رشد آموزش زبان و ادب فارسی

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

WWW.ROSHDMAG.IR
دوره‌ی بیست‌وسوم/ شماره‌ی ۲/ زمستان ۱۳۸۸

مدیرمسئول: محمد ناصری

سردبیر: دکترمحمدرضا سنگری

مدیرداخلی: دکترحسن ذوالفقاری

ویراستار: دکترحسین داوودی

هیئت تحریریه:
دکتر علی محمد حق‌شناس
دکتر تقی وحیدیان کامیار
دکتر حسین داوودی
دکتر سیّدبهنام علوی‌مقدم
فریدون اکبری شلدره‌ای
غلامرضا عمرانی
دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

طراح گرافیک: سعید صادقی

تصویرگر: حسن نوزادیان

خوشنویس: مصطفی اصل روستا

نشانی دفتر مجله:
تهران، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵

تلفن دفتر مجله:
۹-۸۸۸۳۱۱۶۱-۰۲۱، داخلی ۳۷۴
۰۲۱-۸۸۳۰۵۸۶۲، مستقیم

نمابر:
۰۲۱- ۸۸۳۰۱۴۷۸

رایانامه:
E-mail:info@roshdmag.ir

پیام‌گیر نشریات رشد:
۰۲۱- ۸۸۳۰۱۴۸۲

کدمدیرمسئول: ۱۰۲

کددفترمجله: ۱۱۳

کدامورمشترکین: ۱۱۴

تلفن امور مشترکین:
۰۲۱-۷۷۳۳۶۶۵۵-۷۷۳۳۶۶۵۶

شمارگان: ۱۴۰۰۰

چاپ: شرکت افست(سهامی عام)

بسم الله الرحمن الرحیم

ادبیات کهن

سرمقاله ۲

طنز در رباعیات خیام ۳ — رضا داوری

بهشت دیگری از سبک ۶ — منصوره غلامی حنایی

فابل در زبان نامه ۹ — ناهید ملک محمدی

شاهنامه ۱۲ — سیدمحمود آزادی‌مهر

پیر زندیق ۱۴ — سعید باجووند

گدایی یا پادشاهی ۱۵ — فاطمه‌الهامی

دیوان رسالت ۱۹ — کمال مرتضی‌زاده

مقایسه دین و دولت در خسرو و شیرین ۲۱ — شکوه برادران

تعامل و سیاست ورزی ۲۴ — حمید اکبرپور

ادبیات معاصر و انقلاب اسلامی

رقص قزان صبح ۲۷ — احمد صدیقی

چهارپاره ۳۱ — احمد قلی‌زاده

مست و هوشیار ۳۳ — علی‌اصغر فیروزنیا

بلاغت

زبان یار ادوکس ۳۵ — هوشنگ اشرفیان مهرآباد

ایهام تناسب کار ۳۹ — احمد غلامی

ادبیات جهان

مقدمه بر رباعیات خیام ۴۲ طلا — محمد رحمتی

زبان فارسی

وابسته‌ها وابسته ۴۵ — حسن‌حسن‌زاده

معنی فعل ۴۸ — حمید ربیعی

مجهول‌سازی ۵۱ — علی عبدی

شرح گزینه‌ها ۵۴ — عشرت معینی

تکامل واژه‌ها در گذر زمان ۵۹ — نادر مسلمی

شاعر و نویسنده ۶۳ معلمان

سرمقاله

نمی‌توان باور کرد که با وقوع انقلاب اسلامی، تحولی در باورها، اقتصاد، سیاست، فرهنگ و همه‌ی قلمروهای زندگی رخ دهد اما در ادبیات، که‌اولین جلوه‌گاه 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 بی‌روح و بی‌جهت نبود. قرآن در حاشیه‌ی زندگی نمی‌زیست، مسجد محدود به نمازی و رازِ و نیازی نمی‌شد و حج، طوافی و رجمی و لبیکی.

در این ولادت تازه، حج حماسه‌ی ابراهیم بود در شکست بت‌های تازه‌ی جهان، مسجد پایگاهی برای سامان دادن امور دینی و دنیا و آخرت و نماز معراج جان و آموزشگاه همه‌ی درس‌های بایسته‌ی زندگی و قرآن کتابِ «شدن»، قانونِ کمال و رشد و بالندگی. پیش از انقلاب، ادبیات نیز دیگرگونه بود. چند جریان بارز فکری بر روح و جان ادبیات سلطه و سیطره داشت:

۱. جریان شرق‌زده و غرب‌زده: قبله‌گاه برخی شاعران و نویسندگان یا ناکجا آباد شرق بود یا اتوپیای غرب؛ نویسندگانی پیشنهاد از نُک پا تا فرق‌سر غربی شدن می‌دادند و شاعر ما با اندوه، از خشکی کشتگاه خود در کنار کشت همسایه می‌گفت و تفکرات این دو جریان با انبوه ترجمه‌ها، گستره‌ی فکری و اندیشگی کشور را پر کرده بود.

۲. یأس و ناامیدی و پوچی: پس از شکست‌های دهه‌ی پنجاه و سرکوبی چند جریان چریکی و البته تحت تأثیر اندیشه‌های آلبرکامو، سال بلو و سارتر، یأس بر فضای ادبیات بال و پرگشوده بود. هم در قلمرو داستان‌ها و هم سروده‌ها این روحِ شکست و حسّ زمستانی خیمه زده بود.

۳. مردم ستیزی و مردم ناباوری، رخوت و خاموشی و خمودی حاکم بر جامعه، گاه شاعران و نویسندگان را به پرخاش با مردم می‌کشانْد و اتهام مردم که نمونه‌ی آن را در شعر شاملو و پاسخی که شاعرانی چون م. آزرم و موسوی گرمارودی به وی دادند می‌توان یافت.

۴. پرسش از دین و ستیز با دین: در حوزه‌ی داستان ـ به‌ویژه ـ و در شعر به‌طور عام نوعی گرایش به اساطیر و گذشته و طرح قهرمانان ملی مطرح بود. برخی بر این باور بودند که باید بین گذشته‌ی دور ـ قبل از اسلام ـ و امروز پُل زد؛ مفهوم این سخن، حذف اسلام بود و براساس همین باور بود که داستان‌ها از تمسخر، طعن، تخطئه‌ی دین و مظاهر دینی لبریز شد.

۵. قرار دادن ملیّت در مقابل دین: نتیجه‌ی 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 سروده‌های رمانتیک و عاشقانه‌ی زمینی و داستان‌هایی که محور آن‌ها مسائل جنسی و جسمی بود، نوعی بی‌پروایی و گاه هرزگی در طرح عریان مسائل جنسی در ادبیات به چشم می‌خورْد به گونه‌ای که منتقدان ـ حتی منتقدان متعلق به همین فضا ـ به صادق چوبک اعتراض کردند که تعمّد و تعهّد! در این همه کاربرد بی‌پرده چه وجهی می‌تواند داشته باشد.

گاه این بی‌پردگی به نام رئالیسم و ناتورالیسم در ادبیات صورت می‌گرفت. البته در چنین شب تاریکی، سوسوی ستارگانی چشم را می‌نواخت که روشنگرانه و متعهدانه می‌گفتند و می‌سرودند و می‌نوشتند 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 می‌توان کاوید و بازشناسی کرد:

۱. از منظر درون‌مایه و تکیه‌گاه‌های اندیشگی و جهان و فضایی که نویسندگان و شاعران ترسیم می‌کنند.

۲. آفرینندگان آثار، شاعران و نویسندگان

۳. فرم‌ها، قالب‌ها و ساختارهای ادبی

۴. جریان‌ها و حرکت‌های ادبی

از نظرگاه درون مایه، با وقوع انقلاب اسلامی نگاهی تازه و افق‌هایی نو گشوده می‌شود. موضوعاتی چون ایثار و پاک‌بازی، شهید و شهادت، عشق و عرفان در شعر و نثر تموج می‌یابد. دین و به‌ویژه اندیشه‌های شیعی، مرکز و محور آثار می‌شود و تماشای عظمت مردمی که عاشقانه و آگاهانه و سرفراز، رویاروی رنج‌ها و تنگناهای دشمنْ ساخته ایستاده‌اند آنان را به مردم ستایی و خضوع در برابر آنان و حتی نوعی خود اتهامی می‌کشاند:

گفتم که بیت ناقص شعرم
از خانه‌های شهر که بهتر نیست
بگذار شعر من هم
چون خانه‌های خاکی مردم
خرد و خراب باشد و خون‌آلود

قیصر امین‌پور

در این زمینه و تبیین درون‌مایه‌ی ادبیات انقلاب سخن فراوان است که فرصت و فراخنایی دیگر می‌طلبد تا بررسی و بازشناسانده شود. اما این مقال را با دو نکته به پایان می‌برم بدان امید که در مجالی دیگر باز در این زمینه سخن بگوییم.

نخست آن‌که ادبیات انقلاب، برخلاف برخی انگاره‌ها، کاملاً تسلیم ادبیات کلاسیک و سنتی نبوده و نیست. برخی با این ذهنیت که چون انقلاب اسلامی بازگشت به ارزش‌های دین گذشته است لابد ادبیات آن نوعی ستیز یا لاَاقل پرهیز از ادبیات مدرن داشته است، که مطالعه‌ی نخستین سروده‌های انقلاب کاملاً این نظریه را نقض می‌کند.

نکته‌ی دوم آن است که ادبیات انقلاب پدیده‌ها و ژانرهای (انواع) ادبی تازه‌ای دارد که هنوز به درستی شناخته و شناسانده نشده‌اند. پدیده‌هایی چون وصیت‌نامه، خاطره‌داستان، زندگی‌نامه‌ی داستانی، لباس‌نوشته‌ها، تابلونوشته‌ها، سنگرنوشته‌ها، تابوت‌نوشته‌ها، مزارنوشته‌ها، شعارها، دیوارنوشته‌ها و بسیار پدیده‌های نو که باید در محیط‌های علمی و پژوهشی در باب آنان نشست‌ها و گفت‌وگوها آغاز شود.

اینک در پایان سه دهه از حیات بالنده‌ی انقلاب، تردیدمان نیست که در چندین حوزه چون شعر، داستان کوتاه، داستان شعر و کودک و نوجوان، نثر ادبی، خاطره، زندگی‌نامه، آثاری بزرگ و قابل طرح در سطح جهانی آفریده شده است که همّتی می‌طلبد تا به جهان عرضه و ارزش‌ها و ابعاد آن‌ها ارزیابی و ارزش‌یابی شود.

ادبیات امروز انقلاب، با نسل جوان نویسنده و شاعر خویش، چه از نظرگاه کمّی و چه کیفی بارور و بالنده، فرداهایی بشکوه‌تر را نوید می‌دهد. فردایی که در پرتو خودباوری، نقد و تعامل درونی و بیرونی می‌تواند یکی از درخشان‌ترین فصول کتاب ادبیات تاریخ این سرزمین باشد.

طنز در رباعیات خیام

چکیده

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.

کلیدواژه‌ها

رباعی، خیام، طنز، انتقاد.

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

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 نابهنگام 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 کوزه‌گر بی‌مقاومتی شکل می‌گیرد و اجزای او به کوزه بدل می‌شود، فریاد می‌آورد که:

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

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش دیدم 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 بپرهیزاند. 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، دوزخی خواهد بود
پس روی بهشت کس نخواهد دیدن

یا

قرآن که مهین کلام خوانند آن را گه گاه نه بر دوام خوانند آن را
برگرد پیاله آیتی هست مقیم کاندر همه‌جا 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 همین‌جا 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.
٤. 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. بالأخره «بربای نصیب خویش کِت بربایند» که این معنا نزدیک به مضمون آیه‌ی شریفه‌ی «ولاتنسَ نصیبک من الدنیا ـ قصص/۷۷» 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 ناگه روزی ما را ندهد امان که آبی بخوریم

یا

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

۴. مرگ و زندگی

خیام فیلسوفی نگران است و اندیشه‌های فلسفی پاسخ‌گوی پرسش‌های او نبوده‌اند. از آن سوی کاینات بی‌خبر است، زندگی تنگ و تاریک دنیا او را راضی نمی‌کند و هیبت مرگ وجودش 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 ور نیز شدن به من بُدی کی شدمی
به زان نبدی که اندر این دیر خراب نه آمدمی نه بُدمی نه شدمی؟!

ذکاوتی در این‌باره 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 کار در جهان آمده‌ام

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 توهم تناقض‌آمیزی است خصوصاً که گاهی پیدا کردن و نشان

دادن آن تناقض‌ها و تعارض‌ها هدف خیام است نه مشکل خیام (همان: ۱۱۳).نمونه‌هایی‌از 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: این‌که 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

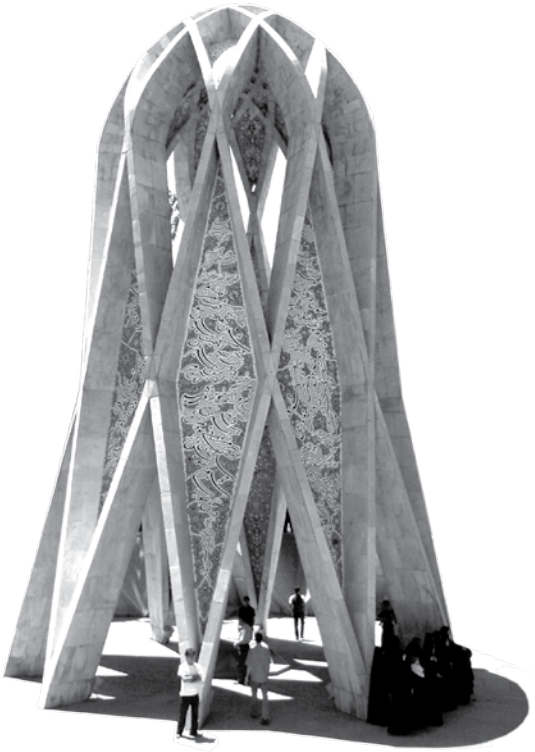
خیام، ریاضی‌دان، فیلسوف، منجم، متألّه و ادیب است. بسیاری از اسرار هستی را دریافته است. گره‌های مختلفی از علوم را گشوده و به درجه‌ی عالی علمی رسیده است (ذکاوتی ۸). وقتی چنین اندیشمندی در رموز آفرینش و باورهای فکری غور کند و نتواند این باورها را تأیید کند و یا خود نیز از کشف اسرار آن مثل راز مرگ و هدف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

دل سرّ 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 — هیهات که جمله گاونر می‌دوشند
آن به که لباس ابلهی درپوشند — کامروز به عقل تره می‌نفروشند

مفاهیمی مثل توصیه به نادانی، گاونر 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: ٤٤٤). 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 تهکّم نیرومندتر است. اگرچه بررسی علمی امروز 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 لبه‌ی 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 زَهره‌ی سنگ را می‌ترکاند. رباعیات خیام، ناله‌ی شکوه‌آمیز کسی است که می‌داند.



منابع

آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، ج ۵، انتشارات زوّار، ۱۳۷۲ • جعفری، محمدتقی، تحلیل شخصیت خیام، چ ۲،تهران، مؤسسه‌ی کیهان، ۱۳۶۸ • ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا، عمرخیام، ج ۱، تهران، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۷ •رباعیات خیام، فروغی، ۱۳۴۴، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۴ • زرین‌کوب، عبدالحسین، با کاروان حله، چ 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 عمرخیام نیشابوری، اداره‌ی کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان. •

هشت بهشت

ویژگی‌های سبکی

چکیده

پرداختن به واقعه‌نگاری، 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 نظرتان می‌گذرد.

کلیدواژه‌ها

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

منصوره غلامی حنایی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

دبیر دبیرستان‌های منطقه‌ی بیضای استان فارس

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. واقعه‌نگاری

از خصوصیات این مثنوی داشتن درجه‌ی کمال واقعه‌نگاری است. تمام کتاب مشتمل بر یک سلسله حکایت فرضی، لیکن شاعر شهیر ملتزم است هر واقعه‌ای که نوشته می‌شود تمام تفاصیل 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 بینابینی از سبک هندی و عراقی قرار می‌دهد. برای مثال ابیات:

مرد هر پیشه را که پیش کند — آن نکوتر بُوَد که بیش کند
حرف طفلان زیرک از که و مه — پنج شنبه به آید از شنبه
کرسئی کش درودگر سازد — هرچه پس‌تر لطیف‌تر سازد

(هشت بهشت، ۱۹۷۳: ۳۴)

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

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 بی‌اندیشه‌ی 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)

وان‌چه در گفتن از دلم کژ خواست راست‌گو چون نمود، کردم راست
(همان، ب ۳۳۵۶)

سادگی بیان و سهل ممتنع در این ابیات ما را متوجه سعدی 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. صبغه‌ی محلی

آن‌چه تا حدودی به این اثر صبغه‌ی محلی داده اشاره‌ی فراوان شاعر به آیین هندوان در لابه‌لای 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 آهوگیر
(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 جذابیّت منظومه می‌افزاید و مخاطب با ذوق را به هیجان می‌آورد. برای مثال شاعر وقتی می‌خواهد رفتن شب را توصیف کند، با توجه به این‌که قهرمان داستان ریش خود را تراشیده است، می‌گوید:

آسمان چون سترد طره‌ی تار خنده بگشاد صبح سیم عذار **(همان)**

۶. استفاده از نثر

با آن‌که امیر خسرو آثار منثور فراوانی پدید آورده است اما دوست داشته در این منظومه نیز هنر خود را در نثرنویسی نشان دهد. بنابراین رئوس 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 خنده‌ی طرب نمودن و با آفتاب نیم‌روز خانه را گرم کردن (همان، ۱۰۹)

۷. آرایه‌های ادبی

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

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 کاندرین روضه آهویی نگذاشت **(همان، ب ۳۳۹۲)**

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

سر مویی کژی ز دهر نخاست 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.

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

ب) ایهام (توریه)

چو شد آهو همه نشانه‌ی تیر چه غم است از سگان آهوگیر
(همان، ب ۳۳۹۴)

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 عبارتِ 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 اوست.

دور کن باد خسروی ز سرم پر کن از خاک بندگی بصرم **(همان، ص۵)**

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 آوریدش 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.

غضبم 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 هش است کس نگوید کانار من ترش است
(همان، ب ۳۳۱۶)

نوبتی کز دهل نیاید تنگ دردسر خیزدش ز نغمه‌ی چنگ
(همان، ب ۳۳۰۳)

گرچه آید ز انگبین کاری سر که را هم بُود خریداری **(همان، ب ۳۲۹۴)**

هـ) تلمیح

نمونه‌هایی از تلمیح در هشت بهشت:

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

و) پارادوکس یا متناقض‌نما

نمونه‌هایی از آن در هشت بهشت:

زین مروّق رحیق نوش گوار عقل من مست گشت و هم هشیار **(همان، ب ۳۲۸۱)**
به بهانه شکر لب چینی ساخت خود را تُرُش به شیرینی **(همان، ب ۲۹۵۹)**
تا شدیم از چنان متاع امید ما گدایان توانگر جاوید **(همان، ب ۱۴۷)**
آفتاب شبانه را فرمود جا ببرجی که سوی آخر بود **(همان، ب ۲۹۷۴)**

خصوصیات واژگانی

از ویژگی‌های سبکی این اثر بهره‌مندیِ 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:

شور ایشان ز من رباید خواب
شان به غیبت‌گری و من به عذاب **(همان، ب ۳۳۲۸)**
شان چو رفتند سوی خانه‌ی خویش
خرم از بخت شادمانه‌ی خویش **(همان، ب ۲۰۱۱)**
شان برون آمدند با همه ساز
هر یکی بر شهی 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 بی‌پرهیز
در حرم خانه‌ی خدای 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 مُبدع شیوه‌های نو بود.

منابع

۱. دهلوی، امیر خسرو، دیوان کامل. به کوشش م. درویش، تهران، جاویدان، ۱۳۶۱●۲. ــــــــــــــ، هشت بهشت. با تصحیح و مقدمه‌ی جعفر افتخار، مسکو، دانش، ۱۹۷۲●۳. شمیسا، سیروس، فرهنگ تلمیحات، تهران، فردوس،۱۳۶۶ ●۴. صائب تبریزی، کلیات صائب. تهران، کتابخانه‌ی خیام، ۱۳۳۶ ●۵. صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۴). تاریخ ادبیات ایران، تهران، ققنوس، ۱۳۷۴ ●۶. فکرت، محمد آصف، گزیده‌ی آثار امیرخسرو بلخی، کابل، [بی‌نا]، ۱۳۵۳●۷. قویم‌الدوله، امیر خسرو عارف جلیل و شاعر نامی پارسی گوی هنر. تهران، چاپخانه‌ی محمد علی فردین، ۱۳۴۲●۸. نظامی گنجوی، هفت پیکر، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران، برگ‌نگار، ۱۳۸۱ ●۹. نعمانی، شبلی، شعر العجم. ترجمه‌ی سید محمد تقی فخرداعی گیلانی، تهران، چاپ رنگین،۱۳۲۷●۱۰. همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران، نشر هما، ۱۳۷۴ ●

فابل در مرزبان‌نامه

چکیده

در این پژوهش به نوع ادبی فابل (نماد) در کتاب مرزبان‌نامه و اهمیت آن در ادب فارسی پرداخته شده و نتیجه‌ی پژوهش به‌صورت جدول ارائه گردیده است.

کلیدواژه‌ها

فابل، تمثیل، کلیله‌ودمنه، تعلیم، قابوس‌نامه، طنز.

