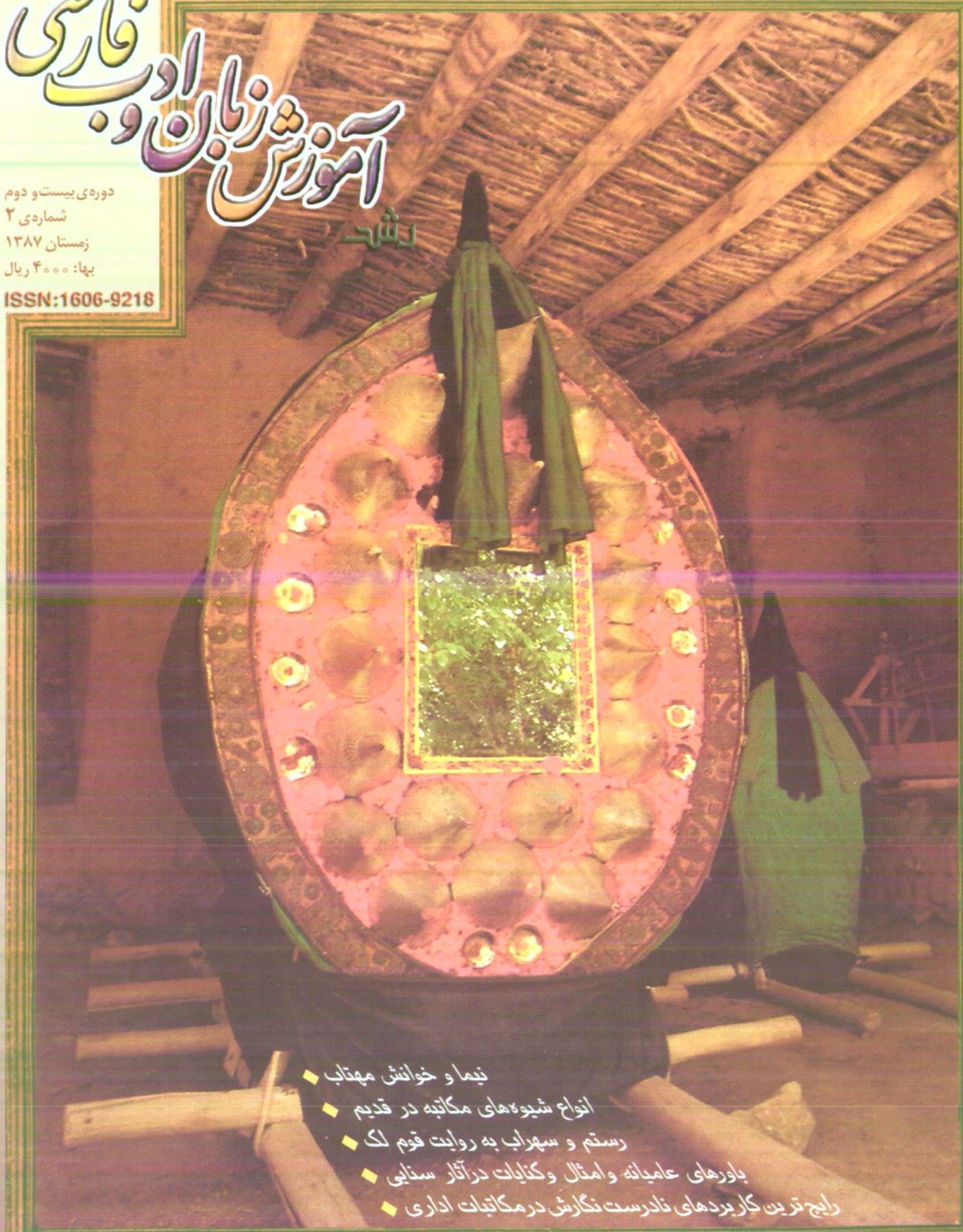
وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir

۸۸

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

دوره‌ی بیست‌و دوم
شماره‌ی ۲
زمستان ۱۳۸۷
بها: ۴۰۰۰ ریال
ISSN:1606-9218



- نیما و خوانش مهتاب
- انواع شیوه‌های مکاتبه در قدیم
- رستم و سهراب به روایت قوم لک
- باورهای عامیانه و امثال و کنایات در آثار سنایی
- رایج‌ترین کاربردهای نادرست نگارش در مکاتبات اداری

شرایط پذیرش مقاله

قابل توجّه نویسندگان محترم؛ چنان چه مقاله ی ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد پذیرش و داوری نمی شود.
فصلنامه ی 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 محل 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 تحریریّه 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 ـ 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 ـ که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می آید ـ 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 مهمترین مسائل و سؤالات موجود در حوزه ی علمی آموزشی.

Key title: Roshd. Amuzish e zaban va adab e farsi

● مدیر مسئول : علیرضا حاجیان‌زاده ● سردبیر : دکتر محمدرضا سنگری ● مدیرداخلی : دکتر حسن ذوالفقاری ● ویراستار: دکتر حسین داودی ● طرّاح گرافیک : شاهرخ خره‌غانی

● هیئت تحریریّه : دکترعلی‌محمد حق‌شناس ، دکتر تقی وحیدیان کامیار ، دکتر حسین داودی،دکتر محمدرضا سنگری، دکتر حسن ذوالفقاری ،غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم‌پورمقدم

● پیام گیر نشریات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ـ۸۸۸۳۹۲۳۲ ● مدیر مسئول: ۱۰۲ ● دفتر مجله: ۱۱۳ ● امور مشترکین: ۱۱۴

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

تلفن امور مشترکین : ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰ تلفن دفتر مجله : ۹ ـ ۸۸۸۳۱۱۶۱ ، داخلی ۳۷۴ چاپ : شرکت افست (سهامی عام)

رشد آموزش زبان و ادب فارسی ۸۸

دوره‌ی بیست و دوم
شماره‌ی ۲
زمستان ۱۳۸۷
شمارگان ۲۰۰۰۰ نسخه
بها: ۴۰۰۰ ریال

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir

فصلنامه‌ی آموزشی تحلیلی اطلاع‌رسانی

E.mail: info@roshdmag.ir

شرح جلد:
قمصر ـ نخل مربوط به مراسم عزاداری
کاشان ـ مروارید کویر ـ سعید محمودی ازناوه

در این شماره :

یادداشت سردبیر / دکتر محمدرضا سنگری ۲
نیما و خوانش مهتاب / محمود جوادیان ۳
چند نکته پیرامون مقاله‌ی (درنگی بر داستان رستم و اسفندیار) / مهدی احمدی ۹
دو عالم دستگاه / سروش سپهری ۱۰
آواره‌ی کویر (تأمّلی در احوال و آثار یغمای جندقی) / ناهید وزیریان ۱۴
انواع و شیوه‌های مکاتبه در قدیم / طاهره حق‌پرست ۱۹
اختیار وزنی «قلب» یا اختیار زبانی / محمدامین شمسی‌نیا ۲۶
باغ نگاه / فاطمه رمادی ۲۹
شاخ نفیر / عباس رحیم بختیاری ۳۲
رستم و سهراب به روایت قوم لک / دکتر علی عباس رضایی نورآبادی ۳۴
اِخوان الصفا / معصومه اکرمیّه ۳۸
در سایه‌سار نخل ولایت / محمّد بهلولی ۴۲
باورها و امثال و کنایات در آثار سنایی / مریم‌السادات نجیب ۴۷
کاسه و نیم کاسه (تأمّلی در یک کنایه) / علی‌اصغر فیروز نیا ۵۰
رایج‌ترین کاربردهای نادرست نگارش در مکاتبات اداری / سیدعلی قاسم‌زاده ۵۲
نثر هنری، شعر منثور، نثر شاعرانه / دکتر سیدمحسن حسینی‌مؤخر ۵۶
معلمان شاعر و نویسنده / ۶۲

آغاز جاودانگی

سردبیر
یادداشت

ما نیامده‌ایم که برویم. تولّد ما آغاز جاودانگی ماست.

حق با شاعر است که مرگ، پایان کبوتر نیست، کبوتر می‌رود و پرواز می‌ماند. ما نیز اگر پیش از رفتن، رسم ردّ پا گذاشتن بدانیم پس از رفتن، زنده‌تر می‌شویم مثل همه‌ی نام‌هایی که امروز طنین و پژواک دارند و بی‌حضور تن می‌زیند و زنده و زیبا و زایا، شیوه‌ی شیرین زندگی می‌آموزند.

زندگی فرصتی است برای گریز از مدار مرگ و بزرگ کسی است که راز مرگ‌شکنی می‌داند و هر روز برای خودش جشن تولّد تازه می‌گیرد.

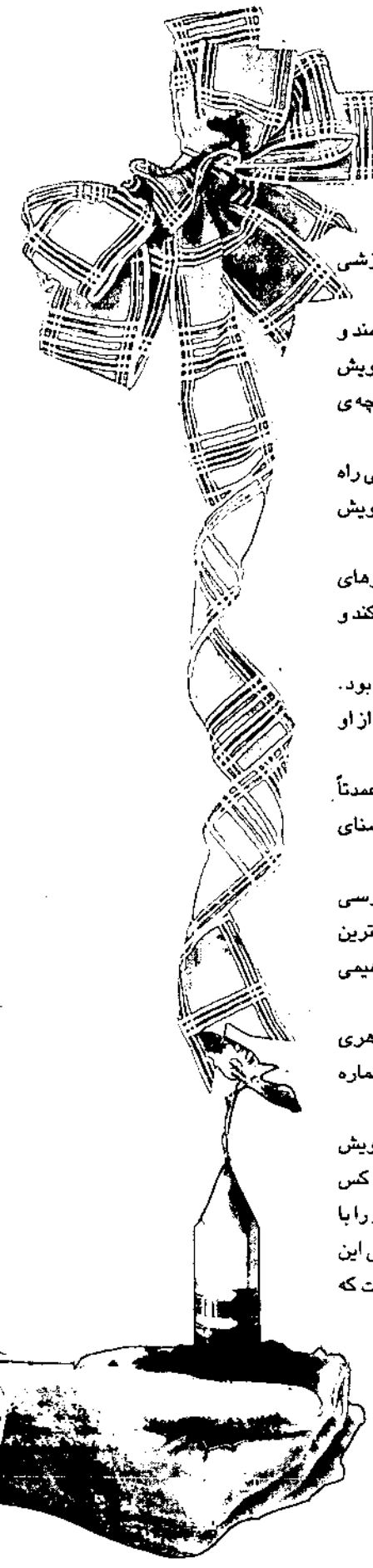
پس گذشت و درگذشت، هرچند سرنوشت گریز ناپذیر انسان و همه‌ی پدیده‌هاست، امّا برای آنان که صدای منتشرشان ورای زمان و زمین خویش را درمی‌نوردد صادق نیست. اینان نه تنها تاریکی و خاموشی نمی‌پذیرند که راهنوردان بیابان‌های هول را شیوه‌ی راه رفتن می‌آموزند که: علامات و بالنّجم هم یهتدون (قرآن).

اینان را نیز نباید گریست که مرگ آنان، زیستن در افقی فراتر است. اگر هم گریه‌ای است گریه بر خویش است که چنین از دست دادنی را باید تحمّل و شکیب بورزد و به تعبیر شاعر نام آشنای امروز محمّدعلی بهمنی:

زنده‌تر از تو کسی نیست چرا گریه کنیم
مرگ ما باد اگر مرگ تو را گریه کنیم

در سالی که گذشت به سنّت و رسم سال‌های پیشین، رفتگان بزرگ کم نبودند؛ از قلمرو ادب و فرهنگ نیز مسافرانی بزرگ به سمت صریح صبح دیدار کوچیدند که زنده و مانا، فرداها را گرمی و روشنی می‌بخشند. علامه دکتر سیدجعفر شهیدی یکی از این مهاجران مسافر بود. دکتر قیصر امین‌پور مسافر دیگر و پروین دولت‌آبادی هم‌سفری دیگر از این کاروان. در روزهای پایانی بهار نیز نادر ابراهیمی، مسافر جاودانگی شد. دکتر شهیدی خلف صالح دهخدا بود و مرزبان سترگ زبان و فرهنگ و ادبیات؛ مردی پیوندگاه حوزه و دانشگاه، ادبیات و عرفان و تاریخ، مجمع‌البحرین ادب نفس و ادب درس، انسانی عظیم که چند نسل استادان ادبیات این مرز و بوم در سایه‌ی دانش او آرمیدند و از شاخسار فضل و معرفت او کام خویش را شیرینی بخشیدند.

دکتر شهیدی شهیدپرور، داغ فرزند را صبورانه بر شانه‌های ستبر کشید و در عمر پربرکت خویش ده‌ها فرزند علمی به جامعه بخشید که چونان فرزند شهیدش جاودانه خواهند ماند. او اندیشه‌وری بود که سلوک علمی، فرهیختگی، تدریس عالمانه، همه سونگری و ژرف‌اندیشی را



با هم درآمیخته بود و شاگردان مستقیم و غیرمستقیم او، امروز و فردا و همیشه بر خوان او خواهند نشست.

کلاس درس او، جز دقائق و ظرائف علمی که در کم‌تر کلاسی یافت می‌شد، سرشار آموزه‌های منشی و ارزشی بود. شخصیت او جاذبه‌ای داشت که جان را می‌ربود و به هرچه فضیلت و خوبی پیوند می‌زد.

شعر موفق و مؤثر امروز نیز سوگوار چندین چهره بزرگ بود. یک سال پیش از این، قیصر ـ شاعر دردمند و ممتاز عصر انقلاب ـ داغ بر پیشانی دل‌ها نهاد و پر کشید. او که هنوز هزاران قافله چشم امیدوار به آینده‌ی خویش همراه داشت، شاعر غزل‌های متفاوت، سروده‌های ژرف، شاعری که دستور زبان عشق می‌دانست و از کوچه‌ی آفتاب گذشته بود و در صبح تنفّس کرده و شعر او رهاورد تجربه‌های بزرگ درونی و بیرونی او بود.

دکتر قیصر امین‌پور، هرچه گفت زیبا گفت و ژرف و ماندگار. سروده‌هایش خیلی زود به کتاب‌های درسی راه یافت و همه‌ی سلیقه‌ها و حتی باورها را همراه کرد و به اعتراف همگان، بزرگ‌ترین پدیده‌ی شعری روزگار خویش شد.

امین‌پور در نثر همان اندازه توانمند بود که در شعر و در نقد همان اندازه چیره‌دست که در سیاه‌مشق و هنرهای دیگر. او کاشف فروتن مضامین بزرگ بود بی‌آن که آن همه یافتن صداقت و صراحت کودکانه‌اش را مخدوش کند و او را به سمت تاریک ژست‌های بزرگ‌سالانه و بزرگ‌نمایانه بکوچاند.

پروین دولت‌آبادی، شاعری که پروین بزرگ را تداعی می‌کند، از مسافران دیگر خطّه‌ی شعر و ادب بود. سروده‌های او چنان با خاطر کودکان دیروز و امروز گره خورده که گستره‌ی روشن حافظه‌ی هیچ کس تهی از او نیست.

کیست که سروده‌ی زیبای «به مادر گفتم آخر این خدا کیست» را فراموش کند؟ هرچند پروین دولت‌آبادی عمدتاً در انزوا زیست امّا شعر او با زبان و ضمیر کودکان چنان گره خورد که بخشی از حافظه‌ی شعری چند نسل آشنای سروده‌های نرم و صمیمی و شیرین اوست.

نادر ابراهیمی، نادره‌ای دیگر بود که یادگاران عزیز او در قلمرو داستان‌نویسی، فیلم‌نامه، ترانه، نقد و بررسی هماره خواهد ماند. نثر ابراهیمی اگر تبیین و بازشناخته شود، تردیدی نیست که از پاکیزه‌ترین، شیواترین و زیباترین نثرهای روزگار ماست و اگر گزافه و اغراق انگاشته نشود، در تاریخ ادبیات ما، نظیر آن اندک یاب است و ابراهیمی با نثر سعدی گونه‌اش در آینده بیش‌تر و بهتر از محاق و خسوف سر بر خواهد آورد.

ابراهیمی در ترانه‌هایش نیز ماناست. او از حنجره‌ی گرم محمّد نوری می‌تراود که «ما برای آن که ایران گوهری تابان شود خون دل‌ها خورده‌ایم. ما برای آن که ایران خانه‌ی خوبان شود رنج دوران برده‌ایم». یاد و نامش هماره گرامی باد.

قصّه‌ی رفتن، برای همه است. تنها یکی می‌ماند و آن اوست و چه هوشمندانه ایرانیان همه‌ی قصّه‌های خویش را با این جمله آغاز می‌کردند که «یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیچ کس نبود». دیروز و حالا و همیشه هیچ کس نیست امّا آنان که برای اویند می‌مانند و شهیدی و امین‌پور و دولت‌آبادی و ابراهیمی از آن جمله‌اند. نسل امروز را با این چهره‌ها بیش‌تر آشنا کنیم که تمام زندگی‌شان باغبانی باغ خوبی و فرهنگ و فضیلت بود. بازشناسی این نامداران، چراغ دادن به دست رهروانی است که از جادّه‌های فردا خواهند گذشت. شناساندن اُسوه‌هایی است که قدردان فرصت‌های خویش بودند و نگاهبان بی‌چشم‌داشت فضیلت‌ها و عظمت‌ها.

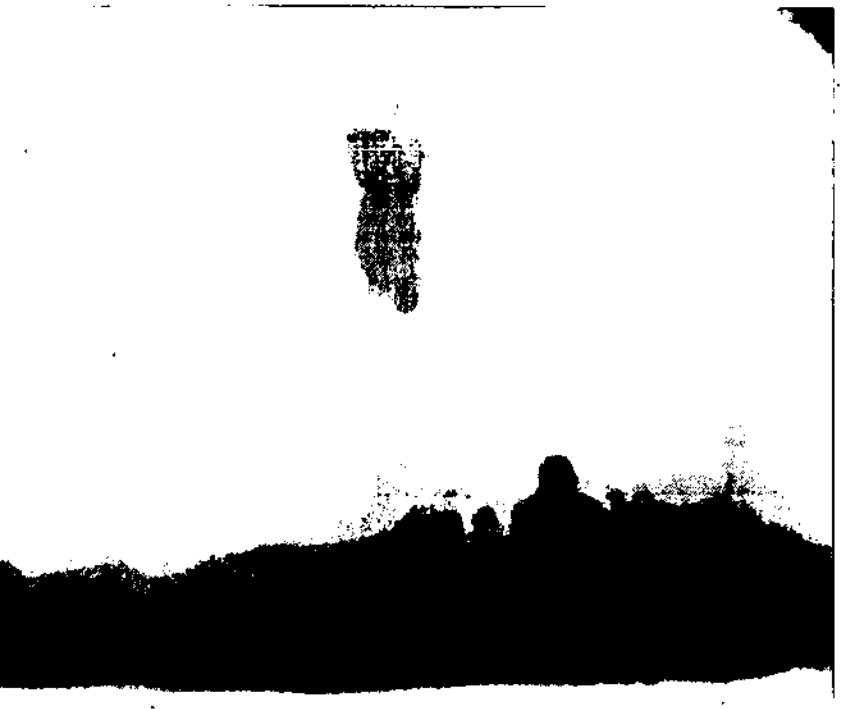
مردان و زنانی که عشق‌ورزی رسم و سنّت زندگی‌شان بود و حقیقت‌جویی، تکاپوی شبانه و روزانه‌شان.

دکتر شهیدی زنده است مثل عاشورایی که از آن نگاشت و دکتر امین‌پور جاودانه است مثل شهیدانی که از آنان سرود و دولت‌آبادی جاری است مثل چشمه‌ها و رودهایی که در سروده‌های صمیمی کودکانه‌اش از آنان گفت.

اینک ما تماشاگران کاروانی هستیم که می‌رود اما هماره می‌ماند. دقیق‌تر شویم کاروان و کاروان‌سالار را با ما گفت‌وگویی است. گوش بگشاییم تا نجوای او را با خویش بشنویم. گوشِ باهوش که به قول حافظ:

گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

نیما و خوانش مهتاب



چکیده

نویسنده در این مقاله به معرّفی نیما و ویژگی اشعار او می‌پردازد و، ضمن بررسی شعر مهتاب، سه خوانش متفاوت از شعر وی ارائه می‌دهد.

کلید واژه‌ها

مشروطه‌خواهی، تعهّد اجتماعی، مدرنیت، نوآوری ادبی، نمادگرایی، افسانه، مهتاب

نویسنده: محمود جوادیان

کارشناس زبان و ادبیات فارسی

نیما زاده‌ی روزگاری است که جامعه‌ی ایران از فضای بسته به افق‌های روشن آینده چشم دوخته بود. رخوت ادبی و فترت فرهنگی تا ژرفای جان جامعه نفوذ کرده بود و تلاش گروه کوچک کوشندگان فرهنگی، علمی، ادبی و هنری بر بستر جامعه‌ی توسعه‌نیافته پرتوی کم‌رنگ داشت. احداث دارالفنون، راه‌اندازی کارخانه‌ی چاپ و روزنامه، فرستادن دانشجو به اروپا و برگردان کتاب‌های اروپایی به فارسی بر بخش کوچکی از گروه‌های اجتماعی اثر گذاشت و به رشد آگاهی آنان انجامید، اما توده‌ی بزرگ مردم در ناآگاهی و فقر مطلق به سر می‌بردند. گرایش به تغییر زیرساخت و مدرنیزه کردن جامعه ـ متناسب با سطح علم و خواست آن روزگار ـ از دوره‌ی قائم‌مقام فراهانی آغاز شده بود. چهره‌هایی مانند امیرکبیر در تقویت و تداوم آن کمک شایانی کردند و انقلاب مشروطه نقطه‌ی عطف عملی و عینی این گرایش بود.

مدرنیت (modernite) به گونه‌ای ـ کم و بیش و نه جامع ـ در وجوه گوناگون، در نگاه و زندگی عملی بخش کوچکی از جامعه خود را نشان داد. سد تاریخی سنت در برابر مدرنیته، هم‌چنان استوار و قدرتمند بود. «مدرنیته جریان تاریخی ـ فلسفی به‌هم‌پیوسته‌ای است و اجزای فلسفی، اقتصادی و زیبایی‌شناختی هم‌سویی دارد» (تجدد و تجددستیزی در ایران، ص۱۷۱) پس از ۱۲۹۹ هـ. ش. مدرنیزاسیون خودش را در احداث کارخانه‌ها، شهرسازی نو، راه‌آهن و شوسه، دانشگاه، مدرسه به سبک اروپا و ورود دختران به حوزه‌ی آموزش دانش نو، ساخت بیمارستان‌های مدرن و... آشکار کرد. جامعه با شکل جدید حکومت توسعه‌گرا، اما به لحاظ سیاسی بسته، مواجه شد. جنگ اول جهانی تمام شده بود و از خود فقر، تنگدستی، گرسنگی و بیماری برجا گذاشت. گرایش گذر از جامعه‌ی کهنه به جامعه‌ای نو بر بستر حکومت تمرکزگرا و یک‌پارچه با شعار «ایران نوین»، در ادامه‌ی شعار مقوله‌هایی چون «میهن» و «آزادی» بر

فضای شهری جامعه جاری شد. شاعرانی چون تقی رفعت، شمس کسمایی، جعفر خامنه، دهخدا و... به نوعی تلاش کردند تا از گذشته‌ی شعر و قالب‌های سنتی آن فاصله بگیرند، اما نتوانستند به گونه‌ای بنیادی ـ آن‌گونه که نیما توانست ـ به روش و نظامی تازه دست یابند.

آغاز گرایش نو در شعر با نوعی رومانتیسیسم همراه بود. این رومانتیسیسم، هم متأثر از رومانتیسیسم اروپا بود و هم برخاسته از تحولات روزگار مشروطه‌خواهی. در حقیقت شعرِ دوره‌ی مشروطه، بیش‌تر بر پایه‌ی شور و هیجان انقلابیِ مردمی رَسته از جامعه‌ای ایستا شکل گرفته بود؛ شعری ساده و بدون پیچیدگی و جوهر شعریِ مدرن که تعهد اجتماعی‌اش را در شعاری اعتراضی و اجتماعی به گوش مخاطبان می‌رساند. این روند در ادامه، به «نظم‌سرایی» ساده و شعارگونه‌ی نسیم شمال و شعر به‌شدت اعتراضی و اجتماعی فرخی‌یزدی و لاهوتی، انجامید. میرزاده‌ی عشقی و عارف قزوینی نیز ـ هر کدام در حوزه‌ای ـ آثار خود را در خدمت تعالی جامعه و به‌عنوان پرچمی در برابر دولت‌های وقت قرار می‌دادند. عشقی شاعری جوان و سرکش و دوست نزدیک نیما، هم‌دل در گرو نو شدن شعر و هم‌قدم در راه مبارزه‌ی سیاسی داشت. عارف، هم‌صدا و نغمه‌هایش و هم تصنیف‌ها و شعرهایش به بلندگویی در دفاع از آزادی‌خواهان تبدیل شد. (نمونه‌ی ابیات به نقل از «از صبا تا نیما»، صفحات ۱۴۹، ۳۷۷ و ۳۷۸)

پیام دوشم از پیر می فروش آمد
بنوش باده که یک ملتی به هوش آمد
هزار پرده ز ایران درید استبداد
هزار شکر که مشروطه پرده‌پوش آمد
ز خاک پاک شهیدان راه آزادی
ببین که خون سیاوش چه‌سان به جوش آمد...
صدای ناله‌ی عارف به گوش هر که رسید
چو دف به سر زد و چون چنگ در خروش آمد

«عارف قزوینی»

تمام مملکت آن روز زیر و رو گردد
که قهر ملت با زور روبه‌رو گردد
به خائنین زمین آسمان عدو گردد
زمان کشتن افواج مرده شو گردد
بسیط خاک ز خون پلیدشان رنگین

«میرزاده‌ی عشقی»

نیما یوشیج گرهگاه اصلی این گذر تاریخی است. چهره‌ای که از روستای «یوش» مازندران به تهران رفت و در مدرسه‌ی «سن‌لویی» زبان فرانسه آموخت. آشنایی او با ادبیات اروپا و به‌ویژه به گونه‌ای مستقیم با ادبیات و شعر فرانسه از او چهره‌ای مدرن پدید آورد. نیما با رومانتیسیسم آغاز کرد، آن‌چنان که یکی از شعرهای آغازین با گرایش نو او «افسانه»، سرشار از جلوه‌های این مکتب هنری است. نیما با مطالعه‌ی شعر شاعران سمبولیست (نمادگرا) فرانسه: «بودلر»، «رمبو» و «مالارمه»، به دنیای تازه‌ای گروید و در بغرنجی و رنج این دگردیسی به شاعری نمادگرا ارتقا یافت.

تفاوت بنیادی نیما با شاعران روزگار اندکی پیش‌تر و هم روزگارش فقط تغییر قالب سنتی نیست؛ شکستن افاعیل عروضی و آن وزن مألوف و عادت‌شده‌ی دیرین، بخشی از تلاش وی در جهت تحول است. نیما دستگاه شعری تازه و نظام منسجم شعری را بر پایه‌ی نظمی که خود آفرید، بنیان‌گذاری کرد. به گفته‌ی خودش بی‌نظمی او نظمی دارد. این تحول، هرچند با تأثیر از شعر اروپایی و به‌ویژه فرانسوی به‌وجود آمد، برخاسته از وضعیت ویژه‌ی تاریخی و «فردیت» نیما یوشیج بود.

بافت دانش و معرفتی که از ساخت روزگار پس از مشروطه در ایران پدید آمد با زمینه‌های ذهنی و عینی، که از دوره‌ی قائم‌مقام بدین سو در کشور شکل گرفت، به ایجاد موج و تکانه در بستر جامعه‌ی به‌خواب رفته منجر شد و سال‌ها تکرار و دور و تسلسل در همان چرخه‌ی کمّی در بزنگاه تاریخیِ تغییر ساخت، به تحول گرایید. نیما از گذشته به آینده پل زد. گذشته‌ی سترگ تاریخ شعر و ادب فارسی، پشتوانه‌ی نیرومندی بود تا نیما از آن، به‌منزله‌ی سکوی پرش، سود جوید. همه‌ی سلسله‌ی به‌هم‌پیوسته‌ی گذشته‌ی ادب فارسی ایران، تحولات زیرساختی و فرهنگی و فرایند تاریخی با گره خوردن «فردیت» نیما در این مسیر و تغییرِ ساختِ شعر، دست به دست هم داده‌اند.

نیما افقی تازه گشود. ساخت تازه‌ای از شعر پدید آورد. از تکرار و فضای ذهنی دور شد. پیوندی هندسی میان اجزای شعر به‌وجود آورد. از کل‌گرایی به جزءگرایی گرایید. از استبداد زبانی دور شد و عناصر تازه را با نمادهای نو و شخصی به حوزه‌ی شعر کشانید. آشنایی‌زدایی را، که محصول فرمالیست‌ها بود، وارد شعر کرد. عناصر مشخص و ملموس زندگی روزگارش را

به‌جای عناصر انتزاعی به عرصه‌ی شعر آورد. بسیاری از واژگان، نام‌ها، عناصر، اصطلاحات، ترکیب‌ها، باورها و اسطوره‌های مازندرانی را به شعر فارسی کشاند. هم در فرم و هم در درون، مایه‌ی تحولی شگرف پدید آورد. راه و رسم تازه‌ای گشود و دستگاهی منظم درست کرد تا پیروانش با پویایی همواره و نگاهی تاریخی در تحول و پیشرفت پی‌گیر آن بکوشند. فردیت نیما، یعنی وجود تاریخی، فرهنگی ـ که همان هویت ویژه‌ی اوست ـ در این راه و ایجاد آن نقشی سزاوار داشت.

خوانش یکم

این شعر نمادگرا سرشار از تصویر است؛ شعر مهتاب یکی از زیباترین شعرهای سمبولیست (نمادگرا) نیماست که در آن تصویر از همان آغاز و از پاره‌ی نخست برجسته می‌شود. «نظریه‌ی رمانتیست‌ها و سمبولیست‌ها در قرن نوزدهم و نظر ایماژیست‌ها در قرن بیستم است که شعر را ملازم با تصویر می‌دانستند» (دیالکتیک نمادها، ص۵۶).

شاعر از سفری می‌گوید که سرانجام خوشی ندارد. سفری شبانه که جز تراویدن پرتوهای جاری ماه بر روی زمین و درخشیدن کورسوی شب‌تاب، روشنایی دیگری نیست. همه‌ی عناصر مادی و معنوی در شب حضور دارند و وجود شب را تداعی می‌کنند:

مهتاب، شب‌تاب، خواب و خفته و شب در شعر نیمایی نماد است. در حالی که روشنایی مهتاب و سوسوی کم‌جان شب‌تاب می‌تواند یأس مطلق و ناامیدی را کم‌رنگ‌تر کند و نوید صبح دهد، اما در قوم انگار مرده (به خواب عمیق فرو رفته) هیچ نشانی از بیداری نیست (در جبین این کشتی نور رستگاری نیست). رنج این راه دراز هم‌چنان ادامه دارد. شاید این قوم خفته به سحری، که در ادامه‌ی شب هم‌چون تراوش نور مهتاب در شاعر پدیدار شده، روی آورد. «سحر» و «صبح» نماد بیداری و آزادی است در برابر خفقان «شب». این بیداری و رشد شعور در آگاهی شاعر تجلی کرده است و شاعر می‌کوشد تا جامعه‌ی به خواب رفته در عادت سنت را با این صبح آگاهی‌اش بیدار کند. شاعر بسیار می‌کوشد تا جامعه‌ی سنت‌زده، ساق گل نازک‌آرای شعر نو، اندیشه‌ی مدرن و آرزوهای بلند انسانی او را دریابد، اما تلاش وی عبث است. جامعه در خوابی عمیق فرو رفته است؛ رنج راه دراز، مانند خاری در جگر آزارش می‌دهد و آرزوهای تاریخی ـ که این همه با مایه‌ی جانش آن را پرورش داد ـ بر باد می‌رود. شاعر با پاهای زخمی و تاول‌زده بر دهکده‌ی جامعه بیهوده بر در می‌کوبد، زیرا صدایی و پاسخی درخور سراغ ندارد و اصلاً پاسخی نیست؛ مأیوس در اندوه این جامعه‌ی به خواب عمیق فرو رفته می‌گرید.

این شعر، از نوع شعر چندمعنایی یا چندآوایی است؛ یعنی، دارای طیف آوایی و معنایی واژه‌ها و آمیخته‌هایی است که می‌تواند تخیل خواننده را در تحلیل موشکافانه‌ی عناصر و مؤلفه‌های آن گسترش دهد و هر کس با افق معنایی گسترده‌تری آن را تأویل کند. نمونه‌ی آن در این شعر، گروه هم‌نشین «نازک‌آرای تن ساق گلی / که به جانش کشتم...» و در مجموع عناصر و مفردات شعر که در پیوند با همدیگر کل یک پارچه‌ای را تشکیل می‌دهد.

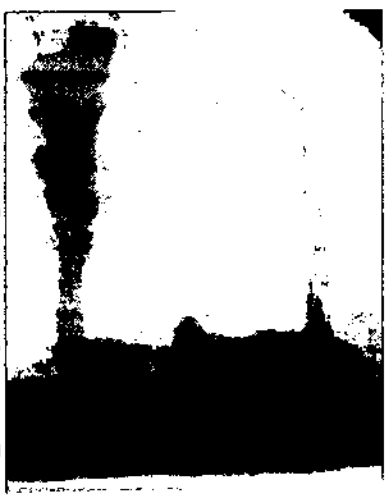
شعر نو آزاد، دیگر مانند شعرهای در قالب سنتی نیست که از بیت‌های مستقل تشکیل شود؛ همه‌ی اجزا، در پیوند هندسی کل یک پارچه و هم‌بسته‌ای را تشکیل می‌دهد با طیف و افق‌هایی از معنا و آوا. در موسیقی، چندصدایی (پولی‌فونی) «عبارت است از قطعه‌ی موسیقی که بیش از یک صدا داشته باشد. منظور از صدای واحد، هر یک از اصوات در قالب یک قطعه‌ی چندصدایی شامل ترکیب یا تلفیق ملودی‌های متفاوت و کم‌وبیش مستقل است. به این ترتیب می‌توان [به آن] پولی‌ملودی نیز اطلاق نمود» (مبانی اتنوموزیکولوژی، ص۱۲۱).

چندآوایی در رمان به گفته‌ی «باختین» ـ که داستایفسکی را نخستین پایه‌گذار رمان چندآوایی می‌داند ـ هر یک از شخصیت‌ها در حکم یک ملودی هستند و مجموعه‌ی آن‌ها نغمه‌ی نهایی را می‌سازند. به‌عبارت دیگر منش درونی هر یک (هم‌چون منش روانی آن‌ها) تنها در مناسبتی که با سایر شخصیت‌ها و با طرح اصلی رمان دارند، معنا می‌یابد. در رمان‌های چندآوایی داستایفسکی، جهان روایت شده، جهان روایت‌های گوناگون از شخصیت‌هاست که با دیدگاه دگرگون‌شونده (و غیرثابت)ی راوی بیان می‌شود (ساختار و تأویل متن، ص۹۹). وی می‌گوید: «مسائلی که در رمان چندآوایی (polyphonic novel) پیش روی نویسنده و آگاهی وی قرار می‌گیرند بسیار عمیق‌تر و پیچیده‌تر از مسائلی هستند که در رمان تک‌آوایی (تک‌گویی= mono logic) رخ می‌نمایند. در قیاس با جهان نیوتن، وحدت جهان انیشتنی از پیچیدگی و عمق بیش‌تری برخوردار است و در سطح عالی‌تری قرار می‌گیرد و از رتبه‌ی کیفی متفاوتی است» (منطق گفت‌وگویی...، صص۳۷ و ۳۸).

شعر از روزنه‌ی امید آغاز می‌شود و با تنهایی و ناامیدی شاعر یا راوی به پایان می‌رسد. تلاش همواره‌ی راوی بی‌نتیجه و عبث است. اما این ناامیدی، باعث نمی‌شود تا شاعر دست از تلاش بردارد. در بند آخر پس از پینه بستن و آبله شدن پای رهوارش و با آن تنهایی غمبار خود، باز بر در می‌کوبد تا شاید دری گشوده شود.

می‌توان به این متن از زاویه‌های گوناگون

نگاه کرد؛ حتی نگاهی فرامتنی به آن داشت و آن‌چه در هر بار و با هر خوانش کشف می‌شود، به‌عنوان گونه‌ای تأویل و از افقی دیگر بدان نگریست. همان‌گونه که نیما با نگاهی دیگر به شعر و با تجربه‌ای تازه، آن را دگرگون کرد. نگاه تازه‌ی نیما به شعر بر پایه‌ی نگاه تازه به زندگی ـ با توجه به تحول روزگارش ـ و به همه‌ی عناصر هستی است. هوسرل فیلسوف بر این باور است: باید شیوه‌ی فهم و رویکردها به واقعیت زیر و رو شود. باید به دنیا با چشمانی تازه بنگریم و ذره‌ای اعتبار برای «باور به وجود آن‌چه تجربه می‌کنیم» قائل نشویم. تمامی احکام را بی‌اعتبار بشناسیم و برای هیچ بیان فلسفی «بار ارزشی» نپذیریم (ساختار و تأویل متن، ص۵۴۷). اساساً در اثر هنری، معنای قطعی و نهایی وجود ندارد. متن، همواره و در فرآیند دگرگونی و تحول دانش و آگاهی انسان، خود متحول می‌شود و می‌توان هر بار با تأویلی دیگر به آن نگریست. تشودور آدورنو گفته است: اصل زیبایی‌شناسیک مدرن، رهایی از معناست و اثری هنری با رها شدن از بندهای دلالت معنایی، هم‌چون زبان به هدفی در خویش تبدیل می‌شود. ... دیگر آشکار شده است که ـ جدا از تمامی دشواری‌هایی که این حکم به‌همراه می‌آورد ـ در اثر هنری کلام نهایی وجود ندارد



(همان، ص۵۷۳). چشم‌ها را باید شست/ جور دیگر باید دید (سهراب سپهری).

خوانش دوم

شعر با تصویری از سکوت آغاز می‌شود. تراویدن مهتاب: جاری شدن پرتوهای ماه بر زمینه‌های تاریک شب و درخشیدن شب‌تاب با آن درخشش کم‌رنگ در سکوت شبانه‌ی طبیعت؛ فضایی که بر آن آرامش و سکوت حاکم است. وزن شعر نیز ـ زحاف دستگاه (بحر) رمل ـ بر این سکوت، آرامش و روانی افزوده است. شب‌تاب، وجدان بیدار و روان آگاه شاعر و کسانی مانند شاعر، این سکوت شب و این غفلت و خواب‌زدگی جامعه را تاب می‌آورد. هم پرتو مهتاب جاری است، هم سوسوی شب‌تاب و هم اشک از چشم خیس شاعر.

سحر و صبح، همان آگاهی و دانایی عمومی محدود برآمده از روزگار شاعر است. این نگاه تاریخی نیماست که با درک طلوع «مدرنیته» (همان سحر و صبح) و درک وظایف تاریخی از دنیایی تازه، دریافتی نو و نگاهی مدرن و جهانی سخن می‌گوید. شاعر در سطحی از آگاهی و رشد شعور به‌سر می‌برد تا نگران «این قوم به جان باخته» باشد و بخواهد آن‌ها را از این ناآگاهی نجات دهد. اما این تلاش بیهوده و ناموفق، نیشی بر جگر او می‌شود. همه‌ی آرزوها، همه‌ی خون‌دل‌خوردن‌ها و همه‌ی مایه گذاشتن از جانش ـ چه آگاهانیدن مردم، چه تغییر و تحول ساختار شعر و چه تغییر در نگاه اجتماعی و تحول فرهنگ عمومی ـ با اقبال همگانی مواجه نمی‌شود و به شکست می‌انجامد. این پایان تراژیک، نوعی نگاه تراژیک نیما در این شعر است (نگاهی که بیش‌تر در صادق هدایت موج می‌زند). در بند دوم، شاعر دست به این سو آن سو دراز می‌کند تا همگامی بیابد و پاسخی از خانه بشنود، اما جامعه آن‌قدر درهم و به‌هم‌ریخته و پریشان است که همه‌ی بدبختی آن‌ها بر سر شاعر آوار می‌شود.

در بند سوم، شاعر دوباره به آغاز باز می‌گردد؛ همان فضای سکوت بند نخست. شاعر بر سیاهی شب و بر خواب شبانه می‌تراود و می‌تابد، اما اکنون نومیدی بر او چیره شده است. شاعر در تنهایی و با سنگینی وظیفه‌ای که برای خود قایل است، با خویش گویه می‌کند. در اندوه غفلت مردم، بیدار می‌گرید.

خوانش سوم

شعر مهتاب ـ همان‌گونه که پیش‌تر یادآوری کردم ـ شعری نمادگراست. «تفسیر ساختارهای نمادین، به ناچار باید تا اعماق بی‌کرانگی معانی نمادین پیش رود. به عبارت دیگر، این تفسیر نمی‌تواند بدان‌گونه که ما از علوم دقیق برداشت می‌کنیم علمی باشد. تفسیر معانی نه علمی بلکه عمیقاً معرفتی است» (منطق گفت‌وگویی، ص۵۴).

این شعر نمادگرا ساختی منسجم، وزنی روان (زحاف دستگاه رَمَل) و درون‌مایه‌ای اجتماعی و انسانی دارد. در آغاز، تراویدن مهتاب آمده است. مهتاب در ژرف ساخت این پاره‌شعر، به چشمه‌ای تشبیه شده است و نورش به جاری شدن آب چشمه روی زمین. در روساخت، مهتاب بر پایه‌ی قرینه‌ی «می‌تراود» استعاره‌ی مکنیه است. هم‌چنین مهتاب نماد است[1]، نماد روشنگری و آگاهی‌بخشی. اگر به فراسوی متن برویم، مهتاب ـ با توجه به ژرف‌ساخت آن که به چشمه مانند شده، چشمه هم نماد پاکیزگی، زایندگی و روشنی است ـ می‌تواند زایایی، رویش و جاری شدن را هم به ذهن متبادر کند؛ جاری شدن روشنایی بر زمینه‌ی تاریک (آوای بیداری در جامعه‌ی به‌خواب رفته). شب‌تاب نیز نماد است: جرقه‌های آگاهی و بیداری در این جا و آن جا؛ آن روشنایی

کم‌رنگ که نمی‌تواند بر تاریکی مؤثر باشد. خفته و خوابیده نماد ناآگاهی و غفلت است. تناسب میان واژگان مهتاب، شب‌تاب و خواب و آوای موسیقایی، که از پیوند آن‌ها برمی‌خیزد، بر زیبایی شعر می‌افزاید. «خواب در چشم شکستن» کنایه از بی‌خوابی کشیدن و نگران بودن است. چشم تر، چشم اشک‌آلود است.

سحر و صبح، هر دو آرایه‌ی جاندارپنداری (تشخیص) دارند. «مبارک دم صبح» اشاره به صبح صادق و دم مسیحایی آن است که موجود مرده را زنده می‌کند. «قوم به جان‌باخته» یا قوم [انگار] مرده، با دم مسیحایی صبح می‌تواند زنده شود. در ادبیات ما نسیم سحرگاهی به دلیل شکوفا کردن غنچه و گل‌ها هنگام صبح به دم عیسایی تشبیه شده است:

هر نسیمی که به من بوی خراسان آرد
چون دم عیسی در کالبدم جان آرد

«سیدحسن غزنوی»

باد صبح است که مشاطه‌ی جعد چمن است
یا دم عیسی پیوند نسیم سمن است

«مجیر بیلقانی»

گروه هم‌نشینِ «در جگر خاری لیکن» کنایه دارد. خار در چشم و خار در پا سابقه دارد. این جمله‌ی کنایی برساخته‌ی نیماست. خار در جگر شکستن، یعنی دچار رنج و سختی شدن و مشکلات را تحمل کردن است. «سفر» در «از ره این سفرم می‌شکند» هم گذر تاریخی است که راوی در این سیر تاریخی برای خود تعهد و وظیفه‌ای قایل است و هم سیر در آرزوها و خواسته‌های فرهنگی و هنری شاعر است که در جهت تحول آن ـ به ویژه تحول ساختار و درون‌مایه‌ی شعر ـ تلاش فراوان کرده و رنج بسیار برده است.

