



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

فصلنامه‌ی آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی

WWW.ROSHDMAG.IR

دوره‌ی بیست و سوم / شماره‌ی ۲ / زمستان ۱۳۸۸

۶۴ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

۹۲

فارس
رشد آموزش زبان فارسی



پرزینق مست و موش را شرح بکنیم
طنز قابل درک

شرایط پذیرش مقاله

قابل توجه نویسندگان محترم، چنانچه مقاله‌ی ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد پذیرش و داوری نمی‌شود. فصلنامه‌ی 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 مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هریک از مواد آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی باشد. (طبق اهداف) ۲. اگر مقاله به تصویر، طرح نمودار و جدول نیاز دارد، پیش‌نهاد یا ضمیمه گردد و محل قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخص شود. ۳. نثر مقاله به فارسی روان، ساده و سالم باشد و به دور از هرگونه تکلف و تصنع یا سرنویسی افراطی، به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنی دقت شود. ۴. مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد. ۵. اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید. ۶. معرفی نام‌های کوتاهی از نویسندگان همراه یک قطعه عکس و سباهه‌ی آثار وی پیوست باشد. ۷. هیئت تحریریه در رد، قبول، ویرایش فنی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است. ۸. آرای مندرج در مقاله‌ها، مبنی نظر دفتر انتشارات کمک آموزشی و هیئت تحریریه نیست و مسئولیت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است. ۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود. ۱۰. اصل مقاله برای بررسی به هیئت تحریریه تحویل شود. از ارسال تصویر آن خودداری کنید. ۱۱. مقالات نباید در هیچ‌یک از نشریات چاپ شده باشد. ۱۲. مقالاتی که در زمینه‌ی راهبردهای یاددهی - یادگیری نوشته و ارسال شوند، در اولویت بررسی و چاپ‌اند. خواهشمند است جهت‌گیری مقالات به سوی شیوه‌های آموزش زبان ادبیات و نوآوری‌های آموزشی باشد. ۱۳. مقاله‌ی پژوهشی حاوی یک مسئله‌ی علمی، نظر اندیشه، پیام و یا دعوی و دست‌کم روش تازه‌ای است، حاصل تحقیق پژوهنده و به روشی علمی و منطقی بیان و اثبات می‌شود. ۱۴. عنوان، نام و نشانی: صفحه‌ی اول عنوان مقاله و نام نویسنده یا نویسندگان عنوان شغلی یا علمی و نام و نشانی کامل صفحه‌ی دوم نیز با عنوان و چکیده‌ی مقاله آغاز گردد. ۱۵. مقاله روی کاغذ (یک رو) در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۱۵ صفحه‌ی A4 تا ۲۴ سطر بیشتر باشد.

ساختار مقاله: چکیده - مقدمه - متن (طرح، مقدمات، بحث) - نتیجه‌گیری - پی‌نوشت - منابع - چکیده: حداکثر دو سطر، شامل مسئله‌ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه‌ها. مقدمه: شامل طرح موضوع یا مسئله‌ی تحقیق، ضرورت و پیشینه‌ی تحقیق. نمودارها و شکل‌ها: این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جای آن‌ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول‌ها باید روشن و آشکار باشد و شماره‌گذاری جدول‌ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می‌آید.

شیوه‌ی ارجاع: در ذکر منابع و مآخذ در پایان مقاله، الگوی زیر باید اعمال شود. کتاب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، تعداد جلد، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر، تاریخ نشر. مجلات: نام‌خانوادگی، نام نویسنده، عنوان مقاله، نام نشریه، دوره‌ی مجله، شماره‌ی مجله. از مجموعه‌ها: نام‌خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام مجموعه یا کتاب، نام و نام‌خانوادگی تدوین‌کننده‌ی مجموعه، محل نشر: ناشر، تاریخ نشر، شماره‌ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله. پایگاه‌های وب: نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، عنوان موضوع، نام و نشانی پایگاه اینترنتی یا قلم‌ایالتیک، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه. ارجاعات: تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقاً به این صورت بیاید. نام‌خانوادگی نویسنده، سال نشر، شماره صفحه از بین کتب. ۱۴، ۱۳۷۵. پی‌نوشت: در پای صفحات مقاله هیچ‌گونه توضیحی نوشته نمی‌شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی‌نوشت که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می‌آید منتقل می‌گردد.

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

بسم الله الرحمن الرحيم

ادبیات کهن

فارس
شماره ۱۳۸۸
دوره یست و سوم / شماره ی ۲ / زمستان ۱۳۸۸
www.ROSHDMAG.IR

مدیر مسئول: محمد ناصری

سر دبیر: دکتر محمد رضا سنگری

مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری

ویراستار: دکتر حسین داوودی

هیئت تحریریه:

دکتر علی محمد حق شناس

دکتر تقی وحیدیان کامیار

دکتر حسین داوودی

دکتر سید بهنام علوی مقدم

فریدون اکبری شلدروای

غلامرضا عمرانی

دکتر حسین قاسم پور مقدم

طراح گرافیک: سعید صادقی

تصویرگر: حسن نوزادیان

خوشنویس: مصطفی اصل روستا

نشانی دفتر مجله:

تهران، پیرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶

تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵

تلفن دفتر مجله:

۰۲۱-۸۸۳۱۱۶۱۱-۹ داخلی ۳۷۴

۰۲۱-۸۸۳۰۵۸۲۲، مستقیم

نمایر:

۰۲۱-۸۸۳۰۱۴۷۸

رایانامه:

E-mail: info@roshdmag.ir

پیام گیر نشریات رشد:

۰۲۱-۸۸۳۰۱۴۸۲

کد مدیر مسئول: ۱۰۲

کد دفتر مجله: ۱۱۳

کد امور مشترکین: ۱۱۴

تلفن امور مشترکین:

۰۲۱-۷۷۳۳۶۶۵۵-۷۷۳۳۶۶۵۶

شمارگان: ۱۴۰۰۰

چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

زبان فارسی

بلاغت

یار ادب ۳۵

هوشنگ اشرفیان مهرآباد

بسم الله الرحمن الرحيم ۳۹

احمد غلامی

ادبیات جهان

مجله ۴۲

محمد زحمتی

دولت و ولایت ۴۵

حسن حسن زاده

مغنا ۴۸

حمید ربیعی

مجموعه ۵۱

علی عبیدی

بشر و کائنات ۵۴

عشرت معینی

دولت و ولایت ۵۹

نادر مسلمی

مجله ۶۳

مجله ۶۳

سر مقاله



نمی توان باور کرد که با وقوع انقلاب اسلامی، تحولی در باورها، اقتصاد، سیاست، فرهنگ و همه قلمروهای زندگی رخ دهد اما در ادبیات، که اولین جلوه گاه تحول و دگرگونی است، اتفاقی نیفتد. انقلاب اسلامی حتی نگاه به دین را تغییر داد؛ در رویکرد و فضای جدید، دیگر عبادت، اذکار و مناسک خشک و بی روح و بی جهت نبود. قرآن در حاشیه ی زندگی نمی زیست، مسجد محدود به نمازی و راز و نیازی نمی شد و حج، طوافی و رجعی و لبیک.

در این ولادت تازه، حج حماسه ی ابراهیم بود در شکست بت های تازه ی جهان، مسجد پایگاهی برای سامان دادن امور دینی و دنیا و آخرت و نماز معراج جان و آموزشگاه همه ی درس های بایسته ی زندگی و قرآن کتاب «شدن»، قانون کمال و رشد و بالندگی، پیش از انقلاب، ادبیات نیز دیگر گونه بود. چند جریان بارز فکری بر روح و جان ادبیات سلطه و سیطره داشت:

۱. جریان شرق زده و غرب زده: قبله گاه برخی شاعران و نویسندگان یا ناکجا آباد شرق بود یا اتوبیای غرب؛ نویسندگانی پیشنهاد از نیک پا تا فرق سر غربی شدن می دادند و شاعر ما با اندوه، از خشکی کشتگاه خود در کنار کشت همسایه می گفت و تفکرات این دو جریان با انبوه ترجمه ها، گستره ی فکری و اندیشگی کشور را پر کرده بود.

۲. یأس و ناامیدی و پوچی: پس از شکست های دهی پنجاه و سرکوبی چند جریان چریکی و البته تحت تأثیر اندیشه های آلبر کامو، سال بلو و سارتر، یأس بر فضای ادبیات بال و پرگشوده بود. هم در قلمرو داستان ها و هم سروده ها این روح شکست و حس زمستانی خیمه زده بود.

۳. مردم ستیزی و مردم ناباوری، رخوت و خاموشی و خمودی حاکم بر جامعه، گاه شاعران و نویسندگان را به پر خاش با مردم می کشاند و اتهام مردم که نمونه ی آن را در شعر شاملو و باسختی که شاعرانی چون م. آژرم و موسوی

گر مارودی به وی دادند می توان یافت.

۴. پرسش از دین و ستیز با دین: در حوزه ی داستان - به ویژه - و در شعر به طور عام نوعی گرایش به اساطیر و گذشته و طرح قهرمانان ملی مطرح بود. برخی بر این باور بودند که باید بین گذشته ی دور - قبل از اسلام - و امروز پُل زد؛ مفهوم این سخن، حذف اسلام بود و براساس همین باور بود که داستان ها از تمسخر، طعن، تخطئه ی دین و مظاهر دینی لبریز شد.

۵. قرار دادن ملیت در مقابل دین: نتیجه ی نگرش و گرایش دیدگاه پیش گفته، قرار دادن ملیت در مقابل دین بود. گویی این دو، ناسازگارند و شرط پذیرش یکی، نفی دیگری است.

۶. فضای اروتیک؛ جز سروده های رمانتیک و عاشقانه ی زمینی و داستان هایی که محور آن ها مسائل جنسی و جسمی بود، نوعی بی پروایی و گاه هرزگی در طرح جریان مسائل جنسی در ادبیات به چشم می خورد به گونه ای که منتقدان - حتی منتقدان متعلق به همین فضا - به صادق چوبک اعتراض کردند که تعمد و تعهد! در این همه کاربرد بی پرده چه وجهی می تواند داشته باشد.

گاه این بی پردگی به نام رئالیسم و ناتورالیسم در ادبیات صورت می گرفت. البته در چنین شب تاریکی، سوسوی ستارگانی چشم را می نواخت که روشنگرانه و متعهدانه می گفتند و می سرودند و می نوشتند که آثار آنان چراغ راه نویسندگان و شاعران پسین قرار گرفت.

رخداد بزرگ انقلاب اسلامی، سیلابی بود که با شست و شوی این زمینه و زمان، موقعیتی تازه را رقم زد تا آثاری متفاوت خلق شود و ادبیاتی نو، ظهور و بروز یابد. ادبیات انقلاب را از چند منظر می توان کاوید و بازشناسی کرد:

۱. از منظر درون مایه و تکیه گاه های اندیشگی و جهان و فضایی که نویسندگان و شاعران ترسیم می کنند.

۲. آفرینندگان آثار، شاعران و نویسندگان

۳. فرم ها، قالب ها و ساختارهای ادبی

۴. جریان ها و حرکت های ادبی

از نظر گاه درون مایه، با وقوع انقلاب اسلامی نگاهی تازه و افق هایی نو گشوده می شود. موضوعاتی چون اینار و پاکبازی، شهید و شهادت، عشق و عرفان در شعر و نثر تجموع می یابد. دین و به ویژه اندیشه های شیعی، مرکز و محور آثار می شود و تماشای عظمت مردمی که عاشقانه و آگاهانه و سرفراز، رویاروی

رنج ها و تنگناهای دشمن ساخته ایستاده اند آنان را به مردم ستایی و خضوع در برابر آنان و حتی نوعی خود انتهایی می کشاند:

گفتم که بیت ناقص شعرم

از خانه های شهر که بهتر نیست

بگذر شعر من هم

چون خانه های خاکی مردم

خرد و خراب باشد و خون آلود

قیصر امین پور

در این زمینه و تبیین درون مایه ی ادبیات انقلاب سخن فراوان است که فرصت و فراختایی دیگر می طلبد تا بررسی و بازشناسانده شود. اما این مقال را با دو نکته به پایان می برم بدان امید که در مجالی دیگر باز در این زمینه سخن بگویم. نخست آن که ادبیات انقلاب، برخلاف برخی انگاره ها، کاملاً تسلیم ادبیات کلاسیک و سستی نبوده و نیست. برخی با این ذهنیت که چون انقلاب اسلامی بازگشت به ارزش های دین گذشته است لابد ادبیات آن نوعی ستیز یا لااقل پرهیز از ادبیات مدرن داشته است، که مطالعه ی نخستین سروده های انقلاب کاملاً این نظریه را نقض می کند.

نکته ی دوم آن است که ادبیات انقلاب پدیده ها و ژانرهای (انواع) ادبی تازه ای دارد که هنوز به درستی شناخته و شناسانده نشده اند. پدیده هایی چون وصیت نامه، خاطره داستان، زندگی نامه ی داستانی، لباس نوشته ها، تابلو نوشته ها، سنگر نوشته ها، تابوت نوشته ها، مزار نوشته ها، شعارها، دیوار نوشته ها و بسیار پدیده های نو که باید در محیط های علمی و پژوهشی در باب آنان نشست ها و گفت و گو ها آغاز شود.

اینک در پایان سه دهه از حیات بالنده ی انقلاب، تردیدمان نیست که در چندین حوزه چون شعر، داستان کوتاه، داستان شعر و کودک و نوجوان، نثر ادبی، خاطره، زندگی نامه، آثاری بزرگ و قابل طرح در سطح جهانی آفریده شده است که همتی می طلبد تا به جهان عرضه و ارزش ها و ابعاد آن ها ارزیابی و ارزش یابی شود.

ادبیات امروز انقلاب، با نسل جوان نویسنده و شاعر خویش، چه از نظر گاه کمی و چه کیفی بارور و بالنده، فرداهایی بشکوه تر را نوید می دهد. فردایی که در پرتو خودباوری، نقد و تعامل درونی و بیرونی می تواند یکی از درخشان ترین فصول کتاب ادبیات تاریخ این سرزمین باشد.

طرح در رباعی شخیم



چاسیده



در این گفتار کوشش شده است رباعیات حکیم عمر خیام از دیدگاه طنزپردازی بررسی و نقد شود تا عوامل و چگونگی طنزپردازی او فرا روی خواننده قرار گیرد.

طنز خیام انسان را از درون می‌خنداند و به تفکر وامی‌دارد و او را نگران می‌کند. انتقاد تلخ او نیرومندتر از خنده‌ی ظاهری است. طنز خیام بیش‌تر زیر سؤال بردن افکار و اندیشه‌های فلسفی و کلامی حکماست نه روش اجتماعی و سیاسی. می‌توانیم رباعی‌های خیام را در چند گروه طبقه‌بندی کنیم.

۱. ریشخند دنیا و تعلقات آن

خیام در عمر خود شاهد مرگ‌های عجیب و ناپهنگام شاهان معاصر خویش بوده است، البارسلان، ملک‌شاه، برکیارق و برادرش محمد که همه در اوج شکوهمندی و جوانی و توانایی از پای درآمدند و سرنوشت آنان برای حکیم نیشابوری انگیزه‌ی عبرت بوده است. این عبرت‌آموزی و انتباه را در حالات مختلف باز نموده است، به‌ویژه وقتی در کوچه‌ها و خیابان‌های نیشابور قدم می‌زده و سراچه‌های فراوان کوزه‌گری را می‌دیده است که چگونه خاک گرسنه چشم مردم‌خوار در زیر پای کوزه‌گری مقاومتی شکل می‌گیرد و اجزای او به کوزه بدل می‌شود، فریاد می‌آورد که:

در کارگاه کوزه‌گری کردم رای برپایه‌ی چرخ دیدم استاد به پای
می‌کرد دلیر کوزه را دسته و سر از کله‌ی پادشاه و از دست گدای

چه دنیای فناپذیری که کله‌ی شکوهمند پادشاهی در کنار دست گدا اجزای سازنده‌ی کوزه‌ی شراب می‌خواران می‌شوند! خیام به زبان طنز فریفتگان عمر فانی و دنیای ناپایدار را متنبه می‌کند که اگر تاکنون زمین آزمند تو را نخورده است غره مشو که دیر یا زود تو را هم می‌خورد؛ یعنی همه را می‌خورد!

کوشش‌ها

رباعی، خیام، طنز، انتقاد.

رضا داوری
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز آموزشی دولتی

در کارگاه کوزه‌گری رفته نوش
دیم دو هزار کوزه گویا و خموش
ناگاه یکی کوزه برآورد خروش
کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش

طنین و لحن سخن به‌ویژه در بیت دوم سخت هشداردهنده و بیدارکننده است. تکرار پرسش و تصویری که شاعر از کارگاه کوزه‌گری ایجاد کرده است، ضمن خنداندن، او را به فکر وامی‌دارد تا سایه‌ی مرگ و نیستی را بر هر طرف فرو بیفکند و ببیند.

۲. مذهبیات

رباعی‌هایی که به باورهای مذهبی مردم قشری و سطحی‌نگر اعتراض شده است. طنز در این بخش نیرومندتر است. البته هدف خیام آسیب رساندن به اندیشه‌های دینی نیست. قصد او بیدار کردن جامعه و طرح بن‌بست‌های فکری و توجه به دنیا و اغتنام فرصت است. «بعضی از این رباعیات جنبه‌ی جدلی دارد یعنی پارادوکس‌هایی است که برای متکلمان خصوصاً اشاعره طرح شده است. در حقیقت گوینده‌ی این رباعیات بیش از آن‌که قصد انشا داشته باشد به وجه اخبار سخن می‌گوید و از بن‌بست‌ها خبر می‌دهد» (ذکاوتی، ۱۳۷۷: ۱۴۷). خیام می‌خواهد دیگران را از نگرش‌های ضعیف بهره‌یزاند. به‌ویژه وقتی باورهای مذهبی مردم دستاویز قدرت و تسلط زیرکان بر ساده‌لوحان قرار بگیرد خشم و اعتراض او را بیش‌تر برمی‌انگیزد. وقتی می‌بیند گروه فراوانی به دور از چشم مردم سرگرم دنیای خویش‌اند و در مستی‌شان غوطه‌ورند و مردم بازیچه‌ی هوس و دنیاخواهی ایشان، فریاد برمی‌آورد که:

گر عاشق و مست، نوزخی خواهد بود
پس روی بهشت کس نخواهد دیدن

یا

قرآن که مهین کلام خوانند آن را
مه گاه نه بر دوام خوانند آن را
برگرد پیاله آیتی هست مقیم
کاندر همه جا مدام خوانند آن را

هدف خیام آسیب رساندن به اندیشه‌های دینی نیست.
قصد او بیدار کردن جامعه و طرح بن‌بست‌های فکری
و توجه به دنیا و اغتنام فرصت است

شاعر در این رباعی جامعه را در برابر پرسشی مهم قرار می‌دهد. «چرا خط جام را همیشه و همه‌جا می‌خوانند و خط قرآن را گاهی؟ هر خرد سلیم و اندیشه‌ی الهی خواندن قرآن را تأیید می‌کند نه باده‌نوشی مدام را. خیام این باور متعارف را می‌شکند و ضربه از همین جا وارد می‌شود که:

۱. به شناخت حقیقی نرسیده‌ایم.
۲. عامل به قرآن نیستیم چون قرآن شراب را تحریم کرده است.
۳. جامعه لذت آنی را بر وعده‌های باقی ترجیح می‌دهد.
۴. چرا تأثیر آیت پیمانه از تأثیر آیت قرآن بیش‌تر است؟! ۳. خوش‌باشی و اغتنام فرصت

خیام به خوش بودن و اغتنام فرصت بسیار توصیه می‌کند. غالب رباعیاتی که در زمینه‌های دیگر مثل مذهبیات و بی‌اعتباری دنیا مطرح شدند رویی در خوش‌باشی و دم غنیمت شمردن دارند. البته این امر لزوماً عیاشی و باده‌خواری نیست و تأکید بر این است که نباید این عمر کوتاه را تلف کرد. بالاخره «برای نصیب خویش کت برآیند» که این معنا نزدیک به مضمون آیه‌ی شریفه‌ی «ولاتنس نصیبک من الدنيا - قصص/۱۷۷» است. به تعبیر ذکاوتی خیام به مسلک خوش‌باشی شهرت دارد اما خوش‌باشی و می‌نوشی تکیه کلامی است برای کاستن از تلخی هراسی که آب را در دهان می‌خشکاند: (ذکاوتی: ۱۲۸)

این چرخ ستیزه روی ناگاه روزی
ما را نهد امان که آبی بخوریم

یا

ای آمده از عالم روحانی تفت
حیران شده در پنج و چهار و شش و هفت
می‌خور چون ندانی از کجا آمده‌ای
خوش باش ندانی به کجا خواهی رفت

۴. مرگ و زندگی

خیام فیلسوفی نگران است و اندیشه‌های فلسفی پاسخ‌گویی پرسش‌های او نبوده‌اند. از آن سوی کاینات بی‌خبر است، زندگی تنگ و تاریک دنیا او را راضی نمی‌کند و هیبت مرگ و جودش را فراگرفته است. او در اضطراب جبر و اختیار سرگردان است. هم دل‌بسته‌ی دنیاست و هم نگران مرگ و هم گم‌شده‌ای در برهوت تردید و پرسش و حیرانی، بنابراین به لحن تمسخرآمیزی می‌گوید:

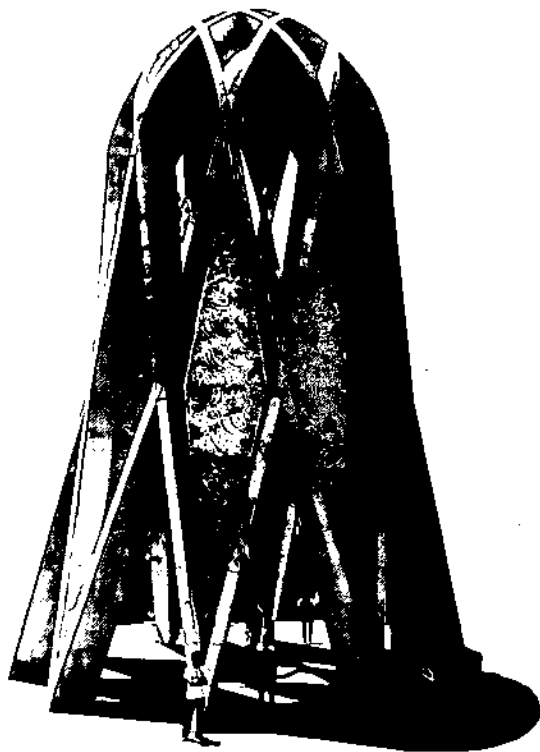
گر آمدنم به خود بُدی نامدمی
و ر نیز نشن به من بُدی کی شدمی
به زان نبودی که اندر این دیر خراب
نه آمدمی نه بُدی نه شدمی؟! ۱

ذکاوتی در این باره می‌گوید: خیام نسبت به گذشته و نسبت به آینده هرگونه توهمی را نفی کرده است. بار گذشته و آوار قرون را از دوش افکنده و امید از آینده بریده است. به هیچ نوع مدینه‌ی فاضله‌ای امید نبسته است و به تمسخر از کسانی یاد می‌کند که «از عجز، دروغ‌های خوش می‌گویند» اگر با زبان اگوست کنت حرف بزنیم، بوعلی مرحله‌ی تخیلی را گذرانده بود، خیام متافیزیک را کنار زده و در آستانه‌ی علم ایستاده است. چون او ریاضی‌دان بود و به دنبال یقین ریاضی در پاسخ مسائل جست‌وجو می‌کرد. (ذکاوتی: ۱۱۲) وقتی خیام معترضانه می‌پرسد:

چون کار جهان با من و بی‌من یکسان
پس من به چه کارم جهان منظم
نمی‌خواهد در کار جهان مداخله کند، بلکه این یک سؤال اجتماعی و فلسفی است، زیرا وقتی انسان در سرنوشت خود نقشی نداشت احساس پوچی می‌کند.

آزردگی از ناحیه‌ی احساس است و بیهودگی از ناحیه‌ی ادراک، خیام هم آزار می‌کشد و هم احساس بیهودگی می‌کند... از این لحاظ به تناقض‌هایی در عمق اندیشه‌های خیامی برمی‌خوریم که از حکیمی چون او در نظر اول انتظار نمی‌رود، اما به گمان من تفکر در مسائل بزرگ چون مرگ و زندگی در ذات خود حاوی توهّم تناقض‌آمیزی است خصوصاً که گاهی پیدا کردن و نشان

نشان می‌دهد که برخی از رباعیات یا از گوینده‌ی مشخص غیر از خیام است یا طبق نقد داخلی و خارجی انتساب آن‌ها به خیام ضعیف است، شهرت خیام براساس همین مجموعه منتشر شده است. وقتی لایه‌ی تیغ را بر رگ گردنت حس کنی یا باید به لطف و طعنه و طنز سخن بگویی یا سکوت کنی. حال این تیغ، خواه تهمت کافری باشد، خواه فریاد وجدان یا سخت‌گیری شریعت و مجریان احکام شریعت یا دانستنی که شرنگ آن زهره‌ی سنگ را می‌ترکاند. رباعیات خیام، ناله‌ی شکوه‌آمیز کبسی است که می‌داند.



دادن آن تناقض‌ها و تعارض‌ها هدف خیام است نه مشکل خیام (همان: ۱۱۳). نمونه‌هایی از رباعیات طنزآلودی را که خیام در این باره سروده است مرور می‌کنیم:

هرچند که رنگ و بوی زیباست مرا چو لاله رخ و چو سرو بالاست مرا
معلوم نشد که در طرب‌خانه‌ی خاک نقاش ازل بهر چه آراست مرا

نخست: این که کسی در طرب‌خانه نداند که چه می‌کند، جای شگفتی است! دوم: صدها سال و به تواتر از هدف آفرینش سخن گفته شده است اما انگار شاعر اصلاً نمی‌داند که به چه کار آمده است؟ و یا نمی‌تواند به آن چه می‌داند، تسلیم بشود. سوم: نقاش نمی‌داند نقشی را که خود پدید آورده است به چه منظور است؟ چهارم: نقشی در طرب‌خانه به دیوار نصب شده است اما هیچ‌کس نمی‌داند منظور از این نقش چه بوده است؟

تفکر در مسائل بزرگ چون مرگ و زندگی در ذات خود حاوی توهم تناقض‌آمیزی است خصوصاً که گاهی پیدا کردن و نشان دادن آن تناقض‌ها و تعارض‌ها هدف خیام است نه مشکل خیام

۵. دانایی

خیام، ریاضی‌دان، فیلسوف، منجم، متأله و ادیب است. بسیاری از اسرار هستی را دریافته است. گره‌های مختلفی از علوم را گشوده و به درجه‌ی عالی علمی رسیده است (ذکاوتی ۸). وقتی چنین اندیشمندی در رموز آفرینش و باورهای فکری غور کند و نتواند این باورها را تأیید کند و یا خود نیز از کشف اسرار آن مثل راز مرگ و هدف زندگی ناامید باشد، طبعاً دچار تردید و نگرانی می‌شود. به‌ویژه وقتی بدانی نمی‌دانی، تلخی و رنج و درد بیش‌تر وجود آدمی را فرا می‌گیرد و در جست‌وجوی پاسخ یا حداقل تسکین درد برمی‌آید. زیرا هرچه دانش بیش‌تر باشد، پرسش هم بیش‌تر است.

دل ستر حیات اگر کماهی دانست در مرگ هم اسرار الهی دانست
امروز که با خودی ندانستی هیچ فردا که ز خود روی چه خواهی دانست
رباعی دیگر:

آنان که به کار عقل درمی‌کوشند هیاهات که جمله گاوئر می‌دوشند
آن به که لباس ایللی درپوشند کامروز به عقل تره می‌نقروشند

مفاهیمی مثل توصیه به نادانی، گاوئر دوشیدن، تره به عقل نفروختن بیان طنزآلودی از بی‌ارزش بودن خردورزی و دانش است که یادآور لحن عبید زاکانی در حکایت لولی و پسرش است که او را به مطربی و معلق زدن سفارش می‌کرد و از علم‌آموزی می‌ترساند (عبید: ۱۴۴). بنابراین، یکی از دلایل مقبولیت خیام، لحن انتقادی و طنزآمیز بودن رباعیات اوست. شهرت جهانی خیام نیز از همین رهگذر است. به‌ویژه در بعضی از رباعیات منسوب به او لحن طنز و تهکم نیرومندتر است. اگرچه بررسی علمی امروز

منابع

- آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، ج ۵، انتشارات زوار، ۱۳۷۲ • جعفری، محمدتقی، تحلیل شخصیت خیام، ج ۲، تهران، مؤسسه‌ی کیهان، ۱۳۶۸ • ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا، عمر خیام، ج ۱، تهران، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۷ • رباعیات خیام، فروغی، ۱۳۴۴، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۴ • زرین‌کوب، عبدالحسین، با کاروان حله، ج ۵، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۶۲ • سعدی، کلیات، به اهتمام فروغی، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹ • سیدحسینی، رضا، ۱۳۷۶، مکتب‌های ادبی، ج ۱۰، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۶ • زاکانی، عبید، کلیات به تصحیح اتابکی، پرویز، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۷۶ • مولوی، مثنوی، به تصحیح نیکلسون، ۱۳۶۵، ج ۴، تهران، انتشارات مولی، ۱۳۶۵ • نظریان، حسن، نوزده مقاله درباره‌ی حکیم عمر خیام نیشابوری، اداره‌ی کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان، •



بهره‌گیری از سبک ویرگ‌ها

چکیده

پرداختن به واقع‌نگاری، مضامین نو، ایجاز و اطناب و توصیف طبیعت، هم‌چنین بهره‌گیری از آرایه‌های متنوع ادبی از ویژگی‌های این منظومه‌ی امیر خسرو دهلوی است که در این مقاله، با حذف بخش‌های مقدماتی و شواهد مکرر آن از نظراتان می‌گذرد.



هر چند این منظومه اثر تقلیدی است اما خالی از ابتکار و نوآوری نبوده و زبان این شاعر با زبان نظامی گنجوی متفاوت است. زبان امیر خسرو در این اثر روان، شیرین و صمیمی است. به کارگیری الفاظ آهنگین، بیان شیوا و سادگی زبان از ویژگی‌های سبکی این منظومه است. طبع روان شاعر وقتی با داستان‌ها و افسانه‌های جدید و دل‌چسب همراه می‌شود این منظومه را تا حد یکی از بهترین مثنوی‌های زبان فارسی ارتقا می‌دهد. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از:

۱. واقع‌نگاری

از خصوصیات این مثنوی داشتن درجه‌ی کمال واقع‌نگاری است. تمام کتاب مشتمل بر یک سلسله حکایت فرضی، لیکن شاعر شهیر ملتزم است هر واقعه‌ای که نوشته می‌شود تمام تفصیل و جزئیات آن، جزئیاتی که زبان از بیان آن قاصر است، همه‌ی آن‌ها ادا شود و نکته‌ای از قلم نیفتد. کتاب تماماً روی همین زمینه قرار می‌گیرد و از این لحاظ هیچ مثنوی‌ای نمی‌تواند با آن برابری کند (نعمانی، ۱۳۲۷: ۱۱۹).

۲. مضامین نو

خلق مضامین بکر، آوردن معانی و مفاهیم پرسوز و گداز و عاشقانه و استفاده‌ی فراوان از تمثیل و سایر آرایه‌های ادبی این اثر را در سبک بینایی از سبک هندی و عراقی قرار می‌دهد. برای مثال ابیات:

مرد هر پیشه را که پیش کند
حرف طفلان زیرک از که و مه
آن نکوتر نبود که بیش کند
پنج شنبه به آید از شنبه
هر چه پس‌تر لطیف‌تر سازد
کرشی کش دروگر سازد
(هشت بهشت، ۱۹۷۳: ۲۴)

کرواژها

امیر خسرو دهلوی، هشت بهشت، هفت پیکر نظامی، ویژگی‌های ادبی و لغوی.



منصوره غلامی جوانی
گازشامی ارشد زبان و ادب فارسی
دبیر دبیرستان‌های منطقه‌ی پهنای استان فارس

به کارگیری الفاظ آهنگین، بیان شیوا و سادگی زبان از ویژگی‌های سبکی این منظومه است

و مخاطب با ذوق را به هیجان می‌آورد. برای مثال شاعر وقتی می‌خواهد رفتن شب را توصیف کند، با توجه به این که قهرمان داستان ریش خود را تراشیده است، می‌گوید:

آسمان چون سترده‌ی طره‌ی تار / خنده بگشاد صبح سیم‌عنار (همان)

۶. استفاده از نثر

با آن که امیر خسرو آثار مثنوی فراوانی پدید آورده است اما دوست داشته در این منظومه نیز هنر خود را در نثرنویسی نشان دهد. بنابراین ربوای داستان‌ها را به شیوه‌ی متداول آن زمان، یعنی به نثر مزین و آراسته، که از انواع آرایه‌های ادبی، صور خیال، شواهد از آیات و احادیث و لغات عربی آمده است، نوشته است:

*کوثر کشیدن بهرام روز یکشنبه در بهشت سوم و به گنبد زعفرانی شکر
خنمی طرب نمودن و با آفتاب نیمروز خانه را گرم کردن (همان، ۱۰۹)*

۷. آرایه‌های ادبی

این شاعر خوش ذوق اندیشه‌های خود را با زبان سیرد و ساده

که یادآور تمثیل و اسلوب معادله‌ی سبک هندی است. خصوصاً بیت دوم این بیت صائب را به ذهن متبادر می‌نماید:

فکر شنبه تلخ دارد جمعه‌ی اطفال را

عشرت امروز بر پندیشه‌ی فردا خوش است (کلیات: ۲۶۲)

۳. ایجاز و اطناب

ایجاز و اطناب به جا و متناسب با موضوع و موقعیت، این اثر را در حد متعالی نگه می‌دارد، به طوری که خواننده از اطناب آن دچار ملالت و خستگی نمی‌شود و با ایجاز آن مطلب مغلق و نامفهوم نمی‌ماند. نمونه‌هایی از ایجاز:

مرد اگر یک قراضه کار کند / زن به کدبانویی هزار کند

(هشت بهشت، ب ۴۰۹)

وان چه در گفتن از دلم کثر خواست / راست گو چون نمود، کردم راست

(همان، ب ۳۳۵۶)

سادگی بیان و سهل میمتنع در این ابیات ما را متوجه سبکی و سبک شیرین او می‌نماید. اطناب در اشعار این شاعر آن‌جا نمود می‌یابد که شاعر قصد توصیف صحنه‌های گوناگون داستان را داشته باشد. دقت او در جزئیات داستان، توصیفات مختلف او از طبیعت و بیان معاملات عاشق و معشوق به ایجاد اطناب در این منظومه منجر شده است.

۴. صیفیه‌ی محلی

آن‌چه تا حدودی به این اثر صیفیه‌ی محلی داده اشاره‌ی فراوان شاعر به آیین هندوان در لایه‌لای ابیات است. هم‌چنین اشاره به نام برخی از شهرها و اماکن سرزمین هندوستان می‌تواند این ویژگی را پررنگ‌تر نماید.

پنج یار هنرشناس جوان / از حد مولتان شدند روان

(همان، ب ۱۶۳۷)

تیر آهو کشش زدی به صریر / نغمه‌ی هندوان آهو گیر

(همان، ب ۳۱۷۹)

۵. مطابقت صحنه‌ها با توصیفات طبیعت

از دیگر ویژگی‌های این اثر مطابقت توصیفات مختلف او از طبیعت با صحنه‌ها و ماجراهای مختلف در داستان‌هاست. این مطابقت در لفظ و معنا بر گیرایی و جذابیت منظومه می‌افزاید

هشت بهشت یکی از کامل‌ترین و برترین
منظومه‌های امیر خسرو دهلوی است، که در برابر
هفت پیکر نظامی سروده شده است

بیان نمی‌کند بلکه تصمیم او بر آن است که تا حد ممکن و تا آن‌جا که به سلاست و سلامتی مفهوم خدشه‌ای وارد نشود برای زیبایی و تأثیر بیش‌تر سخن خود از پیرایه‌ها و صنایع مختلف ادبی استفاده نماید. از جمله:

الف) ایهام تناسب

نمونه‌هایی از ایهام تناسب در هشت بهشت:

کلک او تیر راست را بگماشت / کانترین روزه آهو بی نگذاشت (همان، ب ۳۳۹۲)

منظور از روزه کتاب هشت‌بهشت و منظور از آهو در این‌جا نواقص کتاب است. روزه در معنی باغ با آهو در معنی نام حیوان خاص ایهام تناسب دارد.

سر مویی کز ز دهر نخواست / چون سری کو به شانه گردد راست

(همان، ب ۴۴۲)

شانه در این‌جا به معنی دوش است بنابراین در معنای دیگر خود یعنی وسیله‌ای برای مرتب نمودن مو، با سر و مو ایهام تناسب می‌آفریند.

تا شدیم از چنان متاع امید ما گدایان توانگر جاوید (همان، ب ۱۴۷)
آفتاب شبانه را فرمود جا بیرجی که سوی آخر بود (همان، ب ۲۹۷۴)

خصوصیات واژگانی

از ویژگی‌های سبکی این اثر بهره‌مندی از واژگانی است که در آثار شاعران و نویسندگان دیگر یا اصلاً وجود ندارد یا به ندرت دیده می‌شود، از جمله دو واژه‌ی زیر:

شان: که به کرات در هشت بهشت به کار رفته است. در واقع شاعر ضمیر متصل‌شان را به جای ضمیر منفصل ایشان به کار گرفته است مانند:

سورایشان ز من ربابد خواب
شان به غیبت‌گری و من به غلب (همان، ب ۲۳۲۸)
شان چو رفتند سوی خانه‌ی خویش
خرم از بخت شادمانه‌ی خویش (همان، ب ۲۰۱۱)
شان برون آمدند با همه ساز
هر یکی بر شمی شدند فراز (ب ۷۱۱)

حلال به معنی همسر:

این همه فتنه‌ها که هست و بال
با رضای حلال هست حلال (همان، ب ۴۲۳)
ور حلال تو هست بی‌برهیز
در حرم خانه‌ی خلای گریز

نتیجه‌گیری

هشت بهشت یکی از کامل‌ترین و برترین منظومه‌های امیر خسرو دهلوی است، که در برابر هفت پیکر نظامی سروده شده است. از مهم‌ترین ویژگی‌های این اثر می‌توان به خلق مضامین جدید، استفاده از آرایه‌های ادبی، بهره‌گیری از اصطلاحات علوم مختلف، توصیفات زیبا و دقیق و به کارگیری واژگان کهن در معانی خاص اشاره کرد. امیر خسرو با سرودن این منظومه‌ی بزرگ، راه را برای دیگر شاعران جهت پیروی از نظامی باز کرد و نشان داد که می‌توان در عین مایه‌گیری از طریقه‌ی بزرگان ادب مبدع شیوه‌های نو بود.

منابع

۱. دهلوی، امیر خسرو، دیوان کامل، به کوشش م. درویش، تهران، جاویدان، ۱۳۶۱. ۲۰. هشت بهشت، با تصحیح و مقدمه‌ی جعفر افتخار، مسکو، دانش، ۱۹۷۲. ۳۰. شمس، سیروس، فرهنگ تلمیحات، تهران، فردوس، ۱۳۶۶. ۴۰. صائب تبریزی، کلیات صائب، تهران، کتابخانه‌ی خیام، ۱۳۳۶. ۵۰. صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۴). تاریخ ادبیات ایران، تهران، ققنوس. ۱۳۷۴. ۶۰. فکرت، محمد آصف، گزیده‌ی آثار امیر خسرو بلخی، کابل، ا.بی.نا، ۱۳۵۲. ۷۰. قویم‌الدوله، امیر خسرو عارف جلیل و شاعر نامی پارسی‌گوی هنر، تهران، چاپخانه‌ی محمد علی فردین، ۱۳۴۲. ۸۰. نظامی گنجوی، هفت پیکر، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران، برگ‌نگار، ۱۳۸۱. ۹۰. نعمانی، شبلی، شعر العجم، ترجمه‌ی سید محمد تقی فخرداعی گیلانی، تهران، چاپ رنگین، ۱۳۲۷. ۱۰۰. همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، نشر هما، ۱۳۷۴.

از ویژگی‌های سبکی این اثر بهره‌مندی از واژگانی است که در آثار شاعران و نویسندگان دیگر یا اصلاً وجود ندارد یا به ندرت دیده می‌شود

ب) ابهام (توریه)

چونند آهو همه نشانه‌ی تیر چه غم است از سگان آهوگیر (همان، ب ۲۳۹۴)

منظور شاعر از سگان آهوگیر، افرادی است که بی‌جهت از کتاب و اثر او خرده می‌گیرند. آهو در این‌جا به معنی ایراد و نقص است اما با توجه به کل عبارت سگان آهوگیر، از معنای نزدیک آهو (حیوان خاص) به معنی دور آن می‌رسیم. آهو در مصرع اول نیز به معنای ایراد و نقص و تیر نیز استعاره از قلم استاد منتقد است.