ناهید ملک‌محمّدی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
دبیر آموزش و پرورش ناحیه‌ی 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 به‌کار می‌رود.» (تعلیقات مرزبان‌نامه: ۶۳۷)

حکایاتی که در آثار فارسی از زبان حیوانات نقل شده‌اند کوتاه، ساده و دارای مضامین اخلاقی و اجتماعی هستند. این حکایات ازجمله 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 همین‌روست 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 اهل‌قلم از آن‌ها برای ابراز عقاید خود و انتقادهای نیشدار اجتماعی بهره گرفتند.» (شمیسا، 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، به‌ویژه 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 اهل‌قلم 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 کلیله‌ودمنه و تحریرهای مرزبان‌نامه و دیگر آثار هم‌چنان حفظ شده است. از این‌رو 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 کلیله‌ودمنه، 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 وتألیف 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 به‌وجود 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 محجوب	در داستان نیک‌مرد و هدهد
	گرفتار	در داستان عقاب و موش و آهو
بز	کاردان و زیرک	در داستان زیرک و زروی
بزغاله	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) جنبه‌ی مثبت	امین	در داستان شتر و شیر پرهیزگار
خر (درازگوش)	مکّار	در داستان شگال خرسوار
	وکیل و مشاور عاقل، زیرک و باهوش	در داستان شیر پرهیزکار و شتر
خرس	حسود و فتنه‌گر	در شیر پرهیزگار و شتر
		در داستان دادمه
خروس	مکّار و زیرک	در داستان روباه و خروس
	سخن‌چین و حسود	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	در داستان بچه‌ی زاغ و مادر
	بی‌احتیاط	در داستان راسو و زاغ
	مشاور و بازرس	در داستان شتر و شیر پرهیزگار
سگ	حامی	در داستان‌های شگال خرسوار، گرگ خنیاگر و دوست، روباه و خروس
	دانا و کاردان	در داستان زیرک و زروی
شتر	مطیع و ساده‌لوح	در داستان شتربان و شتر و شیر و شتر
	نیک‌سیرت	در داستان شیر و شتر پرهیزکار
شغال	دوراندیش و زیرک	در داستان دادمه و داستان
	بی‌احتیاط و نادان	در داستان دادمه و داستان
شیر	مقتدر و متکبّر	در داستان شیر و پیلان
	دارای مناعت طبع	در داستان شیر و شتر پرهیزکار
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
کبوتر	سفیر، نماد صلح	در داستان زروی و زیرک
کژدم (عقرب)	شرور و قاتل	در داستان موش خابه دزد با صاحب‌خانه
کیک (کک)	رسواگر	در داستان دزد و کیک

شخصیت‌ها	نقش‌ها و اوصاف نمادها	
گربه	خون‌خوار	در داستان گربه و موش و خروس
گرگ	نادان و فریب‌خورده	در داستان‌های گرگ خنیاگر و دوست، گرگ و شغال
	نترس و بی‌باک	در داستان شیر و پیلان
مار	ستمکار (ضد قهرمان)	در داستان موش و مار غاصب و در داستان برزیگر و مار
	مکّار	در داستان مارگیر و مار
مار (جنبه‌ی مثبت)	(مشاوره و یاور)	در داستان مرد معبّر و مار
ماهی	ساده‌لوحی	در داستان مرغ ماهی‌خوار با ماهی
	زیرکی	در داستان زغن ماهی‌خوار با ماهی
مرغ ماهی‌خوار	مکّار	در داستان مرغ ماهی‌خوار با ماهی
موش	مکّار	در داستان موش و مار غاصب، موش‌خابه دزد با صاحب‌خانه
	دون‌صفت	در داستان عقاب و آهو
	نادان و بی‌احتیاط	در داستان گربه و موش
هدهد	غرور و تکبّر	در داستان نیک‌مرد و هدهد

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 روزبه‌روز 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 نمودها 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، فابل و داستان‌های تودرتو به طرح مسائل انتقادی متضمن نکته‌های اجتماعی، سیاسی و طنزهای نیشدار نسبت‌به حکومت‌ها پرداخته است. با آوردن حکایت‌ها از زبان حیوانات و بیان تعالیم اخلاقی، در قالب داستان،

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، طبّاخ، قصّاب، درودگر، زنان، مردان، کودکان، پیران و... در مرزبان‌نامه به خوبی جلوه‌گری می‌کنند. این نکته حاکی از شناخت اجتماعی نویسنده است.

۳. مرزبان‌نامه، علاوه بر کلیله‌ودمنه، به آثار تعلیمی دیگر چون قابوس‌نامه و سیاست‌نامه توجّه خاصّی 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 (فابل‌ها) تا قرن دهم در ادب فارسی، تهران، انتشارات روزنه، چاپ اول،۱۳۷۶● ۲. خطیب رهبر، خلیل، شرح مرزبان‌نامه، تهران، انتشارات صفی‌علیشاه، ۱۳۷۰ ● ۳. سعدالدین ورامینی، مرزبان‌نامه، به تصحیح محمد روشن ●۴. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، تهران، فردوس، ۱۳۸۱ ●۵. عزتی‌پرور، احمد، مقاله‌ی سیاست در مرزبان‌نامه، کیهان اندیشه، ش ۸۳ ●

نقد و تحلیل شخصیت پیران ویسه در شاهنامه

ولیکن تو دانی که پیران گرد به گیتی همه راه نیکی سپرد

(شاهنامه، ژول مل، ج۴: 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 (یاحقی، 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 تراژدی، 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 «گذر سیاوش از آتش» وزیر خردمند افراسیاب معرفی شده، مورد کندوکاو بیش‌تری قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها

خردمندی، دوگانگی، تنگنا، توران، ایران.

سیّد محمود آزادی مهر
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
دبیر ادبیات نیروهوشان منطقه‌ی ارژن شیراز

دیده است مخاصمه‌ی بین دو کشور را به دوستی تبدیل خواهد کرد (اسلامی، ۱۳۶۹: ۲۵۳). 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: ۲۵۳) 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:

تو ای گُرد پیران بسیار هوش بدین گفت‌ها پهن بگشای گوش

(شاهنامه، ژول مل، ج۲: ۴۹۶)

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

به پیران ویسه چنین گفت شاه که ای پر خرد مهتر نیک‌خواه

ز شیران توران خُنیده تویی جهان‌جوی و هم‌رزم 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 عهدی 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 گرسیوز 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 باک 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 مگوی، گودرز شایسته‌ترین و رزم آزموده‌ترین پهلوانان کیخسرو است. به رای و فرزانگی همانند ندارد. لشکریانش را میان دو کوه چنان صف‌آرایی کرده است که اگر از جای نجنبد 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 شایسته‌ی 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، ج۶، آثار، تهران ۱۳۶۹● ۲. البرز، پیروز، شکوه شاهنامه در آیینه‌ی تربیتی و اخلاق پهلوانان، ج۱، انتشارات دانشگاه الزهرا، ۱۳۶۹● ۳. حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ج۱، انتشارات مرکز، تهران ۱۳۶۹● ۴. رستگار فسائی، بیست‌ویک گفتار درباره‌ی شاهنامه‌ی فردوسی، چ۱، انتشارات نوید، شیراز ۱۳۶۹● ۵. شهیدی مازندرانی، فرهنگ شاهنامه، ج۱، بلخ. تهران ۱۳۷۷● ۶. صفا، ذبیح‌اله، حماسه سرایی در ایران، ج۶، ابن‌سینا. تهران ۱۳۴۷● ۷. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، چاپ ژول مل● ۸. یاحقی، محمدجفر، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، ج۱، سروش، تهران ۱۳۶۹●

پیرزندیق

بازخوانی جمله‌ای از کشف‌المحجوب

سعید باجوونـد
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر
دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی

چکیده

در این مقاله، جمله‌ی «این پیر زندیق آمده» از درس «من این همه نیستم» برگرفته از کتاب کشف‌المحجوب هجویری در کتاب زبان و ادبیات فارسی (عمومی ۱و۲) پیش‌دانشگاهی (ص ۴۱)، مورد بررسی مجدّد قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها

پیرزندیق، آمد (فعل خاص)، آمد (فعل اسنادی).

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

با توجه به شواهد و قراین، 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 این‌که شیخ و مرید در نزدیکی گوینده‌ی جمله قرار دارند، به کار بردن صفت پیشین «این» در جمله‌ی «این پیرزندیق آمد» چندان مناسب نمی‌نماید. آن‌چه خوانش دوم را پذیراتر می‌نماید دلایل زیرَ 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 این‌گونه بخوانیم: «پیرِ زندیق آمد» البته این خوانش عملاً با متن کتاب کشف‌المحجوب مغایرت دارد.

۲. همان‌گونه که مشاهده می‌شود در جمله‌ی «این پیرِ زندیق آمد» تأکید بیش‌تر بر «پیر» است، چنان‌چه هسته‌ی گروه اسمی قرار گرفته استَ. اگر خوانش دوم را بپذیریم تأکید بیش‌تر بر واژه‌ی «زندیق» قرار می‌گیرد. این مسئله با موضوع حکایت و به ویژه پایان آن‌که شیخ از القاب خود یاد می‌کند مناسبت بیش‌تری دارد. به همین دلیل است که شیخ به مرید خود توصیه می‌کند، با توجه به این‌که هرکسی به من لقبی داده‌اند و مرا با القابی 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، پس‌نیاز نبود که این همه غوغا به‌پا 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 قوّه‌ی پیغمبران علیهم‌السلام معجزات آمد، یعنی چیزهایی که خلق از آوردن مانند آن عاجز آیند.» (تاریخ بیهقی: ۱۱۷)

«تدبیرهاش خطا آمد.»

(نوروزنامه، به نقل از لغت‌نامه‌ی دهخدا)

«و معلوم شد که جگربط چون پرطاووس و بال او آمد.» (مرزبان‌نامه، به نقل از لغت‌نامه)

وقت آن آمد که حیدروار من
ملک گیرم یا بپردازم بدن

(مثنوی، دفتر چهارم: ۴۳۵۱)

از آن‌چه 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.»

منابع و مآخذ

۱. ابوالفضل بیهقی، تاریخ بیهقی، تصحیح دکتر علی‌اکبر فیاض، ج۳، انتشارات علمی و دنیای کتاب، ۱۳۷۱● ۲. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، مؤسسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا، ۱۳۶۵● ۳. زبان و ادبیات فارسی (عمومی ۱و۲) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، کد ۲۸۳/۱، دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی، ج۱۰، ۱۳۸۳● ۴. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیلکسون، ج۲، ققنوس، ۱۳۷۷● ۵. هجویری غزنوی، ابوالحسن علی، کشف‌المحجوب، تصحیح و ژکوفسکی، با مقدمه‌ی دکتر قاسم انصاری، ج۶، طهوری، ۱۳۷۸●

گدایی یا دشاهی

نگاهی به جدال سعدی با مدعی

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.

کلیدواژه‌ها

سعدی، گلستان، مناظره، درویش، توانگر.

فاطمه الهامی
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی
ومدرس مراکز تربیت معلم
ودانشگاه پیام نور زاهدان

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 ـ تعلیمی و ادبی ـ هنری این اثر ارزنده بپردازیم:

جنبه‌ی اجتماعی ـ 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 زیبای 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 می‌گوید.

این ماجرا، در بیانی متعارف با یک مجادله‌ی لفظیِ 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.

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

سعدی منتقد اجتماعی

سعدی می‌کوشد به زبان کنایی از بزرگانی که خصایصی این‌گونه دارند (متکبر، مغرور، معجب...) و کم هم نیستند انتقاد کند و عیب آنان را پیش چشم‌شان بیاورد. اگرچه با حاضرجوابی و سخنان تند و نیش‌دار خود در قالب نثری ادبی و پر تحرک پاسخ‌های دندان‌شکن به مدعی می‌دهد و به حَسَب ظاهر حمایت و جانب‌داری خود را از قدرتمندان حفظ می‌کند اما پیام اخلاقی و نقش تربیتی او را در این زمینه نمی‌توان نادیده گرفت. حقیقت ماورای این جانب‌داریِ ظاهری «تعلیم» است و این یکی از مهم‌ترین شیوه‌های ادبیات تعلیمی است.

سعدی مصلح اجتماعی

علاوه بر این، سعدی می‌کوشد تا با طرح نابرابری اجتماعی این تفکر را در ذهن خواننده ایجاد کند که واقعاً چرا کسانی که از وضعیت مادی خوبی برخوردارند، با آرامش و جمعیت خاطر بهتر به عبادت حق می‌پردازند؛ در مقابل کسانی که دچار وضعیت معیشتی نابه‌سامانی هستند با آشفتگی خاطر نمی‌توانند آن‌چنان که شایسته است خدا را عبادت کنند. سپس، بدون هیچ‌گونه صراحت و وضوحی در کلام، نقش اصلاحی و تربیتی خود را به خوبی ایفا می‌کند. وی سعی می‌کند با هشدار به پادشاه وقت به این نکته اشاره کند که فقر و گرسنگی،پرهیزگاری و دین را از میان می‌برد: «**چه بسا دست دغایی که به علت درویشی بر کتف بسته و بینوایی که به زندان در نشسته یا پرده‌ی معصومی دریده یا کفی از معصم بریده و... چه مایه مستوران که به علت درویشی در عین فساد افتاده‌اند و عرض گرامی به باد زشت نامی بر داده‌اند و... اغلب تهیدستان دامن عصمت به معصیت آلایند و گرسنگان نان ربایند.**» (جدال سعدی با مدعی)

وی به این نکته‌ی اجتماعی و اخلاقی اذعان دارد که مشکلات ناشی از فقر در جامعه باعث بی‌دینی، ارتکاب جرم و تکدی‌گری و فساد و عصیان و... می‌شود 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 ـ 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 می‌دهد.

آن‌چه بیش از همه هنر سعدی را در بیان متعالی می‌سازد مناظره و حاضرجوابی وی، توازن موسیقیایی و صور خیال‌انگیز گسترده و به‌کارگیری ایجاز و اطناب به فراخور سخن است.

مناظره یکی از این جلوه‌های بیانی سعدی است که در قالب گفت‌وگویی دوجانبه مطرح می‌شود. 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 منثور است، جایگاه و جلوه‌ای خاص دارد.

بیان استدلال‌های منطقی در سؤال و جواب و نیز حضور ذهن در پاسخ دادن و حاضرجوابی 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 پرده‌پوشی سخن می‌گوید؛ همه‌جا در بیان استدلالات خویش خواننده را با خود همراه و هم‌سخن می‌کند و گونه‌ای که خواننده تصور می‌کند 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 می‌کند به‌طوری که در برابر گفته‌ی سعدی تسلیم می‌شود و در مقابل درویش هم خاموش می‌ماند و به نوعی ادله‌ی هر دو را می‌پذیرد

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

و در پایان راغب می‌شود 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 می‌پردازد، خواننده از اوج تزلزل و سردرگمی به فرود امن و آسودگی می‌رسد و در مقابل سخن قاضی تسلیم می‌شود و به زبان درون می‌گوید: نمی‌تواند جز این باشد.

توازن و هماهنگی موسیقی در متن از طریق کاربرد انواع سجع

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

ایجاد می‌شود؛ به‌خصوص استفاده‌ی فراوان از سجع متوازن و مطرّف که نوعی تجانس آوایی را در پایان هر جمله می‌آفرینند؛ مثل **نشسته و پیوسته، باز و آغاز، بسته و شکسته، گران و دگران، جود و سجود، لطیف و نظیف، قوّت و مروّت، 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، عَشاو عِشا، 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 خوش‌نوایی سخن بی‌تردید نقش به‌سزایی دارد و «تموّج و تحرکی وقفه‌ناپذیر در نثر می‌آفرینند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۲۳)، مانند **خرقه ابرار پوشند و لقمه ادرار فروشند، اسباب معیشت ساخته و به اوراد عبادت پرداخته و....**

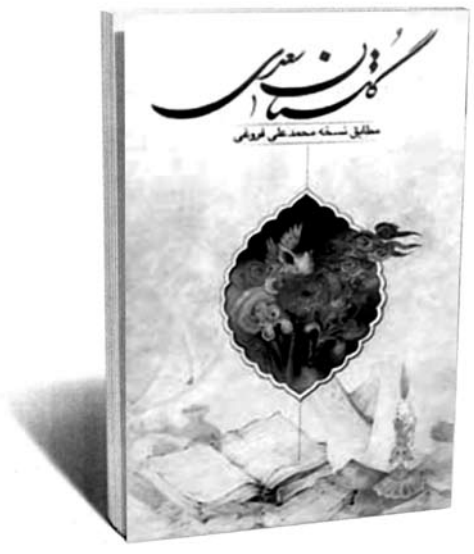
سعدی در تکمیل موسیقی کلامش نیز از اشعار فارسی و عربی استفاده می‌کند. وی با استفاده از حدود سی‌وچهار بیت فارسی و عربی در طول حکایت، گوش‌نوازی فوق‌العاده‌ای را در متن ایجاد می‌کند، که علاوه بر زیبایی‌آفرینی، پیوند عاطفی عمیقی با خواننده برقرار می‌کند.گرایش سعدی به کاربرد فراوان صنایع ادبی و به‌کارگیری 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 حالی‌که می‌توان گفت به‌طور متوسط در هر سطری 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 مزیّن بودن متن به انواع اشعار فارسی که اغلب در حکم مَثَل سایرند.

هنر بیان سعدی با «ایجاز» و «اطناب» در کلام که نوعی «فرا هنجاری دستوری»[1] 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 به‌هم گرفتار**» یا «**دشنام داد سقطش گفتم، گریبانم درید ز نخدانش گرفتم**» سرگردانی و سردرگمی 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 ببرند و بنهند و نخورند و ندهند**»، خلق و خوی توانگران «قاصر همت و کافر نعمت» را در مال‌اندوزی و حرص و آز و خسّت در طول زندگیشان به‌صورت خلاصه‌ترین جملات ذکر می‌کند. به‌نظر می‌رسد برخی از صنایع ادبی هم‌چون تشبیه فشرده و بلیغ، استعاره، تلمیح، تشخیص، کنایه و تمثیل و... نیز از عوامل ایجاز و تقلیل زبانی محسوب می‌شوند در حالی‌که 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 حالی‌که از ویژگی‌های داستان و حکایت برخوردار است: در آن کاراکترها و اشخاصی از جمله سعدی، مدّعی، قاضی و خلقی که پی این نزاع دوان و خندان هستند[2]، حضور دارند. ماجرا با یک چالش و درگیری آغاز می‌شود و ذهن مخاطب را به خود مشغول می‌کند؛ در آن نقطه‌ی اوج و فرود وجود دارد. نقطه‌ی اوج، زمان درگیری و گره‌دار شدن موضوع است و نقطه‌ی 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



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

تجاهل‌العارف

نکته‌ی دیگر این‌که 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 هرکس 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 برنیاید و حاجتمند به حضور قاضی باشد؟به‌نظر 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 ورندی 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 دادسخن 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
توانگرا، چو دل و دست کامرانت هست — بخور، ببخش که دنیا و آخرت بردی

در هر حال، سعدی از تعلیم، که منتهای 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 نیشتر 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 می‌گسترد 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.

پی‌نوشت

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 نُرم خودکار زبان و ایجاد دگرگونی در ساختار صرفی و نحوی جملات که به زیبایی‌آفرینی منجر شود. (رجوع شود به سیب باغ جان، ص۲۰۹). ● ۲. همان، ص ۱۶۶: او در من و من در او فتاده /خلق از پی ما دوان و خندان /انگشت تعجب جهانی / از گفت‌وشنید ما به دندان ●

منابع

۱. خلیلی جهانتیغ، مریم، سیب باغ جان (جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا)، چ۱، تهران، سخن، ۱۳۸۰ ● ۲. دشتی، علی، در قلمرو سعدی، چ۶، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۱ ● ۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، حدیث خوش سعدی، تهران، سخن، ۱۳۷۹. ● ۴. سعدی، مصلح‌الدین، گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چ۱، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۸ ●

دیوان رسالت در عصر غزنوی

با تکیه بر تاریخ بیهقی

نگاهی به

چکیده

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

کلیدواژه‌ها

دیوان رسالت، اعضای دیوان، صاحب دیوان، شرایط دبیران

کمال مرتضی‌زاده
دبیر مراکز پیش‌دانشگاهی
و مدرس مرکز پیام نور رودسر

یکی از تشکیلات مهم کشوری در عصر غزنوی دیوان رسالت بود. دیوانی که مکاتبات دولتی در آن‌جا صورت می‌گرفت. دیوان رسالت در دوره‌های مختلف با نام دیوان رسائل و مکاتبات، دیوان انشاء، دیوان رسائل، دیوان رسالت، دیوان طُغرا، دیوان رسالت و انشا نامیده شده است (اصطلاحات دیوانی: ۱۶۰). در تاریخ بیهقی این دیوان به «دیوان رسالت» معروف است که از مهم‌ترین سازمان‌های دولتی دوره‌ی غزنوی به‌شمار می‌رفت و متصدیان دیوان مزبور از با نفوذترین مردان زمان خود و از محرمان اسرار سلطان وقت بودند.مهم‌ترین عضو دیوان رسالت رئیس دبیران بود که در تاریخ بیهقی به‌نام «صاحب دیوان رسالت» آمده است. او ریاست این دیوان را برعهده داشت و منشیان و دبیران متعددی تحت نظر او کار می‌کردند.این مقام در دوره‌ی غزنوی مخصوصاً در زمان مسعود از اهمیت خاصی برخوردار بود و برترین شخصیت بعد از وزیر به‌شمار می‌آمد که سلطان در مهمات ملک با او مشورت می‌کرد و نیز اولین کسی بود که از مُفاد نامه‌های اطراف و اکناف در دیوان آگاهی می‌یافت. او از میان دبیران باکفایت، با تجربه و امینی برگزیده می‌شد که در حل و عقد مسائل حکومت و معضلات کشور از «نمودن راه صواب» باز نمی‌ماندند.اعضای دیگر دیوان رسالت را دبیران تشکیل می‌دادند. «دبیران کسانی بودند که استعداد بسیاری در انشای گزارش‌ها، معاهدات سیاسی و مکاتبات رسمی داشتند. این گروه می‌توانستند مقامات اداری دیگر را اشغال کنند» (ایران از آغاز تا اسلام: ۳۷۳) آنان سیاستمداران حقیقی به‌شمار می‌رفتند و همه‌ی اسناد دولتی را آن‌ها ترتیب می‌دادند و مکاتبات دولتی را ثبت و ضبط می‌کردند (ایران در زمان ساسانیان: ۲۸۹، حاشیه).

