رشد
۵۷

آموزش زبان و ادب فارسی

سال پانزدهم
بهار ۱۳۸۰
بها: ۱۵۰۰ ریال

رمز هویت ملی ماست.
مقام معظم رهبری

وزارت آموزش و پرورش
معاونت برنامه ریزی و نیروی انسانی

چهارمین مجمع علمی آموزش زبان و ادب فارسی

یزد ۲۷- ۲۵ اردیبهشت ۱۳۸۰

محورها:
- نگارش و آفرینش
- روشهای تدریس
- رسانه‌های آموزشی و ارزشیابی

محل برگزاری:
مرکز تربیت معلم شهید پاک نژاد

برگزارکنندگان:
ادارہ کل تربیت معلم و آموزش نیروی انسانی
ادارہ کل آموزش و پرورش استان یزد
فرهنگستان زبان و ادب فارسی
سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی
انجمن علمی و آموزشی معلمان زبان و ادب فارسی استان یزد

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

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

۵۷

ISSN 1606-9218
Key title: Rushd. Āmūzish-i zabān va adab-i fārsi

سال پانزدهم (سال تحصیلی ۸۰-۱۳۷۹) دوره‌ی انتشار: بهار ۱۳۸۰ - تیراژ: ۸۰۰۰ نسخه

دفتر انتشارات کمک آموزشی، این مجلات را نیز منتشر می کند:

رشد کودک
(ویژه‌ی پیش دبستان و دانش‌آموزان کلاس اول دبستان)
رشد نوآموز
(برای دانش‌آموزان دوم و سوم دبستان)
رشد دانش‌آموز
(برای دانش‌آموزان چهارم و پنجم دبستان)
رشد نوجوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی)
رشد جوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه)

و مجلات
رشد معلم، تکنولوژی آموزشی، آموزش ابتدایی، آموزش فیزیک، آموزش شیمی، آموزش زبان، آموزش راهنمایی تحصیلی، آموزش ریاضی، آموزش زیست شناسی، آموزش جغرافیا، آموزش تربیت بدنی، آموزش معارف اسلامی، آموزش تاریخ
(برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش)

مدیر مسئول: علیرضا حاجیان زاده
سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار: غلامرضا عمرانی
طراح گرافیک: شاهرخ خره غانی

نشانی دفتر مجله: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵
تلفن امور مشترکین: ۷۴۴۲۱۹۱ - ۷۴۴۵۱۶۰
۷۴۴۹۷۱۴ - ۷۴۴۹۷۱۶
تلفن دفتر مجله: ۸۲۹۱۶۱۱-۹ داخلی ۲۴۱
چاپ: افست (سهامی عام)

شرح جلد: استاد محیط طباطبایی
طرح جلد: شاهرخ خره غانی

سرمقاله ۲
بیت آغازین، واژه‌ی آغازین ۴ / دکتر محمدرضا سنگری
سیمای علی (ع) در آیینه‌ی شعر فارسی ۹ / منصور صادقی
در تعریف و ماهیت شعر ۱۶ / مصطفی علی پور
یاد یاران (استاد محیط طباطبایی) ۲۰ / دکتر حسن ذوالفقاری
دو نقد بر یک داستان «قاصدک» ۲۶ / بتول دروزی ـ مجتبی شاکری
داستان مرغ ماهیخوار و ماهیان ۳۱ / منیرالسادات هزبر
بررسی عوامل فرهنگی ـ جامعه‌شناختی کلام... ۳۶ / سهیلا صلاحی اصفهانی
بانگ خرد ۴۱ / محمود باقریدنا
چشم‌بداندیش ۴۳ / دکتر کجلیل نظری
ذخیره‌های زبانی ۴۸ / صفرعلی دهبندی
چند واحد پولی در ادبیات فارسی ۵۰ / حسین محمد صالحی
بررسی گروه‌های اسمی ۵۴ / زهره موسوی
حالی خوش باش و عمر بر باد مده ۵۷ / منیژه پورنعمت رودسری
گذری و نظری بر خط نون ۶۲ / تیمور غلامی
نگاهی به مقوله‌ی دو نقش ۶۷ / دکتر محمدتقی آذرمینا
معلمان شاعر و نویسنده ۷۲
دهخدای سیاست ـ دهخدای فرهنگ ۷۷ / تقی معنوی گیوی
نقدی بر نام‌گذاری متمم ۸۲ / بتول دروی
نمودارهای دستوری ۸۶ / عبدالحمید آخوندی
تأملی بر میزان وند در زبان فارسی ۹۰ / یعقوب رحیمی داشلی برون
ادبیات فارسی ۵، درس یازدهم ۹۳ / اکبر اخلاقی
شاهرات سبز ۹۶

قابل توجّه نویسندگان محترم

مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی نوشته‌ها و حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصّصان تعلیم و تربیت، بویژه آموزگاران، دبیران و مدرسان را می‌پذیرد.

- مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در مقطع دبیرستان و پیش دانشگاهی باشد.
- مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب‌های زبان فارسی هم خوانی داشته باشد (از جامعات دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و ...)
- مقالات حتّی‌الامکان حروف‌چینی شود یا با خطّ خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله‌های مناسب بین سطری، بدون خط خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
- حجم مقالات حدّاکثر بیست صفحه‌ی دست نویس باشد.
- اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد پیشنهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود
- پنج عبارت کلیدی مهمّ مقاله از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه گردد.
- نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هر گونه تکلّف و تصنّع با سره‌نویسی افراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.
- مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
- اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
- معرّفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سابقه‌ی آثار وی پیوست باشد.
- هیئت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
- آرای مندرج در مقاله‌ها، عیناً نظر دفتر انتشارات و هیأت تحریریّه نیست و مسؤولیّت پاسخ گویی به پرسش‌های خوانندگان با خود نویسنده یا مترجم است.
- مقالات رد شده باز گردانده نمی‌شود.
- اصل مقاله جهت بررسی به هیئت تحریریّه تحویل می‌شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود
- مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

یادداشت سردبیر

شکل دگر خندیدن!

عادت‌ها، حصارهای بلند و دیوارهای عبوسی هستند که فرصت تماشای تازه را از انسان می گیرند. «همین است» و «جز این نیست» پس از افتادن در مدار تکرار، زمزمه ی درون و بیرون انسان خواهد شد. هرگاه به «یک گونه دیدن» خوگر شود و «چیزی دیگر» را تجربه نکند. چنین کسانی مصداق همان سخن خواهند بود که لَیْسَ مِنْ وَرَاءِ عُبَّادَانَ قَرْیَةٌ؛ در عرصه ی آموزش، معلّمی که به یک روش «عادت» کند و از روش های نو و تازه بهره نگیرد، گذشته از آن که به ملال تکرار و تکرار ملال‌آور دچار خواهد شد، خود را از روش های دیگر محروم می سازد و طراوت و تازگی و سرزندگی را از مخاطب‌ها نیز دریغ می دارد. نوآوری در کلاس، در روش‌ها و حتّی در دانش، پشتوانه ی داشتن کلاسی از جنس زندگی است. برای رسیدن به کلاس و تدریسی چنین ـ به ویژه در ادبیّات که ذات آن حلاوت و طراوت و تازگی است ـ چندین نکته را به خود و دانش‌آموزان در القابی مداوم متذکّر باید شد:

۱ـ جور دیگر هم می‌توان بود

نگاه ما، به اشیا و رویدادها هویّت و ماهیّت می بخشد. ما از کدام منظر نگاه می کنیم مهم است. همین نگاه هاست که لیلی را در نگاه خلیفه «عادی» و «معمولی» می نمایاند و در نگاه مجنون جلوه‌گاه همه ی زیبایی ها و رعنایی‌ها و دلارایی ها. همین نگاه هست که به گفته ی سعدی

ای سیر تو را نان جوین خوش ننماید
معشوق من است آنچه به نزدیک تو زشت است
حوران بهشتی را دوزخ بود اعراف
از دوزخیان پرس که اعراف بهشت است

منظر نگرش ما به خود، خدا، خلقت و خلق مهمّ است. این منظر در همه یکسان نیست که گفته اند الطُّرق الی اللّه بعدد انفاس الخلائق. این انفاس هم می تواند به عدد نفس‌ها باشد و هم نَفَس‌ها. تولستوی می گوید: «یکی از متداول‌ترین اشتباهات این است که افراد را ثابت بدانیم؛ برخی ظالم، برخی فعّال، برخی خمود و... در حالی که انسان همچون رودخانه است گاهی باریک، گاه پهن، گاه تند و کف بر دهان، گاه نرم و آرام، گاه سرد و گل‌آلود و گاه گرم و شفّاف است.»

آن گاه که به کلاس قدم می گذاریم، باید یادمان باشد که داوری های دیروزین در مورد دانش‌آموزان ممکن است امروز چندان وجه و وزنی نیابد. دیروزِ بی‌حوصلگی، دیروزِ اخم، دیروز درس گریزی شاید امروز، به صبوری و لبخند و شوق بدل شده باشد یا بتواند بدل شود، ما باید شیوه ی این تبدیل و تحوّل را بدانیم و خدای ناخواسته به اسارتگاه حکمی قطعی و تغییرناپذیر تن نسپرده باشیم.

معلّم موفّق، هر روز تازه می شود؛ هر روز با روحی تازه و شکفته، با اندیشه ای پویا و زایا، به کلاس قدم می گذارد و با همان نشاط و شکفتگی و پویایی، کلاس را به بهشتِ معرفت و طراوت می رساند.

۲ـ ناباوری‌ها و ناباورها را به باور برسانیم.

انسان، کانون توانایی ها و گنجینه های شگفت پنهان است. اگر چشم‌ها، ژرفای خویش را ببینند، معادن عظیم استعدادها را خواهند یافت و به این فهم بزرگ می‌رسند که غیرممکن، در قلمرو اراده ی خود یافتگان راه ندارد. معلّم موفّق هم خود را باور دارد و هم به دانش‌آموز باور می بخشد. ما متأسّفانه در شکستن خویش قهرمانیم؛ قهرمانان تخریب خویش! قهرمانان توصیف ناتوانی‌ها! ناتوانی هایی که

عمدتاً محصول وَهمْ یا رشد نایافتگی خودپنداره ی ماست. روان شناسان، بزرگ ترین مانع تحقّق خلاقیّت را همین می دانند که فرد بگوید «من نمی توانم»، «من ابتکار ندارم»، معلّم بصیر، از همان نخستین جلسات درس باید در زدودن این تصویرهای تار و خاکستری بکوشد و با ایجاد زمینه های موفقیت برای این دانش آموزان و برانگیزاندن و تشویق آنان، جرئت نوآوری و ابراز وجود، به آنان ببخشد که شرط باروری، خودباوری است.

پیش از این نوشته بودم که معلّمی بزرگ، روز اوّل درس به همه ی ما گفت دو صفحه بنویسید «من می توانم». آن روز هر چند درک والای او را در نیافتیم امّا بعد فهمیدیم که این تلقین و تمرین تا چه حد راهنما و راه گشاست. آری به جای باز کردن چشم ها بر ضعف ها و نداشتن ها، چشم ها را به تماشای نقطه های قوّت و داشتن بگشاییم که برای پُر کردن درّه ها، باید از قلّه ها استفاده کرد. اگر سرانگشت ما درّه ها را نشان دهد، قلّه ها را نیز از دست خواهد داد.

خوب می دانیم که کلاس های درس فرصت چنین پروازهایی را به معلّم و دانش آموز نمی بخشد، هر چند دبیران و معلّمان خلّاق، همین فرصت را آن چنان پاس می دارند و بهره می گیرند که گویی قرن را در دقیقه گنجانده اند. امّا چرا فرصت های بیرون از کلاس و فراکلاسی نیافرینیم؟ چرا موقعیّت هایی نیافرینیم که ذوق ها و استعدادهای برتر مجال ظهور بروز بیابند؟ در بسیاری از جلسات حضوری با دانش آموزان و نامه های فراوان مکرّر، دانش آموزان می گویند ما کسی و جایی برای مراجعه نداریم. شعر می گوییم امّا نگاه نافذ، چشم آشنا و حوصله های فراخ نمی یابیم تا دست ما را در شعر بگیرند و به سمت شعری متعالی و پیراسته رهنمون باشند. قصّه می نویسیم، خاطره ها را ثبت می کنیم. قطعه ی ادبی می نویسیم. امّا کجا و به چه کسی مراجعه کنیم تا نقد و نظر او یاریگر ما باشد؟

دوستان عزیز، دبیران بزرگوار، استادان و همدلان، چشم انداز آینده اندکی نگران کننده است. باید امتداد و استمرار سیری چنین را با تردید و از سر تأمّل نگریست. پل های ارتباط ما اندک، محافل ما قلیل، دست گیرندگان کم و گاه بسیار مشغول و تکاپوهای مشترک علمی کم فروغ است. بیایید کاری بکنیم؛ محافل و انجمن های ادبی را تقویت کنیم. پناه گاه و ملجأ دانش آموزان و حتی معلّمان را افزون تر سازیم و «تجربه ها» و «روش ها» و دریافت هایمان را به هم منتقل کنیم. دور هم نشستن ها بسیاری از مشکلات را می زداید، بسیاری از گره ها را می گشاید. دانش ها را می افزاید و اگر این قافیه را ادامه بدهم باید گفت فاصله بیش از این نشاید و نباید که از این فاصله ها در کارها خلل زاید!!

در شماره ی پیشین از دبیران فرهیخته تقاضا شد انجمن ادبی تشکیل دهند و تبریز پیش قراول و جاروکش خوان این قافله شد. خدایشان خیر دهاد. آیا در آینده ی نزدیک شاهد افتتاح این انجمن ها در دیگر استان ها خواهیم بود؟ به هر حال، این حال و احوال که بر امروز ما حاکم است حال مناسبی نیست. بیاییم زندگی ادبی و ادبیّات زندگی را به گونه ای دیگر ببینیم و بخوانیم و به قول مولانا از عشق بیاموزیم که شکل دگر بخندیم.

باز هم در این زمینه سخن خواهیم گفت.

تأملات (۱)

دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی

بیت آغازین، واژه‌ی آغازین

اشاره:

در این مجموعه مقالات سعی می‌شود به ناگفته‌ها، نکته‌ها و مسائلی که ممکن است کمتر ذهن ما را مشغول سازد، نگاهی از سر تأمّل شود. مبنای این تأمّلات کاربرد آموزشی و کمک به همکاران محترم در تدریس بهتر موادّ زبان و ادب فارسی است. هر نکته در هر حوزه می‌تواند مجالی برای طرح پیدا کند. در مقاله‌ی حاضر، نقش واژه‌ی آغازین شعر و تأثیر آن در مجموعه‌ی شعر و نیز ویژگی‌های بیت آغازین در شعر شاعران بزرگ تحلیل و بررسی شده است.

نکته‌ی اوّل

ما به درستی نمی‌دانیم که فردوسی در لحظه‌ی سرودن نخستین ابیات شاهنامه، چه طرح ذهنی داشته است؟ احیاناً چند بار به بازنگری و بازسازی سروده‌ها پرداخته و در بازنگری‌ها به کدام دلیل، دست به تغییر و تحوّل زده است. همین پرسش در مورد غزلیّات حافظ، سعدی، مثنوی‌های نظامی و مولانا و آثار نثر گران‌سنگ فارسی نیز قابل طرح است.

متأسّفانه فقدان گزارش روشن و جزئی از شیوه و سیر شکل‌گیری آثار ادبی ما را از بسیاری ظرائف و دقایق کار محروم ساخته است. در مجموعه‌ی تاریخ ادبیّات ما شاید نتوان نمونه‌ای یافت که شاعر سیر تکوین اثر خویش را شناسانده و معرّفی کرده باشد. در روزگار ما نیز بسیار اندک‌اند آنان که بازنگری، بازسازی و نحوه‌ی تغییر اثر خویش را گزارش داده باشند. اگر چنین گزارش‌هایی در دسترس بود، ما را در شناخت آفاق آن اثر، سیر تکامل و پختگی ذهن و زبان شاعر و نویسنده و هزاران نکته‌ی باریک‌تر از مو رهنمون می‌شد.

امروز ما نمی‌دانیم که اشکال مختلف یک بیت یا یک مصراع حافظ، محصول بازنگری‌ها و دستکاری‌های خود اوست یا دخل و تصرف نسّاخ یا ذوق و ذهن خوانندگان در طول زمان. از کجا معلوم که حافظ خود به تغییر و اصلاح غزل خود پرداخته و سپس چند شکل در اختیار خوانندگان قرار گرفته و احیاناً شاعر بزرگ شیراز دو یا چند شکل را هم اندازه و هم شانه‌ی هم یافته و انتخاب و داوری را به دیگران واگذار کرده است. از کجا معلوم هر دو شکل این بیت از خود حافظ باشد که:

آن تلخوش که صوفی امّ‌الخبائثش خواند
اشهی لنا و احلیٰ مِنْ قبلة العذارا
بنت العنب که زاهد امّ‌الخباثتش خواند
اشهی لنا و احلیٰ من قبلة العذارا[1]

نکته‌ی دوّم

می‌گویند افلاطون، صفحه‌ی اوّل کتاب جمهوریّت را صد و سی بار پاک‌نویس کرد. ارنست همینگوی، کتاب «پیرمرد و دریا»ی خود را قبل از چاپ سیاری دویست بار به دقّت خواند. وی آخر یکی از داستان‌هایش را سی و نه بار بازنویسی کرد تا به پایان دل‌خواهش دست یابد. داستان «خورشید نیز طلوع می‌کند» از داستان‌های موفّقی است که همینگوی پنجاه بار آن را بازنویس کرد تا به افق مطلوب و مناسب رسیده باشد. تولستوی رمان جنگ و صلح را با وسوسه‌ای شگفت، دویست و بیست بار مرور کرد.[2]

تردیدی نمی‌توان کرد که همه‌ی نویسندگان و شاعران، چنین دغدغه‌ها و درنگ و بازخوانی‌هایی داشته‌اند و گاه تمام اثر خویش را دوباره و چند باره دیده‌اند و یا دست کم در بخشی از نوشته یا سروده‌ی

خویش به اصلاح و تغییر دست زده‌اند. نمی توان گفت که همه ی این تغییرات کمال بخش و تعالی دهنده ی اثر بوده اند امّا گاه تغییر یک کلمه تأثیری ژرف در تأثیر گذاری و استحکام اثر داشته است. به این نمونه ها از سهراب سپهری در تحریر اوّل و دوّم توجّه کنید:

تحریر اوّل: میان راه سفر، از حیاط مسلولین
صدای سرفه می آمد
تحریر دوّم: میان راه سفر، از سرای مسلولین
صدای سرفه می آمد.

زیبایی «سرای» نسبت به «حیاط» از نظرگاه همخوانی موسیقایی «س» و نیز ایجاد فضای عاطفی و خیالی و ایجاد شبکه ی مراعات نظیر صدا، سرفه و سرای (در مفهوم سرودن)، برتر و شاعرانه تر است.

تحریر اوّل: و راه دور سفر، از میان آدم و آهن
به سمت جوهر پنهان زندگی می رفت
به غربت تر یک جوی آب
به برق ساکت یک لحن
به آشنایی یک فلس
تحریر دوّم: و راه دور سفر، از میان آدم و آهن
به سمت جوهر پنهان زندگی می رفت
به غربت تر یک جوی آب می پیوست
به برق ساکت یک فلس
به آشنایی یک لحن[۴]

افزودن «می پیوست» موسیقی مصراع را تکمیل کرده است و جابه جایی «فلس» و «لحن» پیوستگی و یک دستی تصویری و موسیقایی را باعث شده است. همان گونه که گفته شد گاه این تغییرات می تواند ترجمان تغییر نگرش و بینش و تحوّل سبکی و روحی نویسنده و شاعر باشد. ملک الشّعرای بهار، در یکی از قصاید زیبای خود با مطلع:

دوش در تیرگی عزلت جان فرسایی
گفت روشن دلم از صحبت روشن رایی

می گوید:

گفتم: «این گوی مدوّر که زمین خوانی چیست؟»
گفت: «سنگی است کهن، خورده بر او تیپایی»

و چون «تیپا» واژه‌ای محاوره‌ای به نظر رسیده، در بازنگری شاعر وفادار به سنّت ها، این گونه بیت تغییر یافته است.

گفتم: «این گوی مدوّر چه بود؟» گفت: «بود
پاره سنگی که زدندش به اهانت پایی»[۱]

و در یک مقایسه ی ساده ی سبک شناسانه به روشنی می توان داوری کرد که کدام بیت با فضای کلّی شعر و موضوع آن سازگار و همخوان است. اندکی تأمّل روشن می کند که بازنگری شاعر به دلیل جریان سنّتی ـ که واژه‌ای چون «تیپا» را برنمی تابد ـ بر مصراع آغازین نیز اثر گذاشته و «بُود» را در مصراع آورده است که در اوّلین نگاه زیباشناسانه، برتری تحریر اوّل روشن می شود. طرح و بسط این نکته خود رساله ای مستقل می طلبد تا کدام همّت بلند و سترگ، روزی در همین زمینه تحقیق و پژوهشی ارجمند را رقم زند و دست کم در قلمرو شعر امروز، تحریر چندگانه ی شعر شاعران را مطالعه، بررسی و نقد کند تا تحوّل ذهنی، ذوقی و روحی شاعر را معلوم و روشن گرداند. خوش بختانه اسناد و منابع موجود، دست مایه ی خوبی برای این تحقیق هستند. بسیاری شاعران در چاپ دوّم و سوّم مجموعه ی شعری خود، شعری را حذف می کنند، ابیات یا بخش هایی از شعر را تغییر می دهند و تنها ذهن های کنجکاو، نقّاد و جستجوگر این تغییرات رندانه و غیر رندانه را درمی یابند و پی می گیرند.

نکته ی سوّم

در دفتر و دیوان برخی شاعران تک بیت ها یا مفرداتی می توان یافت که درخشان، طنین دار، تأثیر گذار و چه بسا به تنهایی در اندازه ی یک شعر کامل باشند.

آیا این ابیات، جوشش و فوران ناگهانی یک مضمون نبست که شاعر توان یا مجال ادامه ی آن را نیافته است؟ گاه ممکن است این مفردات مطلع غزلی یا قصیده ای باشد که تنها همان بیت آغازین مانده و مابقی شعر گم شده یا سروده نشده است. حتی در روزگار ما از این نمونه ها در شعر و دفتر شاعران کم نیست. به نمونه های زیر توجّه کنید:

گرچه گلچین نگذارد که گلی باز شود
تو بخوان، مرغ چمن! بلکه دلی باز شود

* * *

رسیده ایم من و نویتم به آخر خط
نگاه دار، جوان ها بگو سوار شوند[۵]

مهدی اخوان ثالث

این دو بیت هر کدام به تنهایی می توانند در اندازه ی یک شعر کامل حاوی پیام باشند. آیا شاعر روزگار ما با این احساس که شعر تمام است به تک بیت بسنده کرده یا ادامه ی شعر در اندازه و تأثیر و زیبایی همین تک بیت میسّر نبوده است؟ عاقلانه و شاعرانه آن است که اگر شاعر احساس می کند ادامه ی شعر باعث افول و اُفت و آفت می شود به ادامه نیندیشد.

دوست شاعری می گفت دفترم پر از غزل های ناتمام یا تک بیت هایی است که مطلع غزل اند امّا هرگز نتوانسته ام آن ها را تمام کنم. وی دلیل این توقّف را جدا شدن از حال و هوای لحظه ای می دانست که شعر در آن متولّد شده ولی شاعر موفّق نشده بود، به هر دلیل، در همان لحظه شعر را پی بگیرد. کم نیستند غزل هایی که مطلع آن ها شکوهمند و زیبا و گیراست امّا در ابیات بعد به افول و سستی

می گرایند و به تعبیر درست و دقیق شاعر معاصر، منوچهری گرمارودی، سراینده پس از جوشش، در بخش کوششی شعر، تلاش و کوشش جدّی نداشته است یا نتوانسته است داشته باشد.

این ویژگی حتّی در سروده های شاعران بزرگ دیده می شود. به این غزل حافظ از سر تأمّل و نقد دقیق توجّه کنید.

برنیاید از تمنّای لبت کامم هنوز
بر امید جام لعلت دُردی آشامم هنوز
روز اوّل رفت دینم در سر زلفین تو
تا چه خواهد شد در این سودا سرانجامم هنوز
ساقیا یک جرعه ای زآن آب آتشگون که من
در میان پختگان عشق او خامم هنوز ...[۶]

اندکی درنگ، ناهمخوانی ردیف «هنوز» را در بیت دوّم آفتابی می سازد، نیز «یک جرعه ای» که ترکیبی نادرست است و «جرعه ای» یا «یک جرعه» باید گفته شود. در همین غزل در بیت چهارم همراهی «هر لحظه» با «هنوز» و «هردم» با «هنوز» در بیت پایانی نیز خالی از اشکال نیست. به هرحال شاعر بزرگی چون حافظ، نیز از این بلای دامنگیر، مصون نیست.

نکته ی چهارم:

شروع مناسب و تأثیر گذار در هر اثر ادبی از مهم ترین دغدغه های نویسندگان و شاعران است. ضرباهنگ مناسب و پرکشش و متناسب با روح کلّی اثر، خواننده و مخاطب را به فضای اثر می کشاند و یا برانگیختن اعجاب و شگفتی یا پرسش و عطش و در مجموع «کنجکاوی» وی، انگیزه ی پیگیری و تداوم به او می بخشد همچنان که پایان بندی هنرمندانه، طنین اثر را به لحظه های پس از خواندن و چه بسا به تمام زندگی خواننده بکشاند.

در سروده های امروزین که مرکز و محور اندیشه و پیام شاعر ـ به ویژه در سروده های نیمایی ـ در شعر تکرار و بازگو می شود، دقّت و وسواس در این زمینه بیشتر و جدّی تر است. سروده هایی چون «هست شب»، «آی آدم ها»، «می تراود مهتاب»، «در تمام طول شب»، از نیما یوشیج «زمستان»، «غزل۳»، «لحظه ی دیدار»، «با تو دیشب تا کجا رفتم» از مهدی اخوان ثالث، «آب را گل نکنیم»، «نشانی»، «واحه ای در لحظه»، «ندای آغاز» از سهراب سپهری، «میلاد آن که عاشقانه بر خاک مرد»، «غزلی در نتوانستن» از شاملو از نمونه های روشنی هستند که محور ذهنی و اندیشگی شاعر را عمدتاً در همان تکرار با ترجیع شعر نشان می دهند. این تکرار فراوان بر پیشانی و پایان شعر می نشیند و گاه در طول سروده روی می دهد تا مخاطب حساسیّت و دغدغه ی شاعر را بداند و در بستر تکرار با او همدل و همنوا شود. این نمونه از نیما گواه این ویژگی است:

هست شب
هست شب، یک شب دم کرده و خاک
رنگ رُخ باخته است
باد نوباوه ی ابر، از بر کوه
سوی من تاخته است.
هست شب، همچو ورم کرده ننی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی بیند اگر گم شده ای راهش را
با تنش گرم، بیابان دراز
ـ مرده را ماند در گورش تنگ ـ
به دل سوخته ی من ماند
به تنم خسته که می سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب[۷]

تکرار هست شب (چهار بار)، باید مهم ترین نکته ای باشد که شاعر بر آن تکیه دارد و همه ی سروده در خدمت القای بهتر این معناست. مدار و مرکز ذهن و ضمیر شاعر و همه ی واژگان، تصاویر و فضاسازی ها برای برجسته نمودن همین موضوع است که شاعر در القای آن بسیار موفّق بوده است.

**

نکته ی پنجم

نخستین واژه در یک شعر، کلید ورود به قلمرو شعر است و نخستین پنجره ای که شاعر فراروی ما می گشاید تا از آن جا ساحت روح و احساس او را نظاره کنیم. اگر این واژه همخوان با فضای سروده، موسیقی شعر و معنا و مفهومی باشد که شاعر در پی القای آن است میان ذهن و ضمیر شاعر و مخاطب زودتر پل می بندد و کشش و جاذبه ی سروده را افزون تر می کند.

درنگی کوتاه در سروده های تأثیر گذار و مانای ادب فارسی، ترجمان این ویژگی است؛ شاعران بارز و شاخص، با جوشش زلال و سیلان ذوق شفّاف و صمیمی خویش، در طلیعه ی سخن، متناسب با فضا و مضمون و اندیشه، مناسب ترین واژگان را برگزیده اند. برای نمونه، قصیده ی بلند خاقانی در توصیف ایوان مدائن، در پی آن است که در انسان، درنگی بیافریند؛ چشم ها را به تماشای عبرت ها بگشاید و اندوه جان شاعر را در نظاره ی این ویرانه بازگوید. واژه ی آغازین قصیده، «هان»، متناسب ترین، گزیده ترین و تأثیر گذارترین واژه ای است که هم در القای مفهوم عبرت و هم آمادگی برای ورود به قلمرو شعر و همسازی و هم احساسی با شاعر به کار می آید تکرار آن در همان مصراع آغازین، در تثبیت این حس و ایجاد این فضا بسیار مؤثّر است، نیز کششی در خواننده ایجاد می کند که «بعد» از آن را با کنجکاوی و دقّت پی بگیرد.

هان ای دل عبرت بین از دیده عبر کن، هان!
ایوان مدائن را آیینه ی عبرت دان

همین ویژگی در ترکیب بند شکوهمند و جاودانه ی محتشم کاشانی پیداست. واژه ی آغازین ترکیب بند «باز» است و چه واژه ی مناسبی! هم طنین و استمرار داغ و سوگ و درد است هم باز شدن

دریچه ی اندوه و هم وسعت و گستره و ژرفای داغ و غم را می رساند و زیباتر و بشکوه تر آن که با پرسش همراه می شود:

باز این چه شورش است که در خلق عالم است؟
باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است؟

شروع تأثیر گذار، بسیار پیچیده تر از آن است که تنها با تکیه بر واژه ی آغازین تحلیل و تبیین شود. زیرا همان واژه در شبکه وهیئت کلّی آن بیت، موضوع و مضامین همان شعر و بافت و ساخت موسیقایی و معنایی شعر مفهوم و هویّت می یابد. با این همه اگر مرور و مطالعه ای اجمالی و حتّی شتاب زده در سروده های شاعران بزرگ داشته باشیم، تصویری نسبتاً روشن از نقش و تأثیر واژه های آغازین در کمال بخشی، اعتلا و تأثیر سروده ها فرادست می آید. آنچه در این جا گفتنی و هشدار دادنی است این است که نباید انگاشت که شاعر آگاهانه و با اسطرلاب و رَصَد واژگان، مثلاً میان چند کلمه به انتخاب پرداخته است، این انگاره ی کودکانه در مورد همه ی شاعران نارواست و در مورد شاعران بزرگ نارواتر. امّا قصد اصلی از طرح این موضوع آن است که ذهن و ضمیر پویا و آفریننده ی شاعر متناسب با فضایی که می خواهد بیافریند و مفاهیمی که از ذهن و روحش می روید و می جوشد به گزینشی الهام وار دست می زند. برای تبیین بهتر و روشن تر و عینی تر این موضوع، در دیوان حافظ ـ شاعر جاودانه ترین و جادوانه ترین غزل های فارسی، سیری و گذاری داشتیم و با احصای واژه های آغازین ۴۸۴ غزل او (دیوان غزلیّات سایه) به آمار قابل تأمّل و گویای زیر دست یافتیم.