دور کن باد خسروی ز سرم پر کن از خاک بندگی بصرم (همان، ص ۵)
معنی نزدیک آن غرور پادشاهی است اما از آن‌جا که وی پادشاه نیست منظور او باد غرور و خودبینی است، چرا که نام شاعر خسرو است.

ج) کنایه

جبرئیل آوریش از درگاه راهواری که وهم را زده راه (همان، ب ۱۱۸)
راه کسی یا چیزی را زدن به معنی غارت کردن. در این‌جا کنایه از سبقت گرفتن است.

غصیم تا عنان نبرده ز دست رخت مهمان به ناقه باید بست (همان، ب ۱۰۵۰)
عنان ز دست بردن به معنی اراده و اختیار کسی را از او گرفتن و رخت مهمان به ناقه بستن کنایه از بیرون فرستادن مهمان از خانه است.

د) ارسال‌المثل، تمثیل

هر کسی را به کار خویش هتس است کس نگوید کنار من ترش است (همان، ب ۲۳۱۶)

نوبتی کنز دهل نیاید تنگ در دسر خیزدش ز نغمه‌ی چنگ (همان، ب ۲۳۰۲)

گرچه آید ز انگین کاری سر که را هم بود خریداری (همان، ب ۲۳۹۴)

ه) تلمیح

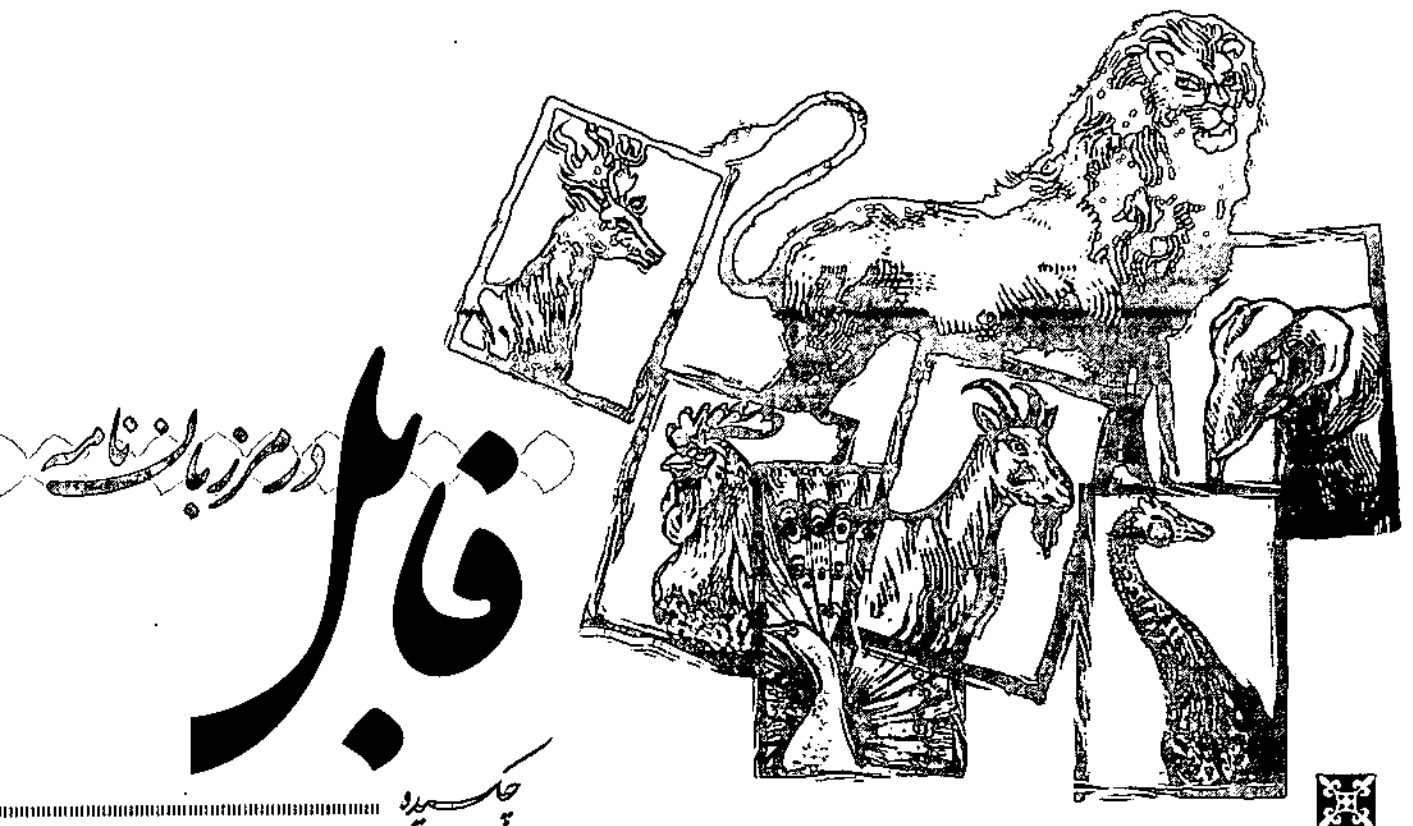
نمونه‌هایی از تلمیح در هشت بهشت:

پشهای را به میهمانی جود طعمه بخشی ز کاسه‌ی نمرود (همان، ب ۲۴)
اوج پر بلبلان ما زاغش غلغل مرغ سبزه در باغش (همان، ب ۸۹)
هستی از وی علم بر آورده او تفاخر به نیستی کرده (همان، ب ۷۵)
هست گلزار هم‌چو نار کلیم گل نار است باغ ابراهیم (همان، ب ۲۰۲۰)

و) پارادوکس یا متناقض‌نما

نمونه‌هایی از آن در هشت بهشت:

زین مروق رقیق نوش گوار عقل من مست گشت و هم شیار (همان، ب ۲۳۸۱)
به بهانه شکر لب چینی ساخت خود را ترش به شیرینی (همان، ب ۲۹۵۹)



در این پژوهش به نوع ادبی فابل (نماد) در کتاب مرزبان نامه و اهمیت آن در ادب فارسی پرداخته شده و نتیجه پژوهش به صورت جدول ارائه گردیده است.

کرواژها

فابل، تمثیل، کلیله و دمنه، تعلیم، قابوس نامه، طنز.

ناهدی ملک محمدی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
دبیر آموزش و پرورش ناحیه ۱ شهرکرد

فابل از ریشه‌ی لاتین fabula به معنی بازگفتن است و بر روایت کردن تأکید دارد. در اصطلاح ادبی فابل داستان ساده و کوتاهی است که معمولاً شخصیت‌های آن حیوان هستند و هدف آن آموختن و تعلیم یک اصل و حقیقت اخلاقی یا معنوی است. البته فابل گاهی نیز برای داستان‌های مربوط به موجودات طبیعی یا وقایع خارق‌العاده و افسانه‌ها و اسطوره‌های جهانی و داستان‌های دروغین و ساختگی به کار می‌رود. (تعلیقات مرزبان نامه: ۱۳۷)

حکایاتی که در آثار فارسی از زبان حیوانات نقل شده‌اند کوتاه، ساده و دارای مضامین اخلاقی و اجتماعی هستند. این حکایات از جمله انواع ادبی است که نزد همه‌ی مردم اعتبار و رواج بسیار داشته و دارد. در اصل این حکایت‌ها از ابزار بیان و گاه استدلال محسوب می‌شوند. از همین روست که از عارفان و فیلسوفان بزرگ گرفته تا معلمان اخلاق و مربیان اجتماع و دست‌اندرکاران حکومت و نظریه‌پردازان عرصه‌ی فرهنگ و سیاست برای القای مطالب و مسائل خود از این نوع داستان بهره گرفته‌اند. به یقین یکی از پرکاربردترین و پرشنونده‌ترین انواع داستان‌ها، حکایت‌هایی هستند که از زبان حیوانات نقل شده‌اند و همه، کوچک و بزرگ از آن‌ها لذت می‌برند. تاریخچه‌ی حکایت‌های حیوانات نشان می‌دهد که هر زمانی مناسب بوده و اقتضا می‌کرده است روشنفکران و اندیشمندان و اهل قلم از آن‌ها برای ابراز عقاید خود و انتقادهای نیشدار اجتماعی بهره گرفتند. (شمس، ۱۳۸۱: ۲۷۱)

عوامل گوناگونی باعث این اقبال و پذیرش عمومی به چنین حکایت‌هایی شده است. یکی از آن‌ها کوتاهی و سادگی این حکایت‌هاست و دیگر عام بودن پیام آن‌هاست. عوامل دیگر آشنا بودن شخصیت‌ها و رفتار آن‌ها برای شنوندگان است. اغلب حکایت‌ها، روایات مشابهی در دیگر فرهنگ‌ها و زبان‌ها دارند، یعنی پیام‌ها و محتوای این حکایت‌ها جهانی است و برای تمامی افراد قابل فهم و درک است ولی گاهی از همین پیام‌های عام برای اغراض خاص بهره می‌برند. پس به راوی بستگی دارد که در چه شرایطی از چه حکایتی و برای چه پیام و مضمونی استفاده می‌کند. در این حکایت‌ها به نحوه‌ی رفتار در برابر دیگران، به ویژه دشمنان و بیگانگان، بیش‌ترین

مضامین مربوط می‌شود. رذایل و فضایل اخلاقی نیز تا آنجا موضوع سخن‌اند که در رفتارهای اجتماعی انعکاس یابند. برای مثال: حرص و طمع اگر موجب گرفتاری و فریب خوردن شود. مذموم است.

تاریخچه‌ی حکایت‌های حیوانات نشان می‌دهد که هر زمانی مناسب بوده و اقتضا می‌کرده است روشنفکران و اندیشمندان و اهل قلم از آن‌ها برای ابراز عقاید خود و انتقادهای نیشدار اجتماعی بهره گرفتند

زمانی که دروغ و تظاهر باعث رسوایی می‌شود ناپسند است، اما اگر دروغ به نجات از هلاک بینجامد مطلوب است و دروغ‌گو ملامت نمی‌شود. سنت و شیوه‌ی پند به درباریان، که از آغازین حکایت‌ها مورد توجه مؤلفان و راویان آن‌ها بوده است، در تمام آثار داستانی بعد و ترجمه‌های مختلف کلیله و دمنه و تحریرهای مرزبان‌نامه و دیگر آثار هم‌چنان حفظ شده است. از این رو بیش‌تر خطاب‌ها و پندها به مسائل مبتلا به دربار مربوط می‌شود و مخاطب آن‌ها درباریان هستند. تاریخچه و سرگذشت آثار برجسته‌ای که به نقل و روایت حکایت‌های حیوانات پرداخته‌اند، مانند کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و جواهرالاسمار حاکی از این است که درباریان بیش از دیگران طالب چنین داستان‌هایی بوده‌اند. سرگذشت داستان‌های هندی نیز که منشأ اغلب آثار داستانی فارسی به‌شمار می‌روند، نشان می‌دهد که همواره مشوق اصلی تدوین و تألیف چنین حکایت‌هایی شاهان و بزرگان دربار بوده‌اند.

«داستان‌ها و حکایت‌های حیوانات در دوره‌های طولانی به اشکال مختلف سینه به سینه نقل شد. تا این‌که اجتماعات بزرگ‌تری شکل گرفت و شهرها به وجود آمدند و روابط اجتماعی انسان‌ها روزبه‌روز متشکل‌تر و منسجم‌تر شد. انسان‌ها از حیوانات بیش‌تر فاصله گرفتند. نه این‌که بی‌نیاز شدند اما افسانه‌ها و حکایت‌ها هم‌چنان در میان جوامع رونق داشت. در این میان اشخاص همان حکایت‌ها را برای توضیح مسائل مبتلا به جوامع انسانی به‌کار بردند و اشخاص هوشمندی روایت‌ها و نقل‌های مختلفی از آن داستان‌های نخستین را شکل دادند و به تناسب احتیاجات و اقتضائات روزمره و اوضاع جامعه و روابط اجتماعی در زبان گفتار از آن‌ها بهره گرفتند و به تدریج افرادی دریافتند که از طریق این حکایت‌ها می‌توانند سخنان ناگفته‌ای را بگویند و معانی و تجربه‌های پیشینیان را به دیگران منتقل کنند و

شخصیت‌ها		نقش‌ها و اوصاف نمادها
آهو	نجیب و محبوب گرفتار	در داستان نیک‌مرد و هدهد در داستان عقاب و موش و آهو
بز	کاردان و زیرک	در داستان زیرک و زروی
بزغله	کاردان و زیرک	در داستان گرگ خنیاگر دوست
بط	نادان و بی‌احتیاط	در داستان روباه و بط
پلنگ	جسور و دوراندیش	در داستان شیر و پیلان
(پلنگ) جنتیه مثبت	امین	در داستان شتر و شیر پرهیزگار
خر (نرازگوش)	مکار دکیل و مشاور عاقل، زیرک و باعوض	در داستان شغال خرسوار در داستان شیر پرهیزگار و شتر
خرس	حسود و فتنه‌گر	در شیر پرهیزگار و شتر در داستان دادمه
خروس	مکار و زیرک سخن‌چین و حسود	در داستان روباه و خروس در داستان گربه و موش و خروس
راسو	محتاط و زیرک	در داستان راسو و زاغ
روباه	مکار	در داستان روباه و خروس و روباه و بط
زاغ	دوراندیش و زیرک بی‌احتیاط	در داستان بچه‌ی زاغ و مادر در داستان راسو و زاغ
سگ	مشاور و بازرس حامی	در داستان شتر و شیر پرهیزگار در داستان‌های شغال خرسوار، گرگ خنیاگر و دوست، روباه و خروس
شتر	دانا و کاردان مطیع و سادملوح نیک‌میرت	در داستان زیرک و زروی در داستان شریان و شتر و شیر و شتر در داستان شیر و شتر پرهیزگار
شغال	دوراندیش و زیرک بی‌احتیاط و نادان	در داستان دادمه و داستان در داستان دادمه و داستان
شیر	مقتدر و متکبر دارای مناعت طبع	در داستان شیر و پیلان در داستان شیر و شتر پرهیزگار
عقاب	بی‌رحم	در داستان‌های کبکان و عقاب، آهو و موش و عقاب
فیل (پیل)	ستمگر و متجاوز	در شیر و شاه پیلان
کبک	صلح‌جو و آرامش‌طلب	در داستان کبکان و عقاب
کیوتر	سفیر، نماد صلح	در داستان زروی و زیرک
کژدم (عقرب)	شرور و قاتل	در داستان موش خابه دزد یا صاحب‌خانه
کیک (کک)	رسواگر	در داستان دزد و کیک

داستان‌ها و حیوانات یکی از وسایل و ابزارهای انتقاد از مسائل سیاسی و اجتماعی بوده‌اند

به تذکر و یادآوری بعضی نکات سیاسی اشاره دارد. چون لحن کتاب مستقیماً خطاب به حاکمان نیست، توانسته است ابزار مناسبی برای طرح عقاید اخلاقی، سیاسی و اجتماعی نویسنده باشد.

۲. اشخاص گوناگون از طبقات و اقشار مختلف از قبیل پادشاه، وزیر، وکیل، مشاور، بازرگان، غلام، کشاورز، طبّاح، قصاب، درودگر، زنان، مردان، کودکان، پیران و... در مرزبان‌نامه به خوبی جلوه‌گری می‌کنند. این نکته حاکی از شناخت اجتماعی نویسنده است.

۳. مرزبان‌نامه، علاوه بر کلیله و دمنه، به آثار تعلیمی دیگر چون قابوس‌نامه و سیاست‌نامه توجه خاصی داشته است و از سبک بیان آن‌ها بهره برده است. در محتوای مقایسه‌ی مرزبان‌نامه و قابوس‌نامه هر دو تعلیم و نصایح در زندگی اجتماعی است. در قابوس‌نامه پدری به پسرش و در مرزبان‌نامه برادری به برادرش یا پدری به پسران یا دیگر اقشار اجتماعی آموزش می‌دهد و شدیداً بر پیوندهای خانوادگی و احترام متقابل تأکید می‌کند.



منابع

۱. تقوی، محمد. بررسی حکایت‌های حیوانات (قابل‌ها) تا قرن دهم در ادب فارسی. تهران، انتشارات روزنه، چاپ اول، ۱۳۷۴. ۲۰۰. خطیب رهبر، خلیل، شرح مرزبان‌نامه، تهران، انتشارات صفی‌علیشاه، ۱۳۷۰.
۲. سعدالدین ورامینی، مرزبان‌نامه، به تصحیح محمد روشن، ۴۰. شمیس، سیروس، انواع ادبی، تهران، فردوس، ۱۳۸۱. ۵۰. عزتی، پرور، احمد، مقاله‌ی سیاست در مرزبان‌نامه، کیهان اندیشه، ش ۸۳.

شخصیت‌ها	نقش‌ها و اوصاف نمادها
گرگ	خون‌خوار در داستان گرگ و موش و خروس نادان و فریب‌خورده در داستان‌های گرگ خنیاگر و دوست، گرگ و شغال
مار	نترس و بی‌باک در داستان شیر و پیلان ستمکار (ضد قهرمان) در داستان موش و مار غاصب و در داستان برزیگر و مار مکار در داستان مارگیر و مار
مار (جنبه‌ی مثبت)	(مشاوره و باور) در داستان مرد معتر و مار
ماهی	ساده‌لوحی در داستان مرغ ماهی‌خوار با ماهی زیرکی در داستان زغن ماهی‌خوار با ماهی
مرغ ماهی‌خوار	مکار در داستان مرغ ماهی‌خوار با ماهی
موش	مکار در داستان موش و مار غاصب، موش خایه دزد با صاحب‌خانه دون‌صفت در داستان عقاب و آهو نادان و بی‌احتیاط در داستان گرگ و موش
دهد	غرور و تکبر در داستان نیک‌مرد و مدهد

چنین کردند. برخی از حکایت‌ها مسبوق به گذشته‌ی اساطیری بودند و برخی با مشهودات و تجربه‌های جدید وضع و ابداع شدند. به این ترتیب اولین اشکال حکایت‌های حیوانات به شکل ادبی پدید آمد و روزه‌روز بر غنا و حجم آن افزوده شد. (تقوی، ۱۳۷۶: ۹۲) داستان‌ها و حیوانات یکی از وسایل و ابزارهای انتقاد از مسائل سیاسی و اجتماعی بوده‌اند. اکنون به فهرست شخصیت‌ها و نمادهای به کار رفته در مرزبان‌نامه اشاره می‌گردد:

نتیجه‌گیری

پرداختن به مسائل اجتماعی در آثار ادبی طرح گذشته، موضوعی است که تاکنون کم‌تر به آن توجه شده، درحالی‌که برای شناخت فرهنگ و جامعه طرح این آثار ضرورت دارد. محتوای کتاب مرزبان‌نامه نمونه‌ی مناسبی برای این تحقیق است. در بررسی مرزبان‌نامه، برای نشان دادن نموده‌ها و جلوه‌های اجتماعی، نکات زیر قابل تأمل است:

۱. کتاب مرزبان‌نامه فراتر از داستان و حکایت است. زیرا بیانگر اوضاع و آداب و رسوم جامعه‌ی خویش است و بر آگاهی و درک نویسنده از مشکلات آن جامعه دلالت می‌کند.

مرزبان‌نامه یکی از آثار تمثیلی در زبان فارسی است. این کتاب با تمثیل، کنایه، قابل و داستان‌های تودرتو به طرح مسائل انتقادی متضمن نکته‌های اجتماعی، سیاسی و طنزهای نیشدار نسبت به حکومت‌ها پرداخته است. با آوردن حکایت‌ها از زبان حیوانات و بیان تعالیم اخلاقی، در قالب داستان،



شاهنامه

ولیکن تودانی که پیران گرد به گیتی همه راه نیکی سپرد
(شاهنامه، ژول مل، ج ۴، ۱۰۱۰)

در میان پهلوانان تورانی شاهنامه، تنها کسی که به او صفات عالی انسانی داده‌اند پیران ویسه است و از این حیث می‌تواند با پهلوانان برجسته‌ی ایران برابری کند. او از چهره‌های دوست‌داشتنی شاهنامه است، اگرچه در مقابل ایرانیان و در جبهه‌ی مخالف آنان قرار دارد. پیران ویسه وزیر، سپهسالار، مشاور، فرمانروای ختن و بعد از افراسیاب بزرگ‌ترین شخصیت توران زمین است. نام پیران در کتاب‌های مختلف تاریخی به صورت‌های متفاوتی آمده است.

داستان او از غم‌انگیزترین بخش‌های شاهنامه است. از سویی، او دل در گرو مهر ایران دارد و با ایرانیان به احترام رفتار می‌کند و از سویی، دلش از عشق میهن خویش سرشار است. زندگی او در میان این دو کشمکش می‌گذرد (باحقی، ۱۳۶۹: ۱۴۳).

مصیبت و عظمت زندگی پیران در آن است که وی در بین دو احساس متضاد در کشمکش است. از یک‌سو دوست خانواده‌ی سیاوش است و از سوی دیگر، به حکم وظیفه ناگزیر است که با ایران بجنگد و مانند بسیاری از قهرمانان ترازدی، کوشش وی برای احتراز از سرنوشت، منتهی به برخورد با این سرنوشت می‌شود. وی با آوردن سیاوش به توران می‌خواست به کینه‌ی دیرینه و جنگ مداوم ایران و توران خاتمه دهد. اما برخلاف منظور او این اقدام به قتل سیاوش و برانگیخته شدن جنگ هولناک‌تری بین دو کشور منجر می‌شود.

ورود اصلی پیران به صحنه‌ی شاهنامه، هنگامی است که سیاوش به توران زمین پناه می‌برد. این اوست که افراسیاب را بر می‌انگیزد تا شاهزاده‌ای نومید را به کشور خود فرا خواند و او را در پناه خود گیرد. پیران امیدوار است که با آمدن سیاوش به توران دشمنی دیرینه‌ای که از زمان قتل ایرج بین ایران و توران برانگیخته شده بود، فرو نشیند. برداشت سپهسالار توران این است که چون کاووس در گذرد، سیاوش به جای او بر تخت خواهد نشست و او با نرم خوئی و خردی که دارد و با محبت‌هایی که از تورانیان

چکیده

در این مقاله پیران ویسه، که در کتاب زبان و ادبیات فارسی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی در درس ه‌گذر سیاوش از آتش و زیر خردمند افراسیاب معرفی شده، مورد کندوکاو بیش‌تری قرار گرفته است.

کلواژها

خردمندی، دوگانگی، تنگنا، توران، ایران.



سید محمود آزادی مهر
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
دانشگاه تهران
دبیر انجمن تیرتیرشناسان منطقه‌ی ازن شیراز

دیده است مخاصمه‌ی بین دو کشور را به دوستی تبدیل خواهد کرد (اسلامی، ۱۳۶۹: ۲۵۲). سخن فردوسی هم در باب زندگی و هم گرد پیران از بلندترین سخنان شاهنامه است. آمیزش مهر و آزادگی با سیاست و وطن‌پرستی در نهاد پیران زمینه‌ی بروز بسیاری از دوستی‌ها و دشمنی‌ها، پیوندها و جدایی‌هاست و در فراز و فرود این دوگانگی‌هاست که زندگی پرماجرای سپهسالار رقم می‌خورد.

بررسی و تحلیل شخصیت پیران و به‌طور کلی خصوصیات رفتاری وی در هاله‌ای از دوگانگی است. با مظاهر اخلاقی و سیمای اخلاقی پیران، نخستین‌بار در داستان سیاوش به هنگامی روبه‌رو می‌شویم که سیاوش برای رهایی از شر بهتان‌ها و

مصیبت و عظمت زندگی پیران در آن است که وی در بین دو احساس متضاد در کشمکش است

نابه‌کاری‌های سودابه و ضعف نفس کاووس، عاصی و از جان گذشته داوطلب جنگ با تورانیان می‌شود.

ولی از نگون‌بختی او افراسیاب خواب پریشان و پرخطری می‌بیند و در نتیجه همه‌ی پیش‌نهادهای ایران را برای صلح با سیاوش می‌پذیرد و جنگ پایان می‌پذیرد (البرز، ۱۳۶۹: ۲۵۲). صفات نیکی که فردوسی درباره‌ی وی برشمرده است عبارت‌اند از: خردمندی، عاقبت‌اندیشی، چاره‌گری، شجاعت، تعصب ملی، وفاداری، صلح‌طلبی، نیروی زبان‌آوری، نیک‌بینی، نجات‌بخشی، مهربانی و مهمان‌نوازی. در میان صفات مذکور، بارزترین و برجسته‌ترین ویژگی اخلاقی پیران را می‌توان خردورزی دانست. در شاهنامه بارها این ویژگی پیران در خلال داستان‌ها و جنگ‌ها دیده می‌شود و فردی بسیار باهوش، پرخرد، بینا و گره‌گشای تنگناها معرفی می‌گردد. چنان‌که سیاوش وی را این‌گونه مورد خطاب قرار می‌دهد:

توای گرد پیران بسیار هوش بدین گفت‌ها پهن بگشای گوش
(شاهنامه، ژول مل، ج ۲: ۴۹۶)

نخستین‌بار که در شاهنامه با شخصیت پیران برخورد می‌کنیم، در جنگ هفت گردان است. در همین جنگ افراسیاب برای اولین بار وی را پرخرد می‌خواند و برای نبرد با ایرانیان ترغیب می‌کند:

به پیران و سه چنین گفت شاه که ای پر خرد مهتر نیک‌خواه

ز شیران توران خنیله تویی جهان‌جوی و هم‌وزم دیده تویی

با چهره و ابعاد اخلاقی پیران و به‌ویژه خردمندی وی در داستان سیاوش آشنا می‌شویم. در این داستان، وقتی که سیاوش از فرمان کاووس برای نبرد و فرستادن گروگان‌ها به نزد او، پیروی نمی‌کند و عهده‌ی را که با تورانیان بسته نمی‌شکند، به‌ناچار توسط زنگه از افراسیاب استمداد و چاره‌جویی می‌کند.

در یکی دیگر از داستان‌های شاهنامه که خردمندی پیران جلوه

می‌کند، داستان بیژن و منیژه است. پیران، پس از گرفتاری بیژن در توران و دستور افراسیاب به گرسوز مبنی بر به دار زدن او، به شفاعت‌خواهی نزد افراسیاب می‌رود و او را از فتنه‌های بزرگ و دامن‌گیری که این عمل به دنبال دارد آگاه می‌کند و سرانجام بیژن را از مرگ حتمی نجات می‌دهد.

در جنگی که افراسیاب از کاموس کشانی و خاقان چین کمک می‌طلبد هر دو خواستار نبرد با رستم هستند ولی پیران با توجه به فراستی که در وجودش موج می‌زند آنان را از کار با تهمتن باز می‌دارند زیرا از نیروی شگفت‌انگیز وی مطلع است و می‌گوید که اگر رستم نباشد مرا از دیگران پاک نیست.

در نبرد (دوازده رخ) هنگامی که دو سپاه برابر یکدیگر قرار می‌گیرند، هومان به پیران می‌گوید: ای برادر، پنجمین روز است که سپاهیان در جامه‌ی جنگ و آماده‌ی نبردند، اما تو هم‌چنان دل‌آسوده روزگار می‌گذرانی و پیوسته به سپاهیان ایران می‌نگری. گروهی از سپاهیان را به فرمان من بدار تا ببینی چگونه صف دشمن را درهم می‌شکنم. پیران در جواب وی می‌گوید: ای برادر، سخن ناسنجیده مگویی، گودرز شایسته‌ترین و رزم آزموده‌ترین پهلوانان کیخسرو است. به رای و فرزانی همانند ندارد. لشکریانش را میان دو کوه چنان صف‌آرایی کرده است که اگر از جای ننجد و حمله نکند، از هیچ سو بر آنان راه نیست. باید منتظر بود که به جنگ پیش‌دستی می‌کند.

این جنگ آخرین نبرد پیران است که در آن گودرز سپهسالار ایران و او با هم روبه‌رو می‌شوند و توسط نیزه‌ای که از گودرز به سوی او پرتاب می‌شود با زندگی وداع می‌کند.

در این‌جا همت و مردانگی پیران، که حاضر نشد ننگ زندگی راحت در اسارت و دست دادن به بند گودرز را بر خود همراه کند، ستودنی است. اما مردانگی او بدون جهت‌گیری و به عبارت دیگر به خاطر نفس و مردانگی است، چه محتوای کار و کوشش و سرانجام مرگ او شایسته مردان جامع و آرمانی نیست. شاید به همین اعتبار بتوان او را بزرگ‌ترین زیانکار در جبهه‌ی توران دانست و به قول کیخسرو (چنان مهربان بود دژخیم شد) همه‌چیز را بر سر وفاداری به شاه ترکان نهاد (حمیدیان، ۱۳۶۹: ۳۰۷).

منابع

۱. اسلامی ندوشن، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه. ج ۶. آثار، تهران ۱۳۶۹. ۲. البرز، پیروز، شکوه شاهنامه در آیین‌های تربیتی و اخلاق پهلوانان. ج ۱. انتشارات دانشگاه الزهراء، ۱۳۶۹. ۳. حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی. ج ۱. انتشارات مرکز، تهران ۱۳۶۹. ۴. رستگار فسانی، بیست‌ویک گفتار درباره‌ی شاهنامه‌ی فردوسی. ج ۱. انتشارات نوید، شیراز ۱۳۶۹. ۵. شهیدی مازندرانی، فرهنگ شاهنامه. ج ۱. بلخ، تهران ۱۳۷۷. ۶. صفا، ذبیح‌الله، حماسه سرایی در ایران، ج ۶. ابن‌سینا، تهران ۱۳۴۷. ۷. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، چاپ ژول مل ۸۰، یاحقی، محمدجفر، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، ج ۱، سروش، تهران ۱۳۶۹.



در این درس صفت «زندیق» با کسره به «پیر» اضافه شده است. به این ترتیب «پیر زندیق» به معنای «پیر بی‌دین، ملحد، کافر و...» است. در این جمله «آمد» فعل خاص قلمداد گشته است و معنای عبارت می‌شود: «این پیر بی‌دین آمد».

با توجه به شواهد و قرائن، این جمله را به گونه‌ای دیگر نیز می‌توان خواند. یعنی بدون کسره‌ی پیر. «این پیر، زندیق آمد» به معنای «این پیر بی‌دین است» در این خوانش «آمد» فعل اسنادی در نظر گرفته می‌شود. با توجه به سیاق عبارت و این که شیخ و مرید در نزدیکی گوینده‌ی جمله قرار دارند، به کار بردن صفت پیشین «این» در جمله‌ی «این پیر زندیق آمد» چندان مناسب نمی‌نماید. آنچه خوانش دوم را پذیراتر می‌نماید دلایل زیر است:

۱. همان‌گونه که آورده شد برای کسی که نزدیک آمده است از صفت پیشین «این» استفاده نمی‌شود. لذا چنانچه بخواهیم این جمله را با کسره‌ی پیر بخوانیم صحیح‌تر آن است که صفت پیشین را حذف کنیم و به قرینه‌ی حال و مقام جمله را این گونه بخوانیم: «پیر زندیق آمد» البته این خوانش عملاً با متن کتاب کشف‌المحجوب مغایرت دارد.

۲. همان‌گونه که مشاهده می‌شود در جمله‌ی «این پیر زندیق آمد» تأکید بیش‌تر بر «پیر» است، چنانچه هسته‌ی گروه اسمی قرار گرفته است. اگر خوانش دوم را بپذیریم تأکید بیش‌تر بر واژه‌ی «زندیق» قرار می‌گیرد. این مسئله با موضوع حکایت و به ویژه پایان آن که شیخ از القاب خود یاد می‌کند مناسبیت بیش‌تری دارد. به همین دلیل است که شیخ به مرید خود توصیه می‌کند، با توجه به این که هرکسی به من لقبی داده‌اند و مرا با القایی چون شیخ امام، شیخ زکی، شیخ زاهد و شیخ‌الحرمین مورد خطاب قرار داده‌اند.

آن بیچاره نیز طبق عقیده‌ی خود سخنی گفت و مرا لقبی نهاد، پس نیاز نبود که این همه غوغا به پا کنی. در خوانش دوم «زندیق» مسند قرار گرفته و تأکید بیش‌تری بر آن احساس می‌شود. ۳. در دیگر آثار نظم و نثر فارسی کاربرد فعل «آمد» در معنای فعل اسنادی «است» پیشینه دارد که به برخی از شواهد اشاره می‌شود: «و قوه‌ی پیغمبران علیهم‌السلام معجزات آمد، یعنی چیزهایی که خلق از آوردن مانند آن عاجز آیند» (تاریخ بیهقی: ۱۱۷) «تدبیر هاش خطا آمد».



(نوروزنامه، به نقل از لغت‌نامه‌ی دهخدا)
«و معلوم شد که جگر ببط چون پر طلوس و بال او
آمد» (مرزبان‌نامه، به نقل از لغت‌نامه)

وقت آن آمد که حیل‌روار من
ملک گیرم یا بیرون‌ازم بدن
(مثنوی، دفتر چهارم: ۴۳۵)
از آن چه آورده شد می‌توان نتیجه گرفت
در حکایت «من این همه نیستم» خواندن
جمله‌ی «این پیر، زندیق آمد» بدون کسره‌ی
پیر صحیح‌تر است. در این صورت فعل
«آمد» فعل اسنادی است به معنای «این پیر،
بی‌دین است».

پیر زندیق

باغچه‌ی سرچشمه از کشف‌المحجوب

چکیده

در این مقاله، جمله‌ی «این پیر زندیق آمده» از دوس‌دمن این همه نیستم» برگرفته از کتاب کشف‌المحجوب هجویری در کتاب زبان و ادبیات فارسی (عمومی ۲۱) پیش‌دانشگاهی (ص ۴۱)، مورد بررسی مجدد قرار گرفته است.

کلواژها

پیر زندیق، آمد (فعل خاص)، آمد (فعل اسنادی).

منابع و مآخذ

۱. ابوالفضل بیهقی، تاریخ بیهقی، تصحیح دکتر علی‌اکبر فیاض، ج ۳، انتشارات علمی و ادبی، کتاب، ۱۳۷۱. ۲. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، مؤسسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا، ۱۳۶۵. ۳. زبان و ادبیات فارسی (عمومی ۲۱) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، کد ۲۸۳/۱، دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی، ج ۱۰، ۱۳۸۲. ۴. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، ج ۲، ققنوس، ۱۳۷۷. ۵. هجویری غزنوی، ابوالحسن علی، کشف‌المحجوب، تصحیح و ژکوفسکی، با مقدمه‌ی دکتر قاسم انصاری، ج ۶، طهوری، ۱۳۷۸.



سید باجور
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر
مجله‌ی «پیر زندیق» و «باغچه‌ی سرچشمه»



مقدمه

یکی از وقایع جذاب و خواندنی در گلستان ماجرای «جدال سعدی با مدعی» است که در شمار حکایت‌های طولانی این کتاب محسوب می‌شود. بحث و مجادله، آن هم خارج از داستان و حکایت، به هر شکل ناخوشایند است. و چه‌بسا برای خوانندگان و مستمعین ملال‌انگیز می‌نماید؛ به‌خصوص اگر به مشاجره‌ی لفظی و درگیری فیزیکی بینجامد. اما «جدال سعدی با مدعی» هر چند به دور از این خصوصیات نیست، بسیار زیبا، خواندنی و ماندگار است. راز جاودانگی و ماندگاری این ماجرای شیرین چون دیگر حکایات گلستان می‌تواند دلایل بسیاری داشته باشد. آن‌چه نباید از نظر دور داشت، این است که ما با واقعه‌ای کامل و همه‌جانبه روبه‌رو هستیم که قطعاً ابعاد مختلف اجتماعی، فرهنگی، اخلاقی، دینی، تربیتی، ادبی و هنری و حتی داستانی مندرج در آن رنگ جاودانگی به آن بخشیده است. در این مقاله سعی بر آن است که به جنبه‌های اجتماعی - تعلیمی و ادبی - هنری این اثر ارزنده بپردازیم.

جنبه‌ی اجتماعی - تعلیمی

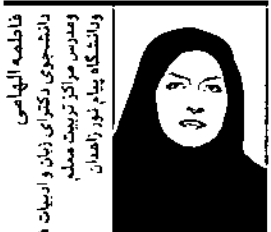
جدال سعدی با مدعی شکاف عمیق بین دو طبقه‌ی ثروتمند و فقیر را نشان می‌دهد. هر یک از اشخاص داستان نماینده‌ی طرز تفکری خاص است و در یک بحث زیبایی ادبی، که با قلم هنرمند سعدی آفریده می‌شود، هر کدام به طرفداری از یک طبقه با بحث و استدلال، معایب و نقاط ضعف طرف مقابل را می‌گویند. این ماجرا، در بیانی متعارف با یک مجادله‌ی لفظی معمولی همراه تعصب و پافشاری بر سخن خود تا حد دشنام و ناسزاگویی، که سرانجام به درگیری می‌انجامد و با حضور در محکمه‌ی قاضی و رضایت به حکومت عدل و مدارا کردن و به تدارک سر بر قدم یکدیگر نهادن و آشتی کردن و بر سر و روی یکدیگر بوسه‌دادن، خاتمه می‌یابد.

چکیده

یکی از زیباترین بخش‌های گلستان ماجرای جدال سعدی با مدعی است که در شمار حکایت‌گونه‌های بلند این کتاب است. این ماجرا اگرچه عنوان حکایت ندارد اما برخوردار از ویژگی‌های داستان و حکایت است. سعدی در این ماجرا سعی نموده است، ضمن توجه به محتوا و پیام، به آرایش ظاهری کلام نیز بپردازد. طیف‌های اجتماعی، اخلاقی، فرهنگی و تربیتی و از سوی دیگر طیف ادبی و هنری و داستان به‌طور قطع تأثیر به‌سزایی در جاودانگی این اثر دارد.

کدواژها

سعدی، گلستان، مناظره، درویش، توانگر.



فاطمه الهیامی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی
و مدرس مراکز تربیت معلم
و دانشگاه پیام نور اهواز

ناشی از فقر در جامعه باعث بی دینی، ارتکاب جرم و تکدی گری و فساد و عصیان و... می شود و تبعاتی شوم در پی دارد و اربابان قدرت باید که این نابرابری را در جامعه تعدیل کنند تا حداقل، شمار چنین معضلاتی کاهش یابد.

جنبه‌ی ادبی - هنری

ویژگی دیگر این حکایت که در ماندگار شدن آن تأثیر بسیاری دارد، جنبه‌ی ادبی و هنری آن است، که شاید پرجاذبه‌ترین اصل برای دوستداران گلستان سعدی باشد. زبان ادیبانه‌ی سعدی که اوج فصاحت و بلاغت است با طنین آهنگین نثر او و تصویرهای زیبا و بدیع هنری‌اش در آمیخته و دنیای عوام پسندانه موضوع این جدال را با حیطه‌ی ادب و هنر پیوند می دهد.

آنچه بیش از همه هنر سعدی را در بیان متعالی می سازد مناظره و حاضر جوابی وی، توازن موسیقایی و صور خیال انگیز گسترده و به کارگیری ایجاز و اطناب به فراخور سخن است.

مناظره یکی از این جلوه‌های بیانی سعدی است که در قالب گفت و گویی دوجانبه مطرح می شود. البته زیبایی مناظره در شعر بیشتر نمود دارد و اصولاً مناظره در شعر قابل طرح است اما در نثر آهنگین و موزون سعدی که در حکم شعر مثنوی است، جایگاه و جلوه‌ای خاص دارد.

بیان استدلال‌های منطقی در سؤال و جواب و نیز حضور ذهن در پاسخ دادن و حاضر جوابی به مقتضای کلام و انتخاب لحن آرام و گاه تند از جلوه‌های ویژه مناظره است، که در بیان هنری سعدی در همه جای این ماجرا لحاظ شده است.

وی با توصیف کامل و روشن و با صداقت و یکرنگی در کلام بدون ملاحظه و پرده پوشی سخن می گوید؛ همه جا در بیان استدلالات خویش خواننده را با خود همراه و هم سخن می کند و گونه‌ای که خواننده تصور می کند ادله و استدلال توانگر زاده یا درویش آخرین تیر ترکش است و کارگر افتاده است. اما در مقابل براهین خصم، بار دیگر توجه خواننده را به خود جلب می کند به طوری که در برابر گفته‌ی سعدی تسلیم می شود و در مقابل درویش هم خاموش می ماند و به نوعی ادله‌ی هر دو را می پذیرد

جدال سعدی با مدعی شکاف عمیق بین دو طبقه‌ی ثروتمند و فقیر را نشان می دهد

و در پایان راغب می شود که بداند این نزاع و جدل چه سرانجامی خواهد یافت و وقتی نویسنده‌ی توانا از زبان قاضی که دارای حکمت و تعقل و سعه‌ی صدر است، به داوری درباره‌ی این دو گروه می پردازد، خواننده از اوج تزلزل و سردرگمی به فرود امن و آسودگی می رسد و در مقابل سخن قاضی تسلیم می شود و به زبان درون می گوید: نمی تواند جز این باشد.