«نازک‌آرای تن ساق گلی» یعنی ساق گلی با تنِ نازک آراسته. «گلِ نازک‌آرا» و لطیف، استعاره است. این گل، هم استعاره از شعر آزاد نیمایی است که شاعر برای تحول آن تلاش فراوانی کرده است و هم آن نگاه تاریخی و جهان‌بینی و آن افق آرزوهای شاعر است. شاعر برای تحقق آرزوهایش از جان مایه گذاشت. «با جان کشتن» و «با جان آب دادن» کنایه از تلاش فراوان کردن و رنج بسیار بردن برای پرورش و رشد گیاه آرزو و آرمان است. «دست سایبدن» در پاره‌ی «دست‌ها می‌سایم» در معنای کنایی کورسو زدن و کورمال کردن و جست‌وجو کردن با دشواری است.

«در گشودن» در پاره‌ی «تا دری بگشایم» کنایه از «در پی امید و روزنه‌ای بودن» است. بر عبث پاییدن، اصطلاحاً در معنی بیهوده تلاش کردن و اصرار بیهوده ورزیدن یا انتظار کشیدن در امری که نتیجه‌ای ندارد. «که به در کس آید» کنایه از انتظار گشایش و ایجاد ارتباط است. «در و دیوار به هم ریخته شان»، «در» و «دیوار» مجاز همه‌ی خانه، زندگی و محیط اجتماعی است. این پاره کنایه از نابه‌سامانی، به هم ریختگی اوضاع و خرابی وضعیت است. «بر سر شکستن» کنایه از آوار شدن این وضعیت خراب و ناآگاهی مردم بر شاعر است. هم‌چنان تراوش مهتاب و درخشش شب‌تاب. «مانده پای آبله از راه دراز» کنایه از خسته شدن شاعر و زخمی و تاول زده شدن پاهای اوست. «دهکده» در «بر دم دهکده مردی تنها» مجاز محیط اجتماعی و کشور است. «کوله‌بارش بر دوش» کنایه از وظیفه و تعهد اجتماعی و هنری شاعری است.

شعر دارای نوعی قافیه است، مانند «مهتاب، شب‌تاب، ترم، سفرم، برم، سرم و ترم». فعل «می‌شکند» در پس این قافیه‌ها در شکل «ردیف» تکرار شده است. این قافیه‌ها و ردیف‌ها، موسیقی کناری زیبایی در شعر به وجود آورده است. هم‌چنین «سحر» با «خبر»، «از من» با «لیکن»، «می‌سایم»، «بگشایم» و «می‌پایم» به همراه قافیه‌های بالا، وزن و در مجموع ساخت منسجم شعر با همدیگر هارمونی زیبا، دل‌نشین و گوش‌نوازی به وجود آورده است. درنهایت، شعر «مهتاب» به قطعه‌ی توصیفی و داستانی موسیقی یا «پوئم سمفونیک» شباهت دارد (ع. پاشایی درباره‌ی شعر مرگ ناصری شاملو گفته که به گونه‌ای پوئم سمفونیک است. نگاه کنید به انگشت و ماه).

زیرنویس

۱. درباره‌ی نماد گفته‌اند: «در لغت به معنی نمود، نما، نماینده است. نماد به چیزی یا عملی گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش. تفاوت نماد با نشانه در آن است که هر نشانه مفهوم ساده و واحدی را دربر دارد؛ مثل چراغ راهنمایی. اما نماد مظهر مفاهیمی پیچیده‌تر از علامت است. مثل کبوتر سفید، برگ و زیتون با مفهوم صلح که از قدیم مانده‌اند... هر تصویری نخستین بار می‌تواند اسنادی استعاری داشته باشد. اما اگر تکرار شود، استعاره به نماد تبدیل می‌شود. ... بهترین نمادها در آثار ادبی با استعانت از قدرت خلاقیت نویسنده و شاعر به وجود می‌آیند و در رابطه با موضوعی که باعث خلق نماد شده است مفهوم مؤثرتری می‌یابند. نماد در آثار ادبی به دو صورت به کار گرفته می‌شود: یا در مقام تصویرهایی پراکنده در درون اثر حضور دارد... یا کل اثر ساختار نمادین دارد؛ مانند منطق‌الطیر عطار و کمدی الهی دانته» (فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیمادار، نشر مروارید، تهران، ۱۳۷۱).

منابع و مآخذ

۱. آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، انتشارات فرانکلین، چ۵، ۱۳۵۷
۲. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲
۳. باختین میخائیل و...، منطق گفت‌وگویی، ترجمه‌ی داریوش کریمی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷
۴. مسعودیه، محمدتقی، مبانی آتوموزیکولوژی، موسیقی‌شناسی تطبیقی، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۶۵
۵. مهرگان، آروین، دیالکتیک نمادها، نشر فردا
۶. میلانی، عباس، تجدد و تجددستیزی در ایران، نشر اخوان، تهران، چ۲، ۱۳۸۳

چند نکته پیرامون مقاله‌ی

(درنگی بر داستان رستم و اسفندیار)

رشد زبان و ادب فارسی، شماره‌ی۲، زمستان ۱۳۸۶

نویسنده: مهدی احمدی
اصفهان ـ دبیر دبیرستان‌های بویین میان دشت

۱) در وجه تسمیه‌ی رستم شاید بهتر بود نویسنده‌ی محترم به سخن مادر رستم نیز اشاره‌ای می‌کرد. بعد از تولّد رستم، وقتی مادر فرزند را می‌بیند:

بخندید از آن بچه سرو سهی
بدید اندر و فرّ شاهنشهی
بگفتا برستم، غم آمد به‌سر
نهادند رستمش نام پسر

(زول مول، ج اول، ص۱۷۷، ابیات ۱۷۰۵ و ۱۷۰۶)

۲) در بیت:

بدرّد جگرگاه دیو سپید
زشمشیر او گم کند راه شیر

(ص۳۰)

قافیه ایراد دارد. غلط چاپی است و درست آن (شید=خورشید) است. (نبرد اندیشه‌ها در حماسه‌ی رستم و اسفندیار، ص۲۲ب۱۵۱؛ رزم‌نامه‌ی ص۷۴ب۱۵۷)

۳) بیت:

همان شاه هاماوران را بکشت
نیارست گفتن کس او را درشت

(ص۳۰)

شاه هاماوران یا ماه هاماوران؟

در کتاب «نبرد اندیشه‌ها در حماسه‌ی رستم و اسفندیار» این بیت در حاشیه‌ی صفحه‌ی ۲۲ آمده و به نقل از چاپ مسکو «ماه هاماوران» نوشته شده است.

در «رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار» بیت ۱۵۸ نیز «ماه‌هاماوران» آمده و در توضیحات این بیت در صفحه‌ی ۷۷ به داستان کشته شدن سودابه به دست رستم، بعد از کشته شدن سیاوش، اشاره شده است.

در «شاهنامه‌ی چاپ ژول مول» صفحه‌ی ۱۲۴۲ بیت ۲۵۶۳ «شاه هاماوران» آمده است.

در لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل کلمه‌ی «هماور» آمده است: از عربی جمیر، نام قبیله‌ای ساکن یمن. در ادامه نیز، داستان چگونگی عاشق شدن سودابه به کاوس نقل شده است. هم‌چنین، به نقل از «انجمن‌آرا» چنین آمده است: هاماوران مخفف هامون وران یعنی صاحبان دشت و صحرا.

در غیاث‌اللغات نیز، مضمونی شبیه لغت‌نامه ذکر شده است.

در کتاب «فردوسی و حماسه ملی ایران» صفحه‌ی ۱۳۰ هم به این اشاره شده که هاماوران همان پدر سودابه است. در هیچ یک از این منابع، ذکر نشده که شاه هاماوران را رستم کشته است. مگر آن‌که به تسامح شاه هاماوران را اشاره به همان سودابه بدانیم!

۴) بیت:

همه شهر ایران بدو زنده‌اند
اگر شهریارند و اگر بنده‌اند

(ص۳۰)

مصرع دوم در «شاهنامه‌ی چاپ ژول مول» (ص۱۲۴۴ بیت ۲۶۱۱) و در کتاب «نبرد اندیشه‌ها در...» (صفحه ۲۷ بیت ۱۹۹) به‌این‌صورت آمده «اگر شهریارند اگر بنده‌اند» و نیاوردن (و) خواندن بیت را آسان‌تر کرده است!

منابع و مآخذ

۱. یدمشکی، مریم؛ درنگی بر داستان رستم و اسفندیار؛ رشد زبان و ادب فارسی؛ دوره‌ی ۲۱؛ شماره‌ی۲؛ زمستان ۱۳۸۶؛ صفحه‌ی ۲۸.
۲. جوینی، عزیزالله؛ نبرد اندیشه‌ها در حماسه رستم و اسفندیار (براساس نسخه‌ی دست‌نویس لنین‌گراد)؛ چ اول؛ دانشگاه تهران؛ ۱۳۷۴
۳. دهخدا، علی‌اکبر؛ لغت‌نامه، دانشگاه تهران
۴. رامپوری، شرف‌الدین، غیاث‌اللغات، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳
۵. شعار، جعفر؛ رزم‌نامه رستم و اسفندیار؛ حسن انوری؛ چ۲۳؛ نشر قطره؛ ۱۳۸۰
۶. فردوسی؛ شاهنامه؛ تصحیح ژول مول؛ چ۶؛ علمی و فرهنگی؛ ۱۳۷۴
۷. ماسه، هانری؛ فردوسی و حماسه ملی؛ مهدی روشن ضمیر؛ چ۲؛ دانشگاه تبریز؛ ۱۳۷۵

دو عالم دستگاه

چکیده

نویسنده در این مقاله بیتی از یک غزل بیدل دهلوی (مندرج در کتاب ادبیات فارسی ۲ متوسطه) را، که در مجله‌ی رشد ادب فارسی شماره‌ی ۸۰ نقد شده بود، مجدداً بررسی و تحلیل کرده است.

کلید واژه‌ها

سبک هندی، ممیّز، بیدل، دو عالم دستگاه، صفت شمارشی مرکب

سروش سپهری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات دبیرستان های کرج

اشاره

در شماره‌ی ۸۰ مجله‌ی رشد زبان و ادب فارسی مقاله‌ای، با عنوان «اشارات صبح»، از دکتر علی محمدی چاپ شد.

در این مقاله آمده: «چنین نیست که بنا به ضرورت شعری، ترادف و تقریب معنوی واژه‌ها در دیوان او [بیدل] گرد آمده باشد» (صفحه‌ی ۱۳) و این مطلب درست است که بیدل با اندیشه‌ی متمایز خود، آگاهانه، هنجارها را درهم می‌شکند. ایشان درباره‌ی بیت:

آرزوهای دو عالم دستگاه

از کف خاکم غباری بیش نیست

می‌نویسد: «جای واژه‌ی دستگاه اگر پیش از آرزوها باشد، ابهام معنوی بیت برطرف می‌شود؛ یعنی اصل ترکیب بوده است: دستگاه آرزوهای دوعالم... این جابه‌جایی، به کاربردهای بیدل از واژه‌ی دستگاه نزدیک و مطابق است» (صفحه‌ی ۱۴) و معنای بیت را چنین آورده است: «سرمایه‌ی آرزوهای دو عالم، نزد من بی‌ارزش‌ترین چیزهاست (منظور از دو عالم مجازاً نعمت‌های بهشت و دنیاست)» (همان).

ایشان در معنای مصراع «صد جهان معنی، به لفظ ما گم است» آورده است: «در لفظ ما، معانی بی‌شماری وجود دارد» (صفحه‌ی ۱۵).

در مقاله‌ی دکتر علی محمدی، نحوه‌ی نگرش به «دو عالم دستگاه» و «صد جهان معنی» یک‌سان نیست. در حالی که غیر از معانی «دستگاه» و «معنی» در شیوه‌ی بیانی بیدل تفاوتی دیده نمی‌شود. ایشان «صد جهان معنی» را «معانی بی‌شمار» دانسته، که دقیقاً صحیح است.

تعبیر نگارنده‌ی این مقاله از «دو عالم دستگاه» چیز دیگری است که از نظرتان می‌گذرد.

* * *

بیدل دهلوی از گروه شاعرانی است که مطابق کلام معهود و معروف نمی‌سراید. از جهت دیگر، به واسطه‌ی زبان مخصوص و پندارهای شاعرانه و خاص خود، در پاره‌ای موارد نمی‌توان با خواندن مصراع اول به مصراع دیگرش پی برد و چون سیاق شعر و ترکیب واژه‌ها در شعر او با دیگران، حتی با بسیاری از شاعران سبک هندی، تفاوت دارد و ایرانیان نسبت به برخی تصاویر شعری او ذهنیت کاملی ندارند، گاهی درک مفاهیم اشعارش برای ایرانیان دشوار می‌نماید.

یکی از شگردهای متفاوت بیدل با شاعران دیگر، در به کار بردن اصطلاحاتی است که در شمارش اسم‌ها جلوه می‌نماید. همه می‌گویند: «یک‌بار خندیدن» و او می‌گوید: «یک غنچه خندیدن»؛ همه می‌گویند: «یک دفعه شکفتن» و بیدل می‌گوید: «یک پنجره شکفتن». الفاظ مناسب معدود، نزد او

جلوه‌زاری است برای مشاهده و تفکر. در چنین ترکیباتی، همه چیز روح می‌یابد، جان می‌گیرد، رشد می‌کند و طراوت می‌بخشد.

لفظ‌های مناسب معدود (= ممیّز) در فارسی، معمولاً نزد خاص و عام، ثابت است: یک قبضه اسلحه، یک فروند کشتی، دو طاقه پتو، دو رأس گوسفند و... اگرچه گاهی برای سخنی تعریض گونه یا بیان برجستگی موضوع و... به‌جای یک‌دیگر به کار می‌روند. در این‌جا، چند مثال برای حالات عادی و غیر معمول را، از داستان «کباب غاز» اثر «سید محمد علی جمال‌زاده» از کتاب ادبیات فارسی ۲، ملاحظه می‌کنید:

«پیدا کردن یک دانه غاز... از دستش ساخته است.» (۳۳)؛ «از زیر سنگ هم شده یک عدد غاز خوب... پیدا کنی.» (همان)؛ «خادم... یک رأس غاز فربه و برشته در وسط میز گذاشت.» (۳۸)؛ «تصور کردم دو رأس هندوانه از جایی کش رفته.» (۳۲)؛ اما تصرّفات شاعرانه و اندیشه‌های عادت‌گریز، به این لفظ‌های مناسب معدود، شکلی غیر متعارف می‌بخشد. به‌طوری که برای عوام به هیچ عنوان آشکار و ملموس نیست و اگر انتزاعی باشد برای خواص نیز چندان قابل درک نخواهد بود، خصوصاً آن‌جا و آن‌گاه که با نمونه‌های هنجارمند، نه اندک بلکه بسیار، فاصله داشته باشد.

ترکیب صفت شمارشی (= عدد) + لفظ مناسب موصوف (لفظ مناسب معدود = مَمیز) + اسم (موصوف یا معدود) در دستور فارسی، به شکل‌های گوناگون تعبیر شده است: «گاهی بین صفت شمارشی و موصوف (عدد و معدود)... اسم‌هایی به‌عنوان واحد شمارشی می‌آید که می‌توان آن اسم‌ها را با صفت شمارشی جمعاً صفت شمارشی مرکب فرض کرد.» (دستور... انوری، گیوی، ۱۷۶)

«گاهی بعد از عدد (صفت شمارشی) و قبل از معدود اصلی (موصوف) کلماتی می‌آورند که بر مقدار یا شاخص وجودی هر چیزی دلالت می‌کند. دستورنویسان، این حالت را چنین تعبیر می‌کنند که بعد از عدد را معدود کلی و پس از آن را تمیز یا حالت تمییزی می‌گویند. مثال: ده خروار شکر خریدم (ده: عدد یا صفت شمارشی، خروار: معدود کلی یا موصوف، شکر: تمییز و مفعول بی‌واسطه، خریدم: فعل و فاعل): اما بهتر است که عدد و معدود کلی را یک صفت شمارشی مرکب بدانیم، یعنی (ده‌خروار: صفت شمارشی مرکب) و پس از آن را (شکر)، موصوف و مفعول، و موضوع به این وسیله حل می‌شود.» (دستور... شریعت، ۲۹۱).

به نظر می‌رسد تعبیر «صفت شمارشی مرکب»، برای دو جزء اول این گونه ترکیبات، مناسب است و می‌تواند،

به صورت قراردادی، موضوع را به پایان برساند و یا همان گونه که در کتاب درسی آمده، می توان قسمت دوم را «ممیّز» نامید.

آوردن صفت‌های شمارشی مرکب (= لفظ مناسب معدود یا ممیّز) دور از ذهن، در بین دیگر شاعران سبک هندی نیز، کم و بیش رواج داشت و منحصر به بیدل نبود. اما، به صورت یک اصل کلی و منسجم، در اشعارشان دیده نمی‌شود. چند نمونه در شعر صائب:

یک دامن جگر:

برنیاید یک جگر از عهده‌ی این داغ‌ها
زین چمن چون لاله یک دامن جگر می خواستم

(فرهنگ اشعار صائب، ۷۸۴)

یک چشم خواب:

یک چشم خواب تلخ، جهان در بساط داشت
آن هم نصیب دیده‌ی شور حباب شد

(همان)

و یک بغل آغوش (همان، ۷۸۳)، یک پیرهن بالیدن (همان)، یک چمن خمیازه (همان، ۷۸۴)، یک دهن خاموش بودن (همان، ۷۸۵)، یک شکم سیر (همان، ۷۸۷)، یک عالم توجه (همان)، یک گریبان چاک (همان، ۷۸۸) و...

«دیگر شاعران این سبک نیز چنین تعابیری دارند و این تصویرسازی منتهی می‌شود به بیدل. اگر این تصویرسازی، دل‌انگیز و مطابق ذوق قلمداد شود ـ که در بسیاری موارد واقعاً اعجاز هنری است ـ باید گفت بیدل، سرآمد چنین نگارگرانی است. اگرچه این گونه تعابیر در نزد بسیاری از ایرانیان غرابت دارد و به ذوق خو کرده به نشانه‌های عادی خوش نمی‌نشیند. زیرا اگر بگوییم: «یک لحظه چشم‌های تو را خواهم دید»، (این جمله) کاربرد قاموسی و عادی زبان است. اما اگر بگوییم: «یک لحظه چشم‌های تو را خواهم نوشید»، «نوشیدن» در معنای قاموسی خود به کار نرفته و در حوزه‌ی مجاز و استعاره است و ممکن است بسیاری از اهل زبان بگویند: «چشم‌های تو را خواهم نوشید» بی معنی است. ولی بعضی که به توسّع مجاز آشنایی دارند، ممکن است از این عبارت لذت هم ببرند. اگر این توسع مجازی در زبان نوعی باشد که اهل زبان یا حتی گروهی از اهل زبان آن را پسندند، این عمل که، به قول «والری» سبب افزایش قلمرو مالکیت زبان می‌شود، سبب رستاخیز کلمه نیز می گردد و باعث آن است که ما از برخورد با «یک لحظه چشم‌های تو را خواهم نوشید» احساس غرابت کنیم و از آن حالت اتوماتیکی و مبتذل و تکراری زبان برکنار بمانیم. این توسعه‌ی قلمرو مجاز یا استعاره در زبان تا بی‌نهایت قابل گسترش است ولی از حد که بگذرد، اهل زبان، هرقدر پذیرای توسع باشند، آن را نخواهند پذیرفت. مثلاً اگر در همان زنجیره‌ی گفتار، توسّع را مضاعف کنیم و بگوییم: «یک شادی چشم‌های تو را خواهم نوشید» قلمرو استعاری زبان پیچیده‌تر شده است.»

(موسیقی شعر، ۱۲)

پاره‌ای از تصاویر این بحث در نزد بیدل در قلمرو «پیچیده‌تر» و «پیچیده‌ترین» قرار دارد، هرچند دخل و تصرف شاعرانه نموده است:

ما زمین گیران، ز جولان هوس‌ها فارغیم
نقش پا و یک وداع آغوشی رفتارها

(دیوان بیدل، ۱۵)

هم‌چو برق آغوش از وحشت مهیا کرده‌ام
طول صد عُقبا امل صرف است بر پهنای امن

(همان، ۱۰۵۲)

با توجه به دو بیت بالا و دقت در «یک وداع آغوشی رفتارها» و «طول صد عُقبا امل»، اگر نگوییم درک آن تعابیر دشوار است، دست‌کم، معنایی آسان نمی‌توان ارائه نمود. در شیوه‌ی شاعرانه و بینش هنری بیدل ده‌ها و صدها مثال از این دست می‌توان یافت، اگرچه تعابیر ملموس‌تر در این زمینه بسیار است.

دکتر شفیعی کدکنی، نظام نحوی مجموعه‌ی «عدد + وابسته‌ی عددی (= ممیّز) + معدود» را در شعر بیدل به درستی به چهار نوع تقسیم کرده است:

«۱. عدد + مادی + مادی: صد مصر شکر
۲. عدد + مادی + انتزاعی: یک سحر

رسوایی

۳. عدد + انتزاعی + مادی: یک افتادگی زنجیر

۴. عدد + انتزاعی + انتزاعی: طول صد عُقبا امل»

(شاعر آینه‌ها، ۴۷)

که به ترتیب از آسان به دشوار ره می‌پیمایند و ناآشنایی را افزون می‌کنند و هنجار عادی زبان را درهم می‌شکنند.

* * *

بیدل غزلی چهارده‌بیتی دارد با مطلع:

برق با شوقم شراری بیش نیست
شعله طفل نی سواری بیش نیست

که خلاصه‌ی این غزل در هشت بیت در کتاب زبان و ادبیات پیش دانشگاهی آمده است. در این غزل چند لفظ مناسب معدود (= وابسته‌ی عددی = ممیِّز) آمده از جمله در بیت دوم:

آرزوهای دو عالم دستگاه
از کف خاکم غباری بیش نیست

درباره‌ی «دو عالم دستگاه» به شکل‌های گوناگون نوشته‌اند و گفته‌اند از جمله: «سرمایه‌ی آرزوهای دو عالم (= نعمت‌های بهشت و دنیا)» (رشد ادب فارسی، ش ۸۰، ۱۴)، قدرت دو عالم و... در حالی که «دو عالم» به قول «انوری و گیوی»، «صفت شمارشی مرکب» و به تعبیر کتاب درسی، «وابسته‌ی هسته» برای موصوف یعنی «دستگاه» است. یعنی «عالم» لفظ مناسب معدود (= ممیز) است و اجزای آن از لحاظ نظام نحوی چنین است: عدد + مادی + انتزاعی. «دو عالم» در این بیت، مانند «یک عالم توجه» در این بیت صائب تبریزی است:

به یک عالم توجه از تو چون قانع توانم شد؟
که من از جمله‌ی عالم تو را دارم، تو را دارم

(فرهنگ اشعار صائب، ۷۸۷)

همان‌طور که «یک عالم توجه» را نمی‌توان «توجه یک عالم» معنی کرد و هم‌چنین «یک سطر اشک» را در این بیت به صورت «اشک یک سطر»:

ندارم در دبستان محبت شوق بی‌کاری
به یادت سطر اشکی می‌نویسم ناله می‌خوانم

(دیوان، بیدل، ۸۶۱)

به همان صورت، نمی‌توان «دو عالم دستگاه» را «دستگاه دو عالم» دانست و «دو عالم» را جهان مادی و جهان معنوی پنداشت.

اگر بخواهیم برای «دو عالم دستگاه» معنای ساده‌ای تصور کنیم، می‌توانیم «دو برابر یک چیز = دو برابر عالم» یعنی «قدرتی دو برابر عالم» و به زبانی بسیار ساده «قدرت بسیار» بیان کنیم.

در بیتی دیگر از این غزل چهارده‌بیتی، لفظ مناسب معدود (= ممیز) دیگری می‌بینیم:

صد جهان معنی به لفظ ما گم است
این نهان‌ها، آشکاری بیش نیست

که نمودار نحوی «صد جهان معنی»، عدد + مادی + انتزاعی است و «صد جهان» هیچ تفاوتی با «دو عالم» ندارد و می‌توان آن‌ها را به جای یک‌دیگر به‌کار برد: صد عالم دستگاه، دو جهان معنی. یعنی «دو عالم دستگاه» با «بیست، پنجاه، صد، هزار عالم دستگاه» تفاوتی ندارد.

در مصراع دوم بیت دوم این غزل «کف خاک» به کار رفته که نظام نحوی آن، چنین است: {عدد+} مادی + مادی، که صفت شمارشی آن حذف شده است و تقدیراً در آن صفت شمارشی «یک» وجود دارد و اصطلاحی است مترادف «یک مشت خاک».

به طور کلی، کم‌تر غزلی را از بیدل می‌توان سراغ گرفت که از لفظ مناسب معدود (= ممیز) خاص خود، بهره نبرده باشد و اگر تمام نمونه‌های آن از دیوان بیدل جمع‌آوری شود کتابی خواهد شد. چند نمونه‌ی دیگر از دیوان بیدل:

یک آبله‌وار قدم لنگ:

تا شهرت واماندگی‌ات هرزه نباشد
یک آبله‌وار از قدم لنگ برون‌آ

(ص ۱)

یک تپش درنگ:

سپند مجمر هستی ندارد آن همه طاقت
نیاز حوصله کن یک تپش درنگ برون‌آ

(ص ۲)

یک جبهه نم:

شرم غرور اعمال آبی نَزَد به رویت
ای انفعال کوثر یک جبهه نم برون‌آ

(همان)

صد جنون شور نیستان:

بوریا راحت مخمل به فراموشی داد
صد جنون شور نیستان رگ خواب است این‌جا

(همان، ۴)

یک چراغان داغ دل:

ما سیه‌بختان به نومیدی مهیا کرده‌ایم
یک چراغان داغ دل، دور از شبستان شما

(همان، ۱۹)

هزاران انجمن بلا (۳۲)، صد طوفان جنون (۳۸)، صد دست تصرف (۴۰)، یک آیینه دل (۴۴) و...

منابع و مآخذ

۱. انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن، دستور زبان فارسی، چاپ اول، تهران، انتشارات فاطمی، آبان ۱۳۶۷

۲. بیدل دهلوی، کلیات دیوان مولانا بیدل دهلوی، تصحیح خال محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی، به‌اهتمام حسین آهی، چاپ اول، فروغی، ۱۳۶۶

۳. شریعت، محمدجواد، دستور زبان فارسی، انتشارات اساطیر، چاپ سوم، ۱۳۶۷

۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، چاپ دوم، آگاه، تابستان ۱۳۶۸

۵. گروه مؤلفان، ادبیات فارسی (۲) (سال دوم آموزش متوسطه، کد ۲۲۰/۱)، چاپ نهم، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۵

۶. گلچین معانی، احمد، فرهنگ اشعار صائب، چاپ اول، تهران، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۵

آوارهٔ کویر

تأمّلی در احوال و آثار یغمای جندقی

چکیده

میرزا رحیم، متخلص به یغما و مشهور به یغمای جندقی از شعرای قرن دوازدهم هجری قمری و مربوط به دوره‌ی بازگشت است. این شاعر در دوران سلطنت محمدشاه قاجار می‌زیسته و بررسی آثار و احوال وی از این نظر مورد اهمیت و توجه قرار گرفته است. در اشعار وی بسیاری از ناهنجاری‌ها و نابه‌سامانی‌های اجتماعی آن دوران به خوبی مشهود است و می‌توان وی را آغازگر شکست انحصار شعر و شاعری از حیطه‌ی دربار و راه یافتن آن به محیط‌های اجتماعی محسوب نمود. هدف نگارنده از نگارش این مقاله شناساندن اجمالی این شاعر و بررسی وضعیت اجتماعی آن دوران بوده و در نهایت، وی و آثارش نقد و بررسی شده است.

کلید واژه‌ها

یغمای جندقی، زندگی‌نامه، آثار، نقد و بررسی، هزلیات، لطایف

میرزا رحیم یغما پسر حاجی ابراهیم قلی، به سال ۱۱۹۶ هـ ق. در یک ولایت بسیار فقیر و کم جمعیت ایران، یعنی خور بیابانک (منطقه‌ای کویری در نزدیکی نایین)، از توابع جندق، به دنیا آمد. روزگار کودکی وی با رنج و سختی فراوان گذشت. در شش هفت سالگی کار می‌کرد و در بیرون ده، شتر می‌چراند تا معاش خانواده‌ی خود را تأمین کند. گویند روزی یغما با گله‌ی خود به دشت درآمد، امیر اسماعیل خان عرب عامری که یکی از مالکین عمده و فرمانروای آن سامان بود، بر او بگذشت و او را نزد خود خواند و پرسش‌ها کرد. یغما جواب گفت و امیر حاضر جوابی و ادب او را پسندید. امیر وی را نزد خود برد و پسر خود خواند و به تربیتش همت گماشت. یغما در چند سال، علاوه بر خواندن و نوشتن، رسوم و کمالات از سواری و تیراندازی را آموخت و در شمار نامه‌بران پدرخوانده‌ی خود درآمد و چندی نگذشت که امیر به استعداد فوق‌العاده‌ی این جوان در نویسندگی پی‌برد و وی را منشی مخصوص خود ساخت. در این هنگام بود که یغما برای نخستین‌بار با تخلص «مجنون» سرودن اشعار را آغاز کرد.

در سال ۱۲۱۶ هـ ق. مناسبات اسماعیل‌خان با دولت وقت تیره شد و سپاهی از مرکز به سویش روانه کردند. اسماعیل‌خان در جنگ شکست خورد و به خراسان گریخت و دارایی او به دست فاتحان افتاد و مردی به نام جعفر سلطان، از طرف سردار ذوالفقار حاکم سمنان و دامغان، برای تمشیت امور جندق گمارده شد. جعفرخان حضور جوانی باسواد و شایسته مانند یغما را در سپاه خود لازم دانست و چندی بعد این جوان را به کار سربازی و سپاهی‌گری واداشت. اما یغما نپذیرفت و به این ظلم فاحش تن درنداد: لذا، با حمایت خود سردار، به منشی‌گری او منصوب شد و شش سال با این سمت نزد او ماند و روزگارش بالا گرفت. اما این ترقی برای او مایه‌ی نکبت و وبال شد. زیرا همکاران یغما بر وی رشک بردند و نزد سردار، که مردی تندخو و بدزبان بود، از او سعایت کردند تا سردار بر وی خشمگین شد و به چوبش بست و در سیاه‌چال انداخت و کسانی را برای ضبط دارایی و سرکوبی خویشان او به جندق فرستاد.

شاعر، پس از خلاصی از زندان، نام خود را ابوالحسن و تخلص خود را به

نویسنده: ناهید وزیریان

کارشناس زبان و ادبیات فارسی

و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش دانشگاهی بوشهر

«یغما» تبدیل کرد و جامه‌ی درویشی پوشید. وی سال‌ها «از بیداد سردار در فراخنای ایران دربه‌در بود و هر ماه و هر هفته پیدا و نهفته به مرزی دیگر پای‌فرسا و آسیمه‌سر می‌شد» (مجموعه آثار یغما). در این میان سفری هم به بغداد و کربلا رفت تا آن‌که سرانجام «بی‌گناهی او و روسیاهی بدخواه» (همان) روشن شد و سردار «اندک‌اندک از دیو خویی بازآمد و به مردم‌رویی بی‌انباز گشت» (همان). پس از آن، یغما به زادگاه خود بازگشت و چون اقامت در جندق و یاد روزهای پیشین و ظلم و ستمی که بر او و خانواده‌اش رفته بود، بر وی سخت ناگوار بود و او را از هر کاری بیزار ساخته، لاجرم شش ماه بعد، از راه یزد روانه‌ی تهران شد و برحسب حکم تصادف، با حاجی میرزاآقاسی، وزیر مقتدر ایران، ملاقات کرد.

وزیر، که با همه‌ی علایق دنیوی، میل وافر به تصوّف داشت و خود را از صوفیان صافی‌ضمیر می‌دانست، به زودی مرید او شد. به این ترتیب، ستاره‌ی اقبال یغما از سر نو اوج گرفت و با تسلط و نفوذی که در وزیر داشت، به زودی در دربار محمدشاه عزّت و احترام یافت و صاحب‌نام و نشان شد. ولی از این قدرت و نفوذ استفاده نکرد و یگانه عطیّه‌ای که از شاگرد خود پذیرفت، وزیری حکومت کاشان بود و در آن‌جا مستقر شد. به‌هنگام اقامت وی در کاشان واقعه‌ی ننگینی اتفاق افتاد. یغما این واقعه را در منظومه‌ای به نام «خلاصة الافتضاح» به رشته‌ی نظم کشید و استعداد خود را در هجوگویی آشکار ساخت.

خانواده‌ای که تحقیر شده بود، به هر چیزی متشبّث شد تا از گوینده (یغما) انتقام بگیرد. رشوه و افتراکار خود را کرد و او را به شرب خمر و بی‌اعتنایی به احکام شرع متهم کرد. از طرف دیگر، جمعی به حمایت او برخاستند و حاجی ملا احمد نراقی، روحانی مشهور که محکمه‌ی فتوا داشت، در این راه کوشش فراوان کرد. یغما، برحسب ظاهر و به جهت رفع تهمت، توبه کرد و لباس زهد پوشید. اما این هم سودی نبخشید و یغما دیگر نتوانست در کاشان بماند و ناچار باز از خانه و خانمان خود دست کشید و به سیر و سیاحت پرداخت و چندی در هرات زیست و بالأخره در هشتاد سالگی به میهن خود بازگشت و در روز سه‌شنبه ۱۶ ربیع‌الثانی سال ۱۲۷۶ هـ.ق. در ده «خور» درگذشت و همان‌جا نزدیک مقبره‌ی سید داوود به خاک سپرده شد.

درباره‌ی وفات او «میرزا اسماعیل هنر»، فرزندش، در دیوان خود شرحی نگاشته و قطعه‌ای ساخته است که عیناً آورده می‌شود:

«روز سه‌شنبه شانزدهم شهر ربیع‌الثانی، تقریباً سه ساعت از طلوع خورشید گذشته، مطابق سال نامبارک فال قوی‌نیل (سال گوسفند) یک‌هزار و دویست و هفتاد و شش در قریه‌ی خور بیابانک جندق، جهان مکرمت، سپهر معالی، دارای سخن، استاد کهن یغما، میرزا ابوالحسن- قدس سرّه العالی- دامن همت بر این خاکدان فشاند. رحمة‌الله علیه، عمر شریفش هشتاد، مدفن پاکش بقعه‌ی سید داوود».

آثار یغما

الف) نثر یغما

آثار نثری یغما همان منشآت اوست، شامل مجموعه نامه‌های فراوانی که به پسران متعدد خود (میرزا اسماعیل هنر،

میرزا محمدعلی خطر، میرزا احمد صفایی و میرزا ابراهیم دستان) و بعضی از شاهزادگان و دانشمندان و دوستان و کسان خود نوشته است. این نامه‌ها، که ثلث دیوان او را دربرگرفته، اگرچه بسیار مغشوش و مکرر و متأسفانه از قید تاریخ آزاد و به‌علاوه با منشآت دیگران آمیخته است، مأخذ گران‌بهایی برای مطالعه و تحقیق در احوال مؤلف است. یغما در این نامه‌ها از کسان زیادی، که بعضی از آن‌ها اشخاص شناخته شده‌ای هستند، نام می‌برد. وی از شاهزادگان سیف‌الدوله و بهاءالدوله و از حاج اسماعیل، یار دیرینه و جامع دیوان خود، به نیکی یاد می‌کند. یغما قاآنی را «دارای سخن و دانای کهن» و فاضل خان گروسی را «مهربان خداوند» و خود را نسبت به او «مملوک ارادتمند» می‌نامد.

یغما یکی از محدود نویسندگانی است که کوشیده بسیاری از مکتوبات فراوان خود را به پارسی سره بنویسد. بدین قرار که به جای کلمات رایج عربی، لغات

فراموش‌شده‌ی فارسی به کار برده است. شاید دلیل این امر آن بود که وی تحصیلات عمیق نداشت و به رموز دستور زبان و ادبیات عرب به حد کمال آشنا نبود. چنان‌که خود در نامه به یکی از دوستان گوید: «دریغا که عربی ندانم و بی‌سوادان را فضیلت‌فروشی و بی‌ادبی است.» اما تبحّر نداشتن وی در زبان و ادب عرب موجب شد که زبان ملّی فارسی را به خوبی فراگیرد و بنابراین، تنها به تحقیق و تتبع در دواوین استادان سخن قناعت نکرد، بلکه فرهنگ بزرگ «برهان قاطع» را با دقت و حوصله‌ی زیاد تفحّص کرد و حتی ظاهراً تکمله‌هایی بر آن نوشت.

علاوه بر منشآت، یغما با همکاری فرزندش، احمد صفایی، فرهنگی تألیف کرده که خاص اصطلاحات و کنایات زبان فارسی بوده است. از دیگر آثار منثور وی قطعه‌ی انشایی شیوایی است که در آن روز رستاخیز را وصف کرده است؛ روزی که بر طبق این نوشته یغما موفق می‌شود خود و اعضای خانواده‌اش را از دست فرشتگان عذاب الهی نجات دهد و این نجات تنها به سبب سرودن اشعار مذهبی و مراثی اوست و موقوفاتی که برای عزاداری حضرت حسین(ع) اختصاص داده بوده. اما وی نتوانسته بود از عهده‌ی نجات حاج میرزاآقاسی برآید و او را در دست فرشتگان عذاب الهی و موکّلین جهنم رها می‌کند.

ب) شعر یغما

یغما شاعری است بسیار سخن. یغما از میان قالب‌های متداول شعر پارسی در آن زمان، یعنی قصیده، غزل، رباعی، قطعه، ترجیع‌بند، مستزاد و مثنوی، تنها قصیده‌سرایی کرده است، زیرا مدیحه‌پرداز نبود. یغما در این راه گامی به پیش نرفت و یکی دو قصیده‌ای هم که در اوایل دوران شاعری در مدح شاهان قاجار گفته بود به دور ریخت و به باد فراموشی سپرد. اما در بین تمام انواع شعر پارسی، او بیش‌تر به غزل، مستزاد، مثنوی، قطعه و رباعی توجه داشت.

بنا به نوشته‌ی یک محقق روسی، یغما قالب مستزاد را با قالب تصنیف‌های مردم درهم آمیخت و قالب تازه‌ای برای مرثیه‌سرایی آفرید که بعدها شعرای انقلابی دوره‌ی مشروطیت از اشکال آن استفاده کردند. همان‌طور که «ادوارد براون» هم اعتقاد دارد یغما مبتکر سبکی در مرثیه‌سرایی است به نام «نوحه‌ی سینه‌زنی»، که بعد از او مورد استقبال دیگر شعرای مرثیه‌سرا قرار گرفت.

اشعاری که از وی باقی مانده عبارت است از دو مجموعه غزلیات قدیم و جدید، پنج منظومه‌ی کوتاه هزلی و مقدار زیادی مراثی و قطعات و ترجیعات و رباعیات. این اشعار عمدتاً یا «غزلیات»اند و یا «هزلیات»:

۱ـ غزلیات معمولی نسبتاً شیوا و دل‌پذیر، که به سبک قدما سروده شده و می‌رساند که گوینده در هنر شاعری قدرت و استعداد کافی داشته است.

۲ـ هزلیات، که از همه‌ی آثارش جذاب‌تر و شهرت وی در حقیقت مرهون آن‌هاست، و عبارت‌اند از:

ـ سرداریه که برای سرگرمی سردار ذوالفقارخان سروده و غزلیاتی است که بدون پیوستگی خاص در کنار هم قرار گرفته و همه با دشنام‌های رکیک و قبیح شروع و به مدح سردار ختم می‌شود.

ـ قصابیه و احمدا، که از حیث شکل و مضمون تفاوتی با سرداریه ندارند.

ـ مثنوی خلاصة الافتضاح که قبلاً به آن اشاره گردید.

ـ مثنوی صکوک الدلیل، که در هجو سید قنبر، برادر زن میرزا بزرگ نوری، وزیر ذوالفقارخان سردار سمنانی ساخته

شده است و سبب سراییدن این مثنوی، آن بود که یغما کتابی به جهت میرزا بزرگ توسط سید قنبر فرستاد و سید آن را تصاحب نمود و قلمدانی از مال یغما را نیز تصاحب نمود، که وی را خشمگین کرد. از این رو، یغما او را رستم‌السادات لقب داد و این مثنوی را، که ذم شبیه به مدح است، درباره‌ی او سرود.

ـ مرادیه، که یغما آن را به نام علیمرادخان‌تونی ساخته است. وی فردی غارتگر بوده و چون چند شتری نیز از یغما و کسان وی غارت کرده بود خشم وی برانگیخته شد و این منظومه را به سبک شبیه و تعزیه در هجو او ساخته است. سراسر این منظومه مملوّ از فحش‌های بازاری و عامیانه است و مشتمل بر ۵۰۳ بیت است.

ـ قاضی‌نامه، که مثنوی‌ای است که پس از مرگ یغما توسط فرزندش میرزا احمد صفایی جمع‌آوری گردید. تمام آن در حدود پنج هزار بیت بوده اما فقط تعداد هزار بیت آن به دست آمده و در یکی از نُسَخ خطی او ضبط شده است. قاضی‌نامه در هجو حاج سید میرزای جندقی، قاضی معروف جندق و بیابانک است که هم‌عصر با یغما بوده است. روابط این شاعر و قاضی، در تمام ایام، به جهات فراوان سرد بوده است. قاضی‌نامه از نظر استواری بیان و استحکام الفاظ در میان آثار یغما کم‌نظیر است ولیکن به دلیل رکاکت الفاظ و پستی معانی به‌هیچ‌وجه قابل نقل در مجموعه‌ی آثار یغما نیست.

ـ شبیه حُجّاج کاشی، شبیه حجاج کاشی یا منظومه‌ی «حجّاج و اعراب» یکی دیگر از آثار یغماست که منظومه‌ای است شامل چند نوحه‌ی سینه‌زنی و چند مکالمه، که به طرزی بدیع سروده شده و در حدود ۲۰۴ بیت است. شرح واقعه به این قرار است که جمعی از اهالی کاشان به عزم سفر از راه «جبل عامل» می‌گذرند و در آن‌جا رئیس قبیله‌ای آن‌ها را به میهمانی دعوت می‌کند و حوادث افتضاح‌آمیزی در آن‌جا اتفاق می‌افتد که یغما آن را، در ضمن انتقادی تند و هزل‌آلود از کسانی که به قصد سودورزی و فریب خلق راهی سفر حج می‌گردند، به نظم درآورده است.