نوع و نقش واژه	تعداد	درصد
فعل	۴۹	۱۰/۱۲
شرط	۲۶	۵/۳۷
ندا	۶۰	۱۲/۴
سوگند و دعا	۲۰	۴/۱۳
پرسش	۲۲	۴/۵۵
ضمیر	۳۲	۶/۴
متمّم	۴۰	۸/۲۶

می بینیم که در این جدول سهم غزل هایی که با ندا آغاز می شوند و پس از آن غزل هایی که «فعل» در طلیعه ی آن ها نشسته است بیشتر است.

ضرباهنگ و تأثیر غزلی که با ندا و فعل آغاز می شود قوی تر و مؤثّرتر است و شاعر شعرشناس و رند و زیرکی چون حافظ از این ویژگی با نبوغ شاعرانه اش بهره گرفته است.

برای تبیین بیشتر و بهتر نمونه هایی چند از آغاز های موفّق، در چند سروده ی شاخص و بارز مرور می کنیم.

○ آغازهای فعلی موفق

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله آید روز وداع یاران

سعدی

رسید مژده که ایّام غم نخواهد ماند
چنان نماند چنین نیز هم نخواهد ماند

حافظ

رَستم از این نفس و هوا، زنده بلا، مرده بلا
زنده و مرده وطنم نیست بجز فضل خدا

مولانا

نرسم که اشک در غم ما پرده در شود
وین راز سربه مهر به عالم سمر شود

حافظ

شنیدم که چون قوی زیبا بمیرد
فریبنده زاد و فریبا بمیرد

مهدی حمیدی شیرازی

آمدی جانم به قربانت ولی حالا چرا
بی وفا حالا که من افتاده ام از پا، چرا؟

شهریار

○ آغازهای خطابی و ندایی

الا یا ایّها السّاقی ادر کأساً و ناولها
که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکل ها

حافظ

یارب این نوگل خندان که سپردی به منش
می سپارم به تو از چشم حسود چمنش

حافظ

ای صبح تو دمیده! بنا گوش کیستی؟
ای چشمه ی حیات لب نوش کیستی؟

رهی معیری

ای عشق همه بهانه از توست
من خامشم این ترانه از توست

هوشنگ ابتهاج (سایه)

• آغازهای پرسشی

کی شعر نرانگیزد خاطر که حزین باشد
یک نکته از این معنی گفتیم و همین باشد

حافظ

من و انکار شراب؟ این چه حکایت باشد
غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد

حافظ

قاصدک! هان چه خبر آوردی؟
از کجا وز که خبر آوردی؟

مهدی اخوان ثالث

• استفاده از عنصر تکرار (کلمه و حروف)

زهی عشق، زهی عشق که ما راست خدایا
چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا

مولانا

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا
یار نویی، غار نویی، خواجه نگه‌دار مرا

مولانا

ما چون ز دری پای کشیدیم، کشیدیم
امّید ز هر کس که بریدیم، بریدیم

وحشی بافقی

برف نو! برف نو! سلام! سلام!
بنشین خوش نشسته ای بر بام

احمد شاملو

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم وزان است

منوچهری

• تقابل فعلی، صفت و...

می روی و گریه می آید مرا
اندکی بنشین که باران بگذرد

بسیار سال ها به سر خاک ما رود
کاین آب چشمه آید و باد صبا رود

سعدی

سمن بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند
پری رویان قرار از دل چو بستیزند بستانند ...
... به عمری یک نفس با ما چو بنشینند برخیزند
نهال شوق در خاطر چو برخیزند بنشانند ...

حافظ

می بینیم که همه ی این زیبایی های شگفت، تنها محصول واژه ی آغازین نیست بلکه شبکه ها و روابط معنایی و موسیقایی سهمی عمده و اساسی در درخشش و تأثیرگذاری واژه ها و به ویژه واژه ی آغازین دارد.

باز باید پرسید آیا این شبکه ها و حتّی این واژه های آغازین، محصول طرح ذهنی (نکته ی اوّل)، بازنگری و بازنویسی (نکته ی دوّم) و اندیشیدن شاعر و تمرکز همه ی توان و ذوق بر آغاز و مطلع سروده (نکته ی چهارم) نیستند؟ کمی صبر کنید ... باور دارم که شاعران، به ویژه شاعران بزرگ آن چنانند که گویی فرّه ی ایزدی دارند یا به اصطلاح عرب «مؤیّد من عندالله»[۸]اند و شعر در جریانی الهام وار بدانان می رسد امّا بی شک، بازنگری و بازگشت داشته اند و در عبور دوّم و سوّم و چندم از صافی ذهن و ذوق شاعرانه شعر را پرورده تر و بالنده تر ساخته اند. آیا روزی شاهد پژوهش هایی جدّی و بایسته در این باب خواهیم بود تا در نسخه های چندگانه ی شعر شاعران بزرگ از این منظر نگریسته شود و اشکال چندگانه ی یک بیت یا غزل یا هر سروده را با احتمال این که همه از خود شاعر باشند به خوبی بکاوند و تحلیل کنند؟ این نوشته تمام آنچه باید می گفتیم نیست تنها فتح بابی است برای نگریستن از این چشم انداز و جست و جوهای بیشتر و تکاپوهای ژرف تر که امیدواریم رهپویان و صاحب نظران در این عرصه قلم و قدم بزنند و گم گوشه هایی دیگر از شعر موفّق را باز یابند که بی هیچ تردید برای شاعران جوان و اهالی نقد می تواند اثربخش و درنگ آور باشد.

۷۹/۷/۲۰

مطابق با سیزده رجب

روز ولادت امیرالمؤمنین علی(ع)

پی نوشت ها

۱ ـ در مقاله ای با عنوان آن تلخوش (ادبستان، فروردین ۱۳۷۰، ص ۱۶، سیدمحمد راستگو)، نویسنده ی مقاله بر این باور است که تلخوش یک ترکیب تشبیهی فراهم آمده از تلخ و پسوند «وش» نیست بلکه در اصل «تلخ خوش» بوده که به شیوه ی کنایت قدیم پیوسته و سرهم نوشته شده و با حذف یکی از دو «خ» به صورت تلخوش درآمده است. به عبارت دیگر تلخوش بارادوکس (متناقض نما) است.

۲ ـ مراحل خلق داستان، محمد حنیف، حوزه ی هنری، ۱۳۷۲، چاپ اول، صص ۷۷ ـ ۸۷

۳ ـ هشت کتاب، سهراب سپهری، انتشارات طهوری، ۱۳۶۶، ص ۳۱۸

۴ ـ دیوان اشعار بهار، مؤسسه ی چاپ و انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۴۴، ص ۵۵۸

۵ ـ سرکوه بلند (برگزیده ی اشعار مهدی اخوان ثالث)، به انتخاب مرتضی کاخی، انتشارات زمستان، چاپ دوم، ۱۳۷۷، صص ۲۶۹ ـ ۲۷۰

۶ ـ دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، انتشارات زوّار، چاپ ششم، ۱۳۶۹، صص ۱۷۹ ـ ۱۸۰

۷ ـ مجموعه ی کامل اشعار نیما یوشیج، تدوین سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۱، ص ۵۱۱، این شعر در دوران پختگی شعر نیما، چهارسال قبل از مرگش (۱۳۳۸) یعنی در سال ۱۳۳۴ سروده شده است.

۸ ـ حریم سایه های سبز (مجموعه مقالات ۱)، مرتضی کاخی، انتشارات زمستان، چاپ دوم، ۱۳۷۷، ذیل ص ۲۷۳

سیمای علی (ع) در آیینه‌ی شعر فارسی

اشاره:

علی(ع) شمع جمع بشریّت، صدای عدالت انسانیّت، بزرگ مرد دین و شریعت، باور نبوّت و سر سلسله ی ولایت و معدن عصمت و اسوه‌ی شجاعت تاآن حد بزرگ مرتبت است که در وصف او فقط همان می سزد که شهریار گفت:

نه خدا توانمش خواند نه بشر توانمش گفت
منحیّرم چه نامم شه ملک لافتی را

آن بزرگ مرد در همه ی ارکان هستی حضور دارد و هر شاعر و نویسنده‌ای اگر بخواهد قلل بلند و چشم انداز‌های شکوهمند را بستاید، ناگزیر علی را ستوده است. این که ستایش آن راد مرد راستین از کی، چگونه و بر زبان چه کسانی رفته، هدف این مقاله است.

چون علی(ع) یگانه کسی است که بعد از رسول خدا، مردم به حفظ و ضبط سخنانش توجّه کرده‌اند. ابن ابی الحدید از عبدالحمید کاتب[1] ـ که در فنّ نویسندگی ضرب المثل است ـ نقل می کند که گفت: «هفتاد خطبه از خطبه های علی(ع) را حفظ کردم و پس از آن ذهنم جوشید.»

یا عبدالرّحیم بن کنانه که از خطبای عرب در دوره‌ی اسلامی است می گوید که سرمایه ی فکری و ذوقی خود را از علی(ع) گرفته است.

ابن ابی الحدید در مقدّمه ی شرح نهج البلاغه می نویسد: «به حق، سخن علی را از سخن خالق فروتر و از سخن مخلوق فراتر خوانده اند، مردم همه دو فنّ خطابه و نویسندگی را از او فرا گرفته اند.»

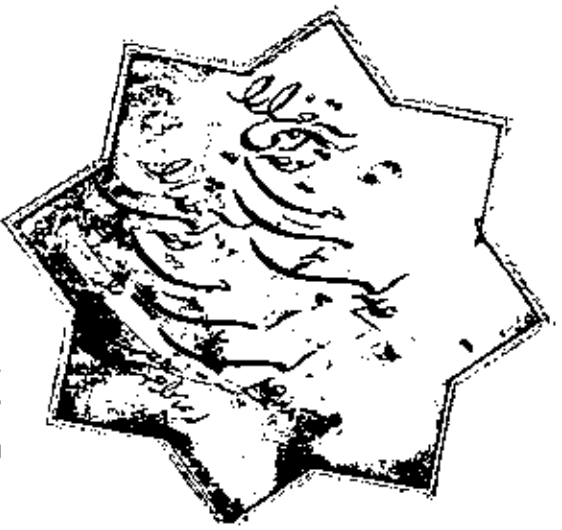
مرحوم شیخ محمّد عبده هم در مقدّمه ی شرح نهج البلاغه ی خود می گوید: «در همه ی مردم عرب زبان یک نفر نیست مگر آن که معتقد است سخن علی(ع) بعد از قرآن و کلام نبوی شریف ترین، بلیغ ترین، پرمعنی ترین و جامع ترین سخنان است.»

شبلی شُمَیِّل[2] سخنی درباره ی امام علی بن ابی طالب دارد: «الامامُ علیُّ بنُ ابی طالب: عَظیمُ العُظَماء، نسخةٌ مفردةٌ لَم یَرَ لَها الشَّرقُ وَ لا الغَربُ صورةً طبقَ الأصل، لا قدیماً وَ لا حدیثاً.»[3]

«امام علی بن ابی طالب بزرگ بزرگان است. او یکتا نسخه ای است که خاور و باختر در گذشته و حال صورت دیگری از آن، که مطابق با اصل باشد، به خود ندیده است.»[4]

. . یکی از نمونه های شعر متعهّد اسلامی مدایحی است که شاعران در مدح پیامبر اسلام و اهل بیت سروده اند که اگر مجموعه ی اشعاری که

□ کرمانشاه ـ منصور صادقی



درباره‌ی مدح امام علی(ع) و دیگر امامان سروده شده است گردآوری شود چندین جلد می شود.

هر چند که پیشوایان اسلام همواره مدح و مدح گویی را نکوهیده‌اند. مَنْ مَدَحَکَ فَقَدْ ذَبَحَکَ[5] هرکس تو را ستود تو را نابود ساخت. شاعران متعهّد هرگز به سوی مدح گویی به معنای متعارف نمی گرایند و آن را مذموم می دانستند. هر چند که بعدها بیشتر شاعران مذهبی به ویژه در زبان فارسی از اصالت کار دور ماندند و در مدایح دینی نیز غرض اصلی را رها کردند.

باری در شعر مذهبی هدف کلّی نشر مبادی دین است و زنده کردن حقایق ایمان و جاری ساختن خون حماسه و تعهّد در جان ها و دل ها.

از این رو شاعران متعهّد همیشه برای حکومت های فاسد خطری بزرگ محسوب می شدند، زیرا آنان در خلال مدح آل محمد(ص) حقایق دینی و صفات لازم حاکم دینی را یاد می کردند و با ذکر صفات اسلامی امامان و مقایسه و تحقیر زمامداران دل ها را به حق و حکومت حق توجّه می دادند.

در این مقاله سعی ما بر این است که به ذکر نمونه هایی از شعر شاعران پارسی گو در ستایش حضرت علی(ع) بپردازیم.

۱. کسایی مروزی

کسایی را باید از سخنوران گران مایه‌ی قرن چهارم دانست. او هم سنگ شاعرانی چون رودکی، فرّخی، عنصری، منوچهری و ناصر خسرو و امثال آنان و شاید برتر از برخی از آنان است.

در آن روزگار تیرگی و تعصب که برخی از کوردلان بی ایمان برای علی(ع) و اولاد او قائل به هیچ گونه فضایل نبودند سخن از تولای علی(ع) به میان آوردن و او را برترین خلق خدا بعد از پیامبر اسلام خواندن تنها کار مردانی چون کسایی مروزی است، حکیم کسایی با ذکر آیات قرآن کریم و بیان کلام الهی به اثبات حقّانیّت علی(ع) و اولویّت او بر دیگران پرداخته است.

در قرن چهارم و پنجم که تعصّبات شدید مذهبی در میان فرقه های مختلف وجود داشت سخن از ستایش حضرت علی(ع) کار ساده و آسانی نبود و مستلزم داشتن ایمانی کامل و شهامتی کم نظیر بود. در چنین دورانی کسایی با بانگ بلند می سراید:

مدحت کن و بستای کسی را که پیمبر
بستود و ثنا کرد و بدو داد همه کار
آن کیست بدین حال و که بوده است و که باشد
جز شیر خداوند جهان حیدر کرّار
این دین هُدی را به مثل دایره‌ای دان
پیغمبر ما مرکز و حیدر خط پرگار
علم همه عالم به علی داد پیمبر
چون ابر بهاری که دهد سیل به گلزار

یکی از بهترین قصاید کسایی، قصیده ی فخیم و غرّایی است که در مدح شاه ولایت، امیر المؤمنین علی بن ابی طالب(ع) سروده است و با بیانی فصیح و دلنشین و ذکر آیاتی از قرآن کریم حقّانیّت او را در جانشینی بلافصل پیامبر اکرم به اثبات رسانده است.

این قصیده ی نغز و استوار در آبان ماه سال ۱۳۴۸ در مجلّه‌ی یغما طبع و منتشر شده است. این قصیده نمونه‌ای از آثار گم شده‌ی یک سخن سرای بزرگ می باشد که از نظر تحقیق و در وضع فکری و اعتقادی آن روز ایران شایان توجّه است. بخشی از قصیده چنین است.

فهم کن گر مؤمنی فضل امیرالمؤمنین
فضل حیدر شیر یزدان مرتضای پاک دین
فضل آن کس کز پیمبر بگذری فاضل تر اوست
فضل آن رکن مسلمانی امام المتّقین[6]

۲. فردوسی

استاد ابوالقاسم فردوسی شاعر بزرگ حماسه‌سرای ایران و یکی از گویندگان مشهور عالم و از ستارگان درخشنده‌ی آسمان ادب فارسی و از مفاخر نامبردار ملّت ایران است. او در وطن پرستی و اعتقاد به اهل بیت پیامبر اکرم اخلاص زایدالوصفی داشت و همین امر یکی از علل اختلاف او با محمود غزنوی است. که این معنی از هجونامه‌ی او در مورد محمود غزنوی به خوبی روشن است:[7]

مرا غمز کردند کان پر سخن
به مهر نبی و علی شد کهن
من از مهر این هر دو شه نگذرم
اگر تیغ شه بگذرد بر سرم ...
نترسم که دارم ز روشن دلی
به دل مهر جان نبیّ و علی ...
اگر مهرشان من حکایت کنم
چو محمود را صد حمایت کنم

فردوسی در عقیده‌ی دینی خود ثابت قدم بود و در مدح و نعت رسول اکرم(ص) و حضرت علی(ع) در آغاز کتاب پر ارج خویش ابیات متعدّدی سروده است:

منم بنده ی اهل بیت نبی
ستاینده ی خاک پای وصی
حکیم این جهان را چو دریا نهاد
برانگیخته موج از و تند باد
چو هفتاد کشتی بر او ساخته
همه بادبان ها برافراخته
یکی بهن کشتی به سان عروس
بیاراسته همچو چشم خروس
محمّد بدو اندرون با علی
همان اهل بیت نبیّ و ولی
اگر چشم داری به دیگر سرای
به نزد نبیّ و وصی گیر جای
گرت زین بد آید گناه من است
چنین است و این دین و راه من است
بر این زادم و هم بر این بگذرم
چنان دان که خاک پی حیدرم
دلت گر به راه خطا مایل است
ترا دشمن اندر جهان خود دل است

هر آن کس که در جانش بغض علی است
از او زارتر در جهان زار کیست

۳. ناصر خسرو

شاعر و حکیم و جهانگرد و مبلّغ توانا ناصر خسرو قبادیانی به سال ۴۸۱ هـ. ق از مردان معروف ایران به شمار می‌رود. شهرت شعری و جهان گردی او به وسیله ی دیوان و سفرنامه ی او آشکار بود تا این که پیدا شدن زادالمسافرین و جامع الحکمتین او را به عنوان فیلسوف و وجه دین و حجّت الاخوان و گشایش و رهایش و شش فصل او را به عنوان متألّه اسماعیلی معروف کرد.[۸]

ناصر خسرو برای علی(ع) شأن خاص و مقام والایی قائل است و از این رو در بسیاری از قصایدش خاندان پیامبر، به ویژه علی(ع) را مدح گفته است و حتّی قصیده‌ای را جداگانه به مدح آن امام همام اختصاص داده است.[۹] و این غیر از ستایش ها و اوصافی است که گاه و بی گاه در قصاید مختلف به طور مستقیم یا غیر مستقیم به مدح حضرت علی(ع) و اهل بیت اختصاص داده است. در این جا به گل چینی از آن اشعار بسنده می کنیم:

... ای گشاینده ی در خیبر، قُران
بی گشایش های خوبت خیر است
دوستیّ تو و فرزندان تو
مر مرا نور دل و سایه سراست
خاطر من زر مدحت هات را
در خراسان بی خیانت زرگر است"

* * *

... خطّ خدای زود بیاموزی
گر در شوی به خانه ی پیغمبر
ندهد خدای عرش در این خانه
راهت مگر به رهبری حیدر
ایزد عطاش داد محمّد را
نامش علی شناس و لقب کوثر"

* * *

... بنگر که خلق را به که داد و چگونه گفت
روزی که خطبه کرد نبی بر سر غدیر
دست علی گرفت و بدو داد جای خویش
گر دست او گرفت تو جز دست او مگیر
علم علی نه قال و مقال است عمّ فلان
بل علم او چو دُرّ یتیم است بی نظیر"

در این جا به بخشی از قصیده ی ۴۷ بیتی او که به طور کامل در مدح حضرت علی(ع) است اشاره می کنیم:

بهار دل دوستدار علی
همیشه پر است از نگار علی
دلم زو نگارست و علم اسیرم
چنین واجب آید بهار علی
به صد سال اگر مدح گوید کسی
نگوید یکی از هزار علی
به مردیّ و علم و به زهد و سخا
بنازم بدین هر چهار علی
نبود اختیار علی سیم و زر
که دین بود و علم اختیار علی
گزین و بهین زنان جهان
کجا بود جز در کنار علی
حسین و حسن یادگار رسول
نبودند جزیادگار علی ..."

۴. حکیم سنایی غزنوی

در میان شاعران و عارفان، حکیم سنایی در صف مقدّم جای دارد و از سرآمدان حلقه ی تصوّف و عرفان است.

سنایی اوّلین شاعری است که افکار تصوّف و اصطلاحات عرفان و گفتار مشایخ را با ذوقیّات شعری آمیخته و در قالب نظم درآورده است و سخنان بلند و معانی دل پسند حکمار الیاس موزون پوشانیده است. سنایی به راستی تحوّلی بزرگ در ادبیّات فارسی به وجود آورده است. در «کتاب النّقض» به بیتی از مناقب او در مورد حضرت علی(ع) اشاره شده است:

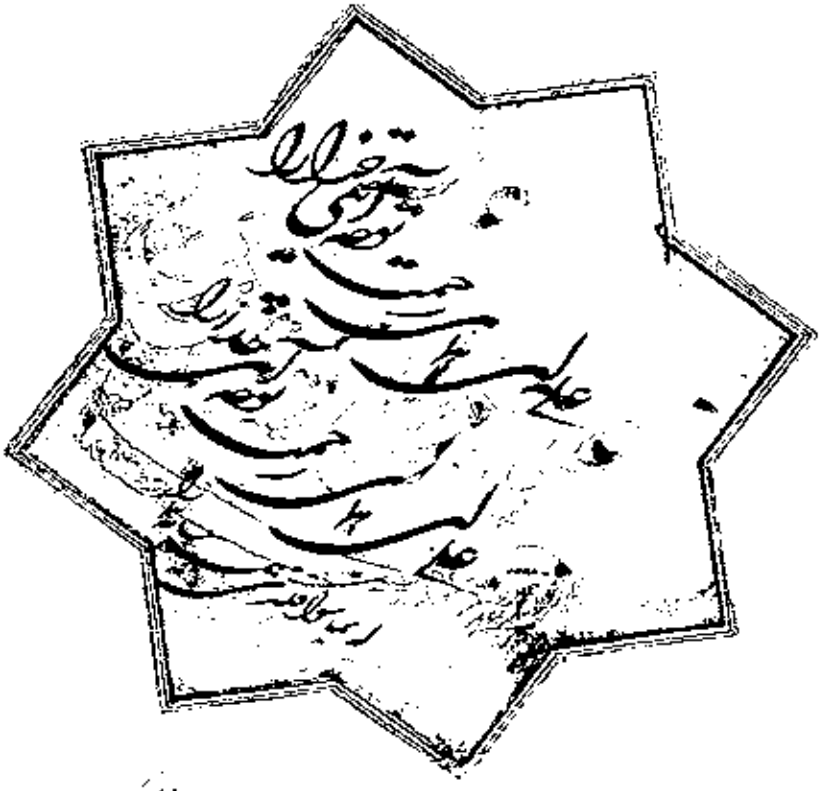
جانب هر که با علی نه نکوست
هر که گو باش من ندارم دوست"

و گذشته از اشارات متأخّرین در اقوال سنایی هم چندبار اشاره به حضرت علی(ع) و آل او و دعوی محبّت آنان و تعریض به مخالفان ایشان است. در عشق نامه وصفی که از علی(ع) کرده است قابل توجّه است. سنایی حضرت علی(ع) را بر همه برتری داده است و چنین گفته است:

اشجع و افصح و افضل و اکرم
از همه اعدل و از همه اعلم

در حدیقه گفته است:

مر مرا مدح مصطفی است غذی
جان من باد جانش را به فدی
آل او را به جان خریدارم
و ز بدی خواه آل بیزارم



دوستدار رسول و آل ویم
ز آن که پیوسته در توال ویم
گر بد است این عقیده و مذهب
هم برین بد بداریم یا رب
من ز بهر خود این گزیدستم
کاندرین ره نجات دیدستم

و باز در حدیقه هنگام مدح امیرالمؤمنین علی(ع) تصریحاتی به قبول امامت او دارد:

... نائب مصطفی به روز غدیر
کرده در شرع خود مرا و را میر
... رازدار خدای، پیغمبر
رازدار پیمبرش حیدر
... تا بگشاد علم حیدر در
ندهد سنّت پیمبر بَر
... با مدیحش مدایح مطلق
زهق الباطل است و جاء الحق

و تعریض‌هایی که به مخالفان حضرت علی(ع) دارد همه دلیل قاطع بر حبّ او نسبت به آن امام همام است و ستایش سنایی از امام حسن و امام حسین و بدگویی قتله‌ی امام حسین هم دلیل دیگری بر اعتقاد شدید حکیم سنایی به آل رسول(ص) است. در این جا به ذکر بخشی از یک قصیده‌ی حکیم سنایی در دیوان او اشاره می کنیم:

جهان پر درد می بینم، دوا کو
دل خوبان عالم را وفا کو؟
سراسر جمله عالم پر ز شر است
ولی شیری چو حیدر با سخا کو؟
سراسر جمله عالم پر زنانند
زنی چون فاطمه خیر النّسا کو؟
سراسر جمله عالم پر شهید است
شهیدی چون حسین کربلا کو؟ ...[15]

۵. عطّار نیشابوری

فریدالدّین عطّار نیشابوری شاعر و عارف نام‌آور ایران در قرن ششم و آغاز قرن هفتم است. سخن درباره‌ی او سهل و ممتنع است؛ سهل به این دلیل که چه در ایران و چه خارج از مرزهای کشورمان کتاب‌های فراوانی در شرح اندیشه و بیان احوال او انتشار یافته است و ممتنع است زیرا که هنوز رازهای سر به مُهری در اندیشه و آثار عطّار نهفته است که تاکنون دست هیچ توانایی در پی گشودن آن به کار نیامده است.[16]

در نهج البلاغه گفت و گوی امیرالمؤمنین علی(ع) با مردی ذکر شده است که از دنیا مذمّت کرده است و علی(ع) او را که می پنداشت دنیای مذموم، همین جهان مادّی و عینی است مورد ملامت قرار داد و به اشتباهش آگاه نمود، شیخ عطّار این گفت و گو را در مصیبت نامه به شعر در آورده است:[17]

آن یکی در پیش شیر دادگر
ذمّ دنیا کرد بسیاری مگر
حیدرش گفتا که دنیا نیست بد
بد نویی زیرا که دوری از خرد
هست دنیا بر مثال کشتزار
هم شب و هم روز باید کشت و کار
زان که عزّ و دولت و دین سر به سر
جمله از دنیا توان برد ای پسر
تخم امروز بنه فردا بر دهد
ور نکارد «ای دریغا» بر دهد
پس نکوتر جای تو دنیای توست
زان که دنیا توشه ی عقبای توست
تو به دنیا در مشو مشغول خویش
لیک در وی کار عقبا گیر پیش
چون چنین کردی تو را دنیا نکوست
پس برای این، تو دنیا دار دوست

شیخ عطّار در منطق الطّیر غیر از مناقب حضرت علی(ع) در ضمن بیان حکایات و تمثیل‌ها، اشارات زیادی به سخنان و رهنمودهای حضرت علی(ع) دارد، که در این جا به بعضی از آن‌ها اشاره می شود:

خواجه ی حق پیشوای راستین
کان علم و بحر حلم و قطب دین
سافی کوثر امام رهنما
ابن عمّ مصطفی، شیر خدا
مرتضای مجتبی جفت بتول
خواجه ی معصوم و داماد رسول ...
مقتدای دین به استحقاق اوست
مفتی مطلق علی الاطلاق اوست ...

***

چند گویی مرتضی مظلوم بود
و ز خلافت راندن محروم بود
چون علی شیر حق است و تاج سر
ظلم نتوان کرد بر شیر ای پسر

۶. جلال‌الدّین مولوی

مولوی یکی از بزرگ‌ترین و توانا‌ترین گویندگان متصوّفه و از عارفان نام‌آور و از متفکّران بلامنازع عالم اسلامی در قرن هفتم است.

مولوی در عین اعتقاد و دینداری کامل، مردی آزادمنش بود و به اهل ادیان و مذاهب به دیده ی احترام و بی طرفی می نگریست.[18]

او چنان که خود می گفت و از او نقل کرده اند با هفتاد و سه مذهب یکی بود و سخت گیری و تعصّب را خامی و نوعی ناپختگی می شمرد. به عقیده ی او حضرت علی(ع) یکی از شخصیّت های آرمانی است که انسان های کامل و از جمله خود مولوی برای رسیدن به اهداف عالی خود باید به او اقتدا کنند، در دیوان غزلیّات شمس چنین آورده است:

زین همرهان سست عناصر دلم گرفت
شیر خدا و رستم دستانم آرزوست

در دفتر اوّل، چهارم و ششم مثنوی اشعار گران قدری در مورد موضوع مورد نظر ما، ستایش و مدح حضرت علی(ع) و بیان حکمت های او آورده است.

دفتر اوّل: وصیّت کردن رسول خدا(ص) مر علی(ع) را که چون هر کسی به نوع طاعتی تقرّب به حق جوید، تو تقرّب جوی به صحبت عاقل و بنده ی خاص تا از ایشان همه پیش قدم باشی:

گفت پیغمبر علی را کای علی
شیر حقّی، پهلوانی، پردلی
لیک بر شیری مکن هم اعتمید
اندر آ در سایه ی نخل امید
هر کسی گر طاعتی پیش آورند
بهر قرب حضرت بی چون و چند
تو تقرّب جو به عقل و سرّ خویش
نی چو ایشان بر کمال و برّ خویش
اندر آ در سایه ی آن عاقلی
کش نتاند برد از ره ناقلی
پس تقرّب جو بدر سوی اله
سر مپیچ از طاعت او هیچ گاه ...
یا علی از جمله ی طاعات راه
برگزین تو سایه ی خاص اله

خلق انداختن خصم بر روی امیرالمؤمنین علی(ع) و انداختن آن حضرت شمشیر را از دست که با این ابیات آغاز می‌شود، معروف است:

از علی آموز اخلاص عمل
شیر حق را دان منزّه از دغل ...
او خلق انداخت بر روی علی
افتخار هر نبیّ و هر ولی ...
در زمان انداخت شمشیر آن علی
کرد او اندر غزایش کاهلی ...[۱۱]

و در دفتر ششم به تفسیر حدیث غدیر خم «مَنْ کُنْتُ مولاه فهذا علی مولاه ...» پرداخته است.

زین سبب پیغمبر با اجتهاد
نام خود و آن علی «مولا» نهاد
گفت هرکس را منم مولا و دوست
این هم من علی مولای اوست[۱۲]

۷. افصح المتکلّمین

سعدی نیز ارادتی خاص به علی(ع) دارد و دیوان سترگ خویش را با جای به نام آن بزرگوار مزیّن کرده است، از جمله در قصیده‌ای توحیدیه بعد از حمد خدا و مدح رسول خدا(ص) ابیاتی به منقبت مولای متقیان علی(ع) و اهل بیت اختصاص داده است که عبارتند از:

... کس را چه زور و زهره که وصف علی کند
جبّار در مناقب او گفته هل اتی
زورآزمای قلعه ی خیبر که بند او
در پنجه‌گر شکست به بازوی لافتی
مردی که در مصاف، زره پیش بسته بود
تا پیش دشمنان ندهد پشت بر غزا
دیباچه ی مروّت و سلطان معرفت
لشکرکش فتوّت و سردار اتقیا
فردا که هر کسی به شفیعی زنند دست
ما بیم و دست و دامن معصوم مرتضی
پیغمبر آفتاب منیر است در جهان
وینان ستارگان بزرگند و مقتدا
بارب به نسل طاهر اولاد فاطمه
بارب به خون پاک شهیدان کربلا ...[۱۳]

۸. خواجه شمس الدّین محمّد حافظ

حافظ یکی از بزرگ‌ترین شاعران نغزگوی ایران و از گویندگان بزرگ جهان و از «اکابر گردنکشان نظم» فارسی در قرن هشتم است.