توازن و هماهنگی موسیقی در متن از طریق کاربرد انواع سجع



یکی از وقایع جذاب و خواندنی در گلستان ماجرای «جدال سعدی با مدعی» است که در شمار حکایت‌های طولانی این کتاب محسوب می شود

سعدی منتقد اجتماعی

سعدی می کوشد به زبان کنایی از بزرگانی که خصایصی این گونه دارند (متکبر، مغرور، معجب...) و کم هم نیستند انتقاد کند و عیب آنان را پیش چشمشان بیاورد. اگرچه با حاضر جوابی و سخنان تند و نیش دار خود در قالب نثری ادبی و پر تحرک پاسخ‌های دندان شکن به مدعی می دهد و به حسب ظاهر حمایت و جانب داری خود را از قدرتمندان حفظ می کند اما پیام اخلاقی و نقش تربیتی او را در این زمینه نمی توان نادیده گرفت. حقیقت ماورای این جانب داری ظاهری «تعلیم» است و این یکی از مهم ترین شیوه‌های ادبیات تعلیمی است.

سعدی مصلح اجتماعی

علاوه بر این، سعدی می کوشد تا با طرح نابرابری اجتماعی این تفکر را در ذهن خواننده ایجاد کند که واقعا چرا کسانی که از وضعیت مادی خوبی برخوردارند، با آرامش و جمعیت خاطر بهتر به عبادت حق می پردازند؛ در مقابل کسانی که دچار وضعیت معیشتی نابه سامانی هستند با آشفتگی خاطر نمی توانند آن چنان که شایسته است خدا را عبادت کنند. سپس، بدون هیچ گونه صراحت و وضوحی در کلام، نقش اصلاحی و تربیتی خود را به خوبی ایفا می کند. وی سعی می کند با هشدار به پادشاه وقت به این نکته اشاره کند که فقر و گرسنگی، پرهیزگاری و دین را از میان می برد؛ «چه با دست دغایی که به علت درویشی بر کف بسته و پینوایی که به زندان در نشسته با پرده‌ی معصومی دریده یا کفی از معصم بریده و... چه مایه متوران که به علت درویشی در عین فساد افتاده‌اند و عرض گرامی به باد زشت نامی بر داده‌اند و... اغلب تهیستان دامن عصمت

به معصیت آلاینده و گرسنگان نان ربایند» (جدال سعدی با مدعی)

وی به این نکته‌ی اجتماعی و اخلاقی اذعان دارد که مشکلات

وی سعی می‌کند با هشدار به پادشاه وقت به این نکته اشاره کند که فقر و گرسنگی پرهیزگاری و دین را از میان می‌برد

طرفین خصم و خواننده را پیش چشم می‌آورد و اوج مجادله و بحث را که منجر به درگیری فیزیکی می‌شود، در کوتاه‌ترین عبارت بیان می‌کند. یا آن‌جا که می‌گوید: «طایفه‌ای هستند... که بیرند و بنهند و نخورند و ندهند»، خلق و خوی توانگران «قاصر همت و کافر نعمت» را در مال‌اندوزی و حرص و آز و خست در طول زندگیشان به صورت خلاصه‌ترین جملات ذکر می‌کند. به نظر می‌رسد برخی از صنایع ادبی هم چون تشبیه فشرده و بلیغ، استعاره، تلمیح، تشخیص، کنایه و تمثیل و... نیز از عوامل ایجاد و تقلیل زبانی محسوب می‌شوند در حالی که از نظر معنایی اشباع شده‌اند. (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۰: ۲۶۰). گاه نیز در ادامه چنین عباراتی از طریق کاربرد آیه و حدیث، شعر فارسی و عربی و بیان تمثیل‌های مختلف، سخن را به اطناب می‌کشاند.

هنر داستان‌پردازی سعدی

در خصوص بُعد داستانی این جدال، همان‌گونه که ذکر گردید، این ماجرا در گلستان تنها موردی است که عنوان حکایت ندارد؛ در حالی که از ویژگی‌های داستان و حکایت برخوردار است: در آن کاراکترها و اشخاصی از جمله سعدی، مدعی، قاضی و خلقی که پی این نزاع دوان و خندان هستند، حضور دارند. ماجرا با یک چالش و درگیری آغاز می‌شود و ذهن مخاطب را به خود مشغول می‌کند؛ در آن نقطه‌ای اوج و فرود وجود دارد. نقطه‌ای اوج، زمان درگیری و گره‌دار شدن موضوع است و نقطه‌ای فرود زمان حل قضیه نزد قاضی است. وجود برداشت‌ها و پیام‌های متفاوت در آن

ویژگی دیگر این حکایت که در ماندگار شدن آن تأثیر بسیاری دارد، جنبه‌ی ادبی و هنری آن است

ایجاد می‌شود؛ به‌خصوص استفاده‌ی فراوان از سجع متوازن و مطرّف که نوعی تجانس آوایی را در پایان هر جمله می‌آفریند؛ مثل نشسته و پیوسته، باز و آغاز، بسته و شکسته، گران و دگران، جود و سجد، لطیف و نظیف، قوت و مروت، سیر و خیر، حاضر و خاطر، رضا و قضا، محروم و معلوم و... و نیز انواع «جناس که از عوامل ایجاد موسیقی و خوش‌آهنگی کلام هستند» (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۰: ۷۱)، مانند درم و کرم، پیران و جیران، عشاو عشا، کفاف و عفاف، معصم و معصوم، خمر و خمار، مجارا و مدارا و... به همراه موازنه و ترصیع در طول جمله‌ها قرینه‌های آوایی را پدید می‌آورند که در خوش‌نویسی سخن بی‌تردید نقش به‌سزایی دارد و «تموّج و تحرکی وقفه‌ناپذیر در نثر می‌آفریند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۲۳)، مانند خرقه ابرار پوشند و لقمه ادرار فروشند، اسباب معیشت ساخته و به اوراد عبادت پرداخته و...

سعدی در تکمیل موسیقی کلامش نیز از اشعار فارسی و عربی استفاده می‌کند. وی با استفاده از حدود سی و چهار بیت فارسی و عربی در طول حکایت، گوش‌نوازی فوق‌العاده‌ای را در متن ایجاد می‌کند، که علاوه بر زیبایی‌آفرینی، پیوند عاطفی عمیقی با خواننده برقرار می‌کند. گرایش سعدی به کاربرد فراوان صنایع ادبی و به‌کارگیری واژگان مهجور و دخیل و استفاده از آیات و اشعار فارسی و عربی در این حکایت، به نسبت دیگر حکایات گلستان، کلامش را به نثر فنی نزدیک می‌کند. اما صرف‌نظر از پاره‌ای الفاظ و تعبیرات کهن و کلمات عربی، آرایه‌های ادبی چنان دقیق در جایگاه خود قرار گرفته‌اند که در نظر اول به دلیل روانی و موزونی متن به چشم نمی‌خورند، در حالی که می‌توان گفت به‌طور متوسط در هر سطر چندین آرایه‌ی ادبی وجود دارد. از انواع تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و آرایه‌های لفظی، که بیش‌تر با موسیقی متن سروکار دارد و شرح آن گذشت، تا آرایه‌های معنوی مثل تلمیح، تشخیص، تمثیل، تضادهای اسمی و فعلی، ارسال‌المثل، اقتباس و مراعات نظیر و... که هر کدام چندین بار در سراسر متن تکرار شده‌اند و نیز مزین بودن متن به انواع اشعار فارسی که اغلب در حکم مثل ساینند.

هنر بیان سعدی با «ایجاز» و «اطناب» در کلام که نوعی «فراهنجاری دستوری»^۱ است، زیبا آفرینی را به اوج می‌رساند؛ در جای‌جای حکایت با آوردن جملات خلاصه و کوتاه و نیز حذف فعل و کاربرد فراوان «واو عطف» به مقتضای حال و مقام، طولانی‌ترین و گسترده‌ترین مفاهیم را با ایجاز القا می‌کند. جملات موجزی نظیر «ما در این گفتار و هر دو به هم گرفتار» یا «دشنام داد سقطش گفتم، گریبانم درید ز نخدانش گرفتم» سرگردانی و سردرگمی



و کسب لذت به واسطه‌ی بعد ادبی که به آن‌ها اشاره شد، آن را در شمار یک حکایت هر چند واقعی قرار می‌دهد.

تجاهل‌العارف

نکته‌ی دیگر این که اگر این ماجرا واقعاً برای سعدی رخ داده باشد، چگونه ممکن است این شخصیت عالم، حکیم، واعظ و سخنران با تجربه و دنیا دیده که بیش از هر کس دیگر به نقاط ضعف و قوت اغنیا و فقرا واقف است، نتواند بدی توانگر حریص و خودخواه و بزرگی و کرامت درویش واقعی را تشخیص دهد و از عهده‌ی پاسخی منطقی به اعتراضات مدعی بر نیاید و حاجتمند به حضور قاضی باشد؟ به نظر می‌رسد که در متن نوعی «تجاهل‌العارف» برای نویسنده وجود دارد، وی برای تعمیق بیش‌تر و ملموس شدن خواننده با کلیه‌ی خصوصیات و ویژگی‌های هر دو گروه، این نزاع و درگیری

سعدی در تکمیل موسیقی کلامش نیز از اشعار فارسی و عربی استفاده می‌کند

صوری را با این کیفیت برمی‌گزیند و از این زاویه‌ی دید وارد می‌شود. به عبارت دیگر با تظاهر به ندانستن، مخاطب خود را به صحنه‌ی ستیز دعوت می‌کند و به اصطلاح بازار جدال را گرم می‌کند.

لحن کلام سعدی

نکته‌ی ظریفی در آخرین ابیات این حکایت مستتر است. هنر بیان سعدی در لحن کلامش در دو بیت پایانی جلوه‌ای خاص دارد. بخش آخر داستان، ظاهراً نشان دهنده‌ی رضایت طرفین دعوی از سخنان قاضی است. اما در دو بیت پایانی زیرکی و رندی خاصی در لحن کلام سعدی وجود دارد، مبنی بر تثبیت عقیده‌اش بر هواداری از توانگران و مخالفت با نظر درویش، که با لحنی پرخاشگرانه، تهدیدآمیز و خوارکننده در مقام پند و اندرز داد سخن می‌دهد تا درویش را از شکایت گردش گیتی که عامل بینوایی اوست، متوجه علت تیره‌بختی‌اش کند. در مقابل با لحنی مؤدبانه و سرشار از احترام و تواضع، خواهان سعادت دنیا و آخرت برای توانگری است که با دل و دست کامران در بخشش به دیگران مضایقه نمی‌کند.

مکن ز گردش گیتی شکایت ای درویش که تیره بختی اگر هم بر این نسق مردی توانگر، چو دل و دست کامرانت هست بخور، بخشش که دنیا و آخرت بردی

در هر حال، سعدی از تعلیم، که متتهای پیامش در این حکایت است، غافل نمی‌شود؛ چه با لحن درشت که نشان از مخالفت او با درویش است و چه با لحنی نرم و مؤدبانه که نشان از ملاحظه‌ی او با توانگر است، سعی می‌کند هر دو گروه را به نحوی متنبه کند؛ در واقع تازیانه تعلیم را بر پیکر هر دو گروه در طول اعصار می‌نوازد و بیدارشان می‌سازد تا تیره‌بخت تسلیم بدبختی نگردد و توانگر با دل‌بستگی به مال دنیا از داد و دهش غافل نباشد و متوجه آخرت گردد. در واقع سعدی چشم سومی است که در ورای رفتارها حقیقت را می‌بیند.

نتیجه‌گیری

آن‌چه از این گفتار استنباط می‌شود این است که ذهن فراگیرنده و اندیشه‌ی جهان شمول سعدی پیرامون همه‌ی ابعاد زندگی بشری از یک طرف و از جانب دیگر هنر بیان و زبان او که در مقابل اندیشه‌های متعالی و بلندش در مضیقه و تنگنای واژگان قرار نمی‌گیرد، از دلایل ماندگاری و اثرگذاری حکایت بلند و زیبای جدال مدعی با سعدی است. سعدی در نقش یک مصلح اجتماعی دردهای جامعه را می‌بیند و در کسوت معلم اخلاق و ناصح مشفق به درمان آن‌ها می‌پردازد و گاه منتقدی اجتماعی است که فسادها و آسیب‌ها را به نیش انتقاد جراح‌وار می‌شکافد و به مهربانی مرهم می‌گذارد. دانش ادبی او را نیز، که متعادل‌وار اندیشه‌اش را همراهی می‌کند، نباید از نظر دور داشت. وی از ظریف‌ترین شگردهای بیانی یعنی صنایع لفظی و معنوی، موسیقی کلام، فصاحت و بلاغت در قالب مناظره سود می‌جوید و تعلیم را، که از عناصر سازنده‌ی فکری اوست، به گونه‌ای غیرمستقیم چنان در آرایش کلامش تعبیه می‌کند که بر افق روح و اندیشه‌ی مخاطبش سایه می‌گسترده و داروی تلخ نصیحت را به شهد ظرافت برمی‌آمیزد تا کلامش از دولت قبول محروم نگردد. تأثیر سخن او به گونه‌ای است که حتی تناقضات فکری او که به مقتضای حال و مقام در باب‌های گلستان فراهم آمده است، خواننده را دچار سردرگمی نمی‌کند؛ به‌طوری که سخن و کلام او را متناسب با هر موقعیتی و مقامی به گوش جان می‌پذیرد. در یک کلام، نه تنها این حکایت بلکه مجموع حکایات گلستان، نمایش زندگی مردم در اعصار گوناگون است و چون موضوع آن فرا زمانی و فرامکانی است، همواره تازگی دارد و با کلام سعدی فراتر از مرزهای جاودانگی گام می‌نهد.

پژوهش

۱. فرا هنجاری دستوری (grammatical deviation) بر جسته‌سازی. هر نوع انحراف از شکل‌های مورد انتظار اجتماعی و خودکار و عاری زبان است. هر نوع انحراف از نرم خودکار زبان و ایجاد دگرگونی در ساختار صرفی و نحوی جملات که به زیبایی‌آفرینی منجر شود. (رجوع شود به سیب باغ جان، ص ۲۰۹، ۲۰۰. همان، ص ۱۶۶: او در من و من در او فتاده / اخلق از پی ما دووان و خندان / انگشت تعجب جهانی / از گفت و شنید ما به دندان)

منابع

۱. خلیلی جهان‌تبخ، مریم، سیب باغ جان (جستاری در ترقندها و تمهیدات هنری غزل مولانا)، چ ۱، تهران، سخن، ۲۰۱۳۸۰. دشتی، علی، در قلمرو سعدی، چ ۶، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۱. زرین کوب، عبدالحسین، حدیث خوش سعدی، تهران، سخن، ۱۳۷۹. ۴۰. مصلح‌الدین، گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چ ۱، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۸.

باتکیه بر تاریخ بیهقی در عصر غزنوی دیوان رسالت



یکی از تشکیلات مهم کشوری در عصر غزنوی دیوان رسالت بود. دیوانی که مکاتبات دولتی در آن جا صورت می گرفت. دیوان رسالت در دوره های مختلف با نام دیوان رسائل و مکاتبات، دیوان انشاء، دیوان رسائل، دیوان رسالت، دیوان طغرا، دیوان رسالت و انشاء نامیده شده است (اصطلاحات دیوانی: ۱۶۰). در تاریخ بیهقی این دیوان به «دیوان رسالت» معروف است که از مهم ترین سازمان های دولتی دوره ی غزنوی به شمار می رفت و متصدیان دیوان مزبور از با نفوذترین مردان زمان خود و از محرمان اسرار سلطان وقت بودند. مهم ترین عضو دیوان رسالت رئیس دبیران بود که در تاریخ بیهقی به نام «صاحب دیوان رسالت» آمده است. او ریاست این دیوان را برعهده داشت و منشیان و دبیران متعددی تحت نظر او کار می کردند. این مقام در دوره ی غزنوی مخصوصاً در زمان مسعود از اهمیت خاصی برخوردار بود و برترین شخصیت بعد از وزیر به شمار می آمد که سلطان در مهمات ملک با او مشورت می کرد و نیز اولین کسی بود که از مفاد نامه های اطراف و اکناف در دیوان آگاهی می یافت. او از میان دبیران باکفایت، با تجربه و امینی برگزیده می شد که در حل و عقد مسائل حکومت و معضلات کشور از «نمودن راه صواب» باز نمی ماندند. اعضای دیگر دیوان رسالت را دبیران تشکیل می دادند. «دبیران کسانی بودند که استعداد بسیاری در انشای گزارش ها، معاهدات سیاسی و مکاتبات رسمی داشتند. این گروه می توانستند مقامات اداری دیگر را اشغال کنند» (ایران از آغاز تا اسلام: ۳۷۳) آنان سیاستمداران حقیقی به شمار می رفتند و همه ی اسناد دولتی را آن ها ترتیب می دادند و مکاتبات دولتی را ثبت و ضبط می کردند (ایران در زمان ساسانیان: ۲۸۹، حاشیه).

یکی از دبیران برجسته ی دوره ی غزنوی که مسئول بیاض کردن [پاک نویسی] نامه ها بود، ابوالفضل بیهقی است. او و دیگر دبیران در دیوان رسالت به سرپرستی بونصر مشکان دبیری می کردند. از این رو در جای جای تاریخش نکات بسیاری در باب طبقه ی دبیران به چشم می خورد و توصیفات ارائه شده ی او درباره ی موقعیت و وظایف و ویژگی های این طبقه ی اجتماعی، که خود عضو آن بود، توصیفی صرفاً آرمانی نبوده بلکه در عمل نیز تحقق می یافته است. انتخاب صاحب دیوان رسالت، یعنی رئیس دبیران، با سلطان بود. به این ترتیب که سلطان خودش به شخص مورد نظر پیش نهاد می کرد و پس از شور و بررسی او را به ریاست این دیوان بر می گزید. سپس به فرمان سلطان خلعت «صاحب دیوانی» می پوشید. آن گاه با حضور در دیوان رسالت به اداره ی آن دیوان می پرداخت. گاهی سلطان برای این که کارهای این دیوان بهتر انجام گیرد، شخصی مورد اعتماد را به عنوان «نائب» یا «خلیفه» ی صاحب دیوان بر می گزید. در انتخاب دبیران نیز گاهی صاحب دیوان رسالت از امیر اجازه می گرفت تا اشخاص شایسته ای را به دیوان رسالت آورد. آن گاه پس از موافقت امیر با پیش نهاد او آن افراد به دبیری مشغول می شدند. در تاریخ بیهقی (ص: ۳۵۶-۸) می بینیم که ابوالقاسم علی نوکی از بونصر مشکان می خواهد که پسرانش، مظفر، منصور، بونصر و بوبکر را به کار دبیری مشغول کند. صاحب دیوان این موضوع را به سمع امیر می رساند و سپس به صلاح دید وی آنان را به شغل دبیری می گمارد. در هر حال انتخاب اشخاص برای شغل دبیری با صلاح دید سلطان انجام می گرفت و کسی که به عنوان دبیر برگزیده می شد، مورد

چکیده

مقاله به دو بخش «دیوان رسالت» و «شرایط و صفات دبیران» اختصاص یافته و با تکیه بر تاریخ بیهقی ویژگی آن ها به اختصار بیان شده است.

کلواژها

دیوان رسالت، اعضای دیوان، صاحب دیوان، شرایط دبیران

دبیر: مأمور نوشتن و امضای اسناد و مدارک دولتی و نظامی

تأیید صاحب دیوان رسالت بود. دبیران پس از انتخاب در دیوان حضور می‌یافتند و به دبیری و نویسندگی مشغول می‌شدند.

جایگاه دیوان رسالت «طارم (= سرایدار یا عمارت گنبدی شکل) نام داشت. طارم در سرای بیرونی یا در باغ و رو به روی خضراء واقع شده بود. بیهقی (ص: ۱۷۵) می‌گوید: «و طارم سرای بیرون دیوان ما بود». در جای دیگر می‌نویسد: «(امیر) گفت روید آن‌جا و خالی بنشینید که جایگاه دبیران است. و به طارم که میان باغ بود بنشستند که جایگاه دیوان رسالت بود. (همان: ۱۶۷). هنگامی که پادشاهان به قلعه‌ای می‌رفتند، دیوان رسالت را در «مسجد دهلیز» تشکیل می‌دادند. بیهقی می‌گوید: (ص: ۸۷۳) هنگامی که امیر به قلعه‌ای غزنین رفت «من و دیگر دبیران در آن مسجد دهلیزی که دیوان رسالت آن‌جا آرند، به‌وقتی که پادشاهان بر قلعت روند، بودیم». هم‌چنین در سفرهای جنگی و گردش در اطراف مملکت هرگاه سلطان در جایی درنگ می‌کرد، چادرهایی برای اسکان دبیران و تجهیزات آن‌ها بر می‌افراشتند. ضمناً، جایگاه خاص هر یک از این اعضا در دیوان رسالت براساس رتبه‌ی علمی و اداری آنان مشخص می‌شد.

شرایط و صفات دبیران

در تاریخ بیهقی، ضمن آشنایی با زندگی آنان، به ویژگی‌ها و خصوصیات این طبقه، که غالباً جنبه‌ی علمی داشته، به کرات اشاره شده است. با تحقیق در این تاریخ، که نویسنده‌اش خود یکی از دبیران برجسته‌ی عصر غزنوی بود، شرایط و صفات این قشر به شرح زیر مشاهده می‌شود:

الف) امانت‌داری و حفظ اسرار: رازداری و حفظ امانت و اسرار نامه‌ها، یکی از شرایط مهم دبیری است. زیرا دبیران به مقتضای شغلشان بر بسیاری از نامه‌های سری آگاهی می‌یافتند. حتی در برخی مواقع نامه‌هایی به دیوان می‌رسید که جز سلطان و صاحب دیوان رسالت کسی از مضمون آن مطلع نمی‌شد. از این‌رو دبیر باید رازدار، امین و مورد اعتماد می‌بود و بدون اجازه‌ی صاحب دیوان، محتوای نامه‌ها را بر ملا نمی‌ساخت. بیهقی در وصف دیوان رسالت در بلخ می‌گوید: بونصر مشکان نسخه‌ای که نام دبیران در آن نوشته بود، نزد امیر مسعود برد. او گفت عیبدالله بنسه بوالعباس اسفراینی و بوالفتح حاتمی شایسته‌ی دبیری نیستند؛ چون «این دو تن در روز گذشته مشرفان بوده‌اند از جهت مرا در دیوان تو، امروز دیوان را نشایند. بونصر گفت: بزرگا غبنا که این حال امروز دانستم. امیر گفت: اگر پیش‌تر مقرر گشتی چه کردی؟ گفت هر دو را از دیوان دور کردم که دبیر خائن به‌کار نیاید (ص: ۱۷۶). در جای دیگر در باب مورد اعتماد بودن دبیران می‌گوید: خواجه احمد حسن در آغاز دوره‌ی دوم وزارتش (۴۲۲) به این دلیل بومحمد قاتنی و ابراهیم بیهقی دبیر را به دیوان آورد که به آن دو اعتماد داشت (ص: ۱۹۲).

ب) نویسندگی: قدرت در نویسندگی و پروراندن مطلب در انواع نوشته‌ها «چنان‌که مناسب حال و مقام باشد» هنری است که از دبیران شایسته بر می‌آید. «هنر نویسندگی بیهقی»^۱ و نیز استادش بونصر مشکان، بهترین نمونه برای این ویژگی دبیران است. این دو نویسنده‌ی توانا، قدرت خاصی در بیان مطلب به‌طرز بیان داشتند و فصاحت و بلاغت در سخنوری را رعایت می‌کردند. نوشته‌های به‌جا مانده از آن دو سخن را تأیید می‌کند. گفتنی است که صاحب دیوان باید این

نکته‌دانی‌ها را بیش از دیگران دارا باشد. دبیر باید «در بیرون شدن از مضایق (دبیری) و نوشتن نامه‌ها» چیره دست باشد. بیهقی اشخاص دارای این خصوصیت را «دبیری نیک» یا «کافی‌تر و دبیر تر ابائی عصر» یاد می‌کند. (صص: ۱۷۶، ۱۹۳، ۸۸۶) از طرف دیگر دبیرانی را که از این ویژگی برخوردار نبودند، در دبیری «پیاده» می‌نامد. در معرفی بومحمد دوغابادی می‌گوید: «مردی (بود) سخت فاضل و نیکو ادب و نیکو شعر و لیکن در دبیری پیاده‌گونه» (ص: ۳۵۷).

ج) تجربه و ممارست در دبیری: تجربه داشتن از امتیازات دبیران و عامل مؤثری در تصاحب ریاست دیوان رسالت بود. روش دقیق نوشتن نامه‌ها و مخصوصاً نامه‌های سلطانی در نتیجه‌ی تجربه و ممارست در امر نوشتن حاصل می‌شد. از تاریخ بیهقی بر می‌آید که رسیدن به مقام «نشستن» و دریافت «مشاهره (= حقوق ماهیانه)» براساس تجربه‌ی داشتن معلومات و هنر نویسندگی به‌دست می‌آمده است. هم‌چنین داشتن سن طولانی بسیار مؤثر بوده است از این‌رو، یکی از دلایلی که بیهقی نتوانست بعد از درگذشت بونصر، صاحب دیوان شود در تاریخش چنین آمده است: «و در خلوت گفته بود (امیر) که اگر بوالفضل سخت جوان نیستی آن شغل (صاحب دیوان رسالت) به‌وی دادیمی» (ص: ۸۰۰).

د) داشتن خطی خوش و دل‌پسند: خوش خط بودن ویژگی دیگر دبیران بود. بیهقی در شرح احوال بعضی دبیران به این صفت آنان اشاره کرده است. در باب معرفی عیبدالله بنسه بوالعباس اسفراینی می‌نویسد: «او برنایی خویش‌دار و نیکوخط است و از وی دبیری نیک آید» (ص: ۱۷۶) و در جای دیگر می‌گوید: «و بونصر بستی دبیر که امروز بر جای است، مردی سدید و دبیری نیک و نیکوخط است» (صص: ۱۹۲-۱۹۳). هم‌چنین از خط مظفر و بومنصور، فرزندان بوالقاسم علی، نوکی، به نیکی یاد می‌کند (ص: ۳۵۷). بیهقی خودش نیز خط دل‌پسندی داشت و نامه‌هایی را که بونصر می‌نوشت، پاک‌نویس می‌کرد.

ه) ویژگی‌های دیگر: داشتن مهارت در زبان و ادب عربی، تاب‌تواند نامه‌هایی را که از خلیفه می‌رسید ترجمه کند، سخنور بودن جهت خواندن نامه‌ها در حضور همگان، آگاهی داشتن از علوم مختلف، مطلع بودن از اخبار گذشته و دانستن حکایات متعدد، داشتن احتیاط و دقت در ثبت وقایع، سدید (راستگو) بودن، خویش‌دار و داشتن «ادب‌نفس» و «ادب درس» برخی از ویژگی‌های دبیران است.

پژوهش

۱. مسجدی بود در دالان ورودی قلعه که برای نماز خواندن دیوانیان می‌ساختند. ۲۰.
۲. برای اطلاع از هنر نویسندگی بیهقی، ر. ک: یادنامه، مقاله‌ی دکتر یوسفی، ص: ۷۹۹.

منابع

۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی به تصحیح دکتر علی‌اکبر فیاض، ج ۳، انتشارات علمی، ۱۳۷۱. ۲۰. جهیشیاری، ابو عبدالله محمد بن عبدوس، الوزراء و الکتاب، ترجمه‌ی ابوالفضل طباطبایی، ۲۵. اتوری، حسن. اصطلاحات دیوانی دوره‌ی غزنوی و سلجوقی، انتشارات سخن، ج ۲، ۱۳۷۳. ۴۰. گیرشمن، رومن. ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه‌ی محمد معین، انتشارات علمی و فرهنگی، ج ۱، ۱۳۷۵. ۵۰. یادنامه‌ی ابوالفضل بیهقی، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد، ج ۲، ۱۳۷۴.

مقایسهٔ سبک و سوز و حس در دو داستان

چکیده

در این مقاله وجوه اشتراک و اختلاف شخصیت‌های هر دو منظومه‌ی عاشقانه‌ی «ویس و رامین» و «خسرو و شیرین» به تفکیک و به اختصار بررسی و در پایان جمع‌بندی شده است.

کلواژها

اسعد گرگانی، نظامی، ویس و رامین، خسرو و شیرین، دایه و شاپور، موبد و فرهاد، شهر و مهین بانو.



شکوه برادران
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و مدرس مراکز پیش‌دانشگاهی
در تبریز و قزوین



۱. وجوه اشتراک شخصیت‌های هر دو داستان

در هر دو داستان شخصیت‌ها و قهرمانان آن‌ها تا حدود بسیار زیادی شبیه هم هستند. در این جا به ذکر چند مورد آن‌ها می‌پردازیم.

۱-۱ رامین و خسرو پرویز

رامین و خسرو پرویز هر دو از نظر شراب‌خواری، زود رنجی، خوش گذرانی و عیاشی شبیه هم‌اند. آن‌ها در خوردن شراب افراط می‌ورزند و هر دو عاشق موسیقی‌اند. رامین همواره در صدد کام‌جویی از ویس است و خسرو نیز در هر برخورد منتظر فرصتی برای کام‌جویی از شیرین است. ویس و رامین با هم پیمان می‌بندند که نسبت به هم وفادار باشند، ولی رامین از ویس دل‌آزرده می‌شود که چرا وقتی به جای موبد تکیه زده ویس بر او خرده گرفته است. هم‌چنین رامین به راحتی عهد و پیمان خود را فراموش می‌کند و با «گل»، دختر «رفیدا» ازدواج می‌کند؛ هرچند این ازدواج دیری نمی‌پاید. خسرو هم برخلاف عهد و پیمان خود با شیرین، با شکر اصفهانی ازدواج می‌کند. هر دوی آن‌ها به این وسیله خواسته‌اند، نسبت به معشوق خود، یک اهرم فشار باشند.

۱-۲ ویس و شیرین

ویس و شیرین از نظر پایداری در عشق، وفاداری و بردباری مثل هم هستند، به گونه‌ای که هر دوی آن‌ها تا پایان عمر بر عهد و پیمان خود وفادارند و حتی در لحظه‌ی مرگ هم در کنار همسر خود می‌مانند. با توجه به داستان نظامی درمی‌یابیم که وی سعی بر آن داشته است که شخصیت شیرین را براساس شخصیت ویس (ولی عفیف‌تر) بسازد.

۱-۳ دایه و شاپور

دایه و شاپور هر دو بین عاشق و معشوق نقش آفرین و عامل ایجاد عشق آن‌ها و هریک مشخصه‌ای شبیه هم دارند. دایه پیرزنی چرب‌زبان، مکار و جادوگر است و با چرب‌زبانی بسیار ویس را به آشنایی با رامین تشویق می‌کند و به او می‌فهماند که زن برای مرد آفریده شده است:

خدای ما سرشت ما چنین کرد
که زن را نیست کامی خوش‌تر از مرد

از درون روزنه‌ای بر بالای بام یا اسب رامین، بین ویس و رامین گفت‌وگویی صورت می‌گیرد و هرکدام به دیگری پاسخ می‌دهند. بین خسرو و شیرین نیز همین صحنه تکرار می‌شود و آن‌ها از بالای بام یا هم سخن می‌گویند و به یکدیگر پاسخ می‌دهند. علاوه بر این، نظامی که هم‌چنان اثر اسعد گرگانی را مد نظر دارد، در بسیاری از صحنه‌ها آن را سرمشق قرار می‌دهد و مشابه‌سازی می‌کند.

و در بزم موبد که همه‌ی بزرگان حضور دارند رامین را به ویس نشان می‌دهد و رامین با زبان موسیقی یا معشوقش سخن می‌گوید. شاپور که نقاشی ماهر است، تصویر خسرو را نقاشی می‌کند و در گردشگاه شیرین قرار می‌دهد و شیرین با دیدن تصویر عاشق صاحب آن می‌شود.

در هر دو داستان شخصیت‌ها و قهرمانان آن‌ها تا حدود بسیار زیادی شبیه هم هستند

۲. وجوه تمایز شخصیت‌ها و قهرمانان و فضای فیزیکی

۱-۲ رامین و خسرو

«شخصیت رامین، زنده‌تر و جان‌دارتر است از شخصیت خسرو. عاشقی رامین زبیده‌تر است. او جوانی است دلیر از اطرافیان موبد که کاری خاص به وی محول نیست. دسترسی به حرمسرا و کنیز و زن هم ندارد. دختری جوان را، که همسرش پیر و فرتوت است، می‌بیند و بر یکدیگر دل می‌بازند.» (غلامرضا، ۱۳۷۰: ۲۰۵)، بنابراین این عشق و عاشقی طبیعی‌تر می‌نماید. اما خسرو برعکس رامین، پادشاهی قدرتمند است که بر کشور پهناور حکومت دارد، زبانه‌هاست، حرمسرا دارد و رقیبی سرسخت مثل موبد ندارد و خود یکه‌تاز میدان عشق است (همان: ۲۰۵).

۲-۲ ویس و شیرین

شیرین پاکدامن‌تر از ویس است، زیرا قبل از ازدواج با خسرو، هرگز دل به عشق دیگری نداده است. حتی مهین‌بانو او را نصیحت می‌کند که بدون ازدواج به دام خسرو نیفتد:

گر این صاحب جهان دل‌باده‌ی توست

شکاری بس شگرف افتاده‌ی توست

ولیکن گرچه بینی ناشکیب

نبینم گوش داری بر فریض

نباید کن سر شیرین‌زانی

خورد جلوی شیرین رایگانی

فرو ماند تو را لوده‌ی خویش

هوای دیگری گیرد فرایش

چنان زی با رخ خورشید نورش

که پیش از نان نیفتی در تنورش...

تو خود دانی که وقت سر فرازی

ز ناشویی به است از عشق بازی

(آیتی، ۱۳۷۰: ۲-۲۰۱)

اما ویس قبل از ازدواج با رامین عاشق و دل‌داده و همسر «ویرو» بوده است و چندان عفت و پاکدامنی شیرین را نداشته است.

با توجه به داستان نظامی چهره‌ی ویس منفی ولی چهره‌ی شیرین مثبت است و در جایی نظامی صریحاً از قول مهین‌بانو که شیرین

۴-۱ موبد و فرهاد

موبد و فرهاد رقیب خسرو و رامین بودند. موبد رقیبی است بسیار قدرتمند که برای ویس و رامین مشکلات فراوانی ایجاد می‌کند و حضورش در این صحنه بسیار طولانی است، هرچند شخصیت اصلی منظومه محسوب نمی‌شود. فرهاد رقیب خسرو است. البته توانمندی وی در این رقابت بسیار کم‌تر از خسرو است و مدت زمان کوتاهی رقیب اوست. در عین حال، خسرو از وجود فرهاد احساس ناامنی می‌کند و روحش ناآرام است.

۴-۲ شهر و مهین‌بانو

شهر و از زنان بزرگان است. شوهرش قارن نامدار است و خود و پسرش ویرو صاحب دم و دستگاه پادشاهی‌اند و سرنوشت دخترش به دست اوست. مهین‌بانو عمه‌ی شیرین است که در واقع بهترین راهنمای اوست و در تمام موارد شیرین را نصیحت می‌کند و در سرنوشت شیرین اثرگذار است.

۵-۱ دایه و مادر خوانده‌ی شیرین (عجوز)

زمانی که موبد به خواب فرو رفته است ویس به نزد رامین می‌رود و دایه را به جای خود نزد او می‌فرستد. شیرین نیز، در شب زفاف زمانی که خسرو به حال خود نبوده و از فرط شراب‌خواری و مستی قدرت درک و آگاهی خود را از دست داده است، عجوز (مادر خوانده خود) را نزد خسرو می‌فرستد. به این ترتیب دایه و عجوز شخصیت و رسالتی مشابه دارند.

نظامی که هم‌چنان اثر اسعد گرگانی را مد نظر دارد، در بسیاری از صحنه‌ها آن را سرمشق قرار می‌دهد و مشابه‌سازی می‌کند

۶-۱ فضای فیزیکی گفت‌وگو

در داستان ویس و رامین، وقتی که رامین از گوراب برمی‌گردد

را اندرز می دهد می گوید:

وگر در عشق بر تو دست یابد

تو را هم غافل و هم مست یابد

چو ویس از نیک نامی دور گردی

به زشتی در جهان مشهور گردی (حاکمی، ۱۳۶۹: ۱۰۲)

۳-۲ شخصیت زن

در این دو داستان، شخصیت زن بسیار متفاوت است.

در داستان ویس و رامین، زن موجودی است که برای کامجویی مرد آفریده شده و در بند زنانگی خود گرفتار است. ناقص العقل است و در برابر برآورده شدن کام خویش نام و ننگ را بر باد می دهد. به سادگی از مرد فریب می خورد و مرد پس از کامجویی از او رهایش می کند و او می ماند و سرزنش های دیگران. فخرالدین اسعد گرگانی در جای دیگر می گوید اگر به حرف زنان گوش فرادهم باعث مصیبت و گرفتاری است:

دو دیگر من به بد روزی نشستم

که گفتار زنان در کار بستم

(آیتی، ۱۳۷۰: ۲۹)

با توجه به داستان نظامی چهره ویس منفی ولی چهره شیرین مثبت است

در صورتی که نظامی در داستان خود سعی بر آن داشته است که هویت و شخصیت از دست رفته ی زن را بار دیگر احیا کند و زن در نظر او موجودی پشتیبان مرد، شریک زندگی، یار و یاور و عامل تحکیم اساس زندگی است نه وسیله ی کامرانی مرد. وی برای زن مقام والایی قایل است. زن را بازیچه ی مرد و وسیله ی لذت جویی او نمی داند بلکه در وجود زن انسان را سراغ می گیرد. شیرین در عین حال که نمی خواهد هوس خسرو را برآورد، به شیرویه ی تخت نشین هم تمکین نمی کند و در کفن شوهر جان می بازد.

۴-۲ ازدواج با گل و شکر اصفهانی

ازدواج رامین با گل و ازدواج خسرو با شکر اصفهانی نیز با هم بسیار متفاوت است. ازدواج رامین با گل تا حدودی طبیعی به نظر می رسد، زیرا همه او را از عشق به «ویس» سرزنش می کنند و او آوارگی و دربه دری زیادی متحمل می شود. حتی به او می گویند به دنبال زیبا روی دیگری برو، در دنیا زیبا رویان فراوانند و سخنانی از این قبیل. در نتیجه، ازدواج رامین با گل قابل دفاع است. بیش تر صحنه ها و رویدادها روال طبیعی خود را دنبال می کنند. در صورتی که خسرو بی هیچ دلیل، از بزرگان نشان زیبا رویی را سراغ می گیرد، که سرانجام شکر اصفهانی را به او معرفی می کنند و به ازدواج با او منجر می شود. بدیهی است داستان شکر اصفهانی چندان ربطی به ماقبل داستان

ندارد و فقط نظامی در پایان داستان این توضیح را می دهد که:

به شکر، عشق شیرین خار می کرد

شکر شیرینی ای بر کار می کرد (همان، ۱۳۰۱)

اثر نظامی به دلیل داشتن عفت کلام و رعایت مسائل اخلاقی و فرهنگی بیش تر از منظومه ی اسعد گرگانی مورد توجه عموم قرار گرفته است

نتیجه گیری

با این که در منظومه ی ویس و رامین و داستان هایی که پیش از نظامی در مشرق زمین نوشته شده، همیشه تمثال زن در طرحی منفی نمایانده شده است، اما نظامی، این شاعر توانمند فارسی، با سرودن منظومه ی خویش به زن جلوه های مثبت می دهد و نه تنها زیبایی و جمال ظاهری وی، بلکه ابعاد معنوی او را نیز، که بسیار شایان توجه است، وصف می کند.

هرچند نظامی در آفریدن شخصیت های خود از منظومه ی فخرالدین اسعد گرگانی الهام پذیرفته ولی روش کار او به گونه ای است که حتی قهرمانان منظومه ی او رنگ و طرحی تازه می یابند و این نشانگر ابداع و نوآوری اوست. در داستان پردازی، با آن که در آن دوران، داستان های بزمی و غنایی مورد توجه بسیاری از مردم بوده، اثر نظامی به دلیل داشتن عفت کلام و رعایت مسائل اخلاقی و فرهنگی بیش تر از منظومه ی اسعد گرگانی مورد توجه عموم قرار گرفته است. وی سعی می کند موضوع عشق را بسیار وسیع و با مضمونی فلسفی بیان کند و در این مورد بسیار مقتدرانه عمل نموده است.

منابع

۱. اسعد گرگانی، فخرالدین، ویس و رامین، (خلاصه ی داستان)، به کوشش اسماعیل حاکمی، ج ۴، ۱۳۶۹. ۲. خاثری (کیا)، زهرا، فرهنگ ادب فارسی، توس، ج ۳، ۱۳۶۶. ۳. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، تهران، فردوس، ج ۲، ۱۳۷۲. ۴. غلامرضایی، محمد، داستان های غنایی منظوم، انتشارات خرداد، ج ۱، ۱۳۷۰. ۵. مبارز، ع، قلی زاده، م، سلطان، م، زندگی و اندیشه های نظامی، برگردان، ح. م. صدیق، توس، ج ۲، ۱۳۶۰. ۶. نظامی گنجهای، کلیات خمس (خسرو و شیرین)، سپهر، ج ۴، تهران، ۱۳۶۶. ۷. نظامی گنجوی، گزیده ی داستان خسرو و شیرین، به کوشش عبدالحمید آیتی، ج ۳، ۱۳۷۰. ۸. یغمایی، اقبال، هوس نامه ی خسرو و شیرین، توس، ج ۱، ۱۳۷۲.