***

یغما علاوه بر شاعری به کار کتابت نیز می‌پرداخته و خطوط نسخ، نستعلیق و شکسته را بسیار زیبا می‌نوشته است. از کتب مهمی که به خط خود تحریر کرده می‌توان موارد زیر را نام برد:

۱. برهان قاطع
۲. المعجم فی معاییر اشعار العجم
۳. دیوان ظهیر فاریابی
۴. کلیات شیخ سعدی
۵. خمسه‌ی نظامی
۶. دیوان کمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی
۷. دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی
۸. مقامات حمیدی

نمونه‌هایی از شعر و نثر یغما:

الف) شعر:

شیخ شهر

بهار، ار باده در ساغر نمی کردم چه می کردم؟
ز ساغر گر دماغی تر نمی کردم چه می کردم؟
هوا تر، می به ساغر، من ملول از فکر و هشیاری
اگر اندیشه‌ی دیگر نمی کردم چه می کردم؟
عَرَض دیدم به جز می هر چه ز آن بوی نشاط آمد
قناعت گر بدین جوهر نمی کردم چه می کردم؟
چرا گویند در خم خرقه‌ی صوفی فرو کردی
به زهد آلوده بودم، گر نمی کردم چه می کردم؟
ملامت می کنندم کز چه برگشتی ز مژگانش
هزیمت گر ز یک لشکر نمی کردم چه می کردم؟
مرا چون خاتم سلطانی مُلک جنون دادند
اگر ترک کُله افسر نمی کردم چه می کردم؟
به اشک ار کیفر گیتی نمی دادم چه می دادم؟
به آه ار چاره‌ی اختر نمی کردم چه می کردم؟
ز شیخ شهر جان بردم، به تزویر مسلمانی
مدارا گر به این کافر نمی کردم چه می کردم؟
گشود آنچ از حرم بایست، از دیر مغان «یغما»
رخ امید بر این در نمی کردم چه می کردم؟

ب) نثر:

همان‌گونه که قبلاً نیز بیان گردید، بیش‌تر آثار منثور این شاعر شامل نامه‌های وی به فرزندان و دوستان اوست. در این‌جا برای نمونه، نامه‌ای را که به پسرش میرزا محمدعلی خطر، متخلص به «هنر» نگاشته است، می‌آوریم:

«... احمد، با آن‌که پای با دامان است و نگین بر دهان، این کشتی پای کنار نخواهد داشت و این بیخ پیرایه‌ی برگ و بار نخواهد بست. رخش باید تا تن رستم کشد. امیدوارم تاکنون از بند بی‌بند و باری جسته باشد و کمند سردی و بیزاری گسسته. فرزانه در پی کار پوید و مردانه سامان روزگار جوید. به جان خواجه که این‌ها ریشخند است. جان باید کند، نان باید پخت، خود خورد و به دیگران نیز خورانید. هر پول سیاهی را شیر سرخی بر سر خفته و هر دانه‌ی گندم زیر هزار من خاک خفته. بمیرد و دشمن بخورد خوش‌تر که بماند و دست در یوزه به دوست بَرَد.»

***

شایان ذکر است که یغما لطیفه‌هایی نیز دارد که بیش‌تر آن‌ها به صورت افواهی بوده و به‌ویژه در ولایت جندق و بیابانک، لطایف فراوانی وجود دارد که زبانزد خاص و عام است و آن‌ها را به یغما نسبت می‌دهند. برخی از آن‌ها را نویسندگان معاصری چون شادروان محمدعلی جمال‌زاده در کتاب «هزار بیشه» و مرحوم احمد سروش در کتاب «مجموعه‌ی لطایف» ذکر نموده‌اند. برخی از نویسندگان هم‌عصر وی نیز بعضی از این لطایف را در کتب خود ذکر نموده‌اند که از آن جمله می‌توان به کتاب‌های «رضوان» تألیف میرزا آقاخان کرمانی، «حدیقة‌الشعرای»

احمد دیوان بیگی شیرازی، «زنبیل» تألیف حاجی فرهاد میرزا معتمدالسلطنه و کتاب «مشتری» خراسانی اشاره نمود. ذیلاً نمونه‌هایی از این لطایف را به نقل از کتاب «رضوان» ملاحظه می‌کنید:

یغما و پریشان قاآنی

میرزا ابوالحسن یغما حکیم قاآنی را، بعد از انجام کتاب پریشان، گفت: «شش صد سال قبل سعدی در گلستان خود گفته: «دفتر از گفته‌های بیهوده بشویم و من بعد پریشان نگویم» تو را چه ضرورت شد که امروز پریشان می‌گویی؟»

فایده‌ی علم طب

«یغما پسر خود را توصیه می‌کرد که زینهار علم طب بیاموز که هر چه از این جنس جانور دو پا معالجه کنی اجر دنیا دارد و هر چه بکُشی اجر آخرت.»

یغما در بوته‌ی نقد

قضاوت درباره‌ی یغما اندکی مشکل می‌نماید. زیرا غالب شعرای هم‌عصر وی، یعنی شاعران دوره‌ی بازگشت، فقط از اشعار شعرای قدیم تقلید می‌کردند. مهدی اخوان‌ثالث در مقاله‌ی «نیما مردی بود مردستان» در این‌باب چنین می‌گوید: «نهضت بازگشت، فقط به سان کودتایی بود برای ساقط کردن سلطنت انحصاری دودمان سبک هندی، که همه از آن به تنگ آمده بودند و ایجاد ملوک‌الطوایفی در شعر و ادب، با این تفاوت که هیچ چهره‌ای درخشان‌تر از چهره‌های پیش پیدا نکرد. سهل است که حتی مشتی آدم دروغین به وجود آورد: سعدی دروغین، سنایی دروغین، منوچهری دروغین و دیگر و دیگران.»

نظرات دانشمندان و ادبا در مورد یغما متفاوت است. شعرشناسان نقّادی چون مرحوم دکتر حمیدی شیرازی از دیدگاه خود وی را بررسی نموده و شعر وی را، از نظر شعرشناسی محض، نقد نموده‌اند و یغما را شاعری بی‌مایه دانسته‌اند. حمیدی شیرازی وی را «مردی بی‌سواد، بیابان‌گرد و شترچرانی می‌داند که از خوش‌بختی طبعکی موزون داشته.» و سخت به کسانی که از یغما تعریف و تمجید نموده‌اند تاخته و علت این اختلاف فاحش را شعرناشناسی دیگران می‌داند.

درحالی که دکتر باستانی پاریزی نظری کاملاً متفاوت دارد و در مورد شعر یغما چنین اظهارنظر می‌کند: «شعر یغما بوی کویر می‌دهد. تابناک و متلألئ، نمک‌دار و تشنه‌ساز، پرافق و دورنگر، یکدست و بی‌پست و بلند و به همین دلیل است که در مردم اطراف کویر، قبل از همه‌جا، در دل تمام مردم پاک‌دل، جای خود را باز کرده است. راز توفیق یغما در این قبول عام چه بود؟ خیلی ساده است: او اگر نخستین کس نباشد، بعد از قائم‌مقام از نخستین کسانی است که شعر را از «زیر پای خوکان» نجات داد و در دست و پای عامه انداخت. او هرگز از زیِّ خود خارج نشد، حتی وقتی به درگاه محمود میرزا پسر فتحعلی شاه وارد شد که جزء منشیان قرار گیرد، ... پوستین «ریم‌فرین»ی [کشیف، چرک‌آلود] که در برداشت بدون گذرانیدن دست از آستین آن، به حضور رفت که خان چاووش رسماً به او گفت: «لباس تو، سراسر ترک ادب است.» یغما هم نامردی نکرد و به قول خود محمود میرزا، به زودی از نوکری استغفار تازه کرد و به بانگ بلند می‌گفت: «بنده‌ی فرمان خود هستم که پوستین ایمان برکنم، نه مطیع دیگری شوم که آستین پوستین درپوشم.»

با توجه به مطالب یادشده، می‌توان چنین نتیجه گرفت که دکتر حمیدی شیرازی از نظر شعرشناسی وی را مورد نقد و بررسی قرار داده و سایرین، و به‌ویژه دکتر باستانی پاریزی، یغما را از نظر اجتماعی و محتوای اشعار مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند. گرچه یغما در شمار شاعران دوره‌ی بازگشت و دوره‌ی انحطاط شعر قرار دارد ولی نسبت به زمان خود مردی روشن‌فکر است. او مانند قاآنی در محیط خود خفه نشده و تماشاگر مطیع و منقاد حوادث نیست.

بنابراین، می‌توان گفت که نظر هر دو گروه موافق و مخالف یغما صحیح است. زیرا از دو دیدگاه مختلف مورد بررسی قرار گرفته است. نه وی را می‌توان بی‌سواد و بی‌مایه دانست و نه طراز اول و نابغه و در واقع می‌توان یغما را «امرٌ بین‌الامرین» خواند، که تلاش‌هایی برای رهایی شعر از بند نموده و فردی آزاداندیش بوده است. او سلاحی به‌جز شعر انتقادی، آن هم در حد ابتدایی، نداشته و در میان آن جوّ خفقان پدیده‌ای نسبتاً نو بوده و شعر انتقادی و طنز سیاسی را برای آینده بنیان گذاشته است.

منابع و مآخذ

۱. آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، ج۱، چاپ پنجم، فرانکلین، ۱۳۷۵
۲. آل‌داوود، سیدعلی، مجموعه آثار یغمای جندقی، ج۱، چاپ اول، توس، ۱۳۷۵
۳. ـــــــ، مجموعه آثار یغمای جندقی، ج۲، چاپ اول، توس، ۱۳۷۴
۴. حمیدی شیرازی، مهدی، شعر در عصر قاجار، چاپ اول، گنج کتاب، ۱۳۶۳
۵. رامپوری، شرف‌الدین، غیاث‌اللغات، به کوشش منصور ثروت، چاپ اول، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳
۶. معین، محمد، فرهنگ معین، جلد ۶-۱، چاپ هشتم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱
۷. نفیسی، سعید، تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران در دوره‌ی معاصر، ج۱، تهران، علمی، ۱۳۳۵
۸. هدایت، رضاقلی‌خان، مجمع‌الفصحا، چاپ دوم، تهران، اشرف الکتابی، ۱۳۴۰
۹. یغمایی، حبیب، شرح حال ابوالحسن یغمایی جندقی با منتخب اشعار او، تهران، ابن‌سینا، ۱۳۰۴

انواع و شیوه‌های مکاتبه در قدیم

چکیده

نویسنده در این مقاله انواع و شیوه‌های مکاتبات قدیم را با شواهدی، عمدتاً از تاریخ بیهقی و شاهنامه، بیان و بررسی کرده است.

کلید واژه‌ها

مکاتبات، انواع نامه، پنهان کردن نامه، ملطّفه، فتح‌نامه، گشادنامه، بیعت‌نامه و...

با دقّت و تأمّل در آثار ارزشمند گذشتگان، می‌توان این نکته را به طور وضوح دریافت که مکاتبه و نامه‌نگاری در زمان قدیم جایگاه خاص و ارزشمندی داشته است؛ چرا که در آن زمان هم‌چون امروز وسایل ارتباط جمعی گسترش نیافته بود و پیام‌های مهم و ضروری از طریق نامه و پیک به یکدیگر ارسال می‌شد. به‌طوری که در سرتاسر شاهنامه‌ی فردوسی بارها از نامه‌هایی سخن می‌رود که میان شهریاران و پهلوانان به نگارش درمی‌آمده است؛ نامه‌هایی که گاهی آن‌ها را با خون دل و اشک چشم می‌نگاشتند و گاهی با ذوق و نشاط تمام.

هم‌چنین، در کتاب گران‌قدر تاریخ بیهقی از دیوان رسالت یا رسایل، که سرپرستی و ریاست آن را در زمان سلطان مسعود غزنوی ابتدا بونصر مشکان و سپس بوسهل زوزنی به‌عهده داشت، بسیار سخن رفته و پیوسته از نامه‌هایی که در قالب منشور، ملطّفه، گشادنامه و... میان سلطان مسعود غزنوی و خلیفه‌ی بغداد و یا میان لشکریان و خواجگان به رشته‌ی تحریر درآمده یاد شده است؛ نامه‌هایی که گاه آن‌ها را به قاصدان مسرع و «دیوسواران» می‌سپردند تا پیام‌های مهم در اسرع وقت ارسال شود و گاهی نیز، برای این‌که نامه‌های مهم و محرمانه به دست نامحرمان نیفتد، آن‌ها را به شیوه‌های مختلف پنهانی ارسال می‌نمودند.

در منظومه‌های بزمی و غزل‌های شیرین فارسی نیز «پیک صبا»، «نسیم صبح» و «نامه‌های پرسوز و گداز عاشقانه» نمود فراوانی یافته است. هم‌چنین، در زبان و ادب فارسی آثاری به نام مکاتیب و منشآت وجود دارد که مجموعه نامه‌هایی است در کمال فصاحت کلام و شیوایی و رسایی بیان که با زبانی هنرمندانه به قلم توانای دانشوران و فرهیختگان بزرگی هم‌چون قائم‌مقام فراهانی به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند. مطالعه‌ی این آثار، جان و روح آدمی را طراوت می‌بخشد و ذهن و ضمیر انسان را شکوفا می‌سازد. از این رو، در این مقاله سعی شده است ابتدا به بیان انواع و سپس شیوه‌های مکاتبات قدیم پرداخته شود.

الف. انواع نامه‌ها

۱ـ **مُلَطّفه**: نامه‌ی خُرد که در آن موجز و خلاصه‌ی مطلب یا مطالبی نویسند. این کلمه را اول بار بیهقی آورده و در سیاست‌نامه «ملاطفه» آمده است.

(دهخدا، ذیل همین کلمه)

«هم در این شب به خطّ خویش ملطّفه‌ای نبشت.»

(بیهقی، ج۱، ص۱۱)

«ملطّفه‌ای نویسد تا وی تدبیر کشتن و فرو گرفتن او کند.»

(بیهقی، ج۲، ص۲۵۶)

۲ـ **عهدنامه**: قرارداد و شرط‌نامه و پیمان‌نامه و صلح‌نامه (ناظم‌الاطباء). ورقه‌ای که در آن شرایط پیمان را نویسند و

طاهره حق‌پرست

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

امضا و مهر کنند (فرهنگ معین)؛ به نقل از دهخدا، ذیل همین کلمه.

«بدان شرط که هارون او را عهدنامه‌ای فرستد.»

(بیهقی، ج۲، ص۶۴۱)

«این عهدنامه را بر این جمله بپرداخت و به نزدیک منوچهر فرستاد.»

(بیهقی، ج۱، ص۱۸۸)

۳ـ مواضعه: قرارداد

«امیر دُویت و کاغذ خواست و یک به یک از مواضعه را جواب نبشت به خطّ خویش توقیع کرد و در زیر آن سوگند بخورد و آن را نزدیک خواجه آوردند.»

(بیهقی، ج۱، ص۲۰۳)

۴ـ عنایت‌نامه: نامه‌ای که عالمی یا بزرگی خطاب به قومی یا مَلکی کرده به مستحق رعایتی می‌داده تا مخاطبان نامه از او دست‌گیری کنند و هر یک چیزی بدو دهند؛ تقدیرنامه.

(دهخدا، ذیل همین کلمه).

«امیر نصر بوالقاسم را دستاری داد و در باب وی عنایت‌نامه‌ای نبشت»

(بیهقی، ج۱، ص۲۹۶).

۵ـ معمّانامه: نامه‌ی به رمز، که چون به دست بیگانه افتد، فهم آن مقدور نباشد

(دهخدا، ذیل همین کلمه).

«دو نامه‌ی معمّانبشت یکی به دست قاصد و یکی بر دست سوار سلطان.»

(بیهقی، ج۲، ص۴۵۸)

«خواجه بونصر را حال من معلوم است و چون مهمّی بود این معمّا نبشتم.»

(همان، ج۲، ص۴۵۷)

خطّ معمّا (خطّ رمزآلود: دهخدا، ذیل همین کلمه) نیز چنین نامه‌ای است:

در زهد نه بینایی، لیکن به طمع در
بر خوانی در چاه به شب خطّ معمّا

(ناصرخسرو، ص۵۴)

۶ـ امان‌نامه یا زنهارنامه: نامه‌هایی که حاوی پیام امان دادن به فرد یا افراد خاصّی است.

«انگشتری خویش بدو داد و امانی به خطّ خود نبشت و پیغام داد.»

(بیهقی، ج۱، ص۲۷۹)

۷ـ فتح‌نامه: نامه‌هایی که حاوی پیغام فتح و پیروزی بود.

«بونصر را بگوی تا فتح‌نامه نسخت کند.»

(بیهقی، ج۳، ص۹۰۷)

۸ـ پندنامه: نامه‌ی مشتمل بر اندرز و نصیحت.»

(معین، ذیل همین کلمه)

«به پندنامه و رسول شغل گرگانیان راست شود.»

(بیهقی، ج۲، ص۶۷۱)

بگفتم همه گفتنی سر به سر
تو ژرف اندرین پندنامه نگر

(فردوسی، ج۶، ص۷۶)

۹ـ بیعت‌نامه، سوگندنامه: نامه‌هایی که به موجب آن‌ها طرفین با هم بیعت و پیمان می‌بستند و یا سوگند می‌خوردند.

«نسخت بیعت و سوگندنامه را استاد من به پارسی کرده بود.»

(بیهقی، ج۲، ص۴۲۲)

۱۰ـ شکایت‌نامه: ورقه‌ای که حاکی شکایت و دادخواهی باشد؛ تظلّم‌نامه.

(معین، ذیل همین کلمه)

شکایت‌نامه‌ی ما سنگ را در گریه می‌آرد
مهیّای گِرستن شو دگر مکتوب ما بگشا

(صائب، ج۱، ص۲۲۵)

۱۱ـ رُقعه: نامه‌ی موجز، پاره‌ی کاغذ، نبشته‌ی مختصر، نامه‌ی خرد (دهخدا، ذیل همین کلمه). گاهی رقعه را در ضمن نامه‌ای دیگر قرار می‌دادند.

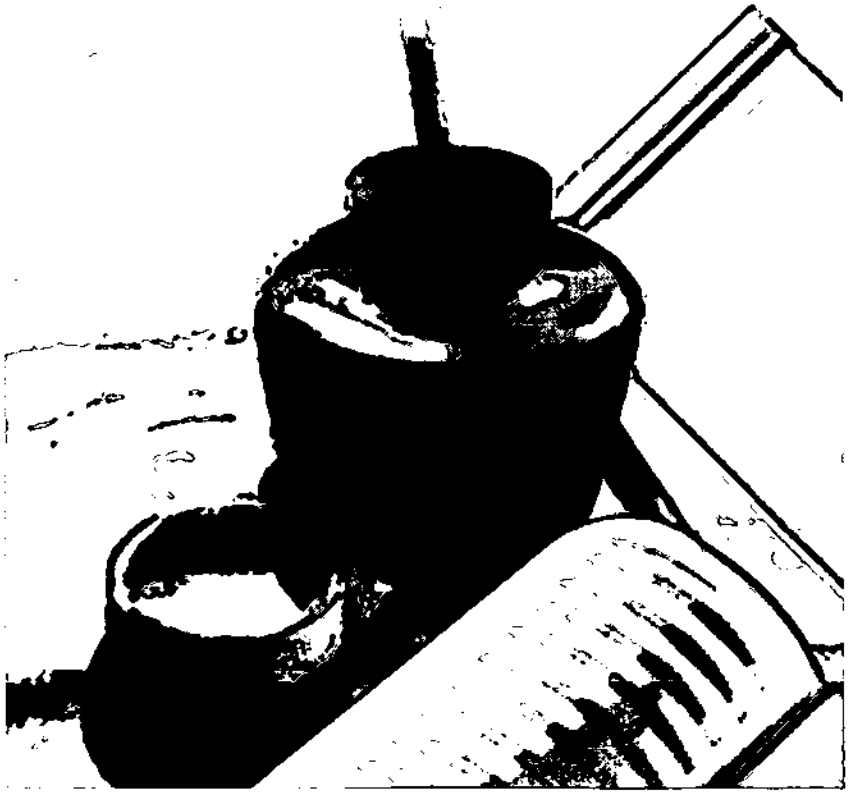
«رقعتی درج نامه بود.»

(بیهقی، ج۲، ص۴۵۹)

«این رقعت مُنهی در درج آن نهادند و خادم آن بستد و برسانید.»

(همان، ج۲، ص۷۰۷)

۱۲ـ مشافهه: نکاتی درباره‌ی امری که



شفاهی بیان شده و سپس منشی یا منشیان دیوان آن را به تحریر آورده و برای شخص موردنظر ارسال می‌داشتند.

(خطیب رهبر، ج۲، ص۸۴۴)

«نامه‌ها و مشافهات استادم بستد و بخواند.»

(بیهقی، ج۲، ص۷۳۱)

«استادم بونصر نامه‌ها و مشافهات نسخت کرد و نبشته آمد.»

(بیهقی، ج۲، ص۵۱۲)

«نامه و مشافهه نبشته شد.»

(همان، ج۲، ص۷۱۹)

۱۳ـ گنج‌نامه: نامه‌ای که در آن مکان گنج یا گنج‌هایی تعیین شده است؛ نامه‌های قدیمی که در آن نشان و وصف گنجی و دفینه‌ای کرده‌اند؛ فهرست گنج؛ قباله‌ی گنج (ناظم‌الاطبا). کاغذ یا چیز دیگر که جای پنهان کردن گنج و مقدار زر در آن نوشته باشد.

(دهخدا، ذیل همین کلمه)

«پس گنج‌نامه از بازو بگشاد و به دست این معتمد داد و به امیر اسماعیل فرستاد.»

(سیاست‌نامه، ص۲۱)

۱۴ـ روزنامه (دفتر وقایع روزانه): کتابی که در آن روز به روز مطالبی قید و ثبت شود و وقایعی یادداشت کنند (دهخدا، ذیل همین کلمه).

«چون به جای خویش باز آمد، نخست روزنامه‌های بازداشتگان را بخواست، سرتاسر روزنامه‌ها همه شفاعت راست روشن بود.»

(سیاست‌نامه، ص۲۷)

یکی روزنامه است مر کارها را
که آن را جهاندار دادار دارد

(ناصرخسرو، ص۱۸۶)

۱۵ـ گشادنامه یا گشاده‌نامه: نامه‌ی سرگشاده و مقصود حکمی بوده است که به دست خود مأمور می‌دادند و مأموریت او را در آن ذکر می‌کرده‌اند و به منزله‌ی اعتبارنامه است. فرمان و حکم و منشور پادشاهان در رخصت و مأموریت و آزادی کسی به جایی (آنندراج).

(دهخدا، ذیل همین کلمه)

«و هر کجا حاجت افتاد گشاده‌نامه عرضه می‌کرد و...».

(سیاست‌نامه، ص۱۸۸)

۱۶ـ بارنامه: اجازت‌نامه‌ای که سلاطین و امرا به مخصوصان خود می‌دادند تا بدون اجازه و بار در دربار هر وقت بخواهد حاضر شود (فرهنگ نظام). نامه‌ای که فرستنده‌ی کالا در آن جنس و وزن یا عدد آن و مبلغ کرایه را نویسد و چاروادار و ساروان را دهد تا در مقصد گیرنده‌ی متاع از مکاری بر طبق آن تحویل گیرد.

(دهخدا، ذیل همین کلمه)

«تهدید عظیم بنمود از بارنامه‌ی پیلان خویش.» (قابوس‌نامه، ص۲۵۴)

بگسل رسن از پی فسار عامه
مشغول چه باشی به بارنامه

(ناصرخسرو، ص۴۳۲)

«شرزین: [خودباخته] کاش بارنامه را خوانده بودم.» (ادبیات سوم انسانی متوسطه، ص۳۰)

۱۷ـ نامه‌ی عتاب: نامه‌ای که محتوایش عتاب و سرزنش شخص یا اشخاص مخاطب بود.

«خلیفه را سخت عجب آمد و به خاقان نامه‌ی عتاب فرمود نبشتن.»

(سیاست‌نامه، ص۱۸۸)

ب ـ شیوه‌های نگارش و ارسال نامه

۱ـ ابتدا متن نامه را می‌نوشتند و سپس عنوان آن را (از اقاضات دکتر مدرس‌زاده).

«چون نامه بنبشت و عنوان بر کرد بر این کناره‌ی نامه الفی بکرد به قلمی باریک و به جانب دیگر نونی بکرد...»

(گزیده‌ی قابوس‌نامه، ص۲۵۹)

چو از باد عنوان او گشت خشک
نهادند مهری بر و بر زمشک

(فردوسی، ج۷، ص۲۵)

۲ـ امیر نامه‌ها را توقیع و امضا می‌کرد و با خط خود زیر آن‌ها مطالبی را می‌نوشت.

«سلطان توقیع کرد و به خط خویش فصلی نبشت.»

(بیهقی، ج۱، ص۲۲)

«نامه را امیر توقیع کرد و به خط خویش فصلی زیر نامه نبشت، سخت قوی، چنان که او نبشتی ملکانه.»

(همان، ج۲، ص۶۴۹)

۳ـ برای خلیفه‌ی بغداد نامه‌ها را به زبان عربی می‌نوشتند.

«استادم دو نسخت کرد این دو نامه را، چنان که او کردی، یکی به تازی سوی خلیفه و یکی به پارسی به قدرخان.»

(بیهقی، ج۱، ص۶۳)

۴ـ نامه‌های خلیفه‌ی بغداد را برای امیر به زبان فارسی ترجمه می‌کردند.

«بونصر مشکان نامه بخواند و به پارسی ترجمه کرد.»

(بیهقی، ج۲، ص۵۰۸)

«منشور و نامه‌ی بوسهل بخواند و ترجمه‌ای مختصر، یک دو فصل پارسی بگفت.»

(همان، ج۱، ص۳۹)

۵ـ نامه‌ی خلیفه‌ی بغداد را همراه با لوا و خلعت برای سلطان غزنوی می‌آوردند.

«رسول خلیفه آمد ولوا و خلعت آورد و منشور و پیغام در این باب بر چه جمله بود.»

(بیهقی، ج۱، ص۲۲۸)

۶ـ گاهی فرستاده‌ی خلیفه، نامه‌ی خلیفه‌ی بغداد را بر تخت امیر می‌گذاشت.

«رسول را گفت تا بر پای خاست و آن منشور را در دیبای سیاه پیچیده پیش امیر برد و بر تخت بنهاد.»

(بیهقی، ج۲، ص۵۰۷)

۷ـ گاهی جواب نامه‌ها را بر پشت آن‌ها می‌نوشتند (جواب نامه‌ها را بر پشت همان

نامه نوشتن نوعی استخفاف بوده است).

(شبانی، ج۲، ص۱۰۷۸)

«رقعه را با جواب بر پشت آن، به دست معتمدی از آن خویش سخت پوشیده، نزدیک فضل فرستاد.»

(بیهقی، ج۱، ص۲۶)

۸ـ نامه‌ها را مهر می‌کردند و نشان تمغا داشت و گاهی جهت خوش‌بو شدن، مهر را در مشک فرو می‌بردند.

آل‌تمغا: مهر با مرکّب سرخ که پادشاهان مغول بر فرمان‌ها می‌نهاده‌اند، مهر سرخ.

(معین، ذیل همین کلمه)

تمغا: طُغرایی است که بر سر فرامین شاهی سازند. اگر این نقش به آب زر کُند، «آلتون تمغا» و اگر به رنگ سرخ، «آل‌تمغا» و اگر به سیاهی، «قراتمغا» گفته شود.

(گلچین معانی، ج۱، ص۸۳)

«آن گشادنامه را مهر کرد و به وی داد.»

(بیهقی، ج۱، ص۱۷۴)

«ملطّفه‌ها را نزدیک امیر برد همه نشان تمغا داشت.»

(بیهقی، ج۲، ص۷۵۱)

«گفت که نامه‌هایی که مهر کرده بودند بیارند، بیاوردند.»

(همان، ج۲، ص۶۱۶)

چو نامه به مهر اندر آورد شاه
بفرمود تا زنگه‌ی نیک‌خواه...

(فردوسی، ج۳، ص۷۵)

چو از باد عنوان او گشت خشک
نهادند مُهری بر او بر ز مشک

(همان، ج۷، ص۲۵)

۹ـ بر سر نامه‌ها مهر می‌زدند.

«گفت مهر بردار و فرمان عرضه کن. عبدالجبّار نامه بستد و در عنوان نگه کرد، پیش از آن که مهر برداشت، بر کنار الفی دید و بر کناره‌ی دیگر نونی.»

(گزیده قابوس‌نامه، ص۲۶۰)

سه جا بوسید و مُهر نامه برداشت
وز او یک حرف را ناخوانده نگذاشت

(نظامی، ص۳۲۸)

۱۰ـ از نامه‌ها رونوشت تهیه می‌کردند.

«استادم خواجه بونصر نسخت‌نامه بکرد، نیکو به غایت.»

(بیهقی، ج۲، ص۲۴۵)

«استادم به دیوان نشست و مرا بخواند و نامه نسخت کردن گرفتم.»

(همان، ج۲، ص۲۸۲)

۱۱ـ سوگندنامه می‌نوشتند و آن را برای دیگران می‌خواندند، سپس امضا می‌کردند و از روی آن نسخه‌هایی تهیه می‌نمودند.

«سوگندنامه‌ای باشد با شرایط تمام که وزیر آن را بر زبان راند و خطّ خویش زیر آن نویسد و گواه گیرد که بر حکم آن کار کند.»

(بیهقی، ج۱، ص۲۰۲)

«نسخت سوگندنامه پیش آوردند و وی سوگند بخورد، چنان‌که رسم است، و خطّ خود بر آن نوشت.»

(همان، ج۲، ص۴۱۸)

۱۲ـ گاهی نامه‌ها را آشکارا و در ملأعام می‌خواندند.

«امیر مسعود بدین نامه سخت شاد و قوی‌دل شد و فرمود تا آن را برملأ بخواندند و بوق و دهل بزدند و از آن نامه نسخت‌ها برداشتند.»

(بیهقی، ج۱، ص۱۵)

«بوسعید دبیر، نامه را بر ملأ بخواند.»

(بیهقی، ج۱، ص۷)

«چون به کشتی امیر رسیدند خدمت کردند و نامه بدادند و بونصر مشکان نامه بستد و در کشتی ـ ندیمان بود ـ بر پای خاست و به آواز بلند نامه را بر خواند.»

(بیهقی، ج۱، ص۲۸۶)

۱۳ـ امیر مطالب را برای منشیان بیان می‌کرد تا آن‌ها را بنویسند.

«نماز شام، نامه‌ی فتح رسید و به خطّ عراق و امیر املا کرده بود.»

(بیهقی، ج۲، ص۶۸۱)

«نامه‌ی سلطان من نبشتم به فرمان عالی، زادَهُ اللّهُ عُلُوّاً، به خطّ خویش و به توقیع مؤکّد گشت.»

(همان، ج۲، ص۵۰۵)

۱۴ـ گاهی امیر با خطّ خود، ملطّفه و گشادنامه را می‌نوشت و آن را مهر می‌کرد.

«امیر به خطّ خویش گشادنامه‌ای نوشت.»

(بیهقی، ج۱، ص۱۷۲)

«ملطّفه به خطّ سلطان به قائد رسیده بود و بادی عظیم در سر کرده و...»

(همان، ج۲، ص۲۷۱)

۱۵ـ نکته‌های مهمّ نامه‌های رسیده را بیرون می‌آوردند. هم‌چنین، القاب و عناوین اشخاص خاصی مثل امیر را از درون نامه‌ها و فرمان‌هایی چون نامه‌ی خلیفه‌ی بغداد خارج می‌کردند.

«استادم بونصر را فرمان رسید تا نامه‌ها که رسیده است پیش برد و نکت نامه‌ها را ببرد.»

(بیهقی، ج۲، ص۶۷۷)

«نسخت‌ها برداشتند از منشور و نامه و القاب پیدا کردند تا این سلطان بزرگ را بدان خوانند و خطبه کنند.»

(همان، ج۱، ص۴۰)

۱۶ـ گاهی برای این که اثری از نامه‌ها باقی نماند آن‌ها را در آتش می‌سوزاندند.

«پس مأمون فرمود تا آن ملطّفه‌ها بیاورند و بر آتش نهادند تا تمام بسوخت.»

(بیهقی، ج۱، ص۳۰)

۱۷ـ در میدان جنگ نامه‌های تهدیدآمیز را بر پر تیر می‌بستند و به سوی دشمن می‌انداختند.

بلا به ملک تن دشمنان او همه روز
نوشته نامه‌ی تهدید و بسته بر پر تیر

(کلیم، ص۴۰)

جواب نامه کلیم از ستمگری خواهد
که مرغ نامه بر اوست تیرچار پرش
(همان، ص۲۲۲)

۱۸ـ از آن‌جا که در قدیم با قلم نی و دوات می‌نوشتند، به‌دستور پادشاهان، در مرکّب مشک می‌ریختند تا خوش‌بو شود و یا به‌جای مرکّب با مشک و عبیر و گلاب و عنبر می‌نوشتند و گاهی نیز مطالب را به جای کاغذ، روی پرند، پرنیان و حریر می‌نگاشتند و مهر زرّین بر آن می‌زدند.

«پادشاهان به جای مرکّب با مشک (که سیاه بود) می‌نوشتند.»

(شمیسا، ج۲، ص۱۰۳۳)

به شاه آفریدون یکی نامه کرد
ز مشک و ز عنبر سر خامه کرد
(فردوسی، ج۱، ص۱۲۴)

به نزد بزرگان ایرانیان
نوشتم همین نامه بر پرنیان
(همان، ج۷، ص۳۹۴)

نوشتن به مشک و گلاب و عبیر
چنان چون سزاوار بُد بر حریر
(همان، ج۳، ص۴۵)

وزان پس بیامد خرامان دبیر
بیاورد قرطاس و مشک و عبیر
(همان، ج۵، ص۳۴۲)

نویسد ز مشک و ز عنبر دبیر
یکی نامه از پادشا بر حریر
(همان، ج۵، ص۴۰۲)

نوشتند پس نامه‌ای بر حریر
ز شیر اوژن اسکندر شهرگیر
(همان، ج۷، ص۴۴)

یکی نامه دارم من از شاه هند
نوشته ز مشک سیه بر پرند
(همان، ج۶، ص۱۱)

۱۹ـ می‌دانیم که در زمان قدیم نامه‌ها را تا نمی‌کردند بلکه آن‌ها را می‌پیچیدند و لوله می‌کردند و گاهی رشته‌ای را به دور آن‌ها می‌بستند تا نامحرمان، آن‌ها را باز نکنند.

چون باز گشاد نامه را بند
بود اوّل نامه کرده پیوند
مجنون چو سحای نامه را دید
جز نامه هر آن‌چه بود بدّرید
(نظامی، ص۱۸۶)

پیچیده‌ام چون زلف او مکتوب خود را مو به مو
شاید که از حال دلم مویی خبردارش کند
(نجیب کاشانی، ص۲۷۷)

سپهدار بگشاد از نامه بند
فرود آمد از تیغ کوه بلند
(فردوسی، ج۱، ص۱۷۹)

۲۰ـ در تاریخ بیهقی می‌خوانیم امیر در حالی که بر تخت نشسته بود نامه را به طرف دیگران می‌انداخت.

«امیر نسخت عهد و سوگندنامه که خود نبشته بود به خطّ خود، به من انداخت.»

(ج۱، ص۱۸۶)

«امیر بر تخت روان بود در خرگاه، خدمت کردم، ... و آن ملطّفه به من انداخت، بستدم و باز گشتم.»

(بیهقی، ج۱، ص۲۱۷)

۲۱ـ غزنویان نامه‌های مهم را در خریطه و کیسه‌هایی از جنس دیبا و حریر سیاه می‌گذاشتند.

«نامه در دیبای سیاه پیچیده به دست سواری دیگر در پیش رسول به ترتیب بداشته.»

(بیهقی، ج۳، ص۵۰۶)

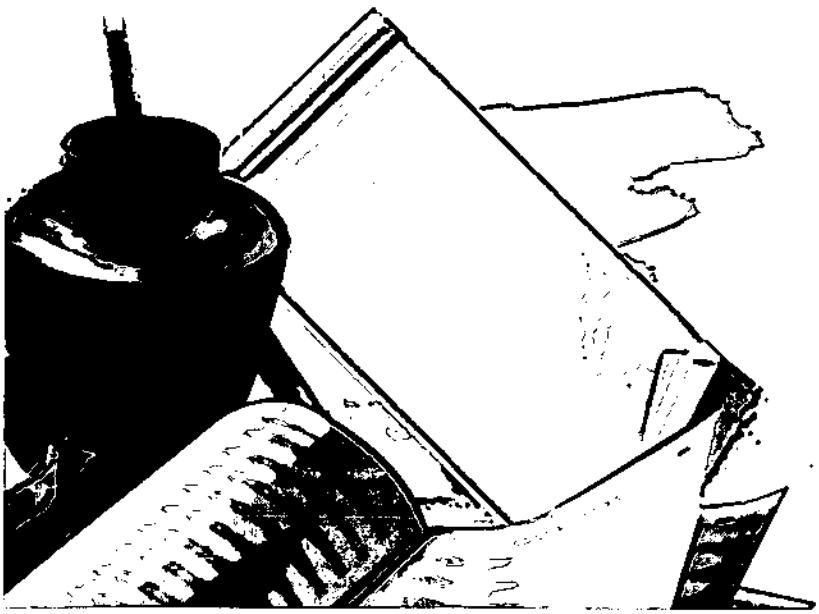
«منشور و فرمان‌ها بخواسته و فرو نگریسته و ترجمه‌های آن راست کرده و باز در خریطه‌های دیبای سیاه نهاده باز فرستاد.»

(همان، ج۱، ص۳۸)

چرا که غزنویان علاقه‌ی خاصّی به رنگ سیاه داشتند، به طوری که لباس‌هایشان به رنگ سیاه بود مگر در زمان سوگواری که دستار و جامه‌ی سفید می‌پوشیدند و یا در مواقع عادی، حاجب خواجگان با قبای رنگین به خدمت امیر می‌رفت. چنان‌که بیهقی می‌گوید: «غلامی را از آن خواجه نیز به حاجبی نامزد کردند با قبای رنگین که حاجب خواجگان را در سیاه رسم نباشد پیش وی برفتن.»

(ج۱، ص۲۰۴)

۲۲ـ نامه‌های مهم را در کیسه‌ای می‌گذاشتند و حلقه‌ای بر آن می‌زدند و کیسه را مهر می‌نمودند.



«پس از آن، نماز دیگری پیش امیر نشسته بودم، اَسکُدار خوارزم به دیوان آورده بودند حلقه برافکنده و بر در زده. دیوانیان دانسته بود که هر اسکداری که چنان رسد سخت مهم باشد. آن را بیاورد و بستدم و بگشادم.»

(بیهقی، ج۲، ص۴۵۸)

«اسکداری داشت حلقه‌ها برافکنده و بر در زده، به خطّ بوالفتح حاتمی نایب برید هرات. استادم آن را بستد و بگشاد. یک خریطه هم بر در زده و از نامه دو فصلی بخواند و از حال بشد. پس نامه را درنَوَشت و گفت تا در خریطه کردند و مهر اسکدار نهادند.»

(بیهقی، ج۲، ص۸۷۴)

۲۳ـ گاهی نامه‌های رسیده را از شدت شادی بر سر خود می‌نهادند.

از آن نامه‌ی شاه چون گشت شاد
بخندید و نامه بر سر برنهاد

(فردوسی، ج۳، ص۴۷)

۲۴ـ نامه‌ها را پس از خواندن، در رخنه‌ی دیوارها می‌گذاشتند.

هم‌چو زخم تازه خون رحم از او آید به جوش
گر نهی در رخنه‌ی دیوار مکتوب مرا

(صائب، ج۱، ص۴۲)

۲۵ـ گاهی نامه و فرمان قتل جاسوسان را به‌دست خودشان می‌دادند تا به نزد جلّاد ببرند و او فرمان را اجرا کند، در حالی که فرد جاسوس از محتویات نامه اطّلاع نداشت.

خوف ما ز اعمال ناشایست خود باشد که نیست
نامه‌ی قتلی به جز مکتوب خود جاسوس را

(صائب، ج۱، ص۴۰)

۲۶ـ نامه‌های عاشقانه را می‌بوسیدند.

بوسه را در نامه می‌پیچد برای دیگران
آن که می‌دارد دریغ از عاشقان پیغام را

(صائب، ج۱، ص۵۹)

۲۷ـ عاشق و معشوق برای یکدیگر نامه می‌نوشتند و گاهی معشوق، نامه‌های عاشق را پاره می‌کرد و به آن‌ها جوابی نمی‌داد.

کس چه داند تا چه آمد بر سر مکتوب من
این قَدَر دانم که کاغذ پاره‌ها بسیار بود

(نجیب، ص۲۸۵)

نامه خواندن می‌دهد هر چند باد از التفات
پاره کردن نامه‌ی ما را جواب دیگر است

(صائب، ج۲، ص۵۰۰)

۲۸ـ گاهی پیغام زبانی می‌دادند و قاصدان پیغام زبانی را تغییر می‌دادند.

قاصد بی‌رحم اگر از خود نسازد حرف را
می‌برد چون بوسه دل شیرینی پیغام‌ها

(صائب، ج۱، ص۱۵۶)

۲۹ـ نامه‌های عاشقانه و نیز نامه‌های کوچک به اندازه‌ی دو انگشت را، که حاوی پیام فتح و پیروزی بود، به بال کبوتران نامه‌بر می‌بستند.

شرح حال همه عشّاق توام کاش این قوم
بر کبوتر عوض نامه ببندند مرا

(نجیب، ص۴۲)

من نامه نوشتم به کبوتر بسپردم
چه سود که بختم سوی بامت نرسانید

(خاقانی، ص۴۲۶)

گل در این گلزار می‌ریزد ز استغنا به خاک
نامه‌ی ما را که از بال کبوتر واکند

(صائب ۲۳۴۲/۳)

«گفت: کبوتر بباید فرستاد بر مقدّمه تا از پی او مسرع فرستاده شود. اما جمله‌ی وقایع را به یک نکته باز باید آورد، چنان که بر همگی احوال دلیل بود، و کبوتر بتواند کشید و مقصود به حاصل آید. پس اسکافی دو انگشت کاغذ برگرفت و بنوشت.»

(نظامی عروضی، ص۲۷)

گاهی به پای کبوتر نامه‌بر خُرده‌ی زر می‌بستند.

من کبوتر قیمتم بر پای دارم سربها
آن قدر زرّی که سوی آشیان آورده‌ام
چون کبوتر رفته بالا وامده بر پای خویش
بسته‌ی زر، تحفه و خطّ امان آورده‌ام.

(خاقانی، ص۲۵۶)

آقای دکتر سجّادی در کتاب گزیده‌ی اشعار خاقانی، ص۲۴۹ چنین می‌نویسد:

«به پای کبوترِ معلّم و نامه‌بر، زر می‌بستند، از آن جهت که اگر گرفتار شود زر از پای او برگیرند و از کشتنش صرف‌نظر کنند و بدانند که کبوترِ معلّم است.»

۳۰ـ گاهی دست کودک را در زعفران می‌زدند و بر پشت نامه می‌گذاشتند تا بدین وسیله خبر تولّد فرزند را به پدرش بدهند، چنان که «جریره» دختر پیران، این گونه خبر تولّد فرزندش «فرود» را به «سیاوش» می‌دهد.

بفرمود یکسر به فرمانبران
زدن دست آن خرد بر زعفران
نهادند بر پشت این نامه بر
که پیش سیاووش خود کامه بر

(فردوسی، ج۳، ص۱۱۸)

۳۱ـ گاهی نامه‌ها را به اسکدار می‌سپردند تا ارسال کند.

اَسکُدار در لغت فرس (ص۱۲۶) به‌معنی بریدی است که در هر منزلی اسب عوض می‌کند (چاپار).