مهم‌ترین وجه حافظ قرآن‌شناسی اوست. ایمان حافظ آمیزه‌ای از معنویّت و شریعت و حافظ در اصول عقاید و [illegible] مکتب کلامی [illegible] و در فروع (مذهب فقهی) [illegible] است و در عین حال آشکارا گرایش [illegible] دارد و منادی [illegible] مسلمان پاک اعتقاد [illegible] تعصب دوستداران [illegible] عصبیت و طهارت(ع) است. «با این حال او حتّی یک بار در غزلیّاتش به طور صریح [illegible]

حافظ اگر قدم زنرخ هنر خانقاه به صدق
بدرقه ی رهت شود همت شحنه ی نجف

و نیز با [illegible] در همین موضوع دارد:

مردی و گنده‌ی در خیبرگشای
اسرار کرّم ز خواجه ی لافتی بیار
گر طالب فیض حق به جدّ من حافظ
سرچشمه ی لطف و بحر بی پایان بین

۹. عرفی شیرازی

از شاعران مرتبه اول سده‌ی دهم هجری است که در ایران و [illegible] شهرت یافته است و از گویندگان بزرگ [illegible] خویش شمرده شده است.

عرفی قصیده‌ای [illegible] مولای متقیان، علی(ع) دارد که [illegible] ابیاتی از آن در این جا ذکر می‌شود:

جهان بگشتم و چون [illegible] و دیار
نیافتم که فروزد [illegible] چون یار
به کاوش مژگان [illegible] بروم
اگر به هند به خاکم نخفی گر به تتار
شه سریر ولایت علی مظفر قدر
محیط عالم دانش جهان علم و وغا ...

۱۰. [illegible] علی

[illegible] از شاعران [illegible] ایران در سده‌ی [illegible] و از [illegible] هند [illegible] و در [illegible] شاعران عهد [illegible]

عرفی قصیده‌ای در مدح مولای متقیان دارد که مطلع و [illegible]

سیل اشکم را به توفان می زنم
قطره جوشان و خروشان می زنم
مهر با کین چون درآمیزم که دم
از ولای شاه مردان می زنم

در ره اخلاص آن دُرّ نجف
بوسه بر ریگ بیابان می زنم
خاک صحرای نجف را از افتخار
بر سر کُحل صفاهان می زنم[۲۴]

۱۱. اشعاری که در این جا آورده شده از کتاب «سیمای محمّد در آینه‌ی شعر فارسی» انتخاب شده است

با مطالعه‌ی این کتاب اشعاری را که مربوط به وصف حضرت علی(ع) می باشند در این جا به طور مختصر آورده‌ام.

الف: سیّد خیل رُسُل عنوان قصیده‌ای است از شمس الفصحا میرزا محمّد محیط قمی که مطلع و بعضی از ابیاتش در زیر عیناً نقل می شود.

اوّل صبح دوم، آخر دوران شب است
هله عید آمده روزی خوش و وقتی عجب است
صهر و ابن عم و اوّل وصی اورست علی
کز نهیبش به تن و جان عدو تاب و تب است
به نبیّ و علی و آل، تولّا کردن
مایه‌ی امن و امان، دافع رنج و تعب است
شرف از مدحتشان یافته تا نظم محیط
قدسیان را ز پی کسب شرف ورد لب است ...[۲۵]

ب: حبیب الله خلیلی شاعر معاصر افغانی قصیده‌ای با عنوان «آه نیمه شب» در مدح رسول خدا(ص) سروده‌اند. ابیاتی را هم از این قصیده به مدح حضرت علی(ع) و اهل بیت اختصاص داده‌اند:

آهی که نیمه شب زند از سینه سر، همی
از طارم سپهر نماید گذر همی ...
یارب به حق دشنه‌ی شیر خدا علی
آن آیت شهامت و فتح و ظفر همی[۲۶]

ج: علی اکبر خوشدل تهرانی در قصیده‌ای با عنوان «سبب آفرینش» که در مدح رسول خداست ابیاتی را به وصف حضرت علی(ع) اختصاص داده است.

ز برج آمنه ماهی درخشید
که پرتو بر مه و خورشید بخشید ...
گهی لعل لبش حق را جلی کرد
گهی با دست و بازوی علی(ع) کرد
اگرچه معجزاتش بود، وافی
علی(ع) بر صدق احمد هست کافی[۲۷]

د: نوری ـ سیّاره‌ی گیلانی ـ هم در شعری که با عنوان «ندای اذان» در مدح رسول خدا سروده است در ستایش حضرت علی(ع) چنین گفته است:

خواند زبان دلم ثنای محمّد
ماند خرد خیره در لقای محمّد ...
کس نرساندش گزند، لیله‌ی هجرت
چون که علی خفته بود، جای محمّد
غیر علی(ع) پی نبرده است بر این راز
آری و سوگند بر خدای محمّد[۲۸]

هـ. صابر همدانی هم در قصیده‌ای با عنوان «خواجه‌ی کاینات» که در مدح رسول خدا سروده است در مدح حضرت علی(ع) چنین آورده است:

پرتو مهر است از لقای محمّد
ماه سپهر است رونمای محمّد ...
گرچه علی خود امیر ملک بقا بود
گشت به دار فنا فنای محمّد
غیر پسر عمّ او که هست یداللّه
کس نبرد پی، به مدّعای محمّد
در حق حیدر، که قاصر است زبان ها
کرد سر و جان خود فدای محمّد
هر که به بیگانگی شناخت علی(ع) را
از دل و جان نیست آشنای محمّد
گر علی اش نیست جانشین بلافصل
در شب غار از چه خفت جای محمّد؟
در شب معراج، قدر و جاه علی را
ساخت عیان ایزد از برای محمّد ...[۲۹]

و. طرب بن همای شیرازی در قصیده‌ای با عنوان «کیمیای جان» در مدح رسول خدا(ص) ابیاتی را به مدح حضرت علی(ع) اختصاص داده است:

از بعد حمد باری و توحید کبریا
نعت نبی سرایم پنهان، نه بر ملا ...
گر دوستیّ احمد محمود باشدت
ها، چنگ زن به دامن معصوم مرتضا
قسّام نار و جنّت، شیر خدا، علی
سلطان اتقیا و سپهدار اولیا
از بعد مرتضی، حسن آن شاه ممتحن
بعد از حسن، حسین شهنشاه کربلا ...[۳۰]

۱۲. ادیب نیشابوری

ادیب نیشابوری از شاعران معاصر (قرن سیزده و چهارده شمسی) ترکیب بندی در مدح حضرت علی(ع) دارد:

رشک می نوشد جهان، خیزید تا مینا زنیم
پشت پا بر گردش نُه گنبد مینا زنیم ...
جای آن دارد که پا بر طارم اعلی زنیم
تا دم از مدح علیّ عالی اعلی زنیم
شهریار راستان، فرمانروای راستین
کش جم اندر آستان است و یَم اندر آستین ...

... شکوه‌ای از ما اگر کردند اندر روز حشر
چنگ بر تار ولای سافی کوثر زنیم
حیدر صفدر که شهر علم احمد را در است
ماسوی الله یکسر از او مشتق و او مصدر است ...[۳۱]

۱۳. الهی قمشه‌ای

میرزا مهدی الهی قمشه‌ای از اعاظم حکما و فلاسفه‌ی این عصر به شمار می رود او قصیده‌ای در توحید ابیزد پاک و شرح ذکر و تسبیح کلّیه‌ی موجودات ذات اقدس الهی و ثنای پیغمبر و آل اطهار دارد که مطلع و بعضی از ابیاتش چنین است:

چون عاشقان بگزین ره صدق و صفا را
خواهی چو در دل پرتو نور خدا را ...
معشوق یزدان داستان عشق قرآن
سر حلقه‌ی عشّاق حق دان مصطفی را
هم شاهد مشهود خوبان در عالم
شاهنشه جان خسرو دین، مرتضی را
زان پرتو سبحان و فرزندان پاکش
اشراق رحمان جوی و انوار هدی را ...[۳۲]

۱۴. نیما یوشیج

علی اسفندیاری، «نیما» متولّد ۱۳۱۵ هـ. ق هم اشعاری به سبک اشعار سنّتی در مدح مولای متّقیان سروده است، اوّلین شعر، شعری است که در روز عید غدیر خم سروده است:

گفتی ثنای شاه ولایت نکرده‌ام
بیرون ز هر ستایش و حدّ ثنا علی است
چونش ثنا کنم که ثنا کرده‌ی خداست
هر چند چون عُلات نگویم خدا علی است
شاهان بسی به حوصله دارند مرتبت
لیکن چو نیک در نگری پادشا علی است
گر بگذری ز مرتبه‌ی کبریای حق
بر صدر دور زود گذر کبریا علی است
بسیار حکم‌ها به خطاطمان رود ولی
در حق آن که حکم رود بی خطا علی است
گر بی خود و اگر بخود اینم نناش بس
در هر مقام بر لبم آوای یا علی است[۳۳]

و هم چنین قصیده‌ی بلندی در وصف بهار و منقبت مولای متّقیان علی(ع) سروده است که مطلع و چند بیت از آن در این جا ذکر می‌شود:

باز آمد نوروز مه دلبر و ساغر
زان گشت همه باغ پر از ساغر و دلبر ...
او را چه بنامم که بود نام سزاوار
او را چه سنانم که بود آتش در خور؟
برتابم اندر صفتش گفتن ازیراک
من هر صفتش گویم از آن است فراتر ...[۳۴]

۱۵. استاد شهریار

شهریار شاعر پرآوازه‌ی پارسی گوی آذری زبان کشورمان از ارادتمندان رسول اکرم(ص) و اهل بیت اطهار (ع) است. غزل مناجات، خاتم شاه ولایت، مثنوی شب و علی و قطعه‌های مولا علی از دریچه‌ی چشم مخالفین و در گه شاه ولایت و مثنوی مولا علی و شریح قاضی را درباره‌ی مولا سروده است و از امثال مولا علی(ع) و خطبه‌های او یاد کرده است که در این جا به ذکر چند نمونه می‌پردازیم

چند بیت از غزل مناجات:

علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را
که به ماسوا فکندی همه سایه‌ی هُما را
دل اگر خداشناسی همه در رخ علی بین
به علی شناختم من به خدا قسم خدا را
به خدا که در دو عالم اثر از فنا نماند
چو علی گرفته باشد سر چشمه‌ی بقا را ...
نه خدا توانمش خواند نه بشر توانمش گفت
متحیّرم چه نامم شه ملک لافتی را ...[۳۵]

در آغاز جلد سوّم دیوان سه غزل با عنوان «یا علی» و «علی» دارد. چند بیت از آن‌ها نقل می‌شود:

مستمندم بسته‌ی زنجیر و زندان یا علی
دست گیر ای دستگیر مستمندان یا علی
بندی زندان روباهانم ای شیر خدا
می جوم زنجیر زندان را به دندان یا علی
آهن تفتیده‌ام کز کوره آرندم برون
تا بسایندم میان پتک و سندان با علی ...
دردمندی روسیاهم با شفاعت مستحق
ای درت دارالشّفای دردمندان یا علی

* * *

ای جلوه‌ی جلال و جمال خدا، علی
وز هرچه جز خدا به جلالت جُدا، علی
در تو جمالی از ابدیّت نموده‌اند
ای آیگینه‌ی ابدیت نما، علی ...
فیّاض در فضیلت تو گفته «هَلْ اَتی»
لولاک در فُتوّت تو (لافتی)، علی ...
باز آن یهود بسته در قلعه‌های قدس
بگشا به دست و پنجه‌ی خیبرگشا، علی ...
صوفی هم از صفای تو بر خورد فرن‌ها
گاهی صفی علی شد و گاهی صفا علی

* * *

اینک به مهد حضرت معصومه شهر تم
برداشته منادی ایمان ندا، علی
با نایب امام زد آن فجر نقره فام
خورشید گو به نقره فشاند طلا، علی
صف بسته مسلمین پی جنگ و جهاد کفر
بفرست ذوالفقار شرر بار یا علی ...
ما پیشوا ز مهدی موعودت آمدیم
با وعده‌ی ظهور ولی کُن وفا، علی ...[۳۶]

پی نوشت

۱. ابن ابی الحدید از علمای معتزلی قرن هفتم هجری است، او ادیبی ماهر و شاعری چیره‌دست است و سخت شیفته‌ی سخن مولا علی است.

۲. شبلی شمّیل طبیب و محقّق (۱۲۶۹ـ۱۳۳۵ هـ. ق/ ۱۸۳۵ـ ۱۹۱۷ م.) از نظر مذهبی مسیحی بود و از طرفداران فرهنگ جدید متمایل به نظریّه‌ی تکامل بود.

۳. الامام علی، صوت العدالة الانسانیة، جرج جُرداق، چاپ بیروت، دارالفکر العربی، ج ۱، ص ۳۷.

۴. سفینة البحار، ج ۲، ص ۵۲۸.

۵. بحارالانوار، ج ۷۳، ص ۲۹۲

۶. اشعار حکیم کسایی مروزی و تحقیق در زندگانی و آثار او، دکتر مهدی درخشان

۷. تاریخ ادبیّات ایران، جلد اول، دکتر ذبیح الله صفا، چاپ دهم، ۱۳۶۹، انتشارات فردوسی.

۸. تحلیل اشعار ناصرخسرو، دکتر مهدی محقّق، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ چهارم، آبان ۶۳

۹. گزیده‌ی اشعار ناصرخسرو، به کوشش دکتر جعفر شعار، نشر ناشر، تهران، ۱۳۶۳

۱۰. دیوان ناصرخسرو، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقّق، ص ۳۵

۱۱. همان، ص ۴۷

۱۲. همان، ص ۱۰۵

۱۳. همان، صص ۶ ـ ۱۸۴

۱۴. کتاب النقض، چاپ آقای محدّث، ص ۲۵۲

۱۵. گزیده‌ی قصاید، غزلیّات و ... حکیم سنایی، به کوشش مرحوم دکتر ضیاءالدّین سجّادی

۱۶. مقدّمه‌ی منطق الطیر، با تصحیح حمید حمید

۱۷. سیری در نهج البلاغه، استاد مطهری، انتشارات حسین الهی، چاپ دوّم، ۱۳۵۸، ص ۲۶۸

۱۸. مثنوی معنوی، دفتر اول، با مقدّمه و تصحیح مرحوم فروزانفر

۱۹. همان

۲۰. همان، دفتر ششم

۲۱. برگزیده‌ی متون ادب فارسی، ص ۱۵۲.

۲۲. حافظ نامه، بخش ۱، بهاءالدّین خرّمشاهی

۲۳. دیوان حافظ، به تصحیح علی رجب

۲۴. کلیّات اشعار ملک الشعرا طالب آملی، به تصحیح و با مقدّمه‌ی شهاب طاهری.

۲۵. سیمای محمّد در آیینه‌ی شعر فارسی، محمود شاهرخی ـ مشفق کاشانی، ص ۸۴

۲۶. همان، صص ۹۷ـ۹۹

۲۷. همان، صص ۱۰۲ ـ ۱۰۳

۲۸. همان، ۱۲۵

۲۹. همان، ص ۱۲۷

۳۰. همان، ص ۱۶۴

۳۱. از بهار تا شهریار، جلد اول، حسینعلی محمّدی، صص ۱۶۲ـ ۱۷۲

۳۲. همان، صص ۲۳۴ـ ۲۴۰

۳۳. مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، به کوشش سیروس طاهباز، ص ۴۷۹

۳۴. همان، صص ۵۹۵ـ ۵۹۷

۳۵. کلیّات دیوان شهریار، جلد اول، ص ۹۸

۳۶. همان، ج ۳، صص ۱۲ـ ۱۴

آنچه تاکنون درباره ی ماهیّت، هویّت و چندی و چونی شعر گفته اند هیچ یک شعر را چنان که هست در خور نیست. پس چیست این پدیده ی حیرت انگیز تعریف گریز؟ اگر دست آخر باید در تعریف آن گفت که: «شعر شعر است» و هیچ اکلامی نه قادر به تعریف آن، هم اکنون از محتوای کلمات همه ی شاعران و منتقدان همین برمی آید که شعر جز شعر نیست. امّا آن شعر که در تعریف شعر می آید خود چیست؟ نوشته ی زیر نیز سخنی از این دست می گوید درباره ی جوهر شعر. نویسنده ی مقاله آقای مصطفی علی پور (متولّد ۱۳۴۰ ـ تنکابن) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی و دبیر ناحیه ی یک کرج است. وی جز شاعری به تحقیق و پژوهش هایی نیز در حوزه ی شعر دست زده است. از مجموعه ی آثار او می توان به کتاب های از گلوی کوچک رود، هفت بند مویه و گزیده ی ادبیّات معاصر و ساختار زبان شعر امروز اشاره کرد.

در تعریف و ماهیّت شعر

تعریف شعر از مقوله هایی است که پیوسته دغدغه ی شاعران و حتّی برخی نویسندگان بوده است. غالب نظریّه پردازان شعر را غیر قابل تعریف می دانند. دلیل غالب آنان تکیه بر ابعاد ناشناخته ی ظهور و تولّد این نوع سحرانگیز کلامی است. در برخی تعریف هایی که ارائه شده است، معمولاً به بُعدی از ابعاد وجودی شعر توجّه شده است: «شعر نوعی اجرا به وسیله ی کلمات است.»[1]، «شعر پل معلّق میان تاریخ و حقیقت، راهی به سوی این یا آن نیست، شعر، دیدن آرامش در جنبش است.»[2]، شعر عبارت است از «مقدار زیادی شادی، رنج و سرگشتگی، به اضافه ی مقدار کمی لفظ و لغت.»[3]، یا «خون چو می جوشد، منش از شعر، رنگی می دهم.»[4] و ... در همه ی این تعریف ها، نگاه ویژه ی شاعر و نویسنده به هستی و شخصیّت خاصّ انسانی نهفته است. هرکسی از زاویه ی دید خود هم چنان که به تعریف انسان می نشیند، شعر را نیز تعریف می کند، امّا حقیقت چیز دیگری است. شعر مثل شخصیّت روشن انسانی مجموعه ای از ابعاد ماهوی است و تنوّع تعریف ها در شعر نیز به همین مسأله بازمی گردد.

نظریّه پردازان گذشته، بیشتر به روساخت و صورت شعر توجّه داشته اند و ارزش های هنری و زیبایی شناختی کم تر مورد توجّه آن ها بوده است. نظامی عروضی در چهار مقاله گفته است: «هر که را طبع در نظم شعر راسخ شد و سخنش هموار گشت، روی به علم شعر آورد و عروض بخواند و گرد تصانیف استاد ابوالحسن السّرخسی البهرامی گردد، چون غایة العروضین، کنزالقافیه و نقد معانی و نقد الفاظ و سرقات و تراجم.»[5]. می بینیم که اولاً شعر به زعم نظامی عروضی علم است و نه هنر، دوّم این که، عروض و قافیه از ضروریّات شعری است. نویسنده ی چهارمقاله، حتّی آن جا که وارد عرصه ی معنا می شود، معیارهایی را معرّفی می کند که غالباً از «وهم» و «قوّه ی موهمه» ناشی می شود که ممکن است هر نوع دیگر زبانی نیز بتواند با چنین معیارهایی معرّفی شود: «شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت انسان مقدّمات موهمه کند.»[6] بالاترین بُرد فکری عروضی سمرقندی، تا آن جاست که معتقد است شعر باید: «معنی خُرد را بزرگ و معنی بزرگ را خُرد و نیکو را در خلعت زشت بازنماید و زشت را در صورت نیکو جلوه دهد»[7] و به انهام قوّت های غضبانی و شهوانی را برمی انگیزد.»[8]

این نوع نگاه، بیشتر از آن که تعریف یک نوع ادبی باشد، به نوعی معرّفی قسمی چشم بندی و تردستی شباهت دارد. این نوع نگرش فاقد هرگونه تعمّق و ژرف نگری در روح و هستی کلام و تبدّل و تغییر منش شاعران در روند خلق و آفرینش است. تعریف هایی از این دست، بیشتر این برداشت را در ما تقویت می کند که نظریه پردازان گذشته، همان گونه به شاعری و شعر می نگریسته اند که به یک شغل و حرفه و مشاغل آن. حتّی صاحب قابوسنامه که چندان نظریّه پرداز هم نیست، این باور عمومی آن روزگار را روشن تر عرضه می کند: «به وزن و قافیه ی تنها قناعت مکن، بی صناعتی و ترتیبی شعر مگوی که شعر راست ناخوش بود، علمی باید اندر شعر و اندر زخمه و اندر صوت کردن تا خوش آید. صناعتی به رسم شعرا چون: مجانس و مطابق و متضاد[9] یا اگر غزل و ترانه گویی سهل و لطیف و ترگوی و بر قوافی معروف گوی»[10]. این نوع نگرش به شعر، نگرشی عمومی و رایج در میان نظریّه پردازان گذشته است. آنچه آنان به عنوان نظریّه های نقد ادبی عرضه کردند، بیشتر از آن که بخواهد توجیه گر و معرّف مقوله ای به نام شعر باشد، تعریف «نظم» است حتّی آن جا که در تعریف اندیشه وری و بهره مندی از خیال سخن می گویند، چندان شعر را تعریف نمی کنند. حتّی گاه شعر و نظم را همتراز و همگون می بینند. مرزهای دانستن نظم و شعر تنها در تئوری منحصر نمی ماند، حتّی در عمل نیز در برخی آثار شاعران جلوه گر است و بیشتر آثار اینان مثل رشید وطواط در ذهن و کتاب خودشان منحصر و زندانی ماندند، و راهی به قلب و روح مردم نیافتند.

ادیب صابر ترمذی از آن شاعرانی است که تعهد عملی به این تعریف دارد:

«نظم روان زآب روان، سینه را به است
شعر روان زجان و روان گداخته است

نادان چه داند آن که سخندان به گاه نظم
جان را گداخته است و از آن شعر ساخته است»

رشید وطواط در حدائق السّحر نظم و شعر را مرادف می داند و بنابر همین تعریف استاد همایی در کتاب صناعات ادبی به تأثیر از حدائق السّحر می گوید:

«نظم در لغت به معنی به هم پیوستن و در رشته کشیدن دانه های جواهر و در اصطلاح سخنی است که دارای وزن و قافیه باشد (= موزون و مقفّی) و مرادف آن را «شعر» نیز گویند.»[۱۰]

صاحب المعجم در شیوه ی آموزش شعری اش می گوید: «باید که [شاعر] چون ابتداء شعری کند و آغاز نظمی نهد، نخست نثر آن را پیش خاطر آورد و معانی آن بر صحیفه ی دل نگارد و الفاظی لایق آن معانی ترتیب دهد و وزنی موافق آن شعر اختیار کند.»[۱۱] چنین نگرشی به شعر ناشی از تسامح در درک روح هنری شعر است. آنان که نگاه عمیق به مظاهر هستی دارند، توان کشف و نفوذ در اعماق مظاهر هنر از جمله شعر را که از پیچیده ترین و ژرفناک ترین بعد روحانی هنرمند سرچشمه می گیرد، پیدا می کنند. لذا هنر را بهتر می شناسند و عمیق تر معرّفی می کنند. چیزی که غالب منتقدان امروز کم و بیش بدان متعهّدند، نگاه فلسفی به هنر و از مظاهر آن، شعر است. حتّی وقتی که ساختاری اندیشیده اند... عموم فلاسفه شعر را چنین دیده اند. هگل شعر را فلسفه ی منظوم می داند.[۱۲] و آنچه نزد ارسطو اعتبار دارد، معنی شعر است، نه وزن و قافیه. و یا خواجه نصیر که پیش از هر کسی «منطقی» است، می گوید: «و شبهت نیست که غرض از شعر، تخیّل است... و امّا تخیّل، تأثیر سخن باشد در نفس بر وجهی از وجوه.»[۱۳]

در نگاه عارفان شعر از آنچه نظریّه پردازان گفته اند فراتر می ایستد. عارفان گاه بی آن که ادّعای شاعری داشته باشند، آثاری سروده اند که از ناب ترین آثار شعری فارسی است، هر چند از چارچوب تعاریفی که کم و بیش درباره ی شعر گفته اند، بیرون است. در نظر شهید عین القضات همدانی شعر آینه ی تأمّلات، عواطف و روح انسان است و به تعبیری شعر محک و نقد حال خویش است. با شعر در خود گشتی می زنی و سیری می کنی و خودت را می شناسی که آغاز خداشناسی است:

«جوانمردا/ این شعرها را چون آینه دان/ آخر دانی آینه را صورتی نیست در خود/ امّا هر که نگه کند صورت خود تواند دیدن. ... همچنین می دان که شعر را در خود هیچ معنایی نیست. امّا هر کسی از او، آن تواند دیدن که نقد روزگار و کمال کار اوست/ و اگر گویی که شعر را معنی آن است که قائلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع می کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: «صورت آینه، صورت روی صیقلی یی است که اول آن صورت نمود.»[۱۴]

و این که هرکس شهسوار اسب سپید آرزوهای خویش را در شعرهای حافظ می بیند، صفت آینگی آن است که شهید عین القضات گفته است. تردیدی نیست که غالب شاعران شعر را بیشتر از منظر حسّ شاعرانه ی خود دیده اند، همان حسّی که در شکل گیری تجربه های شاعرانه شان بیشترین کنش را داراست. به عبارتی ساده تر شاعران غالباً با همان ناخودآگاهی که شعر می نویسند، به تعریف آن می نشینند و اگر بخواهیم تعریف های شاعرانه ی آنان را در دسته بندی های متفاوت نقد ادبی و مکتب های آن جای دهیم، غالب تعریف ها در طبقه ی نقد روان شناختی قرار می گیرد. اخوان ثالث، بزرگ شاعر روزگار ما شعر را بی تابی شاعر در پرتو شعور نبوّت می داند که کم و بیش به جنبه ی الهامی بودن آن اشاره دارد و اندکی به این کلام شارل بودلر شاعر سمبلیست فرانسه که از شاعران همچون پیامبران به نیکویی یاد می کند و الهام را وجه مشترک آنان می داند،[۱۵] شبیه است و گویای این خصوصیّت طبیعی شاعران که تعریف شعر را در خود شعر بیابند، یعنی شعر باید خودش، خودش را تعریف کند. از این منظر شاعران کمتر پذیرفتند که تعریف یک مقوله ی هنری، از وظایف «نقد» است و نقد، پایه ها، معیارها و اصولی دارد که مبنای قضاوت های آن است. حتّی آن جا که ذوق زیبایی شناختی، آن چنان که کانت می گفت که «شناخت زیبایی از ذوق صادر می شود.»[۱۶]، و نقد را بدین ترتیب امری ذوقی تلقّی می کرد، هرگز چندان بر پایه ی مبانی نقد، یا آن معیارهای علمی دقیقش مورد سؤال قرار نگرفت. شاید بتوان گفت برخی شاعران ازاین نظر که شعر را قالبی

کوچک و ناتوان در عرصه ی اندیشه های شاعرانه ی خویش می دانستند، چنین تعاریفی به دست داده اند: شعر به قول ایناتسیو سیلونه «رؤیای جوانی» است و در نظر مولوی «رنگ بی تاب خون» است: «خون چو می جوشد منقش از شعر رنگی می دهم». رنگ خون جوشان مولوی در لحظه های شور و جذبه و اشتیاق و به یک معنی رنگ هستی و موجودیّت مولاناست؛ زبان طغیان اوست؛ عرق ریزی روح است. عرق ریزی روح بلند، به بلندا و پهنای تمام هستی، طغیانی علیه نظامی تکراری که بر پیرامون او دیوار شده است. نوعی لجبازی کودکانه[۱۷]، در عین حال جدّی و ژرف آهنگ در برابر آنچه که طبیعت تحمیل می کند. و این را می توان از زادگاه و زاد جای شعر چنان که مولانا می گوید، به خوبی دریافت: «تو مپندار که من شعر به خود می گویم/ تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم». شعر در نگاه مولوی حتّی اسطوره است. یک اسطوره ی فردی که از ناخودآگاه فرد شروع می شود، به آگاهی در ناخودآگاه جمع می پردازد. مگر اسطوره به معنای خاصّ خود، زبان ناخودآگاه جمعی در روزگاری دراز نیست؟ بی شک به همین دلیل است که شعر وارد خون و پوست انسان می شود و از «اعمالی درون و قلب ملّتی به حساب می آید. و به قول جبران خلیل جبران [شعر] قلب ها را مسحور می کند، ترانه های عقل را می خواند.»[۱۸] به اعتقاد وی شاعری که بتواند «در یک زمان هم قلب انسان را مسحور کند و هم ترانه های عقل او را زمزمه نماید، در حقیقت می تواند بساط زندگی خویش را در سایه ی خدا بگستراند.»[۱۹] و سخن فرجام، این چند سطر موسوی گرمارودی درباره ی شعر است که در شباهت به آنچه جبران گفته است، می گوید که: «ای شعر!