به یاران چنین گفت کز رای شاه
بیچیدم و دور گشتم ز راه
مرا گفته بُد کار رستم بسیج
ز بند و ز خواری میاسای هیچ
نکردم نرفتم به راه پدر
که آن شیردل مرد پر خاش خِر
بسی رنج دارد به جای سران
جهان راست کرد او به گرز گران
همه شهر ایران بدو زدنند
اگر شهر یارند اگر بندندند
(ابیات ۲۶۱۱-۲۶۰۷ از نسخه شماره ۳ و ۴ شاهنامه به تصحیح زول مل)

مأموریت اسفندیار به وسیلهی گشتاسب تعیین شده است. او چه نزد پدر و چه در حضور مادر بزرگی های رستم را پاس می دارد و می گوید اگر رستم به فرمان من بیاید هرگز از من سخن سرد و ناگوار نمی شنود.

چو رستم بیاید به فرمان من ز من نشود سرد، هرگز سخن (همان، ۲۵۷۸)

این درنگ او در کنار رود هیرمند، پیش از هر اقدامی او را به یک شاهزادهی فرهیخته و آشنا به سیاست و ورزی بدل می کند؛ هرچند پدرش گشتاسب دکترین قهر و تهدید دارد. اسفندیار که مأمور به انجام رساندن فرمان پدر است، لشکر خود را به سوی زابل می آورد. در کنار رود هیرمند متوقف می شود و سرایرده می زند. دستور می دهد بزرگان لشکر به نزد او بیایند. به یاران خود می گوید من از فرمان شاه سرپیچی کردم و از راه دور شدم. در عین حال مأموریتم رستم است. اما رستم بزرگ است و شأن والایی دارد... این نگاه خوب انسانی موجب می شود که او نخستین گام را برای گفت و گو با رستم بردارد. نماینده ای که برای ابلاغ پیام برمیگزیند ویژگی های منحصر به فردی دارد. به جهت ظاهر و چهره جنگجو، شکوهمند و آراسته است. به جهت باطن، تیزهوش (تیزویر)، دانا، خوش حافظه (دزاک) و سخن گوشت و همه ی این ها برای آن است که رستم نتواند او را فریب بدهد. پیام قرار است شفاهی ابلاغ شود. اما پیام چیست؟ به راحتی خودت را تسلیم کن. تا مجبور نشوم به خشونت متوسل گردم. بیک اسفندیار، بهمن، به زابل می آید. خانواده ی رستم به خوبی از او استقبال می کنند تا جایی که زال، خود به پیش باز او می آید. بهمن، پیش از دیدار نزدیک با رستم، زور و هوشمندی او را با غلتاندن سنگی از کوه در محل شکار او می آزماید و به این ترتیب در می یابد که رستم سنگ کوچکی نیست که اسفندیار بتواند او را با تیپایی از سر راه خود بردارد. (همان، ۲۷۲۴).

بهمن سلام اسفندیار و لشکرش را به رستم می رساند. رستم نیز او را به بزم دعوت می نماید و از او پذیرایی می کند. رستم در این پیام از اسفندیار به نیکی یاد می کند. او را شیردل، مهتر و نامدار می خواند و به خردورزی دعوت می کند. خود را مؤمن می داند

جایگاه تعامل و سیاست و ورزی در رزم نامه ی حماسی رستم و اسفندیار چگونه است؟ نگارنده، به همین منظور چندبار کل این داستان را از شاهنامه ی فردوسی (نسخه ی شماره ی ۴-۳ از مجموعه ی سه جلدی) به تصحیح زول مل از نظر گذرانده است. نتایج به دست آمده از این تحقیق بیانگر این نکته است که در یکی از مشهورترین منظومه های حماسی شاهنامه (داستان رستم و اسفندیار)، مسئله ی تعامل و رایزنی میان قهرمانان ضرورتی سیاسی، اجتماعی و نظامی تلقی شده و گسترش یافته است. تعامل و گفت و گو یکی از مهم ترین شاخصه های تمدن و رشد یافتگی یک جامعه است. رستم، نماینده ی خرد پرورده ی قوم ایرانی است و از چنین خردمندی، جز عمل خردورزانه سزاوار نیست.

کرواژوها

گفت و گو، تعامل، رستم و اسفندیار، ضرورت، خردورزی.



حاجید اکبر پور
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان های پابل



تعامل و سیاست و ورزی در رزم رستم و اسفندیار

و دوست دارد که اسفندیار را رودرو ببیند. سپس از خدماتش می‌گوید. آن‌گاه خود را بی‌گناه می‌شمارد و به راحتی در می‌یابد که این ادعا بهانه‌ای بیش نیست و نصیحتش می‌کند:

مکوان چه هرگز نگفته‌ست کس

ز مردی مکن باد را در قفس (همان، ۲۸۰۳)

تعامل و گفت‌وگو یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های تمدن و رشد یافتگی یک جامعه است

رستم یکی به زابل می‌فرستد و از پدرش می‌خواهد ایوان‌های قصر را هرچه مجلل‌تر بیاراید. و منتظر مهمان باشد، مهمانی که پرکینه و جنگ‌خواه است.

رستم، که حجم خطر و فتنه را دریافته است، شروع به تدبیر می‌کند. در آغاز عکس‌العملی تلافی‌جویانه ندارد. او سعی می‌کند با مهربانی، روحیه‌ی سرکش و ستیزه‌جویانه‌ی جوانی چون اسفندیار را تعدیل کند و به مسالمت بکشانند. او چون حریفان خود، اسفندیار و بهمن شتاب‌زده نیست.

دیدار نخست میان رستم و اسفندیار

در این دیدار، رستم به اسفندیار درود می‌دهد و می‌گوید من از خداوند خواسته‌ام تا مرا راهنمایی کند.

پس از آفرین گفت کز یک خدای

همی خواستم تا بود رهنمای (همان، ۲۸۶۷)

سپس اسفندیار را به نشست و گفت‌وگو دعوت می‌کند و به او اطمینان می‌دهد که در درستی سخن من، خداوند گواه است و خرد راهنمای من است. رستم دعوت خود را رسمی می‌کند. اسفندیار در مقابل، بهانه‌ی نگاه داشت فرمان پدر را دارد. به این معنی که نه سر جنگ دارد و نه رأی درنگ و به سخنی دیگر به سختی از نم‌گیر شدن می‌هراسد. اسفندیار نیز به نوبه‌ی خود به رستم پیش‌نهاد می‌دهد که بیا و مردانگی کن و پایت را در بند بگذار. در ضمن او را با وعده‌هایی تطمیع می‌کند.

رستم در پاسخ می‌گوید من از خداوند خواسته بودم که با این دیدار دلم را شاد کنم. ولی ترس من این است که دیو میان من و تو راه پیدا کند. اسفندیار نشست با او را می‌پذیرد.

تو را از روگر چنین آمده است

یک امروز با می‌بساییم دست (همان، ۲۹۲۵)

رستم به خانه برمی‌گردد. لباس مهمانی می‌پوشد و منتظر می‌ماند. از آن سوی اسفندیار از گفته‌اش پشیمان می‌گردد و می‌گوید ما کار سخت را آسان گرفتیم. بنابراین من نه به ایوان رستم می‌روم و نه او را دعوت می‌کنم.

دیدار دوم

عصر همان‌روز دیدار دوم اتفاق می‌افتد. رستم برای گله‌گذاری می‌رود. این در حالی است که او «گرز گاو پیکر» را در دست دارد و بسیار عصبانی به نظر می‌آید. اسفندیار به پیش‌باز رستم می‌آید. در این دیدار نیز رستم آغازگر سخن است.

ادیات اسفندیار تند، گستاخانه و توهین‌آمیز است. در مقابل ادبیاتی را که رستم به کار می‌بندد خردمندانه، نرم و احترام‌آمیز است

بلوگفت رستم که ای پهلوان نوآیین و نو شاخ و قرخ جوان
خرامی نیز زید مهمان تو چنین بود تا بود پیمان تو؟! (همان، ۲۹۷۹-۸۰)

سخن رستم تند و طعنه‌آمیز می‌شود. او هنرهایش را به یاد اسفندیار می‌آورد و به او گوشزد می‌کند و می‌گوید دوست داشتم با تو رابطه‌ی دوستانه داشته باشم. اسفندیار رستم را دعوت به آرامش می‌کند و از او می‌خواهد تا در مجلسش شرکت نماید. با این وجود جهت تحقیر رستم، او را به دست چپ خود می‌نشانند.

جهان دیده گفت این نه جای من است

به جای نشینم که رای من است (همان، ۳۰۰۸)

رستم به نرم‌ترین نوع بیان توسل می‌جوید. انگار پدری است که دارد با دل‌سوزی زشت و زیبایی‌های زندگی را به فرزندش می‌آموزد و نگران تباهی اوست. این نشانه‌ی شعور و بزرگی بشری



اوست که نگران سرنوشت حریف احتمالی خود در جنگ باشد. اما جواب اسفندیار سخت تلخ، گزنده، جاهلانه و بدبینانه است.

که پیر فرینده کانا بود

اگر چند بیروز و دانا بود (همان، ۲۲۴۴)

به هر ترتیب اسفندیار دعوت رستم را نمی پذیرد، چون می پندارد رستم قصد فریب و به تسلیم کشاندنش را دارد.

تو چندین همی بر من افسون کنی

که تا چنبر از یال بیرون کنی (همان، ۲۲۴۵)

چرا رستم با همه‌ی توانمندی طبیعی و اکتسابی خود گزینه‌ی گفت‌وگو را برمی‌گزیند؟ رستم نماد خردورزی است و جز این از او انتظار نمی‌رود.

این بار لحن رستم سخت و تلافی جویانه می‌شود.

تو را بر تنگ رخس مهمان کنم

سرت را به گویال درمان کنم (همان، ۲۲۴۶)

حال که مهمانی مرا نمی‌پذیری تو را مهمان سُم‌های اسبم می‌کنم و این بیماری غرورت را درمان می‌سازم. دیدار دوم با همین ادبیات خشن، پر خاشجویانه و جنگ طلبانه پایان می‌یابد.

دیدار سوم یا پرده‌ی نهایی نمایش

رجزهای رستم در این دیدار نصیحت‌گونه است و نمی‌خواهد بی‌گدار به آب بزنند. نه تنها برای خود، که بنا بر یزدان شناسی‌اش (پرهیزگاری) و نیز عاطفه‌ی پدرانه‌ای که نسبت به اسفندیار دارد، از این زمان به بعد دیگر نشستی میان او و اسفندیار رخ نمی‌دهد. اگر گفت‌وگویی است بر پشت اسب‌هاست، در هیئتی کاملاً نظامی.

ادبیات اسفندیار تند، گستاخانه و توهین آمیز است. در مقابل ادبیاتی را که رستم به کار می‌بندد خردمندانه، نرم و احترام آمیز است. رستم گاه در لباس یک مرشد پرهیزگار می‌خواهد با نرمی درشتی به هم در، شاگرد چموش خود را سر به راه کند.

رستم اگر مجبور به جنگ شود برای حفظ آزادی خویش است. او، برای حفظ همین آزادی، حاضر شده است آبرومندانه و در کمال عزت با اسفندیار مدارا کند. این مدارا تا آنجاست که به عزت او گزند نمی‌رسد. چون عزت در چشم رستم مساری با آزادی است. پس رستم به هر بهانه‌ای نخواهد جنگید، هرگاه بتواند در سایه‌ی گفت‌وگو عزت خود را پاس بدارد بر آن پای می‌فشارد. چرا رستم با همه‌ی توانمندی طبیعی و اکتسابی خود گزینه‌ی گفت‌وگو را برمی‌گزیند؟

رستم نماد خردورزی است و جز این از او انتظار نمی‌رود. او می‌تواند با خدا آبروی خود را معامله کند و برای کسب رضایت یزدان به مصالحه و تعامل نرم‌افزاری با حریف تن بدهد.

بدو گفت رستم کزین گفت‌وگوی چه آید مگر کاهش آب روی به یزدان گرای و ز یزدان گشای که اوی است بر نیکویی رهنمای (همان، ۱۹-۳۵۱۸)

رستم علاوه بر این‌ها، انتقادهای تندی به اسفندیار و افکار او دارد.

بگفت ای گزیده یل اسفندیار ایا سیر ناگشته از کارزار

شرس از جهان دار یزدان پاک خرد را مکن یا دل اندر مفاک

من امروز نی بهر جنگ آمدم بی پوزش و نام و تنگ آمدم

تو با من بدی را چه کوشی همی تو چشم خرد را بیوشی همی

(همان، ۴۲-۳۷۳۹)

مواد ادبیات به کار گرفته شده‌ی رستم در مواجهه با اسفندیار عبارت‌اند از: نصیحت^۱، انتقاد^۲، تذکر به مقدسات و یاورها^۳، تهدید^۴، تفاخر^۵ و پر خاش^۶. این عناصر در اغلب مواقع به هم تنیده‌اند. ادبیات مورد استفاده‌ی اسفندیار نیز عبارت‌اند از: تهدید^۷، احترام^۸، تحقیر^۹، تفاخر^{۱۰}، توجیهات نامعقول از رفتار خود^{۱۱} و تمسخر^{۱۲}

پینوشت

۱. تو آن کن که از شهریاران سزاست
به مردی زدل دور کن خشم و کین

(همان، ۹-۳۸۰۸)

۲. مگو آن چه هرگز نگفته‌ست کس

(همان، ۲-۳۸۰۳)

۳. ز یزدان و از روی من شرم‌دار

(همان، ۲۲۳۷)

۴. بخندید رستم ز اسفندیار

(همان، ۲۱۵۹)

۵. تو بر راه من بر ستیزه مریز

(همان، ۶-۳۸۰۶)

۶. هنر بین و این نامور گوهرم

(همان، ۱۰-۳۰۱۰)

۷. ستودان ندیدند و گور و کفن

سر جادوان را بکنند ز تن

(همان، ۱۲۳۳)

۸. چنین گفت با او یل اسفندیار

تو فردا بیینی ز مردان هنر

به ایوان شو و کار فردا بسیج

تن خویش را نیز مستای هیچ

(همان، ۱-۳۲۰۱)

۹. تن بیلتن را به بر در گرفت

که یزدان سیاسی ای جهان پهلوان

(همان، ۸۱-۳۸۸۰)

۱۰. خروشید چون روی رستم بدید

فراموش کردی تو سگری مگر

(همان، ۴-۲۷۳۳)

۱۱. وقتی پشوتن اسفندیار را به تأمل دعوت می‌کند او در پاسخ می‌گوید:

چنین داد پاسخ ورا نامدار

که گر من بییچم سر از شهریار

بدین گیتی اندر نکوهش بود

(همان، ۵۵-۲۱۵۲)

۱۲. بخندید و گفت اینک آراستم

بدان که گه که از خواب برخاستم

(همان، ۸-۳۴۰۸)

منابع

فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه (مجلد سوم و چهارم) به تصحیح ذول‌حول، تهران، سخن، چ ۴، ۱۳۷۳ •



صبح بر سر درخزینا قصه قرمزها



واژه‌ی «صبح» ۱۶۴ مرتبه در اشعار نیما به کار رفته است و پرکاربردترین کلید واژه‌ی طبیعی بعد از «شب» است. صبح در نگاه نیما اغلب شادی آور و امیدبخش است و برخلاف شب همواره مورد ستایش شاعر قرار می‌گیرد. برای نمونه، در شعر «خروس می‌خواند»، نیما به توصیف زیبایی از «مردسوار» در سیاهی، سوار بر «اسب رمیده» می‌پردازد که «عطسه‌ی صبح»، «نقشه‌ی روز دلگشای» را در خیالش نقاشی می‌کند:

می‌شاید به راه مرد سوار
گرچه‌اش در سیاهی اسب رمید
عطسه‌ی صبح در دماغش بست
نقشه‌ی دلگشای روز سفید
(خروس می‌خواند: ۶۲۶-۶۲۷)

یا در شعر «امید پلید» سخن از وصف صبحی آمده است که با «رقص لطیف قرمزی‌هاش» از «قله‌ی کوه‌های غمناک» سر می‌رسد تا آرایش‌ها و ناپاکی‌ها را پاک کند و تیرگی‌ها را بشوید:

آی آمد صبح چست و چالاک
با رقص لطیف قرمزی‌هاش،
از قله‌ی کوه‌های غمناک
از گوشه‌ی دشت‌های بس دور،
آی آمد صبح تا که از خاک
اندرده‌ی تیرگی کند پاک
(امید پلید: ۴۲۶)

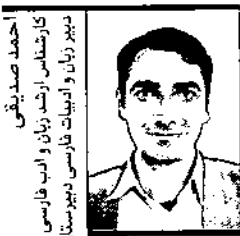
نیما در مواردی هم صفاتی به صبح نسبت داده است که این صفات بر خلاف عادت و دور از خصوصیات صبح است: «لکه‌دار صبح» و «صبح پلیدروی» و «مه‌آلوده صبح». این نوع برخورد تضادگونه شاید سرچشمه گرفته از اوضاع نابه‌سامان اجتماعی و فرهنگی زمان شاعر است که به این شکل بروز یافته است. در قطعه‌ی زیر شاعر صبحی را وصف می‌کند که اگر چه روی سفید و خندان است اما «زیر دندانش شبی تیره و چرکین نهفته» است که باعث لکه‌دار بودنش شده است:

چکیده

در این مقاله، کلمه‌ی «صبح»، که از کلید واژه‌های پر بسامد و محوری اشعار نیماست، بررسی شده است. کاربرد آن نیز به صورت مطلق و با هم‌نشین‌های وصفی و اضافی استخراج و در سه جدول ارائه شده و در بخش پایانی، سیر تدریجی مفهوم آن بررسی گردیده است.

کلواژه‌ها

نیما، صبح، شب، کلیدواژه، امید.



احمد صافی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
دبیر زبان و ادبیات فارسی دبیرستان‌های آمل

آمد از ره این زمان آن صبح / یک افسوس را

گرچه از خنده شکفته / زیر دندانش ز چرکین شمی تیره نهفته
می‌نماید لکه داری روی خاکستر سواری / می‌دمد بر صورت خاکی
هم ردیف نابه‌کاری / لکه‌دار صبح با روی سفیدش روبه‌روی من
(لکه‌دار صبح: ۴۴۳)

شکسته خاطر، فسونگر، مه‌آلوده، لکه‌دار، خنده‌ی بی‌رونق صبح،
زوال صبح، غم صبح، «ذیلاً به نمونه‌هایی از هم‌نشین‌های «صبح» در
شعر نیما اشاره می‌کنیم:

تازه

دینگ دانگ... این چنین / ناقوس با نواش در انداخته طنین
از گوشه جایی جیب سحر، صبح تازه را / می‌آورد خبر
(ناقوس: ۵۱۹)

روشن

آی آمد صبح روشن از در / بگشاده به رنگ خون خود پر
سوناگرهای شب گریزان / بر مرکب تیرگی نشسته،
دارند ز راه دور می‌آیند...
(امید پلید: ۴۲۵)

تصویرسازی با کلید واژه‌ی صبح:

یکی از راه‌های شناخت مفهوم کلید واژه‌ها در شعر نیما، بررسی
تصاویر و عناصر خیال بر ساخته از این واژه‌هاست. «در شعر نیما

جدول بسامد کلید واژه‌های «صبح» در شعر نیما به همراه هم‌نشین‌های وصفی و اضافی

صفحه	صفحه	صفحه	صفحه	صفحه	صفحه	صفحه	صفحه	صفحه	صفحه	صفحه	صفحه
۷۰	۹۵	۹۷	۱۲۶	۱۲۶	۱۴۲	۱۴۲	۱۶۰	۱۶۰	۱۷۶	۱۸۴	۱۸۶
۱۸۶	۱۸۹	۱۹۴	۱۹۴	۱۹۵	۲۴۸	۲۵۱	۲۵۱	۲۶۴	۲۶۷	۲۷۵	۲۷۶
۲۸۰	۲۸۰	۲۸۲	۲۸۳	۲۹۶	۳۰۲	۳۰۲	۳۰۴	۳۱۰	۳۱۴	۳۱۴	۳۱۵
۳۲۴	۳۴۲	۳۴۸	۳۵۰	۳۷۴	۴۰۱	۴۰۱	۴۰۶	۴۰۸	۴۰۹	۴۰۹	۴۲۳
۴۲۴	۴۲۶	۴۲۷	۴۴۲	۴۴۳	۴۶۷	۴۶۷	۴۷۹	۵۰۵	۵۰۵	۵۲۵	۵۶۶
۵۸۰	۵۹۳	۵۹۴	۶۱۶	۶۱۶	۶۲۷	۶۲۷	۶۳۴	۶۵۸	۶۶۳	۶۸۱	۷۰۷
۷۲۶	۷۳۳	۷۳۶	۷۴۰	۷۴۹	۷۷۸	۷۷۸	۷۸۲	۷۹۹	۸۱۵	۸۲۴	۸۳۰
۸۳۳	۸۳۵	۸۳۵	۸۳۸	۸۳۹	۸۷۰	۸۸۶	۸۹۰	۸۹۲	۸۹۳		

است جایگاه نخستین این کلید واژه در شعر نیما از لحاظ زبانی و
تصویری در محدوده‌ی معنی قاموسی واژه‌ها؛ همان معانی اصلی
و اولیه است که به سال‌های آغازین فعالیت شعری او برمی‌گردد.
اما به تدریج هم‌زمان با پختگی زبان و اندیشه شاعر، متحول
می‌گردد. تا جایی که در نهایت به اساسی‌ترین و کامل‌ترین شکل
تصویری خود، یعنی به نماد یا سمبل می‌انجامد.

سیر تدریجی مفهومی کلید واژه‌ی صبح در شعر نیما

با بررسی نهایی کلید واژه‌ی صبح در شعر نیما و تأمل در اوصاف
و تصاویری که نیما از آن‌ها ارائه داده است، به این نتیجه رسیدیم
که جایگاه معنایی و مفهومی این واژه در اشعار دوران آغازین

تصویرها نشان دهنده‌ی کشف رابط‌های تازه میان اشیاء است و در
بیش‌تر مواقع آن‌چنان این تصاویر دقیق و هنرمندانه شکل گرفته‌اند
که خواننده را با فضای ذهنی شاعر آشنا می‌سازد. «محمودی، ۱۳۷۷:
۳۱) بنابراین، با تکیه بر این عناصر شاید بتوان به دنیای پریچ و خیم
اندیشه‌ی او راه جست و در معنی‌شناسی شعرش به نتیجه‌ای دست
یافت. نیما خود می‌گوید: «شعرهای من اگر نامطوب و بی‌اثر باشد به
جهت این است که از افق یک زندگانی و فکر و قلب دیگری جریان
یافته‌اند. به این ترتیب با نزدیک شدن به آن زندگانی و فکر می‌توانی
در معانی آن‌ها کاوش کنی.» (نیما، ۱۳۵۴: ۲۷)

با بررسی نهایی عناصر خیال بر ساخته از کلید واژه‌ی صبح
در شعر نیما به این نتیجه رسیدیم که از میان انواع صور خیال
تشخیص، تشبیه، استعاره و نماد کاربرد بیش‌تری دارد. گفتنی

الف) موصوف

صفحه	صفت	صفحه	صفت	صفحه	صفت	صفحه	صفت
۴۲۹	پسین	۴۷۹	دلکش	۶۲۷		۲۲۶	روشن
۶۲۶	پلید روی	۱۹۲	دیر	۶۶۲		۶۹۰	روشن آرای
۴۴۲	تابناک	۴۰۴	دیرسفر	۶۲۶		۸۱۵	لکمدار
	تازنده	۶۲۶	روشن	۷۱		۸۷۰	
	تازه	۵۱۹		۳۶۹	شکسته خاطر	۱۹۲	
	تمیز	۸۸۴		۴۲۵	طربناک	۷۰	
		۸۸۶		۴۴۲	طلایی	۴۴۲	
	حیران	۵۹۵		۵۴۳		۴۸۱	
	خندان	۴۰۲		۷۴۴	فسونگر	۸۹۰	
		۴۲۹	روشن رو	۴۶۵	مه آلوده	۶۴۰	
	خون فشان	۱۹۴	سفید	۶۵۸	نورانی	۶۲۶	
	چرکینه خورده	۱۹۲	سراسیمه	۴۴۲			
	دل افروز	۷۲۰	سفید	۱۲۶			

ب) مضاف الیه

صفحه	مضاف	صفحه	مضاف	صفحه	مضاف
۳۱۰	ابلق	۴۴۲	رحیل	۲۹۸	
۶۲۷	انتظار	۵۹۵	رقص قرمزان	۳۳۳	
۲۹۶	جبین روشنائی	۶۹۵	روشنای	۴۷۲	
۵۱۸	جبین	۸۷۰		۴۸۱	
۶۹۰		۶۹۵	زمزمه	۳۶۹	
۵۱۶	چراغ	۴۲۹	زوال	۵۹۵	
۷۰	خروس	۲۸۲	سایه	۵۹۴	
۱۴۲	خنده	۳۱۰		۸۷۹	
۶۸۲	خنده‌ی بی رونق	۴۹۶	طراز قرمز	۶۰۱	
	خیال	۲۸۵	طلایه	۵۹۴	

با اشعار دوره‌های میانی و پایانی متفاوت است. از آن‌جا که سیر تحول درون مایه‌های شعر نیما از شعر غنایی و رمانتیک و شخصی به شعر اجتماعی و سیاسی است، کاربرد کلید واژه‌ی صبح نیز با گذر زمان و پختگی و تکامل زبان و اندیشه شاعر، دچار تحول معنایی و مفهومی گردیده و جنبه‌ی عمومی و اجتماعی به خود گرفته است.

باید نیما را شاعری امیدوار و خوش‌بین و معتقد به چیرگی نهایی صبح آزادی بر شب استبداد دانست

بدون شک ریشه‌ی اصلی این تحول و تکامل زبانی و اندیشه‌ورزی‌های نیما را باید تأثیر جریان‌ات فرهنگی و حوادث تاریخی، اجتماعی و سیاسی جامعه‌ی آن روز در ذهن او دانست که زمینه‌های معنایی شعر او را فراهم ساخته است. در شعرهای شبانه‌ی نیما همیشه ته مانده‌ی امیدی به آینده‌ی روشن به چشم می‌خورد که آن هم اغلب در قالب واژه‌ی «صبح» رخ می‌نماید. میزان بسامد این واژه نیز بعد از واژه‌ی شب در اشعار او گواهی بر این ادعاست. اساساً صبح در پهنه‌ی شعر و ادب فارسی و به ویژه ادبیات عرفانی جایگاه ویژه و مقدسی دارد:

برای ای آفتاب صبح امید که در دست شب هجران اسیرم (حافظ)

بی‌گمان نیما با تکیه بر همین پشتوانه‌ی عظیم فرهنگی است که صبح را کارآمدترین ابزاری می‌داند که در مقابل پلشتی‌ها و ناخالصی‌های شب قرار می‌گیرد:

خواننده بلندتر خروسان: آی آمد صبح خنده بر لب

بر باد ده ستیزی شب از هم گسل فسانه‌ی هول

بیونده قطار آیام (امید پلید: ۴۲۶)

همان‌طور که اشاره کردیم رویکرد نیما به صبح در اشعار اولیه، رویکردی شخصی و غنایی است، به‌طوری که ارزش معنایی واژه صرفاً در محدوده‌ی لغوی و قاموسی آن است. برای مثال، در منظومه‌ی «افسانه» که نخستین رویارویی شاعر با این واژه است، سخن از «صبحی طربناک» و روزگاری خوش به میان آمده که شاعر آن را در زندگی خویش تجربه کرده است:

بر سر ساحل خلوتی، ما می‌بودیم و خوش‌حال بودیم

با نفس‌های صبحی طربناک نغمه‌های طرب می‌سرودیم

نه غم روزگار جنایی (افسانه: ۷۰)

اما رفته‌رفته با پشت سر گذاشتن شرایط تلخ و نابه‌سامان اجتماعی، نگاه شاعر نسبت به این واژه رنگ می‌بازد. به‌طوری که در شعر «سرباز فولادین»، که تاریخ سرودن آن هم‌زمان با سال‌های بر تخت نشستن حکومت مستبدانه‌ی رضاخان است (۱۳۰۶)، نیما صبح را با چهره‌ای پلید و شکسته خاطر و چرکینه و خون‌فشان توصیف می‌نماید که حکایت‌گر ظلم‌ها و حقارت‌ها

و نابرابری‌های زمانه‌ای است که او در آن می‌زیست:

صبحی پلید روی در این حین بر او گذشت

چونان که بر هر آمده زندانی‌ای بگشت

دل مرده و ملول، طبع جهان از آن

صبحی شکسته خاطر و چرکینه خورده‌ای

رنگ نشاط و جنبش از هر چه برده‌ای

چون قرصه‌ای ز یخ، خورشید او به پیش

(سرباز فولادین: ۱۹۲)

کوتاه سخن این‌که نقطه‌ی اوج امیدبخشی شاعر به‌واسطه‌ی واژه‌ی صبح در شعر کوتاه «برف» رقم می‌خورد. در این شعر که محصول دو سال بعد از کودتای معروف ۱۳۳۲ است، نیما از صبحی سخن می‌گوید که با «رقص لطیف قرمزی‌هاش» بر دل مردم غفلت‌زده و خواب‌آلود نور امید و روشنائی می‌بخشد و به آن‌ها مزه‌ی رهایی می‌دهد، اگرچه در گوشه‌ای دیگر هنوز شب و تیرگی حاکم است:

زردها بی‌خود قرمز نشداند قرمزی رنگ نینداخته است

بی‌خودی بر دیوار صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما

«واژنا» پیدا نیست (برف: ۷۷۸)

نتیجه‌گیری

با بررسی نهایی طیف‌های معنایی کلیدواژه‌ی صبح در شعر نیما به این نتیجه رسیدیم که اغلب مفاهیم و بن‌مایه‌های برخاسته از این واژه بازتاب فضای امیدوارکننده و خوشایند در اندیشه‌ی نیماست. به عبارت دیگر از دریچه‌ی واژه‌ی صبح و واژگان پربسامد دیگری چون مهتاب، سحر، خروس و...، که در دایره‌ی معنایی این واژه قرار می‌گیرند، می‌توان پی برد که نیما هیچ‌گاه در برابر سلطه و سیطره‌ی شب بر جامعه و پیرامونش به بن‌بست یأس و دل‌سردی نرسیده، بلکه به عقیده‌ی خودش «در دل سنگین رؤیای شب تیره» به دنبال «نقطه‌های روشن» از زندگی است:

بین مرگ و زندگانی در دل سنگین رؤیای شبی تیره،

که خفه گشته‌ست در آن مردمان را بانگ

نقطه‌های روشن از معنی دیگر را به‌دست آورد خواهم (خانه‌ی صریلی: ۳۷۸)

بنابراین در مجموع باید نیما را شاعری امیدوار و خوش‌بین و معتقد به چیرگی نهایی صبح آزادی بر شب استبداد دانست:

رستگاری روی خواهد کرد

و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد، مرغ می‌گوید (مرغ‌آمین: ۷۴۴)

منابع

۱. پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، ج ۱، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۷: ۲۰.
- طاهباز، سیروس، برگزیده‌ی آثار، به‌انضمام یادداشت‌های روزانه‌ی نیما، ج ۱، تهران: انتشارات بزرگمهر، ۱۳۶۹: ۳.
- محمودی، معصومه، تصویرگری در شعر نیما، (بایان‌نامه)، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۷: ۴.
- یوشیج، نیما، ستاره‌ای در زمین، ج ۱، تهران: انتشارات توس، ۱۳۵۴: ۵.
- مجموعه‌ی کامل اشعار، تدوین سیروس طاهباز، ج ۶، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۳: ۳۰.

چهارپاره

در شعر



نگاهی به پیشینه‌ی چهارپاره

حدود سال ۱۲۸۸ ش شاعران ایران برای تحول شعر فارسی پا پیش گذاشتند و اولین اشعاری که سرودند در قالب چهارپاره بود. ایشان که می‌خواستند در شعر کلاسیک ایران، به تقلید از اروپا، تحول ایجاد کنند، در گام اول شعر را از قید قافیه آزادتر کردند و این روند به پیدایش چهارپاره انجامید. این قالب تقریباً تا سال (۱۲۹۹ هـ. ش.) قالب رایج و معمول شعرا گردید. اما، بعد از آن در صدد برآمدند که شعر فارسی را از حیث وزن آزادتر نمایند. به این ترتیب، با سرودن اشعاری که تساوی مصراع‌ها در آن رعایت نمی‌شد «شعر آزاد» را پایه‌گذاری کردند و چون این نوع شعر با سروده شدن

چکیده

آنچه از نظر تان می‌گذرد فشرده‌ای از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نویسنده، تحت عنوان «چهارپاره» است، که توسط ایشان تهیه و ارسال شده است (با حذف مقدمه‌ی مقاله و شواهد مکرر آن).

کلواژها

چهارپاره. عادی و متعارف، ترکیب‌بندی، مستزاد.

قالب چهارپاره از جمله قالب‌هایی است که تعداد بیت‌ها (بندها) در آن مطرح نیست

احمد خلیلی زاده
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های سرب، آذربایجان شرقی

شعر «افسانه‌ی نیما نمود پیدا کرد، نیما «پدر شعر نو» شناخته شد و شعر نو یا آزاد را «نیمایی» نیز نامیدند. پس می‌توان گفت حدود ۱۱ سال (بین سال‌های ۱۲۸۸ تا ۱۲۹۹) چهارپاره مد نظر شعرا بود و پس از آن نیز با وجود پیدایش قالب نیمایی، چهارپاره در کنار شعر نیمایی جایگاه خود را مستحکم کرد.

بلندی و کوتاهی چهارپاره‌ها

برای اغلب قوالب شعر از نظر کمیت و تعداد بیت‌ها حد و اندازه‌ای معین گردیده است و باید ضوابط آن در سرودن اشعار رعایت شود. اگرچه برخی رعایت نکرده‌اند. اما قالب چهارپاره از جمله قالب‌هایی است که تعداد بیت‌ها (بندها) در آن مطرح نیست و شاعر، به مقتضای موضوع، مختار است که کمیت آن را خود تعیین نماید. طی بررسی‌های به عمل آمده کم‌ترین اندازه‌ی چهارپاره دو بند مشاهده شده است اما اشعاری هم دیده شده که تنها از یک بند (دو بیت) تشکیل یافته‌اند. البته به نظر می‌رسد اشعاری که یک بند (دو بیت) دارند و از قاعده‌ی منظم قافیه‌بندی و اوزان دوبیتی و رباعی تبعیت نمی‌کنند در ردیف چهارپاره قرار دارند. به هر حال، کم‌ترین حد چهارپاره یک بند و بیش‌ترین حد آن نامحدود است. نگارنده در بررسی‌های خود طولانی‌ترین چهارپاره را در دیوان ملک‌الشعرا بهار با عنوان «مرغ شباهنگ» یافته است، که ۳۸ بند دارد. احتمالاً چهارپاره‌های طولانی‌تری نیز وجود داشته باشد. نمونه‌ای از چهارپاره‌ی یک‌بندی:

حسرت نبرم به خواب آن مرداب
کارام درون دشت شب خفته است
درایم و نیست باکم از طوفان
دربا، همه عمر خوابش آشفته است
(شفیعی کدکنی)

اشکال صوری چهارپاره‌ها

(الف) چهارپاره‌های عادی و متعارف-چهارپاره‌هایی هستند که در هر بند آن چهار مصراع وجود دارد، به طوری که تمامی مصراع‌های آن از لحاظ هجای عروضی با همدیگر برابرند و بیش‌ترین و معمول‌ترین چهارپاره‌ها در آثار شعری معاصر از این نوع‌اند. نمونه:

بت تراش
بیکر تراش بپریم و یا تیشه‌ی خیال
هر شب تو را ز مرمر شعر آفرینام
تا در نگین چشم تو نقش هوس زخم
ناز هزار چشم سیه را خریدام
(نادر نادروپور)

(ب) چهارپاره‌های مستزاد- همان‌طوری که در بعضی از قالب‌های شعری مستزاد ساخته می‌شود، شاعران

(پ) چهارپاره‌های ترکیب‌بندی شاعران نوپرداز، سرودن ترکیب‌بند را به اشعار سستی منحصر نکرده‌اند و با قالب چهارپاره نیز، نوعی ترکیب‌بند ساخته‌اند. نمونه:

آواز توحید
چون نلایت مرا رسد بر گوش
با تمام وجود برخیزم
پای درگاه کبرایی تو
خوشتن را به خاک می‌ریزم
می‌شوم ابتدای یک آغاز
تا که توحید را کنم آواز
من کویرم ولی ز بارش تو
ای سحاب امید می‌رویم
در شب سرد و تیره‌ی عصیان
تابش دل‌گناز می‌جویم
تا که آتش زند سرای کشت
نیست سازد درون من، من زشت...
(داوود دولت‌آبادی)

یادآوری می‌شود شاعران چهارپاره‌سرا اشعاری با بندهای پنج یا شش مصراعی نیز به گونه‌های متنوع سروده‌اند که از پرداختن به آن موارد در این مختصر پرهیز می‌شود.

به هر حال، کم‌ترین حد چهارپاره یک بند و بیش‌ترین حد آن نامحدود است

اشکال قافیه‌بندی چهارپاره‌ها

(الف) هر چهار مصراع در بندها هم قافیه است:

○ _____
○ _____
○ _____
○ _____

نمونه:

دیدار واپسین
باران کند ز لوح زمین، نقش اشک
پاک
آواز در، به نمره‌ی طوفان شود هلاک

نوپرداز، با قالب چهارپاره شکل مستزادی را نیز آزموده‌اند، به طوری که مصراع چهارم هر بند را از جهت وزن عروضی کوتاه‌تر از بقیه‌ی مصراع‌ها ولی هم قافیه می‌آورند. نمونه:

باد
طوفان سهمناک به یغما گشود دست
می‌کند و می‌رود و می‌فکند و

می‌شکست
لختی تگرگ مرگ فروریخت زان
سپس
طوفان فرونشست (فریدون مشیری)

بیهوده می‌فشانی اشک این چنین به خاک

بیهوده می‌زنی به در، انگشت درناک...

احمد شاملو (ا. بامداد)

(ب) مصراع‌های اول با سوم و دوم با چهارم هم قافیه است:

○ _____
□ _____
○ _____
□ _____

نمونه:

شب در آن جنگل ساکت سرد
برف و تاریکی و سوز و سرما
باد یخ بسته هنگامه می‌کرد
بسته برف و سیاهی ره ما...
(فریدون مشیری)

(پ) مصراع‌های اول و دوم و چهارم هم قافیه است.

○ _____
○ _____
□ _____
○ _____

نمونه:

شب بیکر قیرینه در مهتاب می‌شست
مه، چهره‌ی سیمابگون در آب می‌شست
من، گنگ و دل‌گیر از غم بیماری او
او، چهره را با اشک‌های ناب می‌شست

حسن اسدی (شبدیز)

(ت) مصراع‌های اول با چهارم و دوم با سوم هم قافیه است (به صورت ضربدری)

○ _____
□ _____
□ _____
○ _____

نمونه:

می‌رفت و آفتاب به دنبال می‌کشید
دامن ز دست گشته‌ی خود، روز

نیمه جان

خونین فتاده روز از آن تیغ

خون فشان

در خاک می‌تپید و بی‌یار می‌خزید...

هوشنگ ابتهاج (ه. الف- سایه)

(ث) مصراع‌های دوم و چهارم هم قافیه است.

□ _____
○ _____
○ _____
○ _____

نمونه:

... بیش من نیستی و دیده‌ی من
بیش خود ننگرد به جز توتنی
لحظه‌ای از تو «من» جدا نشود
قصه کوتاه، من توأم تو منی...
(دکتر مهدی حمیدی)

منابع

۱. اعظمی، راد گنبد دردی، مسقط
- در شعر فارسی، امیرکبیر، ج ۱، ۱۳۶۶.
۲. جنتی عطایی، ابوالقاسم، نیما یوشیج (زندگانی و آثار او)، انتشارات بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه، ۱۳۴۶.
۳. حاکمی، اسماعیل، ادبیات معاصر، از سری انتشارات متون درسی، ج ۳، ۱۳۵۷.
۴. رزمجو، حسین، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، ج ۱، ۱۳۷۰.
۵. سپانلو، محمدعلی، شهر شعر بهار، ج ۱، ۱۳۷۴.
۶. سرامی، قدمعلی، از خاک تا افلاک، انتشارات ترفند، ج ۱، ۱۳۷۹.
۷. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، انتشارات نگاه، ج ۹، ۱۳۶۶.
۸. شاهین، داریوش، راهیان شعر امروز، مؤسسه‌ی انتشارات مدبر، ج ۱، ۱۳۶۹.
۹. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، سلسله انتشارات متون درسی، ۱۰.
- لنگرودی، شمس، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۱، نشر مرکز، ج ۱، ۱۳۷۰.
- میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، کتاب مهناز، ج ۱، ۱۳۷۳.