یکی از دبیران برجسته‌ی دوره‌ی غزنوی که مسئول بیاض کردن [پاک‌نویس] نامه‌ها بود، ابوالفضل بیهقی است. او و دیگر دبیران در دیوان رسالت به سرپرستی بونصر مشکان دبیری می‌کردند. از این‌رو در جای جای تاریخش نکات بسیاری در باب طبقه‌ی دبیران به چشم می‌خورد و توصیفات ارائه شده‌ی او درباره‌ی موقعیت وظایف و ویژگی‌های این طبقه‌ی اجتماعی، که خود عضو آن بود، توصیفی صرفاً آرمانی نبوده بلکه در عمل نیز تحقق می‌یافته است.انتخاب صاحب دیوان رسالت، یعنی رئیس دبیران، با سلطان بود. به‌این ترتیب که سلطان خودش به شخص مورد نظر پیش‌نهاد می‌کرد و پس از شور و بررسی او را به ریاست این دیوان بر می‌گزید. سپس به فرمان سلطان خلعت «صاحب دیوانی» می‌پوشید. آن‌گاه با، حضور در دیوان رسالت به اداره‌ی آن دیوان می‌پرداخت. گاهی سلطان برای این‌که کارهای این دیوان بهتر انجام گیرد، شخصی مورد اعتماد را به عنوان «نائب» یا «خلیفه»ی صاحب دیوان برمی‌گزید.در انتخاب دبیران نیز گاهی صاحب دیوان رسالت از امیر اجازه می‌گرفت تا اشخاص شایسته‌ای را به دیوان رسالت آورد. آن‌گاه پس از موافقت امیر با پیش‌نهاد او آن افراد به دبیری مشغول می‌شدند. در تاریخ بیهقی (ص:۸-۳۵۶) می‌بینیم که ابوالقاسم علی نوکی از بونصر مشکان می‌خواهد که پسرانش، مظفر، منصور، بونصر و بوبکر را به کار دبیری مشغول کند. صاحب دیوان این موضوع را به سمع امیر می‌رساند و سپس به صلاحدید وی آنان را به شغل دبیری می‌گمارد.در هر حال انتخاب اشخاص برای شغل دبیری با صلاحدید سلطان انجام می‌گرفت و کسی که به عنوان دبیر برگزیده می‌شد، مورد

تأیید صاحب دیوان رسالت بود. دبیران پس از انتخاب در دیوان حضور می‌یافتند و به دبیری و نویسندگی مشغول می‌شدند.
جایگاه دیوان رسالت «طارم (=سراپرده 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: ٤٦٧).هنگامی که پادشاهان به قلعه‌ای می‌رفتند، دیوان رسالت را در «مسجد دهلیز[1]» تشکیل می‌دادند. بیهقی می‌گوید: (ص:۸۷۳) هنگامی که امیر به قلعه‌ی 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 سرّی 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 برملا 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 عبیدالله نبسه 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 کردمی که دبیر خائن به‌کار نیاید (ص ۱۷٦). در جای دیگر در باب مورد اعتماد بودن دبیران می‌گوید: خواجه احمد حسن در آغاز دوره‌ی دوم وزارتش (٤۲۲) به این دلیل بومحمد قائنی و ابراهیم بیهقی دبیر را به دیوان آورد که به آن دو اعتماد داشت (ص۱۹۲).

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»[2] 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 دبیرتر ابنای عصر» یاد می‌کند. (صص ۱۷٦، ۱۹۳،۸۸٦) 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 تایخ 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: خوش‌خط بودن ویژگی دیگر دبیران بود. بیهقی در شرح احوال بعضی دبیران به این صفت آنان اشاره کرده است. در باب معرفی عبیدالله نبسه ابوالعباس اسفراینی می‌نویسد: «او برنایی خویشتن‌دار و نیکوخط است و از وی دبیری نیک آید» (ص۱۷٦) و در جای دیگر می‌گوید: «و بونصر بستی دبیر که امروز بر جای است، مردی سدید و دبیری نیک و نیکوخط است» (صص۱۹۲-۱۹۳). هم‌چنین از خط مظفر و بومنصور، فرزندان بوالقاسم علی نوکی، به نیکی یاد می‌کند (ص۳۵۷). بیهقی خودش نیز خط دل‌پسندی داشت و نامه‌هایی را که بونصر می‌نوشت، پاک‌نویس می‌کرد.

ه) ویژگی‌های دیگر: داشتن مهارت در زبان و ادب عربی، تا بتواند 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، خویشتن داری و داشتن «ادب‌نفس» و «ادب درس» برخی از ویژگی‌های دبیران است.

پی‌نوشت

۱. مسجدی بود در دالان ورودی قلعه که برای نماز خواندن دیوانیان می‌ساختند. ●۲. برای اطلاع از هنر نویسندگی بیهقی ر.ک: یادنامه، مقاله‌ی دکتر یوسفی، ص۷۹۹. ●

منابع

۱. بیهقی،ابوالفضل، تاریخ بیهقی به تصحیح دکتر علی‌اکبر فیاض، چ۳، انتشارات علمی، ۱۳۷۱ ●۲. جهیشیاری، ابو عبدالله محمدبن عبدوس، الوزراء و الکُتّاب، ترجمه‌ی ابوالفضل طباطبایی. ●۳. انوری، حسن، اصطلاحات دیوانی دوره‌ی غزنوی و سلجوقی، انتشارات سخن، چ۲، ۱۳۷۳ ●۴. گیرشمن، رومن، ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه‌ی محمد معین، انتشارات علمی و فرهنگی، چ۱۱، ۱۳۷۵ ●۵. یادنامه‌ی ابوالفضل بیهقی، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد، چ۲، ۱۳۷۴ ●

مقایسه‌ی ویس و رامین و خسرو و شیرین

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.

کلیدواژه‌ها

اسعد گرگانی، نظامی، ویس و رامین، خسرو و شیرین، دایه و شاپور، موبد و فرهاد، شهرو و مهین‌بانو.

شکوه برادران
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و مدرس مراکز پیش‌دانشگاهی، تربیت‌معلم و فنی‌حرفه‌ای اراک

۱. وجوه اشتراک شخصیت‌های هر دو داستان

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

۱-۱ رامین و خسرو پرویز

رامین و خسروپرویز هر دو از نظر شراب‌خواری، زود رنجی، خوش‌گذرانی و عیاشی شبیه هم‌اند. آن‌ها در خوردن شراب افراط می‌ورزند و هر دو عاشق موسیقی‌اند. رامین همواره درصدد 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 به‌راحتی 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، نسبت‌به 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 نقش‌آفرین و عامل ایجاد عشق آن‌هایند 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

(حاکمی، ۱۳۶۹: ۲۳)

و در بزم موبد که همه‌ی بزرگان حضور دارند رامین را به ویس نشان می‌دهد و رامین با زبان موسیقی با 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

۱-۴ 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.

۲-۴ شهرو و مهین‌بانو

شهرو 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 درواقع بهترین راهنمای اوست و در تمام موارد شیرین را نصیحت می‌کند و در سرنوشت شیرین اثرگذار است.

۱-۵ دایه و مادرخوانده‌ی 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 زمانی‌که خسرو به حال خود نبوده و از فرط شراب‌خواری و مستی قدرت درک و آگاهی خود را از دست داده است، عجوز (مادرخوانده خود) را نزد خسرو می‌فرستد. به این ترتیب دایه و عجوز شخصیت و رسالتی مشابه دارند.

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

۱-۶ فضای فیزیکی گفت‌وگو

در داستان ویس و رامین، وقتی که رامین از گوراب برمی‌گردد 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 با هم سخن می‌گویند و به یکدیگر پاسخ می‌دهند.علاوه بر این، نظامی که هم‌چنان اثر اسعد گرگانی را مدّ نظر دارد، در بسیاری از صحنه‌ها آن را سرمشق قرار می‌دهد و مشابه‌سازی می‌کند.

۲. وجوه تمایزشخصیت‌ها و قهرمانان و فضای فیزیکی

۱-۲ رامین و خسرو

«شخصیت رامین، زنده‌تر و جان‌دارتر است از شخصیت خسرو. عاشقی رامین زیبنده‌تر 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.» (غلامرضائی، ۱۳۷۰: ۲۰۵)، بنابراین این عشق و عاشقی طبیعی‌تر می‌نماید.

اما خسرو برعکس رامین، پادشاهی قدرتمند است که بر کشور پهناور حکومت دارد، زنباره است، 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 دلداده‌ی توست
شکاری بس شگرف افتاده‌ی توست
ولیکن گرچه بینی ناشکیبش
نبینم گوش داری بر فریبش
نباید کز سر شیرین‌زبانی
خورد حلوای شیرین رایگانی
فرو ماند تو را آلوده‌ی خویش
هوای دیگری گیرد فراپیش
چنان زی با رخ خورشید نورش
که پیش از نان نیفتی در تنورش...
تو خود دانی که وقت سر فرازی
زناشویی به است از عشق‌بازی
(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

را اندرز می‌دهد می‌گوید:

وگر در عشق بر تو دست یابد
تو را هم غافل و هم مست یابد
چو ویس از نیک‌نامی دور گردی
به زشتی در جهان مشهور گردی **(حاکمی، ۱۳۶۹: ۱۰۲)**

۲-۳ 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 می‌دهد. به‌سادگی از مرد فریب می‌خورد و مرد پس از کام‌جویی از او رهایش می‌کند و او می‌ماند و سرزنش‌های دیگران.
فخرالدین اسعد گرگانی در جای دیگر می‌گوید اگر به حرف زنان گوش فرادهیم 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 چهره‌ی ویس منفی ولی چهره‌ی شیرین مثبت است

درصورتی‌که نظامی در داستان خود سعی بر آن داشته است که هویت و شخصیت از دست رفته‌ی 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 وسیله‌ی کامرانی مرد.وی برای زن مقام والایی قایل است. زن را بازیچه‌ی مرد و وسیله‌ی لذت‌جویی او نمی‌داند بلکه در وجود زن انسان را سراغ می‌گیرد. شیرین در عین حال که نمی‌خواهد هوس خسرو را برآورد، به شیرویه‌ی تخت‌نشین هم تمکین نمی‌کند و در کفن شوهر جان می‌بازد.

۲-۴ 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 می‌رسد، زیرا همه او را از عشق به «ویس» سرزنش می‌کنند و او آوارگی و دربه‌دری زیادی متحمل می‌شود. حتی به او می‌گویند به‌دنبال زیبا روی دیگری برو، در دنیا زیبارویان فراوان‌اند و سخنانی از این قبیل. درنتیجه، ازدواج رامین با گل قابل دفاع است. بیش‌تر صحنه‌ها و رویدادها روال طبیعی خود را دنبال می‌کنند. درصورتی‌که خسرو بی‌هیچ‌دلیل، از بزرگان نشان زیبارویی را سراغ می‌گیرد، که سرانجام شکر اصفهانی را به او معرفی می‌کنند و به ازدواج با او منجر می‌شود.
بدیهی است داستان شکر اصفهانی چندان ربطی به ماقبل داستان ندارد و فقط نظامی در پایان داستان این توضیح را می‌دهد که:

به شکر، عشق شیرین خار می‌کرد
شکر شیرینی‌ای بر کار می‌کرد **(همان:۳۰۱)**

اثر نظامی به دلیل داشتن عفت‌کلام و رعایت مسائل اخلاقی و فرهنگی بیش‌تر از منظومه‌ی اسعد گرگانی مورد توجه عموم قرار گرفته است

نتیجه‌گیری

با این‌که در منظومه‌ی ویس و رامین و داستان‌هایی که پیش از نظامی در مشرق‌زمین نوشته شده، همیشه تمثال زن در طرحی منفی نمایانده شده است، اما نظامی، این شاعر توانمند فارسی، با سرودن منظومه‌ی خویش به زن جلوه‌های مثبت می‌دهد و نه‌تنها زیبایی و جمال ظاهری وی، بلکه ابعاد معنوی او را نیز، که بسیار شایان توجه است، وصف می‌کند.
هرچند نظامی در آفریدن شخصیت‌های خود از منظومه‌ی فخرالدین اسعد گرگانی الهام پذیرفته ولی روش کار او به گونه‌ای است که حتی قهرمانان منظومه‌ی او رنگ و طرحی تازه می‌یابند و این نشانگر ابداع و نوآوری اوست. در داستان‌پردازی، با آن‌که در آن دوران، داستان‌های بزمی و غنایی مورد توجه بسیاری از مردم بوده، اثر نظامی به دلیل داشتن عفت‌کلام و رعایت مسائل اخلاقی و فرهنگی بیش‌تر از منظومه‌ی اسعد گرگانی مورد توجه عموم قرار گرفته است. وی سعی می‌کند 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، (خلاصه‌ی داستان)، به کوشش اسماعیل حاکمی، ج۴، ۱۳۶۹● ۲. خانلری (کیا)، زهرا، فرهنگ ادب فارسی، توس، ج۳، ۱۳۶۶● ۳. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، تهران، فردوس، ج۲، ۱۳۷۳● ۴. غلامرضایی، محمد، داستان‌های غنایی منظوم، انتشارات خرداد، ج۱، ۱۳۷۰● ۵. مبارز. ع، قلی‌زاده. م، سلطان. م، زندگی و اندیشه‌های نظامی، برگردان، ح. م. صدیق، توس، ج۲، ۱۳۶۰● ۶. نظامی گنجه‌ای، کلیات خمس (خسرو و شیرین)، سپهر، ج۴، تهران، ۱۳۶۶● ۷. نظامی گنجوی، گزیده‌ی داستان خسرو و شیرین، به کوشش عبدالحمید آیتی، ج۳، ۱۳۷۰● ۸. یغمایی، اقبال، هوس‌نامه‌ی خسرو و شیرین، توس، ج۱، ۱۳۷۲●

چکیده

جایگاه تعامل و سیاست‌ورزی در رزم‌نامه‌ی حماسی رستم و اسفندیار چگونه است؟ نگارنده، به همین منظور چندبار کلِ این داستان را از شاهنامه‌ی فردوسی(نسخه‌ی شماره‌ی ٤-٣ از مجموعه‌ی سه جلدی) به تصحیح ژول مُل از نظر گذرانده است.نتایج به‌دست آمده از این تحقیق بیانگر این نکته است که در یکی از مشهورترین منظومه‌های حماسی شاهنامه (داستان رستم و اسفندیار)، مسئله‌ی تعامل و رایزنی میان قهرمانان ضرورتی سیاسی، اجتماعی و نظامی تلقی شده و گسترش یافته است. تعامل و گفت‌وگو یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های تمدّن و رشد یافتگی یک جامعه است. رستم، نماینده‌ی خرد پرورده‌ی قوم ایرانی است و از چنین خردمندی، جز عمل خردورزانه سزاوار نیست.

کلیدواژه‌ها

گفت‌وگو، تعامل، رستم و اسفندیار، ضرورت، خردورزی.

حمید اکبرپور
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های بابل

تعامل و سیاست‌ورزی در رزم رستم و اسفندیار

به‌یاران چنین گفت کز رای شاه — بپیچیدم و دور گشتم ز راه
مرا گفته بُد کار رستم بسیچ — ز بند و ز خواری میاسای هیچ
نکردم نرفتم به راه پدر — که آن شیردل مرد پرخاش‌خر
بسی رنج دارد به‌جای سران — جهان راست کرد او به‌گرز گران
همه شهر ایران بدو زنده‌اند — اگر شهریارند اگر بنده‌اند

(ابیات ۲۶۱۱-۲۶۰۷ از نسخه‌ی شماره‌ی ۳و۴ شاهنامه/ به تصحیح ژول‌مُل)

مأموریّت اسفندیار به وسیله‌ی گشتاسب تعیین شده است. او چه نزد پدر و چه در حضور مادر بزرگی‌های رستم را پاس می‌دارد و می‌گوید اگر رستم به فرمان من بیاید هرگز از من سخن سرد و ناگوار نمی‌شنود.

چو رستم بیاید به فرمانِ من — ز من نشنود 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 سیاست‌ورزی بَدَل می‌کند؛ هرچند پدرش گشتاسب دکترین قهر و تهدید دارد.اسفندیار که مأمور به انجام رساندن فرمان پدر است، لشکر خود را به سوی زابل می‌آورد. در کنار رود هیرمند متوقف می‌شود و سراپرده می‌زند. دستور می‌دهد بزرگان لشکر به نزد او بیایند. به یاران خود می‌گوید من از فرمان شاه سرپیچی کردم و از راه دور شدم. در عین حال مأموریّتم رستم است. اما رستم بزرگ است و شأن والایی دارد... این نگاه خوب انسانی موجب می‌شود که او نخستین گام را برای گفت‌وگو با رستم بردارد. نماینده‌ای که برای ابلاغ پیام برمی‌گزیند ویژگی‌های منحصر به‌فردی دارد. به جهت ظاهر و چهره جنگ‌جو، شکوهمند و آراسته است. به جهت باطن ، تیزهوش (تیزویر)، دانا، خوش‌حافظه (درّاک) و سخن‌گوست و همه‌ی این‌ها برای آن است که رستم نتواند او را فریب بدهد. پیام قرار است شفاهی ابلاغ شود.امّا پیام چیست؟ به راحتی خودت را تسلیم کن تا مجبور نشوم به خشونت متوسّل گردم.

پیک اسفندیار، بهمن، به زابل می‌آید. خانواده‌ی رستم به‌خوبی از او استقبال می‌کنند تا جایی که زال، خود به پیش‌باز او می‌آید. بهمن، پیش از دیدار نزدیک با رستم، زور و هوشمندی او را با غلتاندن سنگی از کوه در محلّ شکار او می‌آزماید و به این ترتیب در می‌یابد که رستم سنگ کوچکی نیست که اسفندیار بتواند او را با تیپایی از سر راه خود بردارد. (همان، ۲۷۲٤).

بهمن سلام اسفندیار و لشکرش را به رستم می‌رساند. رستم نیز او را به بزم دعوت می‌نماید و از او پذیرایی می‌کند.رستم در این پیام از اسفندیار به نیکی یاد می‌کند. او را شیردل، مهتر و نامدار می‌خواند و به خردورزی دعوت می‌کند. خود را مؤمن می‌داند

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

مگو آن‌چه هرگز نگفته‌ست کس
ز مردی مکن باد را در قفس **(همان، ۲۸۰۳)**

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

رستم پیکی به زابل می‌فرستد و از پدرش می‌خواهد ایوان‌های قصر را هرچه مجلّل‌تر 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، روحیّه‌ی سرکش و ستیزه‌جویانه‌ی جوانی چون اسفندیار را تعدیل کند و به مسالمت بکشاند. 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 نمک‌گیر 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 نشستِ با او را می‌پذیرد.

تو را آرزو گر چنین آمده است
یک امروز با می بسازیم 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 به‌نظر می‌آید.اسفندیار به پیش‌باز رستم می‌آید. در این دیدار نیز رستم آغازگر سخن است.

ادبیّات اسفندیار تند، گستاخانه و توهین‌آمیز است. در مقابل ادبیّاتی را که رستم به‌کار می‌بندد خردمندانه، نرم و احترام‌آمیز است

بدو گفت رستم که ای پهلوان *نوآیین و نو شاخ و فرّخ جوان*
خُرامی نیرزید مهمان تو *چنین بود تا بود پیمان تو؟!*
(همان، ۸۰-۲۹۷۹)

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 می‌نشاند.

جهان دیده گفت این نه جای من است
به‌جایی نشینم که رای من است **(همان، ۳۰۰۸)**

رستم به نرم‌ترین نوع بیان توسّل 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 فریبنده کانا بود
اگر چند پیروز و دانا بود **(همان، ۳۲۴۴)**

به هر ترتیب اسفندیار دعوت رستم را نمی‌پذیرد، چون می‌پندارد رستم قصد فریب و به تسلیم کشاندنش را دارد.

تو چندین همی بر من افسون کنی
که تا چنبر از یال بیرون کنی **(همان، ۳۲۴۵)**

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

این‌بار لحن رستم سخت و تلافی‌جویانه می‌شود.

تو را بر تگ رخش مهمان کنم
سرت را به گوپال درمان کنم **(همان، ۳۲۶۰)**

حال‌که مهمانی مرا نمی‌پذیری تو را مهمان سُم‌های اسبم می‌کنم و این بیماری غرورت را درمان می‌سازم. دیدار دوم با همین ادبیات خشن، پرخاشجویانه و جنگ‌طلبانه پایان می‌یابد.

دیدار سوم یا پرده‌ی نهایی نمایش

رجزهای رستم در این دیدار نصیحت‌گونه است و نمی‌خواهد بی‌گدار به آب بزند. 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.

