاب پژوهشی در اساطیر ایران، ص۱۹۴ خود، عنوان می‌دارد: [رستم] پهلوی rodestahm ایرانی باستان rautah.us-taxman. (به معنای رودی که به بیرون جاری است)

۲. دکتر محمد سرور مولایی افغانستانی در مقاله‌ای با عنوان کوشانیان در شاهنامه فردوسی در مجله‌ی یغما، شماره‌ی چهارم، تیرماه ۱۳۵۴، شرح مبسوطی بر تاریخی بودن (سکایی) رستم و دیگر شخصیت‌های شاهنامه بیان داشته است. این مقاله در سه بخش تنظیم گردیده که به ترتیب در شماره‌های چهارم، پنجم و ششم مجله‌ی یغما به چاپ رسیده است.

۳. درخصوص سبک‌شناسی و بررسی سبک‌شناسانه‌ی یک اثر، ر. ک: کلیات سبک‌شناسی، دکتر سیروس شمیسا، نشر فردوس، چاپ سوم، ۱۳۷۴

۴. در داستان رستم و اسفندیار هنگامی که بهمن با رستم دیدار می‌کند و نیت شومی که در کشتن رستم دارد، بی‌فرجام می‌ماند، پس از بازگشت در مجلسی که اسفندیار با دیگر سران سپاهش به عیش نشسته‌اند، وی با آب و تاب رستم را این‌گونه توصیف می‌کند:

دل شیر دارد تن ژنده پیل
نهنگان برآرد ز دریای نیل
بیامد کنون تا لب هیرمند
ابی جوشن و خود و گرز و کمند
ز بهمن برآشفت اسفندیار
ورا بر سر انجمن کرد خوار و...

۵. هنگامی که رستم به سراپرده‌ی اسفندیار می‌رود:

هر آن‌کس که از لشکر او را بدید
دلش مهر و پیوند او برگزید
همی گفت هر کس که این نامدار
نماند به کس جز به سام سوار
خرد نیست اندر سر شهریار
که جوید از این نامور کارزار

۶. و مادرش طمع او را به تاج و تخت نفرین می‌کند و می‌زارد:

مده از پی تاج سر را به باد
که با تاج شاهی ز مادر نزاد
اگر زین نشان رای تو رفتن است
همه کام بد گوهر آهرمن است

۷. چنان‌چه کلمات به‌کار رفته را در توصیف هر کدام (اسفندیار و رستم) بنگریم، به جایگاه والای رستم نزد فردوسی دست خواهیم یافت: اسب ـ باره، آخور ـ ایوان، سوار ـ خداوند، اسفندیار ـ رستم جنگ‌جوی، آید ـ روی نهد. ضمن این‌که آهنگ کلام در بیت دوم از هیمنه و تفاخر بیش‌تری برخوردار است.

دیده‌ور

جلوه‌ی دیده‌ور (عارف) در کتاب‌های ادبیات دوره‌ی متوسطه

چکیده

نویسنده به انگیزه‌ی بیتی از اقبال لاهوری، در تبیین «دیده‌ور» مباحثی درباره‌ی عرفان، حکمت و دیده‌وری بیان داشته و سپس جلوه‌ی این حقیقت را در جای‌جای کتاب‌های ادبیات دوره‌ی متوسطه ردیابی کرده است. مقاله با حذف بخش اول آن از نظرتان می‌گذرد.

کلید واژه‌ها

دیده‌ور، عارف، محقق، سیروسلوک

سید احمد هاشمی جویباری

ولی با من بگو آن «دیده‌ور» کیست
که خاری دید و احوال چمن گفت

«اقبال لاهوری»

نگارنده با مراجعه به «فرهنگ‌ها و اصطلاحات عرفانی» واژه‌های هم‌معنی متعددی را در کنار «دیده‌ور و یا عارف» یافته است از جمله: محقق، قطب، اوتاد، ابدال، مجرد، زنده‌دل، اهل باطن، صاحب‌سر، صاحب‌دل، درویش، پیر، حکیم و...

و اینک آن‌چه از نظرتان می‌گذرد بیان جلوه‌هائی از «دیده‌ور» و «عارف» است که در کتاب‌های ادبیات دوره‌ی متوسطه آمده است.

۱. تجلی دیده‌ور در ادبیات فارسی ۱

✓ سلمان فارسی نمونه‌ی یک انسان محقق [عارف] است، شاگرد مکتب اسلام و همدم و مصاحب مولایش علی(ع) است. آن‌جا که برای استانداری مداین می‌رود، بر درازگوشی سوار می‌شود و خطاب جاهلان را با کرامت و بزرگواری پاسخ می‌دهد. برایشان از خداوند هدایت و رحمت می‌خواهد و تجملات را نمی‌پسندد. اساس سیاست خود را بر دادگری می‌بیند. ملاک برتری را تنها تقوا می‌داند و برای خویش هیچ نیازی به دربان و آشپز و معاون و وزیر نمی‌شناسد. از برگ درخت خرما زنبیل می‌بافد و از بهای آن نان جو تهیه می‌کند و هرگز اعتقاد ندارد که گرگ و میش در کنار هم آرام خواهند گرفت و یقین دارد که اگر عدالت را مراعات نکند فردای قیامت خداوند را غضبناک ملاقات خواهد کرد.

✓ عبرت مولوی: مولانا که خود عارفی واصل به حق است، در مثنوی شریف تمامی مراحل سیر و سلوک انسانی تا فنای فی‌الله و بقای بالله را به تصویر کشیده است. او در این داستان روباه را مظهر انسان محقق می‌داند که در برابر معشوق حقیقی تسلیم محض است و لحظه‌ای از حضور حضرتش غافل نمی‌شود. جز رضایتش چیزی نمی‌خواهد و آن‌گاه که خودبینی و گستاخی گرگ صفتان آدم‌نما را می‌بیند در حیرت می‌ماند و از معشوق این گونه خطاب می‌شنود:

روبها چون جملگی ما را شدی
چونت آزادیم چون تو ما شدی
چون گرفتی عبرت از گرگ دنی
پس تو روبه نیستی شیر منی

آری در این مرتبه است که انسان

می یابد که خدا، چشم، گوش، دست و زبان اوست. با او می بیند، می شنود، خشم می گیرد و سخن می گوید.

✓ فرانسوا کوپه: نمادی از انسان محقق و اهل معرفت است که چشم دلش از اسرار پنهانی هستی بهره مند می شود ـ او در اندیشه ی یافتن باطن و خواندن راز و رمزهای پدیده هاست. کوپه با لطف حق و اراده ی الهی، کتاب زندگی انسان ها را می خواند و اسرار برزخی را قبل از «یوم تُبلی السرائر» (سوره ی طارق/۹) می بیند، او از تیمور شخصیتی می سازد که اگر هر انسانی به کمال ملکوتی خویش برسد نادیدنی های حسی را می بیند چون او که بر مزار فردوسی می رسد آن را غرق در گل مشاهده می نماید و با نگاه عمیق در می یابد که گور ستمگری چون چنگیز غرق در خون است.

✓ نیایش تاگور: او به عنوان حکیم و عارفی آزاده است که روح و روان خویش را از تعلقات مادی می رهاند و می خواهد در سلوک معنوی اش، بینوایی و تنگ چشمی را، که دو آفت عروج ملکوتی اند، کنار بزند و همت باطنی می طلبد تا تسلیم خواسته های حقیقت باشد. او واقعاً انسانی زاهد است و از خداوند می خواهد تا روح خود را از تعلق به جیفه های دنیا بی نیاز کند و آزادش سازد.[۲]

✓ سنایی:

منشین با بدان که صحبت بد
گرچه پاکی تو را پلید کند
آفتابی بدین بزرگی را
پاره ای ابر ناپدید کند

حکیم سنایی نخستین کسی است که افکار و اصطلاحات عرفانی را با مضامین عاشقانه درهم آمیخت. او در این قطعه، انسان را در سیر روحانی، نیازمند دوستان همدل می بیند. زیرا مصاحب ناجنس، سالک را در طی طریقش بدترین آفت است. قرآن کریم فرماید: یا وَیْلَتیٰ لَیْتَنی لَمْ اَتَّخِذْ فُلاناً خَلیلاً (فرقان/۲۸)

حافظ گوید:

نخست موعظت پیر می فروش این است
که از مصاحب ناجنس احتراز کنید

✓ پرستو در قاف: علیرضا قزوه

کعبه، قبله ی اهل دل است اگرچه همه بدان سو می نگرند. از میان حاجی ها، اهل قلم خود زبانی دیگر دارند و از میان آنان، قافله ی اهل معرفت و عرفان، گونه ای دیگرند. اسرار حج، تهی شدن از خود و یافتن همه ی «او»ست. صاحب دلان، جای پای تمام امامان را در خاک کوی دوست می یابند و عطر بال فرشتگان را احساس می نمایند و مهم تر این که بوی بهشت را از آن استشمام می کنند.

حافظ می فرماید:

جلوه بر من مفروش ای ملک الحاج که تو
خانه می بینی و من خانه خدا می بینم

گفتنی است شاعرانی چون ناصرخسرو و خاقانی منظومه های بلندی در موضوع حج و فلسفه ی آن سرودند و نویسندگانی، چون جلال آل احمد و دکتر شریعتی، آثار منثور در این باب نگارش نمودند.

✓ اقبال لاهوری:

ایشان در قطعه ی «مسافر» خود، حکیم و عارفی است که در سیر انسانی خویش به درجه ای از عرفان می رسد که در جمع همگان و در عالم حس خود را

غریب می بیند و صدای عرش را از کنگره‌اش می شنود که به او خطاب می کنند، دنیا کاروانسرایی بیش نیست که باید از آن گذشت و دل بدان نسپرد. اگرچه ندا بلند است اما گوش جان همگان به این ترنّم شنوا نیست. هم‌چنین در قطعه‌ی «دیده‌ور» او محققی است که با چشم دل و خدابینی که بدو بخشیدند با ظرافت و لطافت به هستی می نگرد و تمامی تلخی ها را شیرین می یابد. از ساحل و راحتی آن می پرهیزد و درد را برای کمال انسانی خویش لازم می داند:

هرکه در این بزم مقرب‌تر است
جام بلا بیش ترش می دهند

یا حافظ فرماید:

ناز پرورد تنعم نبرد راه به دوست
عاشقی شیوه‌ی رندان بلاکش باشد

او می داند که هرچه در مسیر سالک الی الله پیش آید خیر اوست و به مرتبه‌ای از شعور و بینش می رسد که خطایی در قلم صنع نمی رسند

ولی با من بگو آن دیده‌ور کیست
که خاری دید و احوال چمن گفت

✓ مناجات دکتر چمران

او انسان وارسته و عارفی است که از معشوق حقیقی، عظمت روح و تقوا می طلبد و عشق جان سوز می خواهد و یقین دارد که در سفر روحانی و سیروسلوک عرفانی «گردباد هوا و هوس و طاغوت خودپرستی» را بزرگ ترین رهزن و دیو نفس را دشمن ترین هم نشین می شناسد و کشتن این دشمن را کاری ساده نمی داند.[۲]

۲. تجلی دیده‌ور در ادبیات فارسی/

✓ خواجه عبدالله انصاری معروف به پیر هرات، عارف واصلی است که جلوه‌ای از وصل خویش را در مناجات نامه‌اش نمایانده و برای اهل معرفت به تصویر کشانده است. او را حتی دل و جان را تنها در ذکر حبیب ممکن می داند. الا بذکر الله تطمئنّ القلوب. حقیقت را حکیمی می بیند که از نهان و باطن همگان به خودشان بیناتر است. محبوب را صمدی می شناسد که سراسر هستی از وجودش پر و لبریز و نقطه‌ای از حضور حضرتش خالی نباشد.

✓ کلیه‌ی عمومِ: «انم» انسان آگاه و وارسته‌ای است که از کرامات و کمالات انسانی بهره ها دارد. حقایق آن جهانی را چشیده و مرگ و قیامت را دائم پیش چشم دارد. حقیقت خود را فراتر از آن می داند که اسیر دنیای فانی شود و از نفس شهوت پرست اطاعت نماید. گویی حدیث معصوم(ع) را شنیده که فرمود: لا اثامنُ بالنفس النفیسة الا ربّها «من تنها خود را به خدایم می فروشم» او هرگز جان و روان خویش را تسلیم غیرحق نمی کند. از مرگ نمی هراسد. با فنای جسم خاکی به بقای الهی متصل می شود.

بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید
در این عشق چو مُردید همه روح پذیرید

(مولوی)

✓ مائده های زمینی:

آندره ژید نویسنده‌ی بزرگ فرانسوی یک محقق است، زیرا او با چشم خدابینی حقیقت را در هر لباسی می شناسد و در هر پدیده‌ای مظاهر «او» را آشکار می یابد

ناتانائیل آرزو مکن که خدا را در جایی جز همه جا بیابی[۳]

به صحرا بنگرم صحرا ته وینم
به دریا بنگرم دریا ته وینم
به هرجا بنگرم کوه و در و دشت
نشان از قامت رعنا ته وینم

در گلشن راز آمده:

به نام آن که جانش در تجلی است
همه عالم کتاب حق تعالی است

ایشان با چشم خدابینی ای که بدو بخشیدند سبب ها را از بیخ وبن شکسته و مسبب الاسباب را ورای هر علتی می بیند:

دیده‌ای خواهم سبب سوراخ کن
تا سبب ها بشکند از بیخ وبُن

ناتانائیل ای کاش اهمیت در نگاه تو باشد نه در چیزی که بدان می نگری

محقق همان بیند اندر ابل
که در خوبرویان چین و چگل

(سعدی)

✓ تربیت انسانی و سنت ملی:

در این درس سخن از حکیم نام‌آوری چون فردوسی است. خصوصاً آن جایی که از حقیقت وجودی خویش در لباس رستم که اعتقاد و باور اوست سخن می گوید. هرگز تن به ذلت نفس نمی سپارد. آن گاه که با اسفندیار روبه‌رو می شود، خطاب تابه هنجارش را با کرامت نفس پاسخ می دهد. او در برابر بندگان خدا متواضع و فروتن است امّا جایی که شرافت و انسانیت و غیرت ملّی او در مخاطره باشد با قدرت ایمان و صفای باطن مقاومت می کند و هرگز تسلیم شکست نمی شود، زیرا شکست انسان کامل فردوسی، مرگ انسانیت، اعتقاد و دینداری را به دنبال خواهد داشت.

مگر بند کز بند عاری بود
شکستی بود زشت کاری بود
نبیند مرا زنده با بند کس
که روشن روانم بر این است و بس

✓ پشت دریاها:

سهراب سپهری، نقاش چیره‌دست

طبیعت و عارف اهل معرفت است. او با عمق وجود خویش به آفرینش عشق می‌ورزد و از هر پدیده‌ای پُلی می‌زند تا به آفریننده و خالق یگانه‌اش پیوند خورد. اگرچه او عاشق زیبایی‌هاست امّا دل بسته‌ی بدان نیست ـ نه به آبی‌ها دل می‌بندد نه به دریا پریانی که سر از آب به در می‌آرند ـ جهان را یکسر تجلی حق می‌یابد و با آن هم‌نواست. زمزمه‌های پنهانی را با گوش جان می‌شنود و از خاک، موسیقی احساس دوست را زمزمه می‌کند.

مولوی می‌گوید:

جمله‌ی ذرات عالم در نهان
با تو می‌گویند روزان و شبان
ما سمیعیم و بصیریم و هُشیم
با شما نامحرمان ما خامشیم

✓ زیب‌النساء:

از نمونه‌ی اشعارش می‌توان این گونه یافت که از حکمت و عرفان چشیدنی‌ها داشته. آن‌جائی که دل را حرم خداوند می‌بیند[5] و از این‌که صاحب‌خانه را از خانه‌ی حقیقی‌اش دور داشته و از او غفلت ورزیده است خویشتن را مستوجب سرزنش می‌داند:

طفل می‌گرید چو راه خانه را گم می‌کند
چون نگریم من که صاحب خانه را گم کرده‌ام

او در می‌یابد که تنها جهل و بی‌خبری سرمنشأ جنگ ۷۲ملت است و گرنه یک حقیقت بیش وجود ندارد:

بلبل از گل بگذرد چون در چمن بیند مرا
بت‌پرستی کی کند گر برهمن بیند مرا

۳. تجلی دیده‌ور در ادبیات فارسی/۳ (تجربی)

✓ قاضی بُست

بیهقی حکیم، دو شخصیت محقق را در این داستان معرفی می‌کند: یکی «ابوالحسن بولانی» و دیگری فرزندش «بوبکر». پدر و پسر طوری می‌اندیشند که خدا می‌خواهد و گونه‌ای زیست می‌کنند که شریعت اسلام انتظار دارد؛ حلال می‌خورند و از شبهات می‌پرهیزند. از حق‌الناس می‌هراسند... حسابرسی قیامت را بسیار نزدیک می‌دانند و از سختی آن ـ کان مقداره خمسین الف سنة ـ می‌ترسند.

✓ سه پرسش:

راهب در این داستان نماد یک انسان محقق است زیرا با چشم دل عاقبت کارها را می‌بیند و از پاسخ به سؤالات رهگذار تعلل و کوتاهی می‌کند و سکوت را پیشه می‌سازد تا حکم الهی آن گونه که می‌بایست به وقوع پیوندد. از جهاتی این داستان شبیه داستان خضر و حضرت موسی علیه‌السلام است که در قرآن کریم (آیات ۸۲-۶۵کهف) به آن اشاره شده است.

✓ چشم به راه:

تاگور با نگاه عارفانه و چشم دل در می‌یابد که هرکه خدا دارد چه می‌خواهد؟! و آن که او ندارد چه دارد؟! به نوعی این کلام یادآور سخن امام حسین(ع) در دعای عرفه است که فرمود: اِلهی مَاذا فَقَدَ مَنْ وَجَدَکَ وَ مَاالذی وَجَدَ مَنْ فَقَدَکَ «خدایا چه چیزی از دست داد کسی که تو را به‌دست آورد و چه چیزی به دست آورد کسی که تو را از دست داد.» «اگر می‌گوید شفایت می‌دهم از این‌رو آسیبت می‌رسانم، دوستت دارم از این‌رو مکافاتت می‌کنم». هرچه انسان دارد از اوست؛ خوبی‌ها از آن خدا و بدی‌ها از نفس انسان است.

ما اصابک من حسنةٍ فمن الله و ما اصابک من سیئةٍ فمن نفسک (نساء/۷۹)

بلا وسیله‌ی تقرب و وصال است:

هرکه در این بزم مقرب‌تر است
جام بلا بیش ترش می‌دهند

الهی دلم را بشکنی از من چه بشکن بشکنی (الهی‌نامه، ص۵۱)

با دل خونین لبی خندان بیاور همچو جام
نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش

«حافظ»

«آنان که فانوسشان را بر پشت می‌برند سایه‌هاشان پیش پایشان می‌افتد.»[6]

✓ پروانه‌ی بی‌پروا:

عطار در منطق‌الطیر شوری برپا کرده است. او محققی آگاه و عارفی واصل به حق است. پروانه‌ی ناقد در این داستان سمبل انسان زنده‌دلی است که راز و رمز عشق حقیقی را می‌داند و باطن و سرائر را می‌خواند و از حقیقت اسمای الهی باخبر است، زیرا در وصف پروانه‌ی کامل گوید:

گفت این پروانه در کار است و بس
کس چه داند این خبردار است و بس
تا نگردی بی‌خبر از جسم و جان
کی خبر یابی ز جانان یک زمان

شیخ اجل سعدی نیز در دیباچه‌ی گلستان، قریب به این مضمون، دارد که:

ای مرغ سحر عشق ز پروانه بیاموز
کان سوخته را جان شد و آواز نیامد
این مدّعیان در طلبش بی‌خبران‌اند
و آن را که خبر شد خبری باز نیامد

✓ قرآن مصوّر:

زنده‌یاد سلمان هراتی در مدت کوتاه زندگی خویش، پیشه‌ی معلمی و شاعری در پیش گرفت. وی در حقیقت

با نگاه ناقد و عرفانی خویش در دل طبیعت حضور یافت و چون نعمت چشم خدابینی بدو بخشیدند در تک تک پدیده‌ها تأمل نمود. هریک آن‌ها را با شعور و درک عالی مشاهده کرد و هریک ایشان را تسلیم محض دانست که:

رودها از خود نه طغیان می کنند
آن چه فرمان می دهیم آن می کنند

(لطف حق از پروین اعتصامی)

و ان من شیء الا یسبح بحمده ولکن لاتفقهون تسبیحهم (اسراء / ۴۴)

✓ آورده‌اند که:

جولاه وزیر (در نوشته‌ی محمدبن منور) یک انسان محقق است زیرا هرگز اصل خویش را که چیزی قابل ذکر نبود ـ و لم یکن شیئاً مذکوراً (دهر / ۱) ـ فراموش نکرده است. مقام، او را نمی فریبد و اعتبارات دنیا مغرورش نمی سازد. هرگز لحظه‌ای از یاد حق غافل نمی شود.