ای [illegible] روح، ای خاک، ای خدا، ای

و ای [illegible] کوچک دل های بزرگ ...»[۲۰]

منابع و پی نوشت ها:

۱ـ رابرت لی فرانست، به نقل از طلا در مس، ج اول، رضا براهنی، ناشر: نویسنده، چاپ اول ۱۳۷۱

۲ـ اوکتاویو پاز، ده شاعر نامدار قرن بیستم، انتخاب و ترجمه خشمت جزنی، نشر مرغ آمین، چاپ؟، ص ۲۱۴

۳ـ جبران خلیل جبران، حمّام روح، ترجمه جبر حسینی، نشر حوزه ی هنری، چاپ دوم، ص ۱۲۰

۴ـ جمله ای است از دیوان کبیر مولوی

۵ـ نظامی عروضی سمرقندی، چهار مقاله، به اهتمام دکتر محمّد معین، نشر امیر کبیر، چاپ هشتم، تهران ۱۳۶۴، ص ۴۸

۶ـ همان جا، ص ۴۲

۷ـ همان، همان جا

۸ـ کیکاوس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر، قابوسنامه (گزیده)، شرح غلامحسین یوسفی، نشر امیر کبیر، چاپ ۱۳۶۸، ص ۲۲۷

۹ـ همان جا، ص ۲۲۸

۱۰ـ همایی، جلال الدّین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، نشر هما، چاپ هشتم، زمستان ۷۱، ص ۵

۱۱ـ شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح میروس شمیسا، نشر فردوس، چاپ اول، تهران ۱۳۶۷، ص ۳۸۵

۱۲ـ به نقل از گفت و گوی سیمین دانشور، در هنر و ادبیات امروز، به کوشش ناصر حریری، دفتر اول

۱۳ـ خواجه نصیر الدّین طوسی، معیار الاشعار، فصل اول، در حدّ شعر و تحقیق آن

۱۴ـ عین القضات همدانی، نامه ها، علی نقی منزوی، عفیف عسیران، بنیاد فرهنگ ایران، ج ۱، ص ۲۱۶

۱۵ـ اسدپور، بازمحمد، پیوند شعر، موج ناب یا مذهب (مقاله)، روزنامه ی سلام، سه شنبه ۸ مهر ۱۳۷۶

۱۶ـ شکری العانی، در نظریة الادب، ص ۱۷، به نقل از اطلاعات، ۳ مرداد ۱۳۷۶، ص ۶، (مقاله: تأملی بر نقد و نظریه ی ادبی، بخش اول)

۱۷ـ منوچهر آتشی، شاعر را کودکی می داند. «شاعر، اما همیشه کودکی می ماند، ساده و پاک و مشتاق» (گزینه ی اشعار، نشر مروارید، چاپ دوم، ۱۳۶۹، ص ۱۰)

۱۸ـ جبران خلیل جبران، حمّام روح (گزیده ی آثار)، ترجمه حسن حسینی، ص ۱۲۱

۱۹ـ همان جا

۲۰ـ موسوی گرمارودی، سیّد علی، خط خون، نشر زوّار، چاپ اول، ۱۳۶۳، ص ۱۳

دکتر [redacted] ذوالفقاری

استاد محیط طباطبایی[1]

پاییز سال ۱۳۰۰ شمسی بود. ابرهای سیاه و سفید تمام آسمان اصفهان را فرا گرفته بود. نم نم باران پاییزی و برگ ریزان خیابان های دو طرف زاینده‌رود، تمام فکر و ذهن سیدمحمّد را به خود مشغول کرده بود. تنها هیاهوی کلاغ ها آرامش سیّد را بر هم زد و او را به یاد قرارش با مرد گیلانی انداخت. این مرد متصدّی چاپ روزنامه بود که به وسیله ی یکی از هم شهریان زواره ای تقاضای همکاری از سیّدمحمد کرده بود.

به زودی در دفتر کار مجلّه حاضر شد با پیشنهاد مدیر برای نوشتن مقاله ای درباره ی اصفهان. گرچه [redacted] هم در زواره با برخی مطبوعات آشنا [redacted] و از روی آن ها مشق می [redacted] عشق او در روزنامه‌و [redacted] نه می شد ولی نمی دان [redacted] چه کند؟

تا آن روز [redacted] سال از زندگیش می گذشت، به طور جدّی مقاله یا مطلبی برای مطبوعات نوشته بود [redacted] پیشنهاد او را بپذیرد [redacted] نمی خواست این فرصت [redacted] دست بدهد؛ پس بدون معطلی [redacted] را گفت و مشغول شد. هرچه روزنامه بود خواند تا سرمشق بگیرد و سرانجام به تعهّدش عمل کرد. نوشته ی سیّدمحمّد توجّه مدیر را جلب کرد و همان فردا چاپ شد. خدا می داند چندبار از اوّل تا آخر مطلب خودش را خواند، هرچه بود سر از پا نمی شناخت. احساس می کرد صفحه ی زندگیش ورق خورده و خطّ آینده برایش ترسیم شده است. البتّه خالی بودن زمینه های فنّی مطبوعاتی را در خود احساس می کرد و به همین دلیل هم به فکر سفر به تهران افتاد تا به طور جدّی خود را به کار روزنامه نویسی وادارد. سال بعد هم که به زواره برگشته بود با جمع آوری دوره های ناقص روزنامه های شهاب ثاقب، ایران و رعد و برخی روزنامه های کهنه و قدیمی، سعی می کرد ضمن مطالعه و مقایسه و مشق آن ها، خود را تقویت کند.

چندین روزنامه هم به ذوق خودش درست کرده بود که خیلی از آن ها به عنوان کاغذ باطله از خانه بیرون می رفت. از قضا یکی از همین کاغذ باطله ها به دست نایب الحکومه ی اردستان رسید. وقتی ذوق و استعداد سیّدمحمّد را دریافت، او را احضار کرد و پیشنهاد منشی گری اداره ی حکومت را به او داد. سیّد گفته بود: «این کار سابقه ی آشنایی می خواهد و من ندارم.» حاکم هم گفته بود: «چه طور؟ روزنامه می نویسی، امّا نامه نمی توانی بنویسی؟» و آن وقت قسمتی از همان روزنامه های ساخته ی خودش را برایش خواند؛ نامه ای به احمدشاه از طرف مردم مشهد و درخواست کمک به زائران از شاه.

به هر ترفندی بود خود را از شرّ فرمان حاکم نجات داد و تصمیم گرفت هرچه سریع تر به تهران برود. در تهران تلاش های بی وقفه ای را برای پیشرفت در حرفه ی روزنامه نگاری آغاز کرد و سرانجام، همین تلاش ها در طول زندگیش باعث شد یکی از چهره های بزرگ مطبوعات ایران گردد.[2]

سیّدمحمّد معروف به محیط طباطبایی فرزند سیّد ابراهیم وحدتی منخلّص به فنا از سادات زواره در ۲۶ خرداد ۱۲۸۱ شمسی در قریه ی کزلای زواره از توابع اصفهان متولّد شد. مادرش فاطمه بیگم نیز از احفاد قاضی محمّد طباطبایی از علمای عصر صفوی بود. تحصیلاتش را در مکتب خانه ی ملاّعلی پسر حاج حسن مکتب دار زواره ای آغاز کرد و نزد پدر دانشمندش ادامه داد.

بعد از آن به مکتب ملاّ محمّدرضا آموزگار رفت و تحصیلات جدید را در مدرسه ی لطفعلی خان ترشیزی ادامه داد. پدرش با تحصیل او موافق نبود و می گفت:

(۱۳۷۱-۱۲۸۱)

«باسواد شدن آدم را از زندگی عقب می اندازد!»

به رغم میل پدر به تحصیل ادامه داد و به گفته ی خود وقتی از مکتب درآمد، برآن شد که به کوشش خود راهی به سوی معرفت بگشاید.

در این ایّام با سر پرشور و نبوغ ذاتی خود، بیشتر وقتش را به مطالعه و مشق روزنامه هایی می گذراند که حاکم اردستان برای پدرش می فرستاد؛ چنان که در محیط بسته ی زواره دنیایی را به روی خود باز می دید. پدر که بر این شوق واقف بود یک بار که به تهران رفت شش ماه روزنامه های رعد و ایران را آبونمان شد.

پس از یک دوره ابتلا به بیماری مشمنه(آنفلوآنزا) و بهبودی، تحصیلاتش را در مدرسه ی کاسه گران اصفهان ادامه داد تا آن که در سال ۱۳۰۰ زبان فرانسه را فراگرفت. در اصفهان از شاگردان برگزیده ی میرزاجهانگیر خان قشقایی و ملاّ محمد کاشی و عبدالجواد شهشهانی اصفهانی بود و هم زمان که تحصیلات دوره ی اول متوسطه را ادامه می داد در مطب دکتر سیدحسن ابطحی علم طب را نیز فرامی گرفت. در اصفهان ضمن آشنایی با مدیران محلّی مطبوعات، با آن ها همکاری داشت. سال بعد به دنبال فتح تهران و نارضایتی از برخی مشروطه خواهان تندرو به زواره بازگشت و به تدریس و معاونت در تأسیس و اداره ی مدرسه ی ابتدایی سادات زواره مشغول شد و هم زمان به فراگیری زبان انگلیسی پرداخت. در سال ۱۳۰۲ به تهران آمد به این امید که رشته ی مورد علاقه اش، روزنامه نگاری را دنبال کند. در این ایّام روزنامه ها به ظاهر آزاد بودند. بر اثر آشنایی با مرحوم خلیلی مدیر روزنامه ی اقدام، شعری در انتقاد از وضع آشفته ی تهران سرود و برای آن روزنامه فرستاد که آن شماره توقیف شد. کم کم با چاپ چنین اشعاری سیدمحمّد محیط طباطبایی را در ردیف شاعران روزنامه نگار می شناختند. این همه باعث جارت او شد. وقتی رضاخان یکی از مدیران جراید را احضار کرد و کتک زد، پدرش وی را از ادامه ی کار بازداشت. محیط مجبور شد برای مدتّی از شعرگویی و روزنامه نویسی دست بردارد و تحصیلاتش را در دبیرستان قاجار و سپس دوره ی ادبی دارالفنون ادامه دهد تا آن که در سال ۱۳۰۴ از دارالفنون فارغ التّحصیل شد و به مدرسه ی حقوق راه یافت.

در این روزگار فرصتی یافت تا زبان فرانسه را تکمیل کند و از این طریق با آثار ادبی دنیای جدید و نویسندگان و شعرای

اروپا آشنا شود.

در سال ۱۳۰۸ به استخدام وزارت معارف درآمد و عازم خوزستان شد. وی در تشکیل نخستین مدرسه ی متوسّطه ی اهواز سهم به سزایی داشت. گرچه او را برای تدریس ادبیّات فارسی فرستاده بودند امّا مجبور شد تاریخ و جغرافی و علوم طبیعی را هم تدریس کند. تدریس مواد مختلف تمام وقت او را می گرفت و کمتر به فکر روزنامه و نویسندگی می افتاد. مدّتی به خرمشهر رفت و دوباره با زمینه هایی که برایش به وجود آمد به اهواز و از آن جا به تهران منتقل شد. در تهران طیّ سال های ۱۳۰۷ تا ۱۳۲۸ در کنار کارهای مطبوعاتی در جلسات هیئت اصلاح و تغییر برنامه ی درسی مدارس هم شرکت می کرد و عضو گروه برنامه ریزی کتاب های درسی بود.

در تهران با روزنامه های ایران، شفق سرخ، تهران مصوّر همکاری داشت. از جمله ی این فعّالیّت ها نگارش مقاله ی «هزاره ی دازی» طیّ ۳۰ شماره در روزنامه ی ایران بود. استاد، این مقالات را در پی مطالعه ی مقاله ای در المقتطف با عنوان «رازی دانشمند عرب» و در پاسخ بدان نوشت.

همکاری با روزنامه ی شفق و نگارش مقالات نقد در آن، وزیر معارف را نسبت به او بدبین کرد که حاصل آن ترک خدمت بود. از جمله مقالات محیط نقد اعزام دانشجو به خارج بود که طیّ سی و چند شماره با دلایل کافی ثابت کرده بود که دولت بر فارغ التّحصیلان و برگشت آن ها هیچ گونه نظارتی نداشته و معلوم نیست این دانشجویان چه معلوماتی اندوخته اند و نتیجه چیست و سرانجام پیشنهاد کرده بود مدارسی در ایران ایجاد شود و معلّمان اروپایی آورده شوند. این مقاله زمینه های تأسیس مدرسه ی عالی و دانشگاه تهران را فراهم آورد. به پیشنهاد محیط زبان فارسی باید زبان تدریس قرار می گرفت و این خود مستلزم ایجاد مرکزی برای واژه سازی بود که زمینه های تأسیس فرهنگستان را به وجود آورد. رفته رفته با دست گذاشتن دولت بر روزنامه ها و تعطیلی برخی از آن ها و یا تغییر مدیریّت ها از حجم فعّالیّت های مطبوعاتی محیط نیز کاسته شد.

در این سال ها در مدرسه ی دارالفنون، ایرانشهر، دانشکده ی افسری و دانشسرای مقدّماتی به تدریس تاریخ و جغرافیا مشغول شد. در سال ۱۳۱۱ کتاب «تاگور شاعر و فیلسوف هندی» را منتشر ساخت. پس از یک دوره ی شش ماهه ی خانه نشینی و گرفتن تدریس از وی در سال ۱۳۱۷ مدیریّت مجلّه ی آموزش و پرورش به او واگذار شد.

این پیشنهاد را در قبال ترک وزارت معارف به ناچار پذیرفت. با مدیریّت وی سطح علمی مقالات بالا رفت و خودش این فرصت را یافت تا خارج از عرف روزنامه نگاری خود را در اداره و نگارش مجلّات تحقیقی و علمی و ادبی و تاریخی نیز بیازماید. یک چند نیز بازرس امتحانات بود که برای استاد انلاف وقت به شمار می آمد. پس از سقوط رضاشاه و رونق روزنامه ها مقالاتی در روزنامه ی کوشش و تجدّد ایران به چاپ می رساند. از مشاغل وی طیّ سال های ۱۳۱۷ تا ۱۳۲۷ سرپرستی مجلّه ی موسیقی و انتشار مجلّه ی محیط با سرمایه و مدیریّت خودش بود. این مجلّه با ۳۰۰ تومان که قرض گرفته بود راه افتاد و طیّ چندین سال حدود ۱۹ شماره ی آن به تناوب منتشر شد. این نشریّه با وجود عمر کوتاهش حاوی مقالات زنده و گران بهایی است که اکنون تجدید چاپ شده است[۶]. پس از تعطیلی مجله ی محیط در برخی مسائل و جریانات سیاسی و بنابر مصلحت روحی و اخلاقی از سیاست کناره گرفت و بیشتر به امور ادبی و تاریخی و فرهنگی روی آورد. یکی از عمده ترین جهت گیری های محیط در مقالاتی که منتشر می کرد دفاع از حریم زبان فارسی بود. به عنوان نمونه سلسله مقالاتی در دفاع و حمایت از زبان فارسی در روزنامه ی پارس نوشت. این روزنامه در شیراز منتشر می شد و دلیل نگارش این مقالات نیز سلطه ی کشیش های انگلیسی بر دانشگاه شیراز بود چنان که تمامی دروس اصلی به زبان انگلیسی تدریس می شد. این مبارزه ی قلمی ادامه داشت و کشیش انگلیسی در تهران به قلم شخصی دیگر به این مقالات پاسخ می داد. البتّه به همین بهانه مسائل سیاسی و اجتماعی نیز طرح می شد. در مجموع بیش از ۲۰۰ مقاله طیّ سه سال همکاری محیط با پارس در این باره منتشر شد.

از جمله فعّالیّت های محیط در این سال ها تشکیل کلاس های روزنامه نگاری بود. او که روزنامه نگاری خود آموخته بود و مشق عملی کرده بود تا آموزش نظری، بر اثر ممارست و تلاش و نگارش بسیار حرفه ای شده بود امّا بر اهمیّت تشکیل دوره های آموزش روزنامه نگاری تأکید داشت و شاید نخستین کلاس های روزنامه نگاری را در ایران، او تشکیل داد و خود به تدریس پرداخت. آخرین آن سال ۱۳۵۴ تدریس تاریخ مطبوعات در دانشکده ی علوم ارتباطات اجتماعی بود و کتابی هم در این باره نوشت. پس از انتصاب حکمت به وزارت امور خارجه به آن وزارت خانه منتقل شد و رایزنی فرهنگی سفارت ایران در دهلی را پذیرفت و پس از آن رایزن فرهنگی ایران در کشورهای عراق، سوریه، لبنان و اردن شد. در دهلی از محبّت های معنوی و بی دریغ مولانا ابوالکلام آزاد وزیر آموزش و تحقیقات هند

بهره‌ها برد. روابط آن دو بسیار صمیمی بود.

سه سال نیز متصدّی بازرسی وزارتی وزارت آموزش و پرورش در کمیسیون مطالعه و بررسی انتقادات رسیده بود و در نهایت در سال ۱۳۳۷ بازنشسته شد. پس از بازنشستگی فرصتی یافت تا با مجلّات روزگار خود بیشتر همکاری کند از جمله همکاری او با روزنامه ی تهران مصوّر بود که در مقالات خود به مناسبت مسائل روز چون دفاع از آزادیخواهان الجزایر، قیام مردم فلسطین علیه انگلیسی ها، نام خلیج فارس و ماهیّت ایرانی آن مطالبی را می نوشت. از سال ۱۳۳۸ تا مقارن پیروزی انقلاب اسلامی به مدت ۲۰ سال سرپرستی برنامه ی مرزهای دانش در رادیو ایران را بر عهده داشت.

■ در تهران طیّ سال‌های ۱۳۰۷ تا ۱۳۳۸ در کنار کارهای مطبوعاتی در جلسات هیئت اصلاح و تغییر برنامه‌ی درسی مدارس هم شرکت می‌کرد و عضو گروه برنامه‌ریزی کتاب‌های درسی بود.

مدّتی نیز بین سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۷۱ مشغول ارزیابی و بررسی نسخه های خطّی کتابخانه ی مجلس شورای اسلامی بود.

استاد محیط با شرکت در مجالس و محافل و کنفرانس ها و کنگره های داخلی و خارجی بیش از ۸۰۰ سخنرانی ایراد کرد که از جمله ی آن هاست: کنگره ی خاورشناسان پاریس(۱۳۵۱) کنگره ی جهانی ناصر خسرو(مشهد ۱۳۵۳) کنگره ی ابن سینا(۱۳۵۹) کنگره ی خوارزمی(۱۳۶۲) کنگره ی هشتصدمین سالگرد سعدی(۱۳۶۲) سمینار بررسی مسائل مطبوعات ایران(۱۳۶۹) و ده‌ها سمینار دیگر.

جوایز فراوانی نیز از مجامع داخلی و خارجی گرفت؛ از جمله اعطای جایزه ی انجمن آثار ملّی، اعطای لوح تقدیر از سوی سندیکای نویسندگان و خبرنگاران مطبوعات. در سال ۱۳۵۵ نیز به پاس خدمات فرهنگی وی درجه ی دکترای افتخاری از طرف دانشگاه ملّی ایران به او اعطا گردید.

همچنین در سال ۱۳۵۵ به پاس خدمات علمی استاد محیط طباطبایی مجلس بزرگداشتی برای وی برگزار شد و ضمن تجلیل از مقام علمی استاد کتاب محیط ادب نیز به همین مناسبت شامل مجموعه مقالاتی به پاس خدمات پنجاه ساله ی استاد و به کوشش دکتر شهیدی، حبیب یغمایی و باستانی پاریزی و ایرج افشار چاپ شد.

استاد محیط طباطبایی در سال ۱۳۶۹ با تشکیل فرهنگستان زبان و ادبیّات فارسی عضو پیوسته ی این فرهنگستان شد.

جز ۲۵۰۰ مقاله ی منتشره ی وی در بیش از ۵۵ روزنامه و مجلّه که خود تدوین کتاب شناسی مفصّل آثار و مقالات محیط طباطبایی را می طلبد، ۱۹ کتاب نیز حاصل عمر پربرکت اوست؛ از جمله مجموعه ی آثار میرزاملکم خان، دوران نادر، زکریّای رازی، مدرّس، نقش سیدجمال الدّین اسدآبادی در بیداری مشرق زمین(۱۳۵۰)، تاریخ تحلیلی مطبوعات ایران(۱۳۶۶)، دادگستری در ایران، دانش و دانشوران، آنچه درباره ی حافظ باید دانست(به مناسبت کنگره ی حافظ ۱۳۶۷)، تاریخ تطوّر حکومت در ایران بعد از اسلام(۱۳۶۷)، تاریخچه ی مفصّل دارالفنون، فردوسی و شاهنامه(۱۳۶۹)، شرح حال صنی الدّین ارموی، خیّامی با خیّام(۱۳۷۰)

بر ۳۰ کتاب نیز مقدّمه نوشت. ۶۰۰۰ هزار شاگرد نیز تربیت کرد که این همه گوشه ای از تلاش های بی وقفه و مستمر و نشانه ی برکت عمر اوست.

در طول خدمات مطبوعاتی اش مدیریّت سه مجلّه را نیز برعهده داشت؛ مجلّه ی محیط، آموزش و پرورش و موسیقی و حاصل این دوره مدیریّت نیز توفیق و ارتقای کامل این مجلّات بود.

سرانجام در سال ۱۳۷۱ بر اثر عفونت پوستی ساق پا و اختلالات قلبی در بیمارستان آپادانا بستری شد و چندی بعد در ۲۷ مرداد ۱۳۷۱ به دیار باقی شتافت و پیکرش با حضور فرهنگ دوستان تشییع و در محوطه ی برج طغرل در این بابویه شهر ری دفن گردید.

در یک نگاه آن چه حاصل عمر پربرکت ۹۰ ساله ی استاد محیط طباطبایی بود تلاش بی وقفه، انگیزه خود، اغتنام فرصت ها و کوشش برای کسب معرفت بود چنان که خود می گوید: «وقتی از مکتب درآمدم، برآن شدم که به کوشش خود راهی به سوی معرفت بگشایم» و گشود. این را کارنامه ی علمی و فرهنگی و عملکرد استاد به خوبی نشان می دهد. اساساً تمام جهت گیری های استاد در مطالعات و نوشته هایش پاسداری و صیانت از زبان فارسی و توجّه عمیق و ویژه به فرهنگ اسلامی- ایرانی است. او روزنامه نگاری توانا و توانمند بود نه از نوع رُوزنالیست های معمول عصر، از آن دسته ای که با علاقه نشان دادن به کار و استعداد ذاتی به این موضوع هویّت و اصالت بخشیدند. دکتر زرّین کوب در این باره می نویسد: «رُوزنالیسم در زیر قلم او به طنز و هزل و هجو و فحش که معمول عصر بود، آلوده نشد. به بحث و فحص در ریشه ی دردها و مشکل ها معطوف گشت. جرأت و جسارت همراه با دقّت و انصاف و

دور از موذی گری رایج در عصر یک ویژگی برجسته ی او بود. هر جا مجالی برای گفتار می یافت بی ملاحظه، امّا غالباً با رعایت انصاف و عفّت کلام، حرف خود را بیان کرد.[7] و این رعایت حرمت قلم و عفّت عمومی از جمله خصایص برجسته ی او بود و همواره نیز به روزنامه نگاران جوان توصیه می کرد که عنان قلم را در دست داشته باشند تا از جاده ی عفّت خارج نشوند.[8] این همه نشان تعهّد و حسّ مسئولیّت شناسی و رسالت یک روزنامه نگار واقعی است. خود در این باره می گوید: «واقعیّت این است که هر بار می دیدم موضوعی و مطلبی مورد تجاوز قرار گرفته و یا مردم درباره ی آن دچار اشتباه شده اند، روحم برانگیخته می شد و به اندازه ای که در توانایی بود، وارد میدان می شدم تا اشتباهات را از بین ببرم و حق را به حقدار برگردانم[9] و تنها راه ممکن برای نیل به این هدف قلم بود. قلم محیط در تمام زندگیش در خدمت مردم بود؛ در خدمت طرح مسائل روز و موضوعات اجتماعی مورد نیاز عصر، حتّی اگر رجوعی هم به گذشته داشت باز استفاده ی امروزی از آن می کرد. «هربار که به کتابخانه ای می رفتم و با کتاب های قدیمی روبه رو می شدم معمولاً دنبال مطالبی می گشتم که به درد مردم قرومانده و ضربت خورده و صدمه دیده و درمانده و نیازمند روز بخورد»[10]

جمالزاده وی را «یکتا محقّق واقعی، بی غرض و مرض و خالی از تعصّب و با مطالعه و اطّلاع و ژرف بین»[11] خطاب می کند.

دقّت و وسواسی درخور ستایش داشت. هنگام تصحیح مقالاتش، با عشق و علاقه به چاپخانه می رفت و خود ناظر چاپ و تصحیح بود. استاد در این باره می گوید: «هر وقت مقاله ای می نوشتم، نه تنها مجالی می نوشتم بلکه تا چاپخانه هم می رفتم و می ایستادم تا یک وقت غلط چاپ نشود»[12]

شعر نیز می گفت امّا داعیه ی شاعری نداشت. دیوان شعری مشتمل بر ده هزار بیت از او برجاست. در جوانی تخلّص بقا را برای خود برگزید و بعدها در شعر محیط تخلّص می کرد. گویی طبع شعر ارثی خانواده اش بود، پدرش سیّدابراهیم طباطبایی نیز فنا تخلّص می کرد.

در تمامی عرصه ها و انواع قالب ها و موضوعات طبع آزمود خصوصاً در حیطه ی کار مطبوعاتی اش. در شعر و شاعری پیرو شیوه ی قدما بود و در انواع قالب های سنّتی شعر سرود. از نمونه غزل های اوست:

چه می کردم؟
اگر در پرده ی دل خون نمی کردم چه می کردم؟
ستم بر جان خود ای دون نمی کردم، چه می کردم؟
ز رنج خویشتن لذّت نمی بردم، چه می بردم؟
صفا با طالع وارون نمی کردم، چه می کردم؟
درون سایه ی غم، غم نمی دیدم، چه می دیدم؟
مدارا با دل محزون نمی کردم، چه می کردم؟
اگر تخم امید این جا نمی کشتم، چه می کشتم؟
نظر بر خرمن گردون نمی کردم، چه می کردم؟
ز فید عقل اگر بیرون نمی جستم، چه می جستم؟
سفر در موکب مجنون نمی کردم، چه می کردم؟
غزل بهر غزال خود نمی خواندم، چه می خواندم؟
به رویش دیده را مفتون نمی کردم، چه می کردم؟
گل معنی ز خاک غم نمی چیدم، چه می چیدم؟
به مژگان کاوش مضمون نمی کردم، چه می کردم؟
سخن گر با محیط این سان نمی گفتم؟ چه می گفتم؟
بدین افسانه اش افسون نمی کردم، چه می کردم؟[13]

کلاس هایش پرجاذبه بود. آرام، بلیغ و فصیح و سرشار از ایمان سخن می گفت. همه را جذب می کرد. نقل ها داشت از گذشته، از تلخ و شیرین از هر چیزی که شاید در جایی یا کتابی اثرش نبود. وقتی تکیه بر عصایش می داد و از پشت عینک ذرّه بینی اش خیره می شد، در نگاه نافذ و گیرایش دنیایی حرف بود. دنیایی تجربه را به رایگان در اختیار شیفتگان و دانشجویانش قرار می داد.

خطابه ها و گفتارش چه در برنامه ی مرزهای دانش و چه سخنرانی در مجامع، شنیدنی و شیرین بود. نثر او در مقالات، خشک و بی روح و آزار دهنده نبود. ضمن استحکام و متانت شیرین و دل نشین و خواندنی است.

نکته بینی و نکته یابی، ژرف نگری و پی جویی علل، ذکر شواهد فراوان و بررسی های تاریخی از ویژگی های نوشته ی محیط است. احاطه ی کامل و کافی به تاریخ، جغرافیا، شعر و ادب و بسیاری از دانش های دیگر، به کلام و سخن وی جامعیّت و گستردگی می بخشید، و این احاطه و اطّلاع از تمامی علوم یکی از ویژگی های ممتاز محیط به شمار می رفت و شگفت آن که این همه دانایی را از طریق مطالعه و به مدد همّت خود کسب کرد.

در واقع او عالمی خودساخته و استادی خودآموخته بود. تمام تحصیلاتش به شکل رسمی فقط سه سال و نیم در دارالفنون بود. بقیّه ی عمرش را به مطالعه و تحقیق گذراند و به گفته ی جلالی نائینی «از پرتو استعداد سرشار و حافظه ی تند و قوی و ممارست در فراگیری علم و ادب به حق یکی از شخصیّت های برجسته ی فرهنگی عصر حاضر محسوب می گردد».[14]

با وجود تمام این دانش وافر خود در کمال تواضع می گوید: «کتاب هایی خوانده و زبان هایی آموخته و معلوماتی اندوخته ام ولی درخور ذکر ندیده ام و هرگز بدان ها مغرور نگشته ام. نه جاهی و نه مقامی، نه اسمی، نه رسمی، نه اثری، نه خبری. نه دوستی و نه مکتبی، نه زری، نه زوری، نه نویدی، نه امیدی، نه نشأتی، نه

نشانی از این بابت، شکوه‌ای هم ندارم بلکه شکر نعمت موجود می گذارم. تنها افسوسی که بر زندگی گذشته می خورم، از این است که وجود مقدّس احساسات لطیف و عواطف ظریف جوانی خویشتن را در قربانگاه مدرسه و کلاس به خاک و خون کشیدم و اینک در مرگ نابهنگام شور و نشاط جوانی و از کف دادن ذوق و شوق سخنوری خویش سوگوارم»[15]

و این همه خود حکایت از سعه ی وجود استاد و کمال تواضع او دارد. در تمام طول حیات در همه وقتی شاداب، خون گرم و متواضع بود مثل کویر زادگاهش، قانع و کم توقع بود در عوض بسیار زحمتکش و با پشتکار. تمام دارائیش منحصر می شد به چهار فرزند(دو دختر و دو پسر) یک منزل مسکونی محقّر و کتاب خانه ای پرارزش.

انصاف، طهارت وجدان و حقیقت جویی در ذات این سید کویرزاد بود. او در زندگانی مسلمانی معتقد و پای بند به دین و مذهب بود. در سال ۱۳۱۳ و مقارن با نگارش مقاله ی «عقیده ی دینی فردوسی» در عقاید او تحولی روی داد. او که در جوانی کمتر به معتقدات دینی توجّهی داشت از این پس با مطالعه ی فراوان در مسائل مذهبی، به یک مسلمان معتقد سنّتی و پابرجا تبدیل شد که به قول جلالی نائینی «شاید در برخی موارد در بحث مذهبی دچار تعصّب هم بشود!»[16]

او خود درباره ی اعتقاداتش می گوید: «من یک عمر از سیادت و کلمه ی سیّد در جلوی نام خودم دفاع کردم»[17]

یادداشت‌ها

۱) در نگارش این مقاله از راهنمایی های دوست فاضل آقای سیدفرید قاسمی مورّخ تاریخ مطبوعات و منابع ایشان بهره ها گرفتم که سپاس دار لطف ایشان هستم جز آن از منابع زیر نیز بهره جستیم:

آرام احمد، شمع فروزان اصحاب چهارشنبه، دنیای سخن، ش ۵۰، تیر و شهریور ۱۳۷۱، ص ۲۸ـ۲۹

استاد محمّد محیط طباطبایی، زندگی نامه به قلم خودش، وحید، سال ۵، ش ۲۰، ۱۳۴۷، ص ۱۵ـ ۱۸

استاد سیدمحمّد محیط طباطبایی، نامه ی فرهنگستان، ش ۱، بهار ۱۳۷۴، ص ۱۶۱ـ ۱۶۲

استاد سیدمحمّد محیط طباطبایی، محیط ادب، تهران، مجلّه ی یغما، ۱۳۵۷

استاد سیدمحمّد محیط طباطبایی، محیط تحقیق و تاریخ و ادب، کیهان فرهنگی، ش ۱۰، دی ۱۳۶۳، ص ۳ـ ۹

استاد سیدمحمّد محیط طباطبایی، روزگاری که بر باد رفت، گفت و گو، بنیاد، ش ۱۹، مهر ۱۳۵۷، ص ۶۵

استاد سیدمحمّد محیط طباطبایی، نشر دانش، سال ۱۲، ش ۵، سال ۱۳۷۱، ص ۹۶

استاد سیدمحمّد محیط طباطبایی، استاد محیط طباطبایی، یادنامه، دنیای سخن، ش ۵۰، سال ۱۳۷۱

افشار ایرج، به یاد محیط ادب، آینده، سال ۱۸، ش ۷ـ۱۲، سال ۱۳۷۱، ص ۲۹۹ـ۳۰۵ و سال ۱۸، ش ۱ـ ۶

انجوی شیرازی، ابوالقاسم، محیط ادب، کلک، ش ۳۰، سال ۱۳۷۱، ص ۲۶۵ـ ۲۶۶ و دنیای سخن، ش ۵۰، سال ۱۳۷۱

برقعی، سیدمحمدباقر، سخنوران نامی معاصر ایران، قسم، خرّم، ۱۳۷۳، ج ۵ ص ۳۱۹۸ـ ۳۲۰۴

ترکمانی مقدّم، غلامحسین، استاد محیط طباطبایی، پژوهشگری خلّاق و خستگی ناپذیر، اطّلاعات، ش ۱۹۷۰۰، شهریور ۱۳۷۱

حائری، هادی، «یک سال از درگذشت استاد گذشت»، آشنا، سال ۳، ش ۱۳، سال ۱۳۷۲، ص ۵۴ـ ۷۲، ش ۱۴، ص ۶۹ـ ۸۷

حمیدشاهی، سیدهادی، استاد سیدمحمّد محیط طباطبایی، تاریخ و فرهنگ معاصر، ش ۵، سال ۷۱، ص ۲۹۹ـ ۳۰۸

دانش پژوه، محمّدتقی، محیط، مربد شاهنامه برد، دنیای سخن، ش ۵۰، ۱۳۷۱

ذکایی بیضایی، نعمت الله، محیط طباطبایی، تذکره خوان نعمت، ج ۱، انجمن ادبی تهران، ۱۳۴۸، ص ۳۰۲ـ ۳۰۹

شهیدی، سیدجعفر، شناخت من از استاد محیط، اطّلاعات، ش ۲۰۶۱۹، ۱۴ آبان ۱۳۷۴.