ادبیّات اسفندیار تند، گستاخانه و توهین‌آمیز است. در مقابل ادبیّاتی را که رستم به‌کار می‌بندد خردمندانه، نرم و احترام‌آمیز است. رستم‌گاه در لباس یک مرشدِ پرهیزگار می‌خواهد با نرمیِ درشتی به‌هم 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 عزّت با اسفندیار مدارا کند. این مدارا تا آن‌جاست که به عزّت او گزندی نرسد. چون عزّت در چشم رستم مساوی با آزادی است. پس رستم به هر بهانه‌ای نخواهد جنگید، هرگاه بتواند در سایه‌ی گفت‌وگو عزّت 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 کاهشِ 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 یلِ اسفندیار — ایا سیر ناگشته از کارزار
بترس از جهان‌دار یزدان‌پاک — خرد را مکن با دل اندر مغاک
من امروز نی بهر جنگ آمدم — پی پوزش و نام و ننگ آمدم
تو با من بدی را چه کوشی همی — دو چشم خرد را بپوشی همی
(همان، ۴۲-۳۷۳۹)

مواد ادبیّات به‌کار گرفته شده‌ی رستم در مواجهه با اسفندیار عبارت‌اند از:نصیحت[۱]، انتقاد[۲]، تذکّر به مقدّسات و باورها[۳]، تهدید[۴]، تفاخر[۵] و پرخاش[۶]. این عناصر در اغلب مواقع به‌هم تنیده‌اند. ادبیّات 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 — مدار آز را دیو بر دست راست
به‌مردی زدل دور کن خشم و کین — جهان را به چشم جوانی مبین
(همان، ۹-۲۸۰۸)

۲. مگو آن‌چه هرگز نگفته‌ست کس — ز مردی مکن باد را در قفس
(همان، ۲۸۰۳)

۳. ز یزدان و از روی من شرم‌دار — مخور در من و خویشتن زینهار
(همان، ۳۲۳۷)

۴. بخندید رستم ز اسفندیار — بدو گفت سیر آئی از کارزار
(همان، ۳۱۵۹)

۵و۶. تو بر راه من بر ستیزه مریز — که من خود یکی مایه‌ام در ستیز
(همان، ۲۸۰۶)

هنر بین و این نامور گوهرم — که از تخمه‌ی سام گُنداورم
(همان، ۳۰۱۰)

سر جادوان را بکندم ز تن — ستودان ندیدند و گور و کفن
(همان، ۳۱۲۳)

۷. چنین گفت با او یل اسفندیار — که تخمی که هرگز نروید مکار
تو فردا ببینی ز مردان هنر — چو من تاختن را ببندم کمر
تن خویش را نیز مستای هیچ — به ایوان شو و کار فردا بسیچ
(همان، ۳-۳۲۰۱)

۸. تن پیلتن را به بر در گرفت — چو خشنود شد آفرین برگرفت
که یزدان سپاس ای جهان پهلوان — که دیدم تو را شاد و روشن‌روان
(همان، ۸۱-۲۸۸۰)

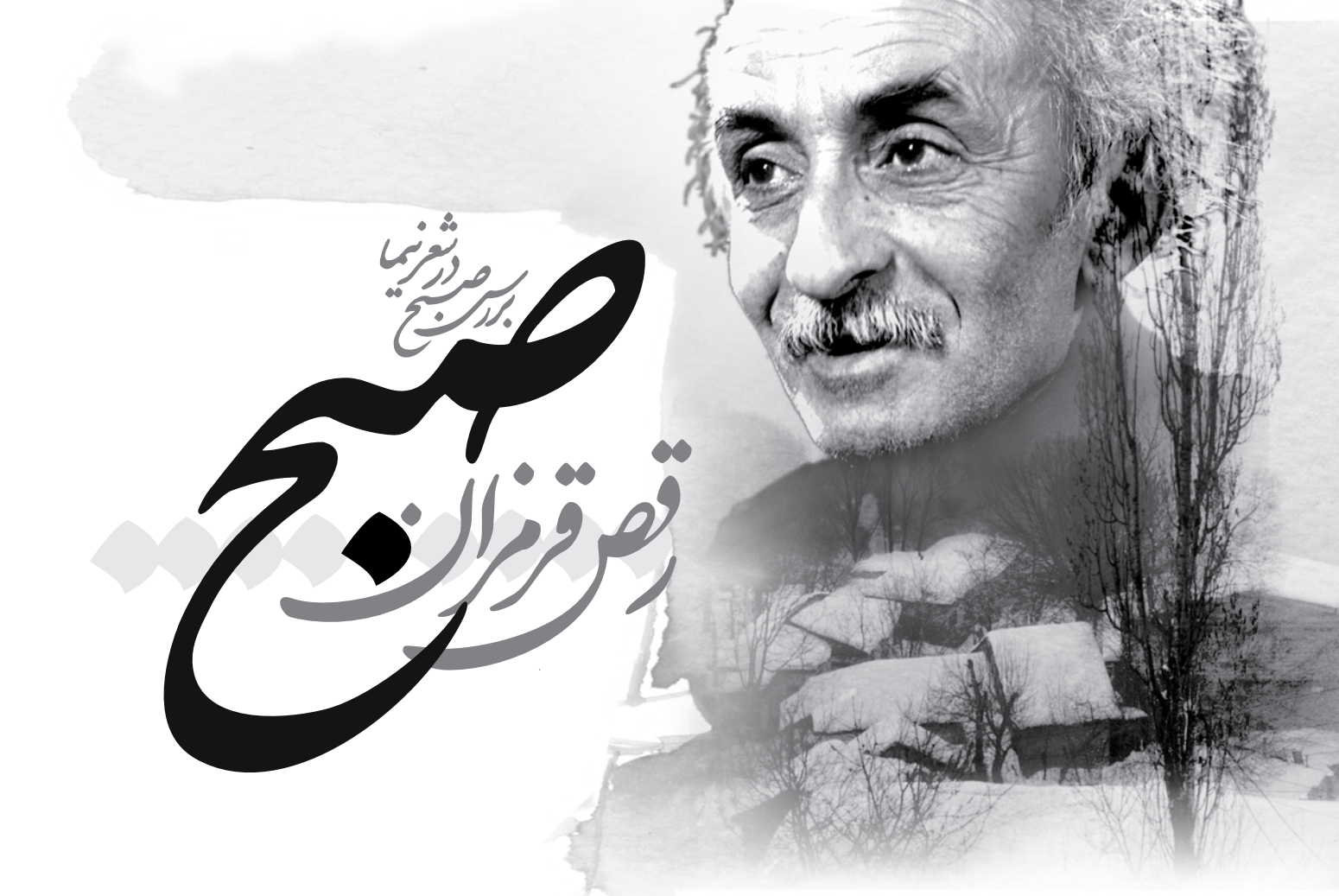
۹و۱۰. خروشید چون روی رستم بدید — که نام تو باد از جهان ناپدید
فراموش کردی تو سگزی مگر — کمان یل مرد پرخاش‌خر
(همان، ۴-۳۷۳۳)

۱۱. وقتی پشوتن اسفندیار را به تأمّل دعوت می‌کند او در پاسخ می‌گوید:
چنین داد پاسخ ورا نامدار — که گر من بپیچم سر از شهریار
بدین گیتی اندر نکوهش بود — همان پیش یزدان پژوهش بود
(همان، ۵۵-۲۹۵۴)

۱۲. بخندید و گفت اینک آراستم — بدان‌که گه که از خواب برخاستم
(همان، ۳۴۰۸)

منابع

فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه (مجلد سوم و چهارم) به تصحیح ژول‌مول، تهران، سخن، چ۴، ۱۳۷۳●



رقص قرمز صبح

بررسی صبح در شعر نیما

چکیده

در این مقاله، کلمه‌ی «صبح»، که از کلید واژه‌های پر بسامد و محوری اشعار نیماست، بررسی شده است. کاربرد آن نیز به‌صورت 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.

کلیدواژه‌ها

نیما، صبح، شب، کلیدواژه، امید.

واژه‌ی «صبح» ۱٦٤ مرتبه در اشعار نیما به‌کار رفته است و پرکاربردترین کلید واژه‌ی طبیعی بعد از «شب» است. صبح در نگاه نیما اغلب شادی‌آور 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:

می‌شتابد 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 آلایش‌ها 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 — اندوده‌ی 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:

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

آمد از ره این زمان آن صبح لیک افسوس!
گرچه از خنده شکفته زیر دندانش ز چرکین شبی 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)

بیش‌ترین ترکیبات (وصفی و اضافی) کلید واژه‌ی صبح در شعر نیما، بار معنایی مثبت و خوشایند دارند که اغلب تداعی کننده‌ی شادی و امیدند:«صبح تابناک، تازه، تازنده، تمیز، خندان، دل‌افروز، دلکش، دیر سفر، روشن، روشن‌آرای، سفید، طربناک، طلایی، نورانی» و ترکیبات اضافی چون: «ابلق صبح، جبین روشنای صبح، خنده‌ی صبح، چراغ صبح، رقص قرمزان صبح، زمزمه‌ی صبح، طراز قرمز صبح، طلایه‌ی صبح، کوکبه‌ی صبح و لطیفه‌های صبح».

ترکیباتی که بار معنایی منفی و نکوهیده‌ای از این واژه می‌سازند نیز اغلب نوعی تردید و یأس و شکست را در ذهن مجسّم می‌نمایند:«صبح پلید روی، حیران، خون فشان، چرکینه خورده، 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 جای جیب سحر، صبح تازه را می‌آورد خبر
(ناقوس: ۵۱۹)

روشن

آی آمد صبح روشن از در بگشاده به رنگ خون خود پر
سوداگرهای 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 تصویرها نشان دهنده‌ی کشف رابطه‌ی 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 پرپیچ و خم اندیشه‌ی او راه جست و در معنی‌شناسی شعرش به نتیجه‌ای دست یافت. نیما خود می‌گوید: «شعرهای من اگر نامطبوع 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: ۳۷)**

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

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	۴۷۹	۵۰۵	۵۰۵	۵۲۵	۵۶۴	۵۶۶
۵۸۰	۵۹۳	۵۹۴	۶۱۶	۶۱۶	۶۲۷	۶۳۴	۶۵۸	۶۶۳	۶۸۱	۷۰۰	۷۰۷
۷۲۶	۷۳۳	۷۳۶	۷۴۰	۷۴۹	۷۷۸	۷۸۲	۷۹۹	۸۱۵	۸۲۴	۸۲۹	۸۳۰
۸۳۳	۸۳۵	۸۳۵	۸۳۸	۸۳۹	۸۷۰	۸۸۶	۸۹۰	۸۹۲	۸۹۳		

سیر تدریجی مفهومی کلید واژه‌ی صبح در شعر نیما

با بررسی نهایی کلید واژه‌ی صبح در شعر نیما و تأمّل 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

الف) موصوف

صفت	صفحه	صفت	صفحه	صفت	صفحه	صفت مقلوب	صفحه
پسین	۴۷۹	دلکش	۶۳۷		۳۲۶	روشن	۴۲۹
پلید روی	۱۹۲	دیر	۶۶۳		۶۹۰	روشن‌آرای	۶۲۶
تابناک	۴۰۴	دیرسفر	۶۲۶		۸۱۵	لکه‌دار	۴۴۳
تازنده	۶۲۶	روشن	۷۱		۸۷۰		
تازه	۵۱۹		۳۶۹	شکسته‌خاطر	۱۹۲		
تمیز	۸۸۴		۴۲۵	طربناک	۷۰		
	۸۸۶		۴۴۲	طلایی	۴۴۲		
حیران	۵۹۵		۵۴۳		۴۸۱		
خندان	۴۰۲		۷۴۴	فسونگر	۸۹۰		
	۴۲۹	روشن‌رو	۴۶۵	مه‌آلوده	۶۴۰		
خون‌فشان	۱۹۴	سپید	۶۵۸	نورانی	۶۲۶		
چرکینه خورده	۱۹۲	سراسیمه	۴۴۳				
دل‌افروز	۷۲۰	سفید	۱۲۶				

ب) مضافٌ الیه

مضاف	صفحه	مضاف	صفحه	مضاف	صفحه
ابلق	۲۹۸	رحیل	۴۴۲		۳۱۰
انتظار	۳۳۳	رقص‌قرمزان	۵۹۵	عطسه	۶۲۷
جبین روشنایی	۴۷۳	روشنای	۶۹۵	غم	۲۹۶
جبین	۴۸۱		۸۷۰	کلید	۵۱۸
	۳۶۹	زمزمه	۶۹۵	کوکبه	۶۹۰
چراغ	۵۹۵	زوال	۴۲۹	لطیفه‌های‌خبر	۵۱۶
خروس	۵۹۴	سایه	۲۸۳	نفس	۷۰
خنده	۸۷۹		۳۱۰	نقاب	۱۴۲
خنده‌ی بی‌رونق	۶۰۱	طراز قرمز	۴۹۶	نوای	۶۸۲
خیال	۵۹۴	طلایه	۲۸۵		

با اشعار دوره‌های میانی و پایانی متفاوت است. از آن‌جا که سیر تحوّل 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 تحوّل 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 تحوّل 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 آینده‌ای 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 ادّعاست. اساساً صبح در پهنه‌ی شعر و ادب فارسی و به ویژه ادبیّات عرفانی جایگاه ویژه و مقدّسی دارد:

بر آی 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 ستیزه‌ی شب از هم گسل فسانه‌ی هول
پیوند نه قطار آیام **(امید پلید: ۴۲۶)**

همان‌طور که اشاره کردیم رویکرد نیما به صبح در اشعار اوّلیه، 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 می‌دویدیم و خوش‌حال بودیم
با نفس‌های صبحی طربناک نغمه‌های طرب می‌سرودیم.
نه غم روزگار جدایی **(افسانه: ۷۰)**

امّا رفته‌رفته با پشت سرگذاشتن 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 مستبدّانه‌ی 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 هرچه 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 روشنایی می‌بخشد و به آن‌ها مژده‌ی رهایی می‌دهد، اگرچه در گوشه‌ای دیگر هنوز شب و تیرگی حاکم است:

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند قرمزی رنگ نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما
«وازنا» 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 امیدوار کننده 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 معنّی دیگر را به‌دست آورد خواهم(خانه‌ی «سریویلی»: 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 (مرغ آمین: ۷۴٤)

منابع

۱. پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، ج۱، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۷●۲. طاهباز، سیروس، برگزیده‌ی آثار، به‌انضمام یادداشت‌های روزانه‌ی نیما، ج۱، تهران، انتشارات بزرگمهر، ۱۳۶۹●۳. محمودی، معصومه، تصویرگری در شعر نیما، (پایان‌نامه)، تهران، دانشگاه علاّمه طباطبایی، ۱۳۷۷●۴. یوشیج، نیما، ستاره‌ای در زمین، ج۱، تهران، انتشارات توس، ۱۳۵۴●۵. ـــــــ مجموعه‌ی کامل اشعار، تدوین سیروس طاهباز، ج۶، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۸۳●

چهارپاره در شعر معاصر

چکیده

آن‌چه از نظرتان می‌گذرد فشرده‌ای از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد نویسنده، تحت‌عنوان «چهارپاره» است، که توسط ایشان تهیه و ارسال شده است (با حذف مقدمه‌ی مقاله و شواهد مکرر آن).

کلیدواژه‌ها

چهارپاره، عادی و متعارف، ترکیب‌بندی، مستزاد.

احمد قلی‌زاده
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های سراب، آذربایجان شرقی

نگاهی به پیشینه‌ی چهارپاره

حدود سال ۱۲۸۸ش شاعران ایران برای تحول شعر فارسی پا پیش گذاشتند و اوّلین اشعاری که سرودند در قالب چهارپاره بود. ایشان که می‌خواستند در شعر کلاسیک ایران، به تقلید از اروپا، تحوّل 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 درصدد 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

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

شعر «افسانه»ی 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 کمیّت 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 کمیّت 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 هرحال، کم‌ترین حد چهارپاره یک بند و بیش‌ترین حد آن نامحدود است. نگارنده در بررسی‌های خود طولانی‌ترین چهارپاره را در دیوان ملک‌الشعرای 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
کآرام درون دشت شب خفته است
دریاییم و نیست باکم از طوفان
دریا، همه عمر خوابش آشفته است
(شفیعی‌کدکنی)

اشکال صوری چهارپاره‌ها

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

بت‌تراش
پیکرتراش پیرم و با تیشه‌ی خیال
هر شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام
تا در نگین چشم تو نقش هوس زنم
ناز هزار چشم سیه را خریده‌ام
(نادر نادرپور)

ب) چهارپاره‌های مستزاد_همان‌طوری که در بعضی از قالب‌های شعری مستزاد ساخته می‌شود، شاعران نوپرداز، با قالب چهارپاره شکل مستزادی را نیز آزموده‌اند، به‌طوری که مصراع چهارم هر بند را از جهت وزن عروضی کوتاه‌تر از بقیه‌ی مصراع‌ها ولی هم‌قافیه می‌آورند. نمونه:

باد
طوفان سهمناک به یغما گشود دست
می‌کَند و می‌ربود و می‌افکند و
می‌شکست
لختی تگرگ مرگ فروریخت زان
سپس
طوفان فرونشست **(فریدون مشیری)**

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

آواز توحید
چون ندایت مرا رسد بر گوش
با تمام وجود برخیزم
پای درگاه کبریایی تو
خویشتن 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 دل‌گداز می‌جویم
تا که آتش زند سرای کنشت
نیست سازد درون من، منِ زشت...
(داوود دولت‌آبادی)

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

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

اَشکال قافیه‌بندی چهارپاره‌ها

الف) هر چهارمصراع در بندها هم‌قافیه است:

*_____
*_____
*_____
*_____

نمونه:

دیدار واپسین
باران کُند ز لوح زمین، نقش اشک پاک
آواز در، به نعره‌ی طوفان شود هلاک
بیهوده می‌فشانی اشک این‌چنین به خاک
بیهوده می‌زنی به در، انگشت دردناک...
احمد شاملو (ا. بامداد)

ب) مصراع‌های اول با سوم و دوم با چهارم هم‌قافیه 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 هم‌قافیه است.

*_____
*_____
❑_____
*_____

نمونه:

شب پیکر 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 هم‌قافیه است (به صورت ضربدری)

*_____
❑_____
❑_____
*_____

نمونه:

می‌رفت و آفتاب به دنبال می‌کشید
دامن ز دست کشته‌ی خود، روز
نیمه‌جان
خونین فتاده روز از آن تیغ
خون‌فشان
در خاک می‌تپید و پی‌یار می‌خزید...
هوشنگ ابتهاج (ه. الف_سایه)

ث) مصراع‌های دوم و چهارم هم‌قافیه است.

❑_____
*_____
○_____
*_____

نمونه:

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

منابع

۱. اعظمی، راد گنبد دردی، مسمط در شعر فارسی، امیرکبیر، چ۱، 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، چ۳، ۱۳۵۷●۴. رزمجو، حسین، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، چ۱، ۱۳۷۰●۵. سپانلو، محمدعلی، شهر شعر بهار، چ۱، ۱۳۷۴●۶. سرامی، قدمعلی، از خاک تا افلاک، انتشارات ترفند، چ۱، ۱۳۷۹●۷. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، انتشارات نگاه، چ ۹، ۱۳۶۶●۸. شاهین، داریوش، راهیان شعر امروز، مؤسسه‌ی انتشارات مدبر، چ۱، ۱۳۶۹●۹. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، سلسله انتشارات متون درسی●۱۰. لنگرودی، شمس، تاریخ تحلیلی شعر نو، چ۱، نشر مرکز، چ۱، ۱۳۷۰●۱۱. میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، کتاب مهناز، چ۱، ۱۳۷۳●

مست و هوشیار

علی‌اصغر فیروزنیا
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و مدرس مراکز تربیت‌معلم و پیش‌دانشگاهی بجنورد

چکیده

آیا پروین اعتصامی در سرودن مناظره‌ی مست و هشیار، از شاعرانِ پیشِ از خود تأثیر پذیرفته است؟ نویسنده با استفادَه 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.

کلیدواژه‌ها

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

پروین اعتصامی در ٦٥ 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 ٨٠).«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 ١١٤، ١١٣، ١١٢: ٤١).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: ٩٤).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 جای‌جایِ این گفت‌وگو سایه افکنده، طنز تلخ را با چاشنی بیان شیرین پروین به معجونی روح‌فزا و دل‌پذیر مبدّل کرده است.

به جز روایت عبید که به نثر است، دیگر روایات به نظم است[1]. مولانا که از پی عطار رفته است این حکایت را همچون شیخ نیشابور در قالب مثنوی و در بحر «رمل مسدس محذوف یا مقصور» (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 مثمّن 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

می‌نماید. به‌ویژه آن‌که در این شعر، علاوه بر وحدت موضوع، وجود قافیه در پایان ابیات همراه با ردیف به‌کار رفته، هم‌چون 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 می‌نماید، 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 می‌آورد و از سویی دیگر تأثیرپذیری وی را از شاعرانی چون عطار و مولانا می‌نمایاند

۱. روایت شیخ فریدالدین عطار (متوفی به سال ۶۱۸هـ‌ق) در مثنوی منطق‌الطیر:

محتسب آن مرد را می‌زد به زور
مست گفت ای محتسب کم کن تو شور
زان که کز نام حرام این جایگاه
مستی آوردی وافکندی ز راه
بوده‌ای تو مست‌تر از من بسی
لیک آن مستی نمی‌بیند کسی
در جفای من مرو زین بیش نیز
داد بستان اندکی از خویش نیز
(منطق‌الطیر: ۱۷۰)

۲. روایت مولانا جلال‌الدین 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 سبو
گفت: آخر در سبو واگو که چیست؟
گفت: از آن که خورده‌ام، گفت: این خفی ست
گفت: آن‌چه خورده‌ای آن چیست آن؟
گفت: آن‌که در سبو مخفی ست آن
دُور می‌شد این سؤال و این جواب
ماند چون خر محتسب اندر خلاب
گفت او را محتسب: هین آه کن
مست هوهو کرد هنگام سخن
گفت: گفتم آه کن! هو می‌کنی؟
گفت: من شاد و تو از غم منحنی
آه، از درد و غم و بیدادی است
هوی هوی می خوران از شادی است
محتسب گفت: این ندانم خیزخیز!
معرفت متراش و بگذر زین ستیز
گفت: رو! تو از کجا من از کجا؟!
گفت: مستی! خیز تا زندان بیا
گفت مست: ای محتسب بگذار و رو
از برهنه کی توان بردن گرو؟
گر مرا خود، قوّت رفتن بُدی
خانه‌ی خود رفتمی، وین کی شدی؟
من اگر با عقل و با امکانمی
هم چو شیخان بر سر دکّا نمی
(مثنوی معنوی، ج۱: ۳۸۰، ۳۷۹)

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 توانستمی 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.۱۳۲۰ش)

محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت
مست گفت‌ای دوست،این پیراهن است‌افسار نیست
گفت: مستی، زان سبب افتان و خیزان می‌روی
گفت: جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست
گفت: می‌باید تو را تا خانه‌ی قاضی برم
گفت: رو صبح آی، قاضی نیم‌شب بیدار نیست
گفت: نزدیک است والی را سرای، آن‌جا 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: پوسیده است، جز نقشی ز پود و تار نیست
گفت: آگه نیستی کز سر در افتادت کلاه
گفت: در سرعقل باید بی‌کلاهی عار نیست
گفت: می بسیار خوردی، زان چنین بی‌خود شدی
گفت: ای بیهوده گو، حرف کم و بسیار نیست
گفت: باید حد زند هشیار مردم، مست را
گفت: هشیاری بیار، این‌جا کسی هشیار نیست
(دیوان پروین ص۵۲۶)

پی‌نوشت

۱. البته در گلستان سعدی نیز «مناظره‌گونه»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 مستقبح او نظر کرد. جوان از خواب مستی سر برآورد. و گفت:

اِذا مَرّوا باللغو مرّوا کراماً
اذا رأیتَ اثیماً کن ساتراً و حلیماً
یا مَن تقبّح امری لِمَ لاتَمرّ کریماً
متاب ای پارسا روی از گنه‌کار
به بخشایندگی در وی نظر کن
اگر من ناجوان‌مَردم به کردار
تو بر من چون جوان‌مردان گذر کن...»
(کلیات سعدی: ۹۳)

منابع

۱.اعتصامی، پروین، دیوان، احمد دانشگر، انتشارات حافظ نوین، چ ۴، ۱۳۸۴●۲. بقایی، مرجان، کتاب ماه، ادبیات و فلسفه، ش ۱۱۴، ۱۱۳، ۱۱۲، بهمن و اسفند ۱۳۸۵ و فروردین ۱۳۸۶، (مقاله‌ی «پروین اعتصامی و تأثیرپذیری از استادان پیشین ادب فارسی»●۳. بهار، محمدتقی، سبک‌شناسی، تهران، امیرکبیر، چ ۹، ۱۳۸۲●۴. زاکانی، عبید، کلیات، به تصحیح پرویز اتابکی، تهران، انتشارات زوار، چ ۴، ۱۳۸۴●۵. سعدی شیرازی، کلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، امیرکبیر، چ ۸، ۱۳۶۹ ۶. شفیعی کدکنی، تازیانه‌های سلوک، تهران، آگاه، چ ۲، ۱۳۷۶●۷. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، تهران، پیام نور، ۱۳۶۹●۸. عطار نیشابوری، منطق‌الطیر (مقامات طیور) به اهتمام سیدصادق گوهرین، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چ ۶، ۱۳۶۸●۹. مولوی، محمد، مثنوی معنوی، به همت رینولدالّین نیکلسون، تهران، انتشارات مولی، چ ۲، ۱۳۶۲●۱۰. وحیدیان کامیار، تقی، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، سمت، چ ۱، ۱۳۸۳●۱۱. گروه مؤلفان، زبان و ادبیات فارسی (۱) و (۲) (عمومی ـ دوره‌ی پیش‌دانشگاهی)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ ۹، ۱۳۸۲●

زبان 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 و تربیت و... با ذکر نمونه‌هایی از ابیات و عبارات بزرگان علم و ادب ایران و جهان و برخی روایات و احادیث مربوط به ائمه و اولیای دین و تفسیر و تعبیر آن‌هاست.