(خطیب رهبر، ج۲، ص۵۵۶)

«و نامه‌ها رفت به اسکدار به جمله‌ی ولایت که به راه رسول بود تا وی را استقبال به‌سزا کنند و سخت نیکو بدارند، چنان که خشنودی رود.» (بیهقی، ج۲، ص۴۴۶)

۳۲ـ گاهی نامه‌ی سربسته را پیش قاصد می‌انداختند «رسم پیشینیان بوده که نامه را به دست قاصد ندهند تا زودتر به مقصد برسد و گویند: اگر به‌دست قاصد بدهند فالی بد است و به مقصد نمی‌رسد.»

(وحید دستگردی، ص۱۹۱)

چون نامه تمام کرد سر بست
بفگند به پیش قاصد از دست

(نظامی، ص۱۹۱)

۳۳ـ از آن جا که عنوان نامه را مهم‌تر از متن آن می‌دانستند از این رو ابتدا به‌عنوان نامه نگاه می‌کردند.

به عنوان نگه کرد مرد دبیر
که گوینده‌ای بود و هم یادگیر
(فردوسی، ج۹، ص۲۰۲)

۳۴ـ در جای جای تاریخ بیهقی و سیاست‌نامه از این یاد شده که پادشاه نامه را به سوی دیگران می‌انداخت. اما نظامی از نامه انداختن دبیر یا نویسنده به سوی خسرو پرویز سخن می‌گوید.

نویسنده چو از نامه بپرداخت
زمین بوسید و پیش خسرو انداخت
(نظامی، ص۳۲۷)

۳۵ـ نامه‌ها را علاوه بر استنساخ و نسخه‌برداری، تحریر و پاک‌نویس می‌نمودند.

«بگوی که امشب آن نامه‌ها را که فرموده‌ایم نسخت باید کرد و بیاض نباید کرد تا فردا در نسخت تأمّل کنیم.»
(بیهقی، ج۲، ص۶۲۵)

«و استادم خواجه بونصر نسخت نامه بکرد... و آن را تحریر منْ کردم که بوالفضلم...»
(همان، ج۲، ص۴۴۴)

۳۶ـ گاهی به فرمان شاه، گوهر و جواهر نثار خواننده‌ی نامه‌هایی می‌کردند که حاوی پیام بشارت و شادی بود.

بفرمود تا نامه بر خواندند
به‌خواننده بر، گوهر افشاندند
(فردوسی، ج۸، ص۳۸۴)

۳۷ـ گویا رسم بر این بوده که بر عهدنامه‌ها مهر زر بزنند.

نهادند بر عهد بر مُهر زر
یکی طوق زرّین و زرّین کمر
(فردوسی، ج۵، ص۴۰۵)

نهادند بر عهد بر مُهر زر
بر آیین کیخسرو دادگر
(همان، ج۵، ص۴۰۳)

شیوه‌های پنهان کردن نامه

۳۸ـ گاهی به شیوه‌های مختلف نامه را محرمانه می‌فرستادند:

۱-۳۸ نامه‌های مهم و محرمانه را در موم می‌گذاشتند و در میان نمد زین اسب پنهان می‌کردند.

«گفت من دارم و زین فرو گرفت و میان نمد باز کرد و ملطّفه‌ها در موم گرفته بیرون کرد و پس آن را از میان موم بیرون گرفت.»
(بیهقی، ج۱، ص۲۳)

۲-۳۸ گاهی نیز نامه‌های محرمانه را در ساق کفش و جوراب خود و یا در غلاف کوزه، که از جنس نمد یا پارچه بود، مخفی می‌نمودند.

«ابوالقاسم دست به ساق موزه فرو کرد و نامه‌ای برآورد و به غلامی داد تا پیش خواجه آن را برد.»
(بیهقی، ج۲، ص۵۰۰)

«این ملطّفه‌ی خُرد به توقیع ما مؤکّد گشت و رکابدار را پوشیده فرموده آمده است تا آن را در اسب نمد یا میان آستر موزه پنهان کنند.» (همان، ج۲، ص۶۲۶)

«ملطّفه‌ای خُرد آورد در میان رکْوَه دوخته از آن صاحب برید، آن‌جا مقدار پنج سطر حوالت به سیّاح کرده که از وی باز باید پرسید احوال را.»
(بیهقی، ج۲، ص۶۴۷)

۳-۳۸ و یا نامه‌ها را در لباس خود می‌گذاشتند.

«آن نامه‌ی بزرگ از بر قبا بیرون کرد و پیش داشت.»
(همان، ج۱، ص۲۲)

۴-۳۸ گاهی نیز نامه‌های مختصر و محرمانه را در میان ابزار چوبی کفش دوزان پنهان می‌کردند و بر آن رنگ چوب می‌زدند تا مشخّص نباشد.

«او معترف شد و آلت کفش‌دوزان از توبره بیرون کرد و میان چوب‌ها تهی کرده بودند و ملطّفه‌های خُرد آن‌جا نهاده پس به تراشه‌ی چوب آن را استوار کرده و رنگ چوب‌گون کرده تا به جای نیارند.»
(بیهقی، ج۲، ص۷۵۰)

منابع و مآخذ

۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران، انتشارات مهتاب، سه جلد، چاپ هشتم، ۱۳۸۱
۲. خاقانی، بدیل، گزیده‌ی اشعار، مقابله و تصحیح و مقدمه و تعلیقات به کوشش دکتر سید ضیاءالدین سجادی، تهران، انتشارات زوار، چاپ هفتم، ۱۳۸۲
۳. خواجه نظام‌الملک طوسی، سیاست‌نامه، به کوشش دکتر جعفر شعار، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۷۰
۴. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، انتشارات دانشگاه تهران، پنجاه جلد، ۱۳۳۷
۵. شمیسا، سیروس، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، تهران، انتشارات فردوس، دو جلد، چاپ اول، ۱۳۷۷
۶. صائب تبریزی، محمدعلی، دیوان، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، شش جلد، چاپ چهارم، ۱۳۸۳
۷. عنصرالمعالی، کیکاووس، گزیده‌ی قابوس‌نامه، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ چهارم، ۱۳۷۱
۸. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، به کوشش و زیرنظر دکتر سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، نُه جلد، چاپ ششم، ۱۳۸۲
۹. کلیم، ابوطالب، دیوان اشعار، مقدمه مهدی افشار، تهران، انتشارات زرّین، چاپ اول، ۱۳۶۲
۱۰. گلچین معانی، احمد، فرهنگ اشعار صائب، تهران، انتشارات امیرکبیر، دو جلد، ۱۳۷۳
۱۱. معین، محمد، فرهنگ فارسی، تهران، انتشارات امیرکبیر، شش جلد، چاپ شانزدهم، ۱۳۷۹
۱۲. ناصرخسرو، دیوان اشعار، مقدمه‌ی سیدحسن تقی‌زاده، تهران، نشر آزادمهر، چاپ اول، ۱۳۸۱
۱۳. نجیب کاشانی، محمد، کلیات نجیب، به مقدمه و تصحیح و تعلیقات اصغر دادبه و مهدی صدری، تهران، انتشارات میراث مکتوب، چاپ اول، ۱۳۸۲
۱۴. نظامی عروضی سمرقندی، چهارمقاله، به تصحیح و اهتمام مرحوم محمد قزوینی به کوشش دکتر محمد معین، تهران، انتشارات ارمغان، چاپ اول، ۱۳۳۱
۱۵. نظامی گنجوی، لیلی و مجنون، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، چاپ پنجم، ۱۳۸۴
۱۶. ـــــــ، خسرو و شیرین، به کوشش حسین حدّاد، تهران، مؤسسه انتشارات قدیانی، چاپ سوم، ۱۳۷۹

اختیار وزنی «قلب» یا اختیار زبانی

موشکافی یک سؤال کنکور سراسری

چکیده

نویسنده‌ی این مقاله بر آن است که یکی از ابیات کتاب ادبیّات فارسی(۱) پیش‌دانشگاهی را، که منبع طرح سؤال کنکور سراسری قرار گرفته است، مورد بررسی قرار دهد و ضمن ایراد اشکال بر سؤال، با آوردن شواهد و مثال‌هایی از کتاب درسی و دیوان شعرا اثبات نماید که در این بیت از اختیار زبانی استفاده شده است نه از اختیار وزنی «قلب».

کلید واژه‌ها

بررسی یک سؤال، سوی، قلب، اختیارات وزنی، اختیارات زبانی

نویسنده: محمدامین شمس‌نیا

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

مقدمه

باز کن سرنامه را گردن متاب　　زین سخن والله اعلم بالصّواب

(مولوی)

برخی از سؤالات مطرح شده در کنکور سراسری، گاه با مصداق خود از کتاب‌های درسی تناقضی آشکار دارد، که یا از برداشت نادرست طرّاح سؤال یا پیچیدگی مطالب و یا اختلاف آرا ناشی می‌شود. نمونه‌ی عینی این امر طرح سؤالات کنکور سراسری از کتاب‌های زبان و ادبیّات فارسی متوسطه است که هر ساله شکّ و تردیدهایی را بر می‌انگیزد. اگرچه کم‌تر دیده‌ایم که در جهت رفع این شکّ و تردیدها، اصلاحیه‌ای از جانب این سازمان به مدارس یا ادارات آموزش و پرورش ارسال گردد، امّا رفع این گره‌ها و تناقضات در عصر پیشرفت و سرعت و تکنولوژی امری اجتناب‌ناپذیر است. ممکن است در قبال سؤالات نادرست، حقّی از داوطلبان ضایع نشود امّا حقیقت و راستی می‌طلبد که سؤالات ما از نظر علمی در سطح استاندارد باشد تا خود موجب اطمینان خاطر همگان گردد. در این مقال برآنیم که یکی از این تناقضات را مورد بررسی قرار دهیم و قضاوت را به خوانندگان محترم واگذاریم؛ والله اعلم.

موشکافی یک سؤال زیر ذرّه‌بین تأمّل

در شمار سؤالات ادبیّات فارسی اختصاصی رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی کنکور سراسری (سال۸۳)، سؤال زیر آمده است:

«۱۴۲ـ شاعر، در کدام رکن بیت زیر، از اختیار وزنی قلب بهره برده است؟

نماند تیری در ترکش قضا که فلک　　سوی دلم به سر انگشت امتحان نگشود

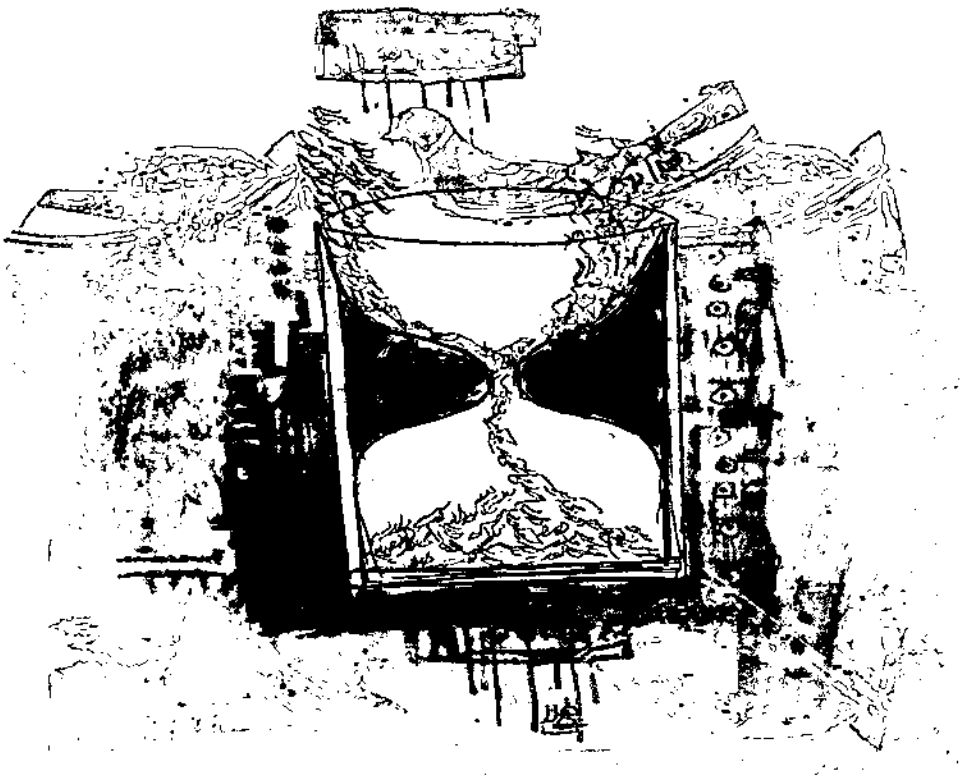
۱. رکن اول، مصراع دوم　　۲. رکن دوم، مصراع اول

۳. رکن سوم، مصراع دوم　　۴. رکن آخر، مصراع دوم»

در صفحه‌ی ۴۷ کتاب ادبیات فارسی(۱) پیش‌دانشگاهی، تعریف اختیار وزنی «قلب» چنین آمده است:

«شاعر به ضرورت وزن می‌تواند یک هجای بلند و یک هجای کوتاه کنار هم را جابه‌جا کند، یعنی به جای «ـ ∪» می‌تواند «∪ ـ» بیاورد یا برعکس. کاربرد این اختیار شاعری کم است و آن هم در «ـ ∪ ∪ ـ» (مفتعلن) و «∪ ـ ∪ ـ» (مفاعلن) رخ می‌دهد».

با نگاهی به ابیاتی از شعرای فارسی‌زبان، درمی‌یابیم مصوت بلند «و» در پایان واژه‌ی «سو» در حالت اضافه گاهی کوتاه تلفّظ می‌شود و نقش‌نمای اضافه (کسره‌ی اضافه)، که بعد از صامت میانجی «ی» آمده است، بلند تلفظ می‌شود و به تفصیل در مورد آن‌ها در کتاب



درسی بحث شده است. امّا طرّاح محترم سؤال، به جای تبیین اختیارات به‌کار رفته، در بیت فوق با اختیارات زبانی (کوتاه تلفظ کردن مصوّت بلند «و» و بلند تلفظ کردن مصوّت کوتاه «ـِ»)، آن را به اختیار وزنی از نوع «قلب» تعبیر کرده است.

این جانب بر آن است تا، با آوردن شواهدی از کتاب درسی و شعر شاعران متقدّم و متأخّر، اثبات نماید که اختیار شاعری به‌کار رفته در بیت فوق زبانی است نه «قلب»:

۱. در صفحه‌ی ۴۲ کتاب، خودآزمایی زیر آمده است:

«۵ـ تقطیع مثال‌های زیر، به‌ صورتی که بین دو هلال تقطیع شده است، با کدام اختیار شاعری مطابقت دارد؟»

یکی از مثال‌ها ترکیب اضافی زیر است:

«سبوی آب (ـ ∪ ∪ ـ)»

این خودآزمایی زمانی مطرح شده است که دانش‌آموز هنوز با اختیارات وزنی، از جمله «قلب» آشنا نشده است. روشن است که اختیارات شاعری به‌کار رفته در بیت یادشده، کوتاه تلفظ کردن مصوّت بلند «و» در پایان هجای «بو» در حالت اضافه و بلند تلفظ کردن مصوّت کوتاه کسره‌ی اضافه (ـِ) است نه قلب.

۲. در خودآزمایی‌های صفحه‌ی ۴۳ کتاب، بیت زیر آمده است:

سوی چاره گشتم ز بی‌چارگی
ندادم بدو سر به یک‌بارگی

و از دانش‌آموز خواسته شده است که اختیارات زبانی به‌کار رفته در آن را مشخّص کند و این در حالی است که هنوز دانش‌آموز با اختیارات وزنی آشنا نشده است و نیز ارکان شعر بالا «فعولن» است نه «مفتعلن» و «مفاعلن».

۳. اینک، ابیاتی از شاعران متقدّم و متأخّر، که ارکان تشکیل‌دهنده‌ی هیچ کدام، با تعریف «قلب» سازگاری ندارد:

۱) همی بر خروشید و فریاد خواند
جهان را سراسر سوی داد خواند

(فردوسی)

(متقارب مثمّن محذوف)

فعولن		فعولن		فعولن		فعل	
ه	می	بَر	خ	رو	شی	دُ	فَر	یا	د	خاند
∪	ـ	ـ	∪	ـ	ـ	∪	ـ	ـ	∪	ـ
ج	هاهَ	را	میَ	را	سَر	سر سو	یَ	دا	د	خاند

۲) گریه گر سوی مژه راه نداند مژه را
ره سوی گریه، کزو نیست گذر بگشاید

(خاقانی)

(رمل مثمّن مخبون محذوف)

فاعلاتن				فعلاتن				فعلاتن				فعلن			
گر	یِ	گَر	سو	گر	یِ	مِ	زُ	را	نَ	دا	نَ	ه	ن	م	را
ـ	∪	ـ	ـ	ـ	∪	∪	ـ	ـ	∪	ـ	∪	∪	ـ	∪	ـ
رَه	سر سو یِ	گر	یِ	کَ	زو	نیَ			گ	دَر		سیَ		شا	ید

۳) سوی ارمن شتابان شد سبک خیز
چو عنصر کاو سوی مرکز شود تیز

(امیر خسرو دهلوی)

(هزج مسدّس محذوف)

سو	ی	اَر	مَن	شِ	تا	تان	شُد	سَ	بَک	خیز
ـُ	ـِ	ـَ	ـَ	ـُ	ـَ	ـَ	ـَ	ـُ	ـَ	ـَ
ـُ	ـِ	ـَ	ـَ	ـُ	ـِ	ـَ	ـَ	ـُ	ـَ	ـَ
چ	عُن	صُر	کو	مـ سو	کَ ی	مَر	کَز	شُ	وَد	تیز
مفاعیلن				مفاعیلن				فعولن		

۴) ز ناوک سوی نیزه بردند دست
ز هر دو در آن نیز مویی نخست

(امیر خسرو دهلوی)

(متقارب مثمّن محذوف)

زِ	نا	وَک	سو	ی	نی	زِ	بُر	دَن	سـ	دَست
ـُ	ـَ	ـَ	ـُ	ـِ	ـَ	ـُ	ـَ	ـَ	ـُ	ـَ
زِ	هَرَ	صد دَ	دَ	رانِ	نیـ	ـز	مو	یی	نَ	خَست
فعولن			فعولن			فعولن			فعل	

۵) به سوی من نگذشت آن که همی
سوی هر برزن و کویش گذر است

(پروین اعتصامی)

(رمل مسدّس مخبون محذوف)

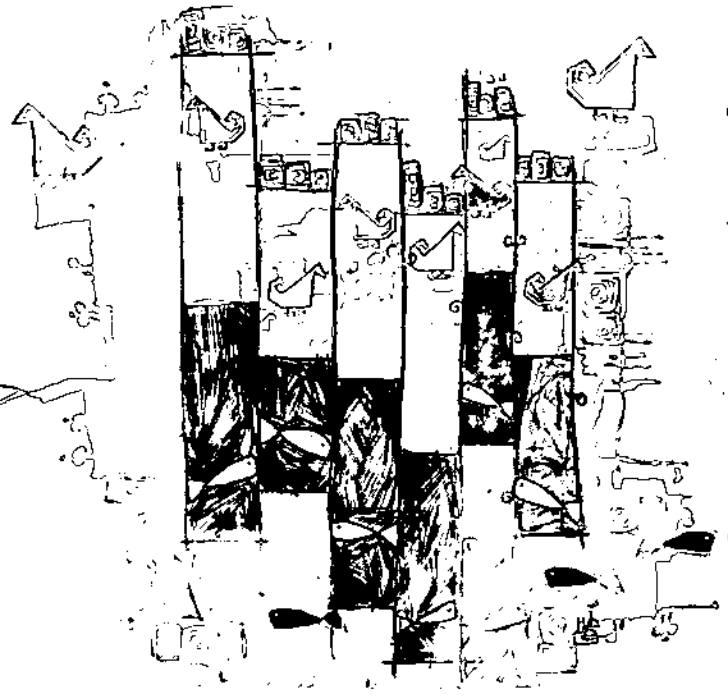
بِ	سو	ی	مَن	ی	نَ	گَ	دَش	تان	کِ	هَ	می
ـَ	ـُ	ـِ	ـَ	ـِ	ـُ	ـُ	ـَ	ـَ	ـُ	ـُ	ـَ
سو	ی	هَر	بَر	زَ	نْ	کو	یَش	گَ	ذَ	رَست	
فاعلاتن			فعلاتن					فعلن			

۶) سوی راه وَرزان نیازیم چنگ
بر آزاده گیتی نداریم تنگ

(دقیقی طوسی)

(متقارب مثمّن محذوف)

سو	ی	را	ه	وَر	رانِ	نَ	یا	زیـ	سم	چَنگ
ـُ	ـِ	ـَ	ـُ	ـَ	ـِ	ـُ	ـَ	ـَ	ـُ	ـَ
بَ	را	زا	دِ	گی	تی	نَ	دا	ریـ	سم	تَنگ
فعولن			فعولن			فعولن			فعل	



نتیجه گیری

اگر این مثال‌ها، همگی اختیار شاعری «قلب» قلمداد شوند با تعریف کتاب درسی سازگار نیست، چرا که در تعریف کتاب گفته شده است که این اختیار شاعری (قلب) در دو رکن «مفتعلن» و «مفاعلن» روی می‌دهد، حال آن‌که مثال‌های فوق هیچ کدام از این دو رکن نیستند.

بنابراین، به نظر می‌رسد در سؤال مطرح شده، اصولاً از اختیار شاعری قلب استفاده نشده است، بلکه از اختیارات زبانی کوتاه تلفّظ کردن مصوّت بلند «و» در هجای «سو» و بلند تلفّظ کردن مصوّت کوتاه «ـِ» در پایان هجای «ی» استفاده شده است.

منابع و مآخذ

۱. اعتصامی، پروین، دیوان، به کوشش شهرام رجب‌زاده، چاپ دوم، تهران، قدیانی، ۱۳۷۳
۲. خاقانی شروانی، افضل‌الدّین بدیل، دیوان خاقانی شروانی، به کوشش ضیاءالدّین سجّادی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات زوّار، ۱۳۷۴
۳. دقیقی توسی، دیوان، به اهتمام محمّدجواد شریعت، تهران، اساطیر، ۱۳۶۸
۴. دهلوی، امیر خسرو، دیوان امیر خسرو دهلوی، به اهتمام م. درویش، انتشارات جاویدان، ۱۳۴۳
۵. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، ۹ جلد، چاپ دوم، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۶
۶. وحیدیان کامیار، تقی، ادبیات فارسی(۱) پیش دانشگاهی، چاپ هشتم، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۱

باغ نگاه

چکیده

نویسنده در این مقاله‌ی تحلیلی به بازخوانی درس «باغ نگاه» از کتاب ادبیات فارسی (شاخه‌ی نظری به استثنای رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی) پرداخته است. وی مفاهیم و برداشت‌های رایج از این شعر را، که عموماً در کلاس‌های درسی مطرح می‌شود، مورد بررسی قرار داده و برداشت دیگری را ارائه نموده است. در ضمن کوشیده است ظرافت‌ها و زیبایی‌های بیانی این شعر را بیش‌تر آشکار کند.

کلید واژه‌ها

کلید واژه‌ها، تقابل، پرکشیدن و ترک کردن، مرغ رها، یاکریم، صبح و شب

سه‌بند یا دوبند؟

مقدمتاً یادآور می‌شود در مورد تعداد بندهای این شعر، نظر غالب این است که شعر شامل دوبند است. اما شاید در خوانشی دوباره و با دیدگاهی دیگر بتوان به این دریافت رسید که شامل سه‌بند است. در زیر هر دو برداشت را می‌بینیم:

الف) دریافت غالب:

صبح دو مرغ رها
بی‌صدا
صحن دو چشمان تو را ترک کرد.
شب دو صف از یاکریم
بال به‌بال نسیم از لب دیوار دلت
پرکشید.

بند اول به مفهوم این‌که رزمنده چشمانش را از دست داد.

آفتاب
خار و خس مزرعه‌ی چشم تو
آبشار
موج فرو خفته‌ای از خشم تو
می‌شود از باغ نگاهت هنوز
یک سبد از میوه‌ی خورشید چید

بند دوم به مفهوم این‌که بصیرت باطن ارزشمندتر از چشم ظاهری است.

ب) دریافتی دیگر:

صبح دو مرغ رها
بی‌صدا
صحن دو چشمان تو را ترک کرد.
بند اول به مفهوم این‌که رزمنده چشمانش را از دست داد.
شب دو صف از یاکریم
بال به‌بال نسیم
از لب دیوار دلت پرکشید.

بند دوم به مفهوم این‌که رزمنده‌ی جانباز به بصیرت و نورانیت درونی رسید.

آفتاب
خار و خس مزرعه‌ی چشم تو
آبشار
موج فرو خفته‌ای از خشم تو
می‌شود از باغ نگاهت هنوز
یک سبد از میوه‌ی خورشید چید

بند سوم به مفهوم این‌که بصیرت باطن ارزشمندتر از چشم ظاهری است.

زبان ناطقه از وصف شوق نالان است
چه جای کلک بریده‌زبان بیهده گوست؟

قول خواجه حافظ را در مورد این مقاله این‌گونه تعبیر می‌کنم که:

زبان ناطقه از وصف شعر نالان است
چه جای کلک بریده زبان بیهده گوست؟

با این حال نکاتی را در مورد معنی و مفهوم شعر «باغ نگاه» که در کتاب سال سوم دبیرستان آمده است، ارائه می‌نمایم. این مقاله بر اساس پرسش و پاسخ‌های فرضی بین دبیر ادبیات، به‌عنوان مدرس «باغ‌نگاه»، و دانش‌آموز، به‌عنوان شنونده‌ی شعر، فراهم شده است. این گفت‌وگوی فرضی مرا به برداشتی متفاوت با برداشت رایج و غالب رسانده است که آن را در طبق نقد می‌گذارم و به محضر فرهیختگان عرضه‌ی ادب تقدیم می‌کنم و به راه‌گشایی‌های اهل ذوق و معنی امیدوارم.

نویسنده:
فاطمه رمادی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

بر اساس برداشت رایج، که حتی در کتب کمک درسی نیز به کرات آمده است، شعر را چنین توضیح می دهیم: (خطاب به جانباز) صبح دو مرغ رها، بی صدا، صحن دو چشمان تو را ترک کرد؛ به مفهوم این که چشمان خود را به درگاه خداوند تقدیم کردی و شب دو صف از یاکریم، بال به بال نسیم، از لب دیوار دلت پر کشید. باز به مفهوم این که چشمان خود را به درگاه خداوند تقدیم کردی.

دانش‌آموز می‌پرسد: مرغ رها چیست؟ می‌گویم استعاره است. استعاره از بینایی جانباز یا چشمان جانباز. دانش‌آموز می‌پرسد: یاکریم چیست؟ می‌گویم آن هم بینایی جانباز است و حتی تأکید می‌کنم که اصلاً از ابتدای شعر تا پایان عبارت «پر کشید» به مفهوم آن است که جانباز چشمان خود را از دست داده یا تقدیم درگاه خدا کرده است. دانش‌آموز می‌پرسد: یعنی این دو جمله تکرار یک مفهوم است؟ بله. می‌پرسد: دلیل این تکرار چیست؟ مگر نه آن که غالباً تکرار جهت تأکید است. تأکید بر نابینا شدن جانباز چه توجیه شاعرانه‌ای دارد؟ چه پاسخی دارم؟ می‌پرسد: بی صدا یعنی چه؟ چه پاسخی دارم؟ می‌پرسد: بال به بال نسیم یعنی چه؟ می‌گویم همراه نسیم. می‌پرسد: چشم همراه نسیم رفته است یعنی چه؟ چه پاسخی دارم؟ می‌پرسد: شب یعنی چه؟ روز یعنی چه؟ چرا شاعر برای بیان یک اتفاق عینی هم شب گفته و هم روز؟ آیا این تناقض در خبر عینی نیست؟ چه پاسخی دارم؟ می‌پرسد چرا به چشم هم «مرغ» گفته و هم «یاکریم»؟ در برداشت شاعر (مرغ به معنی پرنده) هیچ تفاوتی با یاکریم ندارد؟ چه پاسخی دارم؟...

شاید هم پاسخ‌هایی داشته باشم که دانش‌آموز را به سکوت بکشاند و یا او را به تصدیق وادارد اما شک دارم که این جواب‌ها را ذوق حساس و لطیف شاعرانه‌ای تصدیق کند. دانش‌آموز برای این حرف‌ها بیش از این وقت ندارد. او قانع شده است، یا نه پی درس و مشق و تست خود خواهد رفت. اما این منم که آخرین سؤال دانش‌آموز را با خود تکرار می‌کنم که چرا به چشم هم مرغ گفته و هم یاکریم؟ آیا از نظر شاعر، مرغ (به معنی پرنده) با یاکریم تفاوتی ندارد؟ شک می‌کنم (و به قول دانته، شک به اندازه‌ی دانستن زیباست) و این شک مرا وامی‌دارد که به «باغ نگاه» نگاهی دیگر کنم و با تأمل و درنگی چند، مفهوم شعر را این‌گونه دریابم: صبح دو مرغ رها، بی صدا صحن دو چشمان تو را ترک کرد. به مفهوم این که ای رزمنده در راه خدا چشمان خود را هدیه کردی. شب، دو صف از «یاکریم» بال به بال نسیم از لب دیوار دلت پر کشید به مفهوم این که ای رزمنده اینک به بصیرت و دید باطن رسیدی و به تعبیر مولانا:

این دهان بستی دهانی باز شد
کاو خورنده‌ی لقمه‌های راز شد

بر اساس این برداشت ترک کردن مترادف پر کشیدن نیست. در «ترک کردن» مفاهیم نیست شدن و فنا مستتر است اما «پر کشیدن» مفاهیم اوج گرفتن، به پرواز درآمدن، و ظهور کردن را می‌رساند. بر اساس این برداشت «مرغ» و «یاکریم» یکی نیستند و معنی استعاری واحد ندارند. شب و صبح هم به مفهوم واحدی دلالت ندارند. بی صدایی «مرغ» با صدای «یاکریم» تقابل معنایی دارد. هم‌چنین است تقابل معنایی «رها» و «بال به بال نسیم» و تقابل واژه‌ی «دو» با عبارت «دو صف».

گفته شد مرغ با یاکریم یکی نیست. یاکریم می‌تواند مظهر معنویت باشد در مقایسه با مرغ که استعاره از چشم است و مظهر جسم است (مجاز از آن). به نظر می‌رسد، اگرچه مرغ در ادبیات ما نماد از جان آدمی است و بسیار به کار رفته؛ از جمله (در دیوان حافظ):

در دام زلف و دانه‌ی خال تو در جهان
یک مرغ دل نماند نگشته شکار حسن
چه خوش صید دلم کردی بنازم چشم مستت را
که کس مرغان وحشی را از این بهتر نمی‌گیرد
چنین قفس نه سزای چو من خوش الحانی است
روم به گلشن رضوان که مرغ آن چمنم

اما در این شعر، زیباتر آن است که «مرغ» مظهر جسم و در مقایسه با آن «یاکریم» مظهر توانایی روح، معنویت و دید باطن گرفته شود. کبوتر، یاهو، یاکریم در ادبیات اغلب مظهر معنویت‌اند:

یا رب مگیرش ار چه دل چون کبوترم
افکند و کشت و حرمت صید حرم نداشت
«حافظ»

در هنر خوش‌نویسی ایرانی نیز، متون قدسی دینی به شکل «یاکریم» یا «کبوتر» تحریر می‌شود و به صورت نقاشی خط ارائه می‌شود. نمونه‌های زیبایی از آن را در اثر هنری و ارزشمند «جان جانان» از آقای جلیل رسولی می‌توان دید.

تقابل بی صدایی «مرغ» با صدای «یاکریم»

اگر «بی صدا» را قید جمله بگیریم آیا بار معنایی مناسبی برای آن خواهیم یافت؟ در این صورت مجبوریم بگوییم چشمان جانباز، بی سر و صدا از دست رفت! اما به نظر می‌رسد کلمه‌ی «بی صدا» در جایگاه قیدی نیست بلکه صفت نوع است، هم‌چنان که «رها» صفت مرغ است. یعنی مرغ بی صدا و بی آواز در مقابل یاکریم که آواز آن بیش‌تر جلوه می‌کند و حتی در اعتقاد عامیانه پرنده‌ی «یاکریم» عبارت ندایی «یاکریم» را تکرار می‌کند و می‌خواند، هم‌چنان که مرغ حق عبارت «حق حق» را.

«یاکریم» مظهر بصیرت باطن است و چشم اندرونی جانباز را مثل یاکریمی می‌دانیم که ذکر و ورد «یاکریم» را بر لب

دارد و در مقابل، چشمان ظاهری جانباز را مثل مرغ بی‌صدا و خاموشی، ساکت می‌دانیم. چنان‌که چشم درونی جانباز برتر از چشم ظاهری اوست و این موضوع را بند دیگر شعر تأیید می‌کند. (آفتاب خار و خس مزرعه‌ی چشم تو...)

تقابل صبح و شب

آیا کلمات صبح و شب در معنی واقعی خود استفاده شده‌اند یا بار معنایی دیگری دارند؟ اگر کلمات شب و صبح را در معنی واقعی خود بدانیم باید این‌گونه توضیح دهیم که صبح رزمنده چشمان خود را از دست داد. شب رزمنده چشمان خود را از دست داد. آیا این را قریحه‌ی شعری شما می‌پذیرد؟!

به‌نظر می‌رسد شب و صبح نه تنها به مفهوم واحدی دلالت ندارند بلکه هر کدام دوبار معنایی را با خود دارند. یک‌بار معنایی از دیدگاه منطق توصیفی شعر و بار معنایی دیگر از دیدگاه ذوق شعری و جنبه‌ی نمادین آن. از دیدگاه توصیف شعر، صبح یعنی ابتدا، اول. ابتدا رزمنده چشمانش را از دست داد. شب، یعنی پس از آن، بعداً. پس از آن رزمنده به نورانیت باطن رسید. از دیدگاه قریحه‌ی شعری صبح زمانی است که روشنایی چشم ظاهر کاربرد دارد و در مقابل، شب زمان تأملات درونی است و زمان ظهور و بروز دید دل. اگر روز زمان مرغ چشم است شب زمان «یاکریم» دید باطن است.

تقابل واژه‌ی «دو» و «دوصف»

قابل شمارش بودن «دو مرغ» و محدودیت آن نسبت به غیرقابل شمارش بودن و نامحدود بودن «دوصف یاکریم» که مظهر دید ظاهر و باطن‌اند، نکته‌ی بسیار لطیفی است که نمی‌توان از آن چشم پوشید: «دو»ی قابل شمارش در این عبارت، قلّت و محدودیت مربوط به عالم جسم را می‌رساند و «دوصف» از کثرت و نامتناهی بودن مربوط به عالم درون خبر می‌دهد.

تقابل «رها» و «بال به بال نسیم»

ادعای نگارنده این است که مفهوم «رها» در «مرغ» با مفهوم «بال به‌بال نسیم» در «یاکریم» تقابل دارد. نسیم! همان بلدچی عالم عرفان و پیک منزل یاراست و این «یاکریم» باطن همراه همین نسیم راه‌شناس است. در مقابل یاکریمی، که همراه نسیم منزل‌شناس و آگاه است، مرغ رها قرار دارد. «مرغ رها» نه مرغ آزاد و نه در مفهوم مطلوب آن بلکه مرغی است که بی‌هدف به این‌سو و آن‌سو می‌پرد و در چشم خانه به هر سوی می‌گردد. اگر این معانی را ذوق شنونده نپسندد صفت رها را به چه معنایی خواهد گرفت؟ و سخت‌تر از آن توجیه معنایی بال‌به‌بال نسیم است. این که بپنداریم بال‌به‌بال نسیم، یعنی به آرامی و بگوییم رزمنده به آرامی چشمان خود را از دست داد با مفاهیم جنگ و آتش و گلوله و ترکش میدان نبرد ناهم‌خوان خواهد بود.

نتیجه

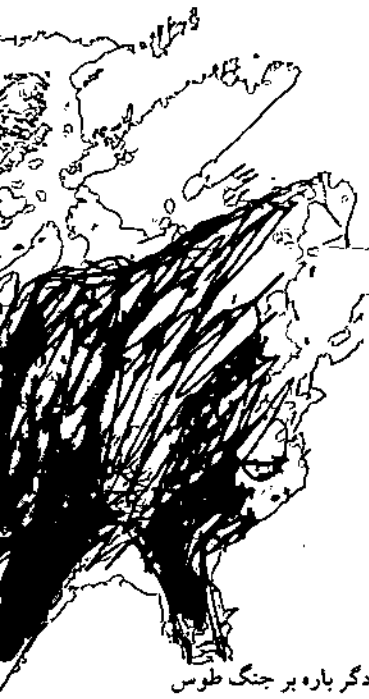
حتی اگر این توجیهات، نامأنوس و شک برانگیز و سخت باشد، نمی‌دانم چرا دوست دارم از این سختی صرف‌نظر کنم و شعر را این‌گونه بفهمم که:

جانباز چشمان خود را تقدیم خداوند کرد و با رفتن دو مرغ رهای چشم جانباز، یاکریم روحانی بصیرت از درون رزمنده اوج گرفت. آیا این زیباتر نیست؟

حتی اگر مقصود شاعر خلاف این برداشت باشد ولی مطمئنم که شاعر محترم، جناب آقای علی‌رضا قزوه، به برداشت‌های شنوندگان شعر خود احترام می‌گذارد.

منابع و مآخذ

۱. حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان، به اهتمام مجید حمیدا، چاپ سوم، ۱۳۸۰، چاپ مهارت، انتشارات حمیدا
۲. رسولی، جلیل، جان جانان، چاپ اول، سازمان چاپ هنر، ۱۳۶۹
۳. مولوی، مثنوی، به اهتمام قوام‌الدین خرمشاهی، چاپ ششم، چاپ دیبا، انتشارات دوستان، ۱۳۸۰



شاخ نفیر

چکیده

دریافت تفاوت معنی مصراع‌های «خروش از خم چرخ چاچی بخاست» و «ز شاخ گوزنان برآمد خروش» به رغم نظر کتاب ادبیات ۲، هر خواننده‌ای را بر آن می‌دارد که معنی ترکیب «شاخ گوزنان» و کاربرد عملی از «شاخ» را متفاوت بداند. در این مقاله به این نکته پرداخته شده است.

کلید واژه‌ها

کلید واژه: فردوسی، شاخ گوزنان، شاخ، کرّنای، شیپور جنگ، شاخ نفیر

نویسنده:

عباس رحیم‌بختیاری

چندسالی است که شعر زیبا، مطنطن و سراسر حماسی رستم و اشکبوس را از پهلوان شاعران ایران‌زمین، تدریس می‌کنم و مدام در معانی و تعابیر ابیات آن تدبّر می‌نمایم اما از ابیات زیر به‌جز معنی ارائه شده و معمول (در ادبیات فارسی۲)، هیچ‌گاه نقد و نظری متقن نه دیده و نه شنیده‌ام.

«بر او راست خم کرد و چپ کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخاست
چو سوفارش آمد به پهنای گوش
ز شاخ گوزنان برآمد خروش»

همیشه، بر این کنجکاو بوده‌ام که شاعر توانایی چون فردوسی، چگونه ممکن است یک معنا را در دو بیت پشت سرهم آورده باشد؟ البته شاید اولین پاسخ این باشد که مفاهیم، معانی و حتی الفاظ تکراری در جای جای شاهنامه می‌توان یافت؛ از جمله:

ـ برای بیان ازدحام و شلوغی جمعیت و به قول معروف «جای سوزن انداختن نبودن»، می‌گوید:

ببارید ژاله ز ابر سیاه
کسی را ندید بر زمین جایگاه
(داستان کاوه‌ی آهنگر)

زبس گرز و شمشیر و پیل و سپاه
میان اندرون، باد را نیست راه
(داستان کاموس کشانی)

ـ در مضمون «تیرگی و تیره و تار شدن» می‌گوید:

هوا قیرگون و زمین آبنوس
همی آمد از دشت آوای کوس
(داستان کاموس کشانی)

که آید دگر باره بر جنگ طوس
شد از شب، جهان تیره چون آبنوس
(داستان کاموس کشانی)

ـ در مضمون «روشنایی و روشن شدن روز»:

چو خورشید تابان ز گنبد بگشت
ز بالا همی سوی خاور گذشت
(داستان کاموس کشانی)

از آن چادر قیر بیرون کشید
به دندان لب ماه در خون کشید
(داستان کاموس کشانی)

ـ و تکرار مضمون «با عقل جور درآمدن و عقلانی بودن» با الفاظ مشابه:

چنین خود کی اندر خورد با خرد
که مر خاک را باد فرمان برد
(نامه‌ی باستان، بیت ۲۹۲۶)

همان کن کجا با خرد در خورد
دل اژدها را خرد بشکرد
(نامه‌ی باستان، بیت ۲۹۹۴)

اما آوردن دو بیت «بی‌فاصله» با یک معنا جای بسی شگفتی است. مگر با توجه به شواهد و قراینی که ارائه می‌شود، بیت دوم معنی دیگری داشته باشد و نقد و نظر دیگری بطلبد؛ به قرار زیر:

ـ لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل واژه‌ی گوزن: نوعی از گاو کوهی باشد و شاخ‌های او به شاخ‌های درخت خشک شده ماند.

ـ فرهنگ سخن، ذیل شاخ: برآمدگی سخت و نوک‌تیز و معمولاً دراز و انحنادار روی سر بعضی جانوران، مانند گاو و گوزن. از آن برای حمله و دفاع استفاده می‌کنند.

ـ برهان قاطع (و دهخدا)، ذیل شاخ: شاخ گوزن در هوا، کنایه از ماه نو باشد و به عربی هلال گویند.

و نیز شاخ آهو به معنی کمان تیراندازی و (کنایه از آن) باشد. و کنایه از وعده‌ی دروغ و مطلبی که حصول آن مقدور نباشد (برهان قاطع، دهخدا، فرهنگ کنایات سخن)

چون بر شاخ آهو کشد چرم گور
بدوزد سر مور بر پای مور

(نظامی)

البته تنها نشانه‌ای از معنی ارائه شده‌ی ادبیات ۲، همین بیت یاد شده‌ی نظامی است که آن هم از شاخ آهو سخن گفته است نه شاخ گوزن. به اضافه دهخدا، ذیل شاخ گوزن، آن را کنایه از ماه و هلال دانسته:

کرده در آن خرم قضا، جهد گوزنان چند جا
شاخ گوزن اندر هوا اینک نگون سار آمده

(خاقانی)

بنابر آن‌چه گفته شده، به‌ویژه با استناد به مدارک و مطالب زیرین، این نظر به بیش‌تر قوت می‌گیرد که «ز شاخ گوزنان برآمد خروش» یعنی «شیپورها و نقاره‌های جنگ به صدا درآمدند».

اول: شاخ میان تهی است؛ چنان‌که در برهان قاطع ذیل شاخ آمده است: پیاله و ظرفی که در آن شراب خورند و چون در ولایت گرجستان بیش‌تر شراب را در شاخ گاو خورند، به این اعتبار پیاله را شاخ گفته‌اند.

در کش آن شاخ پر از باده کز آتشگه آن
مرغ جان خواهد تا طبع سمندر گیرد

(شمس طبسی)

دوم: «ان» در گوزنان نشانه‌ی جمع است و در آن میدان، تنها، رستم در حال تیراندازی است.