رجالٌ لا تلهیهم تجارة و لا بیع عن ذکر الله (نور / ۳۷)؛ خوشا آنان که دائم در نمازند! «هر روز به گودال خانه می رود تا بگوید که ابتدای خویش فراموش نمی کنیم و به غلط نمی افتیم.»

✓ اقلیم عشق:

هاتف اصفهانی در ترجیع بند عرفانی خود نشان داده است که اوج عرفانی و قله‌ی رفیع انسانی را طی کرده است و با نگاه حکیمانه و محققانه اسرار جهان هستی را تصویر می کند. زیرا آن که چشم دلش باز شده باشد، نادیدنی ها را می بیند و زمزمه‌های پنهان آشکار را می شنود، جهان را از عشق یگانه سرشار می یابد و از تنگنای عالم ماده می گذرد و غیر او هیچ نمی داند:

که یکی هست و هیچ نیست جز او
وحده لا اله الا هو

که تعبیر زیبای قرآنی است:

کلّ من علیها فان و یبقی وجه ربک ذوالجلال و الإکرام (رحمن / ۲۷ - ۲۶)

✓ شنم عشق:

شیخ نجم الدین رازی در کتاب مرصاد العباد، عارفی محقق و واصل جلوه کرده است. او حقیقت انسان را در دل می شناسد. او دل را حرم خداوند و عرش رحمان می داند که شیطان هرگز در قرب ش راه ندارد و قطعاً دلی که جایگاه حق نشد خانه‌ی دیو و شیطان خواهد شد و از صراط المستقیم الهی دور می شود، این جاست که مانند چارپایان یا پست تر از آن می شود:

اولئک کالانعام بل هم اضلّ سبیلاً (فرقان / ۴۴) تا جایی که در قیامت بانگ برآورد:

کاش از خاکی سفر نگزیدمی
یا چو مرغان دانه ها می چیدمی

(مولوی)

۴. تجلی دیده‌ور در ادبیات فارسی / ۳ (علوم انسانی):

✓ بیهقی:

او انسانی اهل دل است، جایی که خود گوید: مردم به دل مردم است و دل از شنودن و دیدن قوی و ضعیف گردد. ایشان انسان خوب را کسی می داند که «ذات خویش را خوب بشناسد» من عرف نفسه فقد عرف ربّه و هرکه خود را نشناسد از بهایم است یا بدتر از آن، که ایشان را تمیز نیست و او را هست.

علاقه‌ی بیهقی به مسائل اخلاقی یادآور جمله‌ی معروف «کانت» فیلسوف بزرگ آلمانی است، آن جا که گوید: دو چیز روح را به اعجاب می آورد و هرچه تأمل بیش می نمایی اعجاب افزون گردد: یکی آسمان پرستاره و دیگری قانون اخلاقی که در دل ما نهاده شده است. این قانون در دل بیهقی قرار گرفته و تا حدی با جان و اندیشه‌اش عجین شده که در سراسر کتابش نمودار است و به قول محققان علم اخلاق، شخص عاقل کسی است که مطابق عقل و وجدان، خود را ملزم به تکالیف اخلاقی بداند.

(یادنامه‌ی بیهقی / دکتر فرزانه)

✓ چگونگی تصنیف گلستان:

سعدی، شاعری محقق و عارفی زنده‌دل است که در آثارش پرده از آن برداشته؛ او در آغاز سیر و سلوک، دل از یار ناپایدار بر می دارد. گوش جانش زمزمه‌های معنوی را می شنود. از برگ درختان سبز نشانه‌های توحید و معاد می بیند. از ناله‌ی مرغی مدهوش می شود که:

دوش مرغی به صبح می نالید
عقل و صبرم ببرد و طاقت و هوش
یکی از دوستان مخلص را
مگر آواز من رسید به گوش
گفت باور نداشتم که تو را
بانگ مرغی چنان کند مدهوش
گفتم این شرط آدمیّت نیست
مرغ تسبیح خوان و من خاموش

(گلستان سعدی)

✓ سجاده‌ی سبز:

زکریای اخلاقی با نگاه عمیق عرفانی به آفاق، پرده از اسرار طبیعت برمی دارد، آن جا که می گوید:

گل دفتر اسرار خداوند گشوده است
صحرا ورق تازه‌ای از پند گشوده است

او آمدن بهار و زنده شدن دوباره‌ی هستی را مظهری از قیامت کبرای حق تعالی می بیند:

شور سحر حشر اگر باورتان نیست
گل مصحف صدبرگ به سوگند گشوده است

✓ جهان را سربه‌سر آیینه می‌دان:

شیخ محمود شبستری در کتاب گلشن راز، با قالب شعری کوتاه قریب به ۹۰۰ بیت در لباس عارف محقق جلوه کرده است. او با سیر و سلوک عرفانی در اسفار اربعه‌ی انسانی خویش به مرتبه انسان کامل می رسد و حق تعالی را در هر لباسی روشن درمی یابد و با چشم خدابینی که بدو بخشیدند همه جا و همه کس و همه چیز را در لطف و خوبی می بیند.

اگر یک ذره را برگیری ازجای
خلل یابد همه عالم سراپای
به نام آن که جانش در تجلی است
همه عالم کتاب حق تعالی است

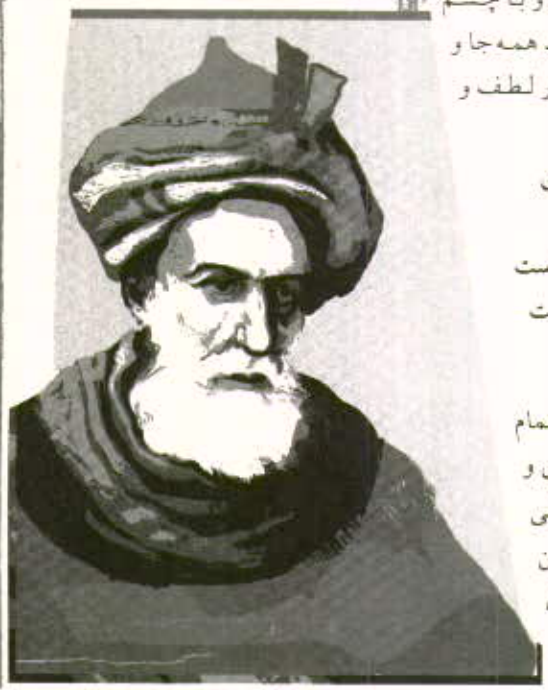
✓ طوطی و بازرگان:

مولانا انسان کامل را با تمام مراحل سلوک، در مثنوی و غزلیات شمس به روشنی تصویر کرده است. چنین انسانی در نهایت با فنای فی الله به مقام لقاء الله و بقاء الله، که غایت سیر صعودی انسانی است، نایل می آید:

حاصل عمرم سه سخن بیش نیست
خام بُدم پخته شدم سوختم

در این داستان، طوطی سمبل جان انسان محقق است که با کشتن نفس خویش به درجه‌ی آزادی و رهایی از بزرگ‌ترین دشمن که أعدیٰ عدوّک نفسک الّتی بین جنبیک است، می رسد؛

موتو قبل ان تموتوا
بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید
در این عشق چو مردید همه روح پذیرید



منابع و مآخذ

۱. آملی، حسن‌زاده، الهی‌نامه، انتشارات بوستان قلم، چاپ پانزدهم، ۱۳۸۱
۲. ـــــــ؛ رساله‌ی لقاءالله، مترجم ابراهیم احمدیان، انتشارات قیام قم، چاپ اول ۱۳۷۵
۳. اشتهاردی، محمدی، داستان‌های مثنوی، ج۳
۴. انصاری، قاسم، صد میدان خواجه عبدالله انصاری، انتشارات طهوری، ۱۳۶۸
۵. بلاغی، صدرالدین، قصص قرآن، انتشارات امیرکبیر، چاپ هفتم، ۱۳۴۹
۶. خرمشاهی، بهاءالدین، حافظ‌نامه، ج۱، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۶۶
۷. دشتی، محمد نهج‌البلاغه(ترجمه)، انتشارات نسیم کوثر، چاپ اول، ۱۳۸۲
۸. سبحانی، توفیق، مجالس سبعه‌ی جلال‌الدین مولوی، انتشارات کیهان، ۱۳۶۵
۹. سجادی، سیدجعفر، فرهنگ علوم عقلی، انتشارات ابن سینا، ۱۳۶۸
۱۰. سجادی، سیدضیاءالدین، مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف / انتشارات سمت، چاپ هشتم، ۱۳۷۹
۱۱. عبدالباقی، محمدفؤاد، المعجم المفهرس لا لفاظ القرآن الکریم، انتشارات اسلامی چاپ اول، ۱۳۷۲
۱۲. صمدی آملی، شرح معرفت نفس، ج۱، انتشارات آل علی، ۱۳۸۱
۱۳. فصلنامه قرآنی نور، شماره ۹، ۸. تابستان ۱۳۸۱
۱۴. معین، محمد، فرهنگ معین، ج۳، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۱
۱۵. نفیسی، سعید، سرچشمه تصوف در ایران، انتشارات فروغی، شهریور ۱۳۴۳
۱۶. یادنامه ابوالفضل بیهقی، انتشارات دانشگاه مشهد شهریور ۱۳۵۰

پی نوشت

۱. در قرآن کریم یکی از ویژگی های انسان کریم این گونه بیان شده است. و اذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً (فرقان/ ۶۳) و بهترین ترجمه‌ی منظوم آن حکایت سوم باب‌ها بوستان سعدی ـ علیه‌الرحمه ـ می تواند باشد:

شنیدم که وقتی سحرگاه عید
زگرما آمد برون بایزید
یکی تشت خاکسترش بی‌خبر
فرو ریختند از سرایی به سر
همی گفت ژولیده دستار و موی
کف دست شکرانه مالان به روی
که ای نفس تو در خور آتشی
به خاکستری روی درهم کشی
کشتن این کار عقل و هوش نیست
شیر باطن سخره‌ی خرگوش نیست

۲. از امام علی(ع) در باب زهد بیان شده که حضرتش به این آیه استناد کردند:

لکیلا تأسوا علی مافاتکم و لاتفرحوا بما آ' تیکم (حدید/ ۲۳)

و هم‌چنین از حضرتش نقل است که فرمود: **الدنیا جیفةٌ و طالبها کلاب**. حافظ نیز گوید: غلام همت آنم که زیر چرخ کبود
ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است

۳. حدیثی از پیامبر اکرم نقل است که فرمود: **قد رجعنا' من جهاد الاصغر الی جهاد الاکبر**. مولوی گوید:

ای شهان کشتیم ما خصم برون
ماند زان خصمی بتر در اندرون

۴. **فأینما تولوا فثم وجه‌الله** (بقره/ ۱۱۵) به هر طرف که رو کنی خداوند را مشاهده خواهی کرد.

۵. حدیثی از امام صادق علیه‌السلام نقل است که: **القلب حرم‌الله و لایسکن فی حرم‌الله الا الله**

۶. حجة‌الاسلام قرائتی متناسب با مضمون بالا نکته‌ای بیان کردند: فرض کنید نورافکنی روشن باشد. کسی که روی به نورافکن داشته باشد سایه‌اش پشت سرش می افتد و هیچ توجهی به تعلقات مادی و ما سوی‌الله نمی‌کند. اما کسی که پشت به نورافکن بکند سایه‌اش به جلویش می افتد و هرچه به دنبال سایه و تعلقات خویش بدود پایانی ندارد و به آرزوهایش نخواهد رسید.

زغن، مرغ بی دولت

چکیده

نگارنده در این مقاله کوشیده است، به کمک فرهنگ لغت‌ها و شواهد شعری، «زغن» را از جهات گوناگون بررسی و معرّفی کند.

کلید واژه‌ها

زغن، زاغ، کلاغ، دولت

بهرام رضایی ویشه‌سرایی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

دولت از مرغ همایون‌طلب و سایه‌ی او
زان که با زاغ و زغن شهپر دولت نبود
(حافظ)

شیخ ما را گفتند: «که فلان کس بر روی آب می‌رود». گفت: «سهل است جَعْزَی و صعوه‌ای نیز بر روی آب می‌رود». گفتند: «فلان کس در هوا می‌پرد». گفت: «زغن و مگس نیز در هوا می‌پرد» و...

حکایتی را که از نظر گذراندید بخش‌هایی از درس «انسان راستین» است که در کتاب زبان و ادب فارسی ۲ پیش دانشگاهی (ص۱۱۴) به نقل از اسرارالتوحید آمده است.

مؤلّف محترم این کتاب در بخش واژگان (ص ۲۱۰، همان) «**زغن را کلاغ معنی کرده است**».

مقاله‌ی حاضر درصدد پاسخ‌گویی به این سؤال است که آیا زغن همان کلاغ است یا نام پرنده‌ای دیگر؟

این مقاله برگرفته از رساله‌ی فوق‌لیسانس این جانب است که در مورد ریشه‌ی لغوی و ویژگی‌های جانورشناسی، اسطوره‌ای، فولکلوریک و سیمای ادبی سی پرنده در اشعار شاعران سبک عراقی، با عنوان «نغمه‌سرایی پرندگان بر شاخسار ادبیات منظوم فارسی»، در سال ۱۳۷۷ نوشته‌ام و بی‌تناسب ندیدم که جهت شناساندن «زغن» و احتمالاً برطرف شدن سهوی که در معرّفی آن شده است، بخشی را که در مورد این پرنده است، با اندکی تغییر در اختیار خوانندگان محترم مجلّه قرار دهم.

لغت زغن

زغن را به عربی «غداف» گویند (لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل همین کلمه). نام‌های دیگر آن عبارت‌اند از: پند، خاد، غلیواژ، غلیواج (فرهنگ جهانگیری، ذیل پند) لَوَه (همان، ذیل لوه) گید، کلیواژ (همان، ذیل گید) زاغ گوشت‌ربای، مرغ گوشت‌ربای، گنجشک سیاه، چوزه‌لوا، چنگلاهی، غلیواز، غلیواژ، بند، گوشت‌لوا، حداة (دهخدا، ذیل زغن)، موش‌گیر، پرآذران، جنگلاهی، چنگلاهی، جنگلاجی و کوکور (فرهنگ معین، ذیل زغن)

ویژگی‌های جانورشناسی زغن

زغن، شکاری روزانه و از راسته‌ی بازیان است که در حدود هفت گونه از آن شناخته شده است. این پرنده در نواحی گرم و معتدل آسیا، اروپا و آفریقا زندگی می‌کند. جزء بازهای متوسّط‌القامه است، که بسیار منهور، چابک و خون‌خوار است. دمش دو شاخه است و همه‌ی پستانداران کوچک، به‌خصوص جوندگان، را شکار می‌کند. (فرهنگ معین، ذیل زغن)

باورهای عامه درباره‌ی زغن

گفته‌اند که این پرنده شش ماه نر و شش ماه ماده است و برخی گفته‌اند که یک سال نر و یک سال ماده است (فرهنگ جهانگیری، ذیل زغن). گویند مرغی خسیس است و با کلاغ دشمنی دارد. اگر تخمش را عوض کنند و بچه‌ای از آن تخم تولّد یابد که هم‌جنسش نباشد، فریاد می‌کند و دیگر هم‌جنسان خود را جمع می‌نماید و ماده را می‌کشند (عجایب‌نامه، ص۲۸۶).

سیمای ادبی زغن

در ادبیات منظوم فارسی غالباً زغن و زاغ هر دو شوم و مظهر افراد پلید و بی‌مقدارند؛ شهپرشان زیبای صید و قید نیست. از دولت و سعادت‌بخشی همای و لطف سخن طوطی و قوّالی بلبل، بی‌نصیب‌اند. با بهار و بهاریان میانه‌ای ندارند و به جیفه‌ای دل خوش دارند:

گه عشق دلم دهد که برخیز
زین زاغ و زغن چو کبک بگریز

(لیلی و مجنون نظامی، ص۲۳۱)

زان گل و بلبل که در آن باغ دید
ناله‌ی مشتی زغن و زاغ دید

(مخزن‌الاسرار نظامی، ص۳۷۳)

شهپر زاغ و زغن زیبای صید و قید نیست
این کرامت همره شهباز و شاهین کرده‌اند

(حافظ)

دیدی آن طایر میمون همایون آثار
پیش عنقا سخن زاغ و زغن باز رسان

(حافظ)

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

(حافظ)

دانی چه جفا می‌رود از دست رقیبت؟
حیف است که طوطی و زغن هم‌قفسان‌اند

(غزلیات شمس، ص۳۶۵)

سعدی در بوستان وقتی می‌خواهد به

تفسیر کلام مولا علی(ع) بپردازد که «اذا حلّت التقادیر ضلّت التدابیر: وقتی تقدیر فرا می‌رسد، تدبیرها بی‌اثر می‌شود (بوستان سعدی، ص۳۵۸)، زغن را ـ برعکس ابیات یادشده در بالا ـ از منظری دیگر می‌بیند و آن را وسیله‌ی تنبیه کرکس و کرکس صفتان قرار می‌دهد:

چنین گفت پیش زغن کرکسی:
«که نبود ز من دوربین‌تر کسی»
زغن گفت: «از این در نشاید گذشت
بیا تا چه بینی بر اطراف دشت»
شنیدم که مقدار یک روزه راه
بکرد از بلندی به پستی نگاه
چنین گفت: «دیدم گرت باور است
که یک دانه گندم به هامون بر است»
زغن را نماند از تعجّب شکیب
ز بالا نهادند سر در نشیب
چو کرکس بر دانه آمد فراز
گره شد بر او پایبندی دراز
ندانست از آن دانه بر خوردنش
که دهر افکند دام در گردنش
نه آبستن دُر بود هر صدف
نه هر بار، شاطر زند بر هدف
زغن گفت: «از آن دانه دیدن چه سود
چو بینایی دام خصمت نبود؟
شنیدم همی گفت و گردن به بند:
«نباشد حذر با قدر سودمند»
اجل چون به خونش برآورد دست
قضا چشم باریک بینش ببست
در آبی که پیدا نگردد کنار
غرور شناور نیاید به کار

(همان، ص۱۴۱)

نتیجه:

با توجّه به آن‌چه گذشت، دقیقاً مشخّص می‌گردد که این پرنده غیر از کلاغ است و حتّی بنابر باور عامه و مطابق آن‌چه که از عجایب‌نامه ذکر شد، **پرنده‌ای است که با کلاغ دشمنی نیز دارد.**

از طرف دیگر این پرنده را به نقل از فرهنگ معین از راسته‌ی بازیان معرّفی کردیم که بنابر تصریح کتاب جانورشناسی عمومی، بازیان شامل کرکس‌ها، کایت‌ها، قوش‌ها و عقاب‌هایند (جانورشناسی عمومی، صص ۳۵۳ و ۳۵۴) و هیچ سخنی از کلاغ در آن برده نشده است.

البته بعید نیست که تعبیر «زاغ گوشت‌ربای» ـ که به نقل از لغت‌نامه‌ی دهخدا نقل کردیم ـ باعث این سهو شده باشد. در این مورد نیز باید عرض کنیم که زاغ اگرچه در ادبیات فارسی اغلب با کلاغ یکی پنداشته می‌شود، در اصل پرنده‌ای غیر از کلاغ است (نغمه‌سرایی پرندگان...، ص۱۳۵) و نمی‌توان زغن را به حکم این که دهخدا از آن با عنوان «زاغ گوشت‌ربای» یاد کرده است، کلاغ نامید. و از طرف دیگر چنان‌که در ابیات یادشده در بالا نیز مشاهده می‌شود، حداقل در ادبیات فارسی از زاغ و زغن همواره به عنوان دو پرنده‌ی جدا از هم یاد شده است.

در پایان پیشنهاد می‌شود زغن نه با عنوان کلاغ و نه با عنوان زاغ (حتّی زاغ گوشت‌ربای) بلکه با عنوان «نام پرنده‌ای شکاری از راسته‌ی بازیان» معرّفی شود.