کلیدواژه‌ها

زبان، تضاد، شطح، تناقض و پارادوکس.

هوشنگ اشرفیان مهرآباد
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و پیش‌دانشگاهی عجب‌شیر

پارادوکس چیست؟

«پارادوکس چیزی نیست جز طرح مفاهیم و بیان اندیشه‌ها به صورت نامتعارف و عادت‌زدا که ذهن مخاطب را به اندیشه‌ورزی، تأمّل، 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، ناهمتایی 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، امّا 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 حتّی مهمل، که با دقت بیش‌تر در مفهوم آن، به سازش یا مصالحه‌ی معنایی دو عنصر متناقض پی‌می‌بریم (جی. ای. کادت، ۱۹۷٦، 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، ازجمله: «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، ۱۳۷٤، شماره‌ی دوم، دوره‌ی دهم).

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

در علم «بلاغت» پارادوکس سخنی است که متناقض با خود و نامعقول به نظر می‌رسد، امّا می‌توان آن را از طریق تفسیر و تأویل به سخن معنادار و یکپارچه تبدیل کرد (همان). پاره‌ی از اندیشمندان و فیلسوفان «عبارت متناقض‌نما» را این‌گونه 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، امّا درنهایت 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، تأمّل، 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».

شَطَح 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 شدّت وجد پردازد و ظاهراً از آن بوی خودپسندی و ادّعا و خلاف شرع استشمام شود. از این‌گونه است عباراتی چون «انا الحق»، که به حسین‌ابن منصور حلاج منسوب کنند و «سبحان‌الله ما اعظم شأنی»، که بایزید گفته است و نیز حافظ می‌گوید:

بر در میکده رندان قلندر باشند
که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی
خشت زیر سر و بر تارک هفت اخترپای
دست قدرت نگر و منصب صاحب‌جاهی

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

اهمیت زبان پارادوکس

با زبان پارادوکس و ناهم‌سازگون است که ظرفیت زبان و قابلیّت‌های اندیشیدن از اسارت «بودن» به بالندگی «شدن» ارتقا می‌یابد. با این توانایی که انسان در جایگاهی بالاتر از «آن‌چه هست و 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 نه‌تنها «هستان» که «نیستان» را نیز می‌تواند بشناسد و برخی از آن‌ها را از قوه به فعل درآورد و یا «تواند بود»ها را به «هست‌ها» بدل کند (آشوری، ۱۳۷۷: ۷).

شیوه‌ی درک زبان پارادوکس

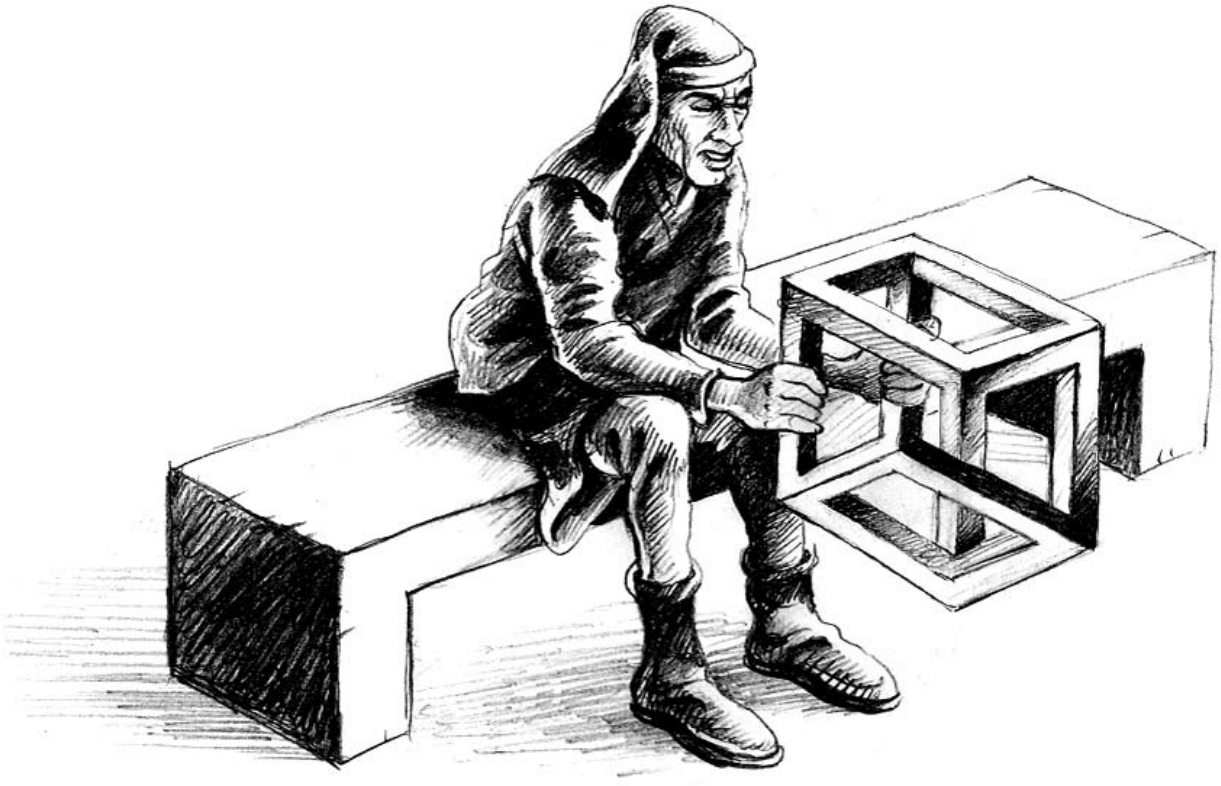
برای درک زبان ناهم‌سازگون و متناقض‌نما باید در یک موقعیت ذهنی تعاملی قرار گرفت تا ناهم‌سازی‌های «هم‌ساز» در «تعادل» قرار گیرند. به‌عبارت دیگر، آن‌کس که زبان پارادوکس را فراگرفته است، قبل از هر چیز در یک موقعیت «الاکلنگی» قرار گرفته و به خوبی هوشیار است که هر کنشی از جانب او موجب واکنش طرف مقابل می‌شود. 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 بداند، قطعاً سواری لذّت‌بخشی را خواهید داشت. ولی اگر فرد مقابل شما بازی را بلد نباشد و یا از روی عمد و آگاهی الگوی بازی را به هم بزند، بی‌تردید ضربه‌ی غیرمنتظره و ناراحت‌کننده‌ای را دریافت خواهید کرد (چارلز هندی، 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 هرقدر گستره‌ی تناقض‌نمایی آن بیش‌تر باشد، عظمت و عمق اندیشه نیز والاتر و حیرت‌انگیزتر است، که تضادهای بسیار وارسته‌ای در آن موجود است (درگاهی: ٤٨).

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 وزین، نشاطی سبک‌بال را خلق کنیم؛ در غربت بیگانگی، قرابت 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 تأمّل و تعمّق، به سادگی روی آوریم؛ در این‌جا باشیم،



امّا چشم به آن‌جا داشته باشیم؛ در اکنون زندگی کنیم امّا به آینده بیندیشیم؛ بزرگ‌سالی بزرگ‌اندیش و بزرگ‌منش باشیم، امّا قلبی کودکانه داشته باشیم؛ در ریاضت‌طلبی، راحت باشیم؛ در عافیت‌جویی، ریاضت را بجوییم؛ و عاقبت‌بین اوّل‌نگر باشیم و ظاهربین باطن‌نگر. در سلامتی، بیماری را و در شداید، آسایش را و در رفاه، رخا را و در خطر، بَطَر را و در سفر، حَضَر را و در تعادل، ناپایداری را و در اَلَم، لذّت را... جویا شویم. بسی دشوارتر امّا شورانگیزتر آن است که در فنا، بقا را و در مرگ، زندگی را و در دنیا، عقبا را و در عسر، یُسر را بیافرینیم. این آفرینش، که نمادی از زایش جدید است، متضمّن تکانه‌های شدید برای خروج از پوسته‌های عادی زندگی و ورود به هسته‌ی معناشناختی حیات برتر است (کریمی، ۱۳۸۱: ۵۱). انسان هرچه‌قدر در حلّ این معمّاها و گشودن این گره‌های درهم تنیده جهد کند، به همان میزان به حلقه‌های گم‌شده و کلاف‌های سردرگم این راه هزارتو می‌افزاید مگر آن‌که راه و روش خود را از مسیر مستقیم و خطّی خارج سازد و به شیوه‌های غیرمستقیم و متناقض‌نما از کثرت تضادها به وحدت و یک‌پارچگی دست یابد.

نمونه‌های کلام پارادوکس در کلام بزرگان

الف) پارادوکس خوف و امنیت یا خوف امنیت‌زا

امام علی(ع) می‌فرماید: ثمرةُ الخوفِ الأمن: یعنی میوه‌ی خوف [از خداوند] امنیت است (غُررالحکم، ج ۱: ۳۲۳). هم‌چنین، می‌فرماید: کَمْ مِن خائفٍ وَ فَدَ بخوفِهِ عَلی قرارةِ الأمن یعنی: بسا خائفی که خوفش [از خداوند] او را در سرمنزل آرامش و ایمنی مستقر می‌سازد (همان، ج ۳: ۵۵). در آموزه‌های دینی، به خصوص در نگاه علی(ع)، ایمان و امنیت از یک زادگاه وجودی برمی‌خیزد و خاستگاه امنیت را خوف و ترس از خداوند می‌داند. 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 جوهره‌ی روح متعالی محسوب می‌کند. قرآن کریم نیز رابطه‌ی خوف و امنیت را این‌گونه تعبیر می‌کند: «آن‌کس که از مقام پروردگار خائف باشد، در کانون آسایش و امنیت که همانا بهشت است مستقر می‌شود»(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 عادت‌ها عبور کرده است و به وادی ناآشنا و هنجارآفرین وارد می‌شود. در این‌جاست که اندیشه‌های غریب و عجیب، که از این زبان تراوش می‌یابد، گوینده‌ی آن به دیوانگی شهرت می‌یابد و در طول تاریخ، ما شاهد ظهور چهره‌های متعدد از این دست بوده‌ایم (مجله‌ی معارف، شماره‌ی ۲، دوره‌ی چهارم، ۱۳۶۶، پورجوادی).

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه‌ی فال به نام من دیوانه زدند **«حافظ»**

در ادبیات گاهی سخن از چهره‌های خردمندی (هم‌چون بهلول) درمیان است که به آن‌ها «عقلاء المجانین» گفته می‌شد. هوشمندان و زیرکان رندی که به ابلهان شهرت داشتند، که البته این ابله‌نمایی خود راهبردی مخفیانه برای در امان ماندن از راهزنان عقل و خرد بوده است. محی‌الدین ابن عربی در تفسیر آیه‌ی «و تَرَی الناسَ سُکاری و ما هم بِسُکاری» (حج/۲) می‌گوید: «کسانی هستند که به نظر مست می‌آیند ولی مست نیستند». به عبارت

دیگر، دیوانه می‌نمایند ولی به حقیقت دیوانه نیستند. ابن‌عربی در جای دیگر، ایشان را «اصحاب عقول بلاعقل» می‌خواند و تعبیر «عقلاءالمجانین» نیز همین معنا را بیان می‌کند. این دو حالت یعنی عاقلی و بی‌عقلی، دانایی و ابلهی و هوشمندی و جاهلی را چگونه می‌توان جمع کرد؟ در آزاد شدن از منطق خرد و رهایی از اسارت اندیشه‌هاست که روح و روان انسان فراتر از آموزه‌های اکتسابی به کشف و شهود عرفانی نایل می‌شود.

زین خرد جاهل همی باید شدن دست در دیوانگی باید زدن
آزمودم عقل دوراندیش را بعد از این دیوانه سازم خویش را
عاشقم من بر فن دیوانگی سیرم از فرهنگ و از فرزانگی
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، اعجاب‌آور و چالش‌انگیز است

ج) رنج لذیذ

زخم خونینم اگر به نشود، به باشد خنک آن زخم که هر لحظه مرا مرهم از اوست «سعدی»

انسان باید از رنج کشیدن به خویش ببالد، رنج‌ها یادآور مرتبت والای ماست. (نیچه، از کتاب گرگ بیابان، هرمان هسه در مقاله‌ی بله زندگی سخت است). سختی‌ها مشخص‌کننده‌ی مرز میان «موفقیت» و «شکست»اند. لازمه‌ی موفقیت‌های بزرگ، عبور از شکست‌های عظیم و دردناک است. زیرا شکست خوردن در زندگی مهم نیست بلکه شکسته شدن خطرناک است. سختی‌ها وجود آدمی را به تحرّک و پویایی وامی‌دارد و روح و روان را از رخوت و سستی و یک‌نواختی خارج می‌کند. به همین دلیل است که صاحبان حکمت خرد ناب به ما می‌آموزند که نه‌تنها نباید از مشکلات و دشواری‌های زندگی هراس داشت، بلکه باید با آغوشی باز و سینه‌ای گشاده و نگاهی مشتاق به استقبال آن‌ها رفت و رنج ناشی از آن‌ها را از جان و دل پذیرا بود.

انسان خودشکوفا، خردورز و اندیشمند، عاقل‌تر از آن است که از نعمت رنج، حلاوت بلا و سلطنت فقر غافل بماند. چنین انسان وارسته و نیک‌بختی، از این‌که خداوند او را به این مصائب شیرین و غم‌های لذت‌بخش و رنج‌های خلسه‌آور مبتلا کرده است، دائم در سجده‌ی شکر است و شکیبایی جمیل در برابر این مصائب او را فرحناک و طربناک کرده است.

نمونه‌هایی از تناقض، در آثار شعرای ادب فارسی موجود در کتاب‌های درسی

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

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

گفتم اندر زبان چو در نامد اینت گویای بی‌زبان چو منم «مولوی»
گوش ترحّمی کو، کز ما نظر نپوشد دست غریق یعنی فریاد بی‌صدایم «بیدل»
از تهی سرشار جویبار لحظه‌ها جاری است «اخوان ثالث»
دولت فقر خدایا به من ارزانی دار کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است «حافظ»
از خلاف آمد عادت بطلب کام که من
کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم «حافظ»

نتیجه‌گیری

پارادوکس سخنی است که نامعقول و متناقض با خود به نظر می‌رسد. امّا می‌توان 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 پرده‌ی محسوسات و رویدادهای طبیعی و عادات روزمره پنهان شده است. کشف این ناپیدا خود به خود وجدآور و لذت‌بخش است. تضادهای موجود در آثار بزرگان عرفان، فلسفه و هنر نشان از اندیشه‌های هزار تو و هزار لایه‌ای دارد که هرقدر گستره‌ی تناقض‌نمایی آن بیش‌تر باشد عظمت و عمق اندیشه نیز والاتر و حیرت‌انگیزتر است. لذا، آشنایی با زبان پارادوکس امری لازم و ضروری است و ما را در شناخت افکار و اندیشه‌های بدیع شعرای فارسی‌زبان یاری خواهد کرد.

منابع

۱. آشوری، داریوش، شعر و اندیشه، نشر مرکز، ۱۳۷۷● ۲. اراسموس، دسیدریوس، در ستایش دیوانگی، ترجمه‌ی دکتر حسن صفاری، فرزان، ۱۳۷۶● ۳. استراترن، پل، آشنایی با نیچه، ترجمه‌ی مهرداد جامعی ندوشن، نشر مرکز، ۱۳۷۸● ۴. افقهی، عبدالله، گزیده‌هایی از صور خیال در نثر فارسی، هیرمند، ۱۳۷۴● ۵. پورجوادی، نصرالله، دیوانگان در آثار عطار، مجله‌ی معارف، شماره‌ی ۴، آبان ۱۳۶۶● ۶. ، مقاله‌ی عقلاءالمجانین، مجله‌ی معارف، شماره‌ی ۲، دوره‌ی چهارم، مرداد و آبان ۱۳۶۶● ۷. چارلز هندی، عصر تضاد و تناقض● ۸. داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، یک جلدی، چ۲، چاپ گلشن، مروارید، ۱۳۷۵● ۹. درگاهی، محمود، مزاج دهر تبه شد، به نقل از »حافظ شناخت« عبدالعلی دستغیب● ۱۰. دشتی، محمد، ترجمه‌ی نهج‌البلاغه، یک جلدی، چ۱، چاپ اسوه، سید جمال‌الدین اسدآبادی، زمستان ۱۳۷۹● ۱۱. کریمی، دکتر عبدالعظیم، نظم پریشان، یک جلدی، چ۱، چاپ و صحافی دفتر انتشارات اسلامی، مؤسسه‌ی فرهنگی منادی تربیت، بهار ۱۳۸۱● ۱۲. کمال، مرتضی، مبانی پارادوکس در فلسفه و ادب، نشریه‌ی سما، شماره‌ی ۱۲، اسفند ۱۳۷۹● ۱۳. مؤلفین، کتاب‌های ادبیات دوره‌ی متوسطه● ۱۴. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی رومی، مثنوی معنوی، به تصحیح بهاءالدین خرمشاهی، دو جلدی، چ۵، چاپ گلبان، دوستان، ۱۳۸۰● ۱۵. نیچه از کتاب گرگ بیابان هرمان هسه، به نقل از مقاله‌ی «بله زندگی سخت است» ترجمه و تنظیم از هاله رخشانی مقدم●

ایهام تناسب کار در شعر حافظ

چکیده

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

کلیدواژه‌ها

ایهام تناسب، کار، حافظ، موسیقی.

احمد غلامی
کارشناس زبان و ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان‌های کیج

مقدمه

یکی از مواردی که باعث شده، حافظ گوی سبقت از شاعران قبل و بعد خود برباید، 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 هرکس خویش را در ژرفای آن می‌یابد.استاد منوچهر مرتضوی درباره‌ی همین چند لایه بودن شعر حافظ گوید: «خواجه‌ی 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 جامعیّت 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 بسایک 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: ٤٥٥).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 صفاها 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 آن‌که 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 نَقَرات 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 بازگوی و ترکیباتی چون کارساز و کار عمل، که هر کدام در موسیقی استعمال دارند از این نوع است (ستایشگر، ۱۳۷٤: ذیل کار).

یکی از مواردی که باعث شده، حافظ گوی سبقت از شاعران قبل و بعد خود برباید، 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 به‌کار رفته است:

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

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

۲.صلاح کار کجا و من خراب کجا
ببین 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 مقام‌شناس
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 یغما 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 خُنیاگری و رقّاصی شهرت داشته‌اند.به نظر می‌رسد گونه‌های دیگر این واژه «کولی، لوری و لولی» باشند[1]. پیوند موسیقایی کولی را با کوک و راست و پرده و مقام در این بیت استاد شفیعی کدکنی به روشنی می‌توان دریافت:

قیژک کولی کوک است درین تنگیِ عصر / راست در پرده اندوه و/ مقام باران / می‌زند / بی‌که نگاهی فکند بر چپ و راست ...[2]

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

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

۴. ساقی به نور باده بر افروز جام ما
مطرب بگو که کار جهان شد به‌کام ما

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

مغّنی 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، ۱۳۲٤: ۲۷٦) 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

۵. 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 می تواند با «کار» در پیوند باشد.