مست و هشیار



چهارم

آیا پروین اعتصامی در سرودن مناظره‌ی مست و هشیار، از شاعران پیش از خود تأثیر پذیرفته است؟ نویسنده با استفاده از منابع مختلف به بررسی تطبیقی چند مناظره‌ی مست و هشیار در متون نثر و نظم فارسی پرداخته و برجستگی‌های شعر پروین را مورد بحث قرار داده است. در تدریس مناظره‌ی مست و هشیار (درس شانزدهم از کتاب زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی) از این پژوهش می‌توان بهره گرفت.

کوشا و شجرا

ادبیات تطبیقی، مناظره، قطعه، پروین اعتصامی، متناقضی‌نما.

علی‌اصغر فیروززاد
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
مدیر مرکز تربیت معلم و پیش‌دانشگاهی جعفریه

پروین اعتصامی در ۶۵ شعر دیوان خود از شیوه‌ی مناظره بهره جسته است. در عین حال مناظره‌ی «مست و هشیار» از رساترین و شیواترین این قطعات است. شاعر در این شعر، با بهره‌وری از طنزی ظریف به رویارویی با روی و ریای حاکم بر جامعه‌ی خویش برخاسته است (به زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی، ص ۸۰). «شاعر به شیوه‌ی آنچه نزد علمای بلاغت «اسلوب حکیم» نام دارد، سؤال و جوابی رندانه و پر نکته بین مست و محتسب را بهانه‌ی نقد و طرح پاره‌ای مسائل دقیق اخلاقی و فلسفی می‌سازد» (نقل از کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۱۱۴، ۱۱۳، ۱۱۲: ۴۱). چنان‌که می‌دانیم «ترفند اسلوب حکیم نیز خلاف منطق زبان و غافل‌گیرکننده است. لذا در زبان ایجاد غرابت و شگفتی می‌کند و ذهن را هوشیار و بیدار می‌سازد و سبب برجستگی لفظ و تأکید معنی می‌شود» (بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی: ۹۴). طنز موجود در این سروده، از سویی طنز حافظ را به یاد می‌آورد و از سویی دیگر تأثیرپذیری وی را از شاعرانی چون عطار و مولانا می‌نمایاند. سخنان خردپسندانه از دهان مست، با کاربرد صنعت ادبی متناقض‌نما (Paradox) که بر جای جای این گفت‌وگو سایه افکنده، طنز تلخ را با چاشنی بیان شیرین پروین به معجون روح فزا و دل‌پذیر مبدل کرده است.

به جز روایت عبید که به نثر است، دیگر روایات به نظم است.^۱ مولانا که از پی عطار رفته است این حکایت را همچون شیخ نیشابور در قالب مثنوی و در بحر «رمل مسدس محذوف یا مقصوره» (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) سروده است. پروین هم با آن‌که قالب قطعه را برای شعر خود برگزیده، اما در همان بحر با افزودن رکنی به ارکان عروضی آن (یعنی در بحر رمل مثنی محذوف) فضای گفت‌وگو را طبیعی‌تر و عینی‌تر ساخته و پرداخته است. مثنوی، مناسب‌ترین قالب برای بیان داستان‌های بلند است ولی قالب قطعه برای حکایات کوتاهی از این دست، که به شیوه‌ی مناظره است، پسندیده‌تر

می نماید. به ویژه آن که در این شعر، علاوه بر وحدت موضوع، وجود قافیه در پایان ابیات همراه با ردیف به کار رفته، هم چون ستون فقراتی محور عمودی آن را قوام و استحکام بخشیده است. سخن پروین، هم صمیمیت بیان محاوره‌ای مولانا را دارد و هم از استحکام کلام برخوردار است. ایجاز سخن در شعر عطار مُخل می نماید، که در گفتار مولانا و پروین با اطنابی نه مُمل کمال یافته است.

طنز موجود در این سروده، از سویی طنز حافظ را به یاد می آورد و از سویی دیگر تأثیر پذیری وی را از شاعرانی چون عطار و مولانا می نمایاند

۱. روایت شیخ فریدالدین عطار (متوفی به سال ۶۱۸ هـ.ق) در مثنوی منطق الطیر:

محتسب آن مرد را میزد به زور

مست گفت ای محتسب کم کن تو شور

زان که کز نام حرام این جایگاه

مستی آوردی و افکندی ز راه

بودهای تو مست تر از من بسی

لیک آن مستی نمی بیند کسی

در جفای من مرو زین بیش نیز

داد بستان اندکی از خویش نیز

(منطق الطیر: ۱۷۰)

۲. روایت مولانا جلال الدین محمد بلخی (متوفی به سال ۶۷۲ هـ.ق.)

محتسب در نیم شب جایی رسید

در بن دیوار، مردی خفته دید

گفت: هی! مستی! چه خوردستی؟ بگو

گفت: از این خوردم که هست اندر سب

گفت: آخر در سب و آگو که چیست؟

گفت: از آن که خوردم، گفت: این خفی ست

گفت: آن چه خورده‌ای آن چیست آن؟

گفت: آن که در سب مخفی ست آن

بُور می شد این سؤال و این جواب

ماند چون خر محتسب اندر خلاب

گفت او را محتسب: مین آه کن

مست هوهو کرد هنگام سخن

گفت: گفتیم آه کن! هو می کنی؟

گفت: من شاد و تواز غم منحنی

آه، از درد و غم و بیلادی است

هوی هوی می خوران از شادی است

محتسب گفت: این ندانم خیز خیز!

معرفت متراف و بگنر زین ستیز

گفت: روا! تو از کجا من از کجا؟!

گفت: مستی! خیز تا زندان بیا

گفت مست: ای محتسب بگنار و رو

از برهنه کی توان بردن گرو؟

مگر مرا خود، قوت رفتن ندی

خانه‌ی خود رقتی، وین کی شدی؟

من اگر با عقل و با امکانی

هم چو شیخان بر سر دگا نمی

(مثنوی معنوی، ج ۱: ۲۸۰، ۲۷۹)

۳. روایت عبید زاکانی (ف. حدود ۷۷۲ هـ.ق.)

به روایت عبید زاکانی: «عسسان شب

به قزوینی ای مست رسیدند، بگرفتند

که برخیز تا به زندانت بریم. گفت: اگر

من راه توانستم رفت به خانه‌ی خود

رفتمی» (کلیات عبید: ۴۵۲).

سخن پروین، هم صمیمیت بیان محاوره‌ای مولانا را دارد و هم از استحکام کلام برخوردار است

۴. روایت پروین اعتصامی (و. ۱۲۸۵ ش. ف. ۱۳۲۰ ش)

محتسب مستی به ره دید و گریانش گرفت

مست گفت ای دوسته این پیراهن است فاساد نیست

گفت: مستی، زان سبب افتان و خیزان می روی

گفت: جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست

گفت: می باید تو را تا خانه‌ی قاضی برم

گفت: رو صبح آی، قاضی نیم شب بیلار نیست

گفت: نزدیک است والی را سراوی، آن جا شویم

گفت: والی از کجا در خانه‌ی خمار نیست؟

گفت: تا داروغه را گوییم، در مسجد بخواب

گفت: مسجد خوابگاه مردم بدکار نیست

گفت: دیناری بده پنهان و خود را وارهان

گفت: کار شرع، کار درهم و دینار نیست

گفت: از بهر غرامت جامه‌ات بیرون کنم

گفت: پوشیده است، جز نقشی ز بود و تار نیست

گفت: آگه نیستی کر سر در افتاد کلاه

گفت: در سر عقل باید بی کلاهی عار نیست

گفت: می بسیار خوردی، زان چنین بی خود شدی

گفت: ای بیهوده گو، حرف کم و بسیار نیست

گفت: باید حد زند هشیار مردم، مست را

گفت: هشیاری بیار، این جا کسی هشیار نیست

(دیوان پروین ص ۵۲۶)

پژوهش

۱. البته در گلستان سعدی نیز «مناظره گونه» ای با نثر مسجع آمیخته به نظم، بین عابد و مست آمده است: «یکی بر سر راهی مست خفته بود و زمام اختیار از دست رفته، عابدی بر وی گذر کرد و در آن حالت مستقیح او نظر کرد. جوان از خواب مستی سر بر آورد. و گفت:

اِذَا فَرَّوْا بِاللَّغْوِ مَرَّوْا كَرَاماً

اِذَا رَأَيْتَ اِثِمًا كُنْ سَاتِرًا وَ حَلِیْمًا

يَا مَنْ تَقَبَّحَ اَمْرِي لِمَ لَا تَمُرَّ كَرِیْمًا

متاب ای پارسا روی از گنه کار

به بخشاینده‌ی در وی نظر کن

اگر من ناجوان مردم به کردار

تو بر من چون جوان مردان گذر کن...

(کلیات سعدی: ۹۳)

منابع

۱. اعتصامی، پروین، دیوان، احمد دانشگاه، انتشارات حافظ نوین، ج ۴، ۱۳۸۴، ۲، بقای، مرجان، کتاب ماه، ادبیات و فلسفه، ش ۱۱۴، ۱۱۲، بهمن و اسفند ۱۳۸۵ و فروردین ۱۳۸۶، (مقاله‌ی «پروین اعتصامی و تأثیر پذیری از استادان پیشین ادب فارسی» ۳۰، بهار، محمد تقی، سبک شناسی، تهران، امیر کبیر، ج ۹، ۱۳۸۲، ۴، زاکانی، عبید، کلیات، به تصحیح پرویز اتابکی، تهران، انتشارات زوار، ج ۴، ۱۳۸۴، ۵، سعدی شیرازی، کلیات، به اهتمام محمد علی فروغی، امیر کبیر، ج ۸، ۱۳۶۹، ۶، شفیع کدکنی، تازیانه‌های سلوک، تهران، آگاه، ج ۲، ۱۳۷۶، ۷، شمیسا، سیروس، انواع ادبی، تهران، پیام نور، ۱۳۶۹، ۸، عطار نیشابوری، منطق الطیر (مقامات طیور) به اهتمام سید صادق گوهرین، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ج ۶، ۱۳۶۸، ۹، مولوی، محمد، مثنوی معنوی، به همت رینولد آلین نیکلسون، تهران، انتشارات مولی، ج ۲، ۱۳۶۲، ۱۰، وحیدیان کامیار، تقی، بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، سمت، ج ۱، ۱۳۸۳، ۱۱، گروه مؤلفان، زبان و ادبیات فارسی (۱) و (۲) (عمومی - دوره‌ی پیش دانشگاهی)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ج ۹، ۱۳۸۲، ۱۲

زبان کسر پارادوکس



چکیده

هدف اصلی این مقاله آشنایی با «زبان پارادوکس» و معنای لغوی و اصطلاحی آن در ادبیات و علوم بلاغی، منطق، عرفان و تعلیم تربیت و... با ذکر نمونه‌هایی از ابیات و عبارات بزرگان علم و ادب ایران و جهان و برخی روایات و احادیث مربوط به آن و اولیای دین و تفسیر و تعبیر آن‌هاست.

کد واژه‌ها

زبان، تضاد، شطح، تناقض و پارادوکس.



هوشنگ اشرفیان مهریار
فارس‌شناس، ازشد زبان و ادب فارسی و دبیر
دبیرستان‌ها و پیش‌اندکاهی عجم‌شیر

پارادوکس چیست؟

«پارادوکس چیزی نیست جز طرح مفاهیم و بیان اندیشه‌ها به صورت نامتعارف و عادت‌زدا که ذهن مخاطب را به اندیشه‌ورزی، تأمل، جستارگرایی و پرسشگری وادار می‌سازد. ذهنی که به چنین مرحله‌ای دست یافت به یکی از متعالی‌ترین مراحل رشد و خلاقیت رسیده است» (کریمی، ۱۳۸۱: ۲۰۸). نگارنده در این تحقیق بر آن است که: ضمن بیان معانی و مفاهیم مربوط به پارادوکس، آن را از دو دیدگاه زیر بررسی نماید:

۱. از دیدگاه آرایه‌های ادبی؛
۲. از دیدگاه تعلیم و تربیت و نقش آن در تربیت انسان‌های اندیشمند و متعالی.

پارادوکس در لغت به معنی باهم ضد و نقیض بودن، ضد یکدیگر بودن، ناهمتمایی و ناسازی است. تناقض در لفظ در صورتی است که یکی از آن دو امری را اثبات کند و دیگری نفی، مانند هست و نیست. تناقض ظاهری در سخنی مصداق دارد که به ظاهر متناقض و ناسازگار آید، اما حقیقت پنهان در پس این ظاهر متناقض، سبب سازگاری میان طرفین ناسازگار شود. تناقض ظاهری یکی از اسباب برجستگی کلام است (سیما داد، ۱۳۷۵، ذیل همین واژه). این واژه در زبان فارسی معادل‌های مختلفی به خود گرفته است. عده‌ای آن را «عبارت متناقض‌نما» و عده‌ای دیگر «ناهم‌سازنما» و پاره‌ای دیگر «ناهم‌سازگون» نام نهاده‌اند. پارادوکس، عبارت است از گزاره‌ی ظاهراً متناقض یا حتی مهمل، که با دقت بیش‌تر در مفهوم آن، به سازش یا مصالحه‌ی معنایی دو عنصر متناقض پی می‌بریم (جی. ای. کادت، ۱۹۷۶، فرهنگ لغت). به بیان دیگر، پارادوکس ترتیب گزاره‌هایی است که به ظاهر هم‌خوانی ندارند ولی در باطن واجد هم‌خوانی و یگانگی می‌شوند. اصل و ریشه‌ی واژه‌ی پارادوکس: پارادوکس (paradox) برگرفته از paradoxum در لاتین است که منشأ آن واژه‌ی یونانی paradoxon است. این واژه مرکب از para به معنای «مقابل» یا «متناقض با» و doxa به «معنای عقیده و نظر» است.

در فرهنگ آکسفورد (۱۹۸۹) از پارادوکس برداشت‌های مختلفی شده است، از جمله: «سخن یا عقیده‌ای متناقض با اعتقاد و اندیشه‌ی پذیرفته شده که اغلب همراه با دلالت ضمنی ناخوشایند است، چنان‌که با حقیقت اثبات شده ناسازگار باشد. از این روی نادرست و خیالی می‌نماید و گاهی همراه با دلالتی مطلوب و به منزله‌ی تصحیح خطایی عام است (مجله‌ی علوم اجتماعی، ۱۳۷۱، شماره‌ی دوم، دوره‌ی دهم).

در علم «منطق»، پارادوکس را عبارت از قضیه‌ای می‌دانند که از یک مقدمه‌ی قابل قبول تشکیل و به نتیجه‌ای نادرست و مطلقاً غیرقابل قبول یا متناقض با خود منجر شود.

در علم «بلاغت» پارادوکس سخنی است که متناقض با خود و نامعقول به نظر می‌رسد، اما می‌توان آن را از طریق تفسیر و تأویل به سخن معنادار و یکپارچه تبدیل کرد (همان). پاره‌ی از اندیشمندان و فیلسوفان «عبارت متناقض‌نما» را این گونه تعریف کرده‌اند: «عبارت یا اندیشه‌ای که در وهله‌ی نخست و به ظاهر به نظر می‌رسد با خود متناقض باشد، درحالی که در اصل و در ذات خود معنای درست و واحدی را دربردارد و یا عبارتی که باعقیده و باور پذیرفته شده تضاد دارد، اما در نهایت معنایی توحید یافته و حقیقی از آن استنباط می‌شود. در ص ۲۸۰ کتاب «ذکر جمیل

«پارادوکس چیزی نیست جز طرح مفاهیم و بیان اندیشه‌ها به صورت نامتعارف و عادت‌زدا که ذهن مخاطب را به اندیشه‌ورزی، تأمل، جستارگرایی و پرسشگری وادار می‌سازد

سعدی» در تعریف پارادوکس آمده است: «پارادوکس یعنی تناقض‌نما، شمول حکمی مناسب و کلی بر خود حکم. توقف شیئی بر نفس، جمع وجود و عدم در امری واحد، نمونه‌ی نافذی برای خروج بلا وجه نمونه‌ای از حکمی کلی».

شطح چیست؟

در ادب فارسی و در اصطلاح عرفا و صوفیه، نوعی کلام متناقض را که صوفیان به هنگام وجد و حال- بیرون از شرع- گویند، شطح نامند. شطح در لغت بیان امور و عباراتی است که به وصف حال و شدت وجد پردازد و ظاهراً از آن بوی خودپسندی و ادعا و خلاف شرع استشمام شود. از این گونه است عباراتی چون «انا الحق»، که به حسین ابن منصور حلاج منسوب کنند و «سبحان الله ما اعظم شأنی»، که بایزید گفته است و نیز حافظ می‌گوید:

بر در می‌کده زندان قلندر باشند

که ستاند و دهند افسر شاهنشاهی

خشت زیر سر و بر تارک هفت اختربای

دست قدرت نگر و منصب صاحب‌جاهی

کیفیت «شطح» با «پارادوکس» بسیار شباهت دارد.

اهمیت زبان پارادوکس

بازبان پارادوکس و ناهم‌سازگون است که ظرفیت زبان و قابلیت‌های اندیشیدن از اسارت «بودن» به بالندگی «شدن» ارتقا می‌یابد. با این توانایی که انسان در جایگاهی بالاتر از «آن‌چه هست» بوده است، جای می‌گیرد و «آن‌چه نیست» را می‌تواند در خیال آورد و بنامد؛ یعنی آن‌چه را در مرتبه‌ی «امکان» است با ساختن عالم امکان (استوای میان وجود و عدم)، که انسان نه تنها «هستان» که «نیستان»

را نیز می‌تواند بشناسد و برخی از آن‌ها را از قوه به فعل درآورد و یا «تواند بوده‌ها را به «هست‌ها» بدل کند (آشوری، ۱۳۷۷: ۷).

شیوه‌ی درک زبان پارادوکس

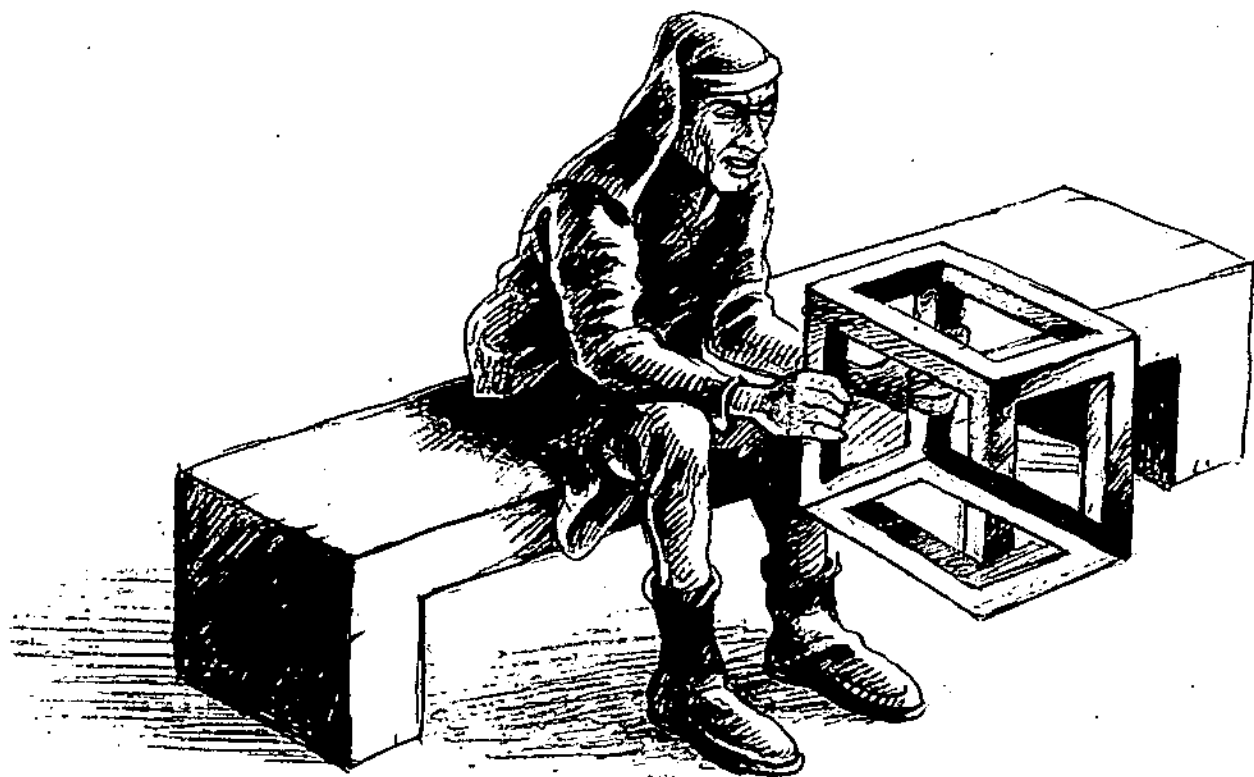
برای درک زبان ناهم‌سازگون و متناقض‌نما باید در یک موقعیت ذهنی تعاملی قرار گرفت تا ناهم‌سازی‌های «هم‌ساز» در «تعادل» قرار گیرند. به عبارت دیگر، آن‌کس که زبان پارادوکس را فراگرفته است، قبل از هر چیز در یک موقعیت «الاکلنگی» قرار گرفته و به خوبی هوشیار است که هر کنشی از جانب او موجب واکنش طرف مقابل می‌شود. مثال «الاکلنگ» در مقدمه‌ی کتاب «عصر تضاد و تناقض»، که گویای این تعامل و دربردارنده‌ی راز پنهان در این پارادوکس است، چنین آمده: «زندگی توأم با پارادوکس، مثل سوار شدن بر الاکلنگ است. اگر نحوه‌ی کار الاکلنگ را بدانید و طرف مقابل شما نیز سواری بر الاکلنگ را بدانند، قطعاً سواری لذت‌بخشی را خواهید داشت. ولی اگر فرد مقابل شما بازی را بلد نباشد و یا از روی عمد و آگاهی الگوی بازی را به هم بزنند، بی‌تردید ضربه‌ی غیرمنتظره و ناراحت‌کننده‌ای را دریافت خواهید کرد (چارلز مندی، عصر تضاد و تناقض).

با ژرف‌نگری در عبارات متناقض‌نما و فراتر رفتن از تضادهای ظاهری، به لایه‌های دیگری از واقعیت پنهان در کلام پارادوکس می‌توان دست یافت. تضادهای موجود در آثار بزرگان عرفان، فلسفه و هنر نشان از اندیشه‌های هزارتو و هزارلایه‌ای دارد که هر قدر گستره‌ی تناقض‌نمایی آن بیش‌تر باشد، عظمت و عمق اندیشه نیز والاتر و حیرت‌انگیزتر است، که تضادهای بسیار وارسته‌ای در آن موجود است (درگاهی: ۴۸).

زبان پارادوکس، راهیابی به دنیای سرشار از کشف و شهود و نور و اشراق است و وارد شدن به ادبیات آن کاری بس سترگ، اعجاب‌آور و چالش‌انگیز است. زیرا کار بسیار دشواری است که سعی کنیم: در بی‌نظمی، منظم باشیم؛ در ناامیدی، امیدوار باشیم؛ در ناکامی، کامروا باشیم؛ در ناآرامی‌ها، شکیبایی خود را حفظ کنیم؛ در نظم‌جویی، به دنبال نظم‌شکنی باشیم؛ در سادگی و یک‌رنگی، پیچیده و چندگانه باشیم؛ در خودخواهی

آن‌کس که زبان پارادوکس را فراگرفته است، قبل از هر چیز در یک موقعیت «الاکلنگی» قرار گرفته و به خوبی هوشیار است

و خودپرستی، مردم‌آمیز و مردم‌دوست باشیم؛ در اندوه و زین، نشاطی سبک‌بال را خلق کنیم؛ در غربت بیگانگی، قربت یگانگی را پدید آوریم؛ در فراغت، اشتغال فعال داشته باشیم؛ در خوف و ترس، ایمن باشیم؛ در تک‌روی، همتاز و همراه دیگران باشیم؛ در پیش‌تازی، دیگران را بیش از خود کمک کنیم؛ در سکون، اضطرابی سازنده و در اضطراب، سکونی تعالی‌بخش برقرار کنیم؛ در تأمل و تعمق، به سادگی روی آوریم؛ در این‌جا باشیم،



امنیت از یک زادگاه وجودی برمی خیزد و خاستگاه امنیت را خوف و ترس از خداوند می داند. به این معنا منشأ و منبع امنیت پایدار در خوف دائمی از خداوند است. حضرت علی (ع) خوف را حصاری برای امنیت درونی و رهایی از کالبد دنیا و پیوستن به جوهری روح متعالی محسوب می کند. قرآن کریم نیز رابطه ی خوف و امنیت را این گونه تعبیر می کند: «آن کس که از مقام پروردگار خائف باشد، در کانون آسایش و امنیت که همانا بهشت است مستقر می شود» (قرآن، آیات ۴۰ و ۴۱ نازعات).

ب) عاقلان دیوانه

زبان پارادوکس به یک معنا و از نظری دیگر، زبان «دیوانگان عاقل» و «عاقلان دیوانه» است. زبانی که از مرز هنجارپذیری و عادت ها عبور کرده است و به وادی ناآشنا و هنجارآفرین وارد می شود. در این جاست که اندیشه های غریب و عجیب، که از این زبان تراوش می یابد، گوینده ی آن به دیوانگی شهرت می یابد و در طول تاریخ، ما شاهد ظهور چهره های متعدد از این دست بوده ایم (مجله ی معارف، شماره ی ۲، دوره ی چهارم، ۱۳۶۶، پورجوادی).

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه ی فال به نام من دیوانه زند «حافظ»

در ادبیات گاهی سخن از چهره های خردمندی (هم چون بهلول) در میان است که به آن ها «عقلاء المجانین» گفته می شد. هوشمندان و زیرکان رندی که به ابلهان شهرت داشتند، که البته این ابله نمایی خود راهبردی مخفیانه برای در امان ماندن از راهزنان عقل و خرد بوده است. محی الدین ابن عربی در تفسیر آیه ی «و تری الناس سكارى و ما هم بشكارى» (حج/ ۲) می گوید: «کسانی هستند که به نظر مست می آیند ولی مست نیستند». به عبارت

اما چشم به آن جا داشته باشیم؛ در اکنون زندگی کنیم اما به آینده بیندیشیم؛ بزرگ سالی بزرگانندیش و بزرگ منش باشیم، اما قلبی کودگانه داشته باشیم؛ در ریاضت طلبی، راحت باشیم؛ در عافیت جویی، ریاضت را بجوئیم؛ و عاقبت بین اول نگر باشیم و ظاهرین باطن نگر. در سلامتی، بیماری را و در شداید، آسایش را و در رفاه، رخصا را و در خطر، بَطَر را و در سفر، خَضَر را و در تعادل، ناپایداری را و در آلم، لذت را... جویا شویم. بسی دشوارتر اما شورانگیزتر آن است که در فنا، بقا را و در مرگ، زندگی را و در دنیا، عقیبا را و در عسر، یُسْر را بیافرینیم. این آفرینش، که نمادی از زایش جدید است، متضمن تکانه های شدید برای خروج از پوسته های عادی زندگی و ورود به هسته ی معناشناختی حیات برتر است (کریمی، ۱۳۸۱: ۵۱). انسان هرچه قدر در حل این معماها و گشودن این گره های درهم تنیده جهد کند، به همان میزان به حلقه های گم شده و کلاف های سردرگم این راه هزارتو می افزاید مگر آن که راه و روش خود را از مسیر مستقیم و خطی خارج سازد و به شیوه های غیرمستقیم و متناقض نما از کثرت تضادها به وحدت و یک پارچگی دست یابد.

نمونه های کلام پارادوکس در کلام بزرگان

الف) پارادوکس خوف و امنیت یا خوف امنیت را

امام علی (ع) می فرماید: نعمة الخوف الأمن: یعنی میوه ی خوف [از خداوند] امنیت است (غررالحکم، ج ۱: ۳۲۳). هم چنین، می فرماید: کم من خائف و قد يخوفه علی قرارة الأمن: یعنی بسا خائفی که خوفش [از خداوند] او را در سر منزل آرامش و ایمنی مستقر می سازد (همان، ج ۳: ۵۵). در آموزه های دینی، به خصوص در نگاه علی (ع)، ایمان و

زبان پارادوکس به یک معنا و از نظری دیگر، زبان «دیوانگان عاقل» و «عاقلان دیوانه» است

گفتم اندر زبان چو در نامد اینست گویای بی زبان چو منم «مولوی»
گوش ترخمی کو، کز ما نظر نباشد دست غریق بینی فریاد بی صلیب «بیدل»
از تهی سرشار جویبار لحظه ها جاری است «خوان ثالث»
دولت فقر خنایا به من لرزانی دار کاین کرمت سبب حشمت و تمکین من است «حافظ»
از خلاف آمد عادت بطلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم «حافظ»

نتیجه گیری

پارادوکس سخنی است که نامعقول و متناقض با خود به نظر می رسد. اما می توان آن را از طریق تفسیر و تأویل به سخن معنادار و یکپارچه تبدیل کرد. زبان پارادوکس، راهیابی به دنیای سرشار از کشف و شهود و نور و اشراق است، زبان نهان آشنایی و رازگشایی اسراری است که در پس پرده های محسوسات و رویدادهای طبیعی و عادات روزمره پنهان شده است. کشف این ناپیدا خود به خود وجدآور و لذت بخش است. تضادهای موجود در آثار بزرگان عرفان، فلسفه و هنر نشان از اندیشه های هزار تو و هزار لایه ای دارد که هر قدر گسترده تر تناقض نمایی آن بیش تر باشد عظمت و عمق اندیشه نیز والاتر و حیرت انگیزتر است. لذا، آشنایی با زبان پارادوکس امری لازم و ضروری است و ما را در شناخت افکار و اندیشه های بدیع شعرای فارسی زبان یاری خواهد کرد.

منابع

۱. آشوری، داریوش، شعر و اندیشه، نشر مرکز، ۱۳۷۷، ۲، اراسموس، دسیدریوس، در ستایش دیوانگی، ترجمه دکتر حسن صفاری، فرزانه، ۱۳۷۶، ۳، استراترن، پل، آشنایی با نیچه، ترجمه مهرداد جامعی ندوشن، نشر مرکز، ۱۳۷۸، ۴، افقهی، عبدالله، گزیده هایی از صور خیال در نثر فارسی، هیرمند، ۱۳۷۴، ۵، پور جوادی، نصرالله، دیوانگان در آثار عطار، مجله ی معارف، شماره ی ۴، آبان ۱۳۶۶، ۶، مقاله ی علقاء المجانین، مجله ی معارف، شماره ی ۲، دوره ی چهارم، مرداد و آبان ۱۳۶۶، ۷، چارلز هندی، عصر تضاد و تناقض، ۸، داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، یک جلدی، چ ۲، چاپ گلشن، مروارید، ۱۳۷۵، ۹، درگاهی، محمود، مزاج دهر تبه شد، به نقل از «حافظ شناخت» عبدالعلی دستغیب، ۱۰، دشتی، محمد، ترجمه ی نهج البلاغه، یک جلدی، چ ۱، چاپ اسوه، سید جمال الدین اسدآبادی، زمستان ۱۳۷۹، ۱۱، کریمی، دکتر عبدالعظیم، نظم پریشان، یک جلدی، چ ۱، چاپ و صحافی دفتر انتشارات اسلامی، مؤسسه ی فرهنگی منادی تربیت، بهار ۱۳۸۱، ۱۲، کمال، مرتضی، مبانی پارادوکس در فلسفه و ادب، نشریه ی سما، شماره ی ۱۲، اسفند ۱۳۷۹، ۱۳، مؤلفین، کتاب های ادبیات دوره ی متوسطه، ۱۴، مولوی، جلال الدین محمد بلخی رومی، مثنوی معنوی، به تصحیح بهاء الدین خرمشاهی، دو جلدی، چ ۵، چاپ گلستان، دوستان، ۱۳۸۰، ۱۵، نیچه از کتاب گرگ بیابان هرمان هسه، به نقل از مقاله ی «بله زندگی سخت است» ترجمه و تنظیم از هاله رخشانی مقدم

دیگر، دیوانه می نمایند ولی به حقیقت دیوانه نیستند. ابن عربی در جای دیگر، ایشان را «اصحاب عقول بلا عقل» می خواند و تعبیر «علقاء المجانین» نیز همین معنا را بیان می کند. این دو حالت یعنی عاقلی و بی عقلی، دانایی و ابله یی و هوشمندی و جاهلی را چگونه می توان جمع کرد؟ در آزاد شدن از منطق خرد و رهایی از اسارت اندیشه هاست که روح و روان انسان فراتر از آموزه های اکتسابی به کشف و شهود عرفانی نایل می شود.

زین خرد جاهل همی باید شدن دست در دیوانگی باید زدن
از مودم عقل دور اندیش را بعد از این دیوانه سازم خویش را
عاشقم من بر فن دیوانگی سیرم از فرهنگ و از فرزانی
هست دیوانه که دیوانه نشد این عسس را دید و در خانه نشد مولوی.

زبان پارادوکس، راهیابی به دنیای سرشار
از کشف و شهود و نور و اشراق است و
وارد شدن به ادبیات آن کاری بس سترگ،
عجاب آور و چالش انگیز است

چ (رنج لذیذ

زخم خویشم اگر به نشود به باشد خنک آن زخم که هر لحظه مرا مرهم ترست «سعدی»
انسان باید از رنج کشیدن به خویش بیالسد، رنج ها یادآور مرتبت والای ماست. (نیچه، از کتاب گرگ بیابان، هرمان هسه در مقاله ی بله زندگی سخت است). سختی ها مشخص کننده ی مرز میان «موفقیت» و «شکست» اند. لازمه ی موفقیت های بزرگ، عبور از شکست های عظیم و دردناک است. زیرا شکست خوردن در زندگی مهم نیست بلکه شکسته شدن خطرناک است. سختی ها وجود آدمی را به تحرک و پویایی وامی دارد و روح و روان را از رخوت و سستی و یک نواختی خارج می کند. به همین دلیل است که صاحبان حکمت خرد ناب به ما می آموزند که نه تنها نباید از مشکلات و دشواری های زندگی هراس داشت، بلکه باید با آغوشی باز و سینه ای گشاده و نگاهی مشتاق به استقبال آن ها رفت و رنج ناشی از آن ها را از جان و دل پذیرا بود. انسان خود شکوفا، خردورز و اندیشمند، عاقل تر از آن است که از نعمت رنج، حلاوت بلا و سلطنت فقر غافل بماند. چنین انسان وارسته و نیک بختی، از این که خداوند او را به این مصائب شیرین و غم های لذت بخش و رنج های خلسه آور مبتلا کرده است، دائم در سجده ی شکر است و شکیبایی جمیل در برابر این مصائب او را فرحتناک و طربناک کرده است.

نمونه هایی از تناقض، در آثار شعرای ادب فارسی موجود در کتاب های درسی

هرگز حدیث حاضر غایب شنیدی من در میان جمع و دلم جای دیگر است «سعدی»
چنین نقل دارم ز مرلن راه فقیران منم، گنایان شاه «سعدی»
کی شود این روان من ساکن این چنین ساکن روان که منم «مولوی»

ایم تناسب کار در شعر حافظ



مقدمه

چکیده

نویسنده در این مقاله کوشیده است هر جا که در شعر حافظ ایهام تناسبی یا واژه‌ی «کار» ساخته شده آن را با توجه به معنای موسیقایی «کار»، بررسی و تحلیل نماید.

کلواژها

ایهام تناسب، کار، حافظ، موسیقی.



احمد غلامی
کارشناس زبان و ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان‌های کرج

یکی از مواردی که باعث شده، حافظ گوی سبقت از شاعران قبل و بعد خود برآید، به خدمت گرفتن برجسته‌ترین آرایه‌های لفظی و معنوی است، از جمله آرایه‌های ایهام و به‌خصوص ایهام تناسب و شاید همین چندلایگی و تودرتو بودن شعر حافظ است که هر کس خویش را در ژرفای آن می‌یابد. استاد منوچهر مرتضوی درباره‌ی همین چند لایه بودن شعر حافظ گوید: «خواجهم شیراز، با آوردن کلمات و عباراتی که به اعتبارات گوناگون متحمل معانی و مفاهیم گوناگونی هستند و طرح قرائن و لوازم مناسب و کافی، ذهن خواننده را با هر توجهی به مضمون نو و معنایی بدیع هدایت می‌کند و گاهی ظرفیت معنوی و جامعیت و نیروی کلمات یا عبارات و تنوع کیفیت قرائن و مناسبات تا حدی است که معنی از معنی می‌شکافد و ایهام از ایهام می‌زاید و چه بسا یک ایهام خود اندیشه‌ی خواننده را به ایهامی دیگر منتقل می‌سازد و آن ایهام نیز به نوبه‌ی خود دریچه‌ای به سوی مفهوم و مقصودی جدید به روی ذهن می‌گشاید» (مکتب حافظ: ۱۵۵). نگارنده، در این مقاله ایهام تناسب‌های باریک و نغزدار حافظ را با محوریت واژه‌ی «کار» بررسی کرده است. اما پیش از آن توجه خوانندگان را به ذکر دو نکته، که یادآوری آن‌ها ضرورت می‌نماید، جلب می‌کند.

الف) ایهام تناسب زمانی در شعر پدید می‌آید که کلمه‌ای دو یا چند معنا داشته باشد. در عین حال، یکی از این معانی اصلی و بقیه غیراصلی باشند. آن‌گاه واژه‌ی مورد نظر در معنای غیراصلی خود با برخی واژه‌های دیگر شعر تناسب برقرار کند. حافظ، به فراوانی، از این نوع ایهام بهره برده است.

ب) گونه‌ای دیگر از ایهام تناسب آن است که دو واژه در بیت به کار رفته باشند هر کدام با دو معنا، لیک شاعر یک معنا از آن‌ها اراده کرده باشد و آن دو، در دو معنای دیگری که خواسته نشده است، با یکدیگر تناسب و پیوند برقرار کنند، مثلاً در این بیت:

از آن روی است یاران را صفها با می لعلت

که غیر از «راستی» «نقشی» در آن جوهر نمی‌گیرد

(حافظ به تصحیح قزوینی و غنی).

سایر ابیات مقاله نیز از همین مأخذ است)

که می‌بینیم بین واژه‌ی «نقش»، علاوه بر معنای اصلی آن، در معنای دیگر آن که مربوط به موسیقی است با واژه‌ی «راست»، که آن نیز از مصطلحات موسیقی است، ایهام تناسب برقرار کرده است (واژه‌نامه‌ی موسیقی ذیل نقش و راست).

نگاهی به ایهام تناسب «کار» در شعر حافظ

قبل از پرداختن به نمونه‌ها، یادآور می‌شود که «کار» یک اصطلاح موسیقی است: از بحور اصول نامتناهی است. درآمد از نقرات کنند و بعد از آن بیت‌خوانی و باز بر سر نقرات آمده سرخانه تمام کنند و سرخانه به یک نوع دارد و یک میان خانه و بازگویی و ترکیباتی چون کارساز و کار عمل، که هر کدام در موسیقی استعمال دارند از این نوع است (ستایشگر، ۱۳۷۴: ذیل کار).

یکی از مواردی که باعث شده، حافظ گوی سبقت از شاعران قبل و بعد خود برآید، به خدمت گرفتن برجسته‌ترین آرایه‌های لفظی و معنوی است

۱. همه کارم ز خود کامی به بدنامی کشید آخر
نهان کی ماند آن رازی کزو سازند محفل‌ها

در این بیت بین «کار» در معنای مصطلح در موسیقی، که پیش از این به آن اشاره شد، با «سازند» که آن نیز در موسیقی در معنای تنظیم کردن آهنگ و قول و نغمه و کوک کردن آلات موسیقی است، ایهام تناسب برقرار است. این واژه (سازند)، گاهی در معنای «نواختن» در ابیات دیگری از حافظ در همین معنای موسیقایی به کار رفته است:

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت
کس ندارد نوق مستی می‌گساران را چه شد

مطرب بساز پرده که کس بی‌اجل نمرود
وان کاو نه این ترانه سراید خطا کند

۲. صلاح کار کجا و من خراب کجا

بین تفاوت ره از کجاست تا به کجا

بین «ره = راه» در معنای پرده، مقام، آهنگ» با «کار» پیوند و تناسب موسیقایی جاری است. در بیت زیر نیز این واژه (راه) پیوند موسیقایی زیبایی با «زدن، مطرب، قول» ساخته شده است:

چه راه می‌زند این مطرب مقام شناس
که در میان غزل، قول آشنا آورد

اگر از این نگاه به واژه‌ی «راه» بنگریم، این واژه ترکیبات موسیقایی گوناگونی در ادب پارسی پدید آورده است، نظیر «راه گل، راه ماوراءالنهری، راه شبدیز، راه قلندر، راه حجاز و عراق ...» (همان: ذیل راه).