سوم: علامه‌ی دهخدا در مورد ترکیب اضافی شاخ نفیر آورده است، شاخ بلندی است که درویشان دارند و با آن بوق می‌زنند (فرهنگ نظام). / نفیر و بوق و کرنای (ناظم‌الاطباء)/ صور:

آن آبنوس شاخ بین مار شکم سوراخ بین
افسونگر گستاخ بین لب بر لب مار آمده

(خاقانی)

چهارم: فرهنگ دهخدا ذیل کرنا و کرنای آورده است: نوعی از نفیر (ناظم‌الاطباء) ـ نوعی نفیر دراز که در قدیم در رزم به‌کار می‌رفت و اینک در ولایات شمالی ایران (مخصوصاً گیلان) به هنگام اقامه‌ی مراسم عزاداری (عاشورا) به ندرت استعمال می‌شود.

برفتند نزدیک پرده سرای
برآمد خروشیدن کَرّنای

(فردوسی)

کوس حاج است که دیو از فزعش گردد کَر
زو چو کرنای سلیمان دم عنقا شنوند

(خاقانی)

پنجم: نتیجه این‌که، بیت وظیفه‌ی صحنه‌آرایی و تصویر آفرینی دارد؛ یعنی می‌خواهد بگوید: با دیدن هیبت و هیمنه‌ی رستم در کشیدن کمان و زدن ضربه و تیر نهایی، شور و هیجان زایدالوصفی سپاهیان و صحنه‌ی نبرد را فرا گرفته است. در این حالت و به رسم معمول، نقاره‌چیان به منظور ایجاد هیجان و رعب در دل دشمن، نقاره‌ها (شاخ گوزنان/شاخ‌های نفیر) را به‌صدا درآورده‌اند. برای نمونه در تاریخ بیهقی، به‌هنگام تقدیم بی‌کران اموالی که عیسی‌بن‌ماهان به‌جور و ستم از ناحیه‌ی خراسان جمع‌آوری کرده و بر هارون‌الرشید در خضرای میدان عرضه داشته است، می‌خوانیم «چون این اصناف نعمت به مجلس خلافت و میدان رسید تکبیری از لشکر برآمد و دهل و بوق بزدند، آن‌چنان که کس مانند آن یاد نداشت و نخوانده بود و نشنوده» (ص۵۰۷).

منابع و مآخذ

۱. ابوالفضل بیهقی، تاریخ بیهقی، به‌کوشش دکتر خطیب رهبر، ج۲، آفتاب، چاپ نهم ۱۳۸۳
۲. انوری حسن، فرهنگ سخن،
۳. انوری حسن، فرهنگ کنایات سخن، تهران، سخن، ۱۳۸۳
۴. خلف تبریزی محمدحسن، برهان قاطع
۵. دهخدا، فرهنگ (لغت‌نامه)
۶. فردوسی ابوالقاسم، شاهنامه، مجلد اول، تهران، قفنوس ۱۳۷۸

رستم و سهراب به روایت قوم لک

چکیده

شاهنامه فردوسی یکی از متون منظوم حماسی فارسی دری است، که از قدیم‌الایام مورد علاقه و مطالعه‌ی مردم ایران بوده است. مردم لک نیز از این اصل کلی مستثنا نبوده و به اقتضای بافت قبیلگی و شیوه‌ی زندگی عشایری، بیش‌تر از سایر اقوام ایرانی به آن مانوس بوده‌اند، تا آن‌جا که قرائت‌های بعضاً مختلفی از برخی داستان‌ها و شخصیت‌های شاهنامه دارند. شعرای این قوم نیز، بعضاً به ساختن شاهنامه‌ی لکی پرداخته‌اند و معتقدات خود را (همان موارد اختلاف) در ضمن آن آورده‌اند. در این مقاله به برخی از این موارد اختلاف، مخصوصاً در داستان رستم و سهراب، اشاره شده است و به اختصار مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

کلید واژه‌ها

فردوسی، شاهنامه، قوم لک، رستم و سهراب، تهمینه، زنده رزم

دکتر علی‌عباس رضایی نورآبادی

عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان

مقدمه

این سخن که «شاهنامه‌ی فردوسی در خراسان سروده شد ولی در لرستان خوانده شد.» کاملاً درست است. شیوه‌ی زندگی قوم لک به لحاظ بافت قبیلگی، مخصوصاً در قدیم، به صورت کوچ‌نشینی عمومی و ییلاق و قشلاق و دام‌پروری در دامنه‌ی کوه‌های باصلابت سر به فلک کشیده؛ همه و همه زمینه‌ی انس با شاهنامه را فراهم کرده است و اصولاً عجین شدن شاهنامه با زندگی و فرهنگ مردم لک‌زبان غیر قابل انکار است، چنان‌که محققان زیادی به‌آن اشاره کرده و بر آن مهر تأیید نهاده‌اند.[1] آن‌چه از نظرتان می‌گذرد بخشی از معتقدات این قوم درباره‌ی حماسه رستم و سهراب است.

۱. رخش رستم از درصدی شعور و دانایی آدمیان برخوردار بود، به‌طوری که در مواقع وقوع خطر، با زبان بی‌زبانی به رستم هشدار می‌داد. علی‌هذا در اوایل داستان رستم و سهراب، آن‌گاه که پهلوانان افراسیاب، رستم را خفته یافتند و قصد بردن رخش نمودند؛ رخش با حرکاتی خاص، نظیر کوبیدن سم بر زمین و ایجاد سر و صدا، باعث بیدار شدن رستم گشت. اما دشمنان، خود را پنهان کردند و رستم، چون کسی را ندید، دوباره خوابید.

این عمل چندبار اتفاق افتاد و هر بار رستم، چون بیدار می‌شد و دشمنی را نمی‌دید، نسبت به رخش عصبانی‌تر می‌شد و بار آخر چند تازیانه بر بدن آن حیوان دانا نواخت.

از این‌رو، چون پهلوانان ترک بار دیگر به قصد گرفتن رخش جلو آمدند، رخش به دفاع از خود و جدال با آن‌ها پرداخت و با لگد و چنگ (دست) و دندان، سه نفر از آن‌ها را کشت. ولی بالأخره موفق به بردن او شدند. یک شاعر لک‌زبان در این قسمت از داستان گفته است:

روسم و ریا و رخش نمنده یی
سر سه نفر ژ لش کنده یی

= رستم از خواب بیدار شد درحالی که رخش در جای خود نبود [آن را دزدیده بودند ولی] سر سه نفر از دزدان را از تن جدا کرده و آن سه را کشته بود.

۲. وقتی رستم به دنبال رخش به شهر سمنگان رفت و همه با احترام به استقبال او آمدند؛ صندلی و تخت‌هایی برای نشستن و استراحت او می‌آوردند که به محض نشستن رستم بر روی آن‌ها، به علت وزن زیاد تهمتن بلافاصله شکسته و منهدم می‌شدند. تا سرانجام «تخت زرنگار» معروف، که بسیار مستحکم و گران‌قیمت و اختصاصی بود، برای وی مهیّا کردند و جهان پهلوان بر آن نشست و شکسته نشد.

۳. علت اصرار سهراب در پرسیدن نام پدر از مادر (تهمینه) آن بود که در کوی و برزن، آن‌گاه که با همشیرگان مشغول بازی بود، به رسم بازی دست خود را دراز کرد که کلاه از سر حریف بردارد، سر او را با کلاه از تن جدا کرد و با خود برد؛ چنان‌که

حریف در دم جان داد. مادر آن کودک نگون‌بخت، که از قضا بیوه بود و طفل خود را به یتیمی بزرگ کرده، وقتی قصه را شنید و بر سر جنازه‌ی فرزند حاضر شد، از ترس خانواده‌ی پدر تهمینه جرئت نکرد آشکارا اعتراض و شکایت کند؛ پس ضمن شیون و زاری، آن‌هم نه با صدای بلند، به همین بسنده کرد که: «از بخت بد ما، این بی‌پدر و مادر از کجا آمد که هیچ معلوم نیست پدرش کیست و نژادش کدام...!» یعنی هیچ‌کس او را نمی‌شناسد و نمی‌داند که کیست، چه‌کاره است و از کجا آمده است؟

سهراب چون این سخنان مادر مقتول شنید و فهمید، با خود گفت به‌راستی پدر من کیست؟! از این‌رو به نزد مادر آمد و گفت اگر حقیقت را به من نگویی که پدرم کیست و دودمانم کدام است، تو را می‌کشم. لهذا تهمینه مجبور شد و ترجیح داد که ماجرای ازدواج خود با رستم را به او بگوید و دودمان زال سام نریمان را بشناساند.

شاعری لک زبان، که آن داستان را به شعر لکی منظوم ساخته است، در این قسمت از داستان، بعد از توصیف هیکل رستم و ذکر بعضی ویژگی‌های جسمانی او، در معرفی آبا و آجداد سهراب و لعلی که در بازو داشت از زبان تهمینه، به سهراب می‌گوید:

بابوت روسمه و با پیرت زاله
نیشونی بابوت یک دونه لاله

= پدرت رستم است و پدربزرگت زال‌زر، نشانی منحصر به فرد پدرت یک قطعه لعل (یاقوت) است [که طبق دستور او، باید آن را بر بازوی تو ببندم].

۴. پس از آن‌که تهمینه حقیقت را به سهراب گفت و سهراب قصد و تصمیم خود را مبنی بر پیدا کردن پدر و دیدار با او علنی و آشکار کرد؛ می‌بایست اسبی منحصربه‌فرد، که لایق او و مناسب تحمل هیکل کوه‌پیکر او باشد، انتخاب می‌کردند. از این‌رو، اسب‌های فراوانی بر او عرضه نمودند تا یکی را پس از امتحان برگزیند. سهراب بر سبیل آزمایش دست بر پشت هر اسب که می‌زد، کمرش می‌شکست و شکم بر زمین می‌نهاد. تا بالأخره اسب مناسب پیدا شد که پشتش در مقابل ضربه محکم دست سهراب، مقاومت کرد و خم نشد؛ آن را برای او آراستند.

۵. لک‌ها معتقدند که میانگین ارتفاع (قامت معمولی) پهلوانان آن دوره، شصت متر بوده است. ولی رستم که ذاتاً کوتاه قد بوده، چهل متر ارتفاع داشته، درست عکس نظر فردوسی در همین داستان رستم و سهراب آن‌جا که گفته است:

ز هرکس که بر پای پیشش بر است
نشسته به یک رش سرش برتر است
نه مرد است ز ایران به بالای او
تبینم همی اسب همتای او (رخش)

(شاهنامه، نسخه‌ی مسکو، ج ۲، ص ۲۱۳، ابیات ۵۶۱-۵۶۵)

به بالا بلندی و با کتف و یال
ستم یافت بالت ز بسیار سال

درخصوص کوتاه‌قد بودن رستم، لک‌ها داستانی دارند که خلاصه‌ی آن چنین است: روزی همه‌ی پهلوانان به اتفاق رستم گورخری را محاصره کردند که بگیرند. گورخر، که به دنبال راه فرار بود، حصار پیرامون خود را، که یک قسمت آن مقداری کوتاه‌تر بود، نگریست و تصمیم گرفت از همان‌جا بپرد و جان سالم به در برد و به این کار اقدام کرد. از شانس بد آن حیوان، آن قسمت کوتاه، بالای سر رستم بود که در لحظه پریدن گورخر، او هم به هوا پرید و یک پای شکار را گرفت و بر زمین کوبید. ولی این واقعه را نشانه‌ی یک عیب و نقص برای خود تلقی کرد.

۶. زنده‌رزم، برادر تهمینه و دایی سهراب بوده است. در این داستان تهمینه عمداً او را به همراه سهراب فرستاده است تا هرگاه سهراب با رستم روبه‌رو شود آن‌ها را به هم معرفی کند؛ مبادا ناشناس به جان هم بیفتند. این زنده‌رزم، لکنت زبان داشته است. بنابراین، در آن شبی که ناگهان رستم را در تاریکی جلو سنگر سهراب می‌بیند، او را می‌شناسد ولی تا می‌خواهد بگوید «رستم!» لکنت زبان به او اجازه نمی‌دهد که سریع و صریح بگوید. رستم نیز که نمی‌خواست کسی او را بشناسد و بداند که با لباس بدل به میان خیمه‌های ترکان رفته است، مشتی بر گردن او می‌زند و او را می‌کشد. خلاصه‌ی ماجرا در نسخه‌ی معتبر مسکو چنین آمده است:

... چو خورشید گشت از جهان ناپدید
شب تیره بر دشت لشکر کشید
تهمتن بیامد به نزدیک شاه
میان بسته جنگ و دل کینه‌خواه
که دستور باشد مرا تاجور
از ایدر شوم بی‌کلاه و کمر
ببینم که این نو جهاندار کیست
بزرگان کدام‌اند و سالار کیست
بدو گفت کاووس کاین کار توست
که بیدار دل بادی و تندرست
تهمتن یکی جامه‌ی ترکوار
بپوشید و آمد دوان تا حصار
بیامد چو نزدیکی دژ رسید
خروشیدن نوش ترکان شنید
بران دژ درون رفت مرد دلیر
چنان چون سوی آهوان نرّه شیر
چو سهراب را دید بر تخت بزم
نشسته به یک دست او زنده‌رزم...
همی دید رستم مر او را ز دور
نشست و نگه کرد مردان سور
به شایسته کاری برون رفت زَند
گوی دید بر سان سرو بلند
بدان لشکر اندر چنو کس نبود
بر رستم آمد، بپرسید زود
چه مردی بدو گفت با من بگوی
سوی روشنی آی و بنمای روی
تهمتن یکی مشت بر گردنش
بزد تیز و بر شد روان از تنش
بدان جایگه خشک شد زنده‌رزم
نشد زنده‌رزم آن گهی سوی بزم...

(شاهنامه‌ی چاپ روسیه، ج ۲، صص ۹ و ۲۰۸)

در همین نسخه‌ی مسکو ـ آن هم در انتهای داستان ـ آن گاه که شکم سهراب با خنجر پدر دریده شد و از درد بر خود می‌پیچید و از بخت بد می‌نالید، به فرستاده شدن یک پهلوان از طرف تهمینه جهت معارفه‌ی پدر و پسر اشاره داشته ولی اسم او را ذکر نکرده است. نیز، نه به دایی بودن و قرابت نسبی او با سهراب اشاره کرده و نه به عارضه‌ی لکنت زبان او:

... چو برخاست آواز کوس از درم
بیامد پر از خون دو رخ مادرم
همی جانش از رفتن من بخست
یکی مهره بر بازوی من ببست
مرا گفت کاین از پدر یادگار
بدار و ببین تا کی آید به کار
کنون کارگر شد که بیکار گشت
پسر پیش چشم پدر خوار گشت
همان نیز مادر به روشن روان
فرستاد با من یکی پهلوان
بدان تا پدر را نماید به من
سخن برگشاید به هر انجمن
چو آن نامور پهلوان کشته شد
مرا نیز هم روز برگشته شد
کنون بند بگشای از جوشنم
بزهنه نگه کن تن روشنم

(همان، ص ۲۳۸)

اما در نسخه‌های دیگر شاهنامه، قرابت نسبی زنده‌رزم و سهراب تأیید شده است، چنان‌که در ذیل می‌آید. ژول مول فرانسوی نسبت دایی بودن زنده‌رزم را برای سهراب تأیید کرده، ولی به لکنت زبان او اشاره ننموده است:

... بدان گه که سهراب آهنگ جنگ
نمود و گه رفتن آمدش تنگ
بخواند مادرش نامور زنده‌رزم
که او دیده بد پهلوان را به بزم
بُد او پورشاه سمنگان زمین
همان خال سهراب با آفرین
بدو گفت کای گُرد روشن روان
فرستمت همراه این نوجوان
که چون نامور سوی ایران رسد
به نزدیک شاه دلیران رسد
چو تنگ اندر آید سپه روز کین
پدر را نمایی به پور گزین

(شاهنامه، نسخه‌ی ژول مول، ج ۱، صص ۱ و ۳۵۰)

ضمناً، بسیاری از نسخه‌های موجود شاهنامه نظیر نسخه‌ی مصحح ملک‌الشعرای بهار در این قسمت منطبق با نسخه‌ی ژول مول مشاهده شدند؛ چنان‌که از نظر کمیّت، تمام داستان رستم و سهراب در نسخه‌ی ژول مول و ملک‌الشعرای بهار ۱۴۴۱ بیت است ولی در نسخه‌ی روسیه، ۱۰۵۹ بیت در اصل متن، به‌علاوه ۱۹۰ بیت در قسمت ملحقات دارد.

۷. نبرد رستم و سهراب در مرحله‌ی کُشتی، خود سه مرحله به این شرح داشت: در مرحله‌ی اول، سهراب رستم را بر زمین زد و به رسم معمول تن در داد که باید فرصت دیگری به وی بدهد؛ با این اعتقاد که اگر در مرحله‌ی دوم رستم پیروز شود، نتیجه یک بر یک است و لاجرم به مرحله‌ی سوم می‌کشد. ضمن آن‌که سهراب اولاً مایل نبود او را بکشد زیرا به دلایل عدیده، تقریباً مطمئن بود که او رستم است. ثانیاً کوچک‌ترین احتمالی نمی‌داد که مغلوب وی شود. بنابراین، یقین داشت هرچندبار که کشتی بگیرند، او را بر زمین می‌زند.

در مرحله‌ی دوم کشتی، باز هم سهراب رستم را بر زمین زد و این بار تظاهر

کرد که می‌خواهد سرِ او را ببرد، ولی رستمِ پیرِ جهان‌دیده، مثل مرحله‌ی قبل به نیرنگ و فریب متوسل شد. به‌این استدلال که «از قدیم‌الایام، در تمام شهرها و کشورها و ادوار مختلف تاریخ، رسم و قانون چنین بوده است که کشتی حتماً باید به مرحله‌ی سوم برسد.»

ولی برخلاف انتظار، رستم در مرحله‌ی سوم کشتی با پس گرفتن زور امانتی خود از خدا، سهراب را به‌راحتی بر زمین زد و بی‌درنگ «برِ پورِ بیدار دل بر درید!»

البته این درست عکسِ نسخه‌های موجود شاهنامه، مخصوصاً چاپ روسیه، است که فقط به دو بار کشتی گرفتن تصریح کرده‌اند.

۸. رستم آن‌قدر نیرو و زور فراوان داشت که هروقت بر روی زمین راه می‌رفت از شدت سنگینی آن همه نیرو، پاهایش تا زانو در زمین فرو می‌رفت و از این جهت در رنج بود. برای نجات از این معضل، از خدا خواسته بود که مقداری از زور او را به‌امانت نزد خود نگه دارد تا در مواقع ضروری آن را درخواست نماید. خداوند متعال نیز معادل زور چهل گاو نر جوان نیرومند، از نیرو و زور او به امانت برد.

در نبرد رستم و سهراب، آن‌گاه که در مرحله‌ی دوم کشتی گرفتن، سهراب مجدداً رستم را بر زمین زد و رستم با آن تدبیر و ترفند خود را از مرگ نجات داد، به سرچشمه‌ی زلالی رفت و آبی بر سر و صورت خود زد و به مناجات مشغول شد و زور چهل گاو نر جوان را که نزد یزدان پاک به امانت گذاشته بود، از خدا تقاضا کرد و این‌بار سهراب را بر زمین زد و فوراً او را کشت. قابل یادآوری است که در ملحقات شاهنامه چاپ مسکو، به این ماجرا اشاره شده است ولی از مقدار آن (معادل زور چهل گاو نر جوان) سخن نرفته است.

۹. وقتی رستم شکم سهراب را درید و با شنیدن سخنان سهراب، فهمید که فرزند خود را کشته است؛ بسیار پشیمان و نالان شد و می‌خواست خود را بکشد. دل‌سوزان و دانایان به وی گفتند اگر چهل شبانه‌روز، جسد سهراب را بر کول و پشت خود نگه‌داری، به‌طوری که هیچ عضوی از اعضای بدن او با زمین تماس نگیرد، سهراب قطعاً از مرگ نجات می‌یابد. رستم نیز برای نجات فرزند، به این کار دشوار مبادرت نمود. متأسفانه در روز سی و نهم، پیرزنی- که بدخواهان رستم او را وادار به این کار کرده بودند- باعث شد بدن سهراب با زمین تماس بگیرد و به مرگش بینجامد. توضیح این که آن عجوزه در مسیر تردّد رستم، که سهراب بر کول در ساحل رودخانه‌ای قدم می‌زد، وانمود کرد که مشغول شستن سیاه چادری (داوار= dawar) است که از موی بز بافته شده است. او منسوج سیاه را در آب آن رودخانه انداخته بود و مکرّر با چوب بر آن می‌زد و وانمود می‌کرد که متوجه حضور رستم در آن‌جا نشده است. رستم از او پرسید «چرا با چوب بر آن می‌زنی؟» جواب شنید «می‌خواهم آن را سفید گردانم؛ پس آن‌قدر بر آن می‌زنم تا سفید شود.» رستم به او گفت «ای پیرزن نادان، سیاه چگونه سفید می‌شود؟» و پیرزن در جواب گفت «ای رستم نادان، پس جسد مرده چگونه زنده می‌شود؟!»

رستم که رنج سی و نه شبانه‌روز را به امید زنده ماندن سهراب تحمل کرده بود؛ ناامید و عصبانی، با یک دست سهراب را نگه داشت و با دیگر دست پیرزن را از زمین برداشت و محکم بر آب رودخانه کوبید که در دم جان باخت؛ ولی در همان لحظه یک پای سهراب با زمین تماس حاصل کرد و در حال، مرگش فرارسید.

زیرنویس

۱. لک‌ها قومی هستند که در شمال غربی و غرب استان لرستان ساکن‌اند و پیوستگی قومی و جغرافیایی خاصی دارند که آن‌ها را از کردها و لرها متمایز می‌کند. منطقه‌ی محل سکونت و زندگی لک‌ها از مناطق باستانی لرستان است و آثار باستانی به دست آمده از این مناطق، دلیلی بر قدمت و پیشینه‌ی تاریخی این مناطق است. زبان آن‌ها لکی است که زبان واحد و مستقلی است و با لری و کردی تفاوت دارد.

منابع و مآخذ

۱. حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، نشر مرکز، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۲
۲. رستگار فسایی، منصور، فرهنگ‌نامه‌های شاهنامه، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۰
۳. رضایی، علی‌عباس، فرهنگ عامه‌لک، انتشارات افلاک خرم‌آباد (زیر چاپ)
۴. رودکی سمرقندی، دیوان کامل رودکی سمرقندی، زیر نظر ی. براگینسکی، ناشر کتاب فروشی فخر رازی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۷
۵. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، براساس چاپ مسکو، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، ۹ جلد، مجلد دوم، نشر قطره، تهران، چاپ اول ۱۳۸۳
۶. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، براساس چاپ مسکو، به کوشش نظام‌الدین نوری، نشر زهره، تهران، چاپ اول ۱۳۷۸
۷. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، تصحیح ژول مول فرانسوی، به کوشش پرویز اتابکی، ۶ جلد، مجلد اول، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ دوم ۱۳۷۸
۸. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه‌ی فردوسی، تصحیح ملک‌الشعرای بهار، انتشارات اشتاد، تهران، چاپ اول ۱۳۸۰
۹. گلسرخی، ایرج، روایت شاهنامه به نثر، انتشارات نشر علم، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۱
۱۰. مرتضوی، منوچهر، فردوسی و شاهنامه، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ اول ۱۳۶۹
۱۱. معین، محمد، فرهنگ معین، انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ هشتم ۱۳۷۱
۱۲. میرزا عبدالله، ردیف نوازی موسیقی سنتی ایران، با نوازندگی حسین علیزاده، مؤسسه‌ی فرهنگی، هنری ماهور، تهران ۱۳۷۱
۱۳. مینوی، مجتبی، فردوسی و شعر او، انتشارات توس، تهران، چاپ سوم ۱۳۷۲
۱۴. مثنوی مولوی، با تصحیح و تحلیل دکتر محمد استعلامی، دفتر چهارم، انتشارات زوار، تهران، چاپ اول ۱۳۶۹
۱۵. نامه باستان، دکتر میرجلال‌الدین کزازی، انتشارات سمت، تهران، چاپ اول ۱۳۸۱
۱۶. واژه‌نامک، عبدالحسین نوشین، انتشارات دنیا، تهران، چاپ سوم ۱۳۶۹

اخوان الصفا

چکیده

در این مقاله مؤلفان به یکی از موضوعاتی پرداخته‌اند که در کتاب تاریخ ادبیات ۱ تنها به ذکر نامی از آن «جمعیت اخوان‌الصفا» اکتفا شده و به اختصار عوامل موجودیت، بررسی ابعاد فعالیت و آثار این جمعیت را بررسی کرده است. اهمیّت پرداختن به این موضوع به دلیل نقشی است که این جمعیت در تحولات فکری و علمی جهان اسلام داشته است. اخوان‌الصفا از گروه‌های تاثیرگذار قرن چهارم بوده‌اند که تلاش ویژه‌ای در راه احیای هویت ایرانی داشته‌اند.

کلید واژه‌ها

اخوان‌الصّفا، آل‌بویه، تقسیم‌بندی علوم، تاریخ ادبیات

تلاش برای احیای هویّت ایرانی

میراث علمی و معنوی بشریت و سیر تحولات آن، یکی از اساسی‌ترین وجوه تمدن جهانی و شاکله‌ی آن به شمار می‌رود و به یک معنا، تمدن مجموعه‌ای از پیشرفت‌ها و دستاوردهای علمی، فرهنگی و فکری جامعه‌ی انسانی از آغاز تاکنون است. به‌طوری‌که هر ملّت با تکیه بر گذشته‌ی خویش، آمال و اهداف دوردست خود را ترسیم می‌کند.

شناخت و درک تأثیر تمدن ایرانی در فراز و نشیب گذشته‌ی تاریخی، خود موضوعی است که می‌تواند در برابر حرکت نسل ایرانی معاصر مشعلی فروزان قرار دهد. در این میان، قرن سوم و چهارم، از درخشان‌ترین روزگاران تحول علمی و فکری ایران‌زمین به‌شمار می‌روند. تحول فکری و علمی در این عصر، رستاخیزی تازه را به یاد می‌آورد.

در قرون اولیه‌ی اسلامی که ایرانیان توسط امویان تحقیر می‌شدند، شخصیت‌هایی که با فرهنگ و زبان باستانی خود آشنایی داشتند، تصمیم گرفتند با اقدامات علمی و سیاسی خود، هم عرب‌ها را به عظمت فکری خود آگاه کنند و هم عظمت فکری اجداد خود را به هموطنان خود یادآور شوند. این عامل به ترجمه‌ی کتاب‌های یونانی و پهلوی به عربی منجر شد و در میان دانشمندان این دوره، گرچه تعداد زیادی مسیحی و یهودی دیده می‌شود، بیش‌ترشان از ایران برخاسته بودند.

در کنار این تحولات علمی و بازگشت به پیشینه‌ی درخشان، حرکت‌های سیاسی در نقاط مختلف ایران شکل گرفت؛ از جمله:

۱. نهضت سیاه‌جامگان که هدفشان آزادی ایران از حاکمیت سیاسی امویان بود.

۲. حکومت طاهریان که اولین حکومت مستقل ایرانی پس از اسلام است.

۳. حکومت صفّاریان، که دومین کانون استقلال‌طلبی ایرانیان محسوب می‌شود.

۴. حکومت نیمه‌مستقل سامانیان که با سیاست اطاعت از خلفای عباسی، از زبان فارسی و هویت ملی خود حمایت می‌کردند.

۵. علویان طبرستان، که در برابر اعراب مسلمان ایستادگی کردند، اما به‌تدریج به‌طور مسالمت‌آمیزی مسلمان شدند.

۶. زیاریان، که معروف‌ترین سردارانش، مرداویج، به‌سبب داشتن تمایلات ضدّعربی و گاه ضدّاسلامی، علیه عباسیان شورش کرد.

۷. آل‌بویه، قدرتمندترین حکومت ایرانی در قرن چهارم است که موفق به فتح بغداد و کنترل عباسیان شدند و آنان را

نویسنده:

معصومه اکرمیّه

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

دست‌نشانده‌ی خود کردند.

از جمله تحولات فکری این دوره می‌توان به نهضت اسماعیلیه، نهضت شعوبیه و فعالیت جمعیت اخوان‌الصفا، که هریک با توجه به فضای سیاسی مناسب به فعالیت می‌پرداختند، اشاره کرد (تاریخ ادبیات ایران و جهان ۱، صص ۱۴۶ تا ۱۵۹).

خاستگاه اخوان‌الصفا

در سال‌های ضعف و انحطاط بغداد، از میان گروه‌ها و اقوامی که میل به تجدید و احیای سنت‌های ساسانی داشتند، تنها آل‌بویه توانست تا حدودی موفق شود. آل‌بویه، با توجه به محدود بودن مدت حکومت، توانستند تا اندازه‌ای وحدت از دست‌رفته‌ی ایرانیان را باز یابند و قدرت خلفای بغداد را محدود کنند. آنان همراه با آیین شیعه دگربار تعادل پایداری را هرچند برای مدت کوتاهی به دست آوردند. آل‌بویه، بعد از تسلط بر اصفهان، فارس و اهواز با خلیفه بیعت بستند، تا آن‌جا که بر تمام امور خلافت مسلط شدند. اساس حکومت و قدرت آل‌بویه همواره سخاوت و گشاده‌دستی نسبت به سپاهیان و تسامح بود (زرین‌کوب، تاریخ مردم ایران، ص ۴۱۷).

در قلمرو دیلمیان و خاندان بویه، تعصب‌های ضدشیعی دیده نمی‌شد و هرچند مذاهب مختلف اسلامی در این مناطق رواج داشت، حاکمان بویه هیچ‌گاه مخالفت این مذاهب را، مخصوصاً اهل تسنن، برنمی‌انگیختند و با تسامح برخورد می‌کردند، درحالی‌که خود شیعه بودند. تا آن‌جا که در قلمرو آل‌بویه حتی صوفیان و قرمطیان آزادانه فعالیت داشتند. در دستگاه وزرا و امرای آل‌بویه تعدادی دبیران و عُمّال مسیحی و زرتشتی وجود داشتند که این تسامح فکری، عامل عمده‌ای بود که قدرت آن‌ها را برخلاف تنوع مذاهب استوار می‌کرد. در قلمرو آل‌بویه برخلاف غزنویان که به فلسفه با سوءظن می‌نگریستند، عده‌ای از فلاسفه به شهرت رسیدند، تا آن‌جا که در بصره جمعیّت مخفی اخوان‌الصفا فعالیت داشتند و دست به تألیف رسالات فلسفی و تربیتی خاص خود زدند.

جمعی از فرمانروایان و عاملان آل‌بویه، از جمله عضدالدوله، مجدالدوله و ابوجعفر علاءالدوله، خود اهل حکمت و مباحث علمی بودند.

حاکمان آل‌بویه توجه زیادی به فرهنگ و زبان عربی داشتند. البته این به معنای بی‌اعتنایی به زبان فارسی نبود. برخلاف سامانیان که در عین اطاعت از خلفای بغداد، روحیه‌ی ایرانی و زبان فارسی را مورد حمایت قرار می‌دادند (زرین‌کوب، روزگاران، صص ۱۵۱ تا ۱۶۱).

اِخوان‌الصفا و خُلّان الوفا: «برادران باصفا و دوستان باوفا»

در قرن چهارم بر اثر پاره‌ای از مشکلات دینی و اجتماعی و به سبب اختلاف عظیمی که میان صاحبان علوم ابتدایی و اهل‌نظر و تحقیق پیش آمده بود و حتی برخی از متعصبان به تکفیر حکما و فلاسفه پرداختند، برخی به این فکر افتادند که برای نشر علوم عقلی و نزدیک کردن دین و حکومت به یکدیگر و مطّلع کردن عامّه از مبانی حکمت نظری و عملی رسالات مختصر و ساده‌ای، بی‌آن‌که نام مؤلف آن آشکار باشد، بنویسند و انتشار دهند.

این جماعت مخفی که نام گروه خود را اخوان‌الصفا و خُلّان‌الوفا نهاده بودند، برای توجیه معتقدات دینی مسلمین آن‌ها را با سخنان حکما منطبق می‌کردند یا در شرح برخی از مسائل مذهبی به روش فلاسفه متوسل می‌شدند. این گروه در بصره فعالیت داشتند و در پاره‌ای از موارد شبیه به اسماعیلیان بودند. در پژوهش‌های فراوانی که در مورد هویت، اعتقادات و اهداف اخوان‌الصفا به عمل آمده، نتایج گوناگونی به دست آمده که کاملاً محقق نیست. اما یک نکته مسلم است که جماعت ذکر شده برای تزکیه‌ی نفس، علاوه بر توسل به فلسفه، دست به دامان دین هم می‌شدند (صفا، تاریخ ادبیات ایران، ج۱، ص ۲۱۹).

اخوان‌الصفا در پنهان نگه‌داشتن نام خویش سعی وافر داشتند. خود در رسایل

خویش می گویند علت کتمان اسرار و نام خویش فقط اوضاع نابه سامان جامعه نبوده، بلکه برای نگه داری از علومی است که موهبت الهی محسوب می شود و باید از آن نگه داری کرد. به همین دلیل نام بزرگان آنان مشخص نیست. اما از روایاتی که در کتاب های تاریخی به جا مانده است چنین برمی آید که بسیاری از اعضای مهم این جمعیت ایرانی بوده اند.

در کتاب تاریخ الحکمای قفطی نام چند تن از گروه اخوان الصفا این چنین آمده است: ابو سلیمان، محمدبن مشعربُستی معروف به مقدسی، ابوالحسن علی بن هارون زنجانی، ابو احمد مهرگانی و عوفی.

اخوان الصفا عقیده دارند که چون دولت و ملک همواره از دسته ای به دسته ای و از قومی به قوم دیگر منتقل می شود، دولت اهل شر نیز به اهل خیر منتقل می شود (صفا، تاریخ علوم عقلی، ج ۱، ص ۲۹۶).

شاید اشاره ی این گروه به اهل شر، همان عباسیان بوده اند که براساس فریب بنا شده بود و می خواستند دولت ایده آل خود را برپا سازند. آن چنان که در جایی از رسایل آمده: «ای برادر نیکوکار مهربان، خدا تو را و ما را به روحی از جانب خود یاری کناد! می بینم که دولت بدکاران سخت نیرو گرفته و قدرتشان آشکار شده و....»

جمعیت اخوان الصفا دارای شاخه هایی بود که هریک از این شاخه ها رئیسی داشت که جز اخوان از آن آگاه نبودند. هر دوازده روز یک بار همه ی اخوان جمع می شدند و جای مشخصی نداشتند. اینان همه فاضل بودند و بر مذهب و دین اتفاق نظر داشتند و با هم عهد بسته بودند که با یکدیگر مجادله نکنند و از یاری یکدیگر خودداری نکنند و جز راه خدا را طی ننمایند. اعضای اخوان الصفا با یکدیگر به صداقت و یکرنگی رفتار می کردند. چون فکر می کردند که دین به نادانی و گمراهی آلوده شده، بین خود مذهبی به وجود آورده بودند و می گفتند برای پاک کردن آن، راهی جز فلسفه نیست و اگر فلسفه یونانی و شریعت عربی را به یکدیگر بیامیزند به کمال می رسند (همان، ص ۲۹۷).

این گروه در گرفتن علوم و اطلاعات خود به همه ی کتب دینی از جمله تورات، انجیل، قرآن و آثار علمای مختلف نظر داشتند (همان، ص ۲۹۶). اخوان الصفا به کتاب کلیله و دمنه از جهت محتوای آن و داستان های حکمت آمیز و شرح مفاهیم صداقت و صفا و نیز اسلوب رمزی که در پروردن داستان ها به کار رفته، اهمیّت بسیار می دادند. برخی محققان اعتقاد دارند که این گروه، شیعه بوده اند و دلایلی آورده اند که در این جا به اختصار ذکر می شود.

۱. رازداری و پرهیز از افشای اسرار خود (تقیه، که از ویژگی های شیعیان است).

۲. اخوان الصفا به عدد و حساب توجه بسیار داشتند و هر چیز را با آن تفسیر می کردند که از روش های شیعه است. آن چنان که برای اعداد ۷ و ۱۲ منزلت خاصی قائل بودند.

۳. این گروه پیروان خود را وادار به خواندن کتاب جفر می کردند که از آثار علویان است.

۴. این گروه در جزء چهارم رسائل خود، سخن از شیعه و فِرَق آن گفته اند و معتقدند که شیعیانی هستند که کلید معرفت و دین در دست ایشان است. هم چنین اعتقاد دارند که امامت امری ضروری است و می گویند همه ی امت اسلام باید امامی داشته باشند تا پس از پیغمبر، خلیفه ی او در میان امتش باشد (رسائل اخوان الصفا، صص ۱۰ تا ۲۱).

اخوان الصفا از نظر قدرت نفس و روح و مراتب معنوی چهار دسته اند:

۱. اخوان الأبرار و الرُحَماء (بعد از ۱۵ سالگی)

۲. اخوان الأخیار و الفُضلاء (بعد از ۳۰ سالگی)

۳. اخوان الفضلاء والکرام (بعد از ۴۰ سالگی)

۴. بعد از این درجات به مرتبه ی کسانی می رسیم که با تسلیم و قبول تأییدات آسمانی

به مشاهده حق رسیده‌اند که بعد از ۵۰ سالگی به دست می‌آید [صفا، تاریخ علوم عقلی، ج ۱، ص ۳۰۵].

آثار اخوان‌الصفا

اخوان‌الصفا علم را صورت معلوم در نفس عالم می‌دانستند و علم به دست نمی‌آید مگر از راه تعلیم و تعلّم. اخوان‌الصفا در رسائل خویش علوم را به سه دسته تقسیم کردند:

۱. علوم ریاضیّه یا علوم اولیه؛
۲. علوم شرعی؛
۳. علوم فلسفی حقیقی.

هریک از این دسته‌های اصلی خود شامل تقسیم‌بندی‌های فرعی نیز بوده است.

طبقه‌بندی جامع اخوان‌الصفا از علوم را به‌طور خلاصه به‌صورت زیر می‌توان بیان داشت.

اول. علوم ریاضیّه در ۱۴ رساله که برای جست‌وجوی معاش و سامان دادن به زندگی وضع شده است و شامل دانش‌های خواندن و نوشتن، لغت و نحو، حساب و معادلات، شعر و عروض، سحر و فال‌گیری، کیمیا، علم الحیل یا مکانیک، صنایع و پیشه‌ها، تجارت و کشاورزی و شرح حال و اخبار.

دوم. در ۱۷ رساله علوم دینی یا شرعی شامل علم تنزل وحی، تأویل و تفسیر، روایات و اخبار، فقه و سُنَن احکام، زهد و تصوف و تأویل خواب.

سوم. علوم فلسفی در ۱۰ رساله، شامل ریاضیات، منطقیات و طبیعیات.

چهارم. علوم الهی در ۱۱ رساله، درباره‌ی ذات باری‌تعالی، علوم روحانی، علم سیاست و علم نفسانیات بحث می‌کند. در پایان یک رساله که جامع تمام مسائل مذکور است، آمده است.

در مقدمه این رسالات نیز یک رساله در شرح مطالب هر رساله و غرض از تألیف آن ذکر شده است. مجموع رسالات اصلی ۵۲ و با مقدمه و رساله‌ی آخر ۵۴ رساله می‌شود.

از دیدگاه دیگر اخوان‌الصفا انواع دانش‌ها را به دو دسته صنایع علمی و صنایع عملی تقسیم کرده‌اند (همان، صص ۲۹۹ تا ۳۰۲).

تاریخ تألیف رساله‌ها، سال‌های ۳۵۰ تا ۳۷۵ هجری است. نوشتن اصلی نویسندگان رسالات هماهنگی میان فلسفه و شریعت و مشرب‌های گوناگون دینی، نظام جهان‌شناسی و نیز نوشتارهای اخوان‌الصفا، آمیزه‌ای از منابع ایرانی، هندی، فیثاغورثی و فلسفه‌ی یونانی و از شریعت اسلامی است. اخوان‌الصفا، بعد از طبقه‌بندی علوم، به شرح و توصیف دانش‌های رایج تا زمان خویش می‌پرداختند. با دقت در این رساله‌ها، می‌توان دریافت که نویسندگان این رساله‌ها با علم فراوان به نوشتن آن‌ها پرداخته‌اند (فرشاد، تاریخ علم، ص ۱۱۷).

در این رسائل، نظرهای مخالف کم‌تر دیده می‌شود، زیرا نویسندگان این رسائل با وجود این که معتقد بودند، اما اولاً با یکدیگر روابط نزدیک داشتند و دوم این که یک نفر تصحیح‌کننده‌ی الفاظ آن رسائل بوده است (صفا، تاریخ علوم عقلی، ج ۱، ص ۳۰۳).

آنان در نوشتن رسائل خود به اکثر علوم و منابع مختلف آن توجه کافی داشتند و شرط عمده‌ی کار ایشان آن بود که نسبت به هیچ علمی دشمنی نکنند و به هیچ کتابی بی‌اعتنایی نداشته باشند.

اخوان‌الصفا، در بیان علوم مختلف، هم به توضیحات علمی و منطقی به زبان ساده متوسل می‌شده‌اند و هم به تمثیل و در بیان تمثیل از کتاب‌های قصه و روایات پهلوی ترجمه شده به عربی به شدت تأثیر می‌گرفتند.

اخوان‌الصفا در رسائل خود نوشته‌اند که از حمایت بزرگان، امرا، وزرا، اشراف، دهقانان، بازرگانان و علمای دینی برخوردار بوده‌اند. رسم اخوان‌الصفا در ترویج افکار خود این بوده است که نماینده‌ای نزد هر یک از فرقه‌ها می‌فرستادند تا آنان را از راه نصیحت و دل‌سوزی راهنمایی کنند و اسرار خود را با آنان در میان بگذارند و آنان را از خواب غفلت بیدار کنند. برای تعلیم پیروان این گروه نیز در سرزمین‌های مختلف، مجلس‌های خاصی وجود داشته [است]، که در مواقع معینی دور هم جمع می‌شدند و کسی جز آنان در این مجالس حاضر نمی‌شده. در این مجالس علوم را مورد مذاکره قرار می‌دادند. اشکال عمده‌ی رسالات این گروه، پراکندگی مطالب آن‌هاست که جمع‌آوری عقاید آنان و ترتیب خلاصه‌ی آن‌ها مشکل است.

رسائل اخوان‌الصفا از حیث کوتاهی و بلندی متفاوت هستند و گاه در آن‌ها نظریات علمی و فلسفی عمیق به چشم نمی‌خورد. زیرا این رسائل برای مبتدیان و کسانی که می‌خواستند به نظریات این گروه آشنا شوند، نوشته شده (همان، صص ۳۰۵ تا ۳۲۰).

منابع و مآخذ

۱. جوادیان، مسعود...، تاریخ ایران و جهان ۱، کتاب درسی رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، سوم متوسطه، (کد ۲۳۵/۴)، نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۸۲
۲. زرین‌کوب، عبدالحسین، تاریخ مردم ایران از پایان ساسانیان تا آل‌بویه، تهران، امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۷
۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، روزگاران از پایان ساسانیان تا پایان تیموریان، تهران، انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۷۵
۴. صفا، ذبیح‌ا...، تاریخ ادبیات ایران، تهران، فردوس، چاپ سیزدهم، ج ۱، ۱۳۷۲
۵. صفا، ذبیح‌ا...، تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی، تهران، دانشگاه تهران، چاپ پنجم، جلد اول، ۱۳۷۴
۶. فرشاد، مهدی، تاریخ علم، تهران، امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۵

نخل ولایت در سایه سار

چکیده

نویسنده، در این مقاله شعری از سیدعلی موسوی گرمارودی را، که در کتاب ادبیات فارسی سال دوم متوسطه آمده است، نقد و بررسی کرده و ضمن تشریح ویژگی‌های مثبت آن، ضعف‌هایی را نیز برایش برشمرده است.