۶. خدا چو صورت و ابروی دل‌گشای تو بست
گشادِ کار من اندر کرشمه‌های تو بست

در اینجـا اگـر «کرشـمه» را در همان معنای موسـیقایی یعنی نَغَمـات کوچکـی که با وزنی سـه ضربی، کـه در جای جای ردیـف بنـا بر اقتضا اجـرا و نواخته می‌شـود، در نظـر آوریم با «کار»، تناسـب خواهد داشـت. در این بیت «گشـاد» نیز یک اصطلاح موسـیقی اسـت و بـا «کار» در تناسـب خواهد بود. در بیـت زیـر در همین معنای موسـیقیایی به‌کار رفته اسـت:

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

هم‌چو چنگ ار به گشادی ندهی کام دلم
از لب خویش چو نی یک نفسی بنوازم **(حافظ، شرح سودی)**

ناگفتـه نمانـد «بسـت» نیـز یـک اصطلاح موسـیقی اسـت و نباید آن را از نظر دور داشت.[۳]

۷. ببُر ز خلق وز عنقا 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

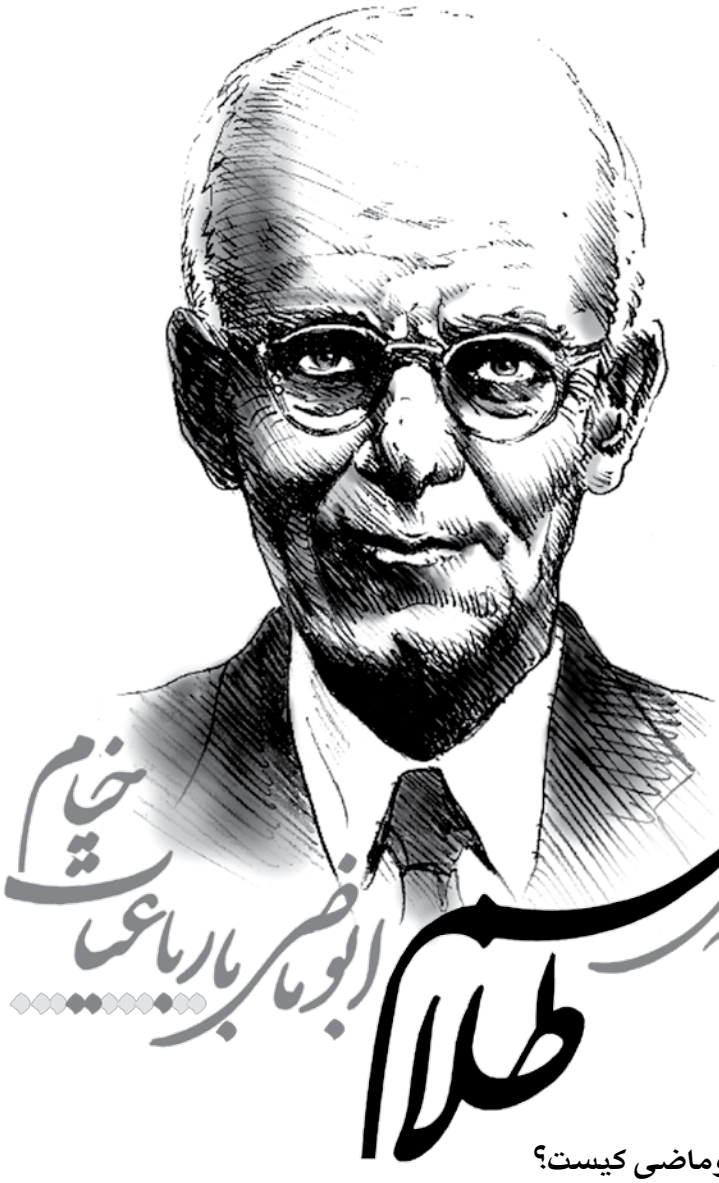
۱. لغت‌نامه‌ی مرحوم دهخدا، ● ۲. فرهنگ ۶ جلدی فارسی دکتر محمد معین، ● ۳. آنندراج، ۴. غیاث‌اللغات ●

پی‌نوشت

۱. امام شوشـتری واژه‌ی «لوری و لولی» را در معنای رقّاص و خُنیاگر از ریشه لولیدن، که یک مصدر فارسـی اسـت، ذکر نموده است و بر این باور است که ساز لیر، که به همانندی وسیله‌ی حلّاجی و پنبه‌زنی است، مُوید این نظر است (واژه‌نامه، ج ۲: ۳۴۹) ● ۲. هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، دکتر شـفیعی کدکنی: ۲۳۲ و نیـز برای آگاهی بیش‌تر از سرگذشـت لولی و لولیان مراجعه کنند به مقاله‌ی دکتر زرین‌کوب در مجله‌ی روابط فرهنگی هند و ایران، سال ۱۹۵۲ م، شماره‌ی یک صص ۱۱ـ۲۱ و نیز لغت‌نامه‌ی دهخدا و مجمل‌التواریخ و القصص: ۶۹. ● ۳. آقـای دکتر زریاب خویی به نقل از تذکره‌ی نصرآبادی (ص۲۸۱) در این‌باره چنین گوید: بسـتن در فن موسیقی و نیز بستن صوت و عمل کاربرد دارد و حتّی در شـوروی به آهنگ‌ساز «بسته کار» گویند (آیینه‌ی جام: ۱۰۲) شاید اصطلاح موسیقی «بسته نگار» در موسیقی بی‌ارتباط با این واژه نباشد. ●

منابع

۱. بیهقـی، ابوالفضـل، تاریخ بیهقـی، به اهتمـام دکتر غنـی و دکتر فیاض، چاپخانـه‌ی بانـک ملی، تهران، ۱۳۲۴ ● ۲. بُسـنوی، محمد سـودی، شـرح سـودی بـر حافـظ، زرّیـن، ج ۳، ج پنجـم، ۱۳۶۶ ● ۳. بهـار، محمدتقـی، سبک‌شناسـی، ج ۴، تهـران، ۱۳۵۵ ● ۴. حافـظ، دیوان حافظ، به کوشـش دکتر خلیـل خطیب رهبر، چ ۲۷، صفی علیشـاه، ۱۳۷۹. ● ۵. حافظ، دیوان حافـظ، قزوینی ـ غنـی، به اهتمـام عبدالکریم جربزه‌دار، اسـاطیر، ج دوم، ۱۳۶۸ ● ۶. خاقانی، دیوان خاقانی، ویراسـته‌ی دکتر میرجلال‌الدین کزازی، ج ۲، نشـر مرکز، ۱۳۸۰ ● ۷. خاقانی، دیـوان خاقانی، میرجلال‌الدّین کزّازی، ج اول، نشر مرکز، ۱۳۷۵ ● ۸ . زریاب خویی، عباس، آیینه‌ی جام، انتشارات علمـی، ج دوم، ۱۳۷۴ ● ۹. ستایشـگر، مهدی، واژه‌نامه‌ی موسـیقی ایرانی، ج اول، اطلاعـات، ۳ ج، ۱۳۷۴ ● ۱۰. شـفیعی کدکنـی، محمدرضـا، هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، سـخن، ج ۳، ۱۳۷۶ ● ۱۱. عطار، شـیخ فریدالدین محمد، منطق‌الطیـر، تصحیح دکتر شـفیعی کدکنـی، ج اول، سـخن، ۱۳۸۳ ● ۱۲. فرخی، دیوان فرخی سیسـتانی، تصحیح دکتر دبیر سیاقی، چ ۶، نشر مرکز، ۱۳۸۰ ● ۱۳. فردوسی، نامه‌ی باستان (ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی)، ویراسـته‌ی دکتر میرجلال‌الدّین کزّازی، ج ۲، سـمت، ۱۳۸۱ ● ۱۴. مرتضوی، منوچهـر، مکتب حافظ (مقدمه‌ای بر حافظ‌شناسـی)، ج ۲، تـوس، ۱۳۶۵ ● ۱۵. منوچهـری، دیـوان منوچهری، تصحیـح دکتر دبیر سـیاقی، ج ۳، زوار، ۱۳۸۰ ● ۱۶. نظامی، ابومحمد الیاس بن یوسـف، خسـرو و شـیرین، تصحیح حسـن وحید دسـتگردی، ج ۵، قطره، ۱۳۸۳ ● ۱۷. نظامی، ابومحمد الیاس بن یوسـف، اقبال‌نامه، تصحیح حسن وحید دستگردی، ج ۵، قطره، ۱۳۸۳ ●



چکیده مقایسه طلاسم ابوماضی با رباعیات خیام

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 نحوه‌ی تفکرش را در یکی از اشعار او به‌نام: «طلاسم» بررسی نماید. در این میان سعی شده زندگی و گزیده‌ی شعر خیام نیز منحصراً 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).

کلیدواژه‌ها
خیام، ابوماضی، طلاسم، حیات و مرگ.

محمد رحمتی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب؛
دبیر عربی آموزشگاه‌های گنابان و خراسان رضوی

ایلیا ابوماضی کیست؟

«ایلیابن 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 «مرآه الغرب» کار کرد. سپس هفته‌نامه‌ی السمیر را منتشر ساخت. سرانجام در بروکلن وفات یافت. او قصائد متعددی دارد که در آن‌ها تلاش کرده، اسرار وجود را درک کند یا این‌که بعضی از مشکلات اجتماعی را حل نماید و این‌که دعوت می‌کند به ایجاد برابری و عدالت و درهم کوبیدن قید و بندهای شعری، از آثارش: دیوان‌های اوست تحت عنوان: «تذکار الماضی، الجداول، الخمائل و...» **(زرکلی، خیرالدین، الاعلام، جزء ثانی، ص ۳۵)**.

نمونه‌هایی از شعر طلاسم ابوماضی

۱. چرا آمدم؟

جئتُ لا أعلمُ مِن أینَ ولکنّی أتیتُ وَ لقد اَبصَرتُ قدّامی طریقاً فَمَشیتُ
و سَأبقی سائراً اِن شئتُ هذا أم أبیتُ کَیفَ جیتُ؟ کیفَ أبصرتُ طریقی؟ لَستُ أدری!

آمدم نمی‌دانم از کجا ولی آمدم.
و پیش روی خویش را نگریستم و راهی یافتم پس حرکت کردم و حرکت‌کننده خواهم بود.
چه بخواهم چه نخواهم.
چگونه آمدم؟ چگونه راهم را یافتم نمی‌دانم!

شاعر چگونگی و نحوه‌ی آفرینش و آمدن خود و چگونگی انتخاب راه و حرکت در مسیر زندگی را مورد سؤال قرار می‌دهد، سپس می‌گوید: نمی‌دانم.در اشعار منسوب به خیام نیز همین جملات با لحن دیگری بیان شده است. آن‌جا که آمدنش را اجباری و غیر ارادی می‌داند و رفتن خود را نیز چنین می‌پندارد. لذا پیش خود چنین تصور می‌کند که آمدنش برای کسی سودی نداشته و کسی هم به او تذکر نداده است که آوردن و بردن او برای چه بوده است. او می‌گوید:

ز آوردن من نبود گردون را سود — وز بردن من جاه و جلالش نفزود
وز هیچ‌کس نیز دوگوشم نشنود — کاوردن و بردن من از بهر چه بود
آورد به اضطرارم اول به‌وجود — جز حیرتم از حیات چیزی نفزود
رفتیم به اکراه و ندانیم چه بود — زین آمدن و بودن و رفتن مقصود

(دشتی، دمی با خیام: ۲۰۴)

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

از کجا آمده‌ام آمدنم بهر چه بود — به کجا می‌روم آخر ننمایی وطنم

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

آن‌گاه خیام در ادامه، آمدن به این جهان و رفتن از آن را به دایره‌ی بسته‌ای (دوْر) تشبیه می‌کند و می‌سراید:

دوْری که در آن آمدن و رفتن ماست — آن را نه بدایت نه نهایت پیداست
کس می‌نزند دمی در این معنی راست — کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

(دشتی، دمی با خیام: ۲۷۱)

۲. بودن در این جهان

أَجَدیدٌ أم قدیمٌ؟ أنا فی هذا الوُجود؟
هل أنا حُرٌ طَلیقٌ أم أسیرٌ فی قیود؟
هل أنا قائدٌ نفسی فی حَیاتی أم مَقود؟
أتمنّی أنّنی أدری و لکن
لَستُ أدری!
آیا من در این وجود حادثم یا قدیم؟
آیا من کاملاً آزادم یا در قید و بندها اسیرم؟
آیا من رهبر نفس خودم هستم یا دیگری مرا می‌کشد؟
آرزو می‌کنم که بدانم ولی
نمی‌دانم!

می‌بینم که در این‌جا 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 می‌سراید:

جاوید نَیم چو اندر این دهر مقیم — پس بی می و معشوق خطا نیست عظیم
تا کی ز قدیم و محدث امیدم و بیم — چون من رفتم جهان چه محدث چه قدیم

(دشتی، دمی با خیام: ۲۸۲)

یعنی از آن‌جایی که من جاوید و خالد نیستم و از این‌جا به مکان دیگری منتقل می‌شوم، پس آیا مفید فایده خواهد بود اگر بدانم که این جهان و موجودات آن قدیم است یا حادث. ایلیا ابوماضی خودش را به نادانی می‌زند و می‌گوید می‌خواهم بدانم ولی نمی‌دانم. ولی خیام گویا می‌داند ولی نمی‌خواهد بیان کند.

۳. بی‌خبری از راه

وَ طَریقی ما طَریقی؟ أطویلٌ ام قصیرٌ؟
هل أنا أصعدُ أم أهبطُ فیه و أُغور؟
أنا السائرُ فی الدّربِ أم الدربِ یَسیر؟
أم کلانا واقفٌ و الدهرُ یمشی
لستُ أدری!
راه من... چیست؟
آیا طولانی است یا کوتاه است؟
آیا من به بالا صعود می‌کنم یا به پائین سقوط می‌کنم در این راه و فرو می‌روم؟
آیا من در راه حرکت می‌کنم یا راه است که حرکت می‌کند؟
یا هر دوی ما ایستاده‌ایم و روزگار حرکت می‌کند؟
نمی‌دانم!

ایلیا ابوماضی آمدن از مکانی غیر این جهان را ذکر نموده و راه و حرکت به‌سوی کمال را باور دارد. خیام نیز آن را باور دارد ولی آن را جزو اسرار می‌داند (یعنی آمدن و مردن) و می‌گوید:

در پرده‌ی اسرار کسی را ره نیست
جز در دل خاک هیچ منزلگه نیست
زین واقعه جان هیچ‌کس آگه نیست
افسوس که این فسانه‌ها کوته نیست

(همان: ۳۶۵)

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

ایلیا ابوماضی خودش را به نادانی می‌زند و می‌گوید می‌خواهم بدانم ولی نمی‌دانم. ولی خیام گویا می‌داند ولی نمی‌خواهد بیان کند

۴. راز خلقت

أترانی قَبلَما أصبحْتُ انساناً سَویاً
کنت محواً او محالاً أم تُرانی کنت شیئاً
ألهذا الغَز حلٌ؟ ام سیبقی ابدیاً
لستُ ادری... و لماذا لستُ ادری؟ لستُ أدری!
آیا چنین گمان می‌کنی که پیش از آن‌که به انسان کاملی تبدیل شوم، پیش از آن غیرممکن بودم و محو بودم یا گمان می‌کنی که چیزی بودم
آیا برای این چیستان حلی هست؟

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 (حَمَأ مَسنُون) 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 ـ در پیشگاه او بر خاک افتند ـ».

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

قد سألتُ البحرَ یوماً: هل أنا یا بَحرُ منکا؟
اَصحیحُ ما رَواه بعضهم عنّی و عنکا؟
أم نری ما زعموا زوراً و بُهتاناً و افکا؟
ضَحکت امواجُهُ منی و قالت:
لستُ اَدری!
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 این‌جا 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 به‌وجود 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 آزرم‌فشان
کان هم رخ خوب نازنینی بوداست **(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 سودا گفتند ز الروی که هست، کس نمی‌داند گفت
(همان: ۲۰۳)

نتیجه‌گیری

تا این‌جا 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: «آمدم را هم را یافتم و حرکت کردم» بله 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 آن‌جا اقامت نمی‌گزینند. 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 منشأما خداست. چرا که خلق شده‌ایم که به سوی او حرکت نمائیم.حضرت علی(ع) می‌فرماید: «انّا لله، اقرارٌ عَلی اَنفُسِنا بالمُلک» یعنی حرکت ما به‌سوی اوست پس در حرکت خودمان هدف داریم. هدفمان اوست. اعتراف می‌کنیم به پادشاهی خدا و مملوک بودن خودمان، سپس می‌فرماید انّا الیهِ راجعون، اقرارٌ علی انفُسِنا بالهُلک (فیض‌الاسلام، نهج‌البلاغه، 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 نامسئولانه به سیاه‌چال ناآگاهی‌ها سوق دهیم و بگوییم:

می‌خور که ندانی ز کجا آمده‌ای 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 ●۲. ابوماضی، ایلیا، دیوان ایلیا ابوماضی، دارالعوده بیروت ●۳. توفیق هـ. سبحانی، تاریخ ادبیات(۲)، انتشارات دانشگاه پیام نور ●۴. جعفری، محمدتقی، تحلیل شخصیت خیام، انتشارات کیهان، ۱۳۶۵ ●۵. دشتی، علی، دمی با خیام، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۷ ●۶. دهخدا، لغت‌نامه‌ی دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۳ ●۷. زرکلی، خیرالدین، الاعلام، دارالعلم للملایین لبنان ●۸. شریعتی، علی، هبوط در کویر، انتشارات چاپخش، ۱۳۷۱ ●۹. فرزانه، محسن، خیام شناخت، انتشارات سازمان خوشه، ۱۳۵۳ ●۱۰. فرهادی، روان، معنی عشق ترد مولانا، انتشارات قلم، ۱۳۷۵ ●۱۱. فیض‌الاسلام، حاج سید علینقی، نهج‌البلاغه، صحافی فیض، ۱۳۵۱ ●۱۲. معینیان، مهدی، دیوان شمس تبریزی، انتشارات گنجینه، ۱۳۶۶ ●

وابسته‌های وابسته

چکیده

در این مقاله (با توجه به تمرین دوم صفحه‌ی ۱۲٤ کتاب زبان فارسی۳، سال سوم آموزش متوسطه)، وابسته‌ی وابسته در اضافه‌های تعلّقی و غیر تعلّقی، 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.

کلیدواژه‌ها

وابسته‌ی وابسته، مضافٌ‌الیه مضافٌ‌الیه، صفت مضافٌ‌الیه، اضافه‌ی تعلّقی و غیرتعلّقی.

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

اصولاً هر هسته با وابسته‌ی آن، مانند مضاف و مضاف‌الیه، موصوف و صفت، هسته و بدل، هسته و متمّم اسم، گشتارهایی از جمله‌های کوتاه ساده هستند که به‌صورت گروه‌های اسمی مورد استفاده قرار می‌گیرند. گروه‌های اسمی «پدرم، فریدون»، «کیفِ 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، شناختِ دقیقِ 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 ژرف‌ساخت 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 متمّم اسم، گشتارهایی از جمله‌های کوتاه ساده هستند که به‌صورت گروه‌های اسمی مورد استفاده قرار می‌گیرند

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 مضافٌ‌الیه» تشکیل داده است. حال آن‌که در گروه اسمی «دوربین فیلم‌برداری نو» با همان ساختار قبلی (هسته + اسم + صفت) واژه «نو» به‌عنوان صفت، به هیچ وجه وابسته‌ی واژه‌ی «فیلم‌برداری» نیست و وابسته‌ی وابسته از نوع «صفت مضافٌ‌الیه» تشکیل نداده است؛ بلکه واژه‌ی «نو» مستقیماً وابسته هسته‌ی گروه اسمی «دوربین» و یا «دوربین فیلم‌برداری» به‌عنوان یک واحد است. بررسی ژرف‌ساخت 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، مثلا (هسته+اسم+صفت) می‌تواند از جهت ارتباط واژه‌های وابسته و در نتیجه، ترسیم نمودار آن‌ها متفاوت باشد

فکر انسان پارسا
هسته م. الیه صفت
فکر انسان پارسا
هسته وابسته
فکر
انسان پارسا
هسته وابسته
انسان پارسا
ژرف‌ساخت گروه اسمی دوم
الف:دوربین،مخصوص فیلم‌برداری است
ب:دوربین نو است.
دوربین فیلم‌برداری نو
هسته
م.الیه
صفت
دوربین فیلم‌برداری نو
هسته‌دوربین فیلم‌برداری
وابسته‌نو
هسته دوربین
وابسته فیلم‌برداری
بنابراین، گاه یک ترکیب اضافی روی‌هم رفته می‌تواند یک واحد هسته‌ی گروه اسمی را تشکیل بدهد. نمونه‌های دیگر:
میز مطالعه‌ی قدیمی
هسته
م.الیه
صفت
درخت‌زردآلوی بلند
هسته
م.الیه
صفت
آب‌خوردن شهر
هسته
م.الیه
م.الیه
کتاب تاریخ علی
هسته
م.الیه
م.الیه

در بررسی ژرف ساخت انواع گروه‌های اسمی، در می‌یابیم که در غالب گروه‌های اسمی که به‌صورت «اضافه‌ی تعلقی» در کنار هم قرار می‌گیرند، وابسته‌ی وابسته از نوع «صفت مضافٌ‌الیه» و «مضافٌ‌الیه مضافٌ‌الیه» مشاهده می‌شود؛ مانند:
گروه اسمی: دسته‌ی صندلی علی
هسته
م.الیه
م.الیه
ژرف ساخت
الف: علی صندلی دارد.
ب: صندلی دسته دارد.
نمودار درختی
هسته وابسته
دسته صندلی علی
هسته وابسته
صندلی علی
اما در بررسی ژرف ساخت اضافه‌های غیر تعلقی (توضیحی، جنسی، اقترانی، تشبیهی از نوع تشبیه مضاف به مضافٌ‌الیه) وابسته‌ی وابسته از نوع «مضافٌ‌الیه مضافٌ‌الیه» دیده نمی‌شود و مضاف‌الیه دوم، وابسته‌ی کل ترکیب اضافی هسته‌ی گروه خواهد بود. مثال‌های زیر، همراه با بیان ژرف ساخت و رسم نمودار، مطلب را دقیق‌تر روشن می‌کند.
اضافه‌ی توضیحی: درخت زردآلوی باغ
هسته
م.الیه
م.الیه
ژرف ساخت
الف: باغ درخت دارد.
ب: نام درخت زردآلو است.
درخت زردآلوی باغ
هسته
وابسته باغ
درخت زردآلود
هسته درخت
وابسته زردآلو
اضافه‌ی اقترانی: دست نوازش حسن
هسته
م.الیه
م.الیه
ژرف ساخت
الف: حسن دست دارد.
ب: حرکت دست همراه با نوازش است.
دست نوازش حسن
هسته
وابسته حسن
دست نوازش
هسته دست
وابسته نوازش
اضافه‌ی جنسی: ساعت طلای مریم
هسته
م.الیه
م.الیه
ژرف ساخت
الف: مریم، ساعت دارد.
ب: جنس ساعت، طلا است.
ساعت طلای مریم
هسته
وابسته مریم
ساعت طلا
هسته ساعت

گاه یک ترکیب اضافی روی‌هم رفته می‌تواند یک واحد هسته‌ی 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

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 ساختِ «اضافه‌های استعاری» و «اضافه‌های تشبیهی» از نوع تشبیه مضافٌ‌الیه به مضاف، اگر بعد از این ترکیب‌های اضافی، وابسته‌ای ذکر شود وابسته‌ی وابسته از نوع «صفت م.الیه» و «مضافٌ‌الیه مضافٌ‌الیه» شکل می گیرد 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 زردآلود را. پس، واژه‌ی «بلند» وابسته‌ی هسته خواهد بود نه وابسته‌ی وابسته. امّا 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 اضافیِ غیر تعلقی با توجه به ارتباط وابسته‌ها با هَسته، می‌توانیم مضافٌ‌الیه اول را حذف کنیم، بدون آن‌که خللی بر معنای جمله وارد شود. در حالی‌که در ترکیب‌های اضافیِ تعلقی که وابسته از نوع «مضافٌ‌الیهَ مضافٌ‌الیه» است حذف مضافٌ‌الیه، در معنا خلل ایجاد می‌کند، مانند:
غیر تعلقی:
ساعت طلای علی = ساعت علی
تعلقی:
دسته‌ی صندلی علی = دسته‌ی علی
نکته‌ی چهارم: در اضافه‌ی جنسی و تشبیهی از نوعِ 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 تعلّقی 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

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

منابع

۱. ارژنگ، غلامرضا، دستور زبان فارسی امروز، ج اول، نشر قطره، ۴۷۳۱●۲. انوری، حسن و احمدی، حسن، دستور زبان فارسی۲، ج اول، فاطمی، ۷۶۳۱●۳. باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، چج ششم، امیرکبیر، ۳۷۳۱●۴. حق‌شناس، علی محمد و دیگران، زبان فارسی۳، شاخه‌ی نظری به استثنای رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۳۸۳۱●۵. وحیدیان کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا، دستور زبان فارسی۱، ج هفتم، (سمت)، ۴۸۳۱●

عناصر مؤثر در تغییر معنای فعل

چکیده

هر یک از اجزای کلام در بافت سخن رابطه‌ای دوسویه با یک‌دیگر دارند؛ از یک طرف در شکل‌گیری و چینش اجزای جمله تأثیرگذارند 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.