فکرت هروی، آصف، یاد او سفیر محیط به افغانستان، آینده، سال ۱۹، ش ۹ـ ۷ سال ۱۳۷۲، ص ۷۱۴ـ ۷۱۶

فنا توحیدی، سیدعبدالملی، در زبان سرادر، اطّلاعات، ش ۱۹۶۹۹، شهریور ۷۱.

فنا توحیدی، سیدمحمّد محیط طباطبایی، راهنمای کتاب، سال ۲۱، ش ۴ و ۳، ۱۳۵۷، ص ۱۷۷ـ ۲۳۹

فنا توحیدی، مقالات محیط، آینده، سال ۸، ش ۳ و ۴، سال ۱۳۶۱، ص ۲۱۴ـ ۲۱۶

قاسمی، سیدفرید، سالنمای مطبوعات ایران، سال ۱۳۷۵، ویژه محیط طباطبایی، تهران، مرکز آموزش رسانه های، ۱۳۷۴

قاسمی، سیدفرید، مجلّه ی محیط به انضمام خاطرات مطبوعاتی استاد سیّدمحمد محیط، تهران ۱۳۷۴، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها

محمّدخانی، علی اصغر، محیط طباطبایی استادی خودآموخته، اطلاعات، ش ۱۹۹۸۳، سال ۱۳۷۲ و کلک ش ۵۳، سال ۱۳۷۳

معلّم، محمد، محیط تاریخ گویایی که به خاموش گرایید، مناظر آزاد، سال ۲، ش ۲۰، سال ۱۳۷۴

میرعلی نقی، علیرضا، سیدمحمّد محیط طباطبایی و موسیقی ایران، سوره، سال ۲، ش ۸، آبان ۱۳۷۱

ناصدار، منصور، فهرست سخنرانی های محیط در رادیو، آینده، سال ۱۹، ش ۱ـ ۳ سال ۱۳۷۲

نورانی وصال، آخرین مرد ادب و فرهنگ سنّتی گذشته، اطّلاعات، ش ۱۹۷۰۶، سال ۱۳۷۱

۲) برگرفته از خاطرات مطبوعاتی محیط، صفحات ۲۱۵ به بعد

۳) گفت و گو با استاد سیدمحمد محیط طباطبایی، تاریخ و فرهنگ معاصر، ش ۲، زمستان ۱۳۷۰، ش ۵، پاییز ۱۳۷۱، ص ۵ـ ۳

۴) همان

۵) مجلّه ی محیط به انضمام خاطرات مطبوعاتی استاد به کوشش محقّق تاریخ مطبوعات آقای سیدفرید قاسمی در سال ۱۳۷۴ چاپ شد.

۶) خاطرات مطبوعاتی استاد، ص ۲۱۵

۷) دنیای سخن، ش ۵۰ تیر و شهریور ۱۳۷۱، ص ۱۵ـ ۱۴

۸) ر. ک، خاطرات مطبوعاتی استاد مقدّمه، ص هفده

۹) فصلنامه ی تاریخ و فرهنگ، ش ۲ زمستان ۷۰، ص ۲۴۰

۱۰) همان

۱۱) محیط ادب، ش ۶۹

۱۲) گفت و گو با مجلّه ی صنعت چاپ، ش ۱۰۳، اردیبهشت ۱۳۷۰، ص ۹ـ ۵۱

۱۳) سخنوران نامی معاصر، ج ۵، ص ۱ـ ۳۲

۱۴) محیط ادب، ص ۴۵۷

۱۵) بنیاد، ش ۱۹، سال ۱۳۵۷، ص ۶۵

۱۶) محیط ادب، ص ۴۵۸

۱۷) بنیاد، ش ۱۹، سال ۱۳۵۷، ص ۶۵

اشاره

«قاصدک» نام داستانی است از علی مؤذنی نویسنده ی معاصر که در کتاب ادبیّات فارسی ۵ دبیرستان در بخش ادبیّات انقلاب آمده است. درج این داستان واکنش های زیادی را به دنبال داشته است. دو مقاله ی زیر از باب نمونه ذکر می شود:

۱ ـ مقاله ی خانم بتول درزی دبیر دبیرستان های تهران که کوشیده است عناصر داستانی آن را بررسی نماید.

۲ ـ مقاله ی آقای مجتبی شاکری مدیر واحد رمان بنیاد جانبازان انقلاب اسلامی که طرح ده نکته بر این داستان است.

۱ـ داستان قاصدک

بتول درزی

چکیده ی مقاله:

آنچه در پی خواهد آمد نگرشی است گذرا بر داستان کوتاه قاصدک، نوشته ی علی مؤذنی

در این گفتار نویسنده کوشیده است یکایک عناصر داستان را به همراه نقد بر ابعاد گونه گون آن از نظر خواننده بگذراند.

چشم انداز

حوادث داستان، نمایش واکنش کودکی به نام امید نسبت به نبود پدر و تلاش مادر(آذر) جهت ایجاد ارتباط با اوست.

داستان با برخورد مادر به قاصدکی، هنگام تماس تلفنی با خانواده ی همسرش (پدر، مادر؟) آغاز می شود. مادری که پهنه ی ذهنیش را گوشه گیری، سکوت و ... فرزند و ... پر کرده است، حال در برخورد با قاصدک، آن را بهترین واسطه جهت یافتن راهی برای ورود به دنیای کودک می بیند و قاصدک را پیام آور پدر برای کودک می سازد. بدین ترتیب، دریچه ای را برای کودک به دنیای جدید می گشاید؛ به دنیایی از نور ـ نوری مایه گرفته از ارتباط روح های پاک ورای بعد مکان ـ که از خیال آغاز می شود و به واقعیّت می انجامد چنانچه صحنه های پایانی داستان بیانگر این مدّعاست.

شیوه ی پردازش نقد: جهت برقراری نظم بیشتر در این گفتار، عناصر داستان به «عناصر درون ساختی» و «عناصر برون ساختی» تقسیم شده و هریک جداگانه بررسی می شود.

عناصر درون ساختی

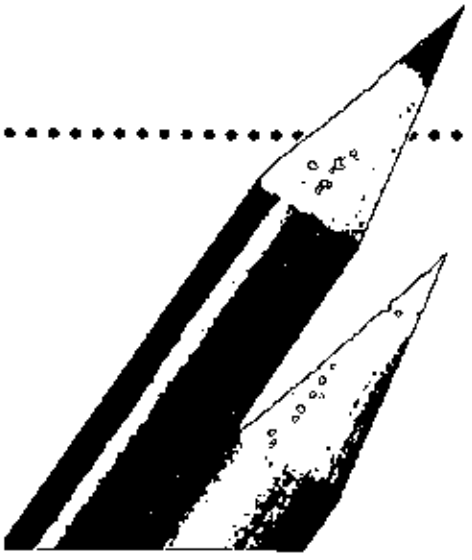
الف، موضوع: نوع داستان از نظر موضوع، واقع گرایی (رئالیسم) جادویی است در این نوع ادبی، واقع گرایی با خیال و وهم و عناصر رؤیاگونه درهم می آمیزد و از آمیزش آن ها ترکیبی به وجود می آید که به هیچ یک از عناصر سازنده اش شبیه نیست. در این پردازش، خیالی ترین وقایع جلوه ای طبیعی می یابد (این شیوه، نوعی جریان سیّال ذهن است).

گام های آغازین خیال در پهنه ی واقعیّت در صحنه های نخستین داستان همراه با ظهور قاصدک و استشمام بوی هاشم از آن به وسیله ی آذر، جلوه گر می شود این گره خوردگی همراه با نقطه ی اوج داستان (دیدار هاله ای از نور آبی رنگ، هاشم با آذر و امید در محیط تاریک و مبهم اتاق خواب) به نهایت شکفتگی خود می رسد.

ب، درون مایه: پیام داستان را درون مایه گویند یعنی: افکاری که موضوع داستان را تحکیم می کند و آن را به وحدت هنری سوق می دهد. معمولاً درون مایه نباید از یک جمله ی خبری کمتر باشد درون مایه ی این داستان را می توان چنین بیان کرد.

«شهادت زندگی جاوید است و رهایی از بعد مکان و تنگنای زمان، شهید آگاه به آن چه در گذر زمان و مکان است و دستگیر ماز ندانیان این خاکدان».

باید توجّه داشت نوع درون مایه، ربّانی است.



عناصر برون ساختی

الف: زاویه‌ی دید: زاویه‌ی دید اول شخص است یعنی، درونی است؛ راوی قهرمان داستان است. از این روی داستان از صمیمیّت برخوردار است و در عین حال از محدودیّت. چه این نوع زاویه‌ی دید منجر به عدم پردازش شخصیّت درونی راوی که شخص نخست داستان نیز هست شده است. او از درون به خارج نگریسته و کمتر به خود و تضادهای درونی‌اش پرداخته است.

البتّه در این داستان از تک گویی درونی[1] (سخن گفتن بی صدا با خود) و تک گویی نمایشی[2] (مخاطب هاشم است) نیز بهره گرفته شده است که خود نوعی جریان سیّال ذهن در این داستان است.

ب: شخصیّت پردازی: داستان کوتاه فاصدک چون دیگر داستان‌های کوتاه سر و کارش با گروهی محدود از شخصیّت‌هاست؛ یعنی با آذر، امید، هاشم. به جز لحظه‌های پایانی که با ظهور کوتاه و بی رنگ سه شخصیّت دیگر در داستان روبه‌رو هستیم، بقیّه‌ی داستان نمایش ابراز وجود این سه شخصیّت است.

به نظر می رسد شخصیّت‌ها از گونه‌ی قراردادی هستند؛ فرزندی که در نبود پدر به گوشه گیری و ... دچار شده؛ مادری که در پی نجات و حفظ کودک است و پدر که با وجود عشق به خانواده، محیط گرم آن را برای عمل به رسالت اسلامی خود ـ دفاع از وطن ـ ترک می گوید و عازم جبهه می شود؛ رفتنی بی بازگشت، اگرچه روحش در کنار دو یادگار حاضر است و نگران آن‌ها.

شیوه‌ی ارائه‌ی شخصیّت‌ها، در این داستان از راه نمایش عمل آن‌ها صورت گرفته است. البتّه به همراه شرحی از وضعیّت ایشان (مثلاً شرح وضعیّت امید از طرف آذر هنگام تلفن) که بر تأثیر گذاری داستان می افزاید. شخصیّت آذر ایستا است(بیشتر شخصیّت‌ها در داستان کوتاه ایستا هستند ...) ولی شخصیّت امید پویاست؛ رهایی از گوشه گیری و ... پس از سخن گفتن با فاصدک و ارتباط با او بیانگر این مدّعاست.

البتّه تغییر باید در حدّ امکانات شخصیّت و معلول اوضاع و احوال محیط باشد و زمان کافی برای این تغییر نیز وجود داشته باشد؛ تغییر مزبور در شخصیّت امید با توجه به ساده بودن شخصیّت کودک و تأثیرپذیری اش از اوضاع و احوال اصلاً دور از ذهن به نظر نمی رسد.

ج: پی رنگ(طرح): در این داستان، پی رنگ یعنی سیر روابط علّت و معلولی و منطق حوادث، به وضوح به چشم می خورد.

نبود پدر علّت غذا نخوردن کودک و گوشه گیری اش، چاره جویی مادر برای آن، یافتن فاصدک و مشکل گشاشدن آن، تفاهم بی نایی کودک و شهادت پدر که نمود ارتباط روح ها در پس احجام برخلاف بعد مکان است تلاش مادر برای یافتن فاصدک و پیام دادن کودک به او، ظهور پدر(در پی این رخدادها) در اتاق خواب و سرانجام خبر شهادت پدر که گره گشای این همه اضطراب و تلاطم است همه، نمودی از وجود روابط علّی در تحقّق حوادث است.

ظهور پی رنگ در این داستان درون مایه را به خوبی تجسّم کرده، فکر و قضای مسلّطی بر داستان حاکم نموده است.

حال به جاست به داستان از حیث عناصر ساختاری پی رنگ بنگریم.

ج ـ ۱ ـ کشمکش: نویسنده با به کار بردن شخصیّت‌های متقابل(آذر و امید) در پی آفرینش کشمکش است؛ اگرچه این کشمکش در درون انسان‌ها به تصویر کشیده نشده است و از این نظر ضعیف به نظر می رسد. صحنه‌های داستان بیشتر نقل حوادث است تا وصف لحظه‌ها و عواطف درونی افراد. (در حالی که در داستان کوتاه بیشتر بر آفرینش حال و هوای داستان تکیه می شود تا صرف داستان گویی.) این سخن درباره‌ی شخصیّت آذر صادق است.

آذر که خود راوی داستان است از ارتباط عاطفی اش با هاشم و خلأی که طبیعتاً در نبود او در زندگی اش پدید آمده است سخن نمی گوید؛ تنها تک گویی های نمایشی (خطاب به هاشم) آن هم به ندرت بیانگر این نیاز است. همچنین از تضادهای درونی که او در مقام همسر از سویی و مادر از دیگر سو پیدا می کند سخنی به میان نیامده است. کشمکش در این بخش داستان چندان به

چشم نمی‌آید. گویی آذر پرستاری است که وظیفه‌ای دارد و آن، آرام کردن امید است در حالی که واقعیّت جز این است؛ او در عین مادر بودن همسر نیز هست بدین گونه شخصیّت او یک بعدی به تصویر کشیده شده است(در حالی که در شاهکارهای ادبی شخصیّت ها کمتر یک بعدی هستند).

نوع کشمکش میان آذر و امید، روحی است. در اینجا به اصل لازم دیگر یعنی حقیقت مانندی می رسیم که بعداً به آن می پردازیم.

ج-۲- حالت تعلیق: عدم توان خواننده در پیش گویی لحظه های بعدی و در نهایت پایان داستان نتیجه ی گسترش پی رنگ است چه، پی رنگ اغلب بر واژگونی وضعیّت ها و موقعیّت ها در داستان بنا می شود.

این حالت با خواندن صحنه های این داستان در خواننده به وجود می آید.

ج-۳- نقطه ی اوج: نقطه ی اوج داستان، لحظه های پایانی تلاقی نیروهای متقابل است یعنی دیدار هاشم با آذر و امید در اتاق خواب. این صحنه داستان را به بزنگاه خود رسانده است. نقطه ی اوج نتیجه ی به نهایت رسیدن بحران است و از آن جا که پی رنگ در این داستان بسته است(گره در ذهن خواننده ایجاد می کند) به گره گشایی نیاز است.

ج-۴- گره گشایی: گره گشایی که پی آمد موقعیّت و وضعیّت پیچیده یا نتیجه ی نهایی رشته ی حوادث است در آخرین صحنه ی داستان یعنی به صدا درآمدن زنگ در و ... تحقّق می یابد.

د، صحنه پردازی: صحنه پردازی در این داستان مانند دیگر داستان های امروزی تلویحی و غیر صریح است بدین ترتیب که گفت وگوها و حرکات شخصیّت هاست که پی رنگ را نمایش می دهد و شخصیّت ها را معرّفی می کند و داستان را پیش می برد. میزان تأثیر گذاری آن نیز به جهت صحنه های عینی و بی طرفانه در ذهن خواننده بیشتر است امّا این امر در همه ی موارد صادق نیست. عدم صحنه پردازی فراخ در آغاز داستان مانع ایجاد فضای ارتباطی مناسب با خواننده است. کمتر کسی است که نخستین بار دریابد که او هنگام مکالمه ی تلفنی قاصدک را یافته است امّا در مقابل این خلأ، صحنه ی تاریک اتاق خواب در نقطه اوج داستان فضای مناسب را برای ارتباط با خواننده پدید آورده است.

هـ، فضا و رنگ: عامل ایجاد فضا و رنگ در داستان، صحنه پردازی و گفت و گو و لحن است. بهره گیری از هوای مه آلود و ابری و تاریک و تضادّ رنگ ها(چون سیاه و طلایی) در فضاسازی داستان هایی از نوع واقع گرایی جادویی بسیار کارا است.

البتّه این فضاسازی در بزنگاه داستان یعنی هنگام ظهور هاله ی نور آبی در فضای تاریک اتاق خواب به خوبی رخ نموده است و نورافشانی قاصدک ها در تضاد با تاریکی خانه بر تأثیر گذاری آن افزوده است.

گفت و گوها که بیانگر کشمکش روحی میان شخصیّت های داستان است، فضای اضطراب و تلاطم را به همراه انتظار ترسیم می کند. وجود قاصدک مشکل گشا، پدیدآورنده ی فضای تلاش است. در پی نتیجه ی مثبت این تلاش، آرامشی توأم با خستگی و رخوت را در آذر و همین طور در امید به تصویر می کشد که به خواننده ی داستان نیز منتقل می شود و سرانجام نقطه ی اوج داستان فضایی توأم با امید وصال روح های پاک را به هم، در پس بعد مکان، به خواننده منتقل می سازد.

نتیجه آن که فضاسازی در این داستان از طریق گفت و گوها و لحن مناسب شخصیّت ها در صحنه های آغازین و بهره گیری از صحنه پردازی مناسب در نقطه ی اوج داستان صورت گرفته است.

و، حقیقت مانندی: تصویر یک بعدی از شخصیّت آذر این اصل را در داستان با تزلزل مواجه کرده است. از جمله موارد دیگر در عدم توجّه به این اصل را می توان در واکنش امید یافت؛ گوشه گیری او به خواننده القا می کند که گویی پدرش تازگی به جبهه رفته و او عادت به دوری پدر ندارد در حالی که صحنه های دیگر داستان این تصویر را نمی آفرینند از جمله وقتی آذر خطاب به هاشم می گوید: «نمی دانم با امید چه کار کنم کاش یک سر می آمدی ...» با توجّه به این که نقطه ی اوج داستان شهادت است، این گمان(تازه به جبهه رفتن پدر) را نیز باطل می کند. فضای داستان نیز حاکی از انتظاری طولانی است.

از سوی دیگر در دنیای واقع کودکان در عین وابستگی به پدر و مادر، ارتباط خود را با دنیای اطراف قطع نمی کنند(در قالب بازی ...) با توجّه به این که امید چندان بزرگ به نظر نمی رسد، واکنش طبیعی اش باید بیشتر بهانه گرفتن و آزار مادر باشد نه در گوشه ای نشستن و به دوردست ها خیره شدن و ... این حالت درخور سنّ بالاتر است و شاید لحظه های پس از شنیدن خبر شهادت پدر.

صحنه ی دیگر که با حقیقت مانندی سازگاری کمتری دارد گزینش لباس سیاه از سوی امید است؛ به راستی یک کودک چه تصوّری از لباس سیاه می تواند داشته باشد؟ شاید اگر به واقعه ای که منجر به این تداعی در ذهن کودک است اشاره ای می شد(چون عزاداری عاشورا و رفتن کودک به همراه پدرش به عزاداری و ...) این گزینش از سوی امید به حقیقت نزدیک تر می گردید.

ز، سبک: داستان روایتی است که از زبان شخصیّت اول یعنی آذر بیان می شود. از نظر سطح زبانی سبک نویسنده بیشتر به محاوره نزدیک است. ناگفته نماند این نوع گویش بیشتر مناسب نقل قول مستقیم از گفت و گوهای داستان است نه روایت کلّ داستان- آن گونه که در این

داستان می بینیم. گذشته از این، نوع نگارش داستان همگون و یک دست نیست یعنی در جمله‌ای گفتاری، واژه‌ای که درخور سبک نوشتاری است خودنمایی می کند. به نمونه هایی توجه کنید:

«بزرگ شم که بتونم با او(باهاش) همه جا برم»

«یک قدم دیگر (دیگه) گذاشت جلو»

«خوب دیگر (دیگه) چی گفت؟»

«آمده‌ام خداحافظی؛ من دارم می رم»

اگرچه به نظر می رسد نویسنده گونه‌ی گفتاری را برگزیده است مانند جمله هایی چون «نشست لب تخت» «لباس هاش را انداخت روی تخت» «تو سرش گیر کرد»، گاه گونه‌ی کلام، نوشتاری می شود برای نمونه آذر در تک گویی درونی با خود می گوید:

«مراقب باش چه می گویی که فردا پغه ات را بگیرد» در ادامه‌ی کلام هنگام روایت داستان چنین می آید «بشقاب را گذاشتم جلوش»

از این ها گذشته از آن جا که اساس داستان بر گفت و گو است، معمولاً نویسندگان هنگام نقل قول ها در آغاز از نام شخصیت ها و سپس از خط تیره(-) (برای جلوگیری از تکرار) بهره می گیرند تا خواننده در تشخیص گوینده دچار سردرگمی نشود. در این داستان غیر از موارد معدودی که آن نیز موجب عدم همگونی در سبک شده است، از این شیوه‌ی رایج غفلت شده است و در نتیجه ابهاماتی را برای خواننده ایجاد نموده است.

یک مورد اشکال در این گفت و گوها نیز به چشم می خورد امید گفت «اول تو بگو» «بذار فکر کنم»: سلام بابا ما را نمی بینی خوشی؟ یک تفنگ برام بفرست، در حالی که خواننده منتظر سخن مادر است جمله را از جانب امید می شنود.

از نظر سطح ادبی نیز در پردازش داستان درخشندگی‌ای نمی یابیم.

ح، لحن: لحن داستان صمیمی است؛ دلیل آن را می توان در زاویه‌ی دید آن از سویی و رابطه‌ی بسیار نزدیک شخصیت ها از سوی دیگر و (نوع ارتباط ایشان با هم) یافت در پایان از وجود نماد به عنوان یک عنصر دیگر در پردازش این داستان یاد می کنیم.

ط، نمادها: ظهور هاشم به صورت هاله‌ای از نور آبی می تواند نمادی از آزادی و پاکی روح شهید باشد. در ادبیات سنّتی ما نیز همواره از روح های مقدّس با هاله‌ای از نور یاد شده است. ظهور این هاله‌ی نور در اتاق حواب، نمود سوررئالیستی داستان نیز هست؛ یعنی رؤیایی که در واقعیّت رخ می نماید و رنگ حقیقت به خود می گیرد.

«امید» نیز می تواند نمادی برای امید و آرزوی پدر و مادر وی باشد که یگانه یادگار خود را در او می بینند. امید برگشت پدر و به سر آمدن جدایی ها و در نهایت امید به اتّصال و اتّحاد روح های خویشاوند رسته از تن و رای بعد مکان؛ امیدی که امکان ادامه‌ی زندگی آرمانی را با وجود تنگنای ناامید کننده‌ی واقعیّت ها به وجود می آورد.

۲. نکاتی چند پیرامون داستان کوتاه «قاصدک»

مجتبی شاکری

خلاصه:

قاصدک ماجرای نگرانی همسر رزمنده و یا شهیدی را پی می گیرد که ناتوان از پاسخ گوئی به خواسته‌ی فرزند خردسال خود(امید)، در مورد بازنگشتن پدر(هاشم) از جبهه است.

داستان با صحنه‌ی مکالمه‌ی تلفنی مادر امید با پدر و مادر هاشم(خانواده‌ی شوهر)، شکل می گیرد. دعوت مادر امید از آن ها برای ترمیم وضعیّت روحی امید و قانع کردن او برای دست برداشتن از لجاجت نخوردن غذا و ... با پیدا شدن قاصدکی در اتاق و تمام شدن صحبت های تلفنی، داستان رو به اوج می رود.

قاصدک مستمسک خوبی برای ارتباط برقرار کردن مادر با امید است. توجّه امید به قاصدک مادر را بیشتر امیدوار می کند تا او را از وضعیّت روحی نامناسب به وضعیّت تعادل برگرداند. گفت و گوی امید با قاصدک، جست و جو در پارک برای پیدا کردن قاصدک های پیغام بر، منتظر ماندن در خانه برای دریافت قاصدک های پیغام آور از سوی پدر و بالاخره مشاهده‌ی شبح نورانی و آبی رنگ پدر که در اتاق حضور پیدا می کند و شمار بسیاری قاصدک نورانی که در پی او می آیند، فضایی فرا واقعیّت را در داستان شکل می دهد که موجب هیجان مادر، امید و پدر و مادر هاشم که در آستانه‌ی ورود به خانه هستند، می شود.

داستان قاصدک که با درونمایه‌ای درباره‌ی جنگ و پیامی ارزشی برای دانش آموزان سال سوم نظری برگزیده شده، تا با مطالعه‌ی آن، با ادبیّات انقلاب اسلامی آشنا شوند، اندیشه‌ای درخور تقدیر است. ولی توجّه به نکاتی که در پی می آید، انتخاب هایی از این دست را به ویژه برای کتب درسی دقیق تر

می کند.

۱ـ لفظ، گفت و گو و لحن به کار گرفته شده در داستان قاصدک، نشانگر شخصیّت کم سنّ امید دبستان و یا قبل از دبستان است و بیشتر حوادث در ربط با او شکل می گیرد و می توان گفت شخصیّت قهرمان داستان، امید است. حال با توجّه به شخصیّت این کودک و اندیشه و تخیّلاتش و رفتاری که به اقتضای سن، در اثر دوری پدر دارد، و برای گروه سنّی الف و ب می تواند کاربرد داشته باشد، چرا در کتاب درسی دوره ی دبیرستان گنجانده شده است؟

۲ـ اگر پذیریم گروه سنّی مخاطب داستان کودک و نوجوان است، این سؤال پیش خواهد آمد چگونه نویسنده‌ای که برای کودک و نوجوان می نویسد، راوی داستان را به گونه ای انتخاب کرده که پیچیدگی آن، مخاطب بزرگسال را هم سردرگم می کند. گاه مادر با هاشم صحبت می کند. گاه بدون رعایت علایم گفت و گو و فاصله گذاری با امید حرف می زند و گاه با خود نجوا می کند و زمانی هم اصلاً مشخّص نیست مخاطبش چه کسی است. مثل:

«بیشتر اعتراف کرد تا این که بگوید: «با تو لج نکنه». ص۱۴۸)

۳ـ داستانی با این درون مایه و شخصیّتی واقعی مثل امید که حوادث در اطراف او شکل می گیرد باورپذیر نخواهد بود که در حال بیداری(و نه در عالم خواب) هم خود و هم مادرش، وجود مثالی پدری را ببینند که آبی رنگ همراه با قاصدک ها به اتاق وارد شده، انتقال چنین مفهومی هم مکتب اثر را دچار دوگانگی می کند و هم تأثیر نامطلوبی بر تخیّل و احساس کودکان باقی می گذارد.

ما وقتی می توانیم چنین مفاهیم غیرواقعی را در اندیشه ی اسلامی مان، با توجّه به خواب و رؤیاهای صادقه مطرح کنیم که برای کودکان، هم تجربه پذیر است و هم باورپذیر، چرا از راه هایی این چنین استفاده کنیم که موجب نقص کار و تأثیر نادرست بر مخاطب باشد؟

۴ـ ذهن ساده و غیرپیچیده ی امید، باورپذیر نیست که بتواند با قاصدکی که فاقد احساسات و قدرت تکلّم است، ارتباط گفت و شنودی برقرار کند، آن هم به میزانی که نویسنده خواسته در داستان به امید نسبت دهد.

«جا خوردم. فکر این را نکرده بودم. حالا انتظار دارد قاصدک حرف بزند!

«اول بوش کن ببین بوی بابا را می ده یا نه.»

سر تکان داد. آرام و راضی گفت «آره». و نگاهم کرد. دیگر سرسخت نبود اما منتظر بود قاصدک حرف بزند. مُصِر هم بود.

گفت: «بابام چی چی گفته بهت؟»...

...

«باید چشمها تو ببندی و به بابا فکر کنی. آن وقت کم کم می شنوی.»

...

پس هاشم سفارش کرده مؤدّب باشد.» ص ۱۴۷

۵ـ رعایت زبان و ادبیّات در این نوشته، با شکستگی غیر یکدست کلمات، مخدوش شده است.

نمونه: «بابا حرف ها شو به این گفته که بیاد به تو بگه.»

نمونه: «سلام، بابا. ما را نمی بینی، خوشی؟ یک تفنگ برام بفرست!»

۶ـ استفاده ی امید از لفظ «هاشم» به جای بابا هاشم و یا بابا، غیرعادی و نامهربانانه است، آن هم در شرایط روحی که امید در آن بسر می برد و در اوج عاطفه و احساس و محبّت به پدر است.

نمونه: «برای هاشم؟» ص ۱۴۹

نمونه: «وقت که بره پیش هاشم» ص ۱۵۲

۷ـ نویسنده خطاهایی در زاویه ی دید و بیان احساسات شخصیّت ها دارد که نمونه هایی از آن ذکر می شود:

«امید با نگاه کسب تکلیف کرد.» ص ۱۵۲

«بیشتر اعتراف کرد تا این که بگوید: «با تو لج نکنه» ص ۱۴۸

۸ـ شخصیّت ها در داستان کوتاه «قاصدک» تیپ هستند و فاقد شناسنامه و تشخیص لازم برای ارتباط برقرار کردن بیشتر.

۹ـ ظاهراً به نظر می رسد پیام این اثر مثبت و بیانی عاطفی از دغدغه ها و دل مشغولی های فرزند یک رزمنده باشد با کمی دقّت در لابه های زیرین اثر می توان پرسش های پاسخ گفته نشده ای را دریافت که تا پایان داستان هم، همچنان بی جواب می ماند.

پدر امید کیست؟ کارش در جبهه چیست؟ چرا تماس تلفنی نمی گیرد؟ چرا نامه، عکس، نقّاشی و ... برای فرزند و خانواده اش نمی فرستد؟ چه مدّت است که به جبهه رفته؟ شغل او نظامی است یا داوطلب رفته؟ خانواده ی هاشم چرا عکس، نامه، نقّاشی و یا سوغاتی برای او نمی فرستند؟ و ... لذا عبور کردن نویسنده از این پرسش های منطقی که به طور طبیعی در ذهن خواننده شکل می گیرد، اثری روانی را در وی به جا می گذارد که رفتار این رزمنده را در بی توجّهی به فرزندش، محکوم کند و از سوی فرزند و خانواده هم، راه های طبیعی و منطقی را پی نمی گیرد تا مستمسکی پیدا کند برای به صحنه کشیدن قاصدک و ... تا داستان قاصدک شکل بگیرد.