۳. فغان کاین لولیان شوخ شیرین شهر آشوب

چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان نیما را

در این بیت بین «شهر آشوب» که آن کار رنگی قدیمی با الحان

ساده و زیبا و دل‌نشین است و در دستگاه شور، ماهور، همایون، راست پنجگاه، و چهارگاه اجرا می‌شود، با «کار» تناسب و پیوند دارد. با اندکی تسامح می‌توان گفت که بین «لولیان» و «کار» نیز پیوند موسیقایی برقرار است، چه لولیان در طول تاریخ به خنیاگری و رقاصی شهرت داشته‌اند. به نظر می‌رسد گونه‌های دیگر این واژه «کولی، لوری و لولی» باشند.^۱ پیوند موسیقایی کولی را با کوک و راست و پرده و مقام در این بیت استاد شفیعی کدکنی به روشنی می‌توان دریافت:

قیزیک کولی کوک است درین تنگی عصر / راست در پرده انبوه و / مقام باران / می‌زند / بی‌که نگاهی فکند بر چپ و راست ...^۲

در بیت دیگر حافظ نیز همین پیوند موسیقایی بین صبا و لولی برقرار است:

صبا ز آن لولی شنکول و آن مست
چه داری آگهی چون است حالش

۴. ساقی به نور باده برافروز جام ما
مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما

در اینجا بین «کار» و «بگو = گفتن»، که در اصطلاح موسیقی در معنای آواز خواندن است، تناسب جاری است. گاهی در نشر [بگو = گفتن] مرادف قول (خواندن) نیز استعمال شده است:

مفتی بیا چنگ را ساز کن
به گفتن گلو را خوش آواز کن
(اقبال‌نامه‌ی نظامی، ص ۹۲)

یا، «بر اثر ایشان مطربان زدن و گفتن گرفتند» (تاریخ بیهقی، ۱۳۲۴: ۲۷۶) یا، «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست چنان‌که در همه‌ی ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند» (سبک‌شناسی بهار، ۱۳۵۵: ۳۲۲). اگر با اندکی تسامح بپذیریم بین «جام»، که آن نیز از اصطلاحات موسیقی است، با «کار» در پیوند خواهد بود (فرهنگ معین: ذیل جام).

ایهام تناسب زمانی در شعر پدید می‌آید
که کلمه‌ای دو یا چند معنا داشته باشد

ه. دلم ز پرده برون شد کجایی ای مطرب
بنال هان که از این کار، کار ما به نواست

بین «کار» و «پرده و مطرب و نوا» پیوند موسیقایی برقرار است. چه می‌دانیم که «پرده» در موسیقی قدیم نام دوازده آهنگ بوده است و می‌تواند با «کار» در پیوند باشد.

ع. خدا چو صورت و ابروی دل‌گشای تو بست
گشاد کار من اندر کرشمه‌های تو بست

۱. بیهقی، ابوالفضل. تاریخ بیهقی. به اهتمام دکتر غنی و دکتر فیاض. چاپخانه بانک ملی. تهران. ۱۳۲۴. ۲. بسنوی. محمد سودی. شرح سودی بر حافظ، زرین. ج ۳. ج پنجم. ۱۳۶۶. ۳. بهار. محمد تقی. سبک‌شناسی. ج ۴. تهران. ۱۳۵۵. ۴. حافظ دیوان حافظ. به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر. ج ۲۷. صفی‌علیشاه. ۱۳۷۹. ۵. حافظ. دیوان حافظ. قزوینی - غنی. به اهتمام عبدالکریم جریزه‌دار. اساطیر. ج دوم. ۱۳۶۸. ۶. خاقانی. دیوان خاقانی. ویراسته‌ی دکتر میرجلال‌الدین کزازی. ج ۲. نشر مرکز. ۱۳۸۰. ۷. خاقانی. دیوان خاقانی. میرجلال‌الدین کزازی. ج اول. نشر مرکز. ۱۳۷۵. ۸. زریاب خویی. عباس. آیین‌های جام. انتشارات علمی. ج دوم. ۱۳۷۴. ۹. ستایشگر. مهدی. واژه‌نامه‌ی موسیقی ایرانی. ج اول. اطلاعات. ج ۳. ۱۳۷۴. ۱۰. شفیع کدکنی. محمدرضا. هزاره‌ی دوم آهوی کوهی. سخن. ج ۳. ۱۳۷۶. ۱۱. عطار. شیخ فریدالدین محمد. منطق‌الطیر. تصحیح دکتر شفیع کدکنی. ج اول. سخن. ۱۳۸۳. ۱۲. فرخی. دیوان فرخی سیستانی. تصحیح دکتر دبیر سیاقی. ج ۶. نشر مرکز. ۱۳۸۰. ۱۳. فردوسی. نامه‌ی باستان (ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی). ویراسته‌ی دکتر میرجلال‌الدین کزازی. ج ۲. سمت. ۱۳۸۱. ۱۴. مرتضوی. منوچهر. مکتب حافظ (مقدمه‌ای بر حافظ‌شناسی). ج ۲. توس. ۱۳۶۵. ۱۵. منوچهری. دیوان منوچهری. تصحیح دکتر دبیر سیاقی. ج ۳. زوار. ۱۳۸۰. ۱۶. نظامی. ابومحمد الیاس بن یوسف. خسرو و شیرین. تصحیح حسن وحید دستگردی. ج ۵. قطره. ۱۳۸۳. ۱۷. نظامی. ابومحمد الیاس بن یوسف. اقبال‌نامه. تصحیح حسن وحید دستگردی. ج ۵. قطره. ۱۳۸۳.

در اینجا اگر «کرشمه» را در همان معنای موسیقایی یعنی نغمات کوچکی که با وزنی سه ضربی، که در جای جای ردیف بنا بر اقتضا اجرا و نواخته می‌شود، در نظر آوریم با «کار» تناسب خواهد داشت. در این بیت «گشاده» نیز یک اصطلاح موسیقی است و با «کار» در تناسب خواهد بود. در بیت زیر در همین معنای موسیقایی به کار رفته است:

گونه‌ای دیگر از ابهام تناسب آن است
که دو واژه در بیت به کار رفته باشند هر کدام
با دو معنا، لیک شاعر یک معنا از آن‌ها
اراده کرده باشد

هم‌چو چنگ از به گشادی ندهی کام دلم
از لب خویش چونی یک نفسی بنوازم (حافظ. شرح سودی)
ناگفته نماند «بست» نیز یک اصطلاح موسیقی است
و نباید آن را از نظر دور داشت.^۲

۷. پیرز خلق وز عتقا قیاس کار بگیر
که صیت گوشه‌نشینان ز قاف تا قاف است
در این بیت بین «کار» و «گوشه» که بخشی از ساختمان دستگاه موسیقی ایرانی است، پیوند موسیقایی برقرار است (واژه‌نامه‌ی موسیقی: ذیل گوشه). (نویسنده‌ی مقاله شش نمونه‌ی دیگر از دیوان حافظ آورده است که به لحاظ محدودیت صفحات مجله حذف گردید).

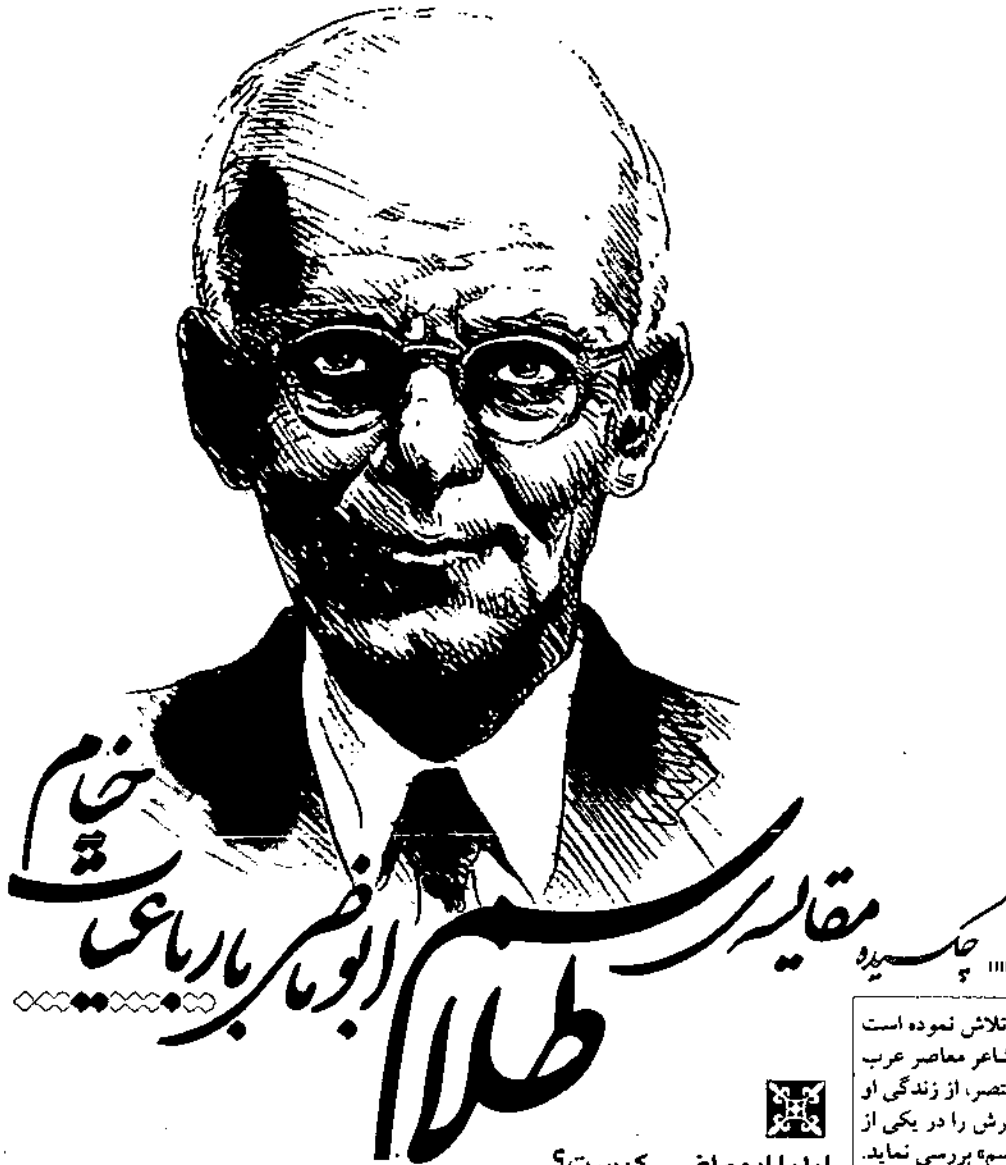
لغت‌نامه‌ها

۱. لغت‌نامه‌ی مرحوم دهخدا. ۲. فرهنگ ۶ جلدی فارسی دکتر محمد معین.
۳. آندراج. ۴. غیث‌اللغات.

پیرنوشت

۱. امام شوشتری واژه‌ی «لوری و لولی» را در معنای رقص و خنیاگر از ریشه لولیدن، که یک مصدر فارسی است، ذکر نموده است و بر این باور است که ساز لیر، که به همانندی وسیله‌ی حلاجی و پنبه‌زنی است، مؤید این نظر است (واژه‌نامه. ج ۲: ۳۴۹). ۲. هزاره‌ی دوم آهوی کوهی. دکتر شفیع کدکنی: ۲۳۲ و نیز برای آگاهی بیش‌تر از سرگذشت لولی و لولیان مراجعه کنند به مقاله‌ی دکتر زرین کوب در مجله‌ی روابط فرهنگی هند و ایران. سال ۱۹۵۲ م. شماره‌ی یک صص ۲۱-۱ و نیز لغت‌نامه‌ی دهخدا و مجمل‌التواریخ و القصص: ۶۹. ۳. آقای دکتر زریاب خویی به نقل از تذکره‌ی نصرآبادی (ص ۲۸۱) در این باره چنین گوید: بستن در فن موسیقی و نیز بستن صوت و عمل کاربرد دارد و حتی در شوروی به آهنگ‌ساز «بسته کار» گویند (آیین‌های جام: ۱۰۲) شاید اصطلاح موسیقی «بسته نگار» در موسیقی بی‌ارتباط با این واژه نباشد.





نگارنده در این نوشتار تلاش نموده است تا با معرفی ایلیا ابوماضی شاعر معاصر عرب (لبنان)، شمه‌ای، هرچند مختصر، از زندگی او را بیان کند و نحوه تفکرش را در یکی از اشعار او به نام: «طلاسم» بررسی نماید. در این میان سعی شده زندگی و گزیده‌ی شعر خیام نیز متحصراً بیان گردد. سپس با همدیگر مقایسه شوند، چرا که قسمتی از رباعیات وی تقریباً با مضامین طلاسم سنخیت دارد (به دلیل مفصل بودن مقاله، بخش اول شعر طلاسم و رباعیات خیام مربوط به آن و نتیجه‌گیری پایانی درج گردید).

کلمه‌وار و چرا

خیام، ابوماضی، طلاسم، حیات و مرگ.

ایلیا ابوماضی کیست؟

«ایلیا بن ظاهر ابی ماضی، از شعرای بزرگ مهاجر است. او در روستای «المحیدثه» [لبنان] در سال ۱۸۹۹م متولد شد. وی بسیار مشتاق به ادب و شعر بود. در سال ۱۹۱۱م به آمریکا مهاجرت کرد و پنج سال در سینسیناتی ساکن شد. در سال ۱۹۱۶م به نیویورک منتقل شد و در مجله‌ی «مرآة الغرب» کار کرد. سپس هفته‌نامه‌ی السمر را منتشر ساخت. سرانجام در بروکلن وفات یافت. او قصائد متعددی دارد که در آن‌ها تلاش کرده، اسرار وجود را درک کند یا این که بعضی از مشکلات اجتماعی را حل نماید و این که دعوت می‌کند به ایجاد برابری و عدالت و درهم کوبیدن قید و بندهای شعری، از آثارش: دیوان‌های اوست تحت عنوان: «تذکار الماضی، الجداول، الخمانل و...» (زوکلی، خیرالدین، الاعلام، جزء ثانی، ص ۳۵).

نمونه‌هایی از شعر طلاسم ابوماضی

۱. چرا آمدم؟

جئت لا أعلم من أين ولكنني أتيت ولقد أبصرت قدامي طريقاً قمشيت
و تسابقي سائر أن شئت هذا أم أبيت كيف جيت؟ كيف أبصرت طريقي؟ أئت أدري؟
آدمم نمی‌دانم از کجا ولی آمدم.

و پیش روی خویش را نگریستم و راهی یافتم پس حرکت کردم و حرکت‌کننده خواهم بود.

چه بخوام چه نخواهم.

چگونه آمدم؟ چگونه راهم را یافتم نمی‌دانم.



محمد زحیفی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب
دبیر علمی آموزشگاه‌های کتابدار
و خراسان رضوی

یعنی از آنجایی که من جاوید و خالد نیستم و از این جا به مکان دیگری منتقل می شوم، پس آیا مفید فایده خواهد بود اگر بدانم که این جهان و موجودات آن قدیم است یا حادث. ایلیا ابوماضی خودش را به نادانی می زند و می گوید می خواهم بدانم ولی نمی دانم. ولی خیام گویا می داند ولی نمی خواهد بیان کند.

۳. بی خبری از راه

و طریقی ما طریقی؟ أطویل أم قصیر؟

هل أنا أصید أم أهبط فیه و أغور؟

أنا السائر فی الدرب أم الدرب تسیر؟

أم کلانا واقف و الدهر یمشی

لست أدری!

راه من... چیست؟

آیا طولانی است یا کوتاه است؟

آیا من به بالا صعود می کنم یا به پائین سقوط می کنم در این راه و فرو

می روم؟

آیا من در راه حرکت می کنم یا راه است که حرکت می کند؟

یا هر دوی ما ایستادیم و روزگار حرکت می کند؟

نمی دانم!

ایلیا ابوماضی آمدن از مکانی غیر این جهان را ذکر نموده و راه و حرکت به سوی کمال را باور دارد. خیام نیز آن را باور دارد ولی آن را جزو اسرار می داند (یعنی آمدن و مردن) و می گوید:

در پرده ی اسرار کسی را ره نیست

جز در دل خاک هیچ منزلکه نیست

زین واقعه جان هیچ کس آگه نیست

افسوس که این فیسانه ها کوتاه نیست

(همان: ۳۶۵)

یعنی آمده ایم که در دل خاک جای گیریم و این راز بر کسی آشکار نیست که چرا؟

ایلیا ابوماضی خودش را به نادانی می زند و می گوید می خواهم بدانم ولی نمی دانم. ولی خیام گویا می داند ولی نمی خواهد بیان کند

۴. راز خلقت

أترانی قلیما أصبحت انساناً سواً

كنت محواً أو محلاً أم تُرانی كنت شيئاً

ألهذا الفزع حل؟ أم سبقت ابدياً

لست أدری... ولماذا لست أدری؟ لست أدری!

آیا چنین گمان می کنی که پیش از آن که به انسان کاملی تبدیل شوم، پیش

از آن غیر ممکن بودم و محو بودم یا گمان می کنی که چیزی بودم

آیا برای این چیستان حلی هست؟

شاعر چگونگی و نحوه ی آفرینش و آمدن خود و چگونگی انتخاب راه و حرکت در مسیر زندگی را مورد سؤال قرار می دهد، سپس می گوید: نمی دانم. در اشعار منسوب به خیام نیز همین جملات با لحن دیگری بیان شده است. آن جا که آمدنش را اجباری و غیر ارادی می داند و رفتن خود را نیز چنین می پندارد. لذا پیش خود چنین تصور می کند که آمدنش برای کسی سودی نداشته و کسی هم به او تذکر نداده است که آوردن و بردن او برای چه بوده است. او می گوید:

ز آوردن من نبود گریون را سود

وز هیچ کس نیز نگوئیم نیشود

آورد به اضطرارم اول به وجود

رفتم به اکراه و نمانیم چه بود

(دشتی، دمی یا خیام: ۲۰۴)

به مولوی نیز، شعری به همین مضمون نسبت داده اند که معروف است:

از کجا آمدیم آمدیم بهر چه بود به کجا می روم آخر نمایم وطنم

ایلیا بن ظاهر ابی ماضی، از شعرای بزرگ مهاجر است. او در روستای «المحیده» [لبنان] در سال ۱۸۹۹ م متولد شد

آن گاه خیام در ادامه، آمدن به این جهان و رفتن از آن را به دایره ی بستی های (دور) تشبیه می کند و می سراید:

بوری که در آن آمدن و رفتن ماست

کس می زند دمی در این معنی راست

کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

(دشتی، دمی یا خیام: ۲۷۱)

۲. بودن در این جهان

أجدید أم قديم؟ أنا فی هذا الوجود؟

هل أنا حرّ ظلیق أم أسیر فی قیود؟

هل أنا قائد نفسي فی حیاتی أم مقود؟

أتمنى أتنی أدری ولكن

لست أدری!

آیا من در این وجود حادتم یا قدیم؟

آیا من کاملاً آزادم یا در قید و بنده اسیرم؟

آیا من رهبر نفس خودم هستم یا دیگری مرا می کشد؟

آرزو می کنم که بدانم ولی

نمی دانم!

می بینم که در این جا اشاره دارد به حادث یا قدیم بودن انسان، آزادی مطلق او یا در قید و بند بودن وی و اسیر مطلق بودن یا رهبر نفس خود. خیام می سراید:

جاوید نیم جوانتر این دهر مقیم

تا کی ز قدیم و محلت امیدم و بیم

چون من رتم جهان چه محلت چه قدیم

(دشتی، دمی یا خیام: ۲۸۲)

آیا تا ابد لا ینحل باقی خواهد ماند؟

نمی‌دانم و چرا نمی‌دانم؟ نمی‌دانم!

مرحوم دکتر علی شریعتی در کتاب هبوط در کویر خود (ص ۲۵۵) برای ایلیا ابوماضی پاسخ مناسبی دارد. وی می‌گوید: «خدا انسان را از لجن آفرید (خَمًا مَسُون) پس از روح خویش در او دمید و بر صورت خویش ساخت و نام‌ها را بر وی آموخت و آن امانت را بر زمین و آسمان عرضه کرد، از برداشتش سر باز زدند، انسان برداشت فرشتگان را فرمود در پیشگاه او بر خاک افتند».

ایلیا ابوماضی آمدن از مکانی غیر این جهان را ذکر نموده و راه و حرکت به سوی کمال را باور دارد. خیام نیز آن را باور دارد ولی آن را جزو اسرار می‌داند

قد سألْتُ البَحرَ یوماً: هل أنا یا بَحرٌ مِنکما؟

أصحیحٌ ما زوَّاه بعضهم عَنی و عَنکما؟

أَمْ نَری ما زَعَمُوا زَوْرًا و بُهتانًا و افکارًا؟

ضَحکت اموأجُه منی و قالت:

لستُ أدَری!

روزی از دریا پرسیدم ای دریا آیا من از تو خلق شده‌ام؟

آیا صحیح است آن‌چه بعضی روایت کرده‌اند درباره‌ی من و درباره‌ی تو؟

آیا گمان می‌کنی آن‌چه که پنداشته‌اند کذب بوده است و بهتان و افترا؟

امواجش به من خندیدند و گفت: نمی‌دانم!

شاعر گران‌قدر در این جا با طرح سؤال و جواب از اشیا، مثل دریا و قبرها و... آن‌چه را در مخیله‌ی خویش دارد بر روی کاغذ به رشته‌ی تحریر می‌آورد و افکارش را این‌گونه ابراز می‌کند که ای دریا آیا من از توام یا من از آبم یا آتش یا خاک (عناصر اصلی حیات) خیام به روشنی به وجود آمدن انسان را از خاک و تبدیل شدن دوباره به گرد و خاک این‌گونه مطرح می‌نماید:

هر ذره که بر روی زمینی بوده است

خورشید رخی زهره جبینی بوده است

گرد از رخ نازنین به آزر و فشان

کآن هم رخ خوب نازنینی بود است (دشتی، علی، دمی با خیام: ۲۸۰)

در ادامه می‌گوید: این انسان اگرچه اسمش دریا نیست بلکه دریایی از شگفتی‌ها و عجایب در خویش دارد که استعدادها و رازهای درون انسان را کم‌تر کسی شناخته است.

این بحر وجود آمده بیرون ز نهفت کس نیست که این گوهر تحقیق بسفت هر کس سخنی از سر سوا گفتند زالرویی که هست، کس نمی‌داند گفت (همان: ۲۰۳)

نتیجه‌گیری

تا این جا اعتقاد شاعر را از میان بخشی از اشعارش دریافتیم. او اعتقاد خود را این‌گونه بیان کرد: «آمده‌ام» ما می‌گوییم «همین

آمدن» یعنی، اعتقاد به وجود یک مبدأ. اگر مبدأ و مقصد و راهی در کار نباشد، پس آمدن هم معنا نخواهد داشت. گفت: «آمدن را هم را یافتن و حرکت کردم» بلکه همین‌طور است. هر آمدنی را رفتنی است. دنیا محل عبور و گذر است. مانند پیاده‌روی است که عابران در آن در حال گذر هستند تا به مقصدی برسند. محل اقامت نیست، عابر که در آن حرکت می‌کند، در آن جا اقامت نمی‌گزیند. اگر هم موقتی اقامت نمود چاره‌ای از رفتن ندارد و رفتن به مقصد نهایی و تنها او باقی خواهد ماند. براساس نحوه‌ی خلقت هر شخص و هر چیزی راه به سوی تکامل می‌پیماید. تکامل ما در این مسیر و اصل و منشأ خداست. چرا که خلق شده‌ایم که به سوی او حرکت نماییم. حضرت علی (ع) می‌فرماید: «إِنَّا لِلَّهِ، اِقْرَارٌ عَلَى أَنْفُسِنَا بِالْمُلْکِ» یعنی حرکت ما به سوی اوست پس در حرکت خودمان هدف داریم. هدفمان اوست. اعتراف می‌کنیم به پادشاهی خدا و مملوک بودن خودمان، سپس می‌فرماید إِنَّا لِلَّهِ رَاجِعُونَ، اِقْرَارٌ عَلَى أَنْفُسِنَا بِالْمُلْکِ (فیض الاسلام، نهج البلاغه، حکمت ۹۵) پس به سوی خدا بازمی‌گردیم یعنی اعتراف به هلاک شدن خودمان است. مردن و حاضر شدن در رستاخیز. پس باید به انسان تأکید کنیم که از عالم روحانی می‌آید و در این دنیا آزمایش می‌شود و در رشد و کمال مسابقه می‌دهد، تا آن استعدادهایی که از عالم روحانی آورده است به فعلیت برسد. نه این‌که این انسان را با دعوت بی‌فکرانه و نامستولانه به سیاه‌چال ناآگاهی‌ها سوق دهیم و بگوییم:

می‌خور که ندانی ز کجا آمدی خوش باش ندانی به کجا خواهی رفت» (جعفری، محمدتقی، تحلیل شخصیت خیام: ۲۴۶)

ما می‌گوییم «همین آمدن» یعنی، اعتقاد به وجود یک مبدأ. اگر مبدأ و مقصد و راهی در کار نباشد، پس آمدن هم معنا نخواهد داشت

منابع

۱. قرآن مجید ۲۰. ابوماضی، ایلیا، دیوان ایلیا ابوماضی، دارالعودة بیروت
۲. توفیق هـ. سبحانی، تاریخ ادبیات (۲)، انتشارات دانشگاه پیام نور
۳. جعفری، محمدتقی، تحلیل شخصیت خیام، انتشارات کیهان، ۱۳۴۵
۴. دشتی، علی، دمی با خیام، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۷، ۶۰ دهخدا، لغت‌نامه‌ی دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۳، ۷۰، زرکلی، خیرالدین، الاعلام، دارالعلم للملایین لبنان، ۸۰، شریعتی، علی، هبوط در کویر، انتشارات چاپخش، ۱۳۷۱، ۹۰، فرزانه، محسن، خیام شناخت، انتشارات سازمان خوشه، ۱۳۵۳، ۱۰۰، فرهادی، روان، معنی عشق ترد مولانا، انتشارات قلم، ۱۳۷۵
۱۱. فیض الاسلام، حاج سید علینقی، نهج البلاغه، صحافی فیض، ۱۳۵۱
۱۲. معینیان، مهدی، دیوان شمس تبریزی، انتشارات گنجینه، ۱۳۶۶

وابسته‌ها

چکیده

در این مقاله (با توجه به تمرین دوم صفحه‌ی ۱۲۴ کتاب زبان فارسی ۳، سال سوم آموزش متوسطه)، وابسته‌ی وابسته در اضافه‌های تعلق و غیر تعلق، با رسم نمودار بررسی و با ذکر مثال‌های گوناگون، بیان شده که در گروه‌های اسمی‌ای مانند «دوربین فیلم‌برداری نو» اگر چه صفت بعد از مضاف‌الیه ذکر شده، ولی وابسته‌ی وابسته از نوع «صفات مضاف‌الیه» شکل نگرفته است.

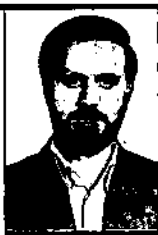
کد واژه‌ها

وابسته‌ی وابسته، مضاف‌الیه مضاف‌الیه، صفت مضاف‌الیه، اضافه‌ی تعلق و غیر تعلق.



اصولاً هر هسته با وابسته‌ی آن، مانند مضاف و مضاف‌الیه، موصوف و صفت، هسته و بدل، هسته و متمم اسم، گشتارهایی از جمله‌های کوتاه ساده هستند که به صورت گروه‌های اسمی مورد استفاده قرار می‌گیرند. گروه‌های اسمی «پدرم، فریدون»، «کیف قهوه‌ای» و «علاقه‌ی من به درس»، به ترتیب گشتارهایی از جملات ساده‌ی «پدرم فریدون است»، «کیف، قهوه‌ای است» و «من به درس علاقه دارم» است. بنابراین، شناخت دقیق ژرف ساخت این گروه‌های اسمی، ما را در شناخت روابط بین واژه‌های این گروه‌ها از هسته و وابسته‌های آن و ترسیم نمودارهای پیکانی و درختی آن‌ها یاری می‌دهد. در ترسیم نمودار گروه‌های اسمی، نباید تنها به شکل ظاهری ترتیب قرار گرفتن واژه‌ها توجه شود، بلکه توجه به ژرف ساخت و وابستگی معنایی بین واژه‌ها، ارتباط درونی وابسته‌ها را نسبت به همدیگر و در نهایت، ارتباط آن‌ها را به هسته، دقیق‌تر مشخص می‌کند. گاه دو گروه اسمی با شکل ساختاری یکسان، مثلاً (هسته +

اصولاً هر هسته با وابسته‌ی آن، مانند مضاف و مضاف‌الیه، موصوف و صفت، هسته و بدل، هسته و متمم اسم، گشتارهایی از جمله‌های کوتاه ساده هستند که به صورت گروه‌های اسمی مورد استفاده قرار می‌گیرند



حسین حسن‌زاده
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های کاشان
و مدرس پیش‌دانشگاهی و دانشگاه پیام نور

اسم + صفت) می‌تواند از جهت ارتباط واژه‌های وابسته و در نتیجه، ترسیم نمودار آن‌ها متفاوت باشد. مثلاً در گروه اسمی «فکر انسان پارسا» با ساختار (هسته + اسم + صفت) واژه‌ی «پارسا» به عنوان صفت، وابسته‌ی انسان به عنوان مضاف‌الیه است و وابسته‌ی وابسته از نوع «صفت مضاف‌الیه» تشکیل داده است. حال آن‌که در گروه اسمی «دوربین فیلم‌برداری نو» با همان ساختار قبلی (هسته + اسم + صفت) واژه «نو» به عنوان صفت، به هیچ وجه وابسته‌ی واژه‌ی «فیلم‌برداری» نیست و وابسته‌ی وابسته از نوع «صفت مضاف‌الیه» تشکیل نداده است؛ بلکه واژه‌ی «نو» مستقیماً وابسته هسته‌ی گروه اسمی «دوربین» و یا «دوربین فیلم‌برداری» به عنوان یک واحد است. بررسی ژرف ساخت این دو گروه اسمی و رسم نمودار پیکانی و درختی آن‌ها، مطلب را دقیق‌تر بیان می‌کند.

ژرف ساخت گروه اسمی اول:

الف: انسان فکر دارد.

ب: انسان پارساست.

گاه دو گروه اسمی با شکل ساختاری یکسان،
مثلاً (هسته + اسم + صفت) می تواند از جهت ارتباط
واژه های وابسته و در نتیجه، ترسیم نمودار
آن ها متفاوت باشد

هسته			
م. الیه	م. الیه	فکر انسان پارسا	
م. الیه	م. الیه	هسته م. الیه صفت	
ژرف ساخت	در بررسی ژرف ساخت انواع گروه های	فکر انسان پارسا	
الف: باغ درخت دارد.	اسمی، در می یابیم که در غالب گروه های	هسته وابسته	
ب: نام درخت زردآلو است.	اسمی که به صورت «اضافه ی تعلقی» در	فکر	
درخت زردآلوی باغ	کنار هم قرار می گیرند، وابسته ی وابسته	انسان پارسا	
هسته	از نوع «صفت مضاف الیه» و «مضاف الیه	هسته وابسته	
وابسته باغ	مضاف الیه» مشاهده می شود؛ مانند:	انسان پارسا	
درخت زردآلود	گروه اسمی: دسته ی صندلی علی	ژرف ساخت گروه اسمی دوم	
هسته درخت	هسته	الف: دوربین، مخصوص فیلم برداری است	
وابسته درخت	م. الیه	ب: دوربین نو است.	
وابسته زردآلو	م. الیه	دوربین فیلم برداری نو	
اضافه ی اقترانی: دست نوازش حسن	ژرف ساخت	هسته	
هسته	الف: علی صندلی دارد.	م. الیه	
م. الیه	ب: صندلی دسته دارد.	صفت	
م. الیه	نمودار درختی	دوربین فیلم برداری نو	
ژرف ساخت	هسته وابسته	هسته دوربین فیلم برداری	
الف: حسن دست دارد.	دسته صندلی علی	وابسته نو	
ب: حرکت دست همراه با نوازش است.	هسته وابسته	هسته دوربین	
دست نوازش حسن	صندلی علی	وابسته فیلم برداری	
هسته	اما در بررسی ژرف ساخت اضافه های	بنابراین، گاه یک ترکیب اضافی روی هم	
وابسته حسن	غیر تعلقی (توضیحی، جنسی، اقترانی،	رفته می تواند یک واحد هسته ی گروه	
دست نوازش	تشبیهی از نوع تشبیه مضاف به مضاف الیه)	اسمی را تشکیل بدهد. نمونه های دیگر:	
هسته دست	وابسته ی وابسته از نوع «مضاف الیه	میز مطالعه ی قدیمی	
وابسته نوازش	مضاف الیه» دیده نمی شود و مضاف الیه	هسته	
اضافه ی جنسی: ساعت طلای مریم	دوم، وابسته ی کل ترکیب اضافی هسته ی	م. الیه	
هسته	گروه خواهد بود. مثال های زیر، همراه با	صفت	
م. الیه	بیان ژرف ساخت و رسم نمودار، مطلب	درخت زردآلوی بلند	
م. الیه	را دقیق تر روشن می کند.	هسته	
ژرف ساخت	اضافه ی توضیحی: درخت زردآلوی باغ	م. الیه	
الف: مریم، ساعت دارد.		صفت	
ب: جنس ساعت، طلا است.		آب خوردن شهر	
ساعت طلای مریم		هسته	
هسته		م. الیه	
وابسته مریم		م. الیه	
ساعت طلا		کتاب تاریخ علی	
هسته ساعت		هسته	

گاه یک ترکیب اضافی روی هم رفته می تواند یک
واحد هسته ی گروه اسمی را تشکیل بدهد

وابسته طلا
اضافه‌ی تشبیهی: لب لعل یار
هسته
م.الیه
م.الیه
ژرف ساخت
الف: یار لب دارد.
ب: لب مانند لعل است.
لب لعل یار
هسته
وابسته یار
لب لعل
هسته لب
وابسته لعل

زردآلود را، پس، واژه‌ی «بلند» وابسته‌ی هسته خواهد بود نه وابسته‌ی وابسته. اما در ترکیب «درخت زردآلوی شیرین»، واژه‌ی «شیرین» ویژگی زردآلو را نشان می‌دهد و «صفت م.الیه» خواهد بود. هم‌چنین، گروه‌های اسمی «ساعت طلای دقیق و ساعت طلای زرد» به همان ترتیب خواهد بود.

هسته
م.الیه
صفت
هسته
م.الیه
صفت

نکته‌ی سوم: در ترکیب‌های اضافی غیر تعلقی با توجه به ارتباط وابسته‌ها با هسته، می‌توانیم مضاف‌الیه اول را حذف کنیم، بدون آن‌که خللی بر معنای جمله وارد شود. در حالی‌که در ترکیب‌های اضافی تعلقی که وابسته از نوع «مضاف‌الیه مضاف‌الیه» است حذف مضاف‌الیه، در معنا خلل ایجاد می‌کند، مانند:

ساعت طلای علی = ساعت علی
تعلقی:

دسته‌ی صندلی علی = دسته‌ی علی
نکته‌ی چهارم: در اضافه‌ی جنسی و تشبیه‌ی از نوع تشبیه مضاف به مضاف‌الیه می‌توانیم مضاف‌الیه را به صفت تبدیل کنیم، مانند:

ساعت طلای علی ← ساعت طلائی علی
قد سرو یار ← قد سرو مانند یار
نکته‌ی پنجم: در اضافه‌های غیر تعلقی ذکر شده، صفت را می‌توانیم هم بعد از هسته بیاوریم و هم بعد از ترکیب اضافی (در نقش یک هسته‌ی واحد)، بدون آن‌که معنای گروه اسمی تغییر یابد، مانند:

درخت بلند زردآلو = درخت زردآلوی بلند

صفت
صفت

ساعت گران‌قیمت طلا = ساعت طلای گران‌قیمت

صفت
صفت

معنای صفت مشخص می‌کند که به کدام جزء گروه وابستگی دارد

برای تکمیل بحث نکات زیر ضروری به نظر می‌رسد: نکته‌ی اول: با توجه به ژرف ساخت «اضافه‌های استعاری» و «اضافه‌های تشبیهی» از نوع تشبیه مضاف‌الیه به مضاف، اگر بعد از این ترکیب‌های اضافی، وابسته‌ای ذکر شود وابسته‌ی وابسته از نوع «صفت م.الیه» و «مضاف‌الیه مضاف‌الیه» شکل می‌گیرد و رسم نمودار آن‌ها مانند اضافه‌های تعلقی خواهد بود، مانند:

اضافه‌ی تشبیهی: محراب ابروی او

هسته
م.الیه
م.الیه
اضافه‌ی استعاری: رقص درختان نارنج
هسته
م.الیه
م.الیه

نکته‌ی دوم: معنای صفت مشخص می‌کند که به کدام جزء گروه وابستگی دارد. مثلاً در گروه اسمی «درخت زردآلوی بلند» واژه‌ی «بلند» ویژگی درخت را نشان می‌دهد نه

در اضافه‌ی جنسی و تشبیهی
از نوع تشبیه مضاف به
مضاف‌الیه می‌توانیم مضاف‌الیه
را به صفت تبدیل کنیم

منابع

۱. ارزنگ، غلامرضا. دستور زبان فارسی امروز، ج اول. نشر قطره، ۲۰۴۷۳۱. انوری. حسن و احمدی. حسن. دستور زبان فارسی ۲، ج اول، فاطمی، ۳۰۷۶۳۱. باطنی، محمدرضا. توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، چچ ششم، امیرکبیر، ۴۰۳۷۳۱. حق‌شناس، علی محمد و دیگران. زبان فارسی ۳، شاخه‌ی نظری به استثنای رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۵۰۳۸۳۱. وحیدیان کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا. دستور زبان فارسی ۱، ج هفتم، (سمت)، ۴۸۳۱.

عناصر مؤثر در تغییر معنای فعل



مقدمه

چکیده

عوامل متعددی سبب شده است که دستور زبان فعلی آن چنان فشرده و محدود شود که تنها بتواند بخشی از متون ادبی و نثر فارسی معیار را پاسخ گو باشد. در حالی که ادبیات فارسی آمیزه‌ای از انواع و اقسام متون نظم و نثر فارسی است و هر نوع و سبک آن به دستور جداگانه‌ای نیاز دارد که عملاً این کار یک‌جا ممکن نیست. بنابراین، مقالات ارزشمندی که همکاران محترم زمینه و بسترش را در مجله‌ی رشد مهیا کرده‌اند، قابل تحسین و سپاس‌اند. از مقوله‌های مهمی که لازم است به آن پرداخته شود تا مسئله‌ی گذر و ناگذر بودن، ساده و مرکب بودن فعل، چند جزئی بودن جمله و امثال این‌ها حل شود، پرداختن به رابطه‌ی نحوی و معنایی اجزای کلام با یک‌دیگر و تأثیرات ساختاری و معنایی است که هر کدام بر یک‌دیگر می‌گذارند. فعل معناپذیرترین و پرمصرف‌ترین رکن جمله است که بز سایر اجزای کلام تأثیر می‌گذارد و تأثیر هر کدام از آن اجزا را نیز می‌پذیرد. خودش را با نهاد، مفعول و متمم و... تطبیق می‌دهد تا جمله تشکیل شود و نهایتاً پیام رسانده شود. در این مقاله تلاش شده تا فقط به عوامل تأثیرگذار و معنابخش بر فعل، مثل تأثیر نهاد بر فعل و... پرداخته شود و تأثیر ساختاری اجزای جمله را بر فعل، تنها با ذکر یک نمونه، به آینده وامی‌گذاریم.

معناپذیری افعال و عناصر مؤثر در تغییر معنای فعل

در یک نگاه کلی درمی‌یابیم که چینش و سامان‌دهی هر یک از اجزای کلام برعهده‌ی دستور زبان، به‌ویژه بخش نحو است. مباحث نحوی که به کمک معنا نشان می‌دهند که جمله‌ای مثل «صیاد آهو را دوختند» اجازه‌ی تولید ندارد و جمله‌ای نظیر «صیاد آهو را شکار کرده» اجازه‌ی تولید دارد. در این دو مثال از طریق محور هم‌نشینی گروه‌ها می‌فهمیم کدام جمله درست و کدام نادرست است.

هسته و اصلی‌ترین عنصر جمله «فعل» است که در اثر هم‌نشینی با اجزای دیگر کلام، تغییرات ساختاری و معنایی قابل توجهی پیدا می‌کند. بدون شک هر یک از اجزای سخن مثل نهاد، مفعول، متمم و... در ساختار و معنای فعل مؤثرند و هر یک از این اجزا در زنجیره‌ی هم‌نشینی تحت تأثیر یک‌دیگر قرار می‌گیرند. «نهاد» عنصری است که در ساختار فعل نقش به‌سزایی دارد. مثلاً شخص و شمار فعل را محدود و مشخص می‌سازد و از بین اشخاص مختلف فعل، فقط به یک ساخت اجازه‌ی هم‌نشینی می‌دهد. برای

هر یک از اجزای کلام در یافت سخن رابطه‌ای دوسویه با یک‌دیگر دارند؛ از یک طرف در شکل‌گیری و چینش اجزای جمله تأثیر گذارند و از طرف دیگر تحت تأثیر معنا قرار می‌گیرند. این تأثیر و تأثرها هم مربوط به ساختار کلام است و هم مربوط به معنا. در این مقاله تلاش بر آن است چند عنصر از عناصری که بر فعل تأثیر معنایی دارند با شواهد گوناگون بیان شود.