کلیدواژه‌ها

تأثیرگذاری، نهاد، فعل، مفعول، متمم حرف اضافه.

حمید ربیعی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های ناحیه‌ی ۲ شهرکرد

مقدمه

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 پاسخ‌گو باشد. در حالی که ادبیات فارسی آمیزه‌ای از انواع و اقسام متونِ 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 مهیّا 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 پرظرفیت‌ترین رکن جمله است که بر 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 کرد» 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 مختلفِ فعل، فقط به یک ساخت اجازه‌ی هم‌نشینی می‌دهد.برای

مثال نهادهایی مثل «احمد» و «احمد و علی» از بین ساخت‌های مختلف فعلِ «رفتم، رفتی، رفت، رفتیم، رفتید و رفتند» اوّلی «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 به‌دست نمی‌آید. امّا همین که «حوصله‌اش» را، نهاد آن قرار دادیم، می‌فهمیم که این فعل در معنای «بی‌قرار شدن» به‌کار رفته است و با آوردن نهاد دیگری مثل «شیر» می‌فهمیم که همان فعل[1] 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 پرظرفیت‌ترین 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 این‌جا به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود:

● از مصدر رفتن:

نهاد	فعل	معنی
علی	رفت	عمل رفتن
برق	رفت	قطع شدن[2]
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 دردِ ناحیه‌شکم شدن
مدادش	افتاد	سقوط کردن
دردش	افتاد	آرام شدن

● از مصدر گرفتن:

نهاد	فعل	معنی
لوله	گرفت	مسدودشدن
خورشید	گرفت	تاریک شدن
برف	گرفت	باریدن
دلش	گرفت	ناراحت شدن
عضله‌اش	گرفت	منقبض 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	تنبیه 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
منّت 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 معنایِ آن‌ها می‌شود و بدون متمم، معنای آن‌ها روشن و دقیق نیست؛ مثلاً:

● **از مصدر افتادن**

بر کسی	افتادن[3]	درگیر شدن
در کسی	افتادن	حمله‌ور 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 پلّه	افتادن	سقوط کردن
از درد	افتادن	آرامش یافتن
از زبان	افتادن	ازشهرت افتادن
از سر	افتادن	بی‌میل شدن
از بام	افتادن	ورشکسته شدن
از دهن	افتادن	سرد شدن
از چشم	افتادن	بی‌حُرمت شدن

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

خلاف عهد تو هرگز نیاید از سعدی
دلی که از تو بپرداخت با که پردازد
«سعدی»

مجنون به هوای کوی لیلی در دشت
در دشت به جست‌وجوی لیلی می‌گشت
می‌گشت همیشه بر زبانش لیلی
لیلی می‌گفت تا زبانش می‌گفت
«مشتاق اصفهانی»

حرف اضافه

آوردن متمم بدون حرف اضافه مثل جمله‌ی «تهران گریخت» مفهوم دقیق فعل را روشن نمی‌کند، هرچند غالباً «فرار کرد» به ذهن متبادر می‌شود. امّا اگر بخواهیم دقیقاً معنای آن مشخص

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

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 می‌دهد و هم‌چنین مثال‌های 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

این‌گونه متمم‌ها که حرف اضافه‌شان متفاوت است و متمم‌شان یک‌سان است، عامل اصلی در تغییر معنای فعل و حروف اضافه‌اند نه متمم.

گذشتن از	خیابان	گذر کردن
گذشتن از	حقش / جرمش	صرف‌نظر کردن، عفو کردن

جمله‌ی وابسته

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

فعل	وابسته	
ـ گیرم	پدر تو بود فاضل	فرض کردن
ـ گرفتم	که شما راست می‌گویید	فرض کردن
ـ گرفتم	منظورش چه بود	فهمیدن

نتیجه

نتیجه‌ای که از این مقاله به‌دست می‌آید، توصیه و تأکیدمؤلف محترم کتاب زبان فارسی تأیید می‌کند که تعیین گذر و ناگذر بودن افعال و به‌طور کلی بررسی کلمه، به ویژه فعل، باید در جمله صورت گیرد. دوم این‌که نمی‌توان صرفاً ساخت‌گرایانه با ارکان جمله برخورد کرد. سوم این‌که با موشکافی‌های دقیق و عمیق دستوری، به‌ویژه استفاده از دست‌آوردهای علمی صاحب‌نظران دستور و زبان‌شناسی، بهتر می‌توان به ارزش آثار ادبی و انواع آن پی برد.

پی‌نوشت

۱. دکتر وحیدیان کامیار معتقدند همین که معنای فعل دیگری به شمار می‌آید و نباید آن را همان فعل پیشین دانست. ایشان فعل «گرفت» را در معنای مختلف به‌عنوان نمونه آورده است. دستور زبان فارسی (۱)، ص ۵۰. ● ۲. تأکید می‌کنیم اگر نهادی را از همان طبقه جانشین نهاد جمله کنیم معنای فعل تغییر نمی‌کند منظور ما این است که نهادی که از طبقه‌ی دیگر آورده می‌شود، باعث تغییر معنا می‌شود. مثلاً قرار دادن حسن به جای علی در جمله‌ی بالا معنا را تغییر نمی‌دهد اما اگر «برق» را که از طبقه‌ی دیگری است بیاوریم معنا تغییر می‌یابد. در مورد اجزای بعدی هم که در پی می‌آیند، این مطلب صادق است. ● ۳. برخی از دستورنویسان چنین نمونه‌هایی را فعل مرکب و برخی دیگر فعل گروهی می‌دانند. ولی مسلماً عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن‌ها متمم و فاعل است. ●

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. خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، ج ۲ و ۳، چ ۲، تهران، نشر نو، ۱۳۶۶ ● ۴. شیری، علی‌اکبر، ردیف از دیدگاه معناشناسی، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۷۱، ۱۳۸۳ ● ۵. وحیدیان کامیار، تقی؛ عمرانی، غلامرضا، دستور زبان فارسی ۱، تهران، انتشارات سمت، چ ۱، ۱۳۷۹ ●

فرآیند مجهول‌سازی

چکیده

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

کلیدواژه‌ها

مجهول‌سازی، معلوم، صفت مفعولی، گذرا، ناگذر.

علی عبدی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های پادادشهر 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

همان‌گونه که روند گذرا کردن فعل باعث افزایش تعداد اجزای اصلی جمله می‌شود، فرایند مجهول‌سازی از تعداد اجزای اصلی یک جمله‌ی معلوم می‌کاهد

لباس را
دوخت
دو جزئی (مجهول)
نهاد
گزاره
فعل
لباس
دوخته شد
چهار جزئی با مفعول و متمم
نهاد
گزاره
مفعول
متمم
فعل
شیطان آدمیان را به انحراف می‌کشاند
سه جزئی با متمم (مجهول)
نهاد
گزاره
متمم
فعل
آدمیان
به انحراف
کشیده می‌شوند
چهار جزء با متمم و مسند (معلوم)
نهاد
گزاره
متمم
مسند (تمیز) فعل
اهالی محل به او پهلوان می‌گفتند
سه جزئی با متمم (مجهول)
نهاد
گزاره
متمم
فعل
به او پهلوان گفته می‌شد
(در شیوه‌ی عادی آن متمم بر نهاد مقدم است)

جمله‌ی چهار جزئی با مفعول و مسند:

در این مورد خاص با دو شکل متفاوت روبه‌رو هستیم:
الف) گونه‌ی اول در افعال تمیزپذیر شکل می‌گیرد: افعالی هم‌چون پنداشتن، یافتن، دیدن، نامیدن، شمردن... در حالت مجهول «تمیز» را به عنوان رابط نهاد جدید با فعل مجهول حفظ می‌نمایند:
معلوم
نهاد
گزاره
مفعول
مسند (تمیز) فعل
مردم شیخ را انسان وارسته‌ای می‌دیدند
مجهول
نهاد
گزاره
مسند (تمیز)
فعل
شیخ انسان وارسته‌ی دیده می‌شد
گونه‌ی دوم در افعال چهارگانه‌ی «کرد، نمود، ساخت، گرداند» پدیدار می‌شود. با توجه به آن‌که چهارگانه‌ی یاد شده همگی یا شکل‌گذاری افعال ربطی یا معادل گذاری آن‌ها به‌شمار می‌آیند، در فرایند مجهول‌سازی موجب تبدیل شدن جمله‌ی چهارجزئی با مفعول و مسند به جمله‌ی سه جزئی با مسند با افعال ربطی و اسنادی آشنا یعنی صرف «شد، گشت و گردید» می‌شوند:
چهار جزئی با مفعول و مسند (معلوم)
نهاد
گزاره
برف
مفعول
مسند
فعل
هوا را
سرد
گرداند
سه‌جزئی با مسند (مجهول)
نهاد
گزاره
هوا
مسند
فعل
سرد
شد (گردید)

جمله‌ی چهار جزئی دو مفعولی

در این نوع جملات با سیری نسبتاً پیچیده‌تر مواجه می‌شویم به این معنی که در آن‌ها مفعول نخست الزاماً به شکل حقیقی خود یعنی متمم باز می‌گردد:

معلّم حمید را جایزه‌ای ارزنده بخشید
نهاد مفعول (۱) مفعول(۲) فعل معلوم

به حمید جایزه‌ای ارزنده بخشیده شد (به جای ← حمید جایزه‌ای 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 امکان‌پذیر نیست، ضمن آن‌که علی‌الاصول آب را نمی‌توان مفعول پنداشت:در این حالت و در تعیین نقش آب به نظر حقیر می‌توان دو تحلیل را مد نظر قرار داد:
الف) با وجود آن‌که در جملات مجهول قاعدتاً نباید اثری از مفعول مشاهده شود در این‌گونه جملات این فرایند را به تغییر نقش مفعول اول منحصر کنیم و به این ترتیب آب را هم‌چنان مفعول جمله به‌شمار آوریم.
شتران آب داده شدند

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.

دراین‌منطقه‌تحرکات‌مشکوکی‌دیده‌می‌شود.

ث) تأکید بر عمل و فعل

زحمت‌نکشیدهمه‌ی‌کارهاانجام‌داده‌شده‌است.

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 گذشته ی 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 خوَرد

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 شد» گوشه‌ای از واقعیات بی‌خدشه‌ی زبان فارسی به نظر می‌رسند.

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

ویژگی‌های شرح زندگانی من

چکیده

نویسنده در این مقاله «ویژگی‌های محتوایی» و «ویژگی‌های ظاهری» کتاب سه‌جلدی «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 مقدماتی و بخشی از شواهد حذف شده است.

کلیدواژه‌ها

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

عشرت معینی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
دبیر دبیرستان‌ها
و مراکز پیش‌دانشگاهی فرهنگ منطقه‌ی ۶ تهران

«شرح زندگانی من» اثر عبدالله مستوفی (۱۳۲۹–۱۲۵۵ش) یکی از کتاب‌های جذاب و خواندنی و پرمطلب از این دست است. محمد قزوینی در نامه‌ای به نویسنده‌ی کتاب نوشته است: «فی‌الواقع در این عصر ما، بلکه در عصور متقدمه، من نویسنده‌ای به این شیرینی و به این جذابی و به این گیرندگی، هرچه فکر می‌کنم، سراغ ندارم» (یوسفی، ۱۳۶۷: ۳۶۵). ویژگی‌های «شرح زندگانی من» را به دو دسته‌ی محتوایی و ظاهری تقسیم می‌کنیم:

۱. ویژگی‌های محتوایی

نام دیگر این کتاب سه‌جلدی «تاریخ اجتماعی و اداری دوره‌ی قاجاریه» است. مستوفی تا صفحه‌ی ۱۵۲ کتاب اسمی از خود نمی‌برد و به سرگذشت پدران خود می‌پردازد و در این‌باره می‌گوید «اگر گاهی از کرده‌های خود و پدر و جدش نوشته به‌منظور روشن شدن موضوع، یعنی تشریح اوضاع اجتماعی و اداری دوره بود، نه خودستایی و حبّ 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 وانمود 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.» (۵۲۶/۳)

۱-۲ زبان رک و صریح

او از گفتن حقیقت ابایی ندارد و به همین جهت رکی و صراحت در نثر او پیداست. 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 پیش‌آمد 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 حتی‌المقدور، سعی می‌کنم مطالب، اشباع و قصر و بلندی و کوتاهی و چاقی و لاغری نداشته باشد. ان‌شاءالله 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 ماوقع را مستقیم از سید ضیاءالدین که عامل قلمی کودتا بود بپرسد 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).

۱-۳ دقت‌نظر و نگاه علمی

او وارد هر مقوله می‌شود با نگاه دقیق و علمی خود کاری علمی و نتیجه‌بخش ارائه می‌دهد. مثلاً موقعی که مسئول ممیزی 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 ممیزی تهران با دقت و نگاه علمی این امر مهم را انجام می‌دهد (۴۶۷/۲) 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 به‌وسیله‌ی زن‌ها در نانوایی‌ها برای رسیدن به صدارت (۵۰۰/۲) و...

۱-۴ 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: اخّاذی 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 می‌آوَرَد 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.

۱-۵ زبان طنز

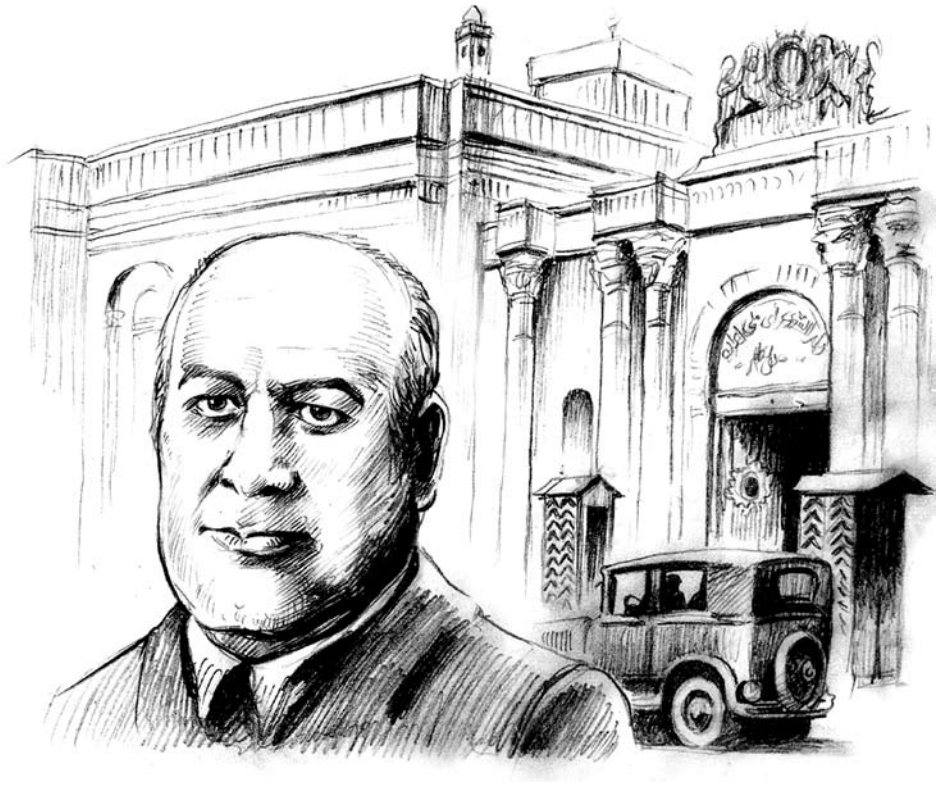
بیان انتقادآمیز او در بسیاری موارد مایه‌هایی از طنز دارد که بسیار گیرا، و مؤثر است. برای مثال می‌نویسد: «تصور می‌کنیم که سرِ توده‌ای‌ها به سنگ خورده ولی از کجا معلوم است با عمله‌هایی کَه روس‌ها برای نفت بی‌هیچ تفتیشی به مملکت ما خواهند ریخت، این‌بار حزب دیگری مثلاً به اسم «روده» تشکیل نکرده و اوضاع آذربایجان 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...» (۴۵۶/۳).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).

۱-۶ 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 (۱۶/۱)، داستان من زینب زیادی‌ام (۳۱۲/۱)، قصه‌ی احوال شاعری که در شب قتل آقامحمدخان کتاب خوان او بود (۲۲/۱) و...

۱-۷ تنوع موضوعات

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



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: ۳٦۵).

عبدالله مستوفی در شرح زندگی خود از تشریح و توصیف هیچ چیزی مضایقه نکرده است. برای مثال، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: اصطلاحات مقنّی‌گری (٤۹/۱)، ظاهر و لباس طبقات فرودست (۱۵۷/۱)، نرخ اجناس و مخارج زندگی و فروشندگان دوره گرد (۱۵۹/۱ و ۱٦٤)، حمام‌های عمومی (۱٦۸/۱)، 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 داش‌مشدی‌های تهران (۳۰۳/۱)، قدرت خرید پول ایران در سنوات مختلف (۲۱٦/۱ و ٤۳۱)، بازی‌ها و سرگرمی‌های مردم (/۱ ۳٦۵)، انواع مجازات‌ها در حبس (٤۰٤/۱)، اسباب و رخت حمام (٤۲٦/۱)، شکسته‌بندی و جزئیات آن (٤۵۱/۱)، لوازم مختلف زندگی (٤۹۳/۱)؛ 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....

۱-۸ 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 تماشای آن‌ها با تمام جزئیاتش احساس می‌کنید.«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 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 مورّب روی کاغذ قرار می‌گرفت... پشت مقطع قلم را برنمی‌داشت 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 (۲٤۱/۱)».

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 (٤٤/۱). 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 قائم‌مَقام و بروز هوش و لیاقت نظری، او را از شاگردی پدر به هم‌درسی آقازاده‌ها ترقی داد و خوانا و نویسا شد (دیداری با اهل‌قلم: ٤۱۳) و (٦٦/۱).

۳-۲ گاه به اقتضای موضوع، آثاری از لهجه‌های شیرازی، اصفهانی، کاشی، اراکی و غیره آورده (٦۰/۱، ٦۲، ۱٦۱، ۳۳٤، ٤۰۸، ٤۸۵) و در حواشی کتاب درباره‌ی آن‌ها توضیح هم داده است.

٤-۲ گاه از شعر و نقل آیه و حدیث نیز، نه برای آرایش نثر که برای

تأیید و تفسیر معنی بهره برده است (۵۹/۱، ٦۰ و ۲۷٤/۲، ۱۰۹/۳، ۳٤۱، ۳٤۲، ۳٦۹).او با وجود آن‌که به قول خودش با «مُقرمَطنویس‌ها» 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 فارسی‌سره‌ای داد می‌کنند و لغات عجیب و غریب و غیرمأنوس و غیرمصطلح و تلقینات بی‌مزه، که احیاناً غلط هم هست، زیاد به‌کار می‌بندند و هیچ متوجه ثقل کلمات و جمله‌های اختراعی خود نیستند...» (۳۷٤/۳).

۲-۵ استفاده از اصطلاحات عامیانه یکی از ویژگی‌های مهم و بارز نثر او است و او خود، در تأیید این مطلب می‌نویسد: «با این‌که 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» (۱٥٤/۳). 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» (٤۹٦/۳).