منابع و مآخذ

۱. ابن فخرالدین حسن انجوی شیرازی، میرجمال‌الدین حسین، فرهنگ جهانگیری، ویراسته‌ی رحیم عفیفی، چ اول، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۱
۲. ابن‌محمود همدانی، محمد، عجایب‌نامه، ویرایش جعفر مدرس صادقی، چ اول، تهران نشر مرکز، ۱۳۷۵
۳. بلخی مولانا جلال‌الدین محمد، دیوان کامل شمس تبریزی، مقدمه‌ی استاد بدیع‌الزمان فروزانفر با حواشی و تعلیقات م درویش، چ یازدهم، بی‌جا، جاویدان، ۱۳۷۳
۴. حافظ شیرازی مولانا شمس‌الدین محمد، دیوان حافظ، عبدالرحیم خلخالی، بی‌جا، کتاب فروشی حافظ، بی‌تا
۵. حبیبی، طلعت و راعی، محمّدمهدی، جانورشناسی عمومی مهره‌داران، چ چهارم، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۹
۶. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، تهران، بی‌نا، ۱۳۳۷
۷. رضایی ویشه‌سرایی، بهرام، نغمه‌سرایی پرندگان بر شاخسار ادبیات منظوم فارسی، رساله‌ی فوق‌لیسانس، ۱۳۷۷
۸. زنجانی، برات، احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۴
۹. سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدّین، بوستان یا سعدی‌نامه، تصحیح غلام‌حسین یوسفی، چ سوم، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۸
۱۰. سنگری، محمدرضا و دیگران، زبان و ادبیات فارسی ۱ و ۲ پیش‌دانشگاهی، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۴
۱۱. گنجه‌ای نظامی، لیلی و مجنون، تصحیح بهروز ثروتیان، تهران، توس، ۱۳۶۴
۱۲. معین، محمد، فرهنگ معین، چ نهم، امیرکبیر، ۱۳۷۵

موسیقی کناری در غزلیات شهریار

چکیده

در این مقاله سعی شده موسیقی کناری غزلیّات شهریار مورد بررسی قرار گیرد و با آماری که از غزلیّات او به‌دست آمده درصد غزل‌های مردّف و غیرمردّف او بیان گردیده و از این جهت کار او با غزل سرایان بزرگ مقایسه شده است. در بخش غزل‌های غیرمردّف نیز شاعر برای رفع کمبود ردیف، بیش‌تر از قاعده‌ی(۲) قافیه با حروف الحاقی استفاده نموده است. سپس مباحث ردّالقافیه، ردّالمطلع، تکرار قافیه، قافیه‌ی معموله و قافیه‌ی میانی با بسامد آن‌ها در غزلیّات او مورد بررسی قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها

توازن، قافیه، ردیف، ردّالقافیه، تکرار قافیه، قافیه‌ی معمولی و قافیه‌ی میانی

بشیر نیکدل (۱۳۴۱)

کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی با ۲۵ سال سابقه کار و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش دانشگاهی و مدرس مراکز تربیت معلم بنت الهدی صدر رشت.

«جفری لیچ» زبان‌شناس انگلیسی، زبان شعری را به دو اصل «توازن» و «فراهنجاری» تقسیم نموده است: «توازن همان مقوله‌ای است که موجب به‌وجود آمدن نظم می‌شود و به کلام موسیقی و آهنگ می‌بخشد و از طریق وزن و قافیه و ردیف و تجانس آوایی و جناس، زبان ادبی را از زبان معیار متمایز می‌سازد.» (سیب باغ جان، ص ۲۰) توازن نوعی تکرار است. تکرار جان و اساس کلام هنری است. «در ایجاد هر اثر هنری به اصل تکرار یا وقوع مجدّد، یعنی آن‌چه در موسیقی «وزن» و در نقاشی «انگاره» را به‌وجود می‌آورند نیاز مندیم» (تخیل فرهیخته، ص ۲۶) قافیه نوعی تکرار است. تکرار یک واج و یا چندواج و حتّی تکرار یک هجا؛ و ردیف به شکلی گسترده‌تر تکرار یک یا چند واژه.

در تعریف قافیه چنین آمده است: «قافیه هم آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت یا توالی یکسان و در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاریع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید.» (مقالات ادبی زبان شناختی، ص ۴۴) و به تبع آن در تعریف ردیف نیز چنین آمده است: «ردیف همگونی کاملی است از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی و معنایی یکسان، در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر و بعد از واژه‌ی قافیه پدید می‌آید.» (همان، ص ۵۹)

درباره‌ی تأثیر قافیه در شعر نظرهای متناقض داده شده است. «ماکاپوفسکی» معتقد است که: «بدون قافیه شعر به کلی شکسته و ویران می‌شود.» (موسیقی شعر، ص ۸۳) برخی نیز معتقدند که: «تنها عوام و بی‌مایگان هستند که شعر بودن یک سخن را در وزن و قافیه جست‌وجو می‌کنند.» (بررسی ادبیات امروز ایران؛ ص ۱۳۶)

با توجه به مقدمه‌ی مذکور غزلیّات شهریار را در زمینه‌ی ردیف و قافیه بررسی می‌کنیم.

براساس تحقیق نگارنده از ۵۳۶ غزل شهریار (دیوان دو جلدی شهریار) ۳۹۰ غزل دارای ردیف است و از این نظر شهریار مانند اکثر غزل سرایان، تقریباً دو سوم غزل‌های خود را با ردیف آورده است. ردیف‌های فعلی ـ که گاهی فقط یک فعل نیستند بلکه بعضی از آن‌ها به صورت عبارت‌های فعلی و حتّی جمله نیز هستند ـ بخش قابل ملاحظه‌ای از ردیف‌های او را تشکیل می‌دهد؛ یعنی ۲۸۹ غزل در گروه ردیف‌های فعلی و عبارت‌های فعلی و جمله آمده است و ۸۷ ردیف اسمی و ۱۴ ردیف حرفی وجود دارد.

در مقایسه‌ای که بر روی غزلیات چندین شاعر انجام گرفته، وجود ردیف در آن‌ها نیز دارای بسامد بالایی است. مثلاً از ۳۰۰ غزل در دیوان خاقانی ۲۲ غزل بدون ردیف است. از ۵۸۰ غزل سعدی در بخش طیّبات ۹۰ غزل بدون ردیف است. وجود ردیف در غزل‌های حافظ نیز در حدود سعدی است. یعنی تقریباً در ۵۵۰ غزل او ۷۵ غزل فاقد ردیف است (موسیقی شعر، صص ۱۵۷ و ۱۵۸)

با مقایسه‌ی غزلیّات این شاعران با غزلیّات شهریار می‌بینیم که شهریار نیز به اهمیّت ردیف واقف بوده، به‌خصوص ردیف‌های فعلی که شعر او را پویا ساخته و باعث گسترش معانی در شعر او شده است. اگر بخواهیم قافیه‌های به‌کار رفته در غزلیّات شهریار را مورد بررسی قرار دهیم، آن‌ها را به دو بخش مختلف تقسیم می‌نمایم:

الف ـ غزل‌های مردّف

ب ـ غزل‌های بدون ردیف

الف ـ غزل‌های مردّف: در ۳۹۰ غزل مردّف شهریار بیش‌تر قافیه‌ها، قافیه‌های مجرّدند؛ یعنی حروف الحاقی در آن‌ها دیده نمی‌شود. مثلاً در ردیف‌های فعلی و عبارت‌های فعلی که شامل ۲۸۹ غزل است، قافیه در ۲۲۳ غزل به‌شکل قافیه‌ی مجرّد و فقط در ۶۶ غزل، قافیه به شکل ملحقه آمده است و این امر نشان می‌دهد که «ردیف» استحکام شعر را به عهده گرفته و «قافیه»ها به سبب وجود ردیف، از داشتن حروف الحاقی بی‌نیازند.

در بخش ردیف‌های اسمی نیز وضع به‌همین منوال است. یعنی از ۸۷ غزل مردّف اسمی، قافیه در ۶۵ غزل به‌صورت مجرّد، و در ۲۲ غزل به‌شکل ملحقه است.

در بخش ردیف‌های حرفی که بخش اندکی از غزل‌ها را شامل می‌شود، تقریباً شرایط مساوی است. یعنی هفت غزل مردّف دارای قافیه‌ی ملحقه و هفت غزل دیگر دارای قافیه‌ی مجرّد است.

ب ـ غزل‌های بدون ردیف: چنان‌که گفتیم ۱۴۶ غزل شهریار بدون ردیف است. وضعیّت قافیه‌ها در این غزل‌ها کاملاً برعکس قافیه‌های غزلیّات مردّف است. چون تعداد قافیه‌های ملحقه در این قسمت کاملاً برعکس است. یعنی ۱۰۷ غزل، دارای قافیه‌ی ملحقه و ۳۹ غزل دارای قافیه‌ی مجردند. وجود بیش‌تر و چشم‌گیرتر قافیه‌های ملحقه نشان می‌دهد که شهریار در این ۱۰۷ غزل با آوردن صامت‌ها و مصوّت‌های مشترک، هم به استحکام شعر افزوده و هم کمبود ردیف را جبران کرده است. اما ۳۹ غزل دیگر در این بخش که دارای قافیه مجرّد است، به شکلی نیست که واج مشترک واژه‌های قافیه فقط یکی باشد، بلکه از قافیه‌های قاعده‌ی ۲ یعنی «مصوّت + یک یا دو صامت» (وزن و قافیه‌ی شعر فارسی، ص۹۲) استفاده کرده است. به عنوان نمونه به مطلع چند غزل اشاره می‌نماییم:

آلا ای هدهد تخت سلیمان
به تاج گوهرین تاراج عمّان

(پیک آسمان، صص۲۳۸ و ۲۳۹)

واج‌های مشترک واژه‌های سلیمان و عمّان طبق قاعده‌ی ۲ «ان» است. واج «م» که پیش از واج‌های اصلی آمده، در صورتی که در واژه‌های دیگر قافیه تکرار می‌شد نوعی اعنات بود که از محسّنات علم بدیع به‌حساب می‌آید. اما چون واژه‌های دیگر قافیه در بیت‌های بعد (سلطان، غلطان، قربان، جان، جانان و...) بدون واج «م» است نمی‌توان آن را واج مشترک به حساب آورد.

یا در غزل:

چه شد آن عهد قدیم و چه شد آن یار و ندیم
خون کند خاطر من خاطره‌ی عهد قدیم

که باز واج‌های مشترک قافیه طبق قاعده‌ی ۲ «یم» است. وجود واج «د» پیش از واج‌های اصلی، به سبب وجود واژه‌های دیگر قافیه در بیت‌های بعد؛ یعنی (نسیم، لئیم، ترسیم، سلیم، سیم، کریم و...) باز واجی بی‌نقش است.

امّا اگر بخواهیم قافیه‌های مجرّد این بخش را که طبق قاعده‌ی ۱ (اساس قافیه قرار گرفتن مصوت «ا» یا «و»)، بررسی نماییم، می‌بینیم که تعداد آن‌ها بسیار اندک است و یا با یک واج مشترک پیش از خود، که در واقع اعنات محسوب می‌شود، همراه است. برای نمونه غزل (کوه‌نشین) را ذکر می‌نماییم:

ای که در سینه‌ی این کوه گرفتی مأوا
خوش به‌حال تو که خلق از سر خود کردی وا

واج مشترک قافیه طبق قاعده‌ی ۱ «الف» است اما وجود صامت «و» پیش از آن، در واقع نوعی الزام است که شاعر برای خود ایجاد نموده تا غنا و استحکام شعر حفظ شود. اگر به

واژه‌های دیگر این غزل یعنی (آوا، سلوا، حلوا، بلوا، نقوا و دعوا) توجّه کنیم، می‌بینیم که این الزام تا پایان غزل حفظ شده است.

ردّالقافیه: استفاده از ردّالقافیه ـ یعنی آوردن قافیه‌ی مصراع اوّل بیت اوّل در بیت دوم ـ یکی از خصوصیّات غزل‌های شهریار است. سبب این امر را در دو چیز دانسته‌اند. یکی این‌که ردّالقافیه را یکی از محسّنات و صنایع بدیع شعری می‌دانستند و شهریار نیز می‌خواست از این صنعت به نحو احسن استفاده نماید. دلیل دیگر تقلید شهریار از شاعران بزرگ سبک آذربایجانی؛ همانند خاقانی و نظامی است و در واقع، به طریقی وفاداری به سبک و شیوه‌ی کار این شاعران است. به‌هرحال، در غزل‌های خود حدود ۱۱۶ بار از ردّالقافیه استفاده نموده که به نسبت ۵۳۶ غزل، آمار چشم‌گیر و قابل ملاحظه‌ای است.

تکرار قافیه: درباره‌ی تکرار قافیه نظریّات مختلفی ابراز شده است. (وزن و قافیه‌ی شعر فارسی، ص۲۹۹؛ آشنایی با عروض و قافیه، ص۱۱۰) شهریار نیز از تکرار قافیه همانند ردّالقافیه در غزل‌های خود فراوان استفاده کرده است. این تکرار قافیه باعث شده که بعضی آن را یکی از عیوب شعری شهریار به حساب آورند و آن را دام‌چاله‌ی شعر بسیاری از شاعران سنّتی بدانند. (شعر ناکام و...، ص۱۳؛ رشد ادب ۶۱)

پیش از آن‌که به دفاع از شعر شهریار پرداخته باشیم بهتر است تکرار قافیه را در سبک هندی بررسی نماییم. تکرار قافیه بیش‌تر در شاعران سبک هندی دیده می‌شود. درباره‌ی تکرار قافیه در غزل سبک هندی دو دلیل عمده بر شمرده‌اند: «۱ـ در این سبک هر بیت برای خود ساختمان جداگانه و مستقل دارد و بنای شعر بر «بیت» است نه «بیت‌ها». ۲ـ هدف اصلی این سبک مضمون‌یابی است. اگر شاعری بتواند با قافیه‌ی واحد، چند مضمون مختلف بسازد، مجاز است آن را تکرار کند.» (بیگانه مثل معنی، ص۸۲)

از دو دلیل فوق می‌توان دومی را توجیه قافیه‌های تکراری غزلیات شهریار موجّه دانست. مثلاً در غزل «فشار قبر» که قافیه‌های ابر، صبر و جبر تکرار شده، هر کدام از تکرارها، دارای معنی جداگانه یا مضمونی یگانه‌اند، چنان‌که در بیت اوّل وقتی می‌گوید:

آسمان با دیگران صاف است و با ما ابر دارد
می‌شود روزی صفا با [خویش] امّا صبر دارد

وقتی در بیت دوم قافیه «ابر» تکرار می‌شود، می‌توان مضمون دیگری از آن دریافت نمود:

از غم غربت گرفت آیینه‌ی چشمم غباری
کآفتاب روشنم گویی نقاب از ابر دارد

یا هنگامی که بخواهیم قافیه‌ی صبر در مصرع دوم بیت اوّل را با قافیه‌ی «صبر» بیت آخر مقایسه کنیم می‌بینیم این دو از نظر معنی کاملاً باهم تفاوت دارند. به‌خصوص که شاعر گیاه را نیز در کنار صبر آورده است:

شهریارا صبر فرماید طبیب عشق لیکن
صبر ما هم طعم تلخی چون گیاه صبر دارد

این تفاوت معنی در دو بیتی که از قافیه‌ی تکراری «جبر» استفاده شده نیز، مشهود است:

با خدای عهدی که بستیم اختیار افتاد و بشکست
زآن زمان یک کاسه گردون ادعای جبر دارد
آفرینش را مسائل بس که لاینحل و بغرنج
نی جوابش جفر داند نی حسابش جبر دارد

می‌بینیم که جبر در بیت نخست در مقابل اختیار و در بیت دوم با توجه به «حساب» به معنی علم «جبر» است.

بر اساس نظریات روان‌شناسان، تداعی معانی بر سه گونه است: ۱ـ از راه مجاورت ۲ـ از راه شباهت ۳ـ از راه تضاد (همان، ص۸۶). حال اگر این قافیه‌ها را از جهت تداعی آن‌ها مقایسه کنیم، می‌بینیم در مصرع اوّل، بیت اوّل از راه تضاد بین ابر و صاف، در مصرع دوم آن، از راه مجاورت ـ چون هر صبری صفایی با خود همراه دارد ـ تداعی شده است. در بیت دوم، کلمه‌ی ابر، به سبب شباهت بین ابر و نقاب و تضاد بین آفتاب و ابر تداعی شده است. در بیت آخر کلمه‌ی صبر با گیاه، طعم، تلخ و طبیب، موجب تداعی مجاورت شده است.

در بیت چهارم که کلمه‌ی جبر قافیه قرار گرفته، تضاد بین جبر و اختیار را تداعی کرده است. در بیت ششم، جفر، حساب، جواب مسائل و... موجب تداعی مجاورت شده است. به‌کارگیری این تداعی‌ها بدین شکل، نشان می‌دهد که شهریار آگاهانه از این قافیه‌ها استفاده نموده است و سوای مصراع «لیکن اصطبل فلانی پایه‌ای استبر دارد» که از استبر به جای مستبر استفاده نموده، که البتّه آن‌جا نیز به نوعی آرکائیسم توجّه داشته، در هیچ یک از قافیه‌ها، در تنگنا نیفتاده است.

تکرار قافیه در غزل‌های دیگر شهریار نیز وجود دارد و می‌توان آن را همانند سبک هندی از خصوصیّات سبکی شعر او به حساب آورد. چون این تکرار به یک یا چند غزل محدود نمی‌شود. حدوداً در ۱۰۷ جا انجام گرفته و مسلماً شاعر از آن آگاهی کامل داشته است. نمونه‌ی دیگری از تکرار را به عنوان شاهد می‌آوریم:

گاهی گر از ملال محبّت برانمت
دوری چنان مکن که به شیون بخوانمت
دست نوازشی به سر و گوش من بکش
سازی شدم که شور و نوایی بخوانمت

(صص۱۲۷ و ۱۲۸)

که باز می‌بینیم، فعل «بخوانمت» با دو مضمون و معنای مختلف آمده است. شاید همین تکرار قافیه در غزل‌های شهریار باعث شده که بعضی معتقدند: غزلیّات شهریار در عین آن‌که سوز و گداز و شور و حال غزل‌های سعدی و حافظ را دارد، طعم و ذوق و گاهی نیز لحن و آهنگ غزلیّات سبک هندی را نیز به‌خاطر می‌آورد. (تحوّل شعر فارسی، ص۳۹۹)

گفتنی است تکرار قافیه در غزل‌های شهریار گاهی با فاصله‌ی ۶ تا ۷ بیت است و بیش‌تر تکرارهای شهریار را ردّالقافیه تشکیل می‌دهد که از نظر محقّقان کاری مجاز است. گاهی نیز این فاصله‌ها به سه تا چهار بیت می‌رسد.

ردّالمطلع: مبحث ردّالمطلع از نظر اهل فن مربوط به صنایع لفظی بدیع است. امّا چون در واقع نوعی تکرار قافیه است، آن را در این بخش آوردیم. در تعریف ردّالمطلع آمده است: «هرگاه شاعر مصراع اوّل یا دوم مطلع غزل یا قصیده را در مقطع تکرار کند، آن را ردّمطلع می‌گویند.» (واژه‌نامه‌ی هنری شاعری، ص۱۱۱)

شهریار در هفت غزل خود، از این شیوه استفاده نموده است. نکته‌ی جالب این جاست که شهریار در بین یکی از این هفت غزل، این ردّمطلع را در بیت پنجم انجام داده و از این جهت نوعی فراهنجاری و سنت‌شکنی نسبت به سنّت ادبی گذشته انجام داده است. غزل (یادی کن از من) با مطلع:

نگارینا تو هم یادی کن از من
به دادی دفع بیدادی کن از من

بیت پنجم:

همه بیداد کردی با حریفان
به دادی دفع بیدادی کن از من

و بعد از بیت پنجم، هشت بیت دیگر نیز آمده است.

قافیه‌ی معموله: آقای شمیسا فصلی به نام «قافیه‌ی بدیعی» آورده و در آن‌جا به تعریف قافیه‌ی معموله پرداخته و گفته است: «قافیه‌ی معموله قافیه‌ای است که محصول ابتکار ذهن و دخالت شاعر در وضع حرف رویّ باشد. بدین ترتیب که شاعر با عملی ابتکاری، حرفی جز رویّ اصلی را رویّ شعر قرار می‌دهد و در نتیجه قافیه‌هایی بیاورد که متضمّن لطافت یا ابداعی باشند. قافیه‌ی معموله یا جعلی از راه‌های مختلفی به وجود می‌آید: الف ـ از ترکیب دو کلمه مثل: «حاشاک و الاک» که دو قافیه‌ی جعلی (معموله) هستند. اولی از ترکیب حاشا با «ک» ضمیر عربی و دومی از ترکیب الاّ و «ک=که» حرف ربط فارسی ساخته شده‌اند. رویّ جعلی این دو قافیه صامت «ک» است در صورتی که رویّ اصلی آن‌ها مصوت بلند «ا» است. ب ـ از تجزیه‌ی یک کلمه: بدین معنی که کلمه‌ی بسیط (ساده) یا در حکم بسیط را مرکب پندارند و قسمتی را قافیه و قسمتی را ردیف قرار دهند. (آشنایی با عروض و قافیه، ص۱۱۵)

با توجه به تعاریف فوق شهریار از هر دو نوع قافیه‌ی معموله در غزل‌های خود استفاده نموده است، نوع اول در غزل (بلبل در قفس ص۷۴) با مطلع:

ما مستمند و مسکین، دلبر غنی و دارا
او را نبوده یاری ما را نمانده یارا

که در ابیات بعد واژه‌های قافیه (خارا، دل‌آرا، بخارا، سارا، مدارا، الاساریٰ، السکاریٰ، گوارا، دارا (اسم خاص) سارا، آرا، نصارا، عذریٰ، صفت‌آرا و آشکارا» است که رویّ جعلی آن‌ها «ا» و رویّ اصلی آن‌ها «ر» است. زیرا کلمات دارا، یارا، گوارا، آشکارا به ترتیب از دو قسمت دار، یار، گوار و آشکار و پسوند «ا» درست شده است.