۱۰ـ به نظر می رسد برخی از صحنه های داستان حذف شده باشد و یا در اثر تسامح نویسنده، آورده نشده باشد. چون قرار گرفتن در یک رفتار احساسی، نیاز به فضاسازی و پرداخت مناسب دارد.

داستان
مرغ ماهی خوار
و
ماهیان

اشاره:

در این مقاله نویسنده موضوع همانند و احتمالاً هم مأخذ داستان مرغ ماهی خوار و ماهیان را در دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامه بررسی و مقایسه می کند و ضعف و قوّت و نقص و کمال آن دو را نسبت به هم باز می نماید، روشمندی و دادن اطّلاعات دقیق اساس نوشته را تشکیل می دهد.

خانم منیرالسّادات هژبر دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی و دبیر زبان و ادبیّات فارسی شهرستان قزوین است که چندین مقاله ی دیگر از وی در همین مجلّه چاپ شده است.

مقدّمه

مرزبان نامه نوشته ی مرزبان بن رستم از شاهزادگان طبرستان در اواخر قرن چهارم هجری است که سعدالدّین وراوینی آن را به زبان دری و به سبک و شیوه ی انشای زمان خود برگردانیده است (۶۲۲ ـ ۶۰۸ هجری).

حدود ده سال قبل از سعدالدّین یکی از فضلای مَلَطیّه موسوم به محمّد بن غازی این کتاب را اصلاح و انشا نموده و آن را روضة العقول نامیده است.[۱]

مرزبان نامه کتابی است از زبان جانوران و مانند کلیله و دمنه. این کتاب که از گویش طبری باستان به زبان پارسی دری برگردانده شده است، تا حدودی همان مفاهیم کتاب کلیله و دمنه را البتّه با سجع و ازدواج بیشتر در بردارد. «مرزبان نامه از لحاظ شیوه ی نثر پیرو سبک نصرالله بن منشی است.»[۲]

«مهم ترین صنعتی که در کلیله و دمنه به کار رفته صنعت موازنه یا قرینه سازی است و بنای این کتاب بر موازنه و قرینه سازی و مزدوجات و مترادفات و احیاناً سجع است و نیز در آوردن تمثیل های زیبا و آداب و حکم در عالم خود بی نظیر است، و کمتر کتابی در عجم نظیر آن نوشته شده مگر مرزبان نامه که خواسته است از کلیله و دمنه تقلید کند.»[۳]

در مورد پژوهش حاضر، هر دو کتاب از یک شیوه ی داستان پردازی خاص برخوردارند؛ یعنی مطالب خود را از زبان حیوانات و گیاهان بیان می کنند تا حاکمان و فرمان روایان خود کامه را برنیگیزانند. منشیان در هر دو کتاب نثر خود را با انواع صنایع بدیعی و لطایف معنوی و لفظی و حدیث و آیات قرآنی و مثل های تازی و پارسی آراسته اند. استاد محمّد تقی بهار در این باره بدین گونه کتاب های مزبور را وصف می کند: «بالجمله مرزبان نامه ی معروف یکی از جواهر گران بهای تاج ادبیّات فارسی است بلکه می توان گفت که این کتاب و کلیله و دمنه، دو گوهرند که توأماً بر دیهیم کلام فارسی قرار دارند.»[۴]

این پژوهش به بررسی مقایسه ای داستان مرغ ماهی خوار و ماهیان در این دو کتاب می پردازد.

اهداف تحقیق

۱ـ تبیین مقایسه ای روایت گر دو داستان مشابه در

کتاب های کلیله و دمنه و مرزبان نامه

۲ـ مقایسه ی دلیل و شأن روایت این دو داستان در کتاب های مذکور

۳ـ مقایسه ی مضمون و محتوای این دو داستان در کتاب های یاد شده

۴ـ مقایسه ی شیوه و سبک نوشتاری این دو حکایت در کتاب های یاد شده

۵ـ مقایسه ی پیام های این دو حکایت در آن ها

۶ـ مقایسه ی روش پروراندن مطلب و ساخت شخصیّت های داستان در آن ها

مواد و روش کار:

منابع اصلی این تحقیق عبارتند از:

۱ـ کتاب کلیله و دمنه از ابوالمعالی نصرالله منشی به اهتمام دکتر محمّد روشن، چاپ گلشن، ۱۳۷۴.

۲ـ کتاب مرزبان نامه به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی علیشاه، چاپ ششم، ۱۳۷۵.

دو داستان با مضمون مشترک از این دو کتاب انتخاب شده است که داستان «ماهی خوار و پنج پایک» از کلیله و دمنه و داستان «ماهی و ماهی خوار» از کتاب مرزبان نامه.

ابتدا، هر دو داستان به طور جداگانه مطالعه شد و مطالب لازم مرتبط با اهداف تحقیق از متن داستان استخراج و فیش برداری گردید. سپس به صورت مقایسه با کتاب دیگر و ذکر نقاط اختلاف و اشتراک آن ها ارزیابی و نوشته شد.

نتایج پژوهش:

نتایج مطالعه ی مقایسه ای دو داستان «ماهی خوار و پنج پایک» و «ماهی و ماهی خوار» در دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامه:

۱ـ روایت گر داستان و دلیل روایت آن:

داستان مرغ ماهی خوار در کلیله و دمنه از زبان شغال به صورت حکایت در حکایت بیان می شود. شغال که دوست زاغ است در پاسخ زاغ که از تعرّض مار به خانه اش و هلاکت فرزندانش به ستوه آمده بود، او را به برخورد و مقابله ی خردمندانه با مار فرا می خواند و از برخورد احساسی برحذر می دارد و به او می گوید که طوری با دشمن خود (مار) مقابله نکند که به ضرر خودش (زاغ) تمام شود و برای توضیح این مطلب داستان مرغ ماهی خوار و پنج پایک را مثال می آورد. شغال دلیل آوردن چنین حکایتی را توصیه ی زاغ به تدبیر و خردورزی در عرصه ی مقابله با دشمنان می داند و در همین مورد به وی می گوید: «این تدبیر بابتِ خردمندان نیست چه خردمند قصد دشمن به وجهی کند که در آن خطر نباشد.»

امّا در مرزبان نامه داستان ماهی خوار و ماهی از زبان کبکی بیان می شود به اسم «ابرا» که برای کبک دیگری به اسم «آزادچهر» داستان را تعریف می کند (این حکایت با عنوان مستقل در متن کتاب بیان شده است) این دو کبک در منطقه ای کوهستانی در آذربایجان آشیانه داشتند و عقابی در آن منطقه هر چند گاه یک بار به لانه ی کبکان حمله می بُرد و تخم و نوزادان کبک ها را می ربود، این دو کبک در یک چاره اندیشی برای این قضیّه راه حل های مختلفی را بررسی می نمایند از جمله کوچ کردن از موطن خود و پناه بردن و استیمان و استنجاح از عقاب را مطرح می سازند.

ابرا (کبک سال خورده) که بیشتر سرد و گرم روزگار چشیده بود داستان ماهی و مرغ ماهی خوار را در پاسخ آزادچهر که راه حل پناه بردن و امان خواستن از عقاب را مطرح ساخته بود بیان می کند و ضمن خطرناک توصیف کردن این راه حل می گوید: «ما را این همه رنج و محنت از یک روزه ملاقاتِ عقاب است تو خود را و مرا به سلاسل جهد و حبائل جدّ بدو می کشی.»

هدف ابرا از بیان این مثالِ داستانی توجّه دادن آزادچهر به روش اصولی و غیراحساسی و عاقلانه در برخورد با دشمن است.

۲ـ مضمون داستان:

در کلیله و دمنه سخن از ماهی خواری است که مدّت های مدیدی در کنار آبی سکونت داشته و هر روز به قدر نیاز روزانه ی خود ماهی می گرفته و عمر را در آسایش و نعمت می گذرانده است، سرانجام، پیری بر وی غالب می آید و از شکار روزانه به علّت ضعف قوای جسمانی باز می ماند. با خود می گوید: «افسوس که عمرم به سرعت سپری شد و از آن جز تجربه و ممارست چیزی باقی نماند.» لذا برای گذران بقیّه ی عمر از آن به بعد تصمیم می گیرد به جای نیروی جوانی بر فکر و تجربه ی خود متکّی باشد، پس راه حیله و مکر را برمی گزیند، خود را اندوهگین نشان می دهد و کنار آب می نشیند. خرچنگی او را می بیند و از چگونگی غم و اندوه وی می پرسد. ماهی خوار در پاسخ می گوید: «چرا غمناک نباشم که اخیراً شنیده ام دو صیّاد قصد آن دارند که تمام ماهیان این آبگیر را صید نمایند و من در فکرم که اگر چنین شود، هم ماهیان آسیب خواهند دید و هم من از گرسنگی خواهم مرد.» خرچنگ (پنج پایک) قضیّه

را باور کرده، خبر آن را به ماهی ها می رساند و همه ی ماهی ها نزد ماهی خوار می آیند و ساده لوحانه راه حلّ این مشکل را از دشمنِ خود (ماهی خوار) طلب می کنند. مرغ ماهی خوار می گوید که: «من با صیّادان مقابله نتوانم کرد ولی در همین نزدیکی آبگیری را می شناسم که آبش صاف و زلال است، اگر شما بخواهید، می توانم شما را برای دور ماندن از قصد صیّادان به آن جا راهنمایی نمایم و ببرم.» ماهیان فریب می خورند و قصّه ی ساختگی ماهی خوار را باور می کنند، ماهی خوار برای تثبیت قصّه ی ساختگی خود می افزاید: «که بردن همه ی شما وقت زیادی می گیرد، من می توانم هر روز تعدادی از شما را به آن آبگیر ببرم.» و سرانجام با تضرّع و زاری ماهی ها که از مکر ماهی خوار بی خبرند و مرعوب قصّه ی ساختگی و زبرکانه ی او شده اند، قرار می شود که روزانه تعدادی ماهی را به آبگیر خیالی ببرد.

بدین ترتیب ماهی خوار با چنین حیله ای قوت و غذای روزانه ی خود را به دست می آورد و هر روز چند ماهی را می برد و در قسمت بالاتر آبگیر می خورد و بازمی گردد. ماهی های دیگر بی خبر از این حیلت برای رفتن به آبگیر خیالی با هم مسابقه می دهند و بی تابی می کنند پس از چندی خرچنگ نیز هوس رفتن به آبگیر خیالی را می کند، ماهی خوار او را بر پشتِ خود می گیرد و به محلّ خوابگاه (مرگ) ماهیان می برد. خرچنگ از دور استخوان های ماهی های قبلی را می بیند و متوجه قضیّه و فریب مرغ ماهی خوار می گردد. لذا بین تسلیم به سرنوشت و مرگ یا دفاع از خود و مبارزه، راه دوّم را می گزیند و حلق ماهی خوار را به قدری می فشارد که ماهی خوار می میرد و خرچنگ نجات می یابد و به نزد بقیّه ی ماهیان باز می گردد و ضمن تسلیت، حیاتِ ایشان را تبریک می گوید و تمام قضیّه را برای آن ها توضیح می دهد، ماهیان شاد می شوند و مرگِ ماهی خوار را شروع عمر دوباره خود می پندارند.

در تکمیل مضمون این داستان، شغال هدف از ارائه ی این داستان را چنین بیان می کند: «این مثل بدان آوردم که بسیار کس به کید و حیلت، خویش را هلاک کرده است؛ لکن من ترا وجهی نمایم که اگر به آن کار توانا گردی سبب بقای تو و موجب هلاک مار باشد.»

امّا در مرزبان نامه حکایت چنین آورده شده است: مرغ ماهی خواری سال خورده و مُسِن به علّت پیری، قدرت شکار و نشاط حرکت خود را از دست داده بود. روزی که از گرسنگی بی طاقت گشته بود کنار جویباری نشست و مترصّد روزی از غیب شد، در این هنگام ماهی ای از آن جا می گذشت. ماهی خوار را غمناک و اندوهگین یافت. علّت را پرسید، ماهی خوار گفت که. «مرا از من گذشته و سفینه ی عمر من به ساحل رسیده است به گذشته ی خود که می نگرم آن را پر از جنایت و ظلم در حقّ دیگران می یابم که البتّه به علّت جهل بوده است و چون در انتهای عمرم هستم مایلم که توبه و استغفار کنم. از گذشته ی خود پشیمانم و امروز نیّت کرده ام و در این اندیشه هستم که از ماهیان این آبگیر که سال ها به آن ها ظلم کرده ام حلالی بطلبم تا هم آن ها به ثواب عفو برسند و هم من رستگار شوم و از کیفر گناهان رهایی یابم.» ماهی فریب خورد و گفت: «من چه کمکی می توانم به شما بنمایم؟» ماهی خوار گفت: «اکنون که از نیّت من آگاه شدی و سخنان مرا شنیدی این قضیّه را به بقیّه ی ماهی ها نیز بگو.» ماهی در پاسخ

گفت: «برای اطمینان خاطر من باید سوگند بخوری تا اعتماد من به سخنانت بیشتر شود و دست اعتماد به من بدهی و وفاداری خود را به این سخنان اعلام نمایی. لکن قبل از دست دادنِ ما با هم، من چگونه مطمئن شوم که تو قصد جان مرا نداری؟» مرغ ماهی خوار گفت: «با این گیاه منقار و چانه ی مرا ببند تا مطمئن شوی که من قصد جان تو را ندارم.» همین که ماهی خواست گیاه را بگیرد ماهی خوار سر فرود آورد و او را شکار کرد.

ایرا هدف از ارائه ی این افسانه را چنین شرح می دهد: «این افسانه از بهر آن گفتم تا دانی که ما را در قربتِ عقاب و مجاورت او مصلحتی نیست»

۳ـ شیوه و سبک نوشتاری:

داستان مورد نظر در کلیله و دمنه به صورت کوتاه تر و با استفاده از جمله های ساده و مختصر بیان شده است، زیرا در کلیله و دمنه اطناب اصولاً در آغاز فصول و در توصیف های ادبی و لفظی به کار رفته است و حکایت ها به خصوص آن هایی که در ضمن حکایت دیگری بیان شده موجز و مفیدِ معناست و هر چند نثر این کتاب فنّی است و از واژه ها و کلمات عربی و اشعار تازی استفاده شده است ولی ساختار نوشته و نثر آن به گونه ای است که می توانیم با یک بار مطالعه ی داستان، هدف آن را به صراحت و روشنی دریابیم.

این داستان در کلیله و دمنه در یکصد و یازده (۱۱۱) جمله همراه با ۴ بیت شعر عربی و فارسی بیان شده است بدون تکرار فعل که این تأسّی نویسنده به نازیان است که «یکی تنوّع را می پسندند و دیگری عدم تکرار و فراموشی از گذشته. و تکرار را مُخلّ بلاغت و فصاحت شمارند.»[۵]

در مرزبان نامه، قصّه به گونه ای پیچیده تر و با استفاده از جملات طولانی تر و واژه ها و اشعار عربی متعدّدتر و به صورت تفصیلی آمده است و برای فهم این مطلب لازم است که باب نُهم کتاب از آغاز مطالعه شود.

این حکایت در مرزبان نامه به طور مستقل و با عنوان «داستان ماهی و ماهی خوار» و در ۷۷ جمله بیان شده است. چهار بیت شعر فارسی و دو بیت شعر عربی نیز چاشنی آن شده است. گنجیدن این حکایت در مرزبان نامه در ۴۰ سطر و در کلیله و دمنه در ۴۲ سطر از صفحات کتابی به قطع یکسان، میزان نزدیکی و یکسانی بیان مطلب را در ظرف کمّی جمله ها و واژگان می رساند در حالی که ۴۰ سطر مرزبان نامه حاوی ۷۷ جمله امّا ۴۲ سطر کلیله و دمنه حاوی ۱۱۱ جمله است و این نشانگر کوتاهی و ایجاز جملات در کلیله و دمنه و اطناب جمله ها در مرزبان نامه است اگر چه مشهور است که «سبک و طریقه ی این دو کتاب بر یک منوال است الاّ سجع و ازدواج زیادتر در مرزبان نامه»[۶]، امّا به نظر نگارنده طولانی بودن جمله ها نشانگر اطناب و توصیف بیشتر در مرزبان نامه است، جمله هایی که سرشار از تشبیهات، استعارات و واژگان دشوار و نامأنوس عربی است و خواننده را تا مدّتی سردرگم می کند؛ شاهد آن که تنها برای بیان شکایت ماهی خوار از درازی عمرش و ناتوانی او در شکار کردن، بیش از ۲۲ جمله را در ۱۶ سطر به کار برده است.

در هر دو کتاب حکایت مزبور با استشهاد از اشعار عربی و فارسی مزیّن شده و در کلیله و دمنه به ذکر حدیث و در مرزبان نامه به آیه ای از سوره ی یس، استشهاد نموده است. کنایه نیز از جمله آرایه هایی است که در کنار ضرب المثل در این دو کتاب و این حکایت ها به کار رفته است، کاربرد آرایه ی جناس در مرزبان نامه بیشتر و سجع در کلیله و دمنه چشم گیرتر است.

۴ـ پیام های داستان:

اصلی ترین پیام داستان در کلیله و دمنه عبارت از این است که در مقابله با دشمن باید از روش هایی استفاده کرد که باعث هلاک دشمن و بقای ما شود و این کار مقدور نیست مگر با به کارگیری عقل و خرد و دوراندیشی و پرهیز از ساده انگاری و زودباوری. پیام های دیگری نیز در روایت کلیله و دمنه وجود دارد که اهمّ آن ها به شرح زیر است:

۱ـ بیان مضرّات عدم دوراندیشی و فراهم نساختن اسباب زندگیِ دورانِ پیری در زمان داشتن قوّت و قدرتِ جوانی.

۲ـ بیان این مطلب که گذشت زمان توان جسمی را تحلیل می برد ولی توان فکری و تجربت را افزایش می دهد.

۳ـ نشان دادن عوارضِ ساده لوحی که در زندگی به ضرر شخص تمام می شود.

۴ـ بیان قرار گرفتن شخص بر سر دو راهی مرگ با ذلّت یا مرگ با عزّت و رجحان دوّمی بر اولی.

۵ـ نشان دادن عوارض طمع کار بودن و نتیجه ی مغایر آن بر ضدّ شخص طمع کار.

اصلی ترین پیام داستان به روایت مرزبان نامه عبارت است از: نشان دادنِ سرانجامِ ساده لوحی و حماقت که سبب شکست اساسی در زندگی می شود. یکی از پیام های فرعی

داستان نیز آن است که اگر به روز توانایی فکری به حال آینده نشود، سرانجام در روز ناتوانی و مشکلات باید خود را به دست قضا و قدر سپرد و یا از طرق نادرست و مکر و حیله به تأمین مایحتاج زندگی و قوت روزانه پرداخت. دیگر پیام این حکایت مصداق ضرب المثل مشهور «توبه ی گرگ مرگ است» می باشد و به آن که ذاتش بد است و کُنش و منش او بر همگان آشکار، نباید گمانِ خوبی و اصلاح رفتار برده شود. به طور کلّی پیام های حکایت مزبور در مرزبان نامه بیشتر حول محورهای حماقت و ساده لوحی، سست فکری و عدم نگرش عمیق به کار دشمن و نیّت او و نداشتن دوراندیشی و آینده نگری می باشد.

۵ـ روش پرداخت و توضیح مطالب و پروراندن شخصیّت‌های داستان:

در روایت کلیله و دمنه علی رغم کوتاهی عبارت ها، در جملاتی که برای توضیح و بیان داستان به کار رفته است، شخصیّت مرغ ماهی خوار و طرز فکر او به خوبی ترسیم شده است و حیله ای که برای رسیدن به مقصدش به کار برده است پیچیده تر و زیرکانه تر می باشد و در پایان قصّه نیز یکی از شخصیّت های داستان (پنج پایک) هوشیار می شود و جنبه ی مثبت داستان (مرگ مرغ ماهی خوار و رهایی بقیّه ی ماهیان و پنج پایک) اتفاق می افتد. این داستان در دو مرحله پرداخته شده است. مرحله ی اوّل: پیروزی شخصیّت منفی داستان، مرحله ی دوّم: پیروزی شخصیّت های مثبت داستان.

در روایت مرزبان نامه علی رغم این که جملات طولانی تر است و واژه های سنگین تری به کار رفته است، حیلت به کار رفته نسبت به کلیله و دمنه ساده تر است و داستان تنها در یک مرحله و به صورت یک تراژدی بیان می شود که با مرگ ماهی خائنه می یابد و شخصیّت منفی داستان زنده می ماند و نتیجه ی حیله گری ماهی خوار عمق چندانی ندارد و در مقایسه با زحماتی که برای رسیدن به مقصودش باید متحمّل شود عاید چشم گیری ندارد.

در کلیله و دمنه مرغ ماهی خوار با یک واسطه (پنج پایک) تعداد زیادی ماهی را همه روزه و به میل و اصرار خود ماهی ها به دام می اندازد، حال آن که در مرزبان نامه، ماهی خوار پیر باید تمام قصّه ای را که برای اولین ماهی گفته است، برای تک تک صیدهایش باز گو کند یعنی صرف انرژی بیشتر و کسب عواید کمتر و این درست به عکس نتیجه در کلیله و دمنه است و حاصل آن که ماهی خوار کلیله و دمنه باهوش تر و مکّارتر از ماهی خوارِ مرزبان نامه است.

نتایج سیاسی و اجتماعی داستان:

هر دو کتاب مرزبان نامه و کلیله و دمنه که تربیت اجتماعی و سیاسی مردم عصر خود و ارائه ی روش های مطلوب زندگی و نصایح و اندرزها را به آنان از طریق بیانِ حکایات و تمثیل ها از زبان حیوانات در پیش گرفته اند، در این حکایت برای برخورد با مشکلات زندگی به خردورزی، عدم برخورد احساسی، محاسبه گری و آینده نگر بودن و هم چنین اندیشیدن درباره ی عواقب هر تصمیم و عمل کردی توصیه می نمایند.

این توصیه ها در هر عصری دارای کاربرد می باشند و هر قدر دامنه ی تأثیر این تصمیمات و عمل کردها بیشتر باشد (همانند تصمیم گیری های سیاسی ـ اجتماعی ـ اقتصادی) ضرورتِ دقّت و آینده نگری در آن ها بیشتر خواهد بود، چرا که در صورت عدم رعایت این نکات و ساده انگاری و ساده لوحی در تصمیم گیری ها و شکست عمل کردها، عواقب آن گریبان گیر عدّه ی زیادی از مردم جامعه خواهد شد. این هنر و شیوه که امروز، به اتّخاذ تصمیمات موردی (تاکتیکی) بر اساس یک راهبردِ دراز مدّت (استراتژی) تغییر می شود، یک اصل مهم در تصمیم گیری های اجتماعی و سیاسی محسوب می شود که لازم است هم در زندگی فردی و خانوادگی و هم در تصمیم گیری های سیاسی و اجتماعی مورد توجّه واقع شود و این دو کتاب به زبان حکایت و تمثیل به خوبی این نصیحت اجتماعی را بیان نموده اند.

فهرست منابع (کتاب‌نامه)

۱ـ بهار، محمّد تقی، سبک شناسی (چاپ ششم)، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۳، ج ۳، صص ۱۴ ـ ۱۶

۲ـ مرزبان نامه، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ ششم، ۱۳۷۵، ص الف

۳ـ سبک شناسی، همان، ج ۲، ص ۲۵۲

۴ـ گزیده ی کلیله و دمنه، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران، انتشارات مهتاب، ۱۳۷۳، چاپ دوم، ص ۱۱

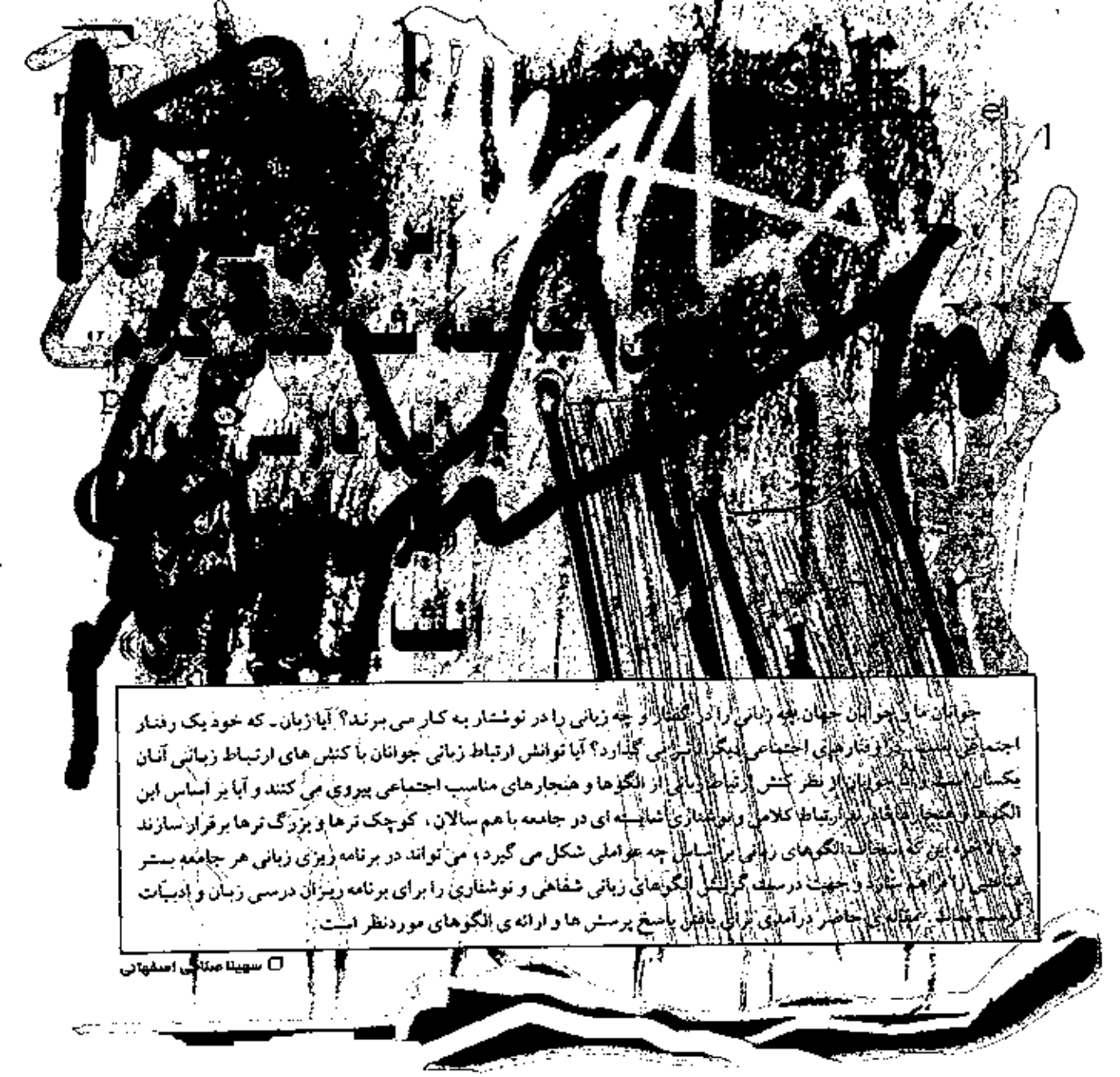
۵ـ سبک شناسی، ج دوّم، ص ۲۷۰

۶ـ همان، ج سوّم، ص ۱۹۰

۷ـ همان، ج دوّم، ص ۲۸۹

۸ـ همان، ج دوّم، صص ۲۰ ـ ۲۱

۹ـ کلیله و دمنه، ابوالمعالی نصرالله منشی، به اهتمام محمّد روشن با انتقادات سید محمد فرزان، چاپ گلشن، ۱۳۷۴.



انشا

جوانان ما و نحوه ی بیان جهان بینه زبانی را در گفتار و چه زبانی را در نوشتار به کار می برند؟ آیا زبان ـ که خود یک رفتار اجتماعی است ـ با رفتارهای اجتماعی دیگر رابطه ای می گذارد؟ آیا توانش ارتباط زبانی جوانان با کنش های ارتباط زبانی آنان یکسان است و آنان در ارتباط زبانی از الگوها و هنجارهای مناسب اجتماعی پیروی می کنند و آیا بر اساس این الگوها و هنجارها قادر به ارتباط کلامی و نوشتاری شایسته ای در جامعه با هم سالان، کوچک ترها و بزرگ ترها برقرار سازند و بالاخره این که انتخاب الگوهای زبانی بر اساس چه عواملی شکل می گیرد، می توانند در برنامه ریزی زبانی هر جامعه بستر مناسبی را فراهم سازند و جهت درست گزینش الگوهای زبانی شفاهی و نوشتاری را برای برنامه ریزان درسی زبان و ادبیات فارسی مسیر نمایند. مقاله ی حاضر درآمدی برای یافتن پاسخ پرسش ها و ارائه ی الگوهای موردنظر است.

□ سهیلا صلاتی اصفهانی

اعضای یک جامعه زبانی در سنین مختلف، الگوهای رفتاری متفاوتی دارند که از جمله ی آن ها می توان به الگوهای رفتار زبانی اشاره کرد. یعنی رفتار زبانی انسان، مانند سایر جنبه های رفتار اجتماعی او، دارای یک الگوی ثابت، یکنواخت و بدون تغییر نیست و در طول زندگی و با گذر از مراحل سنّی مختلف دچار تحوّل می گردد!

با مطالعه ی عوامل فرهنگی ـ اجتماعی کلام، می توان به توصیف برخی الگوهای رفتار زبانی در هر مرحله ی سنّی پرداخت. پژوهش حاضر نیز بر آن است تا با بررسی نقش عوامل فرهنگی ـ جامعه شناختی در ساختار و کاربرد زبان، توصیفی مناسب از رفتار زبانی نوجوانان ارائه دهد.

این تحقیق بر پایه ی منابعی است که به تعبیر پژوهشگران منابع ثانویه* نامیده می شوند و عبارت اند از: انشاهای دانش آموزان دختر و پسر پایه ی سوّم راهنمایی در سه منطقه ی شهر تهران (۱، ۱۲ و ۱۵) در سال تحصیلی ۷۷ـ۱۳۷۶ (مجموعاً ۲۲۶ انشا). انتخاب این منابع به سبب اهمیّت درس انشا و نگارش است که اگرچه غالباً مورد بی مهری و کم توجّهی برنامه ریزان آموزشی قرار می گیرد، با این حال، اهمیّت بسزای آن را در پرورش امکانات بالقوّه ی زبانی نمی توان نادیده گرفت. اگر به متون انشایی دانش آموزان نه به عنوان نوشته هایی از سر تفنّن یا از روی اجبار و اکراه، بلکه به عنوان رفتار زبانی معناداری که بیانگر پدیده های فرهنگی و واقعیت های اجتماعی است، بنگریم، آن گاه با نظامی از نشانه ها و مناسبات درونی آن ها روبه رو خواهیم بود که به یاری روش های زبان شناختی می توان آن ها را بهتر درک کرد.