کلید واژه‌ها

کلید واژه‌ها، موسوی گرمارودی، نخل ولایت، علی(ع)، زیبایی‌شناسی شعر، تلمیحات، استعارات، حسن تعلیل، تشخیص

نویسنده:
محمّد بهلولی

از ویژگی‌های این شعر تلمیحات ادبی آن است. حُسن استفاده‌ی گرمارودی از تلمیحات در این است که انگار تلمیحی در کار نیست بلکه تاریخ زنده شده و اکنون جاری و ساری است. این ابتکار، بیش‌تر به نحوه‌ی به کارگیری تلمیحات شاعر مرتبط است که آن‌ها را به صورت خطابیِ جاندار ادا می‌کند. یعنی شاعر ما مولای شیعیان را در مسیر کلماتش طوری صمیمانه خطاب می‌کند که گویی علی(ع) در کنار ما ایستاده است؛ هم‌چون عمود ایستادن اقیانوسی موّاج در کنار قطره‌ای ساکن. شاعر در این سروده بیش از ده مورد، تلمیح بارز و پنهان به کار گرفته است. در این‌جا به چند مورد آن‌ها اشاره می‌کنیم:

چگونه این چنین که بلند برزبَر ما سوا ایستاده‌ای
در کنار تنور پیرزنی جای می‌گیری؟!
وزیر مهمیز کودکانه ی...

یا در برشی دیگر از این اثر می خوانیم:

برای تو با چشم همه‌ی محرومان می گریم
با چشمانی یتیم ندیدنت.

و اما نمونه‌ای از تلمیح در تلمیح شاعر:

بر آن شانه که پیامبر پا نهاد
کودکان را نشاندی...

و نیز در بخشی دیگر، این تلمیح را می‌یابیم که با یک واژه‌ی ابداعی (خیری‌تر) چه قدر موجزانه، تاریخ سترگی را در چهارچوب چهار هجا می گنجاند و دست ما را می گیرد و به تماشای غزوات پیروزمندانه‌ی صدر اسلام می‌کشاند:

دری که به باغ بینش ما گشوده‌ای
هزار بار خیبری تراست.

یکی دیگر از خصوصیات این شعر، استفاده از ابهامات لطیف و ظریف هنرمندانه است. ایهام، معمولاً به آرایه‌ای اطلاق می شود که نویسنده یا خواننده کلمه‌ای می‌آورد دارای دومعنا، که هر دو معنا مراد نویسنده یا شاعر است اما ایهامی که آقای گرمارودی در این سروده آورده به صورت‌های تک واژه‌ای، ترکیبی و عبارتی است که از لحاظ مختلف نیز قابل بحث و بررسی است؛ از جمله:

۱. کلماتی به‌کار می‌برد دارای یک معنا ولی معنای دوم استعاری و کنایی نیز از آن‌ها استنباط می‌شود و اتفاقاً مراد شاعر نیز بیش‌تر همین معنای دوم کنایی یا استعاری است؛ مثلاً:

شعر سپید من روسیاه ماند/ که در فضای تو به بی‌وزنی افتاد/ هر چند کلام از تو وزن می گیرد.

بی‌وزنی (۱ـ نداشتن وزن ۲ـ کنایه از بی‌ارزشی و بی‌اعتباری) وزن(۱ـ وزن شعری ۲ـ کنایه از ارزش و اعتبار)

۲. گاهی به عمد ایهامی می‌آورد که چندین معنا از آن استنباط می‌شود و همه‌ی آن‌ها مقصود شاعر است و خواننده را در قضاوت و برداشت آزاد می گذارد؛ مثلاً:

آه‌ای خدای نیمه شب‌های کوفه‌ی تنگ

کوفه‌ی تنگ: (۱ـ کوفه باکوی و برزن‌های تنگ ۲ـ کوفیان تنگ دل (کوفه مجازاً اهل کوفه) ۳ـ کوفه‌ای که علی آن‌جا احساس تنگی و عذاب می‌نمود ۴ـ کوفه‌ای که آن را برای علی تنگ کرده بودند ۵ـ کوفه‌ای که گنجایش شخصیّت عظیم علی

را نمی‌توانست داشته باشد.)

چند نمونه‌ی دیگر از همین سروده می‌آوریم و تعبیر و تفسیر ایهامات آن را به عهده‌ی خواننده می‌گذاریم:

- مگر از کدام باده‌ی مهر مست بودی / که با تازیانه‌ی هشتاد زخم، بر خود حدزدی؟!
- دیدن بزرگی‌ات را چشمان کوچک من بسنده نیست.
- پیش از تو هیچ خدایی را ندیده بودم.
- به پای تو می‌گریم.
- تو را در کدام نقطه باید به پایان برد؟
- چگونه شمشیری زهرآگین / پیشانی بلند تو ـ این کتاب خداوند ـ را از هم می‌گشاید؟!

یکی دیگر از خصوصیات این سروده به کارگیری انواع استعارات، مخصوصاً مکنیّه و تبعیّه است. می‌دانیم که در استعاره‌ی مکنیّه مشبّه به پنهان است و مشبه با برخی لوازم و خصوصیات مشبّه‌به ظاهر می‌شود و اگر این خصوصیات و لوازم، در فعلِ جمله نمایان شود به استعاره‌ی تبعیّه نیز منجر می‌شود. این نوع استعاره در بعضی مصراع‌ها تواَمان رعایت شده است، از جمله:

- سحر از سپیده‌ی چشمان تو می‌شکوفد (سحر به گل و گیاهی مانند شده که شکوفه می‌زند)
- هنگام که... / به خانه ی یتیمکان بیوه‌زنی تابیدی (علی(ع) مانند خورشید بر خانه ی یتیمان می‌تابد)
- از آن دهان... / کلمات کودکانه تراوید (کلمات مانند قطرات آب، تراوش می‌کرد)

از دیگر جلوه‌های این سروده استفاده‌ی شاعر از انواع تشبیهات است، از جمله تشبیهات مُضمر و بلیغ و تفضیلی. برای نمونه در این دو مصراع:

پیش از تو هیچ اقیانوسی را نمی‌شناختم
که عمود بر زمین بایستد.

حضرت علی(ع) به طور مضمر، به اقیانوسی عمود ایستاده مانند شده است که در نوع خود واقعاً بی‌نظیر است. انگار که شاعر، قصد تشبیه ندارد اما عملاً حضرت ایشان را به اقیانوسی با آن توصیف، تشبیه کرده است.

یا در مصراع‌های زیر برتری سفیدی چشمان علی(ع) بر روز و برتری مردمک سیاهش بر تیرگی شب در ضمن تشبیه بیان شده است که به نظر می‌رسد بهترین نوع تشبیه تفضیلی باشد:

سحر از سپیده‌ی چشمان تو می‌شکوفد
... و شب در سیاهی آن به نماز می‌ایستد.

و اما آرایه‌ی تشبیه بلیغ به نوبه‌ی خود در چندین جای این سروده‌ی عاشقانه جلوه‌گری می‌کند. جایی که شاعر، علی را به هرم و خودش را به مور ناتوان و تخیل شاعرانه‌اش را به فرعون مانند می‌کند و نیز پیشانی مبارک علی را به کتاب خداوند و گریه‌ی خودش را به شعر شبانه و تن خسته‌ی مولایمان را در جنگ اُحد به دشت آلاله‌ها و مهر و محبت الهی را به باده و بینش حق‌جوی خود را به باغی سرسبز تشبیه می‌کند، از زیبایی‌های انواع تشبیه بلیغ اضافی و غیراضافی و ابداعی و ابتکاری کاملاً متلذّذ می‌شویم:

دری که به باغ بینش ما گشوده‌ای / هزار بار خیبری تراست.

البته امتیاز بیش‌تر این نوع تشبیهات هنرمندانه نسبت به آقران، در ابداعی و منحصر به فرد بودن آن است که در آثار کم‌تر شاعری چنین شگفت‌کاری‌های ادبی یافت می‌شود. علاوه بر آن، آن‌قدر صمیمی و طبیعی است و بر گوش‌های ما مأنوس، که انگار سال‌هاست با آن آشنایی داریم:

در اُحُد
که گل بوسه‌ی زخم‌ها، تنت را دشت شقایق کرده بود،
مگر از کدام باده‌ی مهر مست بودی
که با تازیانه‌ی هشتاد زخم، بر خود حد زدی؟!

در بعضی مواقع شاعر، چندین صنایع لفظی و معنوی را در یکی دو مصراع، فشرده و هنرمندانه درهم می‌آمیزد:

شعر سپید من روسیاه ماند
که در فضای تو به بی‌وزنی افتاد.

در این‌جا شاعر، تنها با دو مصراع و دو جمله‌ی ساده، انواع آرایه‌های ادبی از جمله، تضاد، متناقض‌نما (پارادکس)، کنایه، ایهام، مراعات‌النظیر و تشخیص را به‌کار برده است.

یکی دیگر از خصوصیات این سروده استفاده‌ی فراوان از تشخیص (جان‌بخشی، انسان‌انگاری) است. از جمله هنگامی که شب، آرامش خود را از چشمان علی به وام می‌گیرد و در پلّه‌ای پایین‌تر به نماز می‌ایستد و سر تعظیم فرود می‌آورد. ستارگان تلألؤ

خود را از نگاه نورانی علی وامدار می‌شوند و طوفان خروش خود را از غضب حیدر کرار به عاریه می‌گیرد و تاریخ در مشاهده‌ی شخصیت پر ابهت علی که صولت حیدری‌اش را دست‌مایه‌ی کودکان یتیم کرده بود بر آستانه‌ی سرای ایشان حیرت‌زده و لرزان می‌ماند:

آیا تاریخ، بر درِ سرای خشک و لرزان نمانده بود؟!

و هر دینی و آیینی مدیون خدمات ارزنده‌ی علی می‌شود (به ایهام بسیار زیبای دین و دین توجه شود):

کدام وامدارترید/ دین به تو یا توبدان؟/ هیچ دینی نیست که وامدار تو نیست

و نهایتاً روسیاهی به شعر سپیدش می‌ماند:

شعر سپید من روسیاه ماند/ که در فضای تو به بی‌وزنی افتاد.

خصوصیت دیگر حُسن تعلیل است. می‌دانیم حسن تعلیل، آوردن علت غیرواقعی شاعرانه برای زیبایی آفرینی در کلام است. اما به درستی این علت خلقت (علی(ع)) را با چه آرایه‌ای می‌توان توصیف کرد که ظرفیتش را داشته باشد و کارش به روسیاهی نکشد؟! حتی اغراق هم در این مصراع‌ها جایی برای عرض اندام نمی‌یابد، چه رسد به حُسن تعلیل:

کلام تو گیاه را بارور می‌کند
و از نفست گل می‌روید
چاه از آن زمان که تو در آن گریستی جوشان است
.../ لبخند تو اجازه‌ی زندگی است.

به یقین علی(ع) راز بزرگ خلقت است! در ابتدای خلقت، معمار آفرینش زمین و خورشید و ماه و برّ و بحر اعلام کرد که آفرینش شما، آفرینش همه‌چیز، به طفیل محبت پنج نور مقدّس است. (حدیث کساء)

یکی دیگر از ویژگی‌های خاصّ سبک شاعر در این سروده، استخدام کنایه و تشخیص به‌طور همزمان و توأمان است. یعنی اغلب جاهایی که «کنایه» می‌آورد، «تشخیص» هم حضور بلافصل خود را اعلام می‌کند؛ از جمله:

○ آیا تاریخ، بر درِ سرایْ خشک و لرزان نمانده بود؟!
○ شعر سپید من روسیاه ماند.
○ کدام وامدارترید/ دین به تویا تو بدان؟

زیبایی‌های ادبی این اثر تنها در آرایه‌های ادبی جلوه نمی‌کند و به آوردن صنایع متنوع لفظی و معنوی محدود نمی‌شود بلکه شاعر تاجایی که توانسته، برای هنری‌تر کردن این شعر، از بیش‌ترین امکانات شعر و زبان فارسی بهره گرفته است؛ از جمله:

۱. تناسب در لفظ (صوت) و معنا
۲. آوردن صفت هنری
۳. کاربردهای دستوری قدیم و نشانه‌های دیرینگی
۴. تفاسیر شاعرانه
۵. طرح سؤالات تعجّب‌انگیز؟!
۶. ابداع واژگان و ترکیبات بدیع و منحصربه‌فرد

۱. تناسب در لفظ (صوت) و معنا: کسانی که با اصول قرائت و دیکلمه‌ی انواع شعر، مخصوصاً شعر سپید، آشنایی دارند می‌دانند بعضی جاها از امتداد یا کشش هجادر گفتار ناگزیریم، ضمن این‌که بر زیبایی شعرخوانی و موزونیت آن نیز افزوده می‌شود. به‌عنوان مثال، شاعر در دو مصراع زیر لفظ «بلنداوبلند» را به گونه‌ای استعمال کرده و در موقعیتی مناسب قرار داده که مجبور به امتداد این الفاظ شده است. به عبارتی دیگر، شاعر در موسیقی کلامی هم رفعت علی(ع) را به گوش شنونده القا می‌کند:

و من آن مور که بلندایِ تو را در چشم نمی‌تواند داشت.
چگونه این چنین که بلند بر زبَرِ ما سوا ایستاده‌ای/ کنار تنور...

۲. صفت هنری (Epithet): می‌دانیم که آوردن صفت هنری بر زیبایی کلام وسعت می‌بخشد و آن استعمال هنرمندانه‌ی صفت به جانشینی موصوف است. در آثار ادبی شعرای معاصر، بیش‌ترین استعمال این نوع ادبی را شاهد هستیم؛ مخصوصاًدر اشعار سهراب سپهری، پیرو راستین نیما، جایی که می‌گوید: «و بیاریم سبد/ ببریم این همه سرخ این همه سبز/ هرکجا برگی هست شور ما می‌شکفد»

در این‌جا نیز شاعر از این زیبایی آفرینی در اشعار خود بهره گرفته است، به‌عنوان نمونه:

ای روشن خدا/ در شب‌های پیوسته‌ی تاریخ

می‌بینیم که از صفت روشن، به جای ماه و مصباح و چراغ و...، با زیبایی تمام استفاده کرده است.

۳. کاربردهای دستوری کهن: این گونه استعمال اگر بر دلزدگی و انزجار ختم نشود و به تنوّع شعری بینجامد، هنر محسوب می‌شود. در غیر این صورت، غرابت استعمال است و از عیوب فصاحت شمرده می‌شود. ذیلاً به نمونه‌هایی اشاره می‌کنیم:

الف ـ استعمال «را» به جای «برای»:
دیدن بزرگی‌ات را چشمان کوچک من بسنده نیست.

ب ـ استعمال «رای فکّ اضافه»:
مشکی کهنه بر دوش کشد/ و بردگان را برادر باشد.

ج ـ استعمال پیشوند «در» در ابتدای «نگریستن»: آیا خدا نیز در تو به شگفتی درنمی‌نگرد؟!

د ـ استعمال «در شگفت بودن» به جای «در شگفت باشم»: **از تو درشگفت هم نمی‌توانم بود.**

هـ ـ استعمال واژه‌های متروک: **از آن دهان که هُرّای شیر می‌خروشید/ کلمات کودکانه تراوید.**

البته شواهد دیگری هم در این مورد به وفور یافت می‌شود که این‌جا به سنّت ایجاز، از اطاله‌ی کلام پرهیز و به فرصتی دیگر موکول می‌کنیم.

۴. تفاسیر شاعرانه: این زیبایی ادبی از روح لطیف شاعر و عشق او به ولایت امیرمؤمنان و آشنایی وی با مقام شامخ

ولایت و امامت و ژرف‌اندیشی او در معانی باطنی قرآنی نشئت می‌گیرد:

ای روشن خدا/ در شب‌های پیوسته‌ی تاریخ/ ای روح لیلة‌القدر/ حتّی اذا مطلع‌الفجر

شاعر با گریزی به سوره‌ی قدر و تلمیحی بر آیات کریمه‌ی آن، وجود مبارک علی(ع) را روح لیلة‌القدر معرفی می‌کند. ضمن این‌که شهادت آن امام همام در ایّام قدر، با شأن نزول این سوره بی‌ارتباط نبوده و نیست.

۵. طرح سؤالات تعجب‌انگیز: یکی دیگر از مختصات زبانی شاعر در این سروده مطرح کردن مفاهیم عمیق به صورت سؤالات تعجبی(؟!) است، که این شیوه نیز در نوع خود کم‌نظیر است.

پاسخ این گونه سؤالات شگفتی‌آور، که بعضاً به صورت استفهام انکاری مطرح می‌شوند، در درون آن‌هاست.

تأثیر این سؤالات، از صدها جمله‌ی خبری و غیر آن بیش‌تر است؛ از جمله:

- چگونه این چنین که بلند بر زَبَر ما سوا ایستاده‌ای، در کنار تنور پیرزنی جای می‌گیری؟!
- چگونه شمشیری زهرآگین، پیشانی بلند تو ـ این کتاب خداوند ـ را از هم می‌گشاید؟!
- چگونه می‌توان به شمشیری دریایی را شکافت؟!
- آیا تاریخ، بر در سرای خشک و لرزان نمانده بود؟!
- مگر از کدام باده‌ی مهر مست بودی، که با تازیانه‌ی هشتاد زخم، بر خود حدزدی؟!
- کدام وامدارترید/ دین به تو یا تو بدان؟!
- وسعت تو را، چگونه در سخن تُنُک مایه گنجانم؟!
- تو را در کدام نقطه باید به پایان برد؟!
- آیا خدا نیز در تو به شگفتی در نمی‌نگرد؟!

۶. استفاده از واژگان و ترکیبات ابداعی و منحصر به‌فرد: یکی از ابداعات شاعر استفاده از کلمات و ترکیبات نوظهور و حتی ابتکاری شخص خویش است و آن‌ها را در لابه‌لای اشعار خود ماهرانه تعبیه کرده و از این مسیر بر فصاحت و بلاغت شعرش افزوده است؛ از جمله:

- هیچ شکوفه نیست کز تبار گلخند تو نیست.
- در اُحُد/ گلْ بوسه‌ی زخم‌ها تنت را دشت شقایق کرده بود.
- به پای تو می‌گریم/ با اندوهی والاتر از غم‌گزایی عشق.
- برای تو با چشم همه‌ی محرومان می‌گریم/ با چشمانی یتیم ندیدنت.
- دری که به باغ بینش ما گشوده‌ای/ هزار بار خیبری‌تر است.
- وسعت تو را، چگونه در سخن تُنُک مایه گنجانم؟!

(گلخند: خنده‌های عین شکفتن گل ـ **گل‌بوسه‌ی زخم‌ها**: زخم‌هایی هم‌چون بوسه‌ی سرخ گل‌ها ـ **غم‌گزایی عشق**: عشقی که حتی غم گزنده را می‌گزد یا عشقی غم‌سوز و تباه‌کننده‌ی غم و درد ـ **خیبری‌تر**: دشوارتر از شکستن در خیبر یا محکم‌تر از در خیبر ـ **یتیم ندیدن**: مشتاق و منتظر بی‌قرار زیارت جمال علی(ع) ـ **سخن تنک‌مایه**: سخنان بی‌بضاعت و ناتوان در وصف علی)

* * *

هم‌چنان که گفتیم، در کنار هر گلی خاری هست و بر سر هر گنجی ماری و این امر مسلمی است که طبیعت خداوند و نظام خلقت او با آن تعارض‌ها عجین شده است. نظام هستی بر وجود اضداد استوار است که از ترکیب آن‌ها یک هنجار انسجام یافته بر اداره‌ی کلّ جهان حاکم شده است. به‌عبارتی وجود طباق‌ها و تضادها و تعارض‌ها به‌خودی خود اسباب تداوم خلقتند و خلقت، خود بر هنرنمایی خداوند استوار است و هر آفریده‌ای به تَبَع آن مشمول همین حدیث است. بنابراین اگر در یک آفریده‌ی ادبی و هنری نیز گاه‌گاهی با تعارض‌ها و مغایرت‌هایی فکری و قولی مواجه می‌شویم، باید بپذیریم که چیز غریبی نیست.

با تمام ارادتی که به سراینده‌ی این شعر عموم پسند دارم، شاعری که از نسیم الطاف آن حضرت در این راه گذر، بر خوردار شده، شعر او به توصیف متبرکانه‌ی علی(ع) مزین شده است و پیش از این سطور نیز درجه‌ی مقبولیّت و فضیلت این آفریده‌ی هنری را با دلایلی عرضه داشتم، اکنون به نکاتی و به مواردی می‌پردازم که هرچند اندک‌اند، به نظر بنده جزو معایب این پدیده‌ی هنری محسوب می‌شوند:

۱. در برشی از این سروده می‌خوانیم:

چگونه این چنین که بلند بر زَبَر ما سوا ایستاده‌ای
در کنار تنور پیرزنی جای می‌گیری؟!
و زیر مهمیز کودکانه‌ی بچگکان یتیم
در بازار تنگ کوفه...؟!

در این چند مصراع دو واژه به‌کار رفته که پذیرش آن‌ها دشوار است. یکی استعمال «پیرزن» به جای «بیوه‌زن» و دیگری «بچگکان» به جای «بچگان» است؛ اولاً، با مراجعه به تاریخ اسلام متوجه می‌شویم که این خانم، پیرزن نبوده بلکه بیوه‌زنی بوده و شوهرش در جنگ به شهادت رسیده بود. ثانیاً، در پله‌ای پایین‌تر به کودکان یتیم او برمی‌خوریم که عادتاً پیرزن، نمی‌توانست چنین کودکانی داشته باشد. ثالثاً، خود شاعر در جایی دیگر از واژه‌ی «بیوه‌زن» استفاده کرده است:

هنگام که به همراه آفتاب / بر خانه‌ی یتیمکان بیوه‌زنی تابیدی/...

و اما مورد مهم‌تر، استفاده‌ی شاعر از لفظ غریب و نامأنوس «بچگکان» است که متأسفانه به چند دلیل به شیوایی کلام شاعر لطمه زده است.

اولاً، به این دلیل که در اندرون واژه‌ی «بچگکان» تنافر حروف مشاهده می‌شود. می‌دانیم «تنافر حروف» از هم‌نشینی واج‌های هم مخرج یادارای واجگاه مشترک

حاصل می‌شود و از عیوب فصاحت و بلاغت به حساب می‌آید. بنابر تعریف استاد جلال‌الدین همایی در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی (ص ۱۰، ۱۶): «تنافر حروف آن است که آهنگ تلفظ کلمه، بر زبان، سنگین و دشوار باشد و آن‌طور حروف را در فارسی گران آهنگ می‌گوییم که کراهت در سمع نتیجه‌ی آن است.» و اضافه می‌نماید: «استعمال چنین کلماتی از درجه‌ی اعتبار ادبی ساقط است و چنین سخنی شایسته‌ی اهل ادب و دانش نیست». البته این فقط نظر استاد همایی در این باب نیست بلکه همه‌ی ادیبان و صاحب‌نظران بر همین عقیده‌اند که سخن باید شیوا و بدون تنافر حروف و کلمه و بدون غرابت استعمال و مخالفت قیاس باشد.

ثانیاً اگر بخواهیم ساختار واژه‌ی «بچگکان» را بررسی کنیم، این مشتقات حاصل می‌شود: (بچگ«بچه»+ک+ان=بچگکان). آیا واقعاً این ساختار درست است؟ این واج «ک» در این وسط چه وظیفه‌ای بر عهده دارد؟ و نام دستوری آن چه می‌شود؟ چه مفهوم جدیدی از این اشتقاق ابداعی حاصل شده است؟ مگر این که بگوییم «ک» تصغیر و تحبیب یا میانجی است که توجیه درستی ندارد و خلاف قواعد دستوری ماست که به آن «مخالفت قیاس» هم می‌گویند.

۲. شاعر در افتتاح کلام خود این چنین ترنّم می‌کند:

تو آن بلندترین هرمی که فرعون تخیّل تواند ساخت.

در این مصراع دو تشبیه به‌کار رفته که ابتدا علی(ع) به هرم، سپس تخیّل شاعر با وجه شبه بلندپروازی و... به فرعون مانند شده است. آن هم با تشبیه بلیغ غیر اضافی و اضافی. با کمی دقت در این معانی متوجه می‌شویم که شاعر، آن‌قدر مستغرق دریای عشق علی بوده که به اصطلاح متشرّعان در تقبیح متصوّفه، وارد شطحیّات شده است. می‌دانیم که شطحیّات سخنانی است که صوفی یا عارف در مراحل خاصّی از سیروسلوک بر زبان جاری می‌سازد، طوری که به مذاق صاحبدلان است و به اعتقاد ظاهربینان و متشرّعان، این سخنان کفرآمیز است.

ایرادی که بر این مصراع وارد می‌شود این است که علی(ع) به بلندترین هرم مانند شده است؛ هرمی که یکی از معانی آن در صنعت ایهام، همان اهرام ثلاثه‌ی فراعنه‌ی مصر است که با آرایه‌ی مراعات‌النظیر با فرعون تناسب دارد. حال ببینیم، آیا هرقدر هم که عاشق و شیفته‌ی امیرمؤمنان علی(ع) باشیم، رواست که در بین این همه مشبّه‌به‌های متناسب با مقام شامخ ولایت، حضرت ایشان را به هرم، مانند کنیم؟ هرمی که خون مظلومان تاریخ ستمگر مصر در لایه لایه‌ی سنگ‌های چندین تنی آن هنوز هم می‌جوشد و بر فراعنه‌ی ستمگر، لعنت و نفرین می‌فرستد. آیا به درستی رواست که علی را به چنین هرمی خون‌آلود مانند کنیم و خودمان هم چون مورچه‌ای ضعیف، براین دست‌ساز بشر فتنه‌گر، عاجزانه گام برداریم و مأیوسانه در تحقیر قدرت شاعری خود دست‌وپا بزنیم؟! درست است که با چشم دنیا بین مورچگانه‌ی مان نمی‌توانیم بلندای عظمت علی را ببینیم، ولی با چشم خدابین و با دیده‌ی بصیرت، خیلی از ولایت مداران عارف، علی(ع) را به وضوح می‌بینند و ارشاد می‌جویند.

البته این ناروایی، تنها به مشبّه‌بهی هرم محدود نمی‌شود بلکه فرعونی هم متعاقب آن حضور پست خود را اعلام می‌کند. کدام یک از سخن‌شناسان بر این عقیده صحّه می‌گذارند که تخیّلی که عظمت علی(ع) را توصیف می‌کند و شور و اشتیاق خود را نسبت به آن بزرگوار نشان می‌دهد، فرعونی است؟! آیا این چنین تخیّلی خداگرایانه است یا فرعون مآبانه؟! این تخیّل هرچه‌قدر هم ناچیز باشد، آیا علی خواه است یا چون اوج پرواز است خصوصیّتی فرعونی دارد؟! این تخیّل مقدّس شاعر که علی(ع) را زمانی اقیانوسی عمود بر زمین می‌بیند و پیشانی‌اش را کتاب گشوده‌ی خداوند تجسم می‌کند و کلام مبارکش گیاه را بارور می‌کند و... آیا رواست به این چنین تخیّلی خدایی، نسبت خُلق و خوی فرعونی داد؟! آیا تخیل مداحان قصیده‌پردازی که بر صلات امثال محمود غزنوی کیسه دوخته بودند، فرعونی نبوده است؟! آیا عنان توصیف علی(ع) را تخیّلی فرعونی به‌دست می‌گیرد؟! آیا اصلاً لفظ ناپاک فرعون در این جایگاه مقدس مدحیه‌ی علی(ع)، جوازی برای نشستن دارد؟!

علی آن درخشان‌ترین ید بیضایی است که موسای تخیّل می‌تواند داشته باشد.

حقیقتاً چنین تخیّلی بسیار موسایی است و علی، نه هرم فراعنه‌ی پست بلکه یدبیضایی است به درخشندگی عرش کبریایی و قلّه‌ی مرتفعی است به بلندای معراج محمد(ص).

منابع و مآخذ

۱. ادبیات فارسی سال دوم متوسطه، کلیه‌ی رشته‌ها
۲. ادبیات ۱ و ۲ پیش‌دانشگاهی، رشته‌ی علوم انسانی
۳. انوری، حسن، آیین نگارش، تهران، انتشارات رسام، چاپ اول ۱۳۶۵
۴. ثروت، منصور، فرهنگ کنایات، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول ۱۳۶۴
۵. دبیر سیاقی (مصحّح)، دیوان فرخی سیستانی، تهران، انتشارات زوّار، چاپ سوم ۱۳۶۳
۶. رستگار، منصور، انواع شعر فارسی، شیراز، انتشارات نوید، چاپ اول ۱۳۷۲
۷. زبان فارسی سال سوم متوسطه، رشته‌ی علوم انسانی
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، انتشارات آگاه، چاپ سوم ۱۳۶۶
۹. صادقیان، محمدعلی، طراز سخن در معانی و بیان، مرکز انتشارات علمی، چاپ اول ۱۳۷۱
۱۰. کاظمی خلخالی، زین‌العابدین (مترجم)، کلیات حدیث قدسی، از کتاب الجواهر السنیه، تألیف شیخ حرّ عاملی، تهران، انتشارات دهقان، چاپ چهارم ۱۳۸۲
۱۱. معین، محمد، فرهنگ فارسی معین، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم ۱۳۷۴
۱۲. همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، مؤسسه‌ی نشر هما، چاپ چهارم ۱۳۶۷

باورها و امثال و کنایات در آثار سنایی

چکیده

نویسنده با پژوهشی در آثار سنایی مجموعه‌ای از «باورها» و «امثال و حکم و کنایات» را استخراج کرده و در دو بخش، با توضیحاتی مختصر، ارائه داده است.

کلید واژه‌ها

باورها، امثال و حکم، کنایات، دیوان سنایی، حدیقة‌الحقیقه

مریم‌السادات رنجبر

دکترای زبان و ادبیات فارسی

و مدرس مراکز آموزش عالی و تربیت معلم اصفهان

الف) باورها

باورها و امثال و کنایات رایج بیانگر طرز تفکر و فرهنگ حاکم بر جامعه است و از این طریق می‌توان میزان تربیت، درجه‌ی شعور و آگاهی و حقیقت‌دوستی و یا حتی خرافه‌پرستی مردمان و آداب و رسوم و مواردی از این دست را شناخت. در زیر به ذکر شواهد شعری برخی از این مثال و باورهای موجود در آثار سنایی می‌پردازیم:

۱ـ پریدن چشم و خبر خوش یافتن

امروزه برخی بر این عقیده‌اند که اگر پلک چشم راست کسی بپرد، خبر خوش به او می‌رسد و از پرش چشم چپ، خبر بد (و یا برعکس) و بعضی کلاً پریدن چشم را دلیل برآمدن مهمان می‌دانند (فرهنگ عامیانه، ص۷۰).

اما سنایی پریدن چشم را نشانه‌ی غم و اندوه می‌داند:

ما را فلک از دیده همی خواست جدا کرد
برخیره نبود آن دو سه شب چشم پریدن

(دیوان، ص۹۶۹، ب۹)

۲ـ تاثیر آه مظلوم در ظالم

در امثال آمده که نفرین مظلوم، به‌ویژه وقت سحر، اثری شوم دارد و همیشه آه مظلوم به دنبال ظالم است (فرهنگ عوام، ج۲۱، ص۵۵). سنایی این موضوع را طی یکی دو حکایت در حدیقه مطرح کرده است:

ای بسا تاج و تخت مرحومان
لخت لخت از دعای مظلومان
ای بسا رایت عدوشکنان
سرنگون از دعای پیرزنان...
ای بسا رفته مُلک پر هنران
زار زار از دعای بی‌پدران
آن‌چه یک پیرزن کند به سحر
نکند صد هزار تیر و تبر

(همان، ص۵۵۷، ب۸-۱)

۳ـ تاثیر چشم شور

آسیب و زیانی را که از چشم و نظر بد به کسی می‌رسد، «چشم زخم» یا «شوری چشم» یا «چشم زدن» می‌گویند و برخی از مردم معتقدند که برای دفع آن باید اسپند دور سر گرداند و دود کرد و یا «و ان یکاد» خواند و فوت کرد.

گفت این‌ها که خوب چهره‌ترند
چشمْ زخم جمال بوالبشرند

(سیرالعباد، ص۴۳، ب۳۶۰)

ای یار ز چشم بد چه ترسی
بر آتش می چو ما سپندیم

(دیوان، ص۴۰۲، ب۱)

تا نشود چشمْ‌زخم، خیز و بگردان یکی
جانِ چوما صد هزار گِردِ سرِ خویشتن

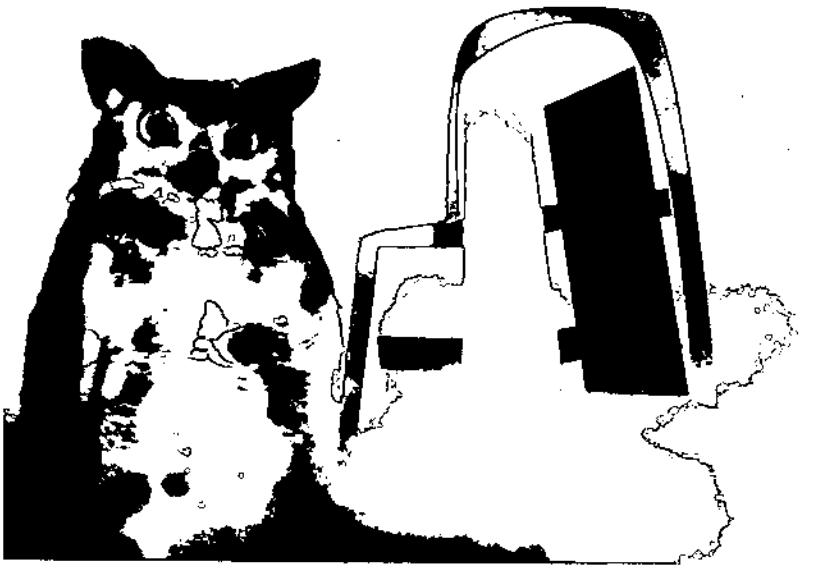
(دیوان، ص۵۱۵، ب۴)

چون نقش تمام گشت، ای سرو بلند
می‌خواند «وان یکاد» و می‌سوخت سپند

(دیوان، ص۱۱۳۴، ب۲)

۴ـ درازی قد و حماقت

در باور برخی از عوام، شخص بلند قد، احمق و کوتاه‌قد، زرنگ و داناست و



حتی شعری هم برای آن نقل کرده‌اند که:

از رسول خدا چنین نقل است
کآدم قد بلند کم عقل است

(فرهنگ عامیانه، ص۶۸)

البته بسیار بعید است که پیامبر (ص) چنین سخنی را فرموده باشند.

و سنایی گفته است:

یک ره به دو باده دست کوته کن
این عقل دراز قد احمق را

(دیوان، ص۲۸، ب۷)

۵ـ شومی جغد و جای گرفتن او در ویرانه

از گذشته تاکنون جغد به نامبارکی و جای داشتن در خرابه‌ها معروف بوده، چنان‌که سنایی هم گفته است:

بازرا دست ملوک از همت عالی است جای
جغد را بوم خراب از طبع دون شد مستکن

(دیوان، ص۵۲۹، ب۷)

هما و جغد را آخر چه علت بود در خلقت
چرا شد آن، چنان مشئوم و چون شد این، چنین میمون

(دیوان، ص۵۳۷، ب۷)

باز خواهد دست شاه و شیر جوید بیشه را
بوم را ویرانه ساکن، هم‌چو سگ را پارگین

(دیوان، ص۵۵۲، ب۱۱)

۶ـ عقیده به سحر و جادو و رمّالی (خصوصاً در مورد زنان)

مرد را عقل رایزن باشد
سُغبه‌ی فال گوی، زن باشد

(حدیقه، ص۲۵۰، ب۱۳)

نیست جز هرزه مندل و تنجیم
زن بود سُغبه‌ی چنین تعلیم

(حدیقه، ص۷۰۳، ب۲۰)

۷ـ فرخندگی نگریستن به ماه نو

معروف است که روز اول ماه، هر کس بعد از نگریستن به هلال، به سبزه، آب پاک، انگشتر فیروزه، گیاه، روی زیبا و... بنگرد، شگون دارد (فرهنگ عامیانه، ص۵۰) و تا آخر ماه خیر و خوشی می‌بیند.

در رخ ماه نو کسی خندد
که از او سود مزد بربندد

(حدیقه، ص۴۱۴، ب۸)

۸ـ گریختن جن و پری از آهن

عوام را عقیده بر این است که چون کسی با خود شیئی آهنی مانند چاقو داشته باشد، جن و غول و امثال آن به او نزدیک نمی‌شوند (فرهنگ‌نامه‌ی امثال، ص۷۵):

از طریق خاصیت بگریزد از آهن پری
آن پری روی از شگرفی روز و شب با آهن است

(دیوان، ص۸۱۷، ب۶)

۹ـ گریستن بسیار بعد از خنده‌ی بسیار

اکثر بر این باورند که «اندر پی هر خنده دو صد گریه مهیاست» و یا «یک روز که خندید که سالی نگریست؟» (فرهنگ‌نامه‌ی امثال، ص۴۴۲). سنایی گوید:

هیچ شک نیست اندرین گفتار
دل بمیرد ز خنده‌ی بسیار

هیچ دانی غرض از این جا چیست
هر که خندید بیش از آن بگریست

(طریق‌التحقیق، ص۱۳۹، ب۶۹۰ و ۶۸۸)

مصرع دوم از بیت اول از بیانات علی (ع) است.

۱۰ـ همراهی مار و گنج و راحتی و رنج

مردم بر این باورند که هرجا گل است خار هم هست و مار پیوسته بر روی گنج می‌خوابد و گنج در ویرانه است و به همراه هر خوشی، ناخوشی و رنجی خواهد بود.

هر کجا راحتی است صد رنج است
زیر رنج اندرون همه گنج است
زان که در زیر هفت و پنج و چهار
نیست مل بی‌خمار و گل بی‌خار

(حدیقه، ص۷۱۷، ب۱۳ و ۱۲)

رنج بردار تا بیابی خنج
رنج مارست خفته بر سر گنج

(حدیقه، ص۲۷۲، ب۹)

که عمارت سرای رنج بود
در خرابی مقام گنج بود

(حدیقه، ص۳۴۷، ب۲)

ب) امثال و حکم و کنایات

۱ـ آشپز که دو تا شد...

مضمون این مثل در حدیقه به صورت زیر به‌کار رفته است:

خاک بایی ز پای تا زانو
خانه‌ای را که دواست کدبانو
این مثل خانه راست خود گفته
به دو کدبانو است نارفته

(حدیقه، ص۵۰۹، ب۳ و ۲)

۲ـ آواز دهل از دور خوش است

باشد از دور خوش به گوش مجاز
از من آوازه و ز دهل آواز

(حدیقه، ص۷۳۷، ب۱۱)

۳ـ از کوزه همان تراود...

زان که از کوزه بهر عادت و خو
بترابد گلاب و سرکه در او

(حدیقه، ص۵۷۱، ب۱۴)

۴ـ بار شیشه و راه سنگ

بار تو شیشه، راه پر سنگ است
دست پر گوز و خمره سر تنگ است

(حدیقه، ص۴۷۷، ب۲)

۵ـ با سگ در جوال خفتن/ بودن

در صفات تو ظلم نتوان گفت
با سگی در جوال نتوان خفت

(حدیقه، ص۶۳۹، ب۱۰)

این مثل در سیر العباد این گونه آمده است:

با خری در مجال چون باشی
با سگی در جوال چون باشی

(سیرالعباد، ص۱۰۰، ب۱۴۳)

یادآور می‌شود که بیهقی نیز این مثل را با اندکی تفاوت به کار برده است: «و لطایف الحیل به کار آورد تا قوم را به جوال فرو کرد.» (تاریخ بیهقی، ص۹۲۱، س۱۶)

۶ـ چشم بر گردن بودن

مصداق «چشم بر سر یا کله رفتن» که نشانه‌ی تکبر و نیز عدم بصیرت است (امثال و حکم، ج۲، ص۶۱۶)

دیو دیدم بسی در آن منزل
چشم بر گردن و زبان در دل

(سیرالعباد، ص۱۱۰، ب۱۸۷)

۷ـ چو دزدی با چراغ آید...

علم کز بهر باغ و راغ بُوَد
هم چو مر دزد را چراغ بود

(سیرالعباد، ص۱۸۴، ب۶۷۵)

چو علم آموختی از حرص آن گه ترس کاندر شب
چو دزدی با چراغ آید گزیده‌تر بردَ کالا

(دیوان، ص۵۵، ب۶)

۸ـ خر چه داند...

خر نداند چو دانش تر و خشک
نزد او بار او چه پشک و چه مشک

(سیرالعباد، ص۱۸۳، ب۶۶۷)

۹ـ خواب خرگوشی (امثال و حکم، ج۲، ص۷۴۷)

هم چو خرگوش خفته‌ای بیدار
هم چو مصروع مانده‌ای بیکار

(سیرالعباد، ص۱۱۸، ب۲۳۲)

۱۰ـ قیصریه را برای یک دستمال به باد دادن

مضمون این مثل را سنایی چنین بیان کرده است:

کی کند جز حریص نادانی
گردنی در سر گریبانی

(سیرالعباد، ص۱۸۷، ب۶۹۸)

۱۱ـ گندم نمای جوفروش

همه گندم نمای جو کارند
همه گل صورت‌اند و پرخارند

(حدیقه، ص۴۳۶، ب۷)

۱۲ـ گوز (جوز یا گردو) بر گنبد کردن

هیچ کس را به خود نیاری خواند
گَوْز بر گنبد ایچ کس نفشاند

(حدیقه، ص۶۵۷، ب۱۵)

امروزه این مثل را عوام (خصوصاً در اصفهان) به صورت «گَوْز گنبذ کردن» [البته تلفظ «گوز» با مصوت اَو] به معنی مسئله‌ی کوچک و بی‌اهمیتی را بزرگ جلوه دادن، به کار می‌برند (فرهنگ عوام، ج۳، ص۶۷۰) و شخصی را که این چنین باشد «گوز گنبذی» گویند.

۱۳ـ مثل آتش و پنبه بودن

آتش و پنبه جفت کیْ گردد
خان و مانت به جمله فیْ گردد

(حدیقه، ص۶۵۷، ب۱۷)

۱۴ـ مثل خرچنگ راه رفتن

گله‌ای سرفکنده پیش چو چنگ
همه واپس دونده چون خرچنگ

(سیرالعباد، ص۱۰۵، ب۱۶۸)

کاربرد امروزی و عامیانه‌ی این مثل چنین است: «خرچنگ چوله چوله راه می‌رود و آب گل می‌خورد» (فرهنگ عوام، ج۱، ص۳۲۸).

۱۵ـ مثل لاک پشت سر در لاک کردن

همه لب بر گشاده هم چو صدف
همه سر در کتف کشان چو کَشَف

(سیرالعباد، ص۱۱۷، ب۲۲۹)

این ضرب‌المثل به صورت «مثل سنگ پشت سر به سینه درکشنده» هم به کار می‌رود (امثال و حکم، ج۳، ص۱۴۷).