نوع دوم قافیه‌ی معموله در غزل (مناجات، ص۶۹) است، با مطلع:

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

واژه‌های قافیه در ابیات بعد (خدا، بقا، ماسوا، گدا، مدارا، کربلا، وفا، فتیٰ، توتیا، صبا، قضا، نوا، آشنا و شهریارا)است. نبود ردیف «ا» در بیت‌هایی که واژه‌های مدارا و شهریارا قافیه قرار گرفته، نوعی قافیه‌ی معموله پدید آورده، بدین صورت که مدارا به دو قسمت (مدا+را) و شهریارا به دو قسمت (شهریا+را) تقسیم شود.

قافیه‌ی میانی: وجود قافیه‌ی میانی یا درونی در غزل‌های شهریار بسیار کم‌رنگ است. فقط در یک غزل که آن هم از جهت وزن و قافیه با غزل سعدی با مطلع:

ای کاروان آهسته ران کآرام جانم می‌رود
وان دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود

همانند است، در چندجا از قافیه‌ی میانی استفاده نموده است. غزل (هوشم می‌رود، صص۲۳۶ و ۲۳۷) با مطلع:

نوشین من باز این سفر همراه هوشم می‌رود
تا هست نیشم می‌زند تا رفت نوشم می‌رود

در ابیات زیرین غزل قافیه‌ی میانی مشاهده می‌شود:

من مانده‌ام ای کاروان باری به این تندی مران
دانی که چون کوهی گران باری به دوشم می‌رود
او پرده‌ای بود از هنر پوشیده عیب شور و شر
اشکی بیاید پرده در، چون پرده پوشم می‌رود
آن‌کاو به من بد می‌کند با من، نه با خود می‌کند
من تا به گوش آسمان جوش و خروشم می‌رود
دل شهریارا زار شد، دلبر رفیق آزار شد
طبعم ز خود بیزار شد، بس کن که گوشم می‌رود

در پایان مقاله یادآوری این نکته ضروری است که شهریار با آن‌که شاعری صاحب‌سبک بوده، امّا در بخش موسیقی کناری از شیوه‌ی شاعران بزرگ غزل پیروی نموده و همانند آن‌ها، بیش‌تر غزل‌های خود را مردّف سروده است.

منابع و مآخذ

۱. استعلامی، محمد: بررسی ادبیات امروز ایران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۶
۲. حق‌شناس، علی‌محمد: مقالات ادبی زبان‌شناختی، انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۰
۳. خلیلی جهان‌تیغ، مریم: سیب باغ جان، انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۸۰
۴. سنگری، محمدرضا: شعر ناکام و شاعران ناکام، آموزش ادب فارسی، سال ۱۶، ۱۳۸۱، شماره۶۱
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا: موسیقی شعر، انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۰
۶. شمیسا، سیروس: آشنایی با عروض و قافیه‌ی شعر فارسی، انتشارات فردوس، چاپ چهارم، ۱۳۶۹
۷. شهریار، محمدحسین: دیوان شهریار (۲جلد)، انتشارات نگاه، ۱۳۸۱
۸. فرای، نورتروپ، تخیل فرهیخته، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم، ۱۳۷۲
۹. محمدی، محمدحسین: بیگانه مثل معنی، نقد و تحلیل شعر صائب و سبک هندی، نشر میترا، چاپ نخست، ۱۳۸۲
۱۰. مؤتمن، زین‌العابدین: تحول شعر فارسی، انتشارات طهوری، چاپ چهارم، ۱۳۷۱
۱۱. میرصادقی، میمنت: واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، کتاب مهناز، ۱۳۷۶
۱۲. وحیدیان کامیار، تقی: وزن و قافیه‌ی شعر فارسی، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳۶۷

حبیب یغمایی

زندگی‌نامه‌ی استاد از منظر فرزندش

چکیده

نویسنده در این مقاله، ضمن بیان تاریخچه‌ی پدر و اجداد خود، به ابعاد فرهنگی زندگی پدر، شادروان حبیب یغمایی، پرداخته و نحوه‌ی شکل گیری انتشار مجله‌ی یغما را نیز به تفصیل بیان کرده است.

کلید واژه‌ها

خور بیابانک، یغمای جندقی، حبیب یغمائی، مجله‌ی یغما، امتنان

افسانه یغمایی

فرزند شادروان حبیب یغمایی، متولد ۱۳۱۷ تهران و دارای کارشناسی باستان شناسی از دانشگاه تهران است. وی به تدریس اشتغال داشته است. «سحرترین شعرها»، «سرود بودن»، «سبزم و یزا از جوانه‌ام» و «سخنی زدل نگفتی» نمونه‌هایی از آثار شعری خانم یغمایی است.

درخت «یغمایی»ها به‌طور کلی ریشه‌اش در کویر است. «خور بیابانک» دهکده‌ی دورافتاده‌ای در نمکزار ایران. سرزمینی داغ و شور. مکانی که بیش‌تر ایرانی‌ها شاید از بودنش هم آگاهی نداشته باشند.

«خور بیابانک»، زادگاه و مدفن «یغمای جندقی»، شاعر بلندپایه و آزاده‌ی ایران در قرن سیزدهم است.

«یغمای جندقی» ریشه‌ی محکم و اصیل و اصلی «یغمایی»ها در ایران و جهان است.

این درخت، شاخه‌های فراوانی دارد، اصلی و فرعی. پربار و بی‌ثمر؛ قوی و شکننده. انسان‌هایی با اندیشه‌هایی بزرگ و کوچک؛ با محدوده‌های فکری وسیع و تنگ.

یکی از این شاخه‌ها که خود درخت تنومند و پربارتری است و شاید محکم‌تر و ریشه‌دارتر از اصل، پدرم «شادروان استاد حبیب یغمایی» است. دانای روزگار و استاد مسلّم شعر و ادب ایران.

مردی که قسمت اعظم حیاتش با عشق به ایران و ایرانی و به خواندن و نوشتن سپری شده است.

مادرم شاخه‌ای از همین ریشه (یغمای جندقی) است زیرا پدرش شادروان اسماعیل هنر سوم یغمایی (معتمد دیوان) یکی از شاخه‌های اصلی درخت «یغما»ست.

این شاخه هم (اسماعیل هنر) از شیفتگان علم و ادب و از طرفداران مشروطه و سیاست مشروطه‌طلبی بود. مادرم تنها میوه‌ی این شاخه بود...

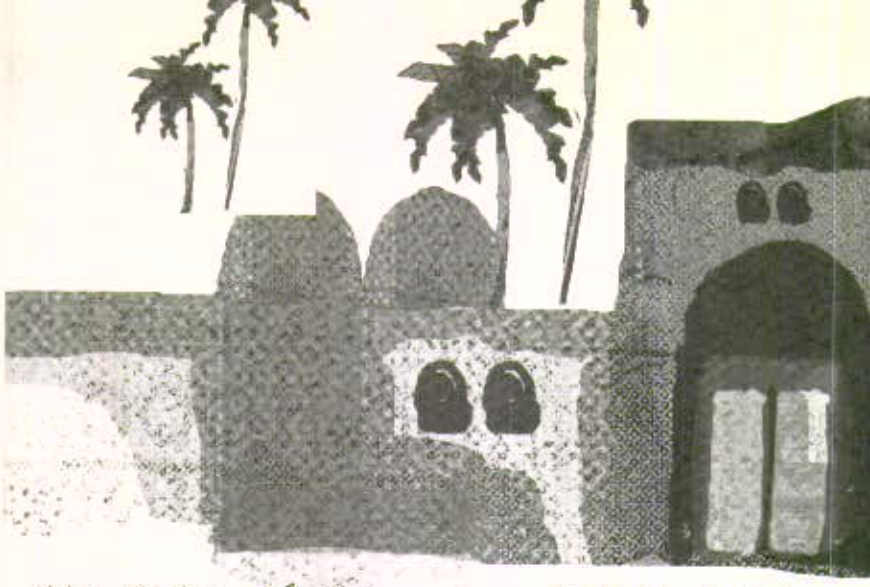
و اما برای بیان زندگی‌نامه‌ی پدرم، ابتدا از دو دفتر دست‌نوشته‌اش که نزد من است ـ و خود او این دفترها را به من سپرده ـ به شرح زیر، استفاده کردم.

الف ـ از دفتر اول

روزی بود که روز نبود
جز خدا کسی نبود

در سیصد سال پیش، «خور» که اکنون شهر بزرگی است، دهی بسیار فقیر و کوچک بود. خانه‌هایش و کوچه‌هایش تنگ و باریک و خاکی بود. همه‌ی جمعیّتش از دو هزار نفر تجاوز نمی‌کرد. مردمش بسیار فقیر و بینوا بودند و غالباً قحطی و سختی بود. اگر درختان خرما به دادشان نمی‌رسید از گرسنگی می‌مردند.

اول نوروز که جو، بیمرس می‌شد، جو، را در تاوه[تابه]هایی که چون اجاق به کار گرفته شده بود، تافته می‌کردند و به نام سیره [آرد جو، آرد سیره نامیده می‌شد] با خرما مخلوط می‌کردند و معجونی می‌ساختند به نام «لُنده» و با آن غذا، تا درویدن جو و گندم، به سر می‌بردند. جامه‌ی مردم از مرد و زن و دختر و پسر کرباس بود که خودشان می‌بافتند و می‌دوختند. مال‌التجاره‌ی مردم لیف و جارو و رولاس و خرما بود و به شهرستان‌های اطراف چون سمنان و شاهرود و دامغان و یزد می‌بردند و در برابر، گندم و جو و قند و چای و سایر لوازم زندگی را می‌آوردند. این ولایت دورافتاده که در کویر محصور بود، محلّ تاخت و تاز یاغیان و سرکشان بود، چون دولت ایران چندان ضعیف و ناتوان بود که نمی‌توانست سپاهی بدان‌جا اعزام دارد، طاغیان بر جان و مال مردم فقیر مسلّط بودند. بعضی را می‌کشتند و خانه‌ی مردم را غارت



می‌کردند. از جمله‌ی یاغیان نایب حسین کاشی و باصری‌ها و دیگران بودند. در این دوره خانواده‌ای محترم، فرزندی داشتند چند ساله به نام «حبیب» که او را به تحقیر یا تحبیب «حبیبو» یا «حبیک» می‌گفتند.

این طفل هم‌چون دیگر اطفال هم‌سنّ خود با پای برهنه در کوچه‌ها می‌گشت و بازی می‌کرد. بازی‌های آن دوره قایم‌شدنک، سنگ‌چین، گوی بازی و جز این‌ها بود. حبیب، به مکتب‌خانه هم می‌رفت و درس می‌خواند و علاقه و عشق بسیار به خواندن و نوشتن داشت.

اکنون سخنی از مکتب‌خانه‌های سیصد سال پیش بگویم. در آن عصر مکتب‌خانه، در سرای معلّم یا محلّی خاص بود. شاگردان، نامنظم جمع می‌شدند و هریک به فراخور معلومات خود درس می‌خواندند.

کتاب اوّل شاگرد، پنج‌الحمد یا عمّ‌جزء بود؛ یعنی جزء سی‌ام. یعنی آخرین جزء قرآن مجید که مشتمل بر سوره‌های کوتاه مکّی است که از همه جزءها دشوارتر است.

ب ـ از دفتر دوم

به یاری خداوند بزرگ تصمیم کردم شرح احوال خود را از آغاز تا پایان یادداشت کنم. این یادداشت‌ها هیچ گونه ارزشی ندارد. نه عبرتی است و نه انتباهی و نه انشای بلیغ و نه عبارتی فصیح. چون آن‌چه می‌نگارم سرسری و بی‌توجّهی است. با این معایب اگر عمری باشد که به پایان برسانم، ممنونم. دستم می‌لرزد. خط هم خوانا نیست. همین است که هست. می‌گویند هر نوشته‌ای به یک بار خواندن می‌ارزد. امّا مطمئن باشید که این نوشته‌ها به یک بار خواندن هم، نمی‌ارزد. اکنون شروع می‌کنم:

***

تولّد من در دهکده‌ی «خور» مرکز ولایت جندق و بیابانک در سوم شعبان ۱۳۱۶ هجری قمری اتّفاق افتاده است. نام پدرم اسدالله و بعدها ملقّب به منتخب‌السادات شد. پدر پدرم میرزا سیّد حبیب‌الله، فرزند حاج سیّد میرزا، قاضی و مجتهد مسلّم ولایت جندق و بیابانک بود که نژاد این تیره با سی و چند پدر به امام موسی کاظم علیه‌السلام می‌رسد. حاج سیّد میرزا در قریه‌ی فرّخی که در سه فرسنگی خور است اقامت داشته و مدفن او اکنون در قریه‌ی بیاضه زیارتگاه عوام است. حاج سیّدمیرزا جدّ پدری‌ام و یغما، شاعر معروف جدّ مادری‌ام، معاصر بوده‌اند و سخت با یکدیگر دشمن.

یاری... گویا برای آشتی دادن این دو خانواده‌ی بزرگ محل، دختر اسماعیل هنر ـ پسر بزرگ یغما ـ را که فاطمه نام داشته و به ده‌باشی معروف بوده به میرزا سید حبیب‌الله که طلبه‌ای فاضل و تحصیل کرده در اصفهان بوده داده‌اند، بی‌رضایت حاج سیدمیرزا. از این وصلت میرزا حبیب و فاطمه ملقب به ده‌باشی سه پسر و دو دختر ـ‌اند که پسران، عموهای من هستند و عترانِ، عمّه‌هایم.

پس نژاد پدرم از طرف مادر به یغما پیوسته می‌شد و چون پدرم هم دخترزاده‌ی صفایی فرزند یغما را به همسری اختیار کرده، من هم از طرف مادر پدرم و هم از سوی مادر خودم به «یغما» منسوبم و به این سبب نام خانوادگی «یغمایی» را انتخاب کردم و به «حبیب یغمایی» مشهور و معروف شدم.

ضمناً خودم هم با دختر اسماعیل هنر سوم «معتمد دیوان» ازدواج کردم.

همه قبیله‌ی من عالمان دین بودند
مرا معلّم عشق تو شاعری آموخت

[سعدی]

***

من در کودکی بچّه‌ای درس‌خوان بودم. گمان دارم از شش سالگی به مکتب‌خانه رفتم. در خور چند مکتب‌خانه بود و من در بیش‌تر آن مکتب‌خانه‌ها درس خوانده‌ام. چون ملاعلی اصغر مکتب‌دار با پدرم از جوانی دوستی داشت، غالباً در آن‌جا بودم. کتاب‌های من بیش‌تر «جودی» و «جوهری» و از این قبیل بود و اشعار آن را نه برای امتحان، بل به اقتضای بچّگی، حفظ داشتم و هنوز هم به یاد دارم.

بچّه‌هایی که به مکتب می‌رفتند باید زیراندازی با خود ببرند و ناهار را نیز

ببرند. در زمستان‌ها چند تکه هیزم نیز ببرند. وقتی آتش افروخته می‌شد، فضای مکتب را دود فرامی‌گرفت و چشم‌ها را آزار می‌رساند. در خور، برف به ندرت می‌آید امّا چون منطقه‌ای کویری است بسیار سرد است. از درس‌های عمده، خواندن قرآن بود که سوره‌های کوتاه آخر قرآن را به پنج الحمد می‌خواندیم.

بعد از دوران کودکی و در مکتب‌خانه‌ها و در خدمت پدر درس خواندن و آموختن، در عنفوان شباب در دامغان و در خدمت مرحوم صدرالادبای یزدی، که بعدها به نام «عبدالله یاسایی» نامیده می‌شد و به نمایندگی مجلس و وزارت تجارت هم رسید، تحصیل کردم و چندی هم در شاهرود و در مدارس قدیمه به تلمذ پرداختم.

(به عنوان معترضه همین جا عرض کنم: حق‌شناسی را سزاوار است یاد کنم که مرحوم عبدالله یاسایی در فقه و حکمت و اصول و ادبیات عرب مجتهدی مسلّم و در شعر فارسی استادی کم‌مانند بود. به عربی و فارسی هم خوب شعر می‌گفت و هم خوب نثر می‌نوشت. بعدها که وزیر تجارت شد زبان فرانسه را فرا گرفت. مدرسه‌ی ابتدایی دامغان بی‌اغراق بر مدارس متوسطه‌ی تهران در آن عصر امتیاز داشت.)

در سال ۱۳۰۰ شمسی که به تهران آمدم نخست به مدرسه‌ی آلیانس رفتم و بعد دارالمعلّمین عالی را به پایان رساندم. امّا چیزی که به کار آید نیاموختم. در سال‌های ۱۳۰۶ تا ۱۳۰۸ خورشیدی رئیس معارف و اوقاف سمنان بودم. یکی از کارهای مفیدی که در این ایّام به وسیله‌ی من انجام شد تأسیس مدرسه به سبک مدارس جدید، در شهرهای تحت ریاست من بود. به عنوان مثال دهکده‌ی خور خیلی زودتر از شهرهای بزرگ ایران، صاحب مدرسه شد.

لازم است بگویم که برای تأسیس مدرسه‌ی دولتی در «خور» مرحوم اسماعیل هنر سوم یغمایی «معتمد دیوان» یکی از بهترین خانه‌های خود را به مدرسه اختصاص داد و نام مدرسه به نام «یغما» نام‌گذاری شد. منصفانه و با اطمینان می‌گویم که فرهنگ مردم خور بسیار غنی و عمیق است و استعداد کویری آن‌ها، با ایجاد این مدرسه و بعدها مدرسه‌ها، خوش درخشید و از این جهت به من بسیار مدیون و مرهون هستند.

ریاست من در سمنان تا سال ۱۳۰۸ خورشیدی ادامه داشت. در همان سال به تهران بازگشتم و به کار تدریس در مدارس عالیه‌ی آن عصر در تهران پرداختم. بعدها نیز در دانشسرای عالی و دانشکده‌ی ادبیات ادامه دادم.

از سال ۱۳۱۲ خورشیدی با مرحوم محمدعلی فروغی (ذکاءالملک) در تألیف و تصحیح کتب همکاری جستم که بسیار پربار و پرثمر است. بعد از وفات وی در سال ۱۳۲۱ مدیرکل اداره‌ی نگارش وزارت فرهنگ و چندی هم مدیرکل فرهنگ استان کرمان شدم. از خدمات تألیفی جز همکاری با مرحوم فروغی و با مؤلفین کتب درسی، کتاب‌هایی را مستقلاً انتشار داده‌ام.

با مرحوم فروغی در تصحیح و چاپ کلیّات سعدی و منتخب شاهنامه همکاری داشتم و این همکاری تا وفات او (۱۳۲۱) ادامه داشت.

کتاب‌هایی که به تنهایی منتشر کرده‌ام عبارت هستند از کتاب جغرافیای جندق و بیابانک و شرح حال یغمای جندقی با مقدمه‌ی عباس اقبال آشتیانی، که در سال ۱۳۰۴ خورشیدی منتشر شد.

دیگر کتاب سخنوران ایران در عصر حاضر، که با همکاری محمد اسحاق انجام شد در ۲ جلد (در سال ۱۳۰۹ خورشیدی). رمان تاریخی عشقی «دختر ارغون» در سال ۱۳۱۲ و رساله‌ی علم قافیه برای تدریس دانش‌آموزان و دانشجویان در سال ۱۳۱۵ شمسی خورشیدی [را تألیف کردم و] گرشاسب‌نامه‌ی اسدی طوسی را در سال ۱۳۱۵ تصحیح و تحشیه و منتشر کردم و چنان که قبلاً هم ذکر شد، منتخب شاهنامه برای دبیرستان‌ها را با همکاری مرحوم فروغی در سال ۱۳۲۱ انتشار دادم.

نامه‌ی فرهنگستان به مدّت پنج سال در ده شماره، در سال ۱۳۲۲ و مجله‌ی آموزش و پرورش (دوره‌های ۱۴ و ۱۵ و ۲۳)، که به تصدیق صاحب‌نظران از پرمحتواترین دوره‌های این مجله هستند، در سال ۱۳۲۳ از کارهای من است.