لازم به یادآوری است که اهمیّت این پژوهش در بازخوانی موقعیّت فرهنگی ـ اجتماعی نوجوانان با توجّه به رفتار زبانی آن هاست

که در نوشتارشان نظاهر یافته است. از سوی دیگر با توجه به این که در درس انشا چهار رکن اساسی «خوب گوش دادن»، «خوب نگاه کردن»، «خوب سخن گفتن» و «خوب نوشتن» به کار گرفته می شود، شناخت عمل کرد زبانی نوجوانان در بافت اجتماعی، می تواند راه گشای برنامه ریزان زبان(نوشتار) در تقویت و پرورش این چهار رکن گردد.

فرضیه‌های تحقیق

بر مبنای هدف اصلی پژوهش، فرضیه های زیر مورد مطالعه قرار می گیرد:

۱ ـ از طریق بررسی بافت متنی[۱] و شناخت زبانی می توان نقش عوامل فرهنگی ـ اجتماعی را شناخت. منظور از بافت متنی این است که یک عنصر زبانی در چهارچوب چه متنی قرار گرفته است و جملات ماقبل و مابعد آن عنصر در داخل متن چه تأثیری در تبلور نقش و معنای آن دارد.

۲ ـ از طریق بررسی بافت اجتماعی و کاربرد زبانی نیز می توان به نقش عوامل فرهنگی ـ اجتماعی پی برد. مراد از بافت اجتماعی، محیطی است که در آن مفاهیم تغییر می کنند. طبق نظر «هالیدی» (Halliday) بافت اجتماعی زبان می تواند بر حسب سه عامل تجزیه و تحلیل گردد: فحوای کلام، شکل کلام، حوزه ی کلام.

روش تحقیق

الف) حجم نمونه ـ با توجه به مباحثی که در علم آمار درباره ی نمونه گیری آورده شده است، حجم نمونه در این تحقیق محاسبه گردید و عدد ۲/۴ به دست آمد. از آن جا که احتمال می رفت در طی تحقیق، با مواردی روبه رو شویم که به متغیرهای مورد بررسی پاسخ ندادند، حجم نمونه حدود ۱۰٪ بیشتر درنظر گرفته شد.

ب) روش گزینش نمونه ـ ابتدا مناطق نوزده گانه ی آموزش و پرورش شهر تهران را به سه منطقه ی شمال، مرکز و جنوب، تقسیم کرده، پس از انتخاب مناطق ۱، ۱۲ و ۱۵، در هر منطقه، سه مدرسه ی راهنمایی دولتی، نمونه ی مردمی و غیرانتفاعی دخترانه و سه مدرسه ی دولتی، نمونه ی مردمی و غیرانتفاعی پسرانه انتخاب شدند. در هر مدرسه از دانش آموزان سال سوم راهنمایی خواسته شد تا انشایی با عنوان: «دوست دارید در گروه همسالانتان شما از دیگران اطاعت کنید یا آن ها از شما اطاعت کنند؟ چرا؟» بنویسند. سپس با توجه به برآورد حجم نمونه، به طور متوسط ـ و به تصادف ـ پانزده انشا از میان متون نوشته شده ـ در هر مدرسه ـ برگزیده شد. به این ترتیب شیوه ی گزینش، روش خوشه ای سه مرحله ای است.

ج) گردآوری اطلاعات ـ پس از مطالعه ی متون انشایی جمع آوری شده، نخست پرسش نامه هایی جهت گردآوری و طبقه بندی اطلاعات درباره ی عواملی که به نظر می رسید سبب تشخص زبانی نوجوانان می گردد، تهیه و تنظیم شد و در مورد ۱۵٪ از کل حجم نمونه، اجرا گردید. پس از حذف مواردی که پاسخ گوی هدف این پژوهش نبود، سرانجام اطلاعات لازم در مورد بافت متنی و بافت اجتماعی هر انشا، در ۹ واحد اطلاعاتی ثبت شد. این واحدها عبارتند از:

واحد شماره ی(۱): اطلاعات مربوط به سازمان دهی انشا

واحد شماره ی(۲): اطلاعات مربوط به نشانه گذاری در انشا

واحد شماره ی(۳): اطلاعات مربوط به ساخت دستوری انشا

واحد شماره ی(۴): اطلاعات مربوط به نقش متنی در انشا

واحد شماره ی(۵): اطلاعات مربوط به فحوای کلام

واحد شماره ی(۶): اطلاعات مربوط به شکل کلام

واحد شماره ی(۷): اطلاعات مربوط به حوزه ی کلام(واژگان محتوایی)

واحد شماره ی(۸): اطلاعات مربوط به حوزه ی کلام(جملات خاص)

واحد شماره ی(۹): اطلاعات مربوط به حوزه ی کلام(مبانی فرهنگی ـ جامعه شناختی)

د) روش انجام پژوهش ـ با توجه به ماهیت موضوع مورد تحقیق و هدف آن، در این پژوهش از روش «اندازه گیری کمّی» ـ که در آن کلیه ی موارد وقوع هریک از ویژگی های زبانی در رفتار زبانی گویندگان مختلف شمارش و اندازه گیری می شود و میزان نسبی کاربرد هریک از ویژگی های موردنظر در رفتار زبانی گروه های مختلف محاسبه می گردد ـ بهره گرفته شده است.

یافته‌های تحقیق

الف) یافته های پژوهش درباره ی بافت متنی:

۱ ـ ساخت زیربنایی متن ـ ساخت متنی با طرح زیربنایی انشا شامل سازمان دهی و نقطه گذاری می باشد. منظور از سازمان دهی، پاراگراف بندی انشا در سه مقوله ی معنایی «مقدمه»، «متن» و «نتیجه گیری» است که سه مرحله ی مختلف تولید زبانی را نشان می دهند و وجود هر یک از آن ها در انشا، متن را از سادگی به سوی پیچیدگی سوق می دهد. به علاوه کاربرد صحیح آن ها فرد را قادر می سازد تا ارتباط زبانی مناسبی با دیگران برقرار سازد.

مراد از نقطه گذاری به کار بردن علامت ها و نشانه هایی است که خواندن و فهم درست مطالب را آسان و به رفع پاره ای از ابهام ها کمک می کند. چگونگی استفاده از این نشانه ها میزان توانایی فرد را در

فهم پذیر ساختن کلام خود نشان می دهد. اطّلاعات حاصل از بررسی متون انشایی در این دو زمینه در جدول های شماره ی(۱) و (۲) آمده است:

نوع انشا	فراوانی	درصد
[- مقدّمه، - نتیجه]	۴۷	۲۱
[+ مقدّمه، - نتیجه]	۵۹	۲۶
[- مقدّمه، + نتیجه]	۶۳	۲۸
[+ مقدّمه، + نتیجه]	۵۷	۲۵
[+ مقدّمه]	۱۱۶	۵۱
[- مقدّمه]	۱۱۰	۴۹
[+ نتیجه]	۱۲۰	۵۳
[- نتیجه]	۱۰۶	۴۷
[+ مقدّمه ی مناسب]	۷۲	۶۲
[- مقدّمه ی مناسب]	۴۴	۳۸

جدول شماره ی ۱:
توزیع فراوانی و درصد سازمان دهی در متون انشایی

نوع انشا	فراوانی	درصد
[+ نشانه]	۱۹۸	۸۸
[- نشانه]	۲۸	۱۲
[+ پایانی، + غیرپایانی]	۸۸	۴۴
[+ پایانی، - غیرپایانی]	۱۱۰	۵۶

جدول شماره ی ۲:
توزیع فراوانی و درصد نقطه گذاری در متون انشایی

نوع جمله	فراوانی	درصد
جملات ساده	۲۱۲	۱۸
جملات همپایه	۴۲۴	۳۷
جملات ناهمپایه	۵۱۱	۴۵
تعداد کلّ جملات	۱۱۴۷	۱۰۰

جدول شماره ی ۳:
توزیع فراوانی- درصد ساختمان جملات در متون انشایی

اطّلاعات جدول شماره ی(۱) حاکی از آن است که نوجوانان از نظر توانش ارتباطی، از الگوها و هنجارهایی مناسب پیروی کرده و قادرند ارتباط زبانی مناسبی با دیگران برقرار سازند. به علاوه رفتار زبانی نوجوانان با توجّه به مراحل تولید زبانی آن ها، در برآیند بین سادگی و پیچیدگی قرار دارد.

اطّلاعات جدول شماره ی(۲) بیانگر آن است که نوجوانان با استفاده از نشانه ها در محور هم نشینی کلام(نشانه های پایانی و غیرپایانی) قادرند منظور خود را به دیگران تفهیم نمایند. البتّه علی رغم کاربردهای گوناگون نشانه ها، هر یک از علایم استفاده شده توسّط دانش آموزان، غالباً بیانگر یک مورد کاربرد آن نشانه است و شاید از این امر بتوان نتیجه گرفت: همان طور که در رفتار زبانی نوجوانان، انتخاب های واحد و همسان شکل می گیرد، در رفتارهای اجتماعی آنان نیز گزینش های نسبتاً زیادی صورت می گیرد.

۲- ساخت دستوری- با توجّه به ساختمان دستوری جملات(ساده، مرکّب همپایه، مرکّب ناهمپایه) نیز می توان به ویژگی سادگی یا پیچیدگی زبان نوجوانان پی برد. اطّلاعات حاصل از بررسی متون انشایی در زمینه ی ساختمان جملات در جدول شماره ی(۳) آمده است.

اطّلاعات جدول نشان دهنده ی آن است که ساختمان خاصّ جملات در نوشتار نوجوانان از گونه ی مرکّب می باشد و تفاوت ۸٪ میان جملات مرکّب همپایه و ناهمپایه در انشای دانش آموزان یک بار دیگر نیز ویژگی بینابینی سادگی و پیچیدگی را در رفتار زبانی آن ها نشان می دهد.

به علاوه بررسی خطاها در متون انشایی دانش آموزان حکایت از آن دارد که اشکالات دستوری در زبان نوجوانان بیشتر از نوع خطاهای موضعی[۱] است و نه خطاهای کلّی[۲] زبانی. (رجوع شود به اصل طرح پژوهشی) و از این جا نیز می توان به میزان موفقیّت نوجوانان در توانمندی ارتباطی آن ها پی برد.

۳- نقش متن- مراد از نقش متن، کنش های زبانی[۳] است که برای خلق متون نوشتاری یا گفتاری به کار برده می شود. طبق نظریّه ی «سرل» (Searle) کنش های گفتاری را به پنج طبقه می توان تقسیم کرد: تعهّدی، اظهاری، بیانی، دستوری و گزارش. اطّلاعات حاصل از بررسی متون انشایی در زمینه ی کنش های گفتاری در جدول شماره ی(۴) آمده است.

چنان که جدول نشان می دهد به طور کلّی نوجوانان، بالاترین توفیق کلامی را در بیان احساسات خود دارند و پس از آن به ترتیب کنش های کلامی گزارشی، دستوری، تعهّدی و اظهاری قرار دارد. اگر بنوان کنش های بیانی، گزارشی و اظهاری را کنش های غیرفعّال- با توجّه به نوشتار دانش آموزان- و کنش های دستوری و

تعهّدی را ـ نیز با توجّه به نوشتار دانش آموزان ـ کنش‌های زبانی فعّال دانست که رفتارهای ارادی درپی دارند؛ از آن صورت اکثریّتا کنش‌های کلامی نوجوانان، غیرفعّال و فاقد پی‌آمدهای عملی

نوع کنش(نقش)	فراوانی	درصد
بیانی	۸۹	۳۹
گزارشی	۷۶	۳۴
دستوری	۳۹	۱۷
تعهّدی	۱۶	۷
اظهاری	۶	۳

جدول شماره‌ی ۴:
توزیع فراوانی درصد کنش‌های گفتاری در متون انشایی

سبک	فراوانی	درصد
بسیار رسمی	۷	۳
رسمی	۵۴	۲۴
غیررسمی	۱۵۹	۷۰
بسیار غیررسمی	۶	۳

جدول شماره‌ی ۵:
توزیع فراوانی درصد سبک نگارش در متون انشایی

حوزه‌ی واژگانی		فراوانی	درصد
نهاد خانواده	رسمی	۱۶۰	۱۳
نهاد تعلیم و تربیت	رسمی	۲۸۳	۲۲
نهاد دین و مذهب	رسمی	۴۴۲	۳۷
نهاد سیاست و حکومت	رسمی	۳۱۰	۲۶
نهاد خانواده	غیررسمی	۲۴	۹
نهاد تعلیم و تربیت	غیررسمی	۴۹	۱۷
نهاد دین و مذهب	غیررسمی	۸۴	۳۰
نهاد سیاست و حکومت	غیررسمی	۱۲۲	۴۴

جدول شماره‌ی ۶:
توزیع فراوانی درصد گونه‌ها و نمونه‌های واژگانی در متون انشایی

است.

بنا به دیدگاه «براون» (Brown) و «آلن» (Allen)، از نظر نقش تشریفاتی نیز، روی کرد نوجوانان به تشریفات آغازین در کلام (نام و یاد خدا، شعر، کلمات قصار، موارد دیگر) بسیار قابل توجّه است و این امر به سبب الگوپذیری فرهنگی ـ اجتماعی، در آنان می باشد.

ب) یافته‌های پژوهش در خصوص بافت اجتماعی:

۱ ـ فحوای کلام ـ به شرکت کنندگانی اشاره می کند که در مبادله ی معانی دخالت دارند و نحوه ی ارتباط اجتماعی آنان را بر اساس جایگاه منزلتی نشان می دهد.

بررسی عمل کرد عنصر فعل و عنصر ضمیر در متون انشایی، حکایت از آن دارد که در کلام نوجوانان به طور معمول «فعل»، نقشی در نشان دادن رابطه ی اجتماعی بین دو طرف گفت و گو ندارد. (لازم به ذکر است که در این جا یک استثنای بسیار جالب توجّه به چشم می خورد و آن این که در حریم معصومین(ع) عنصر فعل صورت نشان دار مؤدّبانه همراه با بار عاطفی مثبت را ظاهر می نماید.) هم چنین در کلام نوجوانان، عنصر ضمیر، شاخص مهمّی برای نشان دادن رابطه ی اجتماعی بین دو طرف گفت و گو است.

۲ ـ شکل کلام ـ به نقش زبان در شرایط خاص اشاره دارد و از آن جا که متون انشایی به صورت نوشتاری تنظیم شده‌اند، به بررسی نوع زبان یا شیوه ی بیان در نوشتار، یعنی سبک آن پرداخته می شود. اطّلاعات حاصل از بررسی متون انشایی در زمینه ی سبک نگارش در جدول شماره ی(۵) آمده است.

چنان که از اطّلاعات جدول برمی آید در محدوده ی موضوعات اجتماعی(موضوع انشا) زبان مورد استفاده ی نوجوانان، بیشترین گرایش را به شیوه‌ای میان رسمیّت و غیررسمی بودن یا تمایل بیشتر به سمت غیررسمی بودن دارد. و شاید یکی از علّت های این امر حضور غیررسمی نوجوانان در مسایل اجتماعی باشد. لازم به ذکر است که تفاوت سبک رسمی و غیررسمی در زبان نوجوانان تفاوتی دستوری، واژگانی و آوایی است. در متون انشایی دانش آموزان، سیاق های زیر به ترتیب بالاترین کاربرد را دارند:

سیاق اجتماعی، سیاق مذهبی، سیاق ادبی و سیاق روان شناختی.

۳ ـ حوزه ی کلام ـ به آنچه در متن می آید و مورد بحث و گفت و گو قرار می گیرد اشاره دارد.

واژگان محتوایی: نتایج بررسی واژگانی در متون انشایی در جدول شماره ی(۶) آمده است.

اطّلاعات جدول نشانگر آن است که: بالاترین بسامد وقوع گونه های واژگانی مربوط به نهاد دین و مذهب است. در واقع حضور واژگان دینی در سراسر متون، بستر اندیشه های فردی و اجتماعی را به خوبی نشان می دهد. (این مسأله به خصوص) در نشان

دادن ویژگی های زبانی نسل حاضر حائز اهمیت است؛ نهاد سیاست و حکومت، دارای گسترده‌ترین نمونه های واژگانی می باشد و این امر می تواند بیانگر توسعه ی فرهنگ سیاسی ـ اجتماعی در میان نوجوانان باشد(در این جا نیز تأثیر زمان بررسی و تحقیق، قابل توجّه است) واژگان مربوط به نهاد خانواده و نهاد تعلیم و تربیت اگرچه نمونه هایی نسبتاً محدود دارند، لیکن با توجّه به فراوانی اقلام پربسامد، ظاهراً، واژگانی مأنوس و زودیاب هستند.

II جملات خاص(کلیشه ها): کلیشه ها به منزله ی کدهای فرهنگی‌ای هستند که کدهای دیگر، (اعتقادی، ادبی، زبانی) را در خدمت می گیرند تا بیان بکر نویسنده را به تکرار و تذکّر مجدّد سخنان قالبی تبدیل نمایند. با نگاهی به عمل کرد جملات خاص و کلیشه ها در متون انشایی دانش آموزان می توان دریافت که:

۱ـ کدهای فرهنگی، عامل تشخّص و برجستگی زبان در حوزه ی کلام می باشند، به علاوه از طریق این کدها می توان به ساختار فرهنگی موجود در جامعه پی برد.

۲ـ کدهای اعتقادی، عمدتاً برای استدلال های نقلی به کار گرفته شده اند، که البتّه در این راستا آیات، قوی تر از احادیث عمل می کنند.

۳ـ کدهای ادبی(اشعار) برای تأکید بر آنچه ذکر شده، به کار رفته اند.

۴ـ و بالاخره کدهای زبان (ضرب المثل ها)، حجّت هایی موجّه اند که تجربه آن ها را به یقین مبدّل کرده است.

III مبانی فرهنگی ـ جامعه شناختی کلام: اگرچه اندیشه را همواره نمی توان تنها به کلام تقلیل داد، امّا از آن جا که کلام با اوضاع اجتماعی تعامل دارد، به یاری آن می توان به اندیشه هایی که بیانگر مبانی فرهنگی ـ اجتماعی عصر حاضر هستند، پی برد. از جمله ی این مبانی در متون انشایی می توان به چهار اصل: ظلم ستیزی و زیربار زور نرفتن، اصالت حق، مشارکت فکری و نفع گرایی در میان نوجوانان اشاره کرد.

چند پیشنهاد

در راستای نتایج به دست آمده و آنچه در ضمن تحقیق به نظر نگارنده رسیده است، پیشنهادهایی جهت پژوهش های آتی ارائه می گردد:

۱ـ رسیدن به نتایج دقیق تر در توصیف ویژگی های رفتار زبانی نوجوانان، نیاز به تحقیق در محدوده‌ای وسیعتر از شهر تهران و زمینه‌ای گسترده تر از متون انشایی دارد.

۲ـ در سال های مختلف دوران نوجوانی، تحوّل رفتار زبانی قابل مطالعه است. بنابراین پیشنهاد می گردد نه تنها در یک دوره‌ی خاص، حتّی در سنین مختلف دوران نوجوانی نیز، تحقیقات و بررسی هایی جهت شناخت ویژگی های زبانی نوجوانان انجام گیرد.

۳ـ تأثیر پدیده های مختلف اجتماعی زبان، به طور کلّی بررسی گردد، تا تأثیر «عصر» و «نسل» در رفتار زبانی روشن شود. به عنوان مثال واژگانی نظیر «همه پرسی» یا «نظرسنجی» در ارتباط با عصر خاصی در زبان راه می یابند، و نیز واژگانی مانند «رپ» یا «هوی» نیز در میان نسل خاصی کاربرد دارند.

۴ـ استفاده از کلیشه های فرهنگی، ایدئولوژیکی، ادبی و زبانی به طور گسترده مورد مطالعه قرار گیرد تا تأثیر فراگیر متون مقدّس و نیز متون ارزشمند ادبی بر زبان، که تا حدودی از دگرگونی های آن جلوگیری می کنند، روشن گردد.

۵ـ پیشنهاد می گردد از نتایج این تحقیق درامر «برنامه ریزی زبان نوشتاری» و «تدریس انشا» در پژوهش های آموزش و پرورش استفاده شود.

منابع و مآخذ:

احمدی گیوی، حسن و دیگران، زبان و نگارش فارسی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها(سمت)، تهران، ۱۳۶۷.

الس، تئوران و همکاران، زبان شناسی کاربردی، ترجمه محمود الیاسی، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲

باطنی، محمدرضا، مسایل زبان شناسی نوین، چاپ چهارم، انتشارات آگاه، ۱۳۷۴

یدرام، مسعود، «فراگفتمان شریعتی»، جامعه، سال یکم، شماره‌ی ۹۵ (۳۱ خرداد ۱۳۷۷)

پرایت، ج. ب، جامعه شناسی یادگیری و تدریس زبان، ترجمه سیداکبر میرحسینی، امیرکبیر، ۱۳۷۳

ترادگیل، پیتر، زبان شناسی اجتماعی، ترجمه محمّد طباطبایی، انتشارات آگاه، ۱۳۷۶

دلاور، علی، روش های آماری در روان شناسی و علوم تربیتی، چاپ پنجم، انتشارات دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۱

ریچاردز، جک و دیگران، فرهنگ توضیحی زبان شناسی کاربردی لانگمن، ترجمان حسین وثوقی و سیداکبر میرحسینی، چاپ دوّم، انتشارات مرکز ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۷۵

غلاء، جیمز و پیتر اچ سالوس، زبان و مهارت های زبانی، ترجمه علی آخشینی، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹

لطفی پور ساعدی، کاظم، «درآمدی به سخن کاوی»، مجله ی زبان شناسی، سال نهم، شماره‌ی ۱ (بهار و تابستان ۱۳۷۱)

مدرّسی، یحیی، درآمدی بر جامعه شناسی زبان، چاپ اوّل، مؤسسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۸

موسوی نوشین، گزارش از مشیار انشا، رشد آموزش ادب فارسی، سال هشتم، شماره‌ی ۳۲ (بهار ۱۳۷۲)

زیرنویس

* منابع ثانویهٔ منابعی هستند که برخلاف منابع اولیه، از مطالب زنده و ضبط شده روی نوار کاست به دست نیامده اند.

1. Schema
2. Local errors
3. global errors
4. Speach acts

اشاره:

بکی از درس های ادبیّات فارسی ۵ و ۶ رشته ی ادبیّات و علوم انسانی درس طومار شیخ شرزین است که در بخش ادبیّات نمایشی آورده شده است. مقاله ی زیر با نگاهی گذرا به زندگی بهرام بیضایی و آثار او به نقد و تحلیل این نمایش نامه می پردازد. جز نقد، نثر نویسنده نیز مورد ارزیابی قرار گرفته است.

محمود باقرپسند ـ قزوین

محمود باقرپسند (متولّد ۱۳۴۵ ـ زنجان) دبیر زبان و ادبیّات فارسی قزوین است وی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دارد. از او چندین مقاله در مجلّه ی رشد ادب به چاپ رسیده است.

ـ«این چه لطیفه ای است که به او این همه فتنه گری، و به من این همه شیفتگی داده است؟» بهرام بیضایی با دیدنِ یک نمایش نامه، چنین پرسشی از خود نمود، و من با خواندنِ متنِ فیلم نامه ی طومار شیخ شرزین.[1]

بهرام بیضایی نمایشنامه نویس بزرگ معاصر است که فیلم نامه نویسی، کارگردانی و پژوهش از دیگر قلمروهای فعالیّت فرهنگی او به شمار می رود. وی به سال ۱۳۱۷ در تهران زاده شد، هم زمان با تحصیل در دارالفنون، سینمای ایران را دنبال کرد. غزاله علیزاده درباره ی وی می گوید: «از کلاس پنجم و ششم دبستان با پولِ ناهارش می رود سینما در سالنِ تاریک ....»

سپس به دانشکده ی ادبیّات دانشگاه تهران وارد شد، امّا بعدها درس را رها کرد و به استخدام اداره ی کلّ ثبتِ اسناد و املاک درآمد. در سال ۱۳۴۸ به همکاری با دانشگاه تهران پرداخت، هم زمان به انتشار مقالات درباره ی تعزیه و پژوهش هایی درباره ی نمایشنامه در ایران پرداخت و گاه هم به کارگردانی فیلم نامه هایش.

ـ در سال ۱۳۴۴ با منیر رامین فر ازدواج کرد، ثمره ی این ازدواج فرزندی است به نام «نیلوفر».

آثار او را می توان به سه دسته تقسیم کرد.

۱ـ پژوهش: نمایش در ایران ـ نمایش در ژاپن ـ نمایش در چین

۲ـ نمایشنامه: غروب در دیار غُربت، پهلوان اکبر می میرد، دیوان بلخ، مرگِ یزدگرد، فتح نامه ی کلات، میرنوروزی، نُدبه، سلطانِ مار و ...

۳ـ فیلم نامه: سفر به شب، گیلگمش، عیّار نامه، تاریخ سرّی، سلطان در آبسکون، روز واقعه، آینه های روبرو، قصّه های میرکفن پوش، شبِ سمور، رگبار، شاید تا وقتی دیگر و طومار شیخ شرزین و ... . بیضایی در سال ۱۳۵۷ طرح اوّلیه ی طومار شیخ شرزین را می نویسد و گویا در سال ۱۳۶۵ طرحِ فیلم نامه ی آن را به نگارش درمی آورد.[3]

ـ به نظر راقم سطور فیلم نامه ی طومار شیخ شرزین، یادآور نمایشنامه ی «مُرده ها» اثر میرزا جلیل قلی زاده (صابر) یکی از نویسندگانِ روزنامه ی فکاهی مُلّا نصرالدین است. مُرده ها، کنایه از مُردمانی است که جز جهالت و بدبختی و کج بینی نصیبی ندارند و گرفتار موهومات و ساده لوحی و خرافات شده اند و عده ای با تقویت این سُنّتِ سیّئه آن ها را هرچه بیشتر در این چاه ویل غرق می سازند.[4]

ـ بیضایی در فیلم نامه ی طومار شیخ شرزین در حقیقت به مخالفت با نوعِ حکومتی پهلوی برخاسته است. نظامِ استبدادی که در رأسِ هرم قدرتِ آن، شاه، قرار دارد و تصمیم گیرنده ی اصلی و فعّال مایشاء محسوب می شود؛ و همه ی نهادها و تشکیلات کشوری و لشکری تحتِ تصمیماتِ شاه بودند. این سخن با توجّه به تاریخِ نوشتنِ طرحِ اوّلیه ی طومار شیخ شرزین پذیرفتنی و مستدل است.

بخشی از داستانِ فیلم نامه از زبانِ «عیدی» شاگردِ شیخ شرزین بیان می شود، آن هم تصادفاً به یک «طومار» تک افتاده از شرزین ـ هنگام به آتش افکندن و سوزاندن طومارها ـ دست می یابد. و قسمی دیگر از زبانِ کنیزکی از آنِ «آب نارخاتون» از بزرگ زادگان، و بهره ای دیگر از زبانِ «غیرت»

بانگِ «خرد» زد، دندانش را شکستند، فریاد «عشق» برآورد، چشمش را کندند، گوشه ی امنی جُست، دریغش کردند و به غربتش تبعید کردند، این است سرنوشتِ شرزین.

ـ عُلمای درباری «دارنامه» را ابتدا «تُرهات» خوانده بودند و سپس عقیده بدّک کردند، همان کتاب را «معانی نغز» پنداشتند و کتاب را از آثار بوعلی دانستند و به جُرمِ اینکه شرزین این کتاب را به خود منتسب کرده بود، دندان هایش را شکستند، لیک بعدها دریافتند که در آثار بوعلی نامی از کتاب دارنامه نیست، برآن شدند که دارنامه را بسوزانند. شرزین می گوید: «به خدا شما سپاهِ جهالتید، روزی به قهر دندانم را می شکنید که دارنامه از من نیست و روزی خانه بر سرم خراب می کنید که از من است.»[5]

و بعداز آن می گوید: «شرزین را از میان بردارید که در جهان بی خرد، سخن از خرد می گوید و با مردم بی مهر سخن از مهر.»[۴] شرزین می گوید: «یک صد و سیزده لغت در قُبح «اندیشه ی نو» یافته ام چون طاغی، باغی، مُبدع، مُلحد، کافر و امثالش و حتی یکی نیافتم در ستایش سخنِ نو، جز شمشیر چیست بُرهانِ شما!؟»[۵]

ـ غریب و غریبه که تِم اصلی نمایشنامه و فیلم نامه های او را تشکیل می دهد[۶] (باشو غریبه ی کوچک ـ آقای حکمتی و ...) در طومار شیخ شرزین نیز از پشتِ تصویرها

طلوع می کند. شیخ شرزین غریبه ای است در میان آن قوم خودباخته و ستم زده. دیگران، این فردِ از دریایِ خرد برآمده را وصله ای ناجور می پندارند و می خواهند از شبکه ی اجتماعِ خفقان آور خود دور کنند تا در آرامش مُرداب گونه ی خود بزیند.

جبری که همه به سویِ آن رانده می شوند، شیخِ شرزین نیز بدان سوی کشیده می شود، هیچ کس حقِّ انتخاب ندارد حتّی آقای حکمتی «فیلم رگبار»، خود، عشق را انتخاب نمی کند، بلکه به طرفِ آن رانده می شود. ظلم و ستم و استبدادِ میراث زشت گذشتگان است که نمی شود از آن گریخت، چون شمشیر «چریکه ی تارا» هرقدر که از خود دور می کنند باز به سویِ او برمی گردد. دست آخر آن را به رودخانه پرت می کند.

بیداد، گرسنگی، بهره کشی، نابرابری، تزویر و چاپلوسی زالوهایِ نزدیک به قدرت با تاریخِ انسان قرین است. گردبادی فرو می نشیند تا فُلدری مردم کُش دیگر با فریبِ ساده دلان، گردباد ظلمِ دیگری را علم کند.[۹]

این غریبه، باید سعی کند با شیوه ی زندگیِ دیگران خو کند و هوایِ تجدّد طلبی و نوگرایی را از خود بیرون کند زیرا در این مملکت اگر آدم کلاه سرش نگذارد، کلاه سرش می گذارند.[۱۰]

مؤلف، در این فیلم نامه، حماقت شاه و عُمّالِ حکومتی و علمای درباری را نیز مطرح کرده است، ذبیحِ بهروز در چیچک علیشاه پوزخند رندانه می زند علیه این بی خبری درباریان.[۱۱] طباطبایی نیز در نمایشنامه ی «شاهزاده شیخ علی، حاکم ملایر و تویسرکان» به خوبی و به وضوح استبداد و حماقت شاهزادگان و عُمّال آنها را نموده است.[۱۲]

تِم دیگر این فیلم نامه، رشوه خواری درباریان و مأموران دولت است، همچنان که در کتابِ «سیاحت نامه ی ابراهیم بیک» آمده است که: «حاکم، جیره و مواجبِ این همه جمعیّت را از کجا می دهد؟»[۱۳] و ... نگهبان در طلبِ «انعامی» دست دراز می کند و پیش می آید و شرزین سکّه ای به او می دهد. در نمایشنامه ی «حکّام قدیم و حکام جدید» اثر فکری، حاکم سولقان با دادن رشوه ای کلان به صدراعظم و درباریان حکمِ حکومت سولقان را گرفته و نظامِ استبدادی راه می اندازد.[۱۴]

از درون مایه های دیگر این فیلم نامه:

الف: شرزین به اختیار و اراده مُعتقد است ولی درباریان به سرنوشت و قضای حتمی که باید در برابرش سر تسلیم فرود آورد.