۱۶ـ یک سوزن به خودت بزن یک جوالدوز به مردم

سنایی این مثل را به صورت زیر آورده است:

تو که از کرمکی بیازاری
چه کنی با دگر کسی ماری

(حدیقه، ص۵۷۱، ب۱۶)

منابع و مآخذ

۱. امینی، امیرقلی، فرهنگ عوام یا تفسیر امثال و اصطلاحات زبان پارسی (۳ جلد)، انتشارات دانشگاه اصفهان، فروردین ۱۳۵۳
۲. بیهقی، خواجه ابوالفضل، تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیاض، انتشارات علمی، چاپ سوم، بهار ۱۳۷۱
۳. خضرایی، امین، فرهنگنامه‌ی امثال و حکم ایرانی، شیراز، انتشارات نوید، چاپ اول ۱۳۸۲
۴. دهخدا، علی‌اکبر، امثال و حکم (۴ جلد)، انتشارات امیرکبیر، چاپ پنجم، ۱۳۶۱
۵. سعدی، گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ اول، شهریور ۱۳۶۸
۶. سنایی غزنوی، حدیقة‌الحقیقه، تصحیح و تحشیه مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم، بهمن ماه ۱۳۵۹
۷. ـــــ، دیوان اشعار، به سعی و اهتمام مدرس رضوی، تهران، انتشارات کتابخانه‌ی سنایی، چاپ سوم ۱۳۶۲
۸. ـــــ، سیرالعباد الی المعاد، تصحیح و توضیح مریم‌السادات رنجبر، اصفهان، انتشارات مانی، چاپ اول ۱۳۷۸
۹. ـــــ، مثنوی طریق‌التحقیق، به کوشش بواوتاس، ترجمه غلامرضا دهبد، تهران، انتشارات سروش، چاپ اول ۱۳۸۱
۱۰. ـــــ، مثنوی‌های حکیم سنایی، تصحیح و مقدمه مدرس رضوی، انتشارات بابک، چاپ دوم ۱۳۶۰
۱۱. فروزانفر، بدیع‌الزمان، سخن و سخنوران، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ سوم، فروردین ۱۳۵۸
۱۲. هدایت، صادق، فرهنگ عامیانه مردم ایران، گردآورنده جهانگیر هدایت، تهران، نشر چشمه، چاپ سوم، پاییز ۱۳۷۹
۱۳. مولوی، جلال‌الدین محمد، کلیات شمس (دیوان کبیر)، تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم ۱۳۶۳

کاسه و نیم کاسه

(تأمّلی در یک کنایه)

چکیده

در این نوشتار، سعی بر آن است که دو صورت گوناگون از یک کنایه با هم سنجیده و گونه‌ی درست آن بازشناخته شود.

کنایه‌ی مورد نظر در درس «قصّه‌ی عینکم» در کتاب ادبیات پیش‌دانشگاهی آمده است.

کلید واژه‌ها

کنایه، کاسه، نیم، نیم‌کاسه

نویسنده:

علی‌اصغر فیروزنیا

دبیر ادبیات دبیرستان‌های بجنورد

مدرس دانشگاه آزاد بجنورد

زنده‌یاد رسول پرویزی در کتاب «شلوارهای وصله‌دار»، داستانی با نام «قصّه‌ی عینکم» نوشته که در کتاب درسی آمده است.

در بخشی از آن، چنین می‌خوانیم: «... من برای امتحان چشمِ مسلّح، ردیف دهم را انتخاب کرده بودم. این کار با مختصر سابقه‌ی شرارتی که داشتم اوّل وقت کلاس، سوءظنِ پیرمرد معلّم را تحریک کرد، دیدم چپ‌چپ به من نگاه می‌کند. پیش خود خیال کرد چه شده که این شاگرد شیطان برخلاف همیشه ته کلاس نشسته است. نکند کاسه‌ای زیر نیم کاسه باشد.» (ادبیات پیش‌دانشگاهی، درس ۲۵)

بحث ما درباره‌ی کنایه‌ی پایانی است. علاّمه‌ی دهخدا، آن را به صورت دیگری آورده‌اند:

زیر این کاسه یا، زیر کاسه، نیم‌کاسه‌ای است: فریب و فسونی در این کار پنهان است. این صورت، باطنی دگرگون دارد؛ نظیر: تحت هذاالکَبش نَبش (امثال و حکم، ج ۲ ص ۹۳۲).

منصور ثروت نیز همین کنایه را به نقل از «غیاث‌اللغات» چنین نقل و معنی کرده است:

نیم‌کاسه در زیر کاسه داشتن: کنایه از مکر، حیله (فرهنگ کنایات، ص ۳۱۶)

روان‌شاد ابراهیم شکورزاده، استاد پیشین دانشگاه فردوسی مشهد، هم همین صورت از کنایه‌ی مورد بحث را با معادله‌هایش نقل کرده است (دوازده‌هزار مثل فارسی، ص ۶۱۶):

«زیر کاسه نیم کاسه‌ای هست؛ نظیر: زیر پرده نیم‌پرده‌ای هست، صورتی در زیر دارد آن‌چه در بالاستی... (ابوالقاسم میرفندرسکی)»

غلامرضا آذرلی، نیز درباره‌ی این کنایه چنین نوشته است (ضرب‌المثل‌های مشهور ایران، ص ۲۰۳):

زیر کاسه نیم‌کاسه‌ای هست: راز نهفته‌ای در این کار وجود دارد، باید کلکی در این قضیّه باشد.

پس با عنایت به صورت اصلی و اصیلِ این کنایه، به نظر می‌رسد صورتی مغلوط و مغشوش از آن، به متن «قصّه‌ی عینکم» راه یافته است. متأسفانه، امروزه، صورت وارونه‌ی این کنایه از شکلِ درست آن رایج‌تر است. تا جایی که می‌بینیم گه‌گاه این خطا بر قلم اهل ادب نیز رفته است. به احتمال قریب به یقین، ابهام در معنای کلمه‌ی «نیم‌کاسه» در دگرگونیِ صورتِ اصلی این کنایه، مؤثر بوده است؛ یعنی تکواژِ «نیم» در این واژه، به درستی مفهوم نشده است.

در فرهنگ معین، واژه‌ی نیم‌کاسه (ذیل همین کلمه) این گونه تعریف شده است:

۱ـ کاسه‌ی متوسط، ضح ـ پیاله‌ی خُرد را «جام» نام است و کلان را «کاسه»

و متوسط را «نیم‌کاسه» و «نصفی» (خان‌آرز، بها، نصفی) ۲ـ نوعی ظرف چوبین نیم‌کروی. در «فرهنگ روز سخن» ذیل همین واژه آمده است:

نیم‌کاسه: nim-kase(ا.) کاسه‌ی کوچک؛ پیاله

در همین فرهنگ، درباره‌ی تکواژ «نیم»، اطلاعات مبسوطی داده شده است:

«نیم nim(ا.) ۱ـ نصف هر چیز ۲ـ جزء پیشین بعضی از کلمه‌های مرکّب، به معنی «دارای اندازه‌ی کوچک‌تر»: نیم چکمه، نیم‌کاسه ۳ـ جزء پیشین بعضی از کلمه‌های مرکّب، به معنی «به شکل نیمی از یک چیز»: نیم‌تاج، نیم دایره. ۴ـ جزء پیشین بعضی از کلمه‌های مرکّب؛ به معنی «واقع در وسط یا نیمه‌ی چیزی»: نیم‌روز، نیم‌شب. ۵ـ جزء پیشین بعضی از کلمه‌های مرکّب، به معنی «ناتمام و ناقص» نیم‌پز، نیم‌خورده.»

التفات به نکات یاد شده، روشن می‌کند که تکواژ «نیم» در واژه‌ی «نیم‌کاسه» به معنی «دارای اندازه‌ی کوچک‌تر» است، نه به معنی «شکل نیمی از یک چیز».

هاشم رجب‌زاده نیز درباره‌ی این کنایه چنین توضیح داده است (برخی از مثل‌ها و تعبیرات فارسی): «این مَثَل هنگامی به‌کار می‌رود که بخواهند بگویند که در کار کسی یا در پیشامدی فریب و افسون و نیرنگی هست، یا که قضیه جز آن است که نشان می‌دهد. در این مَثَل، قضیّه به کاسه‌ای تشبیه می‌شود که زیر آن نیم‌کاسه یا کاسه‌ی کوچک‌تری باشد؛ کاسه‌ی بزرگ‌تر، که دیده می‌شود، خالی است و وارونه گذاشته شده است، امّا زیر آن باید کاسه‌ی دیگر و کوچک‌تر که حاوی ماده‌ی اصلی است، نهفته باشد. این معنی در عربی چنین گفته می‌شود: تحت هذا الکبش نبش.

چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی
صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی

منابع و مآخذ

۱. آذرلی، غلامرضا، ضرب‌المثل‌های مشهور ایران، تهران، انتشارات ارغوان، چ ششم، ۱۳۷۵
۲. انوری، حسن، فرهنگ روز سخن، تهران، انتشارات سخن، چ اول، پاییز ۱۳۸۳
۳. ثروت، منصور، فرهنگ کنایات، تهران، انتشارات امیرکبیر، چ اول، ۱۳۶۴
۴. دهخدا، اعلی‌اکبر، امثال و حکم، تهران، انتشارات امیرکبیر، چ هشتم، ۱۳۷۴
۵. رجب‌زاده، هاشم، برخی از مثل‌ها و تعبیرات فارسی (ادبی و عامیانه)، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، چ اول، ۱۳۷۲
۶. سنگری، محمدرضا و دیگران، زبان و ادبیات فارسی(۱) و (۲) (عمومی) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی (درس مشترک کلیه‌ی رشته‌ها)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ نهم، ۱۳۸۲
۷. شکورزاده بلوری، ابراهیم، دوازده‌هزار مثل فارسی و سی‌هزار معادل آن‌ها، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی (شرکت به‌نشر)، چ دوم، ۱۳۸۴
۸. معین، محمد، فرهنگ فارسی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چ هشتم، ۱۳۷۱

رایج‌ترین کاربردهای نادرست نگارش در مکاتبات اداری

چکیده

نویسنده در این مقاله با بررسی بیش از دویست نامه‌ی اداری درباره‌ی نگارش چنین نامه‌ها و غلط‌های نگارشی آن‌ها تحقیق کرده و نکات مهم پژوهش خود را به اختصار بیان کرده است.

کلید واژه‌ها

ارتباطات سازمانی، مکاتبات اداری، غلط‌های نگارشی، رسم‌الخط فارسی، نشانه‌گذاری

نویسنده:

سیدعلی قاسم‌زاده

۱. نگارش صحیح در مکاتبات اداری:

رومن یاکوبسن (۱۹۸۲-۱۹۸۶) زبان‌شناس روسی در نظریه‌ی زبانی خویش از شش عنصر سازنده در هر رخداد زبانی نام می‌برد، به‌این گونه که هر گونه ارتباط زبانی از یک «پیام» تشکیل شده است که از سوی گوینده، نویسنده یا به‌طور کلی «فرستنده» به «گیرنده» منتقل می‌شود. اما هر ارتباط موفق باید سه عنصر دیگر را نیز با خود همراه داشته باشد: «تماس»، «کد» یا مجموعه‌ای از رمز و علایم و سرانجام «زمینه» که در گستره‌ی آن می‌توان پیام را فهمید.» (مقدادی، ۱۳۷۸، ص ۶۱۶) مثلاً اگر این نوشته را در نظر بگیریم من که نویسنده‌ی این مقاله هستم فرستنده‌ام، شما که خواننده هستید گیرنده‌اید و پیام آن، معنا و مضامینی است که از این کتاب در می‌یابید. تماس یا وسیله‌ی تماس این متن چاپی است. منظور از کد یا علایم و رموز در این جا زبان فارسی و زمینه (مقدمات فهم پیام) آشنا بودن با زبان فارسی است. بنابراین، برای انتقال یک پیام یا ایجاد ارتباط، حضور این شش عنصر ضروری است. اما آن‌چه در پیام‌رسانی و ایجاد ارتباط نقش مهم و اساسی‌تری بازی می‌کند و بی‌آن در فهم پیام دچار ابهام یا کژتابی می‌شویم، دو عنصر کد و زمینه است. روشن است ناآگاهی یا بدآگاهی نسبت به زمینه‌ی فهم و رموز کلام چه‌اندازه در ارتباط تأثیر منفی می‌گذارد.

بی‌شک صورت و معنی به مثابه‌ی دو روی یک سکه‌اند که گرایش به یک سو و بی‌توجهی به سوی دیگر موجب نابه‌سامانی و ناهمگونی در نوشتار یا گفتار می‌شود که اغلب به صورت عیوبی چون رکاکت، تکلف، تصنع، اغلاق (پیچیدگی) در سطح بلاغت (رسایی و شیوایی) کلام ظاهر می‌شود. هم‌چنین به صورت عیوب مخالفت با قیاس، قاعده‌ستیزی، غرابت استعمال، ضعف تألیف، تعقیدات لفظی و تعقیدات معنوی در سطح فصاحت (روانی و روشنی) کلمه و کلام آشکار می‌گردد. عیوبی که از قرن‌ها پیش مورد توجه ادبا و بلاغت‌نویسان این مرز و بوم بوده است و اکنون نیز در محیط‌های علمی و ادبی کشور توجه ویژه‌ای به آن می‌شود (برای اطلاعات بیش‌تر با مفاهیم این عیوب به کتاب‌های معانی و بیان رجوع کنید).

بی‌شک الفاظ نادرست و مغشوش و مغلوط (چه املایی و چه انشایی) نمی‌تواند انتقال دهنده‌ی معانی صحیح، رسا و مؤثر باشند و معمولاً تأثیر منفی دارند. ضرورت توجه به این نکات ایجاب می‌کند تا همگی فارسی‌زبانان از اصول و قواعد صحیح نگارشی زبان آگاهی بیش‌تر داشته باشند و زبان خویش را از معرض این ضعف‌ها و نابه‌سامانی‌های زبانی در امان نگه دارند. به‌خصوص در مکاتبات اداری که، به دلیل اصالت پیام‌رسانی، باید از این گونه اشکالات مبرا باشد. اما روند نامه‌نگاری اداری گویا خلاف این قاعده است و معمولاً خیل عظیمی از کارکنان، کارشناسان و مدیران از روی تسامح و تغافل به این مهم توجهی ندارند. امری که می‌توان آن را از دلایل ناکارآمدی و ضعف ارتباطات سازمانی دانست.

بی‌توجهی و غفلت از آیین نگارش مکاتبات اداری پیامدهای منفی و گاه زیان‌های جبران‌ناپذیری دارد که به برخی از آنان اشاره می‌کنیم:

۱ـ اتلاف وقت و سرمایه ۲ـ تنزل شأن، ارزش و اعتبار نویسنده، ارگان و سازمان مربوط

۳ـ ابهام، نارسایی و کژتابی در پیام‌رسانی ۴ـ اجرا و اقدام نامناسب، ناقص و گاه عکس دستورهای صادر شده که گاه موجب دشواری در دست‌یابی به اهداف سازمان و حوادث جبران‌ناپذیر می‌گردد. ۵ـ رواج غلط‌نویسی و نهادینه‌شدن آن در سازمان ۶ـ بی‌توجهی به قواعد و معیارهای زبان مادری ۷ـ ایجاد دوگانگی در رسم‌الخط فارسی و....

۲. دلایل نارسایی مکاتبات اداری:

مکاتبات اداری یک ارتباط معمولاً جریانی دوطرفه و از پیش تعیین شده است. از این‌رو، هرگونه شتاب‌زدگی، اهمال و سطحی‌نگری در نگارش، نه تنها به اهداف سازمان ضربه می‌زند که صدمات جبران ناپذیری به حیثیت و پیشرفت آن سازمان وارد می‌سازد. اما گویا این مهم در مکاتبات اداری به فراموشی سپرده شده است. دلیل صدق بر این مدعا نارسایی‌های زبانی و ساختاری مکاتبات اداری است که از آن‌ها یاد خواهیم کرد. مهم‌ترین دلایل ضعف و نارسایی مکاتبات اداری را می‌توان در موارد ذیل خلاصه کرد:

۱ـ استفاده از کلمات نامأنوس ۲ـ آوردن عبارات نامفهوم و مبهم و گاه مغلوط ۳ـ رعایت نکردن نشانه‌گذاری یا سجاوندی در تنظیم نامه‌ها ۴ـ ترجیح دادن کلمات بیگانه بر کلمات فارسی ۵ـ دراز نویسی جمله‌ها که اغلب از رهگذر فضل فروشی‌های کلامی و ترجیح پیچیده‌نویسی بر ساده نویسی ایجاد می‌شود. ۶ـ نبودن ربط منطقی بین مطالب ۷ـ رعایت نشدن رسم‌الخط فارسی ۸ـ رعایت نشدن قواعد دستوری زبان فارسی (ماحوزی، ۱۳۸۳، ص ۷۰ و صص ۲۲۰-۲۱۰) ۹ـ تقلید کردن از قالب‌بندی‌های نامه‌های اداری موجود یا ملزم بودن به رعایت آن‌ها (عاملی که نویسندگان نامه‌های اداری را از هر گونه ابتکار و نوجویی و حتی اصلاح باز می‌دارد).

۳. نادرستی‌های نوشته‌های اداری:

نباید سخن گفت ناساخته
نشاید بریدن نینداخته

«سعدی»

رایج‌ترین و مهم‌ترین نابه‌سامانی‌های مکاتبات اداری به‌طور کلی به سه حوزه‌ی «زبانی و نگارشی»، «رسم‌الخط و نشانه‌گذاری» و «اصول و قواعد فنی نگارش نامه‌ها» مربوط است.

۳ـ۱ غلط‌های زبانی و نگارشی:

می‌دانیم که زبان نوشتاری سنجیده‌تر از زبان گفتاری است اما گویا در مکاتبات اداری، به دلایلی چون شتاب‌زدگی، دچار شدن به روزمرگی و تقلید و تبعیت از ساختار نوشته‌های قبلی، راه هرگونه اصلاح و ابتکار بسته است. فصاحت زبان مقدمه‌ی بلاغت زبان است و از آن‌جا که هدف اصلی از نگارش اداری پیام‌رسانی است؛ دقت در صحت واژگان و عبارات بسیار حیاتی است. با نگاهی گذرا به نوشته‌های سازمانی، مهم‌ترین غلط‌های زبانی را در قالب ذیل می‌توان مشاهده و دسته‌بندی کرد:

یک ـ نادرستی‌های املایی و نگارشی:

کارهای لازمه به جای کارهای لازم، مدیریت محترم عامل به جای مدیرعامل محترم، با مراجعه به سوابق گذشته به‌جای با مراجعه به گذشته انجام دادن به‌جای اجرا کردن، بی‌تفاوت به‌جای بی‌اعتنا، لازم به‌ذکر است به جای لازم است ذکر یا یادآوری شود، مربوطه به جای مربوط، تابعه به جای تابع، علاقمند به جای علاقه‌مند، پیشنهادات به جای پیشنهادها، نظرات به‌جای نظرها، مطروحه به‌جای مطرح شده، ایفاد می‌گردد به‌جای بیان می‌شود یا فایده می‌دهد، شعبات به‌جای شُعب، معمول‌فرمایی به جای عمل نمایید یا اقدام نمایید، تکمیل نواقص پرونده به‌جای رفع نواقص پرونده، تا مورخه به جای تا تاریخ، تصفیه حساب به‌جای تسویه حساب، گزارشات واصله به‌جای گزارش‌های رسیده، ریاست محترم به‌جای رئیس محترم، به‌جهت به‌جای برای، طبق تاریخ‌های تعیین شده به‌جای طبق زمان‌های مشخص شده، زائرین به‌جای زائران، مسلمین به‌جای مسلمانان، مأمورین به‌جای مأموران، افاغنه به‌جای افغانی‌ها، اکراد به جای کردها، دوایر به‌جای بخش‌ها، تلفناً و زباناً به‌جای تلفنی و زبانی، دوماً به‌جای دوم، الزاماً توصیه می‌شود به‌جای توصیه می‌شود یا این مسئله الزام‌آور است، دستورات به‌جای دستورها یا فرامین، آوردن دو حرف عطف یا دو حرف ربط کنار هم که نادرست است؛ چون آوردن «و» در کنار «یا»، «اما، لیکن، ولی» با «و» یا «که» و... نویسندگان نامه‌های اداری باید تا حد امکان از این گونه اشکالات نگارشی پرهیز کنند. «نظر به‌این‌که اخیراً گزارش شده است که برخی از کارکنان تمام‌وقت دانشگاه آزاد اسلامی اعم از کارکنان اداری و یا اعضای هیئت علمی به‌طور تمام وقت در برخی از دستگاه‌های دولتی و یا بخش خصوصی نیز به خدمت اشتغال دارند...» (دانشگاه آزاد اسلامی، شماره ۶۷/۲۲۴۴۵۷ ف ۸۳/۱۱/۲۱)

دو ـ استفاده از زبان محاوره که زبان شکسته است، مانند مث هم بودن (= مثل هم بودند)

سه ـ ترجیح دادن تکلف و پیچیدگی و

درازنویسی بر سادگی و روان‌نویسی:

استعمال واژگان مترادف بی‌فایده چون تلاش ارزنده و گران‌قدر ـ کمال امتنان و تقدیر و تشکر و....

افراط در درازنویسی، گاه آن‌چنان جمله‌ها را طولانی می‌کند که درک اصل مطلب بر خواننده دشوار می‌گردد. برای نمونه بخش پایانی یک نامه را ذکر می‌نماییم و قضاوت را بر عهده‌ی شما می‌گذاریم:

«لذا با توجه به نص مواد قانونی فوق، که ارسال سه در هزار مشمول مالیات مؤدیان موصوف به اتاق‌های بازرگانی و صنایع و معادن جهت تأیید اتاق‌های موصوف را مجاز دانسته است، اعلام میزان درآمد مشمول مالیات لغایت سال ۱۳۸۱ دارندگان کارت بازرگانی و صنایع و معادن در جهت همکاری با آن اتاق نیز منع قانونی ندارد.» (سازمان امور مالیاتی کشور، شماره‌ی ۲۱۱-۵/۳۰۷، ۸۳/۵/۷ ۳۷۰)

این درازنویسی در گزینش واژگان و ترکیب‌ها نیز دیده می‌شود: حضور به‌هم رساندن به‌جای حاضر شدن و شرکت نمودن، اطلاع حاصل نمودن به جای مطلع شدن، مورد تعقیب قرار دادن به جای تعقیب کردن و حشوهایی مثل مثمرثمر، مفید فایده، سوابق گذشته و...

چهار ـ فضل‌فروشی از رهگذر عربی مآبی و استفاده از واژگان غربی چون حسب‌الامر به جای طبق دستور، حتی‌المقدور به جای به‌قدر توانایی، حتی‌الامکان به جای تا حد امکان یا توانایی، الحاق به جای پیوستن، من حیث لایشعر به‌جای ناخودآگاه، الاهم فالاهم به‌جای به‌ترتیب اهمیت، علی‌الدوام به‌جای پیوسته، ما فی‌الضمیر به جای اندیشه، مشارٌالیه به جای او، من جمله به جای از جمله، مع ذالک به جای با این همه، فوق‌الذکر به جای ذکر شده در بالا، کما فی‌السابق به جای مطابق گذشته، مستدعی است به جای خواهشمند است، مستفیض به جای بهره‌مند و واژگان غربی چون کاندیدا به جای نماینده یا نامزد، پروپزال به جای طرح تحقیق، پوستر به جای تصویر، اتیکت به جای برچسب، پست به‌جای مقام، منصب یا جایگاه.

پنج ـ تملق و چاپلوسی به جای ادای احترام:

به‌کار بردن افراطی واژگان محترمانه که به تکلف پایی هم می‌آیند نوعی تملق و چاپلوسی است و پسندیده نیست که در مکاتبات اداری بیاید:

«مستدعی است ضمن تشریف‌فرمایی با فرمایشات خود شرکت‌کنندگان را مستفیض فرمایید»

«ضمناً مستدعی است امر مقرر فرمایید...»

شش ـ ناآشنایی با دستور زبان فارسی و چگونگی کاربرد آن در نگارش فارسی:

الف ـ آوردن را پس از فعل به جای استفاده پس از مفعول: «در پایان، همکاران باید مدارک لازمی که می‌بایست تا تاریخ معین شده ارسال گردد را به دفتر مدارس تحویل نمایند»

ب ـ حذف بی‌قرینه افعال: «ضمناً مستدعی است امر مقرر فرمایید نسبت به واریز مبلغ مابه‌التفاوت حق سرانه آنان بابت سه‌ماهه‌ی فروردین لغات خرداد ۸۴ به حساب‌های فوق‌الذکر اقدام[شود] و از نتیجه این اداره‌ی کل را مطلع نماید.» (سازمان بیمه خدمات درمانی، شماره ۱۴۳۴۶/۱۴/۱۳۰۱، ۸۴/۴/۱۲) «با احترام بدین‌وسیله به جناب عالی مأموریت داده می‌شود در مراسم ایام فاطمیه که... در سالن فجر تشکیل می‌شود حضور فعال داشته[باشید] و گزارش مربوطه را به این‌جانب اعلام فرمایید.» (مدیریت آموزش‌وپرورش اسلامشهر، شماره‌ی ۹۲۳/۲۵۳۰۲/۰، ۸۴/۴/۱۸)

ج ـ ناهماهنگی و نادرستی در به‌کار بردن افعال، برای مثال افعال استفاده شده در نوشته‌ی ذیل کاملاً ناهمگون و از لحاظ زمانی گوناگون و نابه‌سامان است:

«خدمات آموزشی و پرورشی فوق برنامه باید اضافه بر برنامه‌های آموزشی‌وپرورش رسمی بوده و صرفاً اختیاری می‌باشد.

خواهشمند است ترتیبی اتخاذ فرمایید تا موارد فوق‌الذکر به نحو مقتضی به اطلاع کلیه مدیران مدارس آن منطقه رسانده شده تا با رعایت قوانین و مقررات نسبت به انجام وظایف محوله اقدام نمایند.» (دیوان محاسبات اداری، شماره‌ی ۲/۱۷۴/۱۴۶۴، تاریخ ۸۴/۴/۶)

د ـ کاربرد نادرست حروف اضافه: برخی از افعال و اسم‌ها حروف اضافه مخصوص به خود دارند. عده‌ای بدون اطلاع از این نکته، تحت تأثیر زبان گفتار قرار می‌گیرند و جمله را نادرست به‌کار می‌برند مثلاً حرف اضافه‌ی متفاوت، «با» است نه «از». از این دست اشکالات در مکاتبات اداری کم نیست. به نمونه‌ای از این کاربردها توجه کنید:

«احتراماً به پیوست ۴ برگ نتایج مصاحبه‌ی حضوری از پذیرفته شدگان مرحله‌ی آزمون کتبی مدرسین آموزش خانواده جهت ابلاغ و اطلاع به افراد ذی‌نفع ارسال می‌گردد.» (سازمان آموزش‌وپرورش شهرستان‌های استان تهران، شماره‌ی ۴۹۷۳۱/۰۳، ۸۴/۵/۲، ۰۳)

ه ـ آوردن «ی» نکره برای صفت به‌جای موصوف:

«سازمان سما قصد دارد در جهت اهداف خود، مبنی بر توسعه‌ی تفکر پژوهشی و تشویق و ترغیب فعالیت‌های پژوهشی مدارس، اقدامات گسترده‌ای را انجام دهد.» (دانشگاه آزاد اسلامی واحد سما، شماره‌ی ۱۳۸۹۲/۰۲، ۸۳/۹/۱۴، ۲۵). در شاهد فوق حذف «را» نیز جمله را فصیح‌تر می‌کند.

هفت ـ اشکالات تایپی: متأسفانه در بسیاری از مکاتبات اداری به دلایلی چون شتاب‌زدگی، ناآشنایی و کم‌سوادی برخی از حروف‌نگاران، بی‌دقتی و کم‌حوصلگی، خستگی، بیماری، ضعف‌بینایی یا شنیداری و... مشکلات و نادرستی‌های نوشتاری یا تایپی وجود دارد که توجه دوباره و خوانشی چندباره را می‌طلبد.

۲ـ۳ رسم‌الخط و نشانه‌گذاری:

بخشی از اشکالات در نوشتارهای اداری به دلیل ناآشنایی یا بی‌توجهی به «رسم‌الخط فارسی» و «نشانه‌گذاری» در خط فارسی است، از جمله:

یک ـ اصرار بر سرهم‌نویسی کلمات: رسم‌الخط امروز فارسی بیش‌تر بر جدانویسی تأکید دارد و بهتر است از نگارش واژگان به‌صورت زیر خودداری شود: کتابها، میگوییم، همانگونه، بهمراه، بنحو، استعلامهای، آنرا، بمنظور، باستحضار، مهمترین، همکلاسی، سازمانها، منیگردد، ذیحسابی، وزارتخانه و...

دو ـ حذف نکردن «ه» بیان حرکت با

نشانه‌ی جمع و نسبت «گان» و «گی»: نخبه‌گان به جای نخبگان، واژه‌گان به جای واژگان، بی‌علاقه‌گی به جای بی‌علاقگی، تشنه‌گی به جای تشنگی...

سه- تبعیت از رسم‌الخط فارسی؛ بنابراین، بهتر است از کاربرد صورت‌هایی چون: شوری به جای شورا، اعلی به جای اعلا (به‌جز اسامی خاص چون مرتضی و مصطفی و...) اسمعیل به جای اسماعیل، رحمن به جای رحمان و... خودداری کنیم.

چهار- رعایت نکردن سجاوندی (نشانه‌گذاری) فارسی یا افراط در آن، به نمونه‌ای از یک نامه‌ی اداری که فاقد نشانه‌گذاری است توجه کنید:

«احتراماً به پیوست تصویر نامه‌ی شماره‌ی ... شرکت رفاه فرهنگیان در خصوص عادی نمودن حساب اعتباری کارت عابر بانک سپه که مانده‌ی آن‌ها در پایان هر ماه مثبت می‌باشد ارسال می‌گردد لذا ضمن مطالعه‌ی دقیق نامه‌ی مذکور همکاران را از نحوه‌ی واریزی بدهی و تبدیل شدن حساب اعتباری به حساب عادی مطلع نمایند» (سازمان آموزش‌وپرورش شهرستان‌های استان تهران، شماره ۱۲/۴۵۶۴۶/۵۰، ۸۴/۴/۲۲)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود این نامه علاوه بر مشکلات دیگر نگارشی فاقد هرگونه نشانه‌گذاری فارسی است.

این هم بخشی از یک نامه با کاربرد نادرست نشانه‌گذاری و اشکالات دیگر نگارشی است:

«با احترام به اطلاع می‌رساند با توجه به گزارشات واصله مکرر برخی از مدارس اقدام به جمع‌آوری وجه نقد از دانش‌آموزان تحت عناوینی مانند هزینه امتحانات پایان ترم، برگه‌ی امتحان، کارت و کارنامه و یا هزینه‌ی تعمیر و نگه‌داری کلاس و... می‌نمایند که با مقررات و آئین‌نامه‌های موجود مغایر می‌باشد.» (مدیریت آموزش‌وپرورش شهرستان اسلامشهر، شماره‌ی ۲۷/۱۰۱۸۹/۱۱، ۸۴/۲/۹۲۱)

پنج- آوردن «واو» و «یای عطف»، «که و تا ربط» بعد از نقطه یا درنگ نما «ویرگول یا نقطه ویرگول» از جمله نمونه‌های زیر. (ضمناً اشکالات نگارشی و املایی نیز در این عبارات دیده می‌شود):

«قیمت هر سهم ۱۰۰۰ ریال می‌باشد. و به عبارت دیگر علاقه‌مندان در همان روزهای اول نسبت به خرید سهام اقدام نمایند.» (سازمان آموزش‌وپرورش شهرستان‌های استان تهران، شماره ۱۲۱/۱۰۷۴۳۶/۵۰، ۱۰۸۲/۲۱)

«تا ان‌شاءالله با رویکردی تلفیقی شاهد فعالیت‌هایی که با روح فوق برنامه طراحی شده است از جمله شناسایی استعدادها به جهت برگزاری کلاس‌های موسیقی، طراحی، خطاطی، نقاشی، ورزشی، و ارائه خدمات مشاوره‌ای باشیم. تا جذابیت مدارس با سلائق و انگیزه‌های دانش‌آموزی یکسان گردد تا هم...»[۷] (همان سازمان، شماره ۱۲۱/۴۶۷۵۶/۲، ۸۴/۴/۲۶)

۳-۳ رعایت نکردن اصول فنی نامه‌نگاری:

از عیب‌های بسیار شایع در مکاتبات اداری رعایت نکردن اصول درست نامه‌های اداری است که مهم‌ترین آن‌ها را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:

یک- بی‌دقتی در انتخاب قطع کاغذ نامه‌های اداری و گوناگونی اندازه‌ی آن در سازمان‌های مختلف، که بهتر است سازمان نظام اداری کشور یا متولیان این امر در یک‌سان‌سازی قطع، شکل و دیگر خصوصیات ظاهری مکاتبات تدبیری اندیشند.

دو- سربرگ نداشتن برخی از نامه‌ها یا نقص در ارائه‌ی اطلاعات سربرگی؛

سه- نداشتن نشانی، شماره‌ی تماس، شماره‌ی دورنگار و... در برخی از نامه‌های اداری؛

چهار- رعایت نکردن سلسله مراتب که بعضاً در مکاتبات اداری مشاهده می‌شود.

نتیجه:

مکاتبات اداری پویاترین بخش یک سازمان و نشانه‌ی حیات آن است؛ چرا که ارتباط لازمه‌ی یک فعالیت هدفمند و جریان‌دار و مکاتبه (گفت‌وگوی نوشتاری) از ابزارهای آن است. با همه‌ی اهمیتی که مکاتبات اداری در یک سازمان دارد، نباید از زبان نگارش آن‌ها غافل ماند و ارتباط صرف را هدف و نهایت یک مکاتبه فرض کرد؛ چرا که نامه‌ها نه تنها بیانگر مهارت در ایجاد ارتباط است، نشانه‌ی میزان دانش و مایه‌ی حفظ حیثیت علمی و سازمانی است و هرگونه بی‌توجهی به آن صدمات جبران‌ناپذیری به همراه دارد. اما با دقت در مکاتبات اداری متأسفانه تقریباً هیچ نامه‌ای را نمی‌توان یافت که از یک نگارش صحیح برخوردار باشد.

نگارنده، با بررسی بیش از ۲۰۰ نامه‌ی اداری از سازمان‌های مختلف کشور، به این نتیجه رسیده است که این نواقص حاصل عواملی چون بی‌توجهی به نگارش فارسی، بی‌توجهی به رسم‌الخط فارسی و دستور زبان است. هم‌چنین مهارت نداشتن در هنر نویسندگی، بی‌دقتی، بی‌حوصلگی و خستگی، ضعف دیداری و شنیداری، شتاب‌زدگی، عربی‌مآبی، فضل فروشی و... عوامل دیگر آن است و به‌طور کلی آن‌ها را در سه حوزه‌ی ذیل می‌توان دسته‌بندی و مطالعه کرد:

۱. خطاهای زبانی
۲. خطاهای رسم‌الخطی و سجاوندی
۳. خطاهای ناشی از رعایت نشدن اصول فنی نامه‌نگاری.

منابع و مآخذ

۱. امینی، سید کاظم، آیین نگارش مکاتبات اداری، چاپ بیست‌ویکم، مؤسسه آموزش‌وپژوهش مدیریت و برنامه‌ریزی، ۱۳۸۳
۲. دستور خط فارسی، چاپ دوم، فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۲
۳. شمیسا، سیروس، معانی، چاپ سوم، انتشارات میترا، ۱۳۷۴
۴. غلام‌حسین‌زاده، غلام‌حسین، راهنمای ویرایش، چاپ اول، انتشارات سمت، ۱۳۷۹
۵. ماحوزی، مهدی، گزارش نویسی و نگارش، انتشارات قلم آشنا، ۱۳۸۳
۶. معین، محمد، فرهنگ معین، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۳
۷. مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، چاپ اول، انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸
۸. مولوی، محمد، مثنوی، تصحیح نیکلسون، چاپ سوم، انتشارات شرق، ۱۳۷۲
۹. تجفی، ابوالحسن، غلط ننویسیم، چاپ هشتم، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۶
۱۰. یاحقی، محمدجعفر و دیگران، راهنمای نگارش ویرایش، چاپ پانزدهم، انتشارات آستان قدس، ۱۳۷۷

نثر شاعرانه
شعر منثور
نثر هنری

چکیده

آفرینش‌های هنری‌ای که در قالب نثر فارسی پدید آمده است، با نام‌هایی چون شعر منثور، نثر شاعرانه و نثر ادبی معرفی شده‌اند. با این همه تعاریفی که برای هر کدام از آن‌ها ذکر شده چندان قانع کننده نیست. در این مقاله سعی شده تا، با معرفی دوباره‌ی هریک از این گونه‌ها، میزان برخورداری‌شان از آفرینش و جذابیت هنری و نیز شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان آشکار گردد.

کلید واژه‌ها

نثر فارسی، نثر شاعرانه، شعر منثور، نثر ادبی

دکتر سیدمحسن حسینی مؤخر

مقدمه

بخش زیادی از آفرینش‌های هنری‌ای که در بستر زبان فارسی پدید آمده، در قالب نثر جلوه‌گر شده است. با این همه، میزان برخورداری این نثرها از عناصر زیبایی‌آفرین یک‌سان نبوده است و از لحاظ ساختار نثر، جذابیت هنری، تأویل‌پذیری و ابهام شعری و نیز نزدیکی به ساحت شعر با یکدیگر تفاوت‌های اساسی دارند.

برخی از محققان این هر سه را یکی انگاشته یا دست‌کم تعاریفی که برای هر کدام ذکر کرده‌اند بسیار شبیه به هم است.

دکتر ذبیح‌الله صفا شعر منثور را با نثر موزون یکی پنداشته و آن را روش بینابین نثر مرسل و نثر مصنوع دانسته است (صفا ۱۳۶۸ : ۸۸۶). از نظر دکتر خطیبی نیز «شعر منثور وقتی پدید می‌آید که اغراض و معانی شعری (وصف، مدح، تغزل، تشبیب و رثا) به همراه الفاظ و اسالیب آن در نثر راه یابد و تا جایی پیش رود که به تعبیر ابن‌خلدون بابی از ابواب شعر گردد که با آن جز در وزن عروضی تفاوت نداشته باشد (خطیبی، ۱۳۶۶ : ۲۵۱). به ظاهر هیچ یک از این دو محقق تفاوتی بین این سه گونه نثر (شعر منثور، نثر شاعرانه و نثر ادبی) قائل نبوده‌اند.

تشتّت تعاریف در منابعی از این دست به گونه‌ای است که مخاطب را از رسیدن به تعریف مشخص و هم‌چنین به مصادیق و وجوه تمایز و اشتراک هریک از این سه نوع کلام بازمی‌دارد. در این مقاله سعی بر آن است تا با تکیه بر تفاوت‌های ذاتی شعر و نثر، بازشناسی عناصر شعری و نیز ارائه‌ی نمونه‌هایی از هریک از این نوع نثرها، پاسخی برای این پرسش‌ها بیابیم.

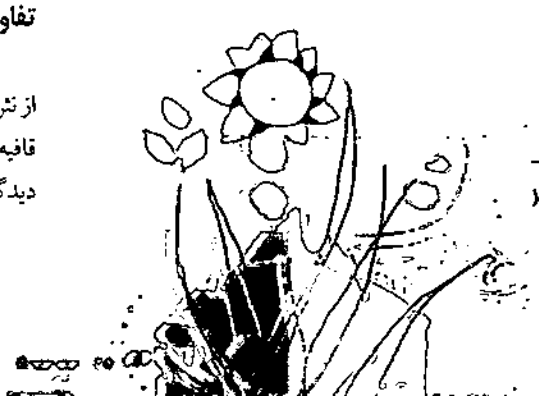
بیان مسئله

در این‌که هریک از این سه گونه کلام، سخنی برتر از حد زبان عادی و در واقع نوعی آفرینش هنری در بستر زبان است، تردیدی نیست، سؤال این‌جاست که هر کدام از این گونه‌های هنر کلامی در چه حد و اندازه‌ای از آفرینش هنری قرار دارند و چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی بینشان برقرار است.

پیش از ورود به این بحث بیان تفاوت‌های ذاتی شعر و نثر ضروری به‌نظر می‌رسد، چرا که این سه گونه نثر هریک، به سبب دور شدن از فضای نثر و نزدیک شدن به ساحت شعر، از یکدیگر متمایز می‌شوند.

تفاوت شعر و نثر

نزد گذشتگان مهم‌ترین وجه تمایز شعر از نثر موسیقی، به‌طور اعم و وزن عروضی و قافیه‌اندیشی به شکل اخص، بوده است. این دیدگاه امروزه با اشکالات جدّی مواجه شده



و پژوهشگران زیادی از اساس بر آن خرده گرفته‌اند.[1] در نظر این محققان اشکال عمده‌ی این نوع نگرش در دو چیز است: اول این‌که نثر را به جای این‌که منطقاً در مقابل نظم قرار دهد در مقابل شعر قرار داده است. حال آن‌که شعر در معنی خاص کلمه (کلام مخیّل لذیذ) ممکن است منظوم نباشد و در قالب نثر بیان شده باشد.

از سوی دیگر وقتی عنوان کلی نثر را مقابل شعر قرار می‌دهیم مشخص نیست منظورمان کدام نوع از نثر است، چرا که نثر در سیر تطور و تحول خود از ساده به دشوار و مرسل به فنّی اقسام متنوعی پیدا می‌کند و از نظر ساختار و انسجام، نوع زبان، سادگی یا پیچیدگی و میزان دخالت عناصر شعری[2] در شکل‌گیری آن انواع گونه‌گون پیدا می‌کنند. بنابراین، بازشناسی شعر از نثر نباید تابع وزن و قافیه باشد. چرا که این شناخت، صرفاً ظاهری و بیرونی بوده و از شناخت درونی و عمیق به دور است.

به نظر می‌رسد پرداختن به زبان هریک از طرفین شعر و نثر مناسب‌ترین راه برای برشمردن وجوه تمایزشان باشد. زیرا به قول «مالارمه» تفاوت واقعی نه بین نظم و نثر بلکه بین زبان شعر و زبان روزمره یا میان‌زبانی است که با هدف زیبایی‌شناختی به کار رفته و زبانی که با هدف اطلاع‌رسانی مورد استفاده قرار گرفته است (سیدحسینی، ۱۳۶۶: صص۴۵۳-۴۵۵).

سایر منتقدان و پژوهشگرانی هم که به این مبحث پرداخته‌اند، کم و بیش، از دیدگاه زبان به این مسئله نگریسته‌اند. از نظر «کولریج» شعر و نثر از جهت وسیله و عناصر زبانی که به کار می‌برند با هم تفاوتی ندارند. تفاوت آن‌ها در شیوه‌ی ترکیب عناصر زبانی است. به اعتقاد او اختلاف در شیوه‌ی ترکیب ناشی از اختلاف در هدف است. هدف ممکن است القای حقیقت یا ایجاد لذت باشد (پورنامداریان، ۱۳۷: ص۱).

به نظر «ژان پل سارتر»، شعر برخلاف نثر متوجه منظور و غایتی بیرون از خودش نیست در واقع هدف شعر حرکت است نه رسیدن به مقصد و زبان برایش وسیله است نه هدف (سارتر، [بی‌تا]: ص۳۳).

دکتر خانلری نیز زبان نثر را ساخته و پرداخته‌ی اجتماع می‌داند که فرد جز پذیرفتن آن چاره‌ای ندارد. اما زبان شعر را خود شاعر می‌سازد و رواج می‌دهد. پس این آزادی و اختیار را دارد که الفاظ و واژگان را نه فقط به دلیل معنی، بلکه از نظر صورت و صوت نیز برگزیند و به طریق دل‌خواه در جمله جای دهد (خانلری، ۱۳۷۷: ص۱۶۰).