۱۳۲۷ شمسی یکی از سال‌های درخشان در طول زندگانی من است. در این سال مجله‌ی یغما را بنیان گذاردم و مدّت ۳۱ سال به طور مداوم و بی‌وقفه آن را منتشر ساختم.

از آثار دیگرم باید از کتاب تفسیر طبری در هفت مجلد یاد کنم که از سال ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۴ زمان گرفت و دیگر باید

از کتاب قصص الانبیا نام ببریم که در سال ۱۳۴۰ منتشر شد و برنده‌ی جایزه هم گردید.

در سال ۱۳۵۱ کتاب «سرنوشت»، مجموعه‌ی اشعارم، چاپ شد. لازم است بگویم که همکاری ادبی من با فرّخی یزدی مدیر روزنامه‌ی طوفان در سال‌های حبلی دور، شاید ۱۳۰۲ یا ۱۳۰۳ شروع شده بود و من در سال ۱۳۰۲ به عضویت انجمن ادبی درآمده بودم و اشعارم در مطبوعات آن زمان، به جز روزنامه‌ی طوفان در روزنامه‌های دیگر هم، درج می‌شد. ازجمله در روزنامه‌ی «گل زرد» و امثال آن و اصولاً باید گفت که دوران شاعری من بنده در سه دوره تحدید می‌شود.

اوّل عصر کودکی و جوانی که در دهکده‌ی خوربیابانک و دامغان و شاهرود زیسته‌ام، تا پایان سال ۱۳۰۰ شمسی.

دوم عصر جوانی و ایّام تحصیل در تهران که به اقتضای جوانی گاهی شعری می‌گفتم و مقاله‌ای می‌نوشتم که در روزنامه‌های آن دوره و مخصوصاً در مجله‌ی ارمغان چاپ شده است.

سوم عصر کهولت که به تصور خودم اشعار این دوره درست و پخته است. از مجموع اشعاری که در دستم مانده است کتاب «سرنوشت» را فراهم آورده‌ام.

از دیگر آثار من [تصحیح و انتشار] غزلیات سعدی است و منظومه‌ی سلام‌آباد که منظومه‌ای است شخصی و خانوادگی و بسیاری آثار دیگر شامل کتاب‌هایی از قبیل منظومه‌ی کاروان فرهنگی از پاکستان به ایران، نمونه‌هایی از نظم و نثر فارسی، مقالات، نوشته‌ها و نیز کتاب‌هایی که با کمک و مباشرت من به طبع رسیده است.

ممالک آلمان، انگلیس، سویس، ترکیه، اسرائیل، عراق و حجاز را به قدم سیاحت و زیارت در سپرده‌ام. امّا چنان که سعدی فرموده است در برگشتن همان بودم که در رفتن.

***

چنین می‌گویند که محصول عمر من در ادب و فرهنگ کشور قابل توجّه است، امّا خودم خوب درمی‌یابم که این همه، بی‌ارزش است. و باری... از نتیجه‌ی رنجی که در مدّت زندگانی به‌دست آمده است، سخت ناراضی و ناخشنودم و به‌طور قطع اگر به راهی دیگر رفته بودم بهره‌ای سزاوارتر می‌بردم. ولی چه می‌توان کرد. «جفّ القلمُ بما هو کائن الی یوم الدین»

چند می‌گویی که این کارست نیک، آن کار زشت
کار، زشت و نیک نبْوَد جز به حکم سرنوشت

***

این‌ها بخشی از زندگی‌نامه‌ی پدرم شادروان استاد حبیب یغمایی است که به قلم خودشان نوشته‌اند.

پدر و مجله‌ی یغما

از کجا آغاز کنم؟ فکر می‌کنم بهترین آغاز، تأسیس و انتشار مجله‌ی یغما باشد. چرا که حبیب یغمایی و مجله‌ی یغما از هم جدا نیستند. فرزندان توأمانی هستند که جدا کردنشان مشکل و بلکه محال می‌نماید.

اوّلین شماره‌ی مجله‌ی یغما در اوّل فروردین ۱۳۲۷ منتشر شد. پدرم با انتشار اولین شماره، مجله‌ی یغما را مدّت ۳۱ سال به‌طور مداوم و بی‌وقفه و تقریباً یک‌تنه و با جیب خالی منتشر کرد.

به‌طور قطع باید گفت آن عاملی که او را در این کار عظیم و پراهمیّت و پرزحمت موفّق کرد عشق شدید و فوق‌العاده‌اش به فرهنگ و ادب در معنای گسترده و اصیل آن بود.

فرهنگ، زبان، سنّت‌ها، آداب و رسوم و خلاصه تمام بندهایی که این مردم و این کشور را به‌هم پیوند می‌دهد برایش ستایش‌آمیز بود. به زادگاهش

علاقه‌ای وافر داشت و مردم آن محل را با همه‌ی خوبی‌ها و بدی‌هایشان دوست می‌داشت.

این عشق مقدّس بود که پدر را به فکر تأسیس مجلّه‌ای انداخت تا بدین وسیله محبّت بی‌کرانش را به ایران و ایرانی عرضه کند. آن انرژی مقدّسی که پایانی نداشت.

مجله‌ی یغما در منزل مسکونی آن موقع ما (خیابان ژاله، چهارراه آب‌سردار) و در یک اتاق متولد شد. پدر من در یک اتاق، دانشکده‌ی ادبیات تهران یا به عبارتی دانشگاه ادبیات ایران را اداره می‌کرد.

ما بچّه‌ها هم که تعدادمان خوش‌بختانه زیاد بود در انجام کارهای مجله سهیم بودیم و کارهای مجلّه را متناسب با سن و سال‌مان انجام می‌دادیم و به کارکنان کوچولوی مجله‌ی یغما معروف شده بودیم.

برادرم «پرویز» که از من بزرگ‌تر و دانش‌آموز دبیرستان بود، پشت پاکت‌هایی را که برای خارج و اغلب هندوستان و پاکستان فرستاده می‌شد، می‌نوشت. یعنی آدرس گیرنده را به زبان انگلیسی می‌نوشت و من پشت پاکت‌هایی را که برای تهران و شهرستان‌ها فرستاده می‌شد می‌نوشتم. خواهرم «پیرایه» که دختر کوچکی بود به پشت پاکت‌ها تمبر می‌چسباند و کوچک‌ترین برادرم «احمد» که در موقع تولّد مجله‌ی یغما هنوز در دنیا نبود، در سال‌های بعد به کارکنان مجله پیوست. وظیفه‌ی آن برادر دوازده سیزده ساله «احسان» بردن بسته‌های بزرگ مجله به پست‌خانه بود که زحمت زیادی داشت و من هنوز در فکرم و متعجبم که چه‌طور یک پسر دوازده سیزده ساله می‌توانست آن بسته‌های بزرگ و سنگین را حمل کند.

مادرم که وظیفه‌اش روشن بود، ضمن کارهای فراوان خانه، پاسخ‌گوی تلفن و پست‌چی دم در بود. آن هم به طور فراوان و مکرّر.

در انتشار اوّلین دوره‌ی مجله‌ی یغما تعدادی از دانشمندان و شعرای به‌نام معاصر چون شادروانان ادیب‌السلطنه سمیعی، مجتبی مینوی، دکتر محمد معین، علی سهیلی، سید جلال‌الدین تهرانی، دکتر نظعلی صورتگر، دکتر رعدی آذرخشی، دکتر مهدی حمیدی شیرازی، صدق سرمد، پژمان بختیاری، حسین شکیبا، بدیع‌الزمان فروزانفر، تقی دانش، جلال‌الدین همایی، ملک‌الشعرای بهار، علامه قزوینی، مسعود فرزاد، دکتر پرویز ناتل خانلری، عبدالرحمن فرامرزی، سعید نفیسی و بسیاری استادان و سخنوران صاحب‌نام همکاری داشتند و مقالاتی که از این استادان منتشر شده بسیار ارزنده و درخور توجه است.

البته در هر شماره، شعر و مقاله‌ای از پدر هم منتشر می‌شد و در دوره‌های بعد هم این روش ادامه داشت.

در دوره‌های بعد، به جز استادانی که ذکر خیرشان رفت، بسیاری از دانشمندان و شعرای صاحب‌نامی که از مفاخر ادبی ایران‌اند، به جمع نویسندگان یغما پیوستند و در مدّت سی و یک سال انتشار مجله‌ی یغما، بهترین آثار و نوشته‌ها و آموزنده‌ترین مطالب و زیباترین اشعار خود را در مجله‌ی یغما به مردم ایران و به طور کلّی فارسی‌زبانان عرضه داشتند؛ مجله‌ی یغما که ابتدا می‌خواست حاوی مقالات ادبی، علمی و تاریخی و اجتماعی باشد، با تلاش پیگیر پدر و به یمن همکاری همکاران بی‌مانندش تبدیل به مجموعه‌ای شد که امروزه برای ما مردم ایران دانش‌نامه‌ای جامع است و اغلب برای نوشته‌های استادان گرامی و دانشجویان، مآخذ و مرجعی معتبر است.

محتوای این مجله‌ی سی و یک ساله عبارت بود از مقالات ادبی، علمی، تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی، روان‌شناسی، هنری، سیاسی، انتقادی، طنزی و نیز اشعار و ترانه‌های محلّی، لهجه‌های شهرهای مختلف، فرهنگ باستانی، اشعار احوالیات، هم‌چنین مقالات، آثار و اشعاری که به وسیله‌ی دانشمندان و شعرای غیرایرانی نوشته و گفته شده است و مطالب متنوع دیگر... اگر این مقالات جمع و رده‌بندی شوند، ده‌ها کتاب سودمند از آن‌ها فراهم می‌آید.

اصولاً پدرم در انتخاب مقاله و مطلب و شعر وسواس زیادی داشت و کوشش فراوان می‌کرد که مجله بی‌غلط چاپ و منتشر شود.

نکته‌ی دیگر این که صفحات مجله‌ی یغما به قشر شناخته شده و ادبای صاحب‌نامی اختصاص نداشت. درهای این صفحات به روی تمام صاحبان قلم باز بود. به جوانان میدان می‌داد که آثار خود را به مجله‌ی یغما بفرستند و با چاپ آثار جوانان مراتب تشویق و دلگرمی آنان را فراهم می‌آورد.

از جوانانی که در دوره‌ی دوم یا سوم به بعد به خواندن یغما قدم گذاشتند، می‌توان به استادان گرامی و ارجمندی چون باستانی پاریزی، اسلامی ندوشن، فریدون توللی، رهنی معیّری، محمدعلی معیّری، ابرج افشار، دکتر زرّین‌کوب، دکتر ذبیح‌الله صفا و خانم‌ها سیمین دانشور، سیمین بهبهانی، پروین دولت‌آبادی، پروین

بامداد و... اشاره کرد. آثار گرانبهای این مجموعه خوان یغما را رنگین و پر برکت ساخت. از ما فرزندان استاد هم در طول این سال ها آثاری در یغما چاپ می شد؛ البتّه خیلی کم و به ندرت، زیرا پدر میل نداشت این مجله خیلی خانوادگی بشود. از عموی من شادروان اقبال یغمایی آثار قابل توجهی در این مجله مندرج است.

استاد مجتبی مینوی که از دوستان بسیار نزدیک پدر بود اغلب به منزل ما می آمد و در انتخاب مقاله و مطلب مشاور و مستشار پدر بود. پدر هم رأی و عقیده ی استاد مینوی را احترام می گذاشت.

مجله ی یغما ـ به جز مدت کوتاهی ـ همواره در چاپخانه ی برادران فردین چاپ می شد؛ اغلب بدون غلط و به موقع و با بهای مناسب توزیع می شد.[1]

* * *

در اواخر اسفندماه ۱۳۳۶ شمسی که مجله دهمین سال انتشارش را پشت سر گذاشته و ده سال مداوم و بی وقفه منتشر شده بود، برای قدردانی از خدمات ارزنده و گرانبار «حبیب یغمایی» به عالم ادب، مجلس بزرگ داشتی، به پایمردی استادان ارجمند شادروان علی محمّد عامری و شادروان دکتر مصطفی مقرّبی و استاد ایرج افشار، با شرکت عدّه ی بسیاری از دانشمندان و ادب دوستان در باشگاه دانشگاه برپا شد. در آن مجلس ابتدا شادروان استاد بدیع الزمان فروزانفر و سپس شادروان دکتر عبدالحسین زرّین کوب سخن گفتند و بعد، دیگر دوستان و بعد حبیب یغمایی شعر «امتنان» را که به همین مناسبت سروده بود به شرح زیر قرائت کرد.

امتنان

ز دوستان که چنین طرفه انجمن کردند ـ
پی نوازش من بنده ـ امتنان دارم
سپاس دارم ازین برگزیده مهمانان
همان سپاس، که از مهر میزبان دارم
بزرگوار ادب پروران و استادان
که پاس منّت هریک یکان یکان دارم
ز خاک مقدمشان توتیای دیده کنم
به کاخ رفعتشان رخ بر آستان دارم
به پیشگاه بزرگان هَدیّتی است حقیر
مجلّه‌ای که چنین افتخار از آن دارم
نشان و نام شما زیب هر صحیفه ی اوست
هم از شماست، اگر نام، اگر نشان دارم
چو ابر، مایه ز دریای بی کران گیرم
دوباره عرضه به دریای بی کران دارم
گل ار شکفت ز فیض عواملی دگر است
نه باغبان و من آن رنج باغبان دارم
درین مقام ز صاحب دلان اهل ادب
ادب نباشد اگر راز دل نهان دارم
خدا گواست ز نشر «مجلّه ی یغما»
به هرجهت چو نکو بنگرم، زیان دارم
تمتّعی که ازین کار برده‌ام این است
که چشم خسته پی و جسم ناتوان دارم
جفا کنند و نکوهش، که در سپردن عمر
رهی جدا شده از راه کاروان دارم
بدین امید که بزم ادب بود روشن
ملامتم چه کنند؟ آتش ار به جان دارم
کنون که مکرُمت اهل علم می بینم
چه غم ز سرزنش خلق بدگمان دارم
نفقدی که بزرگان قوم فرمودند
سعادتی است کزان فخر جاودان دارم

پی نوشت

۱. قطع مجلّه ی ماهانه ی یغما، وزیری و بهای اشتراک سالیانه در ایران ۲۰۰ ریال، در خارج از ایران ۲ لیره ی انگلیسی و تک شماره ۲۰ ریال تعیین شده بود.
از ابتدای سال ۳۹ (آغاز سیزدهمین سال انتشار یغما) به تک شماره فقط ۵ ریال اضافه شد و تک شماره ی ۲۰ ریال به ۲۵ ریال ترقّی کرد و اشتراک سالیانه هم از ۲۰۰ ریال به ۲۵۰ ریال. در ابتدای سال ۴۲ (دوره ی هجدهم) ۲۵ ریال تک شماره به ۳۰ ریال و ۲۵۰ ریال سالیانه به ۳۰۰ ریال و بهای اشتراک خارجه به ۳ لیره ی انگلیسی افزایش یافت و در عوض ۸ صفحه هم به صفحات مجله افزوده شد.
در سال ۵۲ (دوره ی بیست و ششم) تک شماره ۴۰ ریال و اشتراک سالیانه ۴۰۰ ریال و اشتراک خارجه ۴ لیره ی انگلیسی شد.
در سال ۵۳ (دوره ی بیست و هفتم) تک شماره ۵۰ ریال، اشتراک سالیانه ۵۰۰ ریال و اشتراک خارجه ۱۰۰۰ ریال شد.
از شماره ی خردادماه ۱۳۵۵ (دوره ی بیست ونهم) تک شماره به ۶۰ ریال، اشتراک سالیانه به ۶۰۰ ریال و اشتراک خارجه به ۱۲۰۰ ریال ترقّی کرد.
در آخرین دوره‌ها یعنی سال های ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ (دوره های سی ام و سی ویکم) تک شماره ۱۰۰ ریال و اشتراک سالیانه ۱۰۰۰ ریال و اشتراک خارج از ایران ۱۵۰۰ ریال شد و این آخرین ترقّی مجله ی یغما، یکی از پر محتواترین مجلاّت ایران در این سال هاست.

* * *

دفتر مجله ی یغما که ابتدا در منزل مسکونی ما خیابان ژاله، چهارراه آب سردار بود در آبان ماه ۱۳۳۷ به خیابان اکباتان، پاساژ کوشان پور، سپس به خیابان شاه آباد، پاساژ اقبال و بعد از آن به خیابان صفی علیشاه، کوچه ی صفی و بعد از آن هم به خیابان ظهیرالاسلام نقل مکان کرد.
آخرین پایگاه یغما، خیابان ظهیرالاسلام ـ کوچه ی خانقاه ـ شماره ی ۱۵ بود.

درنگی مجدّد بر بیت

چو بوسید پیکان سرانگشت اوی
گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی

چکیده

این درنگ، از تأمّل در مرجع ضمیر «اوی» در مصراع بیت دوم ناشی می‌شود و این که بعضی مرجع ضمیر مصراع دوم را «اشکبوس» می‌دانند، صحیح به‌نظر نمی‌رسد زیرا هنوز رستم تیر را پرتاب نکرده است تا بر مهره‌ی پشت اشکبوس بگذرد.

کلید واژه‌ها

پیکان، سوفار، مهره‌ی پشت، رستم، اشکبوس

ولی قلی‌پور

دبیر زبان و ادبیات فارسی شهرستان شوی

نبرد «رستم و اشکبوس» ادامه‌ی جنگ‌های ایرانیان با تورانیان به انگیزه‌ی خون‌خواهی سیاوش است. در این جنگ، سپاه ایران با اشاره‌ی پیران ویسه و با جادوگری «بازور» نامی دچار برف و سرمای سخت می‌شود و به ناچار در دامنه‌ی کوه «هماون» پناه می‌گیرد. ایرانیان دست بازی به سوی کیخسرو دراز می‌کنند و او پهلوان خود رستم را به کمک ایشان می‌فرستد. رستم دو منزل راه را یکی می‌کند تا سپاه محاصره شده‌ی ایران را نجات دهد و به سبب دو منزل یکی کردن «سم این بارگی کوفتست»، ناگزیر پیاده به جنگ اشکبوس می‌شتابد.

از طرف دیگر افراسیاب، شاهان و پهلوانان بزرگی چون خاقان چین، کاموس کشانی، اشکبوس، فرطوس و منشور را برای جنگ با ایرانیان تدارک دیده بود. زمانی که اشکبوس پای به میدان رزم نهاد رستم برای نظاره‌ی سپاه دشمن:

بشد پیلتن تا سر تیغ کوه
به دیدار خاقان و توران گروه

فرار رهام از مقابل اشکبوس، رستم را با پای پیاده به جنگ کشانید. رستم تنها با چند تیر که به کمربند بسته بود و پس از مبارزه‌ی کلامی، ابتدا با یک تیر اسب اشکبوس را از پی درآورد و چون نوبت خود اشکبوس رسید:

۱. چو سوفارش آمد به پهنای گوش
زشاخ گوزنان برآمد خروش
۲. چو بوسید پیکان سر انگشت اوی
گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی
۳. بزد بر بر و سینه‌ی اشکبوس
سپهر آن زمان دست او داد بوس

در بیت مورد بحث، که انگیزه‌ی اصلی نگارش این سطور است، به دلایل زیر مرجع ضمیر «اوی» در هر دو مصراع رستم بوده است.

الف ـ وجود فعل «زد» در بیت ۳ نشان می‌دهد که رستم هنوز تیر را از کمان پرتاب نکرده است تا بر مهره‌ی پشت اشکبوس گذر کند.

ب ـ دقت در معنی حرف اضافه «بر مهره» نه «از مهره»؛ مانند شخصی بر پیامبر گذشت = از کنار پیامبر عبور کرد، تیری از کمر گذشت = عبور کرد.