کلمات و واژه‌ها

تأثیر گذاری، نهاد، فعل، مفعول، متمم حرف اضافه.



حاج محمد زبیدی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های ناحیه‌ی ۲ شهرکرد

مثال نهادهایی مثل «احمد» و «احمد و علی» از بین ساخت‌های مختلف فعلی «رفتم، رفتی، رفت، رفتیم، رفتید و رفتند» اولی «رفت» و دومی «رفتند» را می‌پذیرد و اجازه‌ی هم‌نشینی را به سایر ساخت‌ها نمی‌دهد. علاوه بر آن، همین عنصر یعنی «نهاد» در معنای فعل هم نقش مهمی دارد. از فعلی مثل «سر رفت» معنای دقیق و روشنی به دست نمی‌آید. اما همین که «حاصله‌اش» را، نهاد آن قرار دادیم، می‌فهمیم که این فعل در معنای «بی‌قرار شدن» به کار رفته است و با آوردن نهاد دیگری مثل «شیر» می‌فهمیم که همان فعل^۱ به معنای «ریخت» است. در این مقاله به تمام تأثیرات ساختاری اجزای جمله بر فعل نمی‌پردازیم بلکه تلاش ما بر آن است تا با آوردن نمونه‌هایی چند به تأثیر اجزائی از قبیل «نهاد، مفعول، متمم، حرف اضافه، جمله‌ی وابسته»، که به تغییر معنای فعل می‌انجامد پرداخته شود.

فعل معناپذیرترین و پر ظرفیت‌ترین رکن جمله است که بر سایر اجزای کلام تأثیر می‌گذارد و تأثیر هر کدام از آن اجزا را نیز می‌پذیرد

نهاد

در مورد تأثیرگذاری معنایی نهاد بر فعل در سطور بالا اشاره شد. در این جا به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود:

• از مصدر رفتن:

نهاد	فعل	معنی
علی	رفت	عمل رفتن
برق	رفت	قطع شدن ^۲
دلم	رفت	شیفته شدن
سرم	رفت	گیج شدن
عمر	رفت	سپری شدن
آفتاب	رفت	غروب کردن

• از مصدر آمدن:

نهاد	فعل	معنی
علی	آمد	عمل آمدن
آب	آمد	وصل شدن
باران	آمد	باریدن
باد تندی	آمد	وزیدن
بهار	آمد	فرا رسیدن

• از مصدر افتادن:

نهاد	فعل	معنی
فشارش	افتاد	پایین آمدن
نافش	افتاد	دچار نوعی درد ناحیه شکم شدن
مدادش	افتاد	سقوط کردن
دردش	افتاد	آرام شدن

• از مصدر گرفتن:

نهاد	فعل	معنی
لوله	گرفت	مسدود شدن
خورشید	گرفت	تاریک شدن
برف	گرفت	باریدن
دلش	گرفت	ناراحت شدن
عضله‌اش	گرفت	متقبض شدن

در مثال‌های بالا دیدیم که نهاد جدید بر معنای فعل اثر گذاشت و فعل معنای دیگری به خود گرفت. در مورد عناصر بعدی هم به همین شکل:

مفعول

افعالی هستند که پذیرش و تغییرات معانی آن‌ها، ارتباطی با نهاد نداشته و این مفعول است که معنای آن‌ها را روشن و محدود می‌کند و از معانی دیگر آن متمایز می‌سازد. مثلاً:

• از مصدر کشیدن

گوش او را	کشید	تنبيه کردن
میوه را	کشید	وزن کردن
تصویر فردوسی را	کشید	ترسیم کردن
مواد مخدر را	کشید	تدخین کردن
بار امانت را	کشید	حمل کردن
دندان خراب را	کشید	بیرون آوردن
نازشان را	کشید	مهربانی کردن
بادبان را	کشید	باز کردن
غذا را	کشید	آماده‌ی تناول کردن
مَنّت او را	کشید	استدعای دوستی کردن

• از مصدر خوردن

آب را	خورد	نوشیدن
غذا را	خورد	تناول کردن
حق دیگران را	خورد	ضایع کردن
حرفش را	خورد	نگفتن و سکوت کردن
مغزش را	خورد	کلافه کردن

• از مصدر چیدن

وسایل اتاقش را	چید	مرتب کردن
گل‌ها را	چید	عمل چیدن و کندن
نوکش را	چید	تحقیر کردن
نقشه دزدی را	چید	طراحی کردن

هسته و اصلی‌ترین عنصر جمله «فعل» است که در اثر هم‌نشینی با اجزای دیگر کلام، تغییرات ساختاری و معنایی قابل توجهی پیدا می‌کند

متمم و حرف اضافه

افعالی هستند که فقط متمم همراه حرف اضافه باعث تغییر معنای آن‌ها می‌شود و بدون متمم، معنای آن‌ها روشن و دقیق نیست؛ مثلاً:

• از مصدر افتادن

بر کسی	افتادن ^۲	درگیر شدن
در کسی	افتادن	حمله ور شدن
به پای کسی	افتادن	التماس کردن
به خواری	افتادن	خوار شدن
به سرم	افتادن	خطور کردن
در دهان مردم	افتادن	رسوا شدن
به دام	افتادن	اسیر شدن
به تته پته	افتادن	کم آوردن
از پا	افتادن	درماندن
از درس	افتادن	مردود شدن
از پله	افتادن	سقوط کردن
از درد	افتادن	آرامش یافتن
از زبان	افتادن	از شهرت افتادن
از سر	افتادن	بی میل شدن
از بام	افتادن	ورشکسته شدن
از دهن	افتادن	سرد شدن
از چشم	افتادن	بی حرمت شدن

در ابیات زیر هم متمم و حرف اضافه عامل تأثیر گذار بر معنای فعل است:

خلاص عهد تو هرگز نیاید از سعدی
دلی که از تو بیرداشت با که بر باز
«سعدی»

مجنون به هوای کوی لیلی در دشت
در دشت به جست و جوی لیلی می گشت
می گشت همیشه بر زبانش لیلی
لیلی می گفت تا زبانش می گفت
«مشتاق اصفهانی»

حرف اضافه

آوردن متمم بدون حرف اضافه مثل جمله‌ی «تهران گریخت» مفهوم دقیق فعل را روشن نمی کند، هر چند غالباً «فرار کرد» به ذهن متبادر می شود. اما اگر بخواهیم دقیقاً معنای آن مشخص

آوردن متمم بدون حرف اضافه مثل
جمله‌ی «تهران گریخت» مفهوم دقیق فعل
را روشن نمی کند

شود، باید حروف اضافه‌ی «از» یا «به» را به آن بیفزاییم تا مشخص شود که: «از تهران گریخت» یعنی فرار کرد یا «به تهران گریخت» یعنی پناه برد، معنا می دهد و هم چنین مثال های زیر:

دعوت کردن	از تهران	پذیرفتن مهمان
دعوت کردن	به تهران	مهمان شدن

فرار کردن	از تهران	گریختن
فرار کردن	به تهران	پناه آوردن
انداختن	از کار	خراب کردن
انداختن	به کار	درست کردن

این گونه متمم ها که حرف اضافه شان متفاوت است و متمم شان یک سان است، عامل اصلی در تغییر معنای فعل و حروف اضافه اند نه متمم. گذشتن از خیابان گذر کردن
گذشتن از حقیقت / جرئت صرف نظر کردن، عفو کردن

جمله‌ی وابسته

گاهی معنای برخی از افعال به واسطه‌ی جمله‌های وابسته آشکار می شوند؛ مثل نمونه‌های زیر:

فعل	وابسته
- گیرم	پدر تو بود فاضل فرض کردن
- گرفتم	که شما راست می گوئید فرض کردن
- گرفتم	منظورش چه بود فهمیدن

نتیجه

نتیجه‌ای که از این مقاله به دست می آید، توصیه و تأکید مؤلف محترم کتاب زبان فارسی تأیید می کند که تعیین گذر و ناگذر بودن افعال و به طور کلی بررسی کلمه، به ویژه فعل، باید در جمله صورت گیرد. دوم این که نمی توان صرفاً ساخت گرایانه با ارکان جمله برخورد کرد. سوم این که با موشکافی های دقیق و عمیق دستوری، به ویژه استفاده از دست آوردهای علمی صاحب نظران دستور و زبان شناسی، بهتر می توان به ارزش آثار ادبی و انواع آن پی برد.

پیشنهادات

۱. دکتر وحیدیان کامیار معتقدند همین که معنای فعل دیگری به شمار می آید و نباید آن را همان فعل پیشین دانست. ایشان فعل «گرفت» را در معنای مختلف به عنوان نمونه آورده است. دستور زبان فارسی (۱)، ص ۵۰. ۲. تأکید می کنیم اگر نهادی را از همان طبقه جانشین نهاد جمله کنیم معنای فعل تغییر نمی کند منظور ما این است که نهادی که از طبقه‌ی دیگر آورده می شود، باعث تغییر معنا می شود. مثلاً قرار دادن حسن به جای علی در جمله‌ی بالا معنا را تغییر نمی دهد اما اگر «برق» را که از طبقه‌ی دیگری است بیاوریم معنا تغییر می یابد. در مورد اجزای بعدی هم که در پی می آیند، این مطلب صادق است. ۳. برخی از دستور نویسندگان چنین نمونه‌هایی را فعل مرکب و برخی دیگر فعل گروهی می دانند. ولی مسلماً عناصر تشکیل دهنده‌ی آن ها متمم و فاعل است. ۴.

منابع

۱. احمدی گیوی، حسن، دستور تاریخی فعل، ج ۲، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۰. ۲. باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، تهران، سپهر، ۱۳۶۴. ۳. خالصری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، ج ۲ و ۳، تهران، نشر نو، ۱۳۶۶. ۴. شیرازی، علی اکبر، ردیف از دیدگاه معناشناسی، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۷۱، ۱۳۸۳. ۵. وحیدیان کامیار، تقی، عمرانی، غلامرضا، دستور زبان فارسی ۱، تهران، انتشارات سمت، ج ۱، ۱۳۷۹. ۶.

مجهول سازی بر پایه زیر

چکیده

در این مقاله شش مرحله‌ی مجهول‌سازی و انگیزه‌های به کارگیری آن، که عمدتاً بلاغی محسوب می‌شوند، بررسی شده است.

کلواژها

مجهول‌سازی، معلوم، صفت مفعولی، گذرا، ناگذر.

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های یادآور شهر اهواز

پروژه‌ی مجهول‌سازی در زبان فارسی بر پایه‌ی شش مرحله به ترتیب زیر شکل می‌گیرد:
(الف) حذف نهاد جمله‌ی معلوم
(ب) حذف نشانه‌ی مفعولی (را)

(پ) ساخت صفت مفعولی از فعل اصلی جمله‌ی معلوم
(ت) ساخت فعلی از مصدر شدن (در گذشته از مصدر آمدن نیز استفاده می‌شد) هم
زمان با فعل جمله‌ی معلوم
(ث) مطابقت دادن شناسه با نهاد جمله‌ی جدید

همان‌گونه که مشاهده می‌گردد در فرایند مجهول‌سازی، «مفعول» و «فعل» دو عنصر اساسی به‌شمار می‌آیند. به همین دلیل جمله‌های فاقد مفعول (یا در حقیقت افعالی که گذرا به مفعول نیستند) مجهول نمی‌شوند. این امر البته استثنایی دارد؛ جمله‌ی چهار جزئی با متمم و مسند تنها جمله‌ای است که می‌توان آن را بدون مفعول مجهول نمود. علت این امر آن است که مسند جمله‌ی یاد شده بیش از آن‌که به مسند (تمیز) شبیه باشد به مفعول حقیقی شباهت دارد:

آن‌ها به حمید دانشمند محله می‌گفتند
نهاد متمم مسند فعل معلوم

به حمید دانشمند محله گفته می‌شد
متمم مسند فعل مجهول

همان‌گونه که روند گذرا کردن فعل باعث افزایش تعداد اجزای اصلی جمله می‌شود، فرایند مجهول‌سازی از تعداد اجزای اصلی یک جمله‌ی معلوم می‌کاهد. این کاهش به شکل‌های زیر در جملات فارسی پدیدار می‌شود:
سه جزئی با مفعول (معلوم)

نهاد
گزاره
مفعول
فعل
خیاط

همان گونه که روند گذرا کردن فعل باعث افزایش
تعداد اجزای اصلی جمله می شود،
فرایند مجهول سازی از تعداد اجزای اصلی یک
جمله می معلوم می کاهد

مسند
فعل
هوا را
سرد
گرداند
سه جزئی با مسند (مجهول)

نهاد
گزاره
هوا

مسند
فعل
سرد
شد (گردید)

جمله ی چهار جزئی دو مفعولی
در این نوع جملات با سیری نسبتاً
پیچیده تر مواجه می شویم به این معنی
که در آن ها مفعول نخست الزاماً به شکل
حقیقی خود یعنی متمم باز می گردد:

معلم حمید را جایزه ای ارزنده بخشید
نهاد مفعول (۱) مفعول (۲) فعل معلوم

به حمید جایزه ای ارزنده بخشیده شد (به
جای ← حمید جایزه ای ارزنده بخشیده شد)
متمم نهاد فعل

اصرار به حفظ وضعیت مفعول نخست
ما را در تعیین نقش دستوری آن کمی
دچار مشکل خواهد ساخت. برای مثال
در عبارت «ساربان شتران را آب داد»
و مجهول آن «شتران آب داده شدند»
انتساب دو نهاد (یعنی شتران و آب)
به فعل امکان پذیر نیست، ضمن آن که
علی الاصول آب را نمی توان مفعول
پنداشت: در این حالت و در تعیین نقش
آب به نظر حقیر می توان دو تحلیل را مد
نظر قرار داد:

الف) با وجود آن که در جملات مجهول
قاعدتاً نباید اثری از مفعول مشاهده شود
در این گونه جملات این فرایند را به
تغییر نقش مفعول اول منحصر کنیم و به
این ترتیب آب را هم چنان مفعول جمله
به شمار آوریم.
شتران آب داده شدند

**جمله ی چهار جزئی با مفعول
و مسند:**

در این مورد خاص با دو شکل متفاوت
رو به رو هستیم:

الف) گونه ی اول در افعال تمیز پذیر شکل
می گیرد: افعالی هم چون پنداشتن، یافتن،
دیدن، نامیدن، شمردن... در حالت مجهول
«تمیز» را به عنوان رابط نهاد جدید با فعل
مجهول حفظ می نمایند:

معلوم
نهاد
گزاره
مفعول

مسند (تمیز) فعل

مردم شیخ را انسان وارسته ای می دیدند
مجهول

نهاد
گزاره
مسند (تمیز)

فعل

شیخ انسان وارسته ی دیده می شد
گونه ی دوم در افعال چهارگانه ی «کرد،
نمود، ساخت، گرداند» پدیدار می شود.
با توجه به آن که چهارگانه ی یاد شده
همگی یا شکل گذاری افعال ربطی یا
معادل گذاری آن ها به شمار می آیند، در
فرایند مجهول سازی موجب تبدیل شدن
جمله ی چهار جزئی با مفعول و مسند به
جمله ی سه جزئی با مسند با افعال ربطی
و اسنادی آشنا یعنی صرف «شد، گشت و
گردید» می شوند:

چهار جزئی با مفعول و مسند (معلوم)

نهاد
گزاره
برف
مفعول

لیاس را
دوخت

دو جزئی (مجهول)

نهاد
گزاره
فعل
لیاس

دوخته شد

چهار جزئی با مفعول و متمم

نهاد
گزاره
مفعول
متمم
فعل

شیطان آدمیان را به انحراف می کشاند
سه جزئی با متمم (مجهول)

نهاد
گزاره
متمم
فعل
آدمیان

به انحراف

کشیده می شوند

چهار جزء با متمم و مسند (معلوم)

نهاد
گزاره
متمم

مسند (تمیز) فعل

اهالی محل به او پهلوان می گفتند

سه جزئی با متمم (مجهول)

نهاد
گزاره
متمم
فعل

به او پهلوان گفته می شد

(در شیوه ی عادی آن متمم بر نهاد مقدم است)

نهاد مفعول فعل

ب) نکته‌ی دیگر خوانش جمله به گونه‌ای است که در میان داده و شدند درنگی ایجاد شود. در این حالت داده از فعل جدا و به همراه آب (آب داده) یک واژه محسوب می‌شود و نقش مسندی می‌گیرد.

شتران آب داده شدند

نهاد مسند فعل

شکل دوم تنها کوششی است برای تحلیل نحوی این جملات اگر ناگزیر باشیم آن‌ها را به عنوان واقعیت زبان معیار بپذیریم.

اگرچه مجهول‌سازی یک پدیده‌ی دستوری به‌شمار می‌آید اما انگیزه‌های به‌کارگیری آن عمدتاً بلاغی محسوب می‌شوند. اهداف مجهول‌سازی به شکلی کلی عبارت‌اند از:

الف) رعایت ادب و احترام:

ممنونم صرف شده است (به جای غذا را صرف کرده‌ام).

پیش از این اطلاعات مذکور از جانب حقیر به دفتر حضرت عالی ارسال شده است (به جای ارسال کرده‌ام).

ب) ناشناخته بودن عامل وقوع فعل

جنگل‌های یونان دیشب به آتش کشیده شدند.
پ) واضح و بدیهی بودن عامل وقوع فعل
بر اساس آموزه‌های قرآنی تمامی موجودات زنده از آب آفریده شده‌اند.

ت) برجسته‌سازی مفعول (موضوع)
فقط سه مقاله‌ی نخست پذیرفته شده‌اند.

در این منطقه تحرکات مشکوکی دیده می‌شود.
ث) تأکید بر عمل و فعل

زحمت‌نکشیدهمی کارها تمام‌نم‌ش‌طست.

ج) بی‌اهمیت بودن فاعل

شاخه‌های بزرگ درخت بلوط بریده شدند.

چ) تقویت حکم

در این اداره دیگر مجال کم‌کاری به کسی داده نخواهد شد.

ح) کراهت استعمال اول شخص در مشرق زمین

در جلسه‌ی پیش بخشی از این مثنوی بلند در محضر شما بزرگواران، خوانده شد.

در پایان این مقال از ذکر این نکته نمی‌توان گذشت که گروهی از صاحب‌نظران از جمله استاد احمد سمیعی (گیلانی) به کارگیری نهاد جمله‌ی معلوم را به شکل متمم در جمله‌های مجهول روا نمی‌دانند. بر پایه‌ی مطالب بالا به کارگیری فاعل به شکل متمم در جمله‌های مجهول را شاید نتوان مصداق اشکالات نگارشی پنداشت. اگرچه چنین امری در عبارات انگلیسی با حرف اضافه by به چشم می‌خورد اما در متون گذشته‌ی ما و در پیشینه‌ی زبان فارسی هم نمونه‌های فراوانی می‌توان برای آن پیدا کرد. از جمله بیت معروف فردوسی در داستان رستم و سهراب:

مگرم کان دلاور گوسال خورد

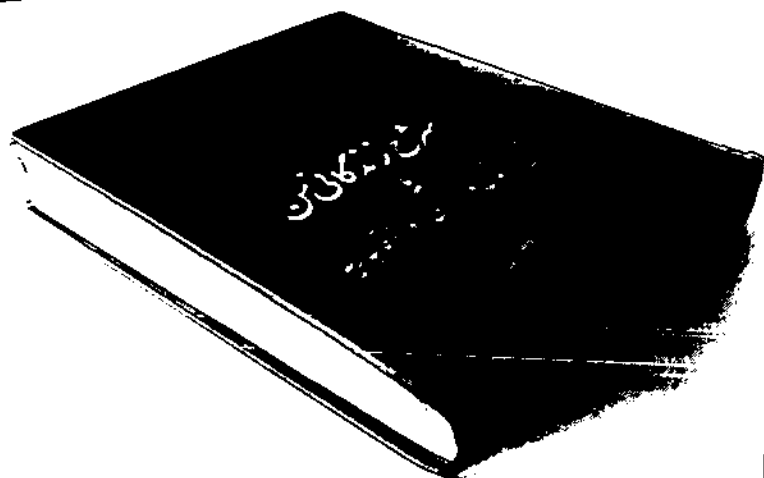
شود کشته بر دست این شیرمرد

با عنایت به این مطلب و انگیزه‌های بلاغی ذکر شده جملاتی هم‌چون «مثنوی در قرن هفتم به وسیله‌ی مولوی سروده شده گوشه‌ای از واقعیات بی‌خنده‌ی زبان فارسی به نظر می‌رسند.

اگرچه مجهول‌سازی یک پدیده‌ی دستوری به‌شمار می‌آید اما انگیزه‌های به‌کارگیری آن عمدتاً بلاغی محسوب می‌شوند



شرح زندگانی من



چکیده

نویسنده در این مقاله ویژگی‌های محتوایی و ویژگی‌های ظاهری کتاب سه جلدی «شرح زندگانی من» عبدالله مستوفی را با ذکر شواهدی از کتاب بیان داشته و در پایان نتیجه‌گیری کرده است. به دلیل محدودیت صفحات مجله بحث‌های مفصلی و بخشی از شواهد حذف شده است.

۱. ویژگی‌های محتوایی

نام دیگر این کتاب سه جلدی «تاریخ اجتماعی و اداری دوره‌ی قاجاریه» است. مستوفی تا صفحه‌ی ۱۵۲ کتاب اسمی از خود نمی‌برد و به سرگذشت پدران خود می‌پردازد و در این باره می‌گوید «اگر گاهی از کرده‌های خود و پدر و جدش نوشته به منظور روشن شدن موضوع، یعنی تشریح اوضاع اجتماعی و اداری دوره بود، نه خودستایی و حب اسلاف».

۱-۱ تاریخ‌نگاری

کتاب از لحاظ نکات تاریخی بسیار حائز اهمیت است. او در جای‌جای کتاب مطالبی درباره‌ی تاریخ‌نگاری خود آورده که به بعضی از آن‌ها اشاره می‌شود:

«معلم تاریخ ما، درضمن درس تاریخ خیلی مطالب خارجی به ما می‌گفت که واقعاً راه و رسم تاریخ خواندن و تاریخ نوشتن را به ما می‌آموخت» (۷۵/۲) و تاریخ‌نویس وقتی به ذکر واقعه‌ای پرداخت، نباید آن را برای حب و بغض این و آن بلند و کوتاه و حقیقت را دگرگون و انمود کند یا تاریخ وقایع را برای نسبت دادن به اشخاص پس و پیش کرده، [آوردن] مدح و قدح بی‌جا را به خود اجازه دهد یا در محاکمه‌ی تاریخی خود که ناگزیر درضمن بیان مطلب پیش می‌آید، انصاف تاریخ‌نویسی را کنار گذاشته اصرار بورزد که دوغ را دوشاب و دوشاب را دوغ کند (۵۲۵/۳). نویسندگان باید بدانند که تاریخ آن‌ها را هم محاکمه خواهد کرد.» (۵۲۷/۳)

کوشش‌ها

عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، تاریخ‌نگاری، ویژگی‌های محتوایی کتاب، ویژگی‌های ظاهری کتاب.

عبدالله مستوفی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
دبیر دبیرستان
و مرکز پیش‌اندیشگاهی فرهنگ انقلابی تهران

۲-۱ زبان رک و صریح

او از گفتن حقیقت ابایی ندارد و به همین جهت رکی و صراحت در نثر او پیدا است. خود می‌نویسد: «من از بازماندگان آقایانی که در کتاب اسم برده‌ام عذر می‌خواهم که این‌طور رک و راست چیز می‌نویسم» و «من اقوام و اولاد خود را خیلی دوست دارم ولی حقیقت را بیش از آن‌ها محترم می‌شمارم. همه را به اسم و رسم معرفی کردم که مردم بدانند اعمال همه‌کس را تاریخ ضبط می‌کند و در پیش آمد نظایر، جلوی هوای نفس خود را بگیرند و با ملیت طرف نشوند» (۳۱۱/۲).

و «من وقایع را چنان‌که واقع شده است می‌نویسم و نظری به این‌که راجع به خودم یا غیر از خودم است ندارم و حتی المقدور، سعی می‌کنم مطالب، اشباع و قصر و بلندی و کوتاهی و چاقی و لاغری نداشته باشد. ان شاء الله خواننده این واقعه را که الآن از آن اطلاع حاصل می‌کند به خودستایی حمل نخواهد کرد» (۱۹۴/۲). او در شرح کودتای رضاخان می‌نویسد که می‌توانسته شرح موقوف را مستقیم از سید ضیاءالدین که عامل قلمی کودتا بود پرسد ولی نخواسته که کتابش تخته‌مشق افکار نظرات خصوصی افراد باشد. لذا، محاکمه‌ی تاریخی را ترجیح داده است نه تاریخ‌نویسی را. ذکر وقایع با مستندهای معمولی و تطبیق آن با کلیات ارزش تاریخی پیدا می‌کند (۲۰۸/۳).

۳-۱ دقت نظر و نگاه علمی

او وارد هر مقوله می‌شود با نگاه دقیق و علمی خود کاری علمی و نتیجه‌بخش ارائه می‌دهد. مثلاً موقعی که مسئول می‌میزی می‌شود

لحن او انتقادی است، که می‌توان آن را محصول جنبش مشروطیت دانست

و سن را از آفات اصلی محصولات ورامین می‌بیند، برای دفع آن به اندازه‌ی یک طبیعی‌دان و با تجربه از این آفت گیاهی اطلاعات کسب می‌کند (۴۷۸/۲ و ۴۸۸) و در مورد اشتغال به میزبانی تهران با دقت و نگاه علمی این امر مهم را انجام می‌دهد (۴۷۷/۲) و... او حتی واکنش مردم را در مورد مسائل مختلف شرح داده است: شور و علاقه‌ی مردم برای آموختن در دوره‌ی مشروطه (۲۹۴/۲)؛ نفرین مردم بر روس و انگلیس در مجالس روضه‌خوانی (۴۶۲/۲)؛ تحریکات عین‌الدوله به وسیله‌ی زن‌ها در ناتوایی‌ها برای رسیدن به صدارت (۵۰۰/۲) و...

۴-۱ نگاه انتقادی

لحن او انتقادی است، که می‌توان آن را محصول جنبش مشروطیت دانست. او مانند هر فردی از افراد کشور به مشکلات نگاه می‌کند و در کنار مردم به نقد اوضاع می‌پردازد. از آن جمله است: اخاذی مأموران دیوان در دوره‌ی ناصرالدین‌شاه در دعاوی مردم

(۱۰۰/۱)، بی‌خبری مصادر امور و وزیران (۱۰۶/۱)، نقص تدریس در مکتب‌خانه (۲۱۸/۱)، نظام پولی غلط امین‌السلطان (۳۹۹/۱)، طمع‌کاری‌های روس و انگلیس در ایران و برخورد ناشایست مسئولان وقت در برابر آن‌ها و... روحیه‌ی انتقادی نویسنده سبب شده است که وقتی عیوب اجتماعی روزگار قدیم را متذکر می‌شود نابه‌سامانی دوره‌های بعد را نیز به یاد می‌آورد و قسمت‌هایی از تاریخ معاصر را بیان کند. مثلاً وقتی از واگذاری نفت شمال در زمان احمدشاه به شرکت آمریکایی می‌نویسد، به یاد قضیه‌ی نفت در شهریور ۱۳۲۰ می‌افتد (۴۰۲/۳). این نحوه‌ی

نحوه‌ی نگارش و آوردن مطالب امروز و دیروز در برخی موارد او را به تطویل و آوردن مطالب اضافه کشانده

نگارش و آوردن مطالب امروز و دیروز در برخی موارد او را به تطویل و آوردن مطالب اضافه کشانده که گاه ملال‌انگیز شده است.

۵-۱ زبان طنز

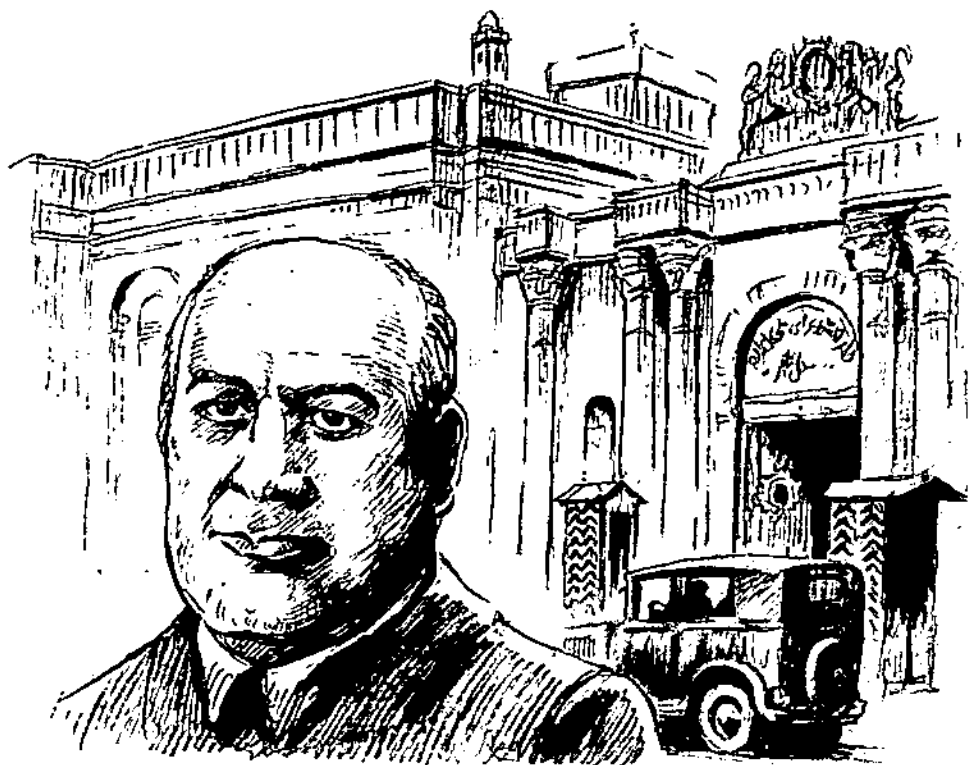
بیان انتقادآمیز او در بسیاری موارد مایه‌هایی از طنز دارد که بسیار گیرا و مؤثر است. برای مثال می‌نویسد: «تصور می‌کنیم که سر تودم‌های ما به سنگ خورده ولی از کجا معلوم است با عمله‌هایی که روس‌ها برای نفت بی‌هیچ تفتیشی به مملکت ما خواهند ریخت، این‌بار حزب دیگری مثلاً به اسم «روده» تشکیل نکرده و اوضاع آذربایجان را در خراسان و مازندران و گیلان و گرگان تجدید نکنند؛ در صورتی که برای اهالی این نواحی هنوز اتفاق نیفتاده است که مثل اهالی آذربایجان غیرت تاریخی را، که مرور زمان نتوانسته است در آن تغییر دهد، امتحان داده باشند...» (۴۵۷/۳). در جای دیگر درباره‌ی حزب توده آورده: «از کجا معلوم که در همان شش ماه اول هیئت اجرائیه‌ی موقت حزب توده، که در روزنامه‌ی مردم و بیانیه‌ی اخیر خود خویش را عابد و زاهد و مسلمان قلم می‌دهد و بعد از خرابی بصره توبه نموده، رفتار رؤسای سابق خود را به تلویح و تصریح انکار کرده و می‌گوید مرام سابق خود را دنبال خواهد کرد و دیگر آروغ بی‌جا نزده گرد کمونیست نخواهد گشت، همین‌که آب پیدا کرد باز شناگری خود را تجدید نکند و چون عابد و مسلمان شده است، پنج‌پنج نگیرد؟» (۴۵۵/۳).

۶-۱ سیر داستانی

شرح حال‌نویسی او سیر داستانی دارد و به همین دلیل است که خواندن آن خسته‌کننده و ملال‌آور نیست. علاوه بر آن، نویسنده عندالزوم به نقل داستان می‌پردازد، که خواننده را به یاد ابوالفضل بیهقی و شیوه‌ی داستان در داستان او می‌اندازد. سرگذشت آبگوشت افشاری (۱۶۷)، داستان من زینب زیادی‌ام (۳۱۲/۱)، قصه‌ی احوال شاعری که در شب قتل آقامحمدخان کتاب خوان او بود (۲۲/۱) و...

۷-۱ تنوع موضوعات

یکی از بارزترین ویژگی‌های کتاب ارائه‌ی اطلاعات گوناگون در زمینه‌های مختلف است. تاریخ‌نویسان ما عموماً، وقایع‌نگار



نداشت، ناگزیر بایستی شمایل آن‌ها با نقش متناسب باشد و امام می‌بایست خوش‌صورت بوده و ریشی [ریش‌دار] (۲۸۹/۱)، یا در توصیف ظاهر و رفتار و خلق و خوی میرزا رضا کلهر و خط‌نویسی او و قلم تراشیدنش و... سنگ‌تمام می‌گذارد: «در تراش قلم هم تصرفی کرده بود. قلم را راست می‌تراشید و بعد از جانب چپ گوشه‌ای در میدان قلم ایجاد می‌شد و دم قلم قدری مورب روی کاغذ قرار می‌گرفت... پشت مقطع قلم را بر نمی‌داشت و می‌گفت قدرت قلم در پوست آن است... فاق قلم را خیلی کم و کوتاه بازمی‌کرد و حتی معتقد بود که فاق زیاد قلم را شل می‌کند. در چاپ‌نویسی مویی هم لای فاق قلم می‌گذاشت (۲۴۱/۱)».

۲. ویژگی‌های ظاهری

۱-۲ درباره‌ی نثر کتاب می‌توان گفت روان، شیرین، ساده و گیراست. او انشای میرزا مهدی‌خان، منشی نادرشاه افشار را مغلق‌گویی و قلمبه‌نویسی نامیده است؛ ولی میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی را زنده‌کننده‌ی نثر فارسی می‌داند (۴۴/۱). او زبان ساده و روان محاوره‌ای را برگزیده، اما در عین حال، نثر او صحیح و پخته و برخوردار از مایه‌های ادبی است.

۲-۲ نثر او گاه ایجازهای زیبا و جالبی دارد، مثل: «در خانه‌ی او مثل دلش برای همه باز بود» یا «بودن در خانه‌ی قائم‌مقام و بروز هوش و لیاقت نظری، او را از شاگردی پدر به هم‌درسی آفازده‌ها

ترقی داد و خوانا و نویسا شد (دیناری با اهل قلم: ۴۱۳) و (۶۶۱).

۳-۲ گاه به اقتضای موضوع، آثاری از لهجه‌های شیرازی، اصفهانی، کاشی، اراکی و غیره آورده (۶۰/۱، ۶۲، ۱۶۱، ۳۳۴، ۴۰۸، ۴۸۵) و در حواشی کتاب درباره‌ی آن‌ها توضیح هم داده است.

۴-۲ گاه از شعر و نقل آیه و حدیث نیز، نه برای آرایش نثر که برای

شاهان بوده‌اند و مورخ از ارکان درباری به‌شمار می‌رفت. از این‌رو اطلاعات ما درباره‌ی احوال اجتماعی پدرانمان بسیار محدود است. به دلیل همین ویژگی، اثر مستوفی مجتبی مینوی را هم به اعجاب و تحسین واداشته است. (دیداری با اهل قلم: ۳۶۵).

عبدالله مستوفی در شرح زندگی خود از تشریح و توصیف هیچ چیزی مضایقه نکرده است. برای مثال، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: اصطلاحات مقننی‌گری (۴۹/۱)، ظاهر و لباس طبقات فرودست (۱۵۷/۱)، نرخ اجناس و مخارج زندگی و فروشندگان دوره گرد (۱۵۹/۱ و ۱۶۴)، حمام‌های عمومی (۱۶۷/۱)، وضعیت خانه‌ها و فرش و اثاث و ظروف (۱۷۰/۱)، مکتب‌خانه، کتاب درسی، مشق خط و شیوه‌ی تدریس معلمان (۲۱۸/۱)، وضع نوکرها (۲۲۷/۱)، اصطلاحات بنایی (۲۷۰/۱)، زندگی داش‌مشده‌ی‌های تهران (۳۰۳/۱)، قدرت خرید پول ایران در سنوات مختلف (۲۱۶/۱ و ۴۳۱)، بازی‌ها و سرگرمی‌های مردم (۳۶۵/۱)، انواع مجازات‌ها در حبس (۴۰۴/۱)، اسباب و رخت حمام (۴۲۷/۱)، شکسته‌بندی و جزئیات آن (۴۵۱/۱)، لوازم مختلف زندگی (۴۹۳/۱)، راه‌های مملکت (۸۲/۲)، وضع معابر و روشنایی آن‌ها در پایتخت (۲۲۹/۳)، سهم مالک و زارع در ایران (۲۷۹/۳)، ایلات ایران (۵۰۵/۳) و....

۸-۱ توصیفات دقیق

این ویژگی در اثر مستوفی بسیار بارز است. مثلاً، در توصیف تعزیه و شبیه‌خوان‌ها به گونه‌ای می‌نگارد که خود را در صحنه و مشغول تماشا می‌پندارد. تمام جزئیاتش احساس می‌کند. لباس شبیه سید الشهدا، قبای راسته‌ی سفید، شال و عمامه‌ی سبز، عبای ابریشمی شانه زری سبز یا سرخ بود و چون در آن زمان چهره‌آرایی وجود

تأیید و تفسیر معنی بهره برده است (۵۹/۱، ۶۰ و ۲۷۴/۲، ۱۰۹/۳، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۶۹). او با وجود آن که به قول خودش با «مقرمط نویس» مخالف است و استفاده از واژه‌های جدید و آسان و روان را تأیید می‌کند در مواردی به فرهنگستان زبان تاخته و گفته است: «بعضی از تهیه‌کنندگان پیش‌نویس‌های مرا سلات اداری در این نهضت ادبی فارسی سرهای داد می‌کنند و لغات عجیب و غریب و غیرمأنوس و غیرمصطلح و تلقینات بی‌مزه، که احياناً غلط هم هست، زیاد به کار می‌بندند و هیچ متوجه ثقل کلمات و جمله‌های اختراعی خود نیستند...» (۳۷۴/۳).

۵-۲ استفاده از اصطلاحات عامیانه یکی از ویژگی‌های مهم و بارز نثر او است و او خود، در تأیید این مطلب می‌نویسد: «با این که خیلی سعی کرده‌ام که این سیاست‌بافی را با ذکر ضرب‌المثل‌های عامیانه، متلک و قصه قابل خواندن کنم، باز هم آن‌طور که دلم

نثر او نثری ساده و روان و در عین فراوانی اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های عامیانه، نثری پخته، زیبا و جذاب و خواندنی است

می‌خواست نشد و یقین دارم شما را به عذاب انداخته‌ام» (۱۵۴/۳). در توضیح سکه‌ی رایج مثل محمدی، به «ممدی» در زمان محمدشاه و...، گوشزد می‌کند که اصطلاحات عامیانه‌ی هر قوم یکی از منابع تاریخی به‌شمار می‌رود و بهترین منبع، ضرب‌المثل مردم عادی است. «... پس نباید در زبان و ادبیات قید و بندی باشد و زبان باید از حیث کنایه و استعاره ترقی کند؛ ولی چه کسی این کار را بکند؟ قدیمی‌ها که با این عقیده دشمن‌اند، جوان‌ها هم عقل و حوصله‌ی این کارها را ندارند» (۴۹۷۳).

۶-۲ مستوفی بسیاری از لغت‌ها و اصطلاحات را در حاشیه‌ی کتاب خود معنی کرده است. در این باره می‌نویسد: «در این لغت‌نویسی هم مثل اصل تاریخ‌نویسی‌ام هیچ‌وقت به کتاب لغت مراجعه نمی‌کنم بلکه آن‌چه از محاورات مردم استنباط می‌نمایم می‌نویسم و شاهدهایی که در پارهای از موارد می‌آورم، برای این است که بدانند به جایی در کتابی مراجعه نکرده‌ام، بلکه استنباط خود را نوشته‌ام» (۱۲۷۳).

۷-۲ مستوفی وقتی از ابداع استعاره‌های جدید می‌نویسد، او جابه‌جا بر مقرمط‌نویس‌ها و لفظ قلم‌گوها و ملال‌لفظی‌ها و کهنه‌پرست‌ها تاخته است و از آوردن تشبیهات و استعاره‌های جدید که مفهوم و معنی دیگری به واژه و عبارت می‌بخشد، ابایی ندارد و از به‌کار بردن آن‌ها دریغ نمی‌کند. او در توضیح عبارت «معدی آن‌ها از گور شیطان عمیق‌تر است» می‌گوید: «برای شیطان نیز گور فرض کرده است گور شیطان بد تعبیر و اصطلاحی و این تشبیه بد تشبیه‌ی نیست. اگر کهنه‌پرست‌های ادبی غرغر نکنند و به واسطه‌ی آن که ملا جامی و نویسندگان قبل از او، کسی این تشبیه را در نوشته‌جات و اشعار خود نیاورده

است اعتراض ننمایند» (۳۵۳/۳).