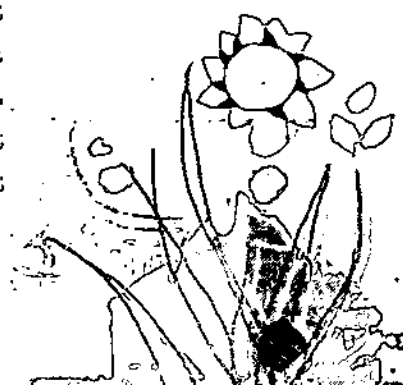
درنظر دکتر حق‌شناس شعر کاربرد خاص زبان و نثر کاربرد عام آن است و تفاوت نیز همان تفاوت دانش و هنر است (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ص۱۵-۱۸). وی معتقد است برخورد زبانی با جهان هستی، برون‌گرایانه، منطقی و منطبق با هنجار زبان و قواعد آن است. در حالی که برخورد ادبی با هستی درون‌گرایانه، منطق‌گریز، هنجارستیز و بهره‌مند از عنصر خیال و ابداع است (همان).

در جمع‌بندی مطالب ذکر شده در خصوص تمایز شعر از نثر می‌توان گفت: نثر کاربرد عام، صریح، منظم و منطقی زبان است که با هدف انتقال پیامی خاص به مخاطب و برقراری ارتباط زبانی از طریق نوشتار بر مبنای ساخت‌ها و روابط دستوری صورت می‌گیرد. در مقابل، شعر با کاربرد خاص، تأویل‌برانگیز، غیرمستقیم و رمزگون زبان است که با هدف ایجاد زیبایی و القای احساسات و تجربه‌های روحی و معنوی بر مبنای ساخت‌ها و روابط خاص زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد.

شعر منثور

پس از توضیحاتی که درباره‌ی تفاوت شعر و نثر بیان شد، به نظر می‌رسد پرداختن به شعر منثور ساده‌تر از دو نوع دیگر باشد. چرا که در روزگار ما بعد از پیدایش شعر نو و نیز تعریف و شناختی که از شعر داریم تعبیر شعر منثور چندان غریب، مبهم و دشوار نمی‌نماید. در واقع این اصطلاح بازمانده‌ی دوره‌ای از ادبیات و نقد ادبی است که هنوز مرز شعر و ناشعر در وزن و موسیقی عروضی خلاصه می‌شده است.

ما امروزه شعر را شعر می‌دانیم خواه به نثر باشد خواه به نظم «مهم جوهره و حقیقت شعر است که به شکستن هنجار منطقی زبان معیار استوار است. خود این هنجارشکنی از نظام و هنجار دیگری سرچشمه می‌گیرد؛ نظامی که گاه هم‌چون شعر حافظ با نظم همراه



است و گاه در قالب نثر رخ می‌نماید؛ هم‌چون شطحیات[3] صوفیه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶ : ۲۴۱).

شعر منثور شعری است که برخلاف ذهنیت کلاسیک طرفداران «شمس قیس» در قالب نثر ریخته شده است. از این‌رو، همان ویژگی‌ها و عناصری که در آفرینش شعر دخالت دارند در پدید آمدن آن دخیل بوده‌اند و همان تعاریفی که درباره‌ی شعر گفته شده درباره‌ی شعر منثور هم صادق است.

نظام حاکم بر شعر منثور، نه براساس نظام و منطق مستقیم و متعارف نثر علمی و زبان روزمره، بلکه در برهم‌زدن نظام‌ها و هنجارهای زبان خودکار و ایجاد آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در آن شکل می‌گیرد. این آشنایی‌زدایی‌ها[4] و خروج از هنجارها در نثر زمانی جلوه‌گر می‌شود که نویسنده در صدد مکتوب کردن تجربه‌ها و احوال و احساساتی باشد که ذاتاً بیان‌ناپذیر بوده و به‌سبب دخالت ناخودآگاه ذهن در پیدایش آن، در فضایی از ابهام و رازناکی ـ که ذاتی شعر است ـ غوطه‌ور شود. در این حالت با شعر منثوری روبه‌رو هستیم که به دلیل ابهام ذاتی‌اش نیازمند تأویل و تفسیر است و به دلیل ماهیت رمزگونش کشف یا آفرینش معنی را بر عهده‌ی مخاطبانش می‌گذارد: «به صحرا شدم عشق باریده بود، چنان‌که پای به برف فرو شود به عشق فرو می‌شد.» در این عبارت از واژگانی استفاده شده که هرچند معنای روشنی دارند ولی مصداق آشکاری ندارند؛ یعنی، با این‌که معنای تک‌تک ارکان جمله معلوم است، مصداق خاص و مشخصی نمی‌توان برای مجموع کلمات و واژگان جست‌وجو کرد.

بر این اساس، می‌توان پی برد که دوری زبان از معنی یا نزدیکی به آن یکی از عوامل تعیین‌کننده‌ی نوع نثر است. در واقع هر چه‌قدر فاصله‌ی زبان از معنی کم باشد (ابهام زبان کم‌تر باشد) نثر ادبی‌تر است. در مقابل هر اندازه این فاصله بیش‌تر گردد (ابهام آن بیش‌تر شود) نثر به سمت شناعرانگی و درنهایت شعر منثور پیش خواهد رفت.

ماهیت شطح‌های متصوفه و ایجاد و پیدایش آن در شرایطی هم‌چون شرایط آفرینش شعر (ناخودآگاه) باعث شده بیش‌ترین شعرهای منثور فارسی در قالب شطحیات متصوفه بیان شود، هرچند نمونه‌هایی از آن در دیگر نثرهای فارسی نیز یافت می‌شود:

«اهدنا الصراط المستقیم. گفتم ای الله هر جزو مرا به انعامی به شهر خوشی و راحت برسان و هزار دروازه‌ی خوشی به هر جزو من بگشای و راه راست آن باشد که به شهر خوشی رساند. دیدم که الله مزه‌ی جمله‌ی خوبان را در من و اجزای من درخورانید. گویی جمله‌ی اجزای من در اجزای ایشان اندر آمیخت و شیراز هر جزو من روان شد. و الله را دیدم که صدهزار ریاحین و گل گلستان و سمن زرد و سپید و یاسمن پدید آورد و اجزای مرا گلزار گردانید و آن‌گاه آن همه را الله بیفشرد و گلاب گردانید و از بوی خوش وی حوران بهشت آفرید و اجزای مرا با ایشان در سرشت. اکنون حقیقت نگاه کردم همه‌ی صورت‌های خوب صورت میوه الله است» (معارف بهاءولد، ج۱، ص، ۱-۲). ماهیت رمزگون این شعرها سبب شده است که صورت و محتوای شعر همزمان در ناخودآگاه ذهن شکل گیرد. از این‌رو، زبان موسیقی صور خیال و ساختار شعر همه و همه جزو ذاتی آن بوده با عناصر عارضی و آرایه‌بندی‌هایی که بر پیکره‌ی نثر شاعرانه می‌نشیند تفاوت داشته باشد.

«ای دهر دهّار! کجاست شهقه‌ی شبلی؟ کجاست نَعره‌ی حصری؟ ای عصر عالم! کجاست ترنّم ابوالحسن نوری؟ کجاست آوه‌ی ابوحمزه‌ی صوفی؟ ای ظلّ سماوات! کجاست دور سمنون و عشق ذوالنون و تأوّه سمنون و فریاد بهلول؟ ای فرش زمین! کجاست تمکین جنید و سماع رُوَیم؟ ای برج کیوان! کجاست سلطنت توحید ابویزید بسطامی؟ ای هلال آسمان! کجاست آشوب واسطی؟ ای رنگ زُحَل! ای شرم زهره! ای حرف خرد! کجاست خون افشاندن حسین منصور در «اناالحق»؟ کجاست خرامیدن آن عالم غریب با قید عجیب در مقتل گاه میان دوستان و دشمنان؟ ای زمان و مکان! تو چرا بی جمال شیخ ابوعبدالله خفیف می‌باشی؟» (شرح شطحیات، ص۲۱۴-۲۱۵).

از آن‌جا که اندیشه و ضمیر خودآگاه ـ به دلیل شدت عاطفه و نوع تجربه‌ی عرفانی ـ دستی در آفرینش این شعر منثور ندارد زبانش رمزی شده و دال‌هایش بر مدلولی خاص دلالت نخواهد کرد. در این حال زبان رمزی این شعرها و شطح‌ها به آینه‌ای می‌ماند که فقط تصویر ذهن‌ها و خیال‌های مخاطبان را نشان می‌دهد نه چیز دیگر. چون معنای از پیش تعیین شده‌ای وجود نداشته هرکس می‌تواند معنای خاصی را در آن بیابد. از این‌روست که می‌گوییم «معنای شعرهای منثور امری مابعدی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶ : ۲۶۳) که پس از خلق شعر با آن زاده می‌شود، در حالی که نثر شاعرانه معنا امری ماقبلی و اندیشیده بوده که در لباس شعر بیان شده است.

نثر شاعرانه

در مقابل شعر منثور نثر شاعرانه قرار دارد. این نوع نثر گاه نثر موزون، نثر مسجع، نثر فنی یا متکلف هم خوانده شده است. در این نوع نثر نویسنده فقط در پی انتقال معنی شرح واقعه و نفی یا اثبات مطلبی نیست بلکه این مسئله بهانه‌ای است برای او تا با استفاده از آرایه‌های ادبی و ظرافت‌های بیانی و تناسب‌های موسیقایی زبان را برجسته سازد.

در واقع در نثر شاعرانه نویسنده بیش‌تر شیفته‌ی لفظ و زبان است تا معنی. گاه این شیفتگی به حدی است که به تعبیر ساختارگرایان به غفلت از معنی می‌انجامد (احمدی، ۱۳۷۵ : ص۱۲۵). نادیده انگاشته شدن معنی (طلوع خورشیدی و آمدن صبح) در این مثال‌ها به خوبی مشهود است:

روز دیگر که سلاله‌ی صبح بام از مشیمه‌ی ظلام به در آمد و کلاله‌ی شام از بناگوش سحر تمام باز افتاد (مرزبان‌نامه: ص۲۵۶). روز دیگر که تَتَق اطلس آسمان به طراز زرکشیده‌ی آفتاب بیاراستند (همان: ص۲۶۶). تا روز سیم که مشعله‌ی زبانه‌ی خورشید از میان ظلمت دخان شب قیدی بالا گرفت (تاریخ جهانگشا، ج۱، ص۹۲). روز دیگر که عقاب جمشید افلاک را سر از عقاب خاک افراخته شد و پیکر آتشین‌خور بر طبق آسمان افروخته گشت (جهان‌گشا، ج۱ : ۹۵).

در نثر شاعرانه هدف نثر در وهله‌ی اول خلق زیبایی است و در مرحله‌ی بعد انتقال معنی. نویسنده از امکاناتی که شعر و نظم در اختیارش می‌گذارد نهایت بهره را می‌برد تا مطلبش را در لباسی هرچه فاخرتر و باشکوه‌تر به تصویر بکشد. از این رو هرگاه گرد کهنگی بر آن بنشیند به سادگی با جامه‌ای جدیدتر و زیباتر تعویض خواهد شد، بی‌آن‌که کالبد معنا دست‌خوش تغییر و تبدیل گردد. مثال‌های زیر همگی از این نوع‌اند:

آورده‌اند که در ناحیت کشمیر مُتَصَیِّدی خوش و مرغزاری نَزِه بود که از عکس ریاحین او پَرِ زاغ چون دُم طاووس نمودی، و در پیش جمال او دُم طاووس به پر زاغ مانستی (کلیله و دمنه، ۱۵۸).

حمد و ثنایی که روایح ذکر آن چون ثنایای صبح به نکهت دهان گل خنده زند و شکر و سپاسی که فوایح نشر آن چون نسیم صبا جعد و طرّه‌ی سنبل شکند. ذات پاک کریمی را که از احاطت به لطایف کرمش نطق را نطاق تنگ آمده، قدیمی که عقل به بارگاه قِدَمش قَدَمی فرا پیش ننهاد، بصیری که در مشکلات زجاجی بصر چراغ ادراک پرتو جمال حقیقتش نتوان دید، سمیعی که در دهلیز سمع از گنبدخانه‌ی وهم و خیال صدای منادی عظمتش نتوان شنید (مرزبان‌نامه ۴).

این چنین عندلیبی خوش‌سرای با چندان هزار نوای، ناگهان در دام دامیار امتحان افتاد، و به امید دانه‌ی دیدار در خارستان گلستان رخسار آن نگار ماه‌روی ملازم بزم درد او ماند. گه نگارکنان، اندوه از خانه‌ی خیال معزول می‌کند، گه نسرین حسن از باغ اشتیاق آن دلبر می‌چیند. در این دام بس کام ندارد و در این کام بسی آرام ندارد (عبهر العاشقین، ص۶۰-۶۱).

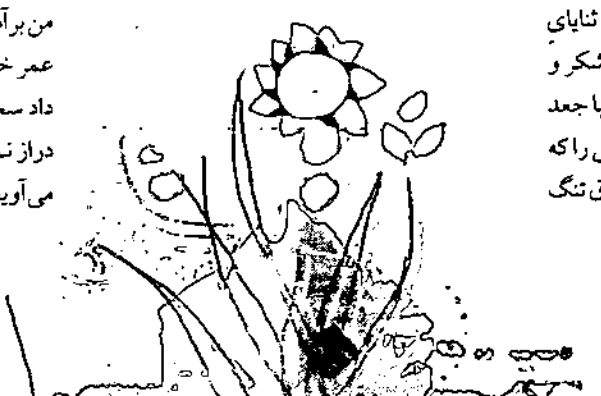
لشکر مغول بر آن‌که او سلطان است چون پشت برگردانید ایشان دوان شدند و چون عُقاب بر اَعقاب روان، چون دانستند که پای از دست داده‌اند و پی گرفته بازگشتند و به بنگاه آمدند و اعیان و اجناد و ارکان ملک را به شمشیر گذرانیدند و طعمه‌ی ذباب و لقمه‌ی ذئاب گردانید. عنقای کبریا که در دماغ خیلای هر یک بیضه نهاده بود از فَرخ فَرّخ پی ادراک بیضة‌الدیک شد و هر امانی که ازین جهان خافی توقّع کردند خاک گشت و لباس حیات به دندان فنا چاک، پیش ازین اگر در رفعت بنات‌النّعش بودند اکنون باری ابناء‌النعش شده‌اند و خاک و خاشاک را فرش (تاریخ جهانگشا، ج۲، ۱۸۹).

چیزی که در تمامی این مثال‌ها و نیز نمونه‌های همانندش مشهود است جدایی کامل لفظ از معنی است. در واقع در این گونه نثرها معنای از پیش مشخصی وجود دارد که به دلایلی (ذوق و سلیقه‌ی نویسنده، اقتضائات زمانی و سبکی و غیره آن‌ها) در شکل و قالب کنونی‌اش ظاهر شده و ممکن است در زمانه‌ای دیگر در هیئتی دیگر ظاهر شود. حال آن‌که در شعر منثور لفظ و معنا همزمان خلق می‌شوند و در یکدیگر گره می‌خورند. شاید بتوان عمده تفاوت شعر منثور و نثر شاعرانه را در نظام حاکم بر آن‌ها دانست. زیرا در نثر شاعرانه حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی، گزارش و حقایق غیرشعری) است که جامه‌ی سجع و صناعات شعری را به تن کرده است (مانند کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه) و در شعر منثور جهان‌بینی و حال و هوای [منطق‌گریز و هنجارستیز] شعر ـ به‌ویژه شعر غنایی ـ است که بر اثر حکومت می‌کند ولی در جامه‌ی نظم (versification) ظاهر نشده (مانند غالب شطحیات بایزید بسطامی) (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶ : ۲۴۲).

همین نظام شعری است که موجب شده معنا در شعر منثور امری مابعدی باشد؛ چیزی که پس از خلق شعر یا همراه با آن زاده می‌شود در حالی که در نثر شاعرانه معنا امری ماقبلی و اندیشیده بوده که در لباس شعر بیان شده است.

بسیاری از آثاری که در حوزه‌ی نثر شاعرانه قرار دارند ـ مثل مرزبان‌نامه، تاریخ یمینی، سندبادنامه و کلیله و دمنه ـ قبلاً به نثری ساده نگارش یافته بودند. اما از آن‌جا که کسانی چون سعدالدین وراوینی آن‌ها را از حلیه‌ی فضل و زیبایی عاری دیده بودند دوباره به شکلی جدید و در هیئتی فاخر نمایان گشتند:

چون در ملابست و ممارست این فن (دبیری و نویسندگی فاضلانه) روزگاری به من برآمد، خواستم که تا از فایده‌ی آن عایده‌ی عمر خود را ذخیره‌ای گذارم و کتابی که در او داد سخن‌آرایی توان داد، ابداع کنم. مدتی دراز نواهض همت این عزیمت در من می‌آویخت تا متقاضیان درونی را بر آن قرار



افتاد که از عرایس مخترعات گذشتگان مخدّره‌ای که از پیرایه‌ی عبارت عاطل باشد، به‌دست آید تا کسوتی زینده از دست بافت قریحه‌ی خویش درپوشم و حلیتی فریبنده از صنعت صباغت خاطر خود برو بندم (مرزبان‌نامه، ص۱۸-۱۹).

از دیگر وجوه افتراق شعر منثور و نثر شاعرانه عنصر ابهام است. در واقع شعر منثور در ابهامی غوطه می‌خورد که خاص شعر است ولی در نثر شاعرانه اگر ابهامی هم هست ابهام و پیچیدگی‌ای است که از رهگذر ابهام‌ها و تکلف‌های عارضی درنتیجه‌ی کاربرد صنایع مختلف بدیعی پدید آمده است؛ به عبارت دیگر ابهام در شعر منثور عنصری ذاتی است، حال آن‌که در نثر شاعرانه عنصری است عارضی.

عارضی بودن و زینتی بودن عناصر شعری در نثر شاعرانه خاص صنایع بدیعی نیست، بلکه تخیل، موسیقی، زبان و اسلوب بیان را نیز شامل می‌شود. حال آن‌که هریک از این عناصر در شعر منثور امری ذاتی است که درنتیجه‌ی برانگیختگی عاطفه و احساسات نویسنده یا شاعر همزمان با سرایش یا پیدایش شعر منثور پدید می‌آید و رکن جدایی‌ناپذیر آن می‌گردد.

در شعر منثور صور خیال از جمله شگردهایی است که به شاعر این توانایی را می‌دهد تا تجربه‌ی روحی شخصی و عاطفه‌ی شعری‌اش را در قالب تنگ‌زبان بریزد و توانایی زبان را برای بیان و درنتیجه ثبت و انتقال آن به دیگران افزایش دهد. پس، برخلاف نثر شاعرانه در شعر منثور، صور خیال و دیگر ابزار و عناصر شعری وسیله است نه هدف. از این رو، می‌توان مرز شعر و ناشعر را در رابطه‌ی صور خیال و عاطفه مشخص کرد. در واقع آن آثاری که صور خیالش فاقد یک بستر عاطفی برخاسته از حادثه‌ای روحی هستند از شعر ناب فاصله‌ی زیادی دارند. هم‌چون بسیاری از آثار متکلف و مصنوع در نثر فارسی که در آن‌ها صور خیال هم‌چون زیب و زیتی بر پیکره‌ی معنی استوار است. جامه‌ای که می‌توان در صورت نیاز آن را به جامه‌ای فخیم‌تر و باشکوه‌تر بدل کرد. تحریرهای متعددی که از آثاری چون کلیله و دمنه صورت گرفته دلیلی بر این مدّعاست.

شعر اگر برخاسته از یک تجربه‌ی عاطفی واقعی باشد باید، به‌رغم پراکندگی ظاهری، وحدتی باطنی و ساختاری واحد و هماهنگ داشته باشد. طوری که هر معنی و تصویر و هر جزئی از اجزا در پدیدآوردن کلیتی واحد مکمل یکدیگر گردد (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ص۴۱۴).

از این روست که کروچه بسیاری از آثار شعر نمون را به سبب فقدان این وحدت زمینه‌ی عاطفی کاذب می‌داند. از نظر وی در این گونه شعرها با مجموعه‌ی به‌هم‌ریخته‌ای از تصاویر روبه‌رو هستیم که بدون هیچ ساختار متحدکننده‌ای، روی هم انباشته شده‌اند. در حالی که در آثاری که وحدت زمینه‌ی عاطفی دارند شروع و پایان تجربه مشهود است و هر تصویر یا هر جز در جای خود به کار رفته، طوری که جابه‌جایی آن باعث به‌هم ریختن ساختار یک‌پارچه‌ی شعر می‌شود.

وحدت زمینه‌ی عاطفی در ایجاد شعر است و نیز شعر منثور آن‌قدر اهمیت دارد که پیدایی و ظهور آن در نثرهای شاعرانه فنّی و متکلفی که انباشته از آرایه‌بندی‌ها و ظرافت‌کاری‌های لفظی و معنوی است؛ فضا و ساحت نثر را یک‌باره به فضایی کاملاً شعری ـ و نه شعرگون ـ بدل می‌سازد قلم گرباندن زیدری نسوی (مؤلف نفثة‌المصدور) بر جلال‌الدین خوارزمشاه نمونه‌ی تبدیل نثر شاعرانه به شعر منثور است:

«آفتاب بود که جهان تاریک را روشن کرد پس به غروب محجوب شد، نه سحاب بود که خشک‌سال فتنه‌ی زمین را سیراب گردانید. پس بساط درنوردید شمع مجلس سلطنت بود برافروخت. پس بسوخت. گلِ بستان شاهی بود باز خندید. پس پژمرید مسیح بود، جهان مرده را زنده گردانید پس به افلاک رفت. چه می‌گویم؟ و از این تعسّف چه می‌جویم؟ نور دیده‌ی سلطنت بود، چراغ‌وار آخر کار شعله‌ای برآورد و بمُرد. این حسرت نه از آن جمله است که به زاری و نوحه‌گری داد آن توان داد. آسمان در این ماتم، کبود جامه تمام است. زمین در این مصیبت خاک بر سر بست. سنگین دلاکوه که این خبر سهمگین بشنید و سر ننهاد و سرد مهرا روز که این نَعی جان‌سوز بدو رسید و فرو نایستاد. آفتاب را مهر چون شاید خواند که بعد ازو برافروخت. شَفَق را شفیق نشاید گفت که دلش نسوخت (نفثة‌المصدور، صص۴۷ و ۴۸).

نثر ادبی

نوع دیگری از نثرهای هنری نثر ادبی است که بیش‌تر در آثار داستانی حکایت‌ها و شروح احوال به چشم می‌خورد. از نظر برجستگی و لفظی و زبان شعرگون در مرتبه‌ی پایین‌تری از نثر شاعرانه قرار دارد.

در این نوع نثر زبان از شیوه‌ی مستقیم و خودکار خود خارج نمی‌شود و نظام حاکم بر آن نیز همان نظام مستقیم زبان است و هدف نیز انتقال معنی است. با این همه این انتقال معنی با شگردهای ادبی، روایی و داستان‌پردازانه‌ای که نویسنده به کار می‌برد به شکلی شورانگیز و تأثیرگذار بیان می‌شود که گاه با شوخ طبعی‌ها و طنّازی‌ها نیز همراه است: یکی پیش معتصم آمد و دعوی نبوّت کرد. گفت: چه معجز داری؟ گفت: مرده

زنده می‌کنم. گفت: اگر از تو این معجزه ظاهر شود به تو بگروم. گفت شمشیر تیز بیاورید. معتصم بفرمود تا شمشیر خاصه‌ی او را آوردند و به دست مدّعی دادند. گفت: ای خلیفهٔ در پیش تو گردن وزیر تو بزنم و فی‌الحال زنده سازم. گفت: نیکو باشد. پس روی به وزیر خود کرد و گفت: چه می‌گویی؟ گفت: ای خلیفه، تن به کشتن در دادن کاری صعب است و من از او هیچ معجزی نمی‌طلبم تو گواه باش که من به او ایمان آوردم. معتصم بخندید و او را خلعت داد و مدعی را به دارالشفا فرستاد (لطایف الطوائف، ص۹۹).

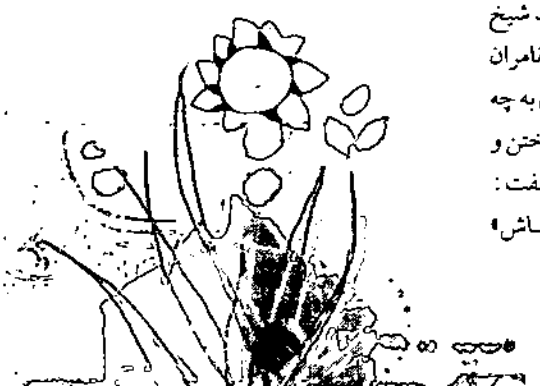
برجستگی زبان در این نوع نثر در آن حد نیست که معنی در پرده غفلت و فراموشی بماند. از سوی دیگر خود موضوع (بیان احوال و حکایات و داستان‌ها) در شورانگیزی نثر بی‌تأثیر نیست.

در این نوع نثر نویسنده گاه برای اثرگذاری بیش‌تر به گزینش واژگان فصیح و خوش‌آهنگ و فاخر می‌پردازد. این مسئله باعث می‌شود گاه کلامش رنگ و بوی کهنگی بگیرد. از سوی دیگر در این نوع نثر نویسنده با گرایش به اطناب و نیز بهره‌مندی از سبک‌های مختلف و گونه‌گون نثر (عامیانه، رسمی، ادبی و محاوره) سعی می‌کند ضمن ذکر جزئیات داستان، طرح، فضا، موقعیت و شخصیت‌های داستان را به بهترین شکل بازسازی کند:

آورده‌اند که شیخ ما ابوسعید روزی در نیشابور بر اسب نشسته بود و جمع متصوفه در خدمت او، به بازار فرو می‌راند. جمعی ورنمایان می‌آمدند، برهنه. هر یکی از ارپای چرمین پوشیده و یکی را بر گردن گرفته می‌آوردند. چون پیش شیخ رسیدند شیخ پرسید که این کیست؟ گفتند: «امیر مقامران است.» شیخ او را گفت که «این امیری به چه یافتی؟» گفت: «ای شیخ! به راست باختن و پاک باختن.» شیخ نعره‌ای بزد و گفت: «راست باز و پاک‌باز و امیر باش» (اسرارالتوحید، ص۲۱۶).

نتیجه‌گیری

از آن‌چه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت: در تبیین حد و مرز انواع نثر هنری باید به بسامد عناصر شاعرانه‌ی آن توجه کرد. در واقع در بعضی از متون منثور وجود عناصر شاعرانه (تخیل، موسیقی، زبان و اسلوب بیان، عاطفه و ابهام شعری) به آن حد است که زبان را از حالت عادی هنجار و خودکار خود خارج می‌کند و آن را برجسته می‌سازد. اگر این خروج از هنجار تا به آن‌جا بود که به مبهم شدن کلام بینجامد ـ طوری که نیازمند تأویل آن باشیم ـ آن‌گاه با شعر منثور روبه‌رو خواهیم بود. اما اگر خروج از نُرم به ابهام ذاتی نثر نینجامد، با نثر شاعرانه سروکار خواهیم داشت. در خصوص نثر ادبی نیز باید گفت بسامد عناصر شاعرانه در این نثر آن‌قدر اندک است که نه محسوس است و نه زبان را از حالت خودکار خود خارج می‌کند. در این نوع نثر، زبان دیگر برجستگی نثرهای شاعرانه و ابهام و تأویل‌پذیری شعرهای منثور را نخواهد داشت در عوض از عناصر خاص روایی و شگردهای داستان‌پردازی و تنوّع گونه‌های زبانی بهره‌مند خواهد بود.



یادداشت‌ها

۱. برای اطلاع از آرای این عده، رک: حسین خطیبی، فن نثر در ادب فارسی، صص۳۱-۳۲، ۲۷، ۴۴-۴۶؛ پرویز ناتل خانلری، هفتاد سخن، ج۱ صص۴-۱۳۳؛ تقی پورنامداریان، در سایه‌ی آفتاب، ص۲۷؛ محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، صص۲۳۷-۲۴۳.

۲. عاطفه، تخیل، ابهام شعری، زبان و اسلوب بیان و موسیقی مهم‌ترین عناصری شعری هستند.

۳. سخنان و عبارت‌های رازناک و کفرآمیزی که به هنگام شدت غلبه حال از برخی متصوفه (حلاج، شبلی و بایزید بسطامی) صادر شده و ظاهراً با شرع یا عقل در تناقض شدید است. «اناالحق» حلاج از این جمله است.

۴. آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) در نظر صورنگرایان (فرمالیست‌ها) تمامی شگردها و فنون و آرایه‌بندی‌هایی را در بر می‌گرفت که زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌ساخت و آن را از زبان نثر و زبان طبیعی و هنجار متمایز می‌ساخت. این شگردها همان هوای تازه‌ای بود که روحی دوباره را در کالبد مرده واژگان می‌دمید و «رستاخیز واژگان» (شعر) را پدید می‌آورد.

منابع و مآخذ

۱. ابوالمعالی نصرالله منشی، کلیله و دمنه، به تصحیح مجتبی مینوی، چاپ دهم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱
۲. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵
۳. بقلی شیرازی، روزبهان، شرح شطحیات، تصحیح هانری کوربن، تهران، انجمن ایران‌شناسی فرانسه، ۱۳۶۰
۴. ـــــ، عبهرالعاشقین، تصحیح هانری کوربن و محمد معین، چاپ سوم، تهران، منوچهری، ۱۳۶۶
۵. پورنامداریان، تقی، سفر در مه، تأملی در شعر احمد شاملو، چاپ اول، تهران، نوروز ۱۳۷۵
۶. جوینی، عطا ملک شمس الدین، تاریخ جهان گشای جوینی، به تصحیح محمد قزوینی، چاپ سوم، تهران، بامداد و ارغوان، ۱۳۶۷
۷. حق‌شناس، علی‌محمد، مقالات ادبی، زبان‌شناختی، چاپ اول، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۰
۸. خطیبی، حسین، فن نثر در ادب پارسی، چاپ اول، تهران، زوار، ۱۳۶۶
۹. خطیبی بلخی، محمدبن حسین، معارف، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، ج۱، چاپ اول، تهران، وزارت فرهنگ، ۱۳۳۳
۱۰. سارتر، ژان‌پل، ادبیات چیست، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران، نشر زمان، بی‌تا
۱۱. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، چاپ نهم، تهران، انتشارات نیل و نگاه، ۱۳۶۲
۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، چاپ پنجم، تهران، آگاه، ۱۳۷۶
۱۳. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، ج۲، چاپ نهم، تهران، فردوس، ۱۳۶۸
۱۴. فخرالدین علی صفی، لطائف‌الطوائف، به تصحیح احمد گلچین معانی، تهران، اقبال، ۱۳۳۶
۱۵. محمدبن منور میهنی، اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۷۶
۱۶. ناتل خانلری، پرویز، هفتاد سخن، ج۱، تهران، توس، ۱۳۷۷
۱۷. وراوینی، سعدالدین، مرزبان‌نامه، به کوشش دکتر خطیب رهبر، چاپ چهارم، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۷۰

نویسنده شاعر و معلمان

فریده رجبی کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان و مراکز آموزش عالی قزوین است. آخرین مجموعه‌ی شعر وی با نام گل‌های اهورایی در سال ۱۳۸۳ از سوی انتشارات سایه گستر چاپ شده است. دو غزل از این مجموعه را می‌خوانیم:

اگر شاعر نبودم

اگر شاعر نبودم، حلقه‌ای بر دار بودم من
سکوتی تلخ از فریادها سرشار بودم من
و شاید آتشی در شعله‌سوزی‌های بیهوده
غریبانه اسیر وحشت یک غار بودم من
اگر شاعر نبودم ساقه‌ای بی‌برگ و بی‌ریشه
گیاهی تشنه در چنگال یک دیوار بودم من
نه برقی تیزپا بودم، نه رعدی گرم و توفنده
حبابی بر کف آبی و سنگین‌بار بودم من
اگر شاعر نبودم مرغ بی‌بال تصورها
سقوط تلخ و نافرجامی از افکار بودم من
صدای سوزناک نی‌زنی در دشت تنهایی
و یا غم‌ناله‌های ابر آتش‌خوار بودم من
اگر شاعر نبودم، تک‌درختی در کویر شب
طنین چوب‌دست خسته‌ای پرخار بودم من
رسوب عشق و حسّ سردی یک روح مرجانی
و در آبی‌ترین احساس، بوتیمار بودم من
اگر شاعر نبودم سنگ بودم، سخت و بی‌سازش
و شاید آدمی، اما ز خود بیزار بودم من
میان سایه‌سار جنگلی آشفته و زخمی
اگر شاعر نبودم، مرغکی بیمار بودم من

مرد خدا

دیشب به یادت نورها فواره بستند
قفل سکوت آب را، مردم شکستند
زنجیرهای نور را آونگ کردند
پیراهن بی‌رنگ شب را رنگ کردند
یک پای ایمان لنگ می‌زد در خیابان
بهت زمین می‌شد چراغان در چراغان
دشت عدالت، لاله‌های پرپری داشت
بذر محبت ریشه در ناباوری داشت
فقرت، فقیری را به یاد ما نینداخت
مهر تو، سوزی در نهاد ما نینداخت
خود باوران کردند ما را غافل و مست
دروازه‌ها بردند ما را سوی بن‌بست
دیشب زنان زاغه در حسرت نشستند
چشم امید خویش بر دست تو بستند
ژرفای چاه‌اشکشان بی‌انتها بود
فریادشان را دادرس، مرد خدا بود
وقتی کبوترها، حرم را ترک کردند
غربت‌نشینی‌های ما را درک کردند

عباسعلی سلطانیان اهل اسفرجان شهرضا و دبیر زبان و ادبیات منطقه‌ی پیربکران اصفهان است. شعر نو و کهن می‌سراید. از اشعار اوست:

تشنه‌ی کویر

گندمم، داسِ تیز می‌خواهم
خرمنی بی‌گریز می‌خواهم
بوسفم، بوسفی پُر از تهمت
خانه‌ای بی‌عزیز می‌خواهم

برّه‌ام، برّه‌ای که پاک و حلال
گرگ ناخن تمیز می‌خواهم
شیشه‌ام، شیشه‌ای سکوت‌آمیز
سنگ و دیوانه نیز می‌خواهم
چشم آینه‌ام پُر از احساس
چشمکی سرمه‌ریز می‌خواهم
آدمم، آدمی هیاهویی
شیرِ آدم‌ستیز می‌خواهم
تشنه‌ام، تشنه‌ی کویر شدن
خشکیِ گرم‌خیز می‌خواهم
شاخه‌ام، شاخه‌ای که زیرِ تبَر
پیکری ریز ریز می‌خواهم
لیلی‌ام، لیلیِ بدونِ جمال
عاشقی بی‌تمیز می‌خواهم

یک بغل آفتاب

باقی‌مانده‌های بیداری‌ات را،
روی شب بریز
تا زودتر صبح شود.
خورشید را بیدار کن
تا یک بغل آفتاب
بر سرِ گل‌های خواب‌آلود باغچه بپاشد
کاش، کسالت‌های بسترها را
زیر لحاف پنهان می‌کردی
و خمیازه‌های کهنه را
از روی تابلوی شب پاک می‌کردی
تو به این مردم بگو:
که بیداری فانوس‌ها
برای شب‌نشینیِ دل و آینه است،
نه خواب‌زدگی.

ثریا خلیق خیاوی (۱۳۵۱)
کارشناس زبان و ادبیات فارسی و دبیر ادبیات ناحیه‌ی ۱۲ اردبیل است. اولین مجموعه شعر او با نام «وقتی که قلب‌ها همه آیینه می‌شوند» در سال ۱۳۸۱ چاپ شده است. اینک چند شعر از او:

ساحل بارانی

چرا دوباره نمی‌آیی در این قبیله به مهمانی
نبودنت چه غم‌انگیز است در این هوای زمستانی

اگرچه کلبه‌ی ویرانی است دلم در این همه آبادی
ولی به یاد تو آباد است به رغم این همه ویرانی

خیال روی تو را دیدن، هوای با تو سفر کردن
مرا دوباره مهیا کرد برای روز غزل‌خوانی

تو رفته‌ای و نگاه من همیشه چشم به راه تو
هوای تنگ دلم ابری است در این سواحل بارانی

خیال آمدنت ای دوست، چه باشکوه و اهورایی است
دلم دچار شکوه توست، دچار یک غم پنهانی

در انتظار صدای تو، تمام پنجره‌ها باز است
چرا دوباره نمی‌آیی در این قبیله به مهمانی

تولد

با صدای سار دنیا آمدن
در دل نیزار دنیا آمدن

چشم‌هایی رو به سوی آسمان
از زمین بیزار دنیا آمدن

لحظه‌ی گل کردنی همراه درد
از ازل بیمار دنیا آمدن

حاصل احساس سبزی چیدنی
مهربان، بی‌خار دنیا آمدن

مثل منصور آسمان آراستن
بر فراز دار دنیا آمدن

آرزویم، آرزویم لحظه‌ای است
عاری از تکرار دنیا آمدن

دفتر انتشارات کمک آموزشی

آشنایی با مجلات رشد

مجله‌های رشد توسط دفتر انتشارات کمک‌آموزشی سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، وابسته به وزارت آموزش و پرورش، تهیه و منتشر می‌شوند:

مجلات دانش‌آموزی (به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند)

- 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).

مجلات عمومی (به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند)

- رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه‌ی فردا، رشد مدیریت مدرسه رشد معلم (دو هفته‌نامه)

مجلات تخصصی (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می‌شوند)

- رشد برهان راهنمایی (مجله‌ی ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله‌ی ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه)، رشد آموزش قرآن، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش هنر، رشد مشاور مدرسه، رشد آموزش تربیت‌بدنی، رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش جغرافیا، رشد آموزش زبان، رشد آموزش ریاضی، رشد آموزش فیزیک، رشد آموزش شیمی، رشد آموزش زیست‌شناسی، رشد آموزش زمین‌شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه‌ای

مجلات رشد عمومی و تخصصی برای آموزگاران، معلمان، مدیران و کادر اجرایی مدارس، دانشجویان مراکز تربیت‌معلم و رشته‌های دبیری دانشگاه‌ها و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می‌شوند.

- نشانی: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی ـ ساختمان شماره‌ی ۴ آموزش و پرورش ـ پلاک ۲۶۸ ـ دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
- تلفن و دورنگار ۸۸۸۳۹۱۸۶

برگ اشتراک مجله‌های رشد

شرایط:

۱. واریز مبلغ ۳۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله‌ی درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شماره‌ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه‌ی سه راه آزمایش (سرخه حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست

۲. ارسال اصل رسید بانکی به همراه برگ تکمیل شده‌ی 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 مجله‌ی درخواستی به صورت پست پیشتاز هستید؟** بله ☐ خیر ☐

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی ۱۶۵۹۵/۱۱۱

وب‌گاه (وب‌سایت): www.roshdmag.ir

پیام‌نگار (ایمیل): Email:info@roshdmag.ir

امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰

پیام‌گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

یادآوری:

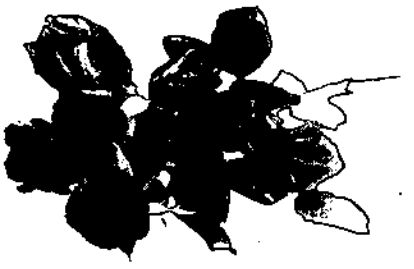
- هزینه‌ی برگشت مجله در صورت خوانا و کامل نبودن نشانی، بر عهده مشترک است.
- مبنای شروع اشتراک مجله از زمان وصول برگ اشتراک است.
- برای هر عنوان مجله برگ اشتراک جداگانه تکمیل و ارسال کنید (تصویر برگ اشتراک نیز مورد قبول است).

آن لحظه

در وسعت یک سحر رهایم کردند
با راز سجود آشنایم کردند
آن لحظه که چشم‌های من گل می‌داد
آرام فرشته‌ها صدایم کردند

بهار تو

چشمان بهار اگرچه شورانگیز است
دستان من از بهار تو لبریز است
با من تو بمان اگر تو با من باشی
غم نیست اگر چه باغ در پاییز است



کاظم امینی، دبیر زبان و ادبیات فارسی اصفهان است. وی، که امینی تخلص می‌کند، به غزل سنتی گرایش دارد. غزل فراق وی را می‌خوانیم:

فراق

یک شب به خواب، ای گل خندان من بیا
می‌میرم از فراق تو جانان من بیا
ما را که نیست طاقت هجران روی تو
مُردم ز هجر، ای مه تابان من بیا
هجر تو صبر و طاقت و جانم ز من گرفت
جانا به خاطر دل نالان من بیا
مشتاق روی تو هستم، خدای را
خوناب ریخت از سر مژگان من بیا
ای دیده‌ام برای که خون گریه می‌کنی
چون بخت خفته، خواب پریشان من بیا
گفتم «امین» ز بهر تو آتش گرفت و سوخت
جانان من بیا، پی درمان من بیا

قلی علیقلی پور

غنای بی‌خودی

در آسمان تنگ دل، گرفته چون سحاب‌ها
اسیر ظلمت شبم ندیده آفتاب‌ها
منم به دل ملال‌ها، ملول قیل و قال‌ها
اسیر سیر سال‌ها، بدون فتح باب‌ها
شدم حرم‌نشین دل، رها ز بند آب و گل
صدا رسید خود بهل چو آب در سراب‌ها
ز پوستین خود درآ، به پیش عاشقان بیا
که سر اشتیاق را نیابی از کتاب‌ها
چو منزل و سرای او بُوَد همه لقای او
در آن محیط گم شدم، چو عطر در گلاب‌ها
چو هجر یار شد به سر، فرونشست شور و شر
ز عاشقان نمانَد اثر چو آب در حباب‌ها

نی‌نامه

خوشا از دل نم‌اشکی فشاندن
به آبی آتش دل را نشاندن

خوشا زان عشقبازان یاد کردن
زبان را زخمه‌ی فریاد کردن

نوای نی نوایی آتشین است
بگو از سر بگیرد، دلنشین است

نوای نی دوای هر دل تنگ
شفای خواب گُل، بیماری سنگ

قلم، تصویر جانکاهی است از نی
علم، تمثیل کوتاهی است از نی

خدا چون دست بر لوح و قلم زد
سر او را به خط نی رقم زد

غم نی بند بند پیکر اوست
هوای آن نیستان در سر اوست

دلش را با غریبی، آشنایی است
به هم اعضای او وصل از جدایی است

سرش بر نی، تنش در قعر گودال
ادب را که الف گردید، که دال

ره نی پیچ و خم بسیار دارد
نوایش زیر و بم بسیار دارد

سری بر نیزه‌ای منزل به منزل
به همراهش هزاران کاروان دل

چگونه پا ز گِل بردارد اشتر
که با خود باری از سر دارد اشتر؟

گران باری به محمل بود بر نی
نه از سر، باری از دل بود بر نی

چو از جان پیش پای عشق سر داد
سرش بر نی، نوای عشق سر داد

به روی نیزه و شیرین‌زبانی!
عجب نبود ز نی شکرفشانی

اگر نی پرده‌ای دیگر بخواند
نیستان را به آتش می‌کشاند

سزد گر چشم‌ها در خون نشینند
چو دریا را به روی نیزه بینند

شگفتا بی‌سر و سامانی عشق!
به روی نیزه سرگردانی عشق!

ز دست عشق در عالم هیاهوست
تمام فتنه‌ها زیر سر اوست

دکتر قیصر امین‌پور

یاد بود اوّلین سال درگذشت