ج ـ حرف ربط تأویلی «چو» در اول مصراع، تمام بیت را به «مصدر» تأویل می‌کند و جمله‌ی تأویل شده‌ی پیرو را، برای فعل جمله‌ی پایه (زد) در نقش قید قرار می‌دهد. اکنون نمونه‌هایی از این نوع تأویل را، که در هر صفحه‌ی شاهنامه به وفور یافت می‌شود، ذکر می‌کنم:

۱ ـ از داستان فریدون و ازدواج پسران او با دختران شاه‌یمن (بهین‌نامه باستان، دکتر محمدجعفر یاحقی، صفحه‌ی ۲۷)

چو خورشید زد عکس بر آسمان
پراکند بر لاژورد ارغوان
برفتند و هر سه یاراستند
ابا خویشتن موبدان خواستند

۲ ـ پادشاهی نوذر (همان منبع، صفحه‌ی ۶۷)

چو گشواد فرخ به ساری رسید
پدید آمد آن بندها را کلید
یکی اسب مر هر یکی را بساخت
ز ساری سوی زابلستان بتاخت

۳ ـ در همان صفحه:

چو اغریرث آمد ز اصل به ری

وزان کارها آگهی یافت کی
بدو گفت کاین چیست کانگیختی
که با شهد حنظل بر آمیختی

۴ـ در پادشاهی کیقباد در نخستین جنگ رستم و افراسیاب (همان منبع، صفحه‌ی ۷۸)

چون رستم ورا دید بفشارد ران
به گردن برآورد گرز گران
به بند کمرش اندر آویخت چنگ
جدا کردش از پشت زین پلنگ

۵ـ در داستان رستم و سهراب (همان منبع، صفحه‌ی ۱۳۸)

چو یک بهره از تیره شب در گذشت
شباهنگ بر چرخ گردان بگشت
سخن گفتن آمد نهفته به راز
در خوابگه نرم کردند باز

۶ـ در درس رستم و اشکبوس:

چو رهّام گشت از کشانی ستوه
بپیچید زو روی شد سوی کوه
ز قلب سپاه اندر آشفت توس
بزد اسب کاید بر اشکبوس

در نهاد فعل «گذر کرد» کلمه «سوفار» است؛ سوفاری که در بیت بالا به پهنای گوش رستم رسیده است تا پیکان آن، سر انگشتان رستم را لمس نماید. این بیت دقیقاً حالتی را نشان می‌دهد که اگر پیکان تیر، سرانگشتان را لمس کند سوفار آن موازی مهره تیرانداز قرار می‌گیرد.

اما آقای مهدی حاجیان دبیر محترم سریش آباد کردستان آورده (مجله‌ی آموزش زبان و ادب فارسی شماره‌ی ۷۸ صفحه ۲۹) فاعل فعل (گذر کرد) پیکان است نه سوفار و افزوده است آقای کامران شاه مرادیان (در شماره‌ی ۷۳ مجله یاد شده) توضیح نداده که بر اساس کدام قواعد دستور فارسی، این نکته [مرجع ضمیر اوی رستم است] از شعر برداشت می‌شود. در حالی که کاملاً طبیعی به‌نظر می‌رسد که مرجع ضمیر اوی در مصراع دوم اشکبوس است نه رستم.

حال سؤال این جاست که آیا به‌نظر طبیعی رسیدن خود یک دلیل دستوری است؟

وی (آقای حاجیان) در جای دیگر می‌نویسد: «اگر این گونه برداشت کنیم که انتهای تیر از برابر مهره‌های رستم عبور کند هیچ تصویری از این گونه تیراندازی با تیروکمان در ذهن مجسم نمی‌شود و موضوع گنگ و مبهم باقی می‌ماند. ضمن این که بیت دشوار و اندکی مبهم می‌گردد و یا بنا بر توضیحات آقای شاه‌مردیان شعر از شعریت می‌افتد و خواننده دچار نوعی سردرگمی ذهنی می‌شود.»

در جواب باید گفت که با تجدید نظر در مرجع ضمیر، شعر از شعریت نمی‌افتد بلکه تصویر زیبایی از تیراندازی به این شکل در ذهن نقش می‌بندد:

رستم تیر را زمانی رها کرد که سوفار به پهنای گوش او رسیده و خروش از شاخ گوزن برخاسته و سرانگشتان وی پیکان را لمس کرده و سوفار بر مهره پشتش گذشته است. این کار بیانگر قدرت رستم در شاهنامه است، در حالی که از سرعت عمل او به اندازه‌ی قدرت عملش سخن به میان نیامده است. بی سبب نیست که پس از مرگ رستم فضای شاهنامه سرد و بی‌روح می‌گردد.

از همه مهم‌تر این که در ادامه‌ی داستان رستم و اشکبوس (صفحه‌ی ۱۹۷ شاهنامه‌ی چاپ مسکو جلد۴) چنین می‌خوانیم:

کشانی هم اندر زمان جان بداد
چنان شد که گفتی ز مادر نزاد
نگه کرد کاموس و خاقان چین
بر آن برز و بالا و آن زور و کین
چو بر گشت رستم هم‌اندر زمان
سواری فرستاد خاقان دمان
کز آن نامور تیر بیرون کشید
همه تیر تا پر، پر از خون کشید
همه لشکر آن تیر برداشتند
سراسر همه نیزه پنداشتند
کنون نیزه با تیر ایشان یکی است
دل شیر در جنگشان اندکی است

بنابراین، تیر نیزه گونی که نوک آن انگشتان تیرانداز را لمس کند، معقول خواهد بود که به جهت بلند بودن سوفارش از مهره پشت تیرانداز (رستم) بگذرد.

آقای علیرضا قاسمی دبیر دبیرستان‌های بابلسر و آمل نیز نوشته‌اند (مجله‌ی آموزش زبان و ادب فارسی شماره‌ی ۷۷ صفحه‌ی ۴۳ و ۴۴) اما مراجعه به شاهنامه و تأمل در بقیه‌ی ابیات داستان، خواننده را به این باور خواهد رساند که مرجع ضمیر در مصراع دوم اشکبوس است نه رستم.

به‌نظر می‌رسد که «همه تیر را تا پَر، پُر از خون دیدن» به نویسنده‌ی محترم اجازه‌ی تأمل به بلندی و نیزه آسایی تیر نداده است. همان‌طوری که در ابیات بالا گفته شد، اگر تیر را بلند و نیزه آسا در نظر بگیریم، به هنگام تیراندازی، سوفار از پهنای گوش خواهد گذشت و برابر مهره‌های تیرانداز قرار خواهد گرفت. هم‌چنین این مطلب در پاورقی صفحه‌ی ۳۵ کتاب ادبیات فارسی ۲ اندیشه سازان (تألیف آقای دکتر هامون سبطی و همکاران) تأیید شده است.

نکته‌ی دیگر این که توضیح کتاب ادبیات فارسی سال ۲ درباره‌ی مصراع «از شاخ گوزنان برآمد خروش» کافی به‌نظر نمی‌رسد. زیرا هرچند گاهی کمان را از شاخ گوزن می‌ساختند ولی می‌توان گفت زمانی که سوفار به پهنای گوش رستم رسید و جنگ با دمیدن بر شیپورهای ساخته شده از شاخ گوزن به اوج خود رسید، بزد بر بر و...

منابع و مآخذ

۱. ادبیات فارسی ۲ متوسطه
۲. سبطی هامون و همکاران، ادبیات فارسی اندیشه سازان
۳. فردوسی، ابوالقاسم. شاهنامه، از روی چاپ مسکو، نشر قطره، ۱۳۷۴
۴. مجله‌ی آموزش زبان و ادبیات فارسی، شماره‌های ۷۳ - ۷۷ - ۷۸ سال ۸۵
۵. محمد جعفر، یاحقی، بهین نامه باستان

چرا داوود با دو واو صحیح است؟

چکیده

نویسنده‌ی محترم که نامش «داوود» است و آن را با یک واو غلط می‌داند، بخشی از کتاب راهنمای درس املا و دستورالعمل تصحیح آن را (تألیف حسین داودی، پائیز ۷۶) با تکیه بر دیدگاه خود نقد و بررسی کرده است.

گفتنی است در کتاب یاد شده به تدریس و آموزش املای مصوب کلمات (از جمله داوود) تأکید گردیده و تنها برای تصحیح املا ـ به‌خصوص اوراق امتحانی ـ به استناد مجوز سازمان پژوهش، اعلام شده است «گونه‌های دیگر» (از جمله داود) را غلط محسوب نکنند، تا حقی از آنان ضایع نشود، همین!

کلید واژه‌ها

داوود، داود، رسم‌الخط، دوگانگی املائی، تصحیح املا

داوود ملک‌زاده

کارشناس ارشد ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های آستارا

صفر

زمانی در یک کنفرانس دانشگاهی و برای درس آئین نگارش فارسی ـ در اثبات واوهای داوود ـ این گونه به زبان ساده نوشتم: «...کلمه‌ای مثل «صابون»، بر وزن «داوود» را در نظر می‌گیریم و آن‌ها را با هم مقایسه می‌کنیم. «صا=صا» و «ن=د». از هر کدام از کلمات دو حرف می‌ماند، «بو» از صابون و «وو» از داوود. حالا واو را از صابون حذف می‌کنیم و کلمه را به ضم «ب» می‌خوانیم: «صابُن». چیزی غیر از این نمی‌توانیم بخوانیم. به همین ترتیب از داوود «واو» دوم را حذف می‌کنیم، داریم: «داود» یا «داوُد». حال وقتی واوها را به این دو کلمه اضافه کنیم؛ صددرصد با اولی متفاوت است. یعنی «صابن» چهار حرفی با «صابون» پنج حرفی یکی نیست و یک جور خوانده نمی‌شود و به‌طور یقین با هم فرق دارد. تفاوت این دو کلمه در همان «واو»ای است که در یکی نوشته می‌شود و در دیگری نه. مخلص کلام این که ما نمی‌توانیم بنویسیم «صابن» و بخوانیم «صابون». هم‌چنین است «داود» و «داوود». در این جا هم نمی‌توان نوشت «داود» و آن را با اشباع و به غلط خواند «داوود»!

یک

در کتاب «راهنمای درس املا و دستورالعمل تصحیح آن» در قسمت «حذف حرف» چنین آمده: «توضیح ۱ـ در کلماتی که واج صامت «و ـ v» با واج مصوت «او=u» همراه است، باید هر دو حرف «و» نوشته شود، مانند داوود، چاووش، طاووس، وول خوردن و...» (ص ۴۲)

دو

من اعتقادم بر این است که عامل اشتباهات نگارشی و تثبیت آن اشتباهات، اداراتی مانند ثبت احوال‌اند و کلی ما را به بیراهه برده‌اند و حتی در نظرات کارشناسان زبان و ادبیات فارسی تأثیر گذاشته‌اند.

من با این جمله موافق نیستم: «در مورد ضبط نام و نام خانوادگی افراد، منحصراً ملاک ضبط شناس‌نامه‌ی افراد است. حتی اگر از نظر املا و نگارش هم خالی از اشکال نباشد.» (راهنمای نگارش و ویرایش، ص ۲۱) حالا در مورد نام خانوادگی شاید قابل قبول باشد. برای مثال آن‌جا که اسم فامیلی کسی «آستارایی» باشد و اشتباها نوشته شود «آستاری». این زیاد مهم نیست. برای این که کلمه‌ی جدید دارای معنای جدیدی‌ست، نه شکل دیگری از «آستارایی». اما وقتی مثلاً «دستوری» نوشته می‌شود «دستطوری»، این مسلم است که غلط است و چرا باید چیزی که غلط ثبت شده استعمال شود؟

قبول می‌کنم که در مورد اسم فامیل وضع کمی دشوار است. برای مثال اگر جایی ثبت شده «چاوش‌زاده» و این اسم صد سال است که در شناس‌نامه و اسناد این خانواده آمده است. من هم این جا می‌گویم که ملاک شناس‌نامه است. اما زمانی که مسئول محترم ثبت احوال «یونس» را به غلط «یونص» ثبت می‌کند تکلیف چیست؟ به نظر می‌رسد

ساده‌ترین راه، نوشتن یک درخواست برای اداره‌ی مذکور و اصلاح شناس‌نامه باشد. کاری که خود من انجام دادم. اسم من [داوود] در موقع صدور شناس‌نامه با یک واو نوشته شده بود. پیش رئیس ثبت احوال رفتم و پس از صحبت‌هایی چند، دفتر نام‌ها را باز کرد و دید که حق با من است و دستور اصلاحات را صادر کرد!

همین جا برای اداره‌ی محترم ثبت احوال پیش‌نهادی دارم. با توجه به این که قرار است در آینده شناس‌نامه‌ها به صورت کامپیوتری صادر شود؛ به یک مسئله هم توجه شود. برای جلوگیری از اشتباهاتی که در هنگام نوشتن و خواندن اسامی بعضی پیش می‌آید؛ شکل لاتین هر اسم هم نوشته شود تا از غلط‌های احتمالی جلوگیری شود. برای مثال اسمی مثل «شکری»، معلوم نیست که "shokri" است یا "shakari". یا «کرمی» (kermi, keremi, karami). یا همین اسم فامیلی من [ملک] که بارها به اشتباه به فتح «لام» تلفظ می‌شود. در حالی که صحیحش به کسر «لام» و به معنی پادشاه است.

اما شما فکر می‌کنید مؤلف محترم کتاب «راهنمای درس املا و...» چرا در ذیل موارد دو املایی گفته که داوود با یک واو نیز صحیح است؟ با اجازه‌ی شما من عرض می‌کنم، برای این که اسم مؤلف محترم داودی است آن هم با یک واو و چون شناس‌نامه‌ی ایشان چنین است بنابراین همین را ملاک قرار داده است. یعنی مصوت و صامت و زبان‌شناسی و شکل صحیح کلمه و مصوبه و این همه کارشناس کشک، و نظر، نظر مسئول محترم ثبت احوال است که شاید در آن زمان در حد کلاس اکابر هم نخوانده است! معذرت می‌خواهم که به این شکل حرف می‌زنم. اما خیلی درد دارد وقتی ببینیم این چیزها هم بازی شده‌اند. قسم می‌خورم اگر نام خانوادگی مؤلف محترم با دو واو ثبت می‌شد هیچ گاه این حرف را نمی‌زد.

من برای همه احترام قایلم. اما تأکید می‌کنم که این‌جا دیگر سلیقه مطرح نیست. شاید در استفاده از شعر شاعران معاصر در کتاب‌های درسی سلیقه و اعمال نظر باشد ـ که هست ـ ولی این جور چیزها حساب دو دو تا، چهار تاست.

قبول کنیم که بعضی وقت‌ها نمی‌خواهیم قبول کنیم!

سه

بعد از همه‌ی این حرف‌ها چه می‌خواهم بگویم و حرف حسابم چیست؟ من فقط این را می‌گویم که خیلی هم منطقی‌ست. قبول دارم که بعضی از کلمات دو املایی‌ست و آن‌ها در برخی اسناد و شناس‌نامه‌ها به دو صورت آمده‌اند. اما حرف این‌جاست که بالأخره از نظر علم زبان‌شناسی یکی از آن‌ها صحیح‌تر است. وقتی در کتاب‌های مختلف راهنمای آئین نگارش و ویرایش (دکتر یاحقی، دکتر کاخی، دکتر حرّمی، و دکتر شریعت) با دلیل ذکر شده که داوود با دو واو صحیح است، از این به بعد نوع صحیح آن را پیش‌نهاد کنیم. یعنی در زیر موارد دو املایی بنویسیم که داوود ـ با توجه به این دلایل ـ درست است و سعی کنیم آن را با دو واو بنویسیم. نه این که با وجود آگاهی از همه‌ی این مطالب نوع اشتباهش را استعمال کنیم.

استثنا: چون اسم‌های خاصی مانند «داود» و «چاوشی» در شناس‌نامه‌ها و متون و اسناد رسمی با یک «و» مضبوط و رایج شده‌اند به این شکل صحیح هستند و غلط محسوب نمی‌شوند. (موارد دو املایی) (راهنمای درس ۱، ص ۴۲)

توضیح بالا بسیار کامل و قابل قبول است. در واقع اگر درست فهمیده باشیم؛ منظور نویسنده این است که کلماتی مثل داوود، چاووش، طاووس و... بنا به علت‌های زبان‌شناسی ـ که علم محسوب می‌شود و سلیقه در آن راه ندارد ـ با دو واو صحیح‌اند، اما در ادامه گفته شده که چون بعضی از این اسم‌ها در شناس‌نامه‌ها و اسناد و متون قدیمی با یک واو آمده بنابراین جزو موارد دو املایی محسوب می‌شوند. در این صورت منظور نویسنده این است که مثلاً داوود اصلش با دو واو است، اما چون با یک واو هم نوشته شده؛ بنابراین اگر کسی به این صورت هم بنویسد؛ غلط نیست. حالا شما بگویید از این حرف‌ها چه دست‌گیرتان می‌شود؟ داوود با کدامش درست است؟ ساده است. با توجه به این که هر دو نوع نگارش این اسم مستعمل است و نظر به این که واج صامت «و» با واج مصوت «او» همراه

است باید هر دو حرف نوشته شود؛ یعنی داوود و نه چیز دیگر.

آیا این درست است که ما با وجود دانستن صحت واژه، سراغ اشتباهش برویم و آن را ترویج کنیم؟ در حالی که سال‌های سال در کتاب‌های درسی داوود با دو واو نوشته شده و حتی در درس آئین نگارش سال اول دبیرستان (نظام قدیم، چاپ ۷۴، صص ۲۰۲ و ۲۰۳) به این صورت آمده است:

چنین ننویسیم	چنین بنویسیم
جرئت، هیئت	جرأت، هیأت
زکوة، صلوة	زکات، صلات
داوود، طاووس، کاووس	داود، طاوس، کاوس

حالا می‌بینیم که به جز مواردی چند، برعکس این نکته‌ها توصیه می‌شود. مگر زبان‌شناسی مدل لباس است که با گذر زمان تغییر کند؟ اگر چنین است در اسناد و متون قدیمی و حتی الآن در بسیاری موارد، حرف «به» را به کلمه‌ی بعد از آن می‌چسبانند و مثل حرف جر عربی (ب) با آن رفتار می‌کنند. آیا این هم باید به همین شکل باشد؟ آیا الآن هم ما باید بنویسیم «بنام خداوند جان و خرد» یا «به نام...»؟ و یا در گذشته «می» را وقتی به اول فعل می‌آوردند می‌نوشتند: «بشنو از نی چون حکایت میکند» و بسیاری موارد شبیه به این. یا مثلاً کلماتی مثل «تقوا» و «شورا» که در گذشته به صورت «تقوی» و «شوری» نوشته می‌شده‌اند. شاید گفته شود مثال‌هایی که ذکر شد اسم خاص نبودند. اما در مورد اسامی خاص هم مواردی هست. برای مثال اسم‌هایی که مرکب‌اند و در گذشته سر هم نوشته می‌شده و امروز جدا هستند، به عنوان مثال اسم «**فتحعلیشاه**» در تاریخ و اسناد با هم نوشته شده، در حالی که امروز در کتاب‌های درسی به صورت «**فتح علی شاه**» و یا «**فتحعلی شاه**» نوشته می‌شود، یا «**گیلان شاه**» (**گیلانشاه**) و موارد دیگر.

طبق اصول روان‌شناسی و جامعه‌شناسی خیلی از اندیشه‌ها و کرده‌های ما در حوزه‌های مختلف ـ در گذشته ـ اشتباه بوده که بعدها متوجه شده‌ایم و در پی جبران برآمده‌ایم. اگر ما هم فقط گذشته را املاک قرار دهیم و صرفاً به این خاطر که چون پیشینیان به این سیاق رفتار می‌کردند عمل کنیم جای هیچ بحثی باقی نیست. اگر چنین باشد پس فرق بین ما اعراب جاهلی چیست؟ هنگامی که اسلام به وسیله‌ی حضرت محمد(ص) ظهور کرد و آن را به بت‌پرستان معرفی کرد این حرف‌ها را شنید که چون با و اجداد ما بت‌پرست بودند ما بر این ما نمی‌توانیم از رسم دیرینه‌مان دست برداریم و چنین شد که آن قوم «اعراب جاهلی» نام گرفتند. توجه به گذشته و سنت تا جایی ممکن و پذیرفتنی است که منجر به اشتباه و کج‌روی نشود.

چهار

خواستم نکته‌ی اصلی را در آخر بیاورم که حرف پایانی من است. در جدول‌های پایان کتاب «راهنمای درس املا و...» ص ۷۹، چنین آمده است:

جایز نوشتاری	در املایی	ملاحظات
الف ـ اتصال و انفصال		
اتصال و انفصال «است و اند»	هر دو صحیح است	مصوبه: «معلم است، معلم‌اند». گونه‌ی دیگر: «معلمست، معلمند»
اتصال و انفصال «بی»	هر دو صحیح است	مصوبه: «بی‌علاقه». گونه‌ی دیگر: «بیعلاقه»
اتصال و انفصال «به، می»	هر دو صحیح است	مصوبه: «به خانه می‌رود». گونه‌ی دیگر: «بخانه میرود»
...		
ب ـ تغییر		
تغییر حرف	هر دو صحیح است	مصوبه: «مسئول، املای فارسی، دانایی». گونه‌ی دیگر: «مسؤول، املاء فارسی، دانائی»
ج ـ حذف و اضافه	هر دو صحیح است	مصوبه: «داوود، جست‌وجو». گونه‌ی دیگر: «داود، جستجو»...