۸-۲ مستوفی اصطلاحاتی را نیز، از زبان خارجی اقتباس کرده است و عقیده‌اش در این باره این‌گونه است: «صلح بین بز و کلم، اقتباس از زبان فرانسه و نظیر صلح میش و گرگ فارسی است. دیده شده است که بعضی از انتقادچی‌ها از آوردن اصطلاحات ترجمه شده از زبان‌های خارجی در نوشته‌ی فارسی انتقاد می‌کنند و می‌خواهند بگویند چون قدام این اصطلاح و تعبیرها را نداشته‌اند، نباید آن‌ها را به کار بست. آقایان می‌خواهند بفرمایند که کار ابزار شعری و ادبی قرن اتم هم باید، می و معشوق و ساده و باده باشد و افکار سبک هندی را نباید از ادبیات خارج کرد. هر قدر تعقید معنی در شعر بیش‌تر باشد مستحسن‌تر و هر قدر اغراق و دروغ در شعر زیادتر باشد، مطلوب‌تر است و بالأخره، اگر ملت دیگری تشبیهات و استعارات دل‌نشین‌تری یافته باشند نباید آن را اخذ کرد. مثلاً اگر شاعر فحل معروف دوره‌های سابق اشعار بدی هم گفته باشد، چون قدیمی است، باید پذیرفت و معاصرین، هر قدر هم خوب بگویند و خوب بنویسند، نباید سرمشق شوند و بالأخره، می‌خواهند بگویند، شاه، ناصرالدین‌شاه و خورش، قورمه‌سبزی است. این هم یک سلیقه‌ای است ولی خیلی کهنه‌پرستی است» (۵۵۲/۳).

۹-۲ فراوانی تطبیق صفت با موصوف او در این کتاب، کاملاً می‌توان مشاهده نمود: ۱. نتیجه‌ی مطلوبه، ۲. وسایل متصوره، ۳. قوای تأمینیه، ۴. مقاومت‌های جزئی، ۵. ملل مختلفه، ۶. آفات مسلمه، ۷. ادارات مهمه» (۶۵/۳).

او خود در این باره می‌گوید: «متوجه باشید که لفظ قلم و صحیح، پیردختر و پیرزن و پیرمرد است که صفت بر موصوف مقدم شده و به جای دختر پیر و مرد پیر باید گفته شود. ولی در تلفظ، اکثریت (ه) زاید هم بر آن می‌افزایند و معمولاً، پیره‌دختر و پیره‌زن و پیره‌مرد می‌گویند. من گاهی، در این مورد لفظ قلم و گاهی تلفظ معمولی را معمول داشته و این «های زاید» را در آخر آورده‌ام. این جمله را برای این می‌نویسم که خواننده‌ی عزیز تصور نفرمایید که این (ه)، علامت تأنیث است، که من از راه بی‌سوادی برای پیر فارسی که صفت دختر است آورده و برای لغت فارسی علامت تأنیث عربی به‌کار می‌برم. ان‌شاءالله کهنه‌پرستان ادبی مرا این قدر بی‌سواد به‌جا نمی‌آورند و خرده‌گیری نخواهند کرد (۳۴۵/۱). توضیح مستوفی معلوم می‌کند که «ه» برای مطابقت صفت و موصوف نیست، بلکه «ه» در این جا نوعی نشانه‌ی معرفه است.

۱۰-۲ فراوانی انواع جمع‌های عربی را در این کتاب می‌بینیم. این مطلب با استخراج جمع‌های فقط یک پاراگراف کاملاً مشهود است: ۱. اشخاص، ۲. وسایل، ۳. سابقین، ۴. تشبثات، ۵. وزراء، ۶. اقدامات، ۷. مساجد، ۸. مشاهد، ۹. معاندین، ۱۰. تکدرات، ۱۱. مقالات، ۱۲. جلسات» (۴۸۳).

۱۱-۲ به دلیل تأثیرپذیری از زبان ترکی از پسوند «چی» ترکی برای ساختن صفت فاعلی بسیار استفاده کرده است:

درشکه‌چی (۲۷۲)، فشنگچی (۲۷۲) - گمرک‌چی (۲۷۲)، کتراتیچی (۳۷۲)، تماشاچی (۳۷۲)، استعمارچی (۷۵/۳)، دنیال‌چی (۱۳۴/۳)، بله‌قربان‌چی (۱۹۹۳)، سیاست‌چی (۲۰۲/۳)، هوچی (۲۲۱/۳)، مشروطه‌چی (۲۲۱/۳)، بلدی‌چی (۲۳۷۲)، جارچی (۲۱۳/۳)، قهوه‌چی (۲۲۱/۳)، چپوچی (۲۹۱/۳)، مالی‌چی (۵۳۰/۳)، انتقادچی (۵۵۲/۳) و عدلیه‌چی (۶۱۵/۳). ۱۲-۲ استفاده‌ی فراوان وی از مترادفات را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد. دسته‌ی اول مترادف قرار دادن دو واژه‌ی غیرمرکب است: غلاو تنگی (۶۵/۱ و ۱۶۶۳)، وصول و ایصال (۱۳/۱)، گول و احمق (۴۹/۱)، وهن و سستی (۷۱/۱)، دسته‌ی دوم: مترادف قرار دادن واژه‌ی غیرمرکب با واژه‌ی مرکب: خلاصه و سرگل (۳۳۱/۱)، سمج و از سر باز نشو (۳۷۱/۱)، صاف و پوست‌کنده (۶۵/۲)، منشی و وردست (۷۲/۱)، رفیق و دم‌خور (۱۰۴/۲)، بد و سرو دست شکسته (۲۳۸/۲)، دسته‌ی سوم: مترادف قرار دادن دو واژه‌ی مرکب: تردستی و شیرین‌کاری (۳۴۱/۱)، شل و ولی و بن‌پندوباری (۹۴/۲)، منتظرالحکومه و بادنجان دور قاب‌چین (۴۰۵/۲)، کلاشی و مفت‌خوری (۴۵/۳)، حتی چند مورد هم مترادف فارسی با ترکی داریم، مثل بلاعقب و یالقوز (۴۸۴/۲)، زور و شلتاق (۷۴/۳)، حسرت و تمازویی (۳۸۰/۳).

در کتاب اشکالاتی نیز دیده می‌شود که به یکی از مهم‌ترین آن‌ها که تکیه‌ی اصلی نویسنده بر حافظه‌ی خود است

۱۳-۲ استفاده از «ور» به جای «بر» و «وا» به جای «باز» (الف) دور و ور (۱۱۲/۱، ۴۱ و ۳۸۰/۲)، روانداختن (۱۶۴/۱)، ورگذار کردن (۲۹۳/۱)، ... و ۳۷۲/۲)، ورکشیدن (۳۳۰/۱)، ورافتادن (۳۴۴/۱)، ب) واگو کردن (۴۴۵/۱ و ۲۰۷۱/۲) و جا و کردن (۵۲۲/۱ و ۴۴۱/۲).

۱۴-۲ استفاده از مصدر جعلی مثل چسباندن (۱۷۷۲)، (۳۳۷/۲) و (۳۸۰/۲)، فهماندن (۴۱۵/۲)، چاپیدن (۴۲۰/۲)، قبولاندن (۱۲۸/۲) و (۱۴۲/۳)، سنباندن (۳۴۰/۳)، کوچاندن (۵۰۳/۳)، تحلیلاندن (۶۰۳/۳). خود او در این باره می‌نویسد: «یقیناً، آن روزی که یک نفر از فارسی‌نویس‌های دوره‌های بعد از تسلط عرب بر ایران «طلب» عربی را به «بدن» فارسی توأم و این فعل را اختراع کرده است، خیلی از مقررطن‌نویس‌های آن دوره عصبانی شده و از اختراع او انتقاد کرده‌اند. ولی امروز فکر نمی‌کنم کسی باشد که از استعمال این فعل اختراعی ششصد هفتصد سال قبل، به جرم این که نیمه فارسی و نیمه عربی است، خودداری کند.

یکی از محسنات زبان فارسی امروز که آن را می‌توان در شمار نیرومندترین زبان‌های عالم دانست، همین است که هر لغتی به هر زبانی باشد، می‌توان با افزودن علامت مصدری فعل جدیدی از آن ساخت و آن لغت خارجی به قدری در افواه معروف شود

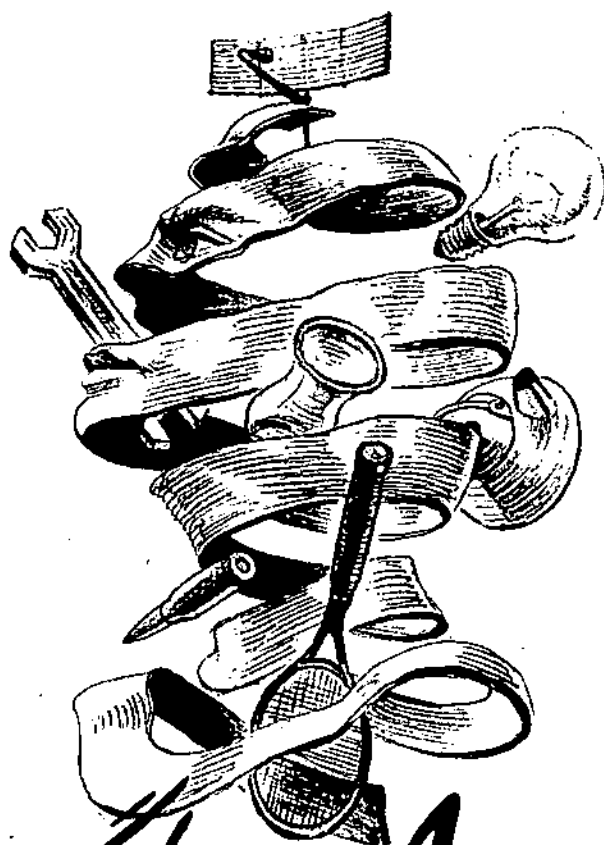
که حاجت به تفسیر و تعبیر نداشته باشد. مرحوم ایرج میرزا در مصراع «مردم همه می‌جهنمیدند» جهنمیدن را هم به معنی جهنم رفتن استعمال کرده و خیلی زیبا شده است (۲۷۲/۲).

۳. نتیجه

در کتاب اشکالاتی نیز دیده می‌شود که به یکی از مهم‌ترین آن‌ها که تکیه‌ی اصلی نویسنده بر حافظه‌ی خود بود، اشاره شد. ذکر پاره‌ای جزئیات کتاب او را دچار تطویل کرده است که خود از این بابت عذر هم خواسته است (۱۹۶۷۱). جلد اول و دوم شرح حال جذاب‌تر و سودمندتر است ولی جلد سوم گویا با حوصله‌ی کم‌تری نوشته شده است. خود در این باره می‌گوید که رویت‌ی نویسندگی خود را در نوشتن «شرح زندگی من» که همیشه شوخ و بشاش و خندان بوده، تغییر داده و در پنجاه شصت صفحه‌ی آخر انتقادهای رک و زننده کرده و شوخی قلمی را کنار گذاشته و مطالب را بدون لغافه نوشته است. به طور کلی، می‌توان گفت اگرچه مستوفی کتابش را در سن بازنشستگی و با تکیه بر حافظه‌ی خود نوشته و شاید به همین دلیل اشتباهاتی از نظر وقایع در آن دیده می‌شود و اگرچه نثر کتاب در سه جلد یک‌سان نیست و در جلد سوم ناگهان خشک و جدی می‌شود و هم‌چنین اگرچه لغات و ویژگی‌های زبان عربی و ترکی و فرنگی هم در آن راه یافته و گاه او را به مغلق‌گویی دچار ساخته و اگرچه پرداختن به مسائل حاشیه‌ای او را به اطناب کشانده و احیاناً از مسیر اصلی دورش کرده است و اگرچه اشکالات دستوری نیز در نثر او دیده می‌شود، ولی با وجود همه‌ی این‌ها، نثر او نثری ساده و روان و در عین فراوانی اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های عامیانه، نثری پخته، زیبا و جذاب و خواندنی است.

منابع

۱. انوری، حسن، فرهنگ بزرگ سخن، تهران، سخن، ۱۳۸۱، هشت جلد ۲۰.
۲. انوری، حسن، فرهنگ کنایات سخن، تهران، سخن، ۱۳۸۲، دو جلد ۳.
۳. دهخدا، علی‌اکبر، امثال و حکم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۶، چهار جلد ۴.
۴. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷، پنجاه و یک جلد ۵.
۵. مستوفی، عبدالله، شرح زندگانی من، تهران، زوار، ۱۳۷۱، سه جلد ۶.
۶. معین، محمد، فرهنگ فارسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱، شش جلد ۷.
۷. ناطق، ناصر، مستوفی و آذربایجان، تهران، مجله‌ی ادبی یغما، ۱۳۴۹، ۸۰.
۸. یوسفی، غلامحسین، دیداری با اهل قلم، تهران، علمی، ۱۳۶۷، دو جلد ۹.



تکامل واژه در کلام فارسی



چکیده

مقاله‌ی حاضر نگاهی گذرا به فرهنگ واژگان فارسی و کاربرد آن‌ها در زبان فارسی است. از آنجایی که معمولاً فرهنگ هر زبان آمیزه‌ای از انواع واژه‌هاست، لازم است برای تشخیص وجه تمایز واژه‌ها از یکدیگر شناخت کافی داشته باشیم. که این خود با پژوهش و بررسی دقیق امکان‌پذیر است.

کل واژه‌ها

زبان، فرهنگ، واژه، واژگان اصیل، واژگان مرده، واژگان زنده.

واژه‌های امروز محصول جدیدی از واژه‌های قدیمی است. همان‌طور که در آینده نیز واژه‌های امروزی به گونه‌های تغییر یافته‌تری به کار خواهند رفت و این از مختصات زبان است که در هر زمان با توجه به کاربرد آن شکل نوینی به خود می‌گیرد که به آن پویایی و شکوفایی زبان (language dynamic) گفته می‌شود. امروزه ملت‌ها معتقدند که باید، ضمن استفاده از ادبیات خود، از فرهنگ بیگانگان نیز بهره جست. در بعضی موارد این عمل ناخواسته و ناباورانه از طریق ورود واژه‌ها (و برخی موارد در ساختار دستوری) صورت می‌گیرد. به هر حال مهم این است که هر ملتی باید حافظ ادبیات و فرهنگ خویش باشد و برای افراد آن ملت، به‌خصوص محققان و ادیبان، مرجع و منبعی برای تشخیص و تفکیک فرهنگ خودی از بیگانه وجود داشته باشد. با بررسی اجمالی واژه‌ها و کاربرد آن‌ها در زبان فارسی به این نتیجه می‌رسیم که واژه‌های موجود در فرهنگ زبانی ما از این موارد خارج نیست:

۱. واژه‌های ریشه‌دار (اصیل، زنده یا مرده)
۲. واژه‌های دخیل (قرضی)
۳. واژه‌های خروجی (صادراتی)
۴. واژه‌های ساختگی و دساتیری
۵. واژه‌های تقلیدی و نوظهور
۶. واژه‌های مخفی (آرگو)

اینک ذیلاً به یک‌یک این موارد نظری می‌افکنیم:

نادر حسینی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌اندیشگاهی
زیبا، نور تهران

۱. واژه‌های ریشه‌دار (اصیل؛ زنده یا مرده)

واژه‌هایی هستند که هر زبان آن‌ها را جزء میراث ادبی خود می‌داند و متون ادبی و نوشته‌ها و گفتار خود را بر پایه‌ی آن‌ها استوار می‌سازد و حتی به وجود آن واژه‌ها افتخار می‌کند. این نوع واژه‌ها در هر زبانی دو دسته را تشکیل می‌دهد.

الف) واژه‌های ریشه‌دار اصیل زنده (زایا)

واژه‌هایی هستند که بازمانده‌ی واژه‌های کهن و تاریخ‌اند و امروزه در محاوره و کتابت از آن‌ها استفاده می‌شود. البته این گونه واژه‌ها که امروز به دست ما رسیده، از زمانی که وضع شده‌اند تاکنون چهار مرحله را پشت سر گذاشته‌اند. مرحله‌ی که زنجیره‌وار به هم

واژه‌های امروز محصول جدیدی از واژه‌های قدیمی است

متصل‌اند و اگر یکی از این زنجیره‌ها بگسلد شناس‌نامه‌ی واژه دچار تزلزل می‌گردد و اثبات این مطلب کاری است بس دشوار که از هر کس برنمی‌آید و این مراحل عبارت‌اند از باستان، میانه، دری و امروزی که باقی‌مانده‌ی همان زبان دریاری ساسانیان است. اینک به برخی از واژه‌ها و دوره‌های مربوط و زبان‌های مختلف هر دوره اشاره‌ای می‌کنیم. مادر (mater) (ایرانی باستان)، پتر (piter) (پدر (اوستایی باستان)، اسپ (aspa) (اسب (فارسی باستان)، هوشک (hushka) (خشک (سکایی باستان)، میتر (miθra) (مهر (مادی باستان)، تراش (trash) (تراش (پهلوی اشکانی میانه)، آتور (atur) (آذر (ایرانی میانه)

ب) واژه‌های ریشه‌دار اصیل مرده (متروک)

واژه‌هایی هستند که امروزه در زبان فارسی معیار کاربردی ندارند و اساساً از محاوره و کتابت خارج شده‌اند و آن‌ها را تنها در متون تاریخی بسیار کهن می‌توان مشاهده کرد. این گونه واژه‌ها با همان معانی قدیمی خود در بستر تاریخ خفته‌اند و گویی مرده‌ای بیش نیستند. امروز از این واژه‌ها با نام «متروک» یاد می‌کنند. تعداد این واژه‌ها با مراجعه به فرهنگ پهلوی (بهرام فره‌وشی) در حدود چهارهزارند، که برخی از آن‌ها حتی با همان صورت کهن و دست‌نخورده‌ی خویش به زبان‌های دیگر صادر شده‌اند. از قبیل:

ارم (arma) بازو (سکایی) ← انگلیسی (arm)

ثری (θree) سه (فارسی باستانی) ← انگلیسی (three)

نه (θah) گفتن (فارسی باستانی) ← انگلیسی (say)

وَو (woe) رنج (اوستایی) ← فرانسوی

و اما چند نمونه از واژه‌هایی ریشه‌دار و اصیل مرده‌ی فارسی:

آستار (astar) گناه

آرمشت (armesht) ست

بره (breh) خوی

پزد (pazd) بیخ

توم (tom) تاریکی

۲. واژه‌های دخیل (قرضی)

واژه‌هایی هستند که در اثر ارتباطات زبانی فرهنگی وارد ملیت‌های مختلف شده و در واقع جزء واژه‌های فرهنگ لغات آن سرزمین به حساب آمده‌اند. تعداد این گونه واژه‌ها در زبان فارسی بسیار است که با مراجعه به فرهنگ‌های عمید (حسن عمید) و واژگان فارسی در زبان‌های اروپایی (دکتر منیره‌ی احمد سلطانی) به تفکیک به آن‌ها اشاره می‌کنیم.

۱. عربی (به زبان‌های مختلف)، از قبیل:

الف) حبشی: غیض، در، یاسین

ب) نبطی: طور، ملکوت، اسفار

پ) مصری: سید، تحت، آخره

ت) زنگباری: الیم، منسا، حصب

ث) بربری: حمیم، قنطار، مهل

ج) حجازی: حمد، صبر، شرق

۲. فرانسوی: از قبیل:

آپاندیس، باکتری، پانسیون، تابلو، دسر، راکت، سفونی، کیوی، لامپ، مایو، ناسیونال، واکسن، هکتار

۳. انگلیسی: از قبیل:

آرمیچر، بیفتک، پرزیدنت، تست، دلکو، رادار، زوم، سندل، فیلتر، کتری، متالیک، نرس، واترپروف

۴. روسی: از قبیل:

آبارات، استکان، پاک، پاگون، ترمز، چتکه، خاویار، درشکه، سماور، کالسکه، لامپا، واگن

۵. آلمانی: از قبیل:

اتویان، ریشر، شلینگ، مارک

۶. ایتالیایی: از قبیل:

استودیو، سناریو، کنسرتو

۷. ترکی مغولی: از قبیل:

آقا، اردو، پرچم، تومان، خانم، سوغات، فلندر، کرسی، نوکر

گاهی دیده می‌شود که یک واژه در بسیاری از زبان‌های زنده‌ی دنیا کاربرد دارد

۸. ترکی آذری: از قبیل:

آچار، باتلاق، پاتوغ، تپق، جاجیم، چاق، خاتون، دلمه، شلوغ، غاز، فشنگ، قاج، بیلاق، گمرک

۹. سایر زبان‌ها: از قبیل:

اسپانیایی: پاسیو / یونانی: اسطبل / هندی: شامپو / افغانی: چسب

/ سریانی: خردل / عبرانی: رمز

۳. واژه‌های خروجی (صادراتی)

واژه‌هایی هستند که می‌توان آن‌ها را در برابر واژه‌های قرضی (دخیل) برای زبان مقابل قرار داد که همان ویژگی‌ها را داراست.

تعداد این گونه واژه‌ها به طور دقیق معلوم نیست اما آنچه که می‌توان به آن اشاره کرد، کاربرد این واژه‌ها در هر زبان است که بسته به نوع استفاده از آن است. این نوع واژه‌ها در زبان عربی معرّب نامیده می‌شوند و تعداد آن‌ها با مراجعه به فرهنگ بزرگ جامع نوین (احمد سیاح) بسیار زیاد است (البته با توجه به مشتقات آن‌ها). چون عرب هر واژه‌ای را که وارد زبان خود می‌کند ابتدا آن را بر یکی از اوزان موجود خود می‌برد و سپس از آن وزن، ریشه‌سازی می‌کند (ریشه‌ی هر کلمه در عربی از سه حرف شروع می‌شود تا شش حرف) که این قانون درباره‌ی کلمات فارسی در عربی بیش‌تر از سایر زبان‌ها جاری است (بنابر تقابلی

واژه‌های ساختگی واژه‌هایی هستند که نه ریشه دارند و نه دژ متون کهن دیده شده‌اند

فرهنگی مذهبی دو ملت). با مراجعه به دو فرهنگ بزرگ مصادر اللغة و تاج المصادر (ابوجعفر احمد بن بیهقی) در زبان عرب بیش از ۱۲۰۰ وزن مشاهده شده است. با مراجعه به کتاب‌های واژگان فارسی در زبان‌های اروپایی (دکتر منیره احمد سلطانی) و واژگان فارسی در انگلیسی (احمد میر فضائلیان) و فرهنگ واژه‌های اروپایی در فارسی (دکتر مهشید مشیری) ملاحظه خواهید کرد که تعداد واژه‌هایی که از زبان فارسی به سایر زبان‌ها صادر شده تا چه حد است. برای مثال، به تعدادی از این واژه‌ها اشاره می‌کنیم: آستر (hastar): یوگسلاوی، انبار (ambar): گرجستانی، ببر (biber): آلمانی، پدر (pater): یونانی، تاس (tazza): ایتالیایی، جوان (young): انگلیسی

و گاهی دیده می‌شود که یک واژه در بسیاری از زبان‌های زنده دنیا کاربرد دارد. مانند واژه «انبار»: انگلیسی: ambar، فرانسوی: hangar، ترکی: ambar، یونانی: ampair، آلبانی: Ambar، بلغاری: ambar، یوگسلاوی: bambar، روسی: ambar، لهستانی: amambar، مجارستانی: bambar، گرجستانی: ambar و از این مقوله است برخی واژه‌ها که از زبانی به زبان دیگر منتقل می‌شوند. در این جا نمونه‌ای از این گشت‌وگذار تاریخی را بیان می‌کنیم: **مَشِیه و مَشِیانه** (پهلوی: mashyane و mashya): این دو نام‌های «آدم و حواء» است که ایرانیان باستان به کار می‌بردند.

«مَشِی» یعنی «آدم» و «مَشِیانه» یعنی «حواء». عرب به جهت حرکت و راه رفتن از این دو واژه، کلمه‌ی «ماشِی» یعنی «راه‌رونده» را ساخت و اروپاییان نیز از همین کلمه، «ماشین: machine» را ساختند. البته در معنی مشابه (دستگاه نیروزا) که لغات مکانیک، مکانیزم، مکانیزه و... نیز از مشتقات آن هستند.

۴. واژه‌های ساختگی و دساتیری

واژه‌های ساختگی واژه‌هایی هستند که نه ریشه دارند و نه دژ متون کهن دیده شده‌اند (جزء واژه‌های مرده نیز نیستند) و نه تنها

امروزه در فرهنگ لغات ثبت شده‌اند بلکه کاربردهای فراوان نیز داشته‌اند. حتی برخی از آن‌ها جزء واژه‌های صادراتی هم محسوب می‌شوند. این نوع واژه‌ها دو دسته‌اند:

۱. یک دسته ساخته‌ی دست عامه‌اند که به مرور زمان به وجود آمده‌اند و در واقع سند متقن و محکمی برای ریشه و زادگاه آن پیدا نشده است. از قبیل: آری (بله)، الوار (تخته)، بوته (گیاه)، کاج (درخت).
۲. دسته‌ی دیگر واژه‌های دساتیری‌اند که اولین بار توسط وختشور ایرانی که معاصر خسرو پرویز بوده است، ارائه شد. او علاوه بر این که مدعی پیامبری بوده، خود را خالق واژه‌هایی می‌دانست. بعدها در قرن دهم هجری شخصی به نام آذر کیوان و پیروان او در زمان حکومت اکبرشاه در هند این واژه‌ها را جمع کرده و به ثبت رساندند. بسیاری از این واژه‌ها امروزه در فرهنگ و محاوره‌ی عامه‌ی مردم به کار می‌رود. این واژه‌ها به یاری محمد عباسی در فرهنگ قاطع (ابن خلف تبریزی) گردآوری شده است که به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌کنیم: بایسته، پروردگار، تازه، چرخه، دمان، روان، ساک، شایسته، فرجود، گریش، لخت، ناگوار، هر آینه.

۵. واژه‌های تقلیدی و نوظهور

واژه‌هایی هستند که به تقلید از اوزان عربی در فارسی رواج یافته‌اند به طوری که حتی ادیبان و زبان‌شناسان نیز از آن‌ها استفاده می‌کنند و این شاید به آن سبب باشد که برخی به جهت دسترسی نداشتن به معادل آن‌ها در فارسی دست به ساخت این گونه واژه‌ها می‌زنند. برخی از این واژه‌ها عبارت‌اند از:

نظافت، فراغت، خجالت، هلاکت، قضاوت، شباهت، فلاکت، صدارت، ضمانت، ریاست (بر وزن فعاله) بقال، صراف، برّاز، حراف، وراج (بر وزن فعال)

و در همین راستا برخی واژه‌های نوظهور در زبان فارسی پیدا شده‌اند. مانند: رعنا، تمیز، لیکن، ولی، صمیمی، ایمن و...

۶. واژه‌های مخفی (آرگو)

واژه‌هایی هستند که می‌توان آن‌ها را منشعب از واژه‌های ساختگی

بی‌توجهی به ساخت ظاهری و سیر تغییر و تحول واژه‌ها در مراحل مختلف باعث فهم نادرست در معنی و مفهوم آن‌ها نیز می‌گردد

دانست اما به گونه‌ای دیگر. با این تفاوت که این دسته از واژه‌ها اساساً نه معنی و مفهوم درستی دارند و نه کاربرد صحیح. حتی در فرهنگ‌نامه‌های موجود نیز ثبت نگردیده‌اند.

مهدی سمائی بسیاری از این واژه‌ها را در کتاب خود با عنوان «فرهنگ لغات زبان مخفی» گردآوری نموده و به شرح تمامی آن‌ها پرداخته است. این نوع واژگان دو دسته‌اند:

۱. واژه‌هایی که ظاهراً معنی و مفهومی ندارند، از قبیل:

یول: غیرعادی و غیرمتعارف، اوپس: جدید و تازه، شوتکس / جت: آدم گیج‌وویج، ینف: حشیش، هوروت / خفن: عالی و

بی نقص، منون: زیبا.

۲. واژه‌هایی که اساساً وجود دارند (چه در زبان فارسی یا در زبان‌های عربی و بیگانه) اما از آن‌ها به عنوان رمز و اشاره استفاده می‌شود که معمولاً یا مفهوم اصلی خود را از دست داده‌اند یا نوعی ارتباط دور و نزدیک با مفهوم اصلی دارند، از قبیل:

آنتن: جاسوس

چپول: هالو

خاله: زنی با آرایش تند

سرطان: موی دماغ

غضنفر: غیر متعارف، هالو

مغز / ژولیت (نام فرانسوی): مأمور نیروی انتظامی

جوینت (همان واژه‌ی Joint انگلیسی یعنی خوشی و لذت): حشیش

تریپ (همان واژه‌ی «Trip» انگلیسی یعنی سفر): وضع و حال

فاب (مخفف واژه‌ی «Fabrice» انگلیسی یعنی ساخت): صمیمی

این از مختصات زبان است که در هر زمان با توجه به کاربرد آن شکل نویسی به خود می‌گیرد که به آن پویایی و شکوفایی زبان گفته می‌شود

در پایان یادآور می‌شویم که بی‌توجهی به ساخت ظاهری و سیر تغییر و تحول واژه‌ها در مراحل مختلف باعث فهم نادرست در معنی و مفهوم آن‌ها نیز می‌گردد. به‌طوری‌که نمی‌توان به حقیقت لفظ و معنی آن پی برد. برای نمونه یک واژه را بررسی می‌کنیم:

خرچنگ (پهلوی: karchang / اوستایی: kahrpuna):

این واژه مرکب از دو کلمه است «خر و چنگ» «خر» ریشه‌ی اوستایی دارد و از کلمه‌ی «Khra» به معنی «خیره شدن» گرفته شده است. به همین دلیل این نام برای چارپای نام‌برده انتخاب شده که همیشه در حال خیره شدن است و به غلط بعدها از آن مفهوم بزرگی را انتزاع کرده‌اند. چرا که در نگاه اول این موجود، بزرگ به نظر می‌رسد و بعدها همین معنی را گسترش داده و از آن در ترکیبات متعددی استفاده کردند، از جمله خرگوش، خربزه، خرمگس، خرپشته، خرخوان و... اما «خرچنگ» از این قبیل ترکیبات نیست چون «خر» در این ترکیب دگرگون‌یافته‌ی واژه‌ی «کر» است که اصل آن «kahr» به معنی «ماهی و پرنده» بوده و در ترکیباتی چون کرکس، کلنچار و کلنچک به کار رفته است. معادل کلمه‌ی «خرچنگ» در انگلیسی carb و در ایتالیایی charnchio است. بنابراین خرچنگ به معنی درست آن «ماهی چنگ‌دار» خواهد بود.

منابع

۱. احمد سلطانی، منیره، واژگان فارسی در زبان‌های اروپایی، تهران، آوای نور، چ ۱، ۱۳۷۲، ۲۰. بهرامی، احسان، فرهنگ واژه‌های اوستا، در سه مجلد، تهران، نشر بلخ، چ ۱، ۱۳۶۹، ۳۰. بیهقی، ابوجعفر احمدبن علی، فرهنگ مصادر اللغة، تهران، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چ ۱، ۱۳۶۲، ۴۰. بیهقی، ابوجعفر احمدبن علی، تاج‌المصادر، در دو مجلد، تهران، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چ ۱، ۱۳۶۶، ۵۰. سیاح، احمد، فرهنگ بزرگ جامع نوین، در دو مجلد، تهران، انتشارات کتاب‌فروشی اسلام، چ ۱، ۱۳۹۸، ۶۰. عباسی، محمد، استخراج و تدوین لغات دساتیر (مذکور در متن برهان قاطع)، ۷۰. عمید، حسن، فرهنگ عمید، در دو مجلد، تهران، امیر کبیر، چ ۱، ۱۳۵۷، ۸۰. فره‌وشی، بهرام، فرهنگ پهلوی، در دو مجلد، تهران، دانشگاه تهران، چ ۳، ۱۳۸۱، ۹۰. مشیری، مهشید، فرهنگ واژه‌های اروپایی در فارسی، تهران، نشر البرز، چ ۱، ۱۳۷۱، ۱۰. میرفضالیان، احمد، واژگان فارسی در انگلیسی، تهران، فرهنگ معاصر، چ ۱، ۱۳۸۵، ۱۰.

شعر و نویسنده معلم



منصور رضایی آدریانی،
خمینی شهر اصفهان،
دبیر دبیرستان های خمینی شهر

با خیال تو

باز با خیال تو، لحظه ای دگر گذشت
لحظه های من همه، با تو سر به سر گذشت
یا بیاشب مرا، روشن از رختنما
یا بین چگونه از، شام من سحر گذشت
با گذشت با گذشت؟! از تو ای نگار من
با چنین جفا و جور، می توان مگر گذشت؟
سر گذشت خویش را، فاش خشک و ترکم
هر چه می شود شود، آب چون ز سر گذشت
با مستیخ هم نفس، انتظار در قفس
یا به دلمان برس، یا بگو خطر گذشت
عمر چون بهار من، طی شد ای نگار من
وعده می دهی چرا؟ عمر من دگر گذشت
هر چه بود با تو بود، عمر یک دور روز من
ورنه هر چه بی تو شد، بوج و بی ثمر گذشت
با خبر نشد کسی، از دل غمین من
کاش می شد از جهان، شاد و بی خبر گذشت

حرف ناتمام

تو ای همیشه سبز، سادگی مرام چشم توست
بهار بی بدیل هم، در انضمام چشم توست
اگر ز سادگی نمی کنم دل از نگاه تو
فقط به خاطر تواضع سلام چشم توست
تو آب و دانه کردی که دل نمی کند ز تو؟
دل من - همان پرنده ای که روی بام چشم توست -
به من مگو که نسبت به عشق بی تفاوتی
بین تمام هستی ام - غزل - به نام چشم توست
اگر ز روی سادگی ز عشق گفته ام، ببخش!
که عشق هم همیشه حرف ناتمام چشم توست



سعید حاتمی
ایده، دبیر راهنمایی



با مجله های رشد آشنا شوید

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

مجله های عمومی دانش آموزی

(به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

♦ **رشد کودک** (برای دانش آموزان آمادگی و پایه ی اول دوره ی دبستان)

♦ **رشد نوجوان** (برای دانش آموزان پایه های دوم و سوم دوره ی دبستان)

♦ **رشد دانش آموز** (برای دانش آموزان پایه های چهارم و پنجم دوره ی دبستان)

♦ **رشد نوجوان** (برای دانش آموزان دوره ی راهنمایی تحصیلی)

♦ **رشد جوان** (برای دانش آموزان دوره ی متوسطه و پیش دانشگاهی)

مجله های عمومی بزرگسال

(به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

♦ **رشد آموزش ابتدایی** ♦ **رشد آموزش راهنمایی تحصیلی** ♦
رشد تکنولوژی آموزشی ♦ **رشد مدرسه فردا** ♦ **رشد مدیریت**
مدرسه ♦ **رشد معلم**

مجله های اختصاصی

(به صورت فصلنامه و ۴ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

♦ **رشد برهان راهنمایی** (مجله ریاضی برای دانش آموزان دوره ی راهنمایی
تحصیلی) ♦ **رشد برهان متوسطه** (مجله ریاضی برای دانش آموزان دوره ی
متوسطه و پیش دانشگاهی) ♦ **رشد آموزش قرآن** ♦ **رشد آموزش معارف اسلامی** ♦
رشد آموزش زبان و ادب فارسی ♦ **رشد آموزش هنر** ♦ **رشد مشاور مدرسه** ♦ **رشد آموزش**
تربیت بدنی ♦ **رشد آموزش علوم اجتماعی** ♦ **رشد آموزش تاریخ** ♦ **رشد آموزش**
جغرافیا ♦ **رشد آموزش زبان** ♦ **رشد آموزش ریاضی** ♦ **رشد آموزش فیزیک** ♦ **رشد آموزش**
شیمی ♦ **رشد آموزش زیست شناسی** ♦ **رشد آموزش زمین شناسی** ♦ **رشد آموزش**
فنی و حرفه ای ♦ **رشد آموزش پیش دبستانی**

مجله های رشد عمومی و اختصاصی برای آموزگاران، معلمان، مدیران، مربیان
و مشاوران مدارس، دانشجویان مراکز تربیت معلم و رشته های دبیری
دانشگاه ها و کارشناسان آموزش و پرورش تهیه و منتشر می شوند.

♦ نشانی: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، ساختمان شماره ی ۴
آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۶، دفتر انتشارات کمک آموزشی.

♦ نمابر: ۰۲۱-۸۸۳۰۱۴۷۸

♦ تلفن: ۰۲۱-۸۸۸۴۹۰۹۹

♦ E-mail: info@roshdmag.ir ♦ www.roshdmag.ir



احمد الماسی مروان
دبیر فیزیکی مرکز پیش‌پیش‌گامی
رازی عجیب‌شیر

ترانه‌ی فجر

نسیم عید سعید آمد از کرانه‌ی فجر
سرود عاطفه آمد از آستانه‌ی فجر
به وقت صبح سادت ز کوی حضرت دوست
به گوش خلق جهان می‌رسد ترانه‌ی فجر
فلک به سفره‌ی خود خوشه‌های پروین چید
نگارخانه‌ی شب داشت از نشانه‌ی فجر
نهادیم سر سجده بر حریم جنون
گرفته‌ایم وضو در نمازخانه‌ی فجر
هنوز سرخوش و مستیم زان سبو که سحر
کشیدیم به سر در شربخانه‌ی فجر



رفیقه محمدی
تبریز

بخشی از شعر بلند

«شاید خودم را گم کرده‌ام!»

من
خواب‌هایم را
گم کردم
من گام‌های تند و سریع را
نمی‌شناسم
گام‌هایی را که باید
فقط تند بروند
تا تاخیر نکنند
و موقر و متین بروند
تا خانم‌تر جلوه کنند
دیگر سال‌هاست
که چنان به خواب می‌روم
که گویی
کوهمی را جابه‌جا کردم
با شانه‌هایی
خمیده از خستگی دیر سال
تن رنجورم را
به رختخواب می‌سپارم...



سید محمود سجادی
تهران

در ستایش حضرت استاد

سید حسن سادات ناصری

سادات ناصری که از اولاد مصطفاست
سید حسن که مظهر دانایی و صفاست
در عرصه‌ی آدب ز کمالات و علم و فضل
بی‌شک برای میهن ما گنج پربهاست
او استاد خبره‌ی شعر و کلام نغز
آثار او به گفته‌ی ما بهترین گواست
سعدی و حافظان در آثار او جلی
عطار و مولوی را از او سپاس‌هاست
جانش نیز از نشاط و تنش تندرست باد
هر بهره‌مند محضر او را همین دعاست



شرک اشتراک مجله‌های رشد

شرایط:

- ۱- پرداخت مبلغ ۵۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله‌ی درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شماره‌ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه‌ی سه راه آزمایش (سرخه‌حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست.
- ۲- ارسال اصل فیش بانکی به همراه برگ تکمیل شده‌ی اشتراک با پست سفارشی. (کپی فیش را نزد خود نگه دارید.)

• نام مجله‌های درخواستی :

.....
.....
.....

• نام و نام خانوادگی:

.....

• تاریخ تولد:

.....

• میزان تحصیلات:

.....

• تلفن:

.....

• نشانی کامل پستی:

.....

استان:

.....

خیابان:

.....

پلاک:

.....

• در صورتی که قبلاً مشترک مجله بوده اید، شماره‌ی اشتراک خود را بنویسید:

.....

امضا:

.....

• شماره مشترکین: ۰۲۱-۷۷۳۳۶۶۵۶-۷۷۳۳۶۶۵۵

• صندوق پستی امور مشترکین: ۱۶۵۹۵/۱۱۱

• پیام گیر مجله‌های رشد: ۰۲۱-۸۸۳۰۱۴۸۲

یادآوری:

- هزینه‌ی برگشت مجله در صورت خوانا و کامل نبودن نشانی و عدم حضور گیرنده، بر عهده‌ی مشترک است.
- مبنای شروع اشتراک مجله از زمان دریافت برگ اشتراک است.



رلازشید

تو آن رلازشید
 که روز مر فرات
 بر لبست آورد
 و ساعت بعد
 در باران مستولتر پولاد
 بریده بریده
 افش شد
 و باد
 تو را با شام خیمه گاه
 در میان نهاد
 و انتظار در بخت کود کانه حرم
 طولانر شد
 تو آن رلازشید
 که روز مر فرات
 بر لبست آورد
 و کنار درک تو
 کوه از مکر شکست
 سید حسن



دوش در حلقه ما قصه کیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسله موسی تو بود
عالم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت فتنه اکنیز حبه ان غمزه جادوی تو بود

به وفای تو که بر تربت حافظ بگذر
کز جهان می شد و در آرزوی روی تو بود