۲-٦ مستوفی بسیاری از لغت‌ها و اصطلاحات را در حاشیه‌ی کتاب خود معنی کرده است. دراین‌باره 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» (۱۲٦/۳).

۲-۷ مستوفی وقتی از ابداع استعاره‌های جدید می‌نویسد، او جابه‌جا بر مقرمطنویس‌ها و لفظ قلم‌گوها و ملالقطی‌ها و کهنه‌پرست‌ها تاخته است و از آوردن تشبیهات و استعاره‌های جدید که مفهوم و معنی دیگری به واژه و عبارت می‌بخشند، ابایی ندارد و از به‌کار بردن آن‌ها دریغ نمی‌کند.او در توضیح عبارت «معده‌ی 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 آن‌که ملا جامی و نویسندگان قبل از او، کسی این تشبیه را در نوشته‌جات و اشعار خود نیاورده است اعتراض ننمایند» (۳٥۳/۳).

۲-۸ مستوفی اصطلاحاتی را نیز، از زبان خارجی اقتباس کرده است و عقیده‌اش دراین‌باره 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 قدما 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. هرقدر تعقید معنی در شعر بیش‌تر باشد مستحسن‌تر و هرقدر 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، هرقدر 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).

۲-۹ فراوانی تطبیق صفت با موصوف او در این کتاب، کاملاً می‌توان مشاهده نمود:۱. نتیجه‌ی مطلوبه، ۲. وسایل متصوره، ۳. قوای تأمینیه، ٤. مقاومت‌های جزئیه، ٥. ملل مختلفه، ٦. آنات مسلّمه، ۷. ادارات مهمّه (٦٥/۳).

او خود دراین‌باره 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 (هـ) زاید هم بر آن می‌افزایند و معمولاً، پیره‌دختر و پیره‌زن و پیره‌مرد می‌گویند. من گاهی، در این مورد لفظ‌قلم 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 (هـ)، 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 این‌قدر بی‌سواد به‌جا نمی‌آورند و خرده‌گیری نخواهند کرد (۳٤٥/۱)». توضیح مستوفی معلوم می‌کند که «هـ» برای مطابقت صفت و موصوف نیست، بلکه «هـ» در این‌جا نوعی نشانه‌ی معرفه است.

۲-۱۰ 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، ٤. تشبثات، ٥. وزرا، ٦. اقدامات، ۷. مساجد، ۸. مشاهد، ۹. معاندین، ۱۰. تکدرات، ۱۱. مقالات، ۱۲. جلسات (٤۸/۳).

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

درشکه‌چی (۲۶۳)، فشنگچی (۲۶۳)ـ گمرک‌چی (۲۶۳)، کنتراتچی (۳۶۳)، تماشاچی (۳۹/۳)، استعمارچی (۷۵/۳)، دنبال‌چی (۱۳٤/۳)، بله‌قربان‌چی(۱۹۹/۳)،سیاست‌چی(۲۰۳/۳)،هوچی(۲۲۱/۳)،مشروطه‌چی (۲۳٤/۳)،بلدیه‌چی (۲۳٦/۳)، جارچی (۲٦۳/۳)، قهوه‌چی (۳۲۲/۳)، چپوچی (۳۹۱/۳)، مالیه‌چی (۵۳۰/۳)، انتقادچی (۵۵۲/۳) و عدلیه‌چی (٦۱۵/۳).

۲-۱۲ استفاده‌ی فراوان وی از مترادفات را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد. **دسته‌ی اول** مترادف قرار دادن دو واژه‌ی غیرمرکب است: غلاو تنگی (٦۵/۱ و ۱٦٦/۳)، وصول و ایصال (۱۳/۱)، گول و احمق (٤۹/۱)، وهن و سستی (٦۸/۱).**دسته‌ی دوم**: مترادف قرار دادن واژه‌ی غیرمرکب با واژه‌ی مرکب: خلاصه و سرگل (۳۳۱/۱)، سمج و از سر باز نشو (۳٦۸/۱)، صاف و پوست‌کنده (٦۵/۲)، منشی و وردست (٦۸/۲) رفیق و دم‌خور (۱۰٤/۲)، بد و سرو دست شکسته (۲۳۸/۲).**دسته‌ی سوم**: مترادف قرار دادن دو واژه‌ی مرکب: تردستی و شیرین‌کاری (۳٦٤/۱)، شل وولی و بی‌بندوباری (۹٤/۲)، منتظرالحکومه و بادنجان دور قاب‌چین (٤۰۵/۲)، کلاشی و مفت‌خوری (٤۵/۳).حتی چند مورد هم مترادف فارسی با ترکی داریم، مثل بلاعقب و یا لقوز (٤۸٤/۲)، زور و شلتاق (۷٤/۳)، حسرت و تمازززویی (۳۸۰/۳).

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

۲-۱۳ استفاده از «ور» به جای «بر» و «وا» به جای «باز»: الف) دور و ور (۱۱۲/۱، ٤۱۱ و ۳۸۰/۲)، وراندختن (۱٦٤/۱)، ورگذار کردن (۲۹۳/۱، ... و ٦۳/۲،...)، ورکشیدن (۳۳۰/۱)، ورافتادن (۳٤٤/۱)، ب) واگو کردن (٤٤۵/۱ و ۲۰٦/۱، ۲۳۲) و جا وا کردن (۵۲۲/۱ و ٤٤۱/۲).

۲-۱٤ استفاده از مصدر جعلی مثل چسباندن (۱۷٦/۲)، (۳۳۷/۲) و (۳۸۰/۲)، فهماندن (٤۱۵/۲)، چاپیدن (٤۲۰/۲)، قبولاندن (۱۲۸/۲ و ۱٤۲/۳)، سنباندن (۳٤۰/۳)، کوچاندن (۵۰۳/۳)، تحلیلاندن (٦۰۳/۳).

خود او دراین‌باره می‌نویسد: «یقیناً، آن روزی که یک نفر از فارسی‌نویس‌های دوره‌های بعد از تسلط عرب بر ایران «طلب» عربی را به «یدن» فارسی توأم و این فعل را اختراع کرده است، خیلی از مقرمط‌نویس‌های 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 این‌که نیمی فارسی و نیمی عربی است، خودداری کند.

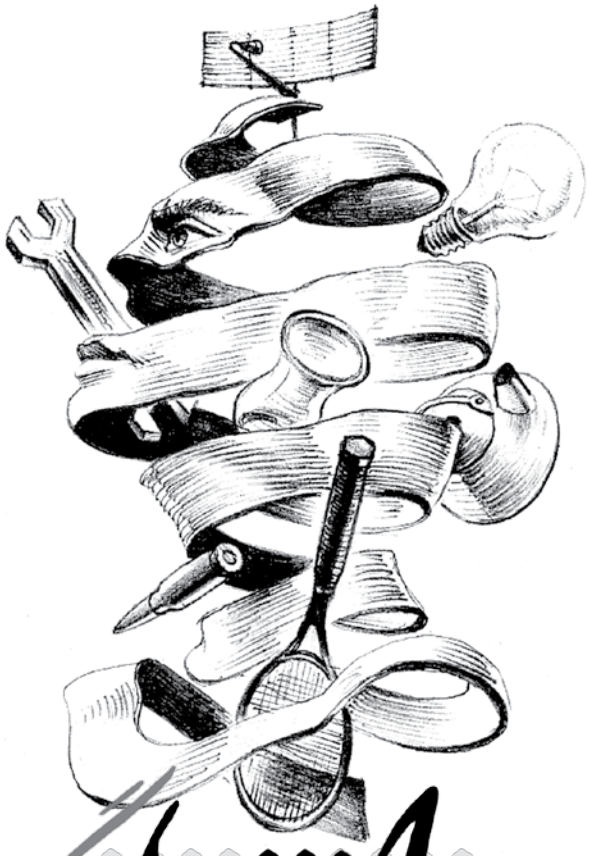
یکی از محسنات زبان فارسی امروز که آن را می‌توان در شمار نیرومندترین زبان‌های عالم دانست، همین است که هر لغتی به هر زبانی باشد، می‌توان با افزودن علامت مصدری فعل جدیدی از آن ساخت و آن لغت خارجی به‌قدری در افواه معروف شود که حاجت به تفسیر و تعبیر نداشته باشد. مرحوم ایرج میرزا در مصراع «مردم همه می‌جهنمیدند» جهنمیدن را هم به معنی جهنم رفتن استعمال کرده و خیلی زیبا شده است (۲۷۳/۲).

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 (۱۹٦/۱).جلد اول و دوم شرح حال جذّاب‌تر و سودمندتر است ولی جلد سوم گویا با حوصله‌ی کم‌تری نوشته شده است.خود دراین‌باره می‌گوید که رویّه‌ی 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 لفافه نوشته است.به طور کلی، می‌توان گفت اگرچه مستوفی کتابش را در سن بازنشستگی و با تکیه بر حافظه‌ی خود نوشته و شاید به‌همین 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●۲. انوری، حسن، فرهنگ کنایات سخن، تهران، سخن، ۱۳۸۳، دو جلد●۳. دهخدا، علی‌اکبر، امثال و حکم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۶، چهار جلد●۴. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷، پنجاه و یک جلد●۵. مستوفی، عبدالله، شرح زندگانی من، تهران، زوار، ۱۳۷۱، سه جلد●۶. معین، محمد، فرهنگ فارسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱، شش جلد●۷. ناطق، ناصح، مستوفی و آذربایجان، تهران، مجله‌ی ادبی یغما، ۱۳۴۹●۸. یوسفی، غلامحسین، دیداری با اهل قلم، تهران، علمی، ۱۳۶۷، دو جلد●



تکامل واژه‌ها در گذر زمان

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.

کلیدواژه‌ها

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

نادر مسلمی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی
و پیام نور تهران

واژه‌های امروز محصول جدیدی از واژه‌های قدیمی است. همان‌طور که در آینده نیز واژه‌های امروزی به گونه‌های تغییریافته‌تری به‌کار 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)
٤. واژه‌های ساختگی و دساتیری
۵. واژه‌های تقلیدی و نوظهور
٦. واژه‌های مخفی (آرگو)

اینک ذیلاً به یک‌یک این موارد نظری می‌افکنیم:

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 این‌گونه واژه‌ها که امروز به دست ما رسیده، از زمانی که وضع شده‌اند تاکنون چهار مرحله را پشت سر گذاشته‌اند. مراحلی 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 درباری ساسانیان است.اینک به برخی از واژه‌ها و دوره‌های مربوط و زبان‌های مختلف هر دوره اشاره‌ای می‌کنیم.ماتر (mater): مادر (ایرانی باستان)، پیتر (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. این‌گونه 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) درحدود 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)

ثه (θah): گفتن (فارسی باستانی) ← انگلیسی (say)

وُو (woe): رنج (اوستایی)← فرانسوی

و اماچند نمونه از واژه‌هایی ریشه‌دار و اصیل مرده‌ی فارسی:

آستار (astar): گناه

اَرمشت (armesht): سست

بره (breh): خوی

پزد (pazd): یخ

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 این‌گونه 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، سنفونی، کیوی، لامپ، مایو، ناسیونال، واکسن، هکتار

۳. انگلیسی، از قبیل:

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

٤. روسی، از قبیل:

آپارات، استکان، باک، پاگون، ترمز، چتکه، خاویار، درشکه، سماور، کالسکه، لامپا، واگن

۵. آلمانی، از قبیل:

اتوبان، ریشتر، شلینگ، مارک

٦. ایتالیایی، از قبیل:

استودیو، سناریو، کنسرتو

۷. ترکی مغولی، از قبیل:

آقا، اردو، پرچم، تومان، خانم، سوغات، قلندر، 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، قاچ، ییلاق، 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 این‌گونه واژه‌ها به‌طور 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 تقابل

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

فرهنگی مذهبی دو ملت). با مراجعه به دو فرهنگ بزرگ مصادر اللغه و تاج‌المصادر (ابوجعفر احمدبن‌بیهقی) در زبان عرب بیش از ۱۲۰۰ وزن مشاهده شده است. با مراجعه به کتاب‌های واژگان فارسی در زبان‌های اروپایی (دکتر منیره احمدسلطانی) 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 (ambari): گرجستانی، ببر (biber): آلمانی، پدر (pater): یونانی، تاس (tazza): ایتالیایی، جوان (young): انگلیسی
و گاهی دیده می‌شود که یک واژه در بسیاری از زبان‌های زنده‌ی دنیا کاربرد دارد. مانند واژه‌ی «انبار»: انگلیسی : ambar، فرانسوی: hangar، ترکی: ambar، یونانی: ampair، آلبانی: Ambar، بلغاری: ambar، یوگسلاوی: bambar، روسی: ambar، لهستانی: mambar، مجارستانی: bambar، گرجستانی: ambair
و از این مقوله است برخی واژه‌ها که از زبانی به زبان دیگر منتقل می‌شوند. در این‌جا نمونه‌ای از این گشت‌وگذار تاریخی را بیان می‌کنیم: **مَشْیَه و مَشْیانَه** (پهلوی:mashyane و mashya): این دو نام‌های «آدم و حوّا» است که ایرانیان باستان به‌کار می‌بردند. «مَشْی» یعنی «آدم» و «مَشْیانَه» یعنی «حوّا». عرب به جهت حرکت و راه رفتن از این دو واژه، کلمه‌ی «ماشی» یعنی «راه‌رونده» را ساخت و اروپاییان نیز از همین کلمه، «ماشین: machine» را ساختند. البته در معنی مُشابه (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 در 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 اولین‌بار توسط وخشور ایرانی که معاصر خسروپرویز بوده است، ارائه شد. او علاوه بر این‌که 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 به‌کار می‌رود. این واژه‌ها به یاری محمد عباسی در فرهنگ قاطع (ابن‌خلف تبریزی) گردآوری شده است که به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:بایسته، پروردگار، تازه، چرخه، دمان، روان، ساک، شایسته، فرجود، گزینش، لخت، ناگوار، هر آینه.

۵. واژه‌های تقلیدی و نوظهور

واژه‌هایی هستند که به تقلید از اوزان عربی در فارسی رواج یافته‌اند به‌طوری 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 این‌گونه واژه‌ها می‌زنند.برخی از این واژه‌ها عبارت‌اند از:
نظافت، فراغت، خجالت، هلاکت، قضاوت، شباهت، فلاکت، صدارت، ضمانت، ریاست (بر وزن فعاله) بقّال، صرّاف، بزّاز، حرّاف، ورّاج (بر وزن فعّال)
و در همین راستا برخی واژه‌های نوظهور در زبان فارسی پیدا شده‌اند. مانند: رعنا، تمیز، لیکن، ولی، صمیمی، قدیمی، 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 / چت: آدم گیج‌وویج، ینف: حشیش، هوروت / خفن: عالی و

بی‌نقص، منون: زیبا.
۲. واژه‌هایی که اساساً وجود دارند (چه در زبان فارسی یا در زبان‌های عربی و بیگانه) اما از آن‌ها به‌عنوان 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: غیرمتعارف، 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 «Fabric» انگلیسی یعنی ساخت): صمیمی

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 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. به‌طوری که 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 به‌نظر 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 «کهر: kahr» به معنی «ماهی و پرنده» بوده و در ترکیباتی چون کرکس، کلنجار و کلنجک به‌کار 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●۲. بهرامی، احسان، فرهنگ واژه‌های اوستا، در سه مجلد، تهران، نشر بلخ، چ ۱، ۱۳۶۹●۳. بیهقی، ابوجعفر احمدبن‌علی، فرهنگ مصادر اللغه، تهران، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چ ۱، ۱۳۶۲.●۴. بیهقی، ابوجعفر احمدبن‌علی، تاج‌المصادر، در دو مجلد، تهران، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چ ۱، ۱۳۶۶.●۵. سیاح، احمد، فرهنگ بزرگ جامع نوین، در دو مجلد، تهران، انتشارات کتاب‌فروشی اسلام، چ ۹، ۱۳۹۸ق.●۶. عباسی، محمد، استخراج و تدوین لغات دساتیر (مذکور در متن برهان قاطع).●۷. عمید، حسن، فرهنگ عمید، در دو مجلد، تهران، امیرکبیر، چ ۱، ۱۳۵۷●۸. فره‌وشی، بهرام، فرهنگ پهلوی، در دو مجلد، تهران، دانشگاه تهران، چ ۳، ۱۳۸۱●۹. مشیری، مهشید، فرهنگ واژه‌های اروپایی در فارسی، تهران، نشر البرز، چ ۱، ۱۳۷۱●۱۰. میرفضائلیان، احمد، واژگان فارسی در انگلیسی، تهران، فرهنگ معاصر، چ ۱، ۱۳۸۵●

معلمان شاعر و نویسنده

منصور رضایی آدریانی،
خمینی‌شهر اصفهان،
دبیر دبیرستان‌های خمینی‌شهر

با خیال تو

باز با خیال تو، لحظه‌ای دگر گذشت
لحظه‌های من همه، با تو سربه‌سر گذشت
یا بیاشب مرا، روشن از رُخت‌نما
یا ببین چگونه از، شام من سحر گذشت
با گذشت با گذشت!؟ از تو ای نگار من
با چنین جفا و جور، می‌توان مگر گذشت؟
سر گذشت خویش را، فاش خشک و تر کنم
هرچه می‌شود شود، آب چون ز سر گذشت
با مسیح هم‌نفس، انتظار در قفس
یا به دادمان برس، یا بگو خطر گذشت
عمرِ چون بهار من، طی شد ای نگار من
وعده می‌دهی چرا؟ عمر من دگر گذشت
هر چه بود با تو بود، عمر یک دو روز من
ورنه هرچه بی‌تو شد، پوچ و بی‌ثمر گذشت
با خبر نشد کسی، از دل غمین من
کاش می‌شد از جهان، شاد و بی‌خبر گذشت

سعید حاتمی
ایذه، دبیر راهنمایی

حرف ناتمام

تو ای همیشه سبز، سادگی مرامِ چشمِ توست
بهارِ بی‌بدیل هم، در انضمامِ چشمِ توست
اگر ز سادگی نمی‌کَنم دل از نگاهِ تو
فقط به خاطرِ تواضعِ سلامِ چشمِ توست
تو آب و دانه کرده‌ای که دل نمی‌کَند ز تو؟
دلم ـ همان پرنده‌ای که روی بامِ چشمِ توست ـ؟
به من مگو که نسبتِ به عشق بی‌تفاوتی
ببین تمام هستی‌ام ـ غزل ـ به نامِ چشمِ توست
اگر ز روی سادگی ز عشق گفته‌ام، ببخش!
که عشق هم، همیشه حرفِ ناتمامِ چشمِ توست

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

با مجله‌های رشد آشنا شوید

مجله‌های رشد توسط دفتر انتشارات کمک‌آموزشی سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وابسته به وزارت آموزش و پرورش تهیه و منتشر می‌شوند:

مجله‌های عمومی دانش‌آموزی

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

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

مجله‌های عمومی بزرگسال

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

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

مجله‌های اختصاصی

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

رشد برهان راهنمایی (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی)، رشد آموزش قرآن، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش هنر، رشد مشاور مدرسه، رشد آموزش تربیت‌بدنی، رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش جغرافیا، رشد آموزش زبان، رشد آموزش ریاضی، رشد آموزش فیزیک، رشد آموزش شیمی، رشد آموزش زیست‌شناسی، رشد آموزش زمین‌شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه‌ای، رشد آموزش پیش دبستانی

مجله‌های رشد عمومی و اختصاصی برای آموزگاران، معلمان، مدیران، مربیان و مشاوران مدارس، دانش‌جویان مراکز تربیت‌معلم و رشته‌های دبیری دانشگاه‌ها و کارشناسان آموزش و پرورش تهیه و منتشر می‌شوند.

نشانی: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، ساختمان شماره‌ی ۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۶، دفتر انتشارات کمک‌آموزشی.
نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸ـ۰۲۱
تلفن: ۸۸۸۴۹۰۹۹ـ۰۲۱
E _ mail:info@roshdmag.ir www.roshdmag.ir

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

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط:

۱ـ پرداخت مبلغ ۵۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله‌ی درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شماره‌ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه ی سه راه آزمایش (سرخه‌حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست.

۲ـ ارسال اصل فیش بانکی به همراه برگ تکمیل شده‌ی اشتراک با پست سفارشی. (کپی فیش را نزد خود نگه دارید.)

- **نام مجله های درخواستی :**

.....

.....

.....

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

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

پلاک: ..... کدپستی: .....

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

امضا:

- **امور مشترکین:** ۷۷۳۳۶۶۵۵ـ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۰۲۱
- **صندوق پستی امورمشترکین:** ۱۶۵۹۵/۱۱۱
- **پیام گیر مجله های رشد:** ۸۸۳۰۱۴۸۲ـ۰۲۱

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.

ترانه‌ی فجر

احمد الماسی هروان
دبیر فیزیک مرکز پیش‌دانشگاهی رازی عجب‌شیر،

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

بخشی از شعر بلند «شاید خودم را گم کرده‌ام»!

رفیقه محمدی
تبریز

من
خواب‌هایم را
گم کرده‌ام
من گام‌های تند و سریعم را
نمی‌شناسم
گام‌هایی را که باید
فقط تند بروند
تا تأخیر نکنند
و موقّر و متین بروند
تا خانم‌تر جلوه کنند
دیگر سال‌هاست.
که چنان به خواب می‌روم
که گویی
کوهیی را جابه‌جا کرده‌ام
با شانه‌هایی
خمیده از خستگی دیر سال
تن رنجورم را
به رختخواب می‌سپارم...

در ستایش حضرت استاد سیدحسن سادات ناصری

سیدمحمود سجادی
تهران

سادات ناصری که از اولاد مصطفاست
سیدحسن که مظهر دانایی و صفاست
در عرصه‌ی اَدَبْ ز کمالات و علم و فضل
بی‌شک برای میهنِ ما گنجِ پُربهاست
او اوستاد خبره‌ی شعر و کلام نغز
آثار او به گفته‌ی ما بهترین گُواست
سعدیّ و حافظاند در آثار او جَلی
عطّار و مولوی را اثر او سپاس‌هاست
جانش پُر از نشاط و تنش تندرست باد
هر بهره‌مند محضر او را همین دعاست