خواهش می‌کنم به این جدول کمی بیشتر دقت کنید. در این جدول به کلمات دو املایی اشاره شده است که اگر دانش‌آموز هر کدام از آن‌ها را بنویسد غلط محسوب نمی‌شود. این دو دسته از کلمات جدول، به دو عنوان «مصوبه» و «گونه‌ی دیگر» از هم جدا شده‌اند. اجازه بدهید معنی مصوبه را روشن بیان کنیم، یعنی این که کلمه‌های دو املایی در کتاب‌های درسی به شکل مصوبه نوشته شده‌اند. یعنی در کتاب‌های درسی نوشته شده «معلم است، معلم‌اند»، بی‌علاقه، به خانه می‌رود، مسئول، املای فارسی، دانایی، جست‌وجو و... این تنها کلمه‌ای که «گونه‌ی دیگر» آن در کتاب‌های مورد استفاده قرار گرفته «داوود» است.

تمام حرف این مقاله هم همین است. این که همه‌ی مصوبه‌ها (اصول) در برگه‌ی واژه‌های مختلف زمانی ثبت شده به جز داوود. صحبت این است که ما حداقل شکل مصوب این کلمات را در کتاب‌ها استفاده کنیم. حالا اگر کسی پیدا شد و «گونه‌ی دیگر» آن‌ها را استفاده کرد؛ غلط محسوب نمی‌شود، مضمض باشید.

منابع و مآخذ

۱. احمدی، حسن و ...، زبان و نگارش فارسی، انتشارات سمت، چاپ دهم، زمستان ۱۳۷۹.
۲. جوی، عباس، اینک نگارش علمی، دبیر عباس، هیئت امنای کتاب‌خانه‌های عمومی کشور، چاپ دوم، ۱۳۸۱.
۳. داودی، حسین، راهنمای درس املا، دستور الخط تصحیح ... انتشارات مدرسه، چاپ اول، پاییز ۱۳۷۹.
۴. شریعت، محمدجعفر، ... نگارش و انشا، ... چاپ هفتم، ۱۳۷۵.
۵. ناظمی، مرتضی، شیوه‌ی نگارش و انشا، انتشارات امیرکبیر، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۰.
۶. یاحقی و محمدجعفر، ... ویرایش، انتشارات ... هفدهم، ۱۳۸۰.

گِل یا گُل

تأملی در خوانش یک واژه در درس منصور حلاج

چکیده

نویسنده با استناد به متون کهن، تلفظ گُل را، در درس منصور حلاج (زبان و ادبیات فارسی عمومی، پیش‌دانشگاهی) بر تلفظ گِل ترجیح داده است.

کلید واژه‌ها

گِل، گُل، منصور حلاج، دسته، سنگ

علی اصغر فیروزنیا

دبیر دبیرستان های بجنورد

«... پس هر کسی سنگی می‌انداختند. شبلی موافقت را گلی انداخت. حسین‌بن منصور آهی کرد؛ گفتند: از این همه سنگ چرا هیچ آه نکردی، از گلی آه کردن، چه سر است؟ گفت: آن‌که آن‌ها نمی‌دانند معذورند؛ از او سختم می‌آید که می‌داند که نمی‌باید انداخت...» (زبان و ادبیات فارسی (۱) و (۲) عمومی، ص ۷۸)

در قرائت کلمه‌ی «گل»، دو واژه‌ی «گِل» و «گُل» به ذهن خواننده متبادر می‌شود. در نگاه نخست، با توجه به تناسب و تجانس «سنگ» و «گل»، خوانش آن با کسره پسندیده‌تر می‌نماید، اما با مراجعه به متون ادبی، تلفظ آن با ضمه، تقویت می‌گردد. در «مقالات شمس»، راجع به حکایت حلاّج این گونه آمده است:

«اگر بیگانه مرا صد کفش بزند، هیچ نگویم، اما از یگانه سر مویی بگیرم، آن شفقت است و رحمت. چنان‌که در قصه‌ی حلاج ـ که این دیگران در زبان انداخته‌اند که بخ از آن می‌بارد؛ آن حکایت از کسی خوش آید، که همان حال دارد ـ حکایت می‌کنند که چون او را برآویختند، فرمان شحنگان شرع بود که بعد از آویختن هر یکی از اهل بغداد سنگیش بزنند. هر یکی چند سنگ منجنیقی می‌زدند. دوستانش را هم الزام کردند. چاره نبود، دسته‌ی گل عوض سنگ می‌انداختند در حال در ناله آمد. آن نظر، که آن حالت را ادراک می‌کرد، به تعجب سؤال آغاز کرد که بدان همه سنگ‌ها ننالیدی، به دسته‌های گل زدند نالیدی؟ گفت: أما علمتم أنّ الْجفاء من الْحبیب شدید. [=آیا ندانستید که جفا از دوست سخت است؟]» (خمی از شراب، صص ۱۱۵ و ۱۱۶)

خاورشناس معروف فرانسوی، لوئی ماسینیون، نیز این گونه گفته است:

«هنگامی که منصور حلاج محاکمه می‌شد، شبلی نیمی از عقاید او را انکار کرد؛ ولی در روز شهادت و مُثله شدن حلاج با دلی پریشان و جگری سوخته به دیدارش شتافت و در میان آن گروه که حلاج را سنگ‌باران می‌کردند درآمد. می‌گویند شبلی در آن هنگام شاخه‌ی گلی را به طرف منصور حلاج انداخته است.

این کار شبلی نمایشگر مهر و صفای برادرانه‌ی اوست. گویی به منصور حلاّج چنین می‌گفت: آفرین بر تو که در راه سربازی صوفیانه از من دلاورتر و نیک‌بخت‌تری! البته شبلی سر آن نداشت که با منصور حلاج یک‌جا بمیرد بلکه آرزو می‌کرد بداند حال منصور حلاج پس از مرگ چگونه خواهد بود. شبلی پس از مرگ حلاج، برای کشف راز جانبازی عاشقانه‌ی او به اندیشه پرداخت، و به مریدان نو پر و بال راه تصوّف گفت: شهادت منصور حلاج گوهری است که دست یافتن بر آن به آسانی ممکن نیست. باید آن را گرامی داشت و در سینه نهفت، نه آن‌که به نام زاد و توشه‌ی جاودانگی به هرکس و ناکسش تسلیم کرد.» (قوس زندگی منصور، صص ۵۸ و ۵۹)

در فرهنگ معین، یکی از موارد کاربرد و معنی واژه‌ی «دسته» چنین تعریف شده است: «مجموعه‌ای از اشیا (مانند گل، سبزه، علف، کاغذ و غیره)» (فرهنگ معین ذیل کلمه‌ی دسته)

با التفات به مطالب منقول، به‌ویژه با عنایت به قدمت مقالات شمس و اعتبار کلام و مقام وی در حوزه‌ی عرفان، ضرورت دارد که در قرائت کلمه‌ی مورد نظر تعمّق و تأمّلی درخور صورت گیرد.

منابع و مآخذ

۱. عطار نیشابوری، تذکرةالاولیا، به اهتمام دکتر محمد استعلامی، چ سوم، ۱۳۶۰
۲. گروه مؤلفان (محمدرضا سنگری، حسن ذوالفقاری، محمد غلام)، زبان و ادبیات فارسی (۱) و (۲) (عمومی) (دوره‌ی پیش‌دانشگاهی ـ درس مشترک کلیه‌ی رشته‌ها)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ نهم، ۱۳۸۲
۳. لوئی ماسینیون، قوس زندگی منصور حلاّج، ترجمه‌ی دکتر عبدالغفور روان‌فرهادی، تهران، انتشارات کتابخانه‌ی منوچهری، چ دوم، ۱۳۵۸
۴. معین، محمد، فرهنگ فارسی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چ هشتم، ۱۳۷۱
۵. موحد، محمدعلی، خُمی از شراب ربّانی (گزیده‌ی مقالات شمس)، تهران، انتشارات سخن، چ اول، بهار ۱۳۷۳

روش‌های پیش‌نهادی برای تدریس تاریخ ادبیات

چکیده

نویسنده در این مقاله ابتدا کلیاتی را درباره‌ی اهمیت روش‌های تدریس بیان می کند و ضرورت پژوهش و نوآوری، به کارگیری نمایش و حرکات نمایشی و تصویری، حفظ اشعار و فهرست آثار به صورت ابتکاری، استفاده‌ی بهینه از مهارت سخن گفتن و گوش کردن، توجه به روش درهم تنیدگی و اکتفا نکردن به یک روش را یادآور می‌شود، سپس به صورت عینی و عملی به بیان روش‌های پیش نهادی می‌پردازد. در این جا بخش دوم این مقاله از نظرتان می گذرد.

کلید واژه‌ها

روش تدریس، هم یاری، کار گروهی، بحث گروهی، پرسش و پاسخ، خلاصه نویسی و...

سولماز مظفری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان های زرقان شیراز

هم‌یاری: یکی از موارد پیش نهادی برای تدریس، الگوی هم‌یاری است. این الگو را اجان دیویی[1] مطرح نمود و کسان دیگر آن را تکمیل کردند. این روش یک الگوی منظم و مؤثری در یادگیری است و فراگیران از طریق برقراری ارتباط های پی درپی مطالبی را از هم دیگر می آموزند؛ به عنوان مثال قرار بر این می شود که در کلاس طی بیست دقیقه زندگی نامه‌ی «انوری» پیامبر ستایشگران[2] خوانده شود. مسلماً در طی خواندن این درس؛ سر و صدا و همهمه نیز به گوش می رسد و نمی توان در این جا انتظار سکوت داشت. بعد از مطالعه‌ی این درس بین دبیر و دانش آموزان بحث و گفت وگو آغاز می شود. سپس دبیر سؤالاتی را که از قبل تعیین نموده است؛ برای پاسخ دادن دانش آموزان بین آنان پخش می نماید. اعضای گروه‌ها که به صورت پنج یا شش نفره تقسیم شده‌اند؛ درباره‌ی پرسش ها و دادن جواب قطعی بحث هایی را آغاز می کنند.

کار گروهی: یکی دیگر از موارد پیش نهادی روش گروه بندی است. می توان اعضای کلاس را به گروه‌هایی تقسیم نمود و برای هر گروه، سرگروهی تعیین نمود. سرگروه موظف است در توضیح مطالب به آن ها یاری رساند و حتی در درس قبل از آن ها بپرسد و در کارهای گروهی بدور و مددکار آن ها باشد. البته سرگروه خود باید از دانش آموزان سرتر باشد و نظر دانش آموزان دیگر را نیز جویا شود. ضمناً می توان برای هر گروه طبق سلیقه و ذوق آن ها نامی انتخاب نمود.

بحث گروهی: بحث گروهی نیز در تقویت و بهبود یادگیری کمک می کند و به نوعی با الگوی هم‌یاری نیز در ارتباط است؛ به طور مثال بعد از تدریس یکی از مکتب‌های جهانی می توان از دانش آموزان خواست نظر خود را درباره‌ی آن بیان نمایند یا به کتابی که در این مورد مطالعه کرده‌اند صحبت نمایند. گاهی نیز بعد از تدریس یک درس بهتر است اجازه دهیم درباره‌ی این رشته و آثار ادبی آن بین دانش آموزان بحث آزاد مطرح شود.

روش پرسش و پاسخ نیز شیوه‌ی رایجی در کلاس های تاریخ ادبیات است و دانش آموز را در فراگیری هرچه بیش تر مطالب مدد می رساند.

خلاصه نویسی نیز تجربه‌ی موفقی است. می توان دانش آموزان را مکلف نمود تا به صورت گروهی یا انفرادی درس یکی از عصرها یا دوره‌های ادبی را خلاصه نمایند. این روش نوعی تمرین و پژوهش است و دانش آموزان موظف می شوند قبل از تدریس دبیر به کتفرانس خود، مطلب را بخوانند و آن را ساده و خلاصه کنند و با اطلاعات قبلی وارد کلاس درس شوند. البته

دانش‌پژوهان را باید از پیش با روش «تلخیص» آشنا ساخت.

پژوهش فردی ـ گروهی: در این روش می‌توان موضوعات را انتخاب نمود و به صورت‌های گوناگون آن‌ها را بررسی کرد؛ از جمله:

۱. پژوهش کتابخانه‌ای ۲. مراجعه به برگه‌دان یک کتابخانه ۳. پژوهش از طریق مصاحبه و پرسش‌نامه و...

تصویرسازی: این یک روش ابداعی است و می‌توان از یک دانش‌آموز خواست تا زندگی‌نامه‌ی یک شاعر را از زبان خود و با هیئت و شکل او بیان کند تا تصویر ماندگاری از شاعر در ذهن دیگر دانش‌آموزان شکل گیرد. به عنوان مثال در مورد «سعدی» بخشی از گلستان انتخاب شود و به صورت نمایش در کلاس اجرا گردد. هم‌چنین درباره‌ی «سمک عیار» آن بخش از متن آن که در درس ادبیات فارسی(۱) آمده است به صورت نمایش اجرا گردد. با کمک گرفتن از این شیوه‌ها فهم مطالب عمیق‌تر می‌شود. البته به‌کارگیری این روش برای همه‌ی شاعران و نویسندگان قابل اجرا نخواهد بود.

روش سمینار و کنفرانس: می‌توان برخی مطالب را که قابلیت کنفرانس دارند مشخص نمود و از دانش‌آموزان خواست آن مباحث را به صورت سخنرانی و کنفرانس بیان نمایند؛ چه به صورت اول شخص و از زبان خود آن شاعر یا نویسنده و چه به صورتی که در کتاب بیان شده است؛ البته بهتر است بعد از اجرا، مطالب نیز روخوانی شود.

روش شناس‌نامه‌ای: می‌توان خلاصه‌ی درس را به صورت مختصر و مرتب روی تخته‌ی کلاس نوشت و از دانش‌آموزان خواست یادداشت‌برداری کنند؛ برای مثال:

نام عصر: عصر رودکی دوره‌ی تغزل و خردآزمایی

شاخص ادبی: ابوعبدالله جعفربن محمد رودکی

حاکم زمان: سامانیان

موضوعات شعر: وصف و ستایش؛ اندرز، تغزل، مفاهیم احساسی، مزاح و...

محور فکری: خرد، دانش و فضیلت

مشخصه‌ی شعری شاعران: سادگی کلمه و آسانی معنی

مرکز فرهنگی: بخارا...

با این روش یادگیری بهتر انجام می‌گیرد، ضمن این که دانش‌پژوهان با یادداشت‌برداری نیز آشنا می‌شوند.

برای انجام خودآزمایی‌های نمونه نیز می‌توان هم از دانش‌آموزان کمک گرفت و هم خود جواب صحیح را به آن‌ها ارائه داد و سپس از آن‌ها آزمون به عمل آورد.

این روش‌ها پیش‌نهادی است و جنبه‌ی اجباری ندارند و ممکن است همکاران محترم خود روش‌های بهتری را ارائه دهند. به‌کارگیری وسائل کمک‌آموزشی؛ از قبیل فیلم، تصویر، نوار صوتی و کتاب‌های جنبی نیز موجب تسهیل در آموزش خواهد بود، مشروط به این که این روش‌ها در جریان آموزش و نیل به اهداف کتاب اختلالی ایجاد ننمایند.

نویسنده و شاعر معلمان

احمد قلی‌زاده (سراب) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی و دبیر دبیرستان‌های سراب است که به شیوه‌ی سنّتی و نوطبع می‌آزماید. از اشعار اوست:

چشم بارانی

در کویر دلم تو لاله بکار
لاله‌ی عشق
لاله‌ی امید
بیم بی‌آبی و ترسش نیست
چشم من هر غروب بارانی است

در انتظار

نگاه بر سر راه نگار خشکیده
به باغ باورمان انتظار خشکیده
چه جای صحبت عشق است بی ظهور رخت
که در کویر نبودت بهار خشکیده
چه چشم‌ها ز دعا هر غروب بارانی است
چه دست‌ها که به شب‌های تار خشکیده
بدون روی تو یکسر چمن خزان‌پوش است
نوای شوق هزاران هزار خشکیده
بیا که منتظران چشم بر افق دارند
به قاب دیده‌ی گریان غبار خشکیده
دلی بدون تو در سینه هیچ دانی چیست؟
شکوفه‌ای است که در شوره‌زار خشکیده
مثال قطره‌ی اشکیم روی دامن صبح
در انتظار تب‌انگیز یار، خشکیده

هوشنگ بهداروند (شوشتر) دبیر زبان و ادبیّات فارسی است و غزل می‌سراید. از اوست:

جمعه‌ها

در چشم من برای شما هیچ خواب نیست
سخت است انتظار، مرا هیچ تاب نیست
این هفته هم گذشت تو از ره نیامدی
حرفی که از ورود شما در کتاب نیست
گفتند جمعه‌ها تو نظر می کنی به ما
این جمعه هم گذشت و ما را خطاب نیست
من خواب دیده‌ام که تو از راه می رسی
این خواب خوب، زایده‌ی التهاب نیست
می خوانمت درون نمازم همیشه وقت
هر گز دلی شبیه دل من کباب نیست
روزی تو می رسی همه جا داد می زنند
آن روز خواهشی که بدون جواب نیست

سروش سپهری (۱۳۳۲ـ رودسر) با ۲۸ سال سابقه‌ی خدمت، هم‌اکنون در تهران مشغول به تدریس است. مجموعه‌ی «در این فصل باران» را در سال ۱۳۷۹ چاپ کرد که شامل غزل، رباعی و دوبیتی است. از غزلیات اوست:

بی پایاب

غوطه‌ور در کام گردابی هنوز
غرقه‌ای و فکر پایابی هنوز
بانگ نوشانوش شب‌هایت گذشت
بی‌خبر از روز، در خوابی هنوز
جلوه کرد آئینه از رخسار دوست
تو همان تصویر در قابی هنوز
روزگارت کشتی طوفان‌زده
چون حبابی، خانه بر آبی هنوز
رود دریا دل، به دریا می‌رسد
ای دریغا! فکر مردابی هنوز

شهر گل

برقی زد و درخشید از خاک شب گذر کرد
آئینه را گشود و خورشید را خبر کرد
چون صبح پر کشید و دستی به کهکشان برد
شوری به عالم افکند، خاکستری شرر کرد
خندان‌تر از بهاران، رقصان‌تر از شکوفه
با بال آرزوها، تا شهر گل سفر کرد
ای رهنورد خسته! شوق حضور باران
دست تو را به در زد، شام تو را سحر کرد
برخوان که تا بخوانند آن آیه‌ای که گفتی:
محراب عاشقان را معراج جلوه‌گر کرد
دریاکشان که رفتند تا ساحل سپیده
مائیم و شطّ سرخی، کز تیرگی گذر کرد

علی کفشگر اهل چمستان مازندران است که غزل و رباعی می‌سراید و مضامین شعر او عاشورایی است. دو رباعی عاشورایی زیر و «روی نیزه‌ها» از اوست:

میعاد بزرگ

روزی که زمین بستر خاکستر بود
چشمان خدا ز آه زهرا تر بود
آن روز که آسمان جنون می‌بارید
میعاد بزرگ حنجر و خنجر بود

به مسلم بن عقیل

یک مرد میان کوچه‌ها جا مانده‌ست
یک شهر فقط چشم تماشا مانده‌ست
طوعه! در خانه روی مسلم بگشا
زیرا که رسول عشق تنها مانده‌ست

... روی نیزه‌ها

آیه آیه عشق ارزانی‌ست روی نیزه‌ها
شرحی از اشراق عرفانی‌ست روی نیزه‌ها
یک طرف ماهی کبود و آسمانی اشک ریز
آن طرف‌تر پرتوافشانی‌ست روی نیزه‌ها
آفتاب دیگری آیا تولّد یافته‌ست
یا که ماه برجِ نیسانی‌ست روی نیزه‌ها
آفتابی خون‌تپان و ماهتابی آشناست
آن که سرگرم غزل‌خوانی‌ست روی نیزه‌ها
خواهرا، رو لحظه‌ای عطر و گلاب آماده کن
مجلس بزم گل‌افشانی‌ست روی نیزه‌ها
از چه می‌گویند این حوری‌وشان مشرقی
رُخصتی! انگار مهمانی‌ست روی نیزه‌ها
مثل روز واپسین غوغاست در روی زمین
مثل دریا... وای... طوفانی‌ست روی نیزه‌ها

دو بیت و دو توضیح

چکیده

در این مقاله، نگارنده ضمن اشاره به دو بیت از ابیات مشکل‌ساز و بحث‌برانگیز، در کتاب زبان و ادبیّات فارسی پیش‌دانشگاهی (۱و۲)، کوشیده است با تحلیل آن دو و استناد به دلایل و شواهد، معنا و مفهوم درست آن‌ها را ارائه دهد.

کلید واژه‌ها

تنگ، خوار، گذشتن، شایستن، تابع‌پذیر، حروف اضافه و ربط

فریدون شیرازی

دبیر دبیرستان‌های عجب‌شیر

اوّل: در درس پنجم کتاب زبان و ادبیّات پیش‌دانشگاهی، ص ۳۰، یعنی «گذر سیاوش از آتش» بیت چهاردهم چنین آمده است:

اگر کوه آتش بود بسپرم
ازین تنگ خوار است اگر بگذرم

در توضیح این بیت، مؤلّفان محترم ذیل شماره‌ی ۸ توضیحات، نوشته‌اند:

«اگر قرار بر عبور از میان آتش باشد، بر من آسان است.»

این توضیح اگر نارسا هم نباشد حداقل کامل و قانع کننده نیست، زیرا:

اوّلاً تصوّر می‌شود که توضیح ارائه شده شامل مصراع دوم بیت است نه تمامی آن.

ثانیاً جایگاه واژه‌ی «تنگ» مشخّص نشده و اصلاً معلوم نیست در چه معنایی استعمال شده است.

ثالثاً شرطی گرفتن مصراع دوم خود باعث پیچیدگی و ابهام در معنا و مفهوم بیت شده است، در حالی که جمله‌ی شرطی در آن وجود ندارد.

مسلّم این است که نسخه‌ی اساس مؤلّفان محترم (شاهنامه‌ی فردوسی، تحت نظر ا. برتلس، مسکو ۱۹۶۳) مورد تأیید همه‌ی اهل فن بوده و حدس و گمان و پیش‌نهاد در مورد این که مثلاً فعل «بگذرم» را «نگذرم» یا واژه‌ی «تنگ» را «ننگ» بگیریم، بنا به صحّت نسخه‌ی اساس بی‌اساس می‌نماید.

عنایت به این نکته خالی از لطف نخواهد بود که بدانیم شاهنامه جشنواره‌ی حروف (ربط، اضافه و...) است. اگر ادّعا کنیم که علاوه بر جنبه‌های دیگر، از لحاظ تنوّع معنایی حروف پیوند و اضافه، شاهنامه یکی از غنی‌ترین منابع فارسی است، چندان اغراق نکرده‌ایم. حکیم فرزانه‌ی توس، با توانمندی‌های مثال‌زدنی، چنان استادانه حروف متعدّد را در معانی مختلف به خدمت گرفته است که تأمّل در آن، شگفتی را دوچندان می‌کند؛ به عنوان نمونه اگر ندانیم که حرف «چو» در بیت:

به شهر اندرون هر که برنا بدند
چو پیران که در جنگ دانا بدند

(همان، ص ۲۷)

مترادف با حرف عطف «و» به کار رفته است، در گزارش آن به بیراهه خواهیم رفت؛ یا در بیت:

ستودن نداند کس او را چو هست
میان بندگی را بیابدْت بست

(دستور زبان فارسی، خطیب رهبر، ص ۳۱۰)

اگر همان حرف «چو» را در مفهوم «چنان‌که» استعمال نکنیم، از درک مفهوم بیت ناتوان خواهیم بود. این گونه هنرنمایی‌ها، علاوه بر حروف، بر دیگر اقسام کلمه نیز در شاهنامه صدق می‌کند. برای مثال واژه‌ی «همان»، که یکی از واژه‌های کلیدی شاهنامه است و هر گاه فردوسی درمانده از آن استفاده کرده است، (از افادات کلاسی سرکارانی، بهمن)، دارای معانی متفاوتی در لابه‌لای اشعار شاهنامه است. در مصراع اوّل بیت دوم زیر، اگر آن را در معنی «فورا و بی‌درنگ» به کار نبریم، در معنی آن دچار لغزش شده‌ایم:

از آن چرم، کاهنگران پشت پای
بپوشند هنگام رزم درای
همان، گاوه، آن بر سر نیزه کرد
همان گه ز بازار برخاست گرد

(زبان و ادبیات پیش‌دانشگاهی، ص ۲۶)

اما در بیت:

همان دسته بشکست گرز گران
فرو ماند از کار دست سران

(ادبیات ۳ هفده‌سی، ص ۱۵)

اگر «همان» را در مفهوم «نیز و هم‌چنین» به کار نبندیم، در ترکیب بیت حساس تعقید و ابهام خواهیم کرد. نمونه‌های بسیار زیادی از این نوع تنوّع معانی در اقسام کلمه به ویژه حروف در حتی جای شاهنامه با مهارت تمام گنجانده شده است. (برای آگاهی بیش‌تر، رک فرهنگ لغات و ترکیبات شاهنامه)

در گزارش بیت مورد بحث، عنایت به این نکته ضروری می‌نماید که حرف ربط ساده‌ی «اگر» و صورت مخفّف آن (ار) گاهی مترادف با «که» به کار می‌رود که در این جا نیز مصداق بارز آن است. در شاهد شعری (از سعدی) نیز چنین استعمال شده است:

دلم از عمت زمانی نتواند از تنالد
مژه یک دم آب حسرت نشکیبد از نریزد

(دستور خطیب رهبر، ص ۲۰۵)

واژه‌ی «تنگ» در معنای «تنگه و دره‌ی کوه» (فرهنگ معین) به کار رفته و «خوار» معنای «سهل و آسان» (فرهنگ معین) دارد. با این استدلال بر خلاف مصراع اوّل، در مصراع دوم با جمله‌ی شرطی مواجه نیستیم؛ بلکه وجه آن خبری است.

با عنایت به موارد فوق، معنا و مفهوم درست بیت این گونه است:

من برای اثبات بی‌گناهی‌ام از خود که آتش هم عبور می‌کنم، چه رسد به این تنگه از بین دو تپه‌ی آتش عبور بکنم. (گذشتن از این تنگه که آسان است)

دوم: در درس هشتم کتاب (مناظره‌ی خسرو با فرهاد)، ص۴۵، بیت یازدهم چنین است:

بگفتا: «گر نیابی سوی او راه؟»

بگفت: «از دور شاید دید در ماه»

نکته‌ی قابل ذکر در خصوص مصراع اوّل این است که گاهی قسمتی از جمله به قرینه‌ی معنوی و به منظور ایجاز حذف می‌شود؛ در این مناظره در هفت مورد (ابیات ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱۴ و ۲۳) چنین حذفی صورت گرفته است و در تمامی آن‌ها نیز، جمله‌ی هسته (پایه) محذوف است. امّا در مورد مصراع دوم مطالب زیر در خور توجّه‌اند:

۱. «شاید» از افعال «تابع پذیر» است، که در قدیم در معنی اصلی خود صرف می‌شد. یادآوری می‌شود که افعال تابع پذیر عبارت‌اند از: توانستن، یارستن، خواستن، بایستن، شایستن. از بین این افعال سه مورد اوّلی گذرا به مفعول و دو مورد دیگر به صورت ناگذر استعمال می‌شدند. به عنوان مثال سنایی گفته است:

گر دسته‌ی گل نیاید از ما

هم هیمه‌ی دیگ را بشاییم

این گونه افعال را بدان جهت تابع پذیر گفته‌اند که همیشه مصدری (خواه کامل و خواه به صورت مرخّم) تابع آن‌ها می‌شود. در این جا نیز «شاید» فعل و مصدر مرخّم «دید» نهاد آن است؛ یعنی: دیدن شاید.

۲. واژه‌ی «در» در این مصراع، حرف اضافه نیست تا نیازی به متمّم داشته باشد، بلکه نقش نمای اضافه است که «ماه» مضاف‌الیه آن است. توضیح این که مضاف‌الیه در زبان فارسی اغلب به اشکال زیر ساخته شده است:

الف) استعمال مضاف‌الیه بدون هیچ علامتی که دال بر آن باشد؛ مثل:

همان دسته بشکست گرز گران

فروماند از کار دست سران

(ادبیات ۳ علوم انسانی، ص۱۵)

سایه‌ی حق آفتاب روی او

صد جهان جان، وقف یک یا موی او

(منطق الطیر، ص۶۹)

ب) استفاده از نقش نمای اضافه. این شیوه متداول‌ترین روش ساخت مضاف‌الیه به‌ویژه در نثر فارسی است:

ساقی شب دست‌کش جام توست

مرغ سحر دست خوش نام توست

(خمسه‌ی نظامی، ص۳)

خواب نوشین بامداد رحیل

باز دارد پیاده را ز سبیل

(گلستان، ص۵۲)

پ) گاهی به‌جای نقش نمای اضافه، حروف اضافه‌ی مترادف آن، مضاف‌الیه سازند. این حروف عبارت‌اند از:

۱. حرف اضافه‌ی «از»؛ مثل:

«...فرمود تا آتش در محلّات انداختند و... بیش‌تر از شهر به چند روز سوخته شد.» (تاریخ جهان‌گشا، ص۸۲)

بیش‌تر از شهر = بیش‌تر شهر

«... و باز جمهور مشایخ و بیش‌تری از اهل سنّت و جماعت بر آن‌اند که روح عینی است نه وصفی.»

(کشف‌المحجوب، ص۳۳۶)

بیش‌تری از اهل سنّت = بیش‌تر اهل سنّت.

کاین ثنا گفتن ز من ترک ثناست

کاین دلیل هستی و هستی خطاست

(دفتر اول مثنوی، ص۳۳)

ثنا گفتن زمن = ثنا گفتن من

بوی گل‌های چیده می‌آید

خونم از دل به دیده می‌آید

(قدسی، غلامرضا، ادبیات۳، ص۱۱)

خونم از دل = خون دلم

۲. حرف اضافه‌ی «بر»؛ مثل:

شاخی است خرد، سخن بر او برگ

تخمی است خرد، سخن از او بر

(دیوان، ناصرخسرو، ص۹۳)

بر او برگ = برگ او

گر تو از پرده برون آیی و رخ بنمایی

پرده بر کار همه پرده نشینان بدری

(کلیات سعدی، ص۵۲۳)

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:

مجله های دانش آموزی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی ـ منتشر می شوند):

- **رشد کودک** (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه‌ی اول دوره‌ی ابتدایی)
- **رشد نوآموز** (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دوره‌ی ابتدایی).
- **رشد دانش‌آموز** (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم و پنجم دوره‌ی ابتدایی).
- **رشد نوجوان** (برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی).
- **رشد جوان** (برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه).

مجله های عمومی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

- **رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه فردا، رشد مدیریت مدرسه**
- **رشد معلم (دو هفته نامه)**

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

- رشد برهان راهنمایی (مجله‌ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله‌ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره‌ی 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، رشدآموزش هنر، رشد آموزش قرآن، رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش زمین شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه‌ای و رشد مشاورمدرسه.

مجله های رشد عمومی و تخصصی برای آموزگاران، معلمان، 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 شماره۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۸، دفتر انتشارات کمک آموزشی.
تلفن و نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط

۱ـ واریز مبلغ ۲۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله درخواستی، به صورت علی الحساب به حساب شمارهٔ ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه سه راه آزمایش (سرخه حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست.

۲ـ ارسال اصل رسید بانکی به همراه برگ تکمیل شده اشتراک.

- **نام مجله :**
- **نام و نام خانوادگی:**
- **تاریخ تولد:**
- **میزان تحصیلات:**
- **تلفن:**
- **نشانی کامل پستی:**

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

پلاک: ..... کدپستی: .....

- **مبلغ واریز شده:**
- **شماره و تاریخ رسید بانکی:**
- **آیا مایل به دریافت مجله درخواستی به صورت پست پیشتاز هستید؟ بله ___ خیر ___**

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی مشترکین ۱۶۵۹۵/۱۱۱

نشانی اینترنتی: www.roshdmag.ir

پست الکترونیک: Email:info@roshdmag.ir

امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۹۷۱۳ـ۱۴

پیام گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

یادآوری:

- هزینه برگشت مجله در صورت خوانا و کامل نبودن نشانی، بر عهده مشترک است.
- مبنای شروع اشتراک مجله از زمان وصول برگ اشتراک است.
- برای هر عنوان مجله برگ اشتراک جداگانه تکمیل و ارسال کنید (تصویر برگ اشتراک نیز مورد قبول است).

پرده بر کار همه= پرده‌ی کار همه

۳. حرف اضافه‌ی «به»؛ مثل:

نه هرکس سزاوار باشد به صدر
کرامت به جاه است و منزل به قدر

(بوستان سعدی، ص۱۱۹)

سزاوار به صدر= سزاوار صدر

۴. حرف اضافه‌ی «در»؛ مثل:

گفت: یاری این یقین شد پیش عام
که جهان در امر یزدان است رام

(حروف ربط و اضافه، ص۳۴۴، از مولوی)

در امر یزدان رام= رام امر یزدان

۵. حرف اضافه‌ی «را»؛ مثل:

ای مرغ سحر عشق ز پروانه بیاموز
کان سوخته را جان شد و آواز نیامد

(گلستان سعدی، ص۵۰)

آن سوخته را جان= جان آن سوخته

مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد
قضای آسمان است این دیگرگون نخواهد شد

(حافظ)

مرا از سر: از سر من

ناگفته نماند که عکس این مسئله نیز صادق است، یعنی در بعضی موارد نقش نمای اضافه خود مترادف با حروف اضافه‌ی «از»، «بر» و «به» است (برای آگاهی بیش‌تر: کتاب حروف و اضافه ربط)

به عنوان نمونه:

«...زیادت هزار مثقال نهاده است که...» (کلیله و دمنه، ص۱۳) یعنی زیادت از هزار مثقال (مترادف «از»).

«... و اسباب پیروزی دشمن بسیار است» (راحة الصدور، ص۲۱۷) یعنی پیروزی بر دشمن (مترادف «بر»).

وصف تو را گر کنند ور نکنند اهل فضل
حاجت مشاطه نیست روی دل آرام را

(گلستان، ص۵۶) یعنی حاجت به مشاطه

با در نظر گرفتن تحلیل فوق، بیت مورد نظر بدین صورت گزارش می‌شود:

خسرو گفت: «اگر جازه‌ی ملاقات شیرین را نداشته باشی، چه می‌کنی؟»

فرهاد در پاسخ گفت: «دیدن ماه از دور شایسته است»، به عبارت دیگر: «شیرین ماه من است، تماشای این ماه از دور خوش‌تر است».

منابع و مآخذ

۱. ارشاد سرابی، اصغر و دیگران، ۱۳۸۰، ادبیات فارسی ۳ رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، چ۳، تهران، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

۲. جوینی، محمد، ۱۳۷۸، تاریخ جهانگشای جوینی، به تصحیح محمد قزوینی، ج۱ چ۲، تهران، نقش قلم

۳. حافظ شیرازی، شمس الدین، ۱۳۷۷، دیوان غزلیات حافظ، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چ۲۲، تهران، صفی علیشاه

۴. خطیب رهبر، خلیل، ۱۳۷۲، دستور زبان فارسی (کتاب حروف اضافه و ربط)، چ۳، تهران، مهتاب

۵. راوندی، محمد، ۱۳۶۴، راحة الصدور و آیة السرور، به تصحیح محمد اقبال، چ۲، تهران، امیرکبیر

۶. سعدی شیرازی، مصلح الدین، ۱۳۶۹، گلستان سعدی، به تصحیح غلامحسین یوسفی، چ۲، تهران، خوارزمی

۷. سعدی شیرازی، مصلح الدین، ۱۳۸۰، کلیات سعدی، از روی نسخه‌ی تصحیح شده‌ی مرحوم محمدعلی فروغی، چ۱، تهران، موحلین

۸. سعدی شیرازی، مصلح الدین، ۱۳۶۹، بوستان سعدی، به تصحیح غلامحسین یوسفی، چ۴، تهران، خوارزمی

۹. سگری، محمدرضا و دیگران، ۱۳۸۵، زبان و ادبیات فارسی ۱ و ۲ پیش دانشگاهی چ۱۲، تهران، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

۱۰. عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، ۱۳۷۹، منطق الطیر، به تصحیح و شرح و گزارش رضا انزابی نژاد و سعید قره‌بگلو، چ۱، تهران، جامی

۱۱. مولوی، جلال الدین محمد، ۱۳۷۰، مثنوی معنوی، به همت ریونیکلسون، چ۱، چ۸، تهران، مولا

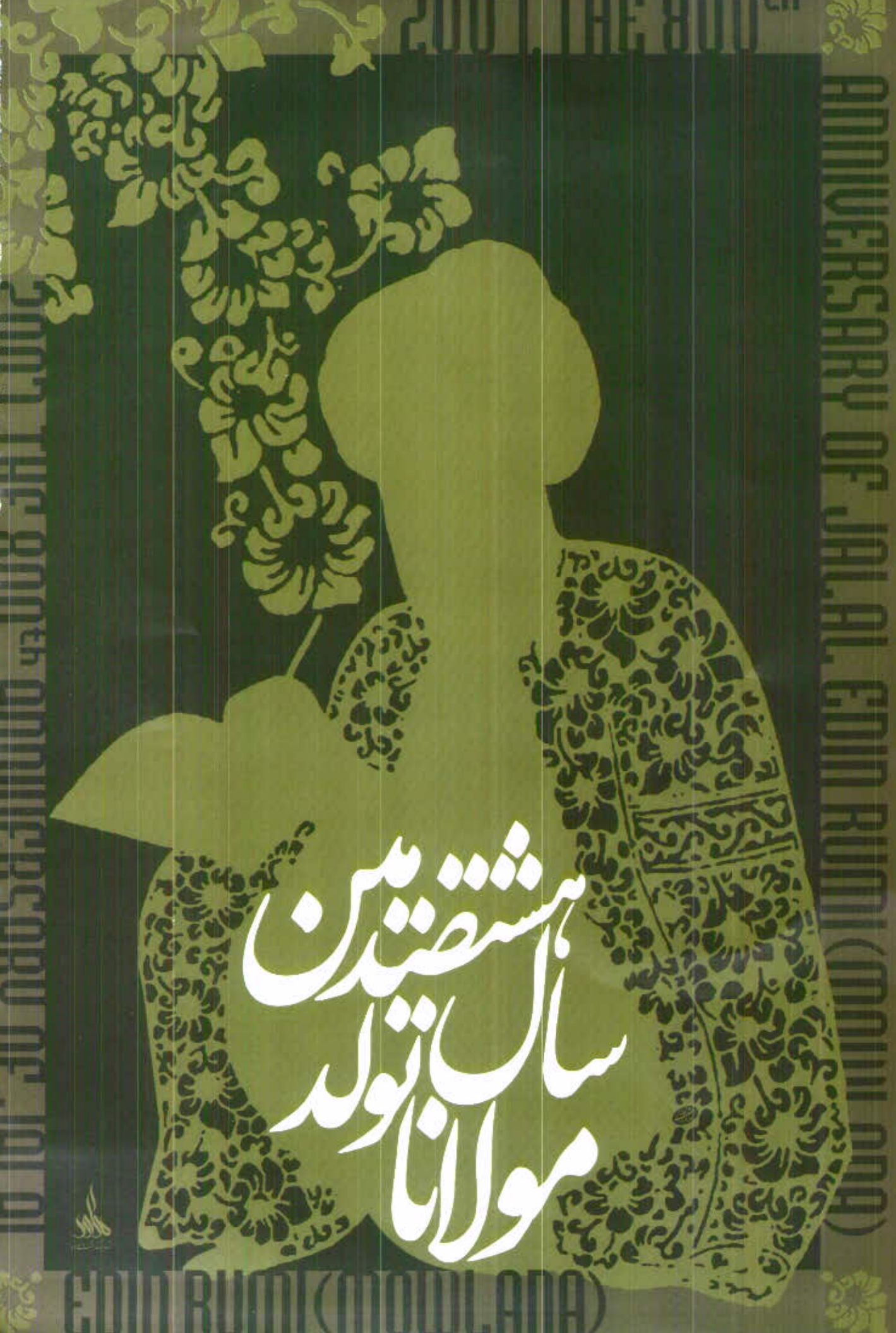
۱۲. ناصرخسرو، ابومعین، ۱۳۵۶، دیوان ناصرخسرو، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران

۱۳. نصرالله منشی، ابوالمعالی، ۱۳۷۰، ترجمه‌ی کلیله و دمنه، به تصحیح مجتبی مینوی، چ۹، تهران، انتشارات دانشگاه تهران

۱۴. نظامی، الیاس، ۱۳۷۲، کلیات خمسه‌ی نظامی گنجوی، به تصحیح وحید دستگردی، چ۱، تهران، نگاه

۱۵. هجویری غزنوی، علی، ۱۳۷۶، کشف المحجوب، به تصحیح ژوکوفسکی، چ۵، تهران، طهوری

تصویر گر: بهنام شریفی
از کتاب: نگاره‌ها - بهرام‌گور


800TH ANNIVERSARY OF JALAL EDDIN RUMI (MOWLANA)
JALAL EDDIN RUMI (MOWLANA)
سال هشتصدمین
مولانا تولد