ب: عشق به وطن: غُز و تاتار بدون لشکرکشی کشورش را فتح کرده اند «در گذر که می گذری، دیگر زبانِ مادری را نمی فهمی» گویی ما در وطن، بیگانه ایم «شهر پر از گمارد گانِ تنگ چشمِ عربده جوی است.»[۱۵]

ج: رعیّت را اگرچه در شمار صفر آورده اند و بزرگان را عدد، امّا هیچ عدد، بی صفر، بزرگ نشود، پایه های تختِ سلطان بر دوشِ رعیّت است و پایه هایِ تختِ خلیفه بر دوشِ سلطان، پس آن نیز بر دوشِ شماست.[۱۶]

د: من به مرگی دراز می میرم، من می میرم، و دانایی را نمی توان کُشت.[۱۷] یادآور سخنِ فروغِ فرخزاد است آنجا که گفت: پرواز را به خاطر بسپار

پرنده رفتنی است.

هـ: قلم (مجازاً صاحب قلم) چه خون ها خورده است تا رنجِ مردمان بر کاغذ آورده است.[۱۸] زیرا هر قلم که می تراشم می شکنید.

شرزین مظهر و نماد «عقل و عشق» است. که آدمیان با جلادِ هوس و غولِ جهل، به مبارزه با خرد و عشق پرداخته اند،

دندان های خرد را می شکنند، و دیده ی عشق را برمی کنند، و به برهوت زمین و شورستان تبعیدش می کنند. به جای پرواز دادن و پرورش عقل، او را در چاه نادانی، محبوس می کنند و سنگ هوس بر سر آن می نهند تا مبادا که بگریزد و به میان زندگی آن ها باز گردد.

زیرا این «غریبه» با خود «فاصله» می آورد، فاصله ی بین حقیقت و دروغ، راستی و نور را آشکار می کنند، و به مردم انذار می دهد. به همین سبب «صابر» می گوید: به دروغی، آبادی ما آباد بود، از راست چه زاید جز شرّ.[19] این عقل بینا، مرداب آرامش گونه ی آنان را به هم می زند، «شرزین خرد» به آبادی دروغ، ناپاکی، زور و ستم وارد می شود و «خاتون عشق» را با خود به ارمغان می آورد. امّا اهل این آبادی چنان به صفات زشت خو کرده اند و در مرداب خود چون کرم خوش خوش می لولند که این غریبه را برنمی تابند. «حکمت» می گوید ما دانایی نمی خواستیم که تو آوردی،[20] با تو فاصله آمد. اهل آبادی این تشنه ی حقیقت و حقیقت تشنه را نمی توانند از بین ببرند. حتّی بعد از انداختن «شرزین حقیقت» به چاه، باز تاباورانه می نگرند که شرزین در میدان آبادی نشسته است.

فرصت: شاید ضربه ها را درست نمی زنید؟

شرزین: دانایی را نمی شود کشت. (ص ۷۷)

نثر بیضایی: وی به عناصر سنّتی فرهنگ و زبان توجّه کرد و به ویژه از نظر سبک نگارش با تأکیدی که بر عناصر کهن و تاریخ زبان فارسی دارد، صاحب سبک و شیوه ممتاز و مستقل است و بیشتر نمایشنامه های خود را به همین شیوه نگاشت.[21]

بیضایی شکل و بیانی فاخر را برای پرداختن به موضوع های فیلسوفانه و تمثیلی ... به کار می گیرد، داستان آرش او نثر و پرداختی حماسی دارد.[22]

نثر بیضایی در بسیاری از موارد شعرگونه است «غرایب آدمی هستی، عجایب صورتی داری»، آه ای بانوی اندوهگین عشق/ در این ظلمات که مرا دادی/ چه می کردم/ اگر دیدار تو هم نمی بود[23]. جملاتش گاه پهلو می زند با نثر بیهقی، هم از جهت آهنگ کلمات و هم از جهت کاربرد تاریخی افعال، بافت جمله و دیگر ویژگی های لفظی: آن کس را که دندان طمع از ایشان **برمی نکند**[24]، «دو دست بسته اش **نمی هلد** از تیرک کنده شود[25]» و «صدای این جویک[26]» (کاف تصغیر).»

عبارات از حیث انتخاب واژگان و ترکیبات و انتقال پیام در اوج هستند: «پشت قوی دار که من ترا پشتم[27]» و «بار بری در پی، بار غرور او را می بُرد[28]» و «حلقه ی درس از نثر حلقه خالی بود[29]» و «باز مردی رسیده ام و بازمی روم[30]» و ....

ـ کلمات پرساخته ی نویسنده ی فیلم نامه مثل: آیند و روند، اندک دانی (دانش کم)، پس اُفت (دیر کرد)، روبنده (مقنعه)، وارونی سپهر (بخت بد)، آمد و رفت، بهره گانی (میراث) در خور توجّه اند.

ـ امّا ترکیبات و لغات دیوانی و نامأنوس هم در جملات به چشم می خورد که گاه معنی را دچار ابهام می کند و جز با مُراجعه ی به فرهنگ نامه، معنی لغات دریافته نمی شود مثل: اشکوب، قیقاج ـ تیماج ـ تیمچه ـ پالهنگ ـ فرّاش ـ صاحب دیوان ـ تیولدار ـ شبق ـ مطراق ـ دوستاقبانها[31] ـ نخّاس و ...

ـ مع هذا، نثری است سالم، بی عیب و ادیبانه، اما گاه «خودروی» درک و فهم در گردنه های سربه فلک کشیده ی باستانگرایی وی، توان صعود ندارد. من حیث المجموع دریایی را در ظرفی کوچک گنجانیده است و هر کس به قدر تشنگی می تواند از آب آن رفع عطش کند.

منابع و مآخذ

۱ـ فوکاسیان ـ زاون ـ مجموعه مقالات در نقد و معرّفی آثار بهرام بیضایی، مؤسّسه ی انتشارات آگاه، چاپ ۱۳۷۱، ص ۲۷

۲ـ مجموعه مقالات در نقد و معرّفی آثار بهرام بیضایی، ص ۱۲۲

۳ـ همان جا، ص ۱۳ تا ۲۰

۴ـ دکتر آژند ـ یعقوب، نمایشنامه نویسی در ایران، نشر نی، چاپ ۱۳۷۳، تهران، ص ۱۵۱

۵ـ نمایشنامه نویسی در ایران ـ ص ۱۵۸

۶ـ همان جا، ص ۱۵۱

۷ـ مجموعه ی مقالات، ص ۱۶

۸ـ مجموعه ی مقالات ص ۴۵

۹ـ مجموعه ی مقالات، ص ۱۶۱، غزاله علیزاده

۱۰ـ دکتر آژند ـ یعقوب ـ نمایشنامه نویسی در ایران، ص ۱۵۸

۱۱ـ همان جا، ص ۱۵۱

۱۲ـ همان، ص ۸۲

۱۳ـ ادبیّات فارسی، ۱ و ۲ دوره ی متوسّطه، کد ۲۰۱/۱، ص ۱۵۲

۱۴ـ دکتر آژند، یعقوب، نمایش نامه نویسی در ایران، ص ۷۵

۱۵ـ بیضایی، بهرام، طومار شیخ شرزین، انتشارات روشنگران، چاپ پنجم، ۱۳۷۵، ص ۳۰

۱۶ـ طومار شیخ شرزین، ص ۴۳

۱۷ـ همان جا، ص ۷۵

۱۸ـ همان، ص ۶۴

۱۹ـ همان، ص ۷۴

۲۰ـ همان، ص ۷۶

۲۱ـ دکتر یاحقی ـ محمّد جعفر، چون سبوی تشنه، انتشارات جامی، چاپ دوّم، ۱۳۷۵، ص ۲۲۹

۲۲ـ عابدینی، حسن، فرهنگ داستان نویسان ایران، انتشارات تهران دبیران ـ چاپ بهار ۱۳۶۹، ص ۴۶

۲۳ـ طومار شیخ شرزین ص ۶۶

۲۴ و ۲۵ ـ طومار شیخ شرزین ص ۳۹

۲۶ـ همان جا، ص ۵۱

۲۷ـ همان جا، ص ۳۳

۲۸ـ همان، ص ۴۴

۲۹ـ همان جا، ص ۴۴

۳۰ـ همان جا، ص ۶۷

۳۱ـ همان، ص ۳۷

چشم بد اندیش

جلیل نظری ـ شیراز

در میان صدها ادیب و شاعر زبان پارسی که هر کدام آثار ارزنده‌ای بر جای گذاشته اند، افصح المتکلّمین، سعدی شیرازی، جایگاه ویژه‌ای دارد و از مقام بلند غیر قابل انکاری برخوردار است. اگر بگوییم از جهت زبان و قدرت بیان کس دیگری قابل مقایسه با او نیست، در واقع اغراق نکرده‌ایم؛ زیرا هر کدام از شعرا و ادبای پارسی زبان را که در نظر بگیریم، در یک یا چند نوع محدود از انواع ادبی داد سخن داده‌اند و دست ایشان از انواع دیگر کوتاه بوده است.

فردوسی با آن همه عظمت عالم گیر فقط در شعر حماسی طبع آزمایی کرده است. حافظ غزل عرفانی سروده و به سراغ سایر قوالب و مفاهیم شعری نرفته است؛ عمده‌ی اشتهار خاقانی و انوری به سبب قصاید محکم و استوار آن هاست و نصرالله منشی و عطا ملک جوینی در نثر شهرتی کسب کرده‌اند. حال آن که سعدی در تمام مفاهیم و قوالب شعری از قصیده گرفته تا مثنوی و غزل و قطعه و رباعی و ترجیع بند وملمّع و ... طبع آزمایی نموده و به خوبی از عهده‌ی همگی برآمده است به طوری که هر کدام از این انواع شعری در نوع خود بی نظیر و هر یک نمونه‌ی بارز و برجسته‌ی زبان فارسی است و این در حالی است که نثر این شاعر (گلستان) نیز نمونه‌ی اعلای نثر فارسی است و نثرنویسان بزرگ بعد از خود را به پیروی از خویش فراخوانده است. علاوه بر این به همان شیرینی که فارسی سروده، سخن عربی وی نیز حلاوت خاصّی دارد:

که سعدی راه و رسم عشق بازی
چنان داند که در بغداد تازی[1]

پس بدین علّت است که می گوییم هیچ کس را با این سخنور و ذولسانین میدان مقایسه و برابری نیست و او تنها مدّعی بلامنازع اقالیم سخنوری است.

امّا این عظمت و شهرت و محبوبیّت نباید چنان باشد که آثار او را از نقد و بررسی مصون دارد؛ چه در هر حال انسان هر اندازه بزرگ باشد، نمی تواند از لغزش و خطا در امان ماند. خاصّه این که شخصی مانند سعدی بخواهد اندیشه های وسیع دوران های مختلف زندگی را که حاصل تجربیّات او از اقوام مختلف است با هنر کلمات و الفاظ بیان کند. البتّه سعدی خود با تواضعی که مخصوص اوست هم در گلستان و هم در بوستان به ضعف های احتمالی آثار خود شجاعانه اشاره می کند:

که در بحر لؤلؤ صدف نیز هست

درخت بلند است در باغ و پست
الا ای هنرمند پاکیزه خوی
هنرمند نشنیده ام عیب جوی
قبا گر حریر است و گر پرنیان
به ناچار حشوش بود در میان
تو گر پرنیانی نیابی مجوش
کرم کارفرمای و حشوش بپوش
... تو نیز در بدی بینی ام در سخن

به خلق جهان آفرین کار کن[2]

نگارنده مدّت ها است که با آثار این سخنور گران سنگ مأنوس بوده و بدان عشق می ورزد لکن همیشه سعی کرده که معیار قضاوتش نه بر پایه‌ی شیفتگی باشد و نه این که تواضع و فروتنی این شاعر را ملاک قرار داده

به جست و جوی ضعف های احتمالی بپردازد. بلکه تا آن جا که امکان دارد این قطعه‌ی حکیمانه‌ی شیخ را میزان قرار داده که می فرماید:

چشم بد اندیش که برکنده باد
عیب نماید هنرش در نظر
ور که هنر داری و هفتاد عیب
دوست نبیند به جز آن یک هنر[۳]

و بر همین اساس سعی کرده گهگاهی به نقد و بررسی آثار وی بپردازد.

البتّه این نقد و بررسی ها هرچه باشد و به هر کجا منتهی گردد، چیزی از قدر و منزلت شیخ نمی کاهد؛ چون بعضی از این موارد را می توان به حساب اشتباه کاتبان نسخ نهاد و با مراجعه به نسخه بدل ها شکل درست و بهتر کلام را پیدا کرد. مثلاً اگر در این بیت:

«همه وقت بردار مشک و سبوی
که پیوسته در ده روان نیست جوی»

که اکثر بوستان های چاپی به همین شکل ضبط کرده‌اند دقّت کنیم، و در مفهوم و پیام بیت تأمّل نماییم، به هیچ عنوان با وجود کلمه‌ی «برداشتن» مشک و سبوی حاصل نمی شود و به قطع و یقین باید به جای «بردار» مصراع اوّل «پردار» بگذاریم تا ابهام نه چندان واضح بیت مرتفع گردد.[۴]

و یا در حکایت چهارم از باب هفتم گلستان که درباره‌ی «معلّم کتّابی ترش روی تلخ گفتار مغربی» است، به این جمله می رسیم که:

«کودکان را هیبت استاد نخستین از سر به در رفت و معلّم دومین را اخلاق ملکی دیدند، دیو یک یک شدند[۵]».

که ترکیب «دیو یک یک شدند» با ساختمان نحو معمول زبان فارسی آن هم در نثر، مناسبت چندانی ندارد لکن گونه‌ی نسخه بدل های آن به صورت «یک یک دیو شدند» مناسب تر و فصیح تر است.

ولی گاهی نسخه بدل ها نیز کمک چندانی نمی کنند و این بیانگر این مطلب است که سعدی خود نظم کلام را به همین شکل ترتیب داده است برای مثال در بیت زیر:

بفرمود دل تنگ روی از جفا
که بیرون کنندش زبان از قفا[۶]

علی رغم مفهوم روشن بیت، در مصراع اوّل یک جابه جایی ناسازوار با نحو مشهود است یعنی به جای اینکه بگوید: «از روی جفا» نظم آشنای حرف اضافه‌ی مرکّب را به هم ریخته است و آن را به صورت «روی از جفا» بیان کرده است.

و در جای دیگر در کتاب گلستان به جای استعمال ترکیب «به هر دو شب» «هر به دو شب» به کار برده است: «دو درویش خراسانی ملازم صحبت یکدیگر سیاحت کردندی. یکی ضعیف بود که هر به دو شب به اندک طعام افطار کردی[۷]».

مواردی از این قبیل در آثار سعدی فراوان است و این مقال مجال گفت و گو از آن ها را ندارد بلکه منظور آن است تا به شیوه‌ی خاصّ و اصرار سعدی بر ترکیبی که چند بار نیز آن را تکرار کرده است اشاره کند.

سعدی در باب اوّل کتاب بوستان آن جا که حکایت نگین انگشتری عبدالعزیز را مطرح کرده، سرانجام چنان که عادت اوست، خود لب به موعظه گشوده و داستان را با این بیت خاتمه می دهد.

«نکردند رغبت هنرپروران
به شادیّ خویش از غم دیگران»

من با این داستان و ابیات آن از همان اوان کودکی آشنا بودم و هیچ نوع ابهامی نه از نظر لفظی و نه از جهت معنایی در فضای داستان احساس نمی کردم.

در دوره های بعدی یعنی هنگام تحصیل در دانشگاه با این که فضا و معنای بیت روشن می نمود، و هنوز هم چنین است احساس می کردم که گویی واژه های موجود برای القای معنای مورد نظر کافی نیست و بیت چیزی کم و یا زیاد دارد. امّا چنان که می دانید اسلوب بیانی سعدی یعنی شیوه‌ی سهل و ممتنع او اجازه‌ی تأمّل و تفکّر در نحوه‌ی استعمال کلمات را از هر خواننده‌ای سلب کرده است و خواننده هر چند ادیب باشد با نگاه تیز و گذرا متوجّه دقایق هنری کلام این شاعر شیرین سخن نمی گردد و با همین معیار می توان ادّعا کرد که احتمالاً ضعف های موجود نیز بر خوانندگان مکتوم می ماند.

یکی از این موارد نارسایی همین بیت و نبود سازگاری بین الفاظ و مفهوم آن است. یعنی این که الفاظ موجود در بیت و نحوه‌ی ارتباط آن ها گویای مفهوم به ظاهر روشن آن نیست. به عبارت دیگر می خواهیم بگوییم که با توجّه به واژه ها، معنی درست این بیت سعدی چیست؟

شاید خوانندگان عمدتاً بر آن باشند و

بگویند معنی بیت چنین است: «اهل هنر از امری که باعث اندوه و غم دیگران باشد برای ایجاد شادی و خوش حالی خود استفاده نمی کنند به عبارت دیگر غم دیگران را دست مایه ی سرور و شادی خویش قرار نمی دهند.

من خود همین باور را داشتم. از چند نفر از همکاران که سال ها بوستان را تدریس می کنند، نظرخواهی کردم آنان نیز بر این باور بودند. البتّه فضای کلّی حکایت هم مؤیّد همین معنی است.

استاد فرزانه مرحوم دکتر یوسفی شرح بیت را مسکوت گذاشته که البتّه می تواند بدان معنی باشد که این بیت از چنان وضوحی برخوردار است که نیاز به توضیح ندارد. شروح دیگر بوستان و گزیده های این کتاب به استثنای شرح خزائلی همگی بر این راه رفته اند؛ شرح سودی بر بوستان سعدی حاصل بیت را بدین صورت بیان می کند.

«هنرپروران از غم دیگران به شادی خود رغبت نکردند. یعنی به علّت غمناک و اندوهگین بودن دیگران به عیش و نوش و شادی مشغول نشدند[۸].»

برای این که فضای مناسب تری بر توضیح مفهوم بیت و نحوه ی استعمال کلمات آن به وسیله ی سعدی حاصل گردد، به چگونگی کاربرد واژه ی «رغبت» در چند فرهنگ لغت عربی اشاره می کنیم:

رَغِبَ - ... فیه: ارادهُ و أحبّه. و ـ عنه: اعرض عنه و ترکه (منجد)

رَغِبَ عن الشی: ترکه متعمّداً و زهد فیه و لم یُرده. و رَغِبَ فی الشیء: اراده (لسان)

رَغِبَ ـــ رُغباً و رغبةً الشّی و فیه: آن چیز را خواست و به آن رغبت کرد.

ـ عنه: آن چیز را نخواست و از آن اعراض کرد.

ـ به عن غیره: آن را بر دیگری برتری نهاد. (لاروس)

در قرآن مجید نیز آمده است:

«وَ مَنْ یَرغَبُ عَنْ مِلَّةِ إبراهیمَ الاّمَنْ سَفِهَ نَفْسَهُ»[۹] یعنی:

به جز نادانان و جاهلان کسی از دین ابراهیم روی برنمی تابد.

پس ملاحظه می شود که کلمه ی «رغبت» و مشتقّات آن در زبان عربی هرگاه با حرف «فی» (به معنی در و به) به کار رود، معنی خواستن و دوست داشتن از آن مستفاد می گردد و هرگاه حرف جرّ «عن» (به معنی از) را به دنبال داشته باشد، معنای ضد معنای بالایی را می توان از آن اخذ کرد و در این صورت به مفهوم روی گردانیدن و اعراض کردن استعمال شده است.

حالا با توجّه به معنای واژه ی رغبت و شیوه ی استعمال آن در زبان عربی از یک طرف و انس فوق العاده ی سعدی با نحوه ی کاربرد این کلمه و ذهنیّتی که در این زمینه داشته است از طرف دیگر و با توجّه به این که سعدی به شیوه ی «استخدام» کلمات که نوعی آرایه ی ادبی است، گرایش فراوانی داشته و نمونه های بسیاری از گونه های استخدام را در کتاب گلستان و بوستان آورده است، می توان گفت که وی واژه ی رغبت را در این بیت به همان روش معمول عربی به کار برده و در واقع نوعی گرته برداری ناموفّق کرده است که قبل از او و بعد از وی این ترکیب به ذهن فارسی زبانان آشنا نبوده وبرای ایشان جا نیفتاده است. پس با توجّه به معنی رغبت در ارتباط با «به» و «از» موجود در کلام می توان زیرساخت بیت را این چنین بازسازی کرد:

«هنرپروران به شادی خویش رغبت نکردند و هنرپروران از غم دیگران رغبت نکردند.»

به شادی خویش رغبت کردن یعنی بدان روی آوردن و بدان متمایل شدن؛ این معنی در زبان فارسی معمول است و چیز غریبی به نظر نمی آید و در بیان و گفت و گوها نیز مستعمل است. امّا فعل دوّم (رغبت کردن از) آن هم به معنای روی گردانیدن و اعراض نمودن در متون فارسی به هیچ عنوان مأنوس نبوده و شواهدی بر آن ارائه نشده است. فقط این سعدی است که با گرته برداری و معادل سازی یک دقیقه ی نحوی ـ که خاصّ زبان عربی است ـ در شعر خود مفهوم غریب و ناآشنایی اراده می کند. بنابراین با توجّه به مفهوم مورد نظر سعدی از این ترکیب می توان بیت را بدین صورت معنی کرد:

«اهل هنر (فضایل معنوی) کسانی هستند که به شادی خود گرایش پیدا نمی کنند و از غم واندوه دیگران روی بر نمی تابند.»

در میان شارحان بوستان تنها دکتر خزائلی بدین نکته اشاره کرده منتها شواهدی بر این کاربرد خاص سعدی ارائه نداده اند.[۱۰]

در هنگام تدوین این نوشته گزارش دیگری از بوستان را به تصحیح و شرح آقای دکتر رضا انزابی نژاد و دکتر سعید قره بگلو که به تازگی به بازار آمده است دیدم. خوش بختانه ایشان به شیوه ی خاص استعمال ترکیب مزبور در این بیت عنایت داشته اند لکن هم مانند شرح خزائلی به بیگانگی این ترکیب اشاره ای نفرموده اند و شواهد دیگری ارائه نداده اند.[۱۱]

سعدی نه فقط در این مورد بلکه در موارد دیگر نیز واژگان هم مانند رغبت را همراه حروف بعد از آن و به همان شیوه ی عربی به کار برده است. مثلاً کلمه ی مشتغل که اسم فاعل از باب اشتغال است و با حرف جر «عن» دقیقاً مانند «رغب عن» به معنای روی گردانیدن است به همین مفهوم استعمال کرده است:

به سودای جانان ز جان مشتغل
به ذکر حبیب از جهان مشتغل[۱۲]

بعضی از فرهنگ ها از جمله فرهنگ نفیسی برای این واژه معنی «روی گرداننده» ضبط کرده است.[۱۳] حال آن که اگر به تمام

متون عربی مراجعه کنیم بدون همراهی حرف «عن» معنی فوق از این کلمه مستفاد نمی گردد.

فرهنگ غیاث اللّغات نیز زیر همین مادّه معنی روی گردانیده را بیان کرده و همین بیت سعدی را شاهد آورده، سپس به نقل از یکی از شروح قدیمی بوستان (شرح عبدالواسع) می نویسد:

[مشتغل] در مصرعه اوّل به معنی مشغول شونده و در مصرعه ثانی به معنی روگردانیده. یعنی به سبب عشق معشوق به جان و دل مشغول ماند، ای از ته دل وصدق جان خواهان او هستند و به یاد او از جهان روی گردانده اند. لفظ اشتغال از باب افتعال است که به تغییر صله معنی آن متغیّر می شود چنان که لفظ رغبت که به معنی خواهش است چون صله ی آن «عن» آید، به معنی اعراض گردد. در حدیث: «من رغب عن سنّتی فلیس منّی».

همین لفظ اشتغال را هرگاه به لفظ «از» که ترجمه ی «عن» است استعمال کنند به معنی آن روی گردانیدن بود.[14]

فرهنگ نظام در زیر مادّه ی «مشتغل» عیناً مطالب غیاث را به نقل از آن کتاب ذکر کرده است.[15] ولی آنچه این فرهنگ ها گفته و استدلال کرده اند ظاهراً براساس همین چند بیت محدود سعدی بوده و هیچ شاهد دیگری ارائه نداده اند. پس این فقط سعدی است که مشتقّات این مادّه را چندین بار به شیوه ی کاربرد عربی استعمال کرده است؛ چنان که می گوید:

تو را هرچه مشغول دارد ز دوست
اگر راست خواهی دلارامست اوست[16]
مکن عیب خلق ای خردمند فاش
به عیب خود از خلق مشغول باش[17]

چنان که ملاحظه می شود سعدی در این بیت هم «مشغول به» را به کار برده و هم «مشغول از» را یعنی «مشغول از» را در مصراع دوّم دقیقاً به معنی روگردانیده اراده کرده است.

مرحوم دکتر یوسفی در شرح این بیت بدون این که به نحوه ی کاربرد «مشغول بودن از» اشاره ای کرده باشد، گفته است که این بیت به سخن حضرت علی (ع): «من نظر فی عیب نفسه اشتغل عن عیب غیره ... (نهج البلاغه ۳/ ۲۳) ویا به این حدیث نبوی: طوبی لمن شغله عیبه عن عیوب الناس ... (الجامع الصّغیر، ۲/ ۴۶)» نظر دارد.

اگر در نحوه ی کاربرد «اشتغل عن» یا «شغل عن» موجود در عبارت نهج البلاغه و حدیث نبوی دقّت کنیم، خواهیم دید که سعدی در ابیات خود این ترکیب را با همان معنی و شیوه ی عربی به زبان فارسی منتقل کرده منتها به جای «عن» معادل فارسی آن «از» را قرار داده است. به اصطلاح امروزی این امر را نوعی گرته برداری نحوی می دانیم که سلامت زبان را به خطر می اندازد.[18]

سعدی چندین بار با مشتقّات «شغل عن» و مفهوم آن (اعراض کردن) را بر معادل فارسی اش (مشغول از یا شاغل از) تحمیل کرده است:

جهانیان به مهمّات خویشتن مشغول
مرا به روی تو شغلی است از جهان شاغل[19]

که در مصراع دوّم «شاغل بودن از جهان» به معنی اعراض کردن از جهان است. و هم چنین در این ابیات:

تا نپنداری که مشغولم ز ذکر
یا ز خدمت غافلم یک طرف عین[20]
درون خاطر سعدی مجال غیر تو نیست
چو خوش بنود به تو از هر که در جهان مشغول[21]

موارد خروج شیخ اجل از دایره ی نحو زبان فارسی بیش از این است و احتیاج به مقاله ای مفصّل و طولانی دارد. در این جا غرض این بود که با ارائه ی شواهدی چند به نمونه هایی از گرته برداری نحوی این شاعر اشاره ای کرده باشیم.

مآخذ و پی نوشت ها

۱ـ گلستان سعدی، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۳، ص ۱۲۸ و نیز مراجعه شود به شناختی تازه از سعدی، تألیف دکتر جعفر مؤیّد شیرازی، انتشارات نوید، (شیراز)، چاپ اوّل، ۱۳۶۲، صص ۲۵ـ۱۳.

۲ـ بوستان سعدی، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۹، ص ۳۷.

۳ـ گلستان یوسفی، ص ۱۳۶.

۴ـ بازیافت بوستانی های سعدی، دکتر جعفر مؤیّد شیرازی، نشر ابما، چاپ اوّل، ۱۳۷۷، ص ۱۲۶.

۵ـ گلستان یوسفی، ۱۵۶.

۶ـ بوستان یوسفی، ص ۷۱.

۷ـ گلستان یوسفی، ص ۱۱۱.

۸ـ شرح سودی بر بوستان، ترجمه دکتر اکبر بهروز، تبریز، ۱۳۵۲، ج ۲، ص ۲۸۸.

۹ـ قرآن مجید، سوره ی بقره، آیه ی ۱۳۰.

۱۰ـ شرح بوستان، دکتر محمّد خزائلی، سازمان انتشارات جاویدان، ۱۳۶۳، ص ۹۹.

۱۱ـ بوستان سعدی، شرح و گزارش از: دکتر رضا انزابی نژاد و دکتر سعید قره بگلو، تهران، جامی، چاپ اوّل، ۱۳۷۸، ص ۳۱.

۱۲ـ بوستان، یوسفی، ص ۱۰۱.

۱۳ـ رجوع کنید به فرهنگ نفیسی، ذیل «مشتغل».

۱۴ـ رجوع کنید به فرهنگ غیاث اللّغات، ذیل «مشتغل».

۱۵ـ رجوع کنید به فرهنگ نظام، تألیف سید محمّد علی داعی الاسلام ذیل همین مادّه.

۱۶ـ بوستان یوسفی، ص ۱۰۷.

۱۷ـ همان، ص ۱۵۶.

۱۸ـ در مورد گرته برداری و گونه های آن مراجعه شود به مقاله ی آقای ابوالحسن نجفی تحت عنوان: «آیا زبان فارسی در خطر است؟»، نشر دانش، سال سوّم، شماره ی دوّم، بهمن و اسفند ۱۳۶۱.

۱۹ـ کلیّات سعدی، با مقدّمه ی عبّاس اقبال، نشر محمّد، ۱۳۶۶ (قصاید)، ص ۳۲.

۲۰ـ همان، ص ۴۷.

۲۱ـ همان، ص ۲۷۵.

ذخیره‌های زبانی

صفرعلی دهبندی - بهشهر

مقاله‌ی کوتاه زیر سه نوشته پیرامون ذخیره‌ی زبانی، بحث افعال و نشانه‌ها در زبان است. مقصود از ذخیره‌ها یافتن صورت‌های ممکن غیر رایج جملات معنی داری هستند که رایج نیست.

۱ـ ذخیره‌های زبانی

ذخیره‌های زبانی یا صورت‌های ممکن غیر رایج جملاتی هستند که معنی دارند امّا رایج نیستند به عبارت دیگر شیواترین صورت هر جمله یکی است و مابقی صورت‌های آن، ذخیره‌های زبانی محسوب می‌شوند به عنوان مثال جمله‌ی «هوا سرد شد» شش صورت ممکن دارد، چون از سه رکن اصلی (نهاد، مسند، فعل) تشکیل گردید و به زبان ریاضی سه فاکتوریل حالت دارد یعنی: ۶ = ۱ × ۲ × ۳ = !۳ حالت، به صورت زیر:

هوا سرد شد.
هوا شد سرد.
سرد هوا شد.
سرد شد هوا.
شد سرد هوا.
شد هوا سرد

ملاحظه می‌فرمایید که شش صورت ممکن دارد و فقط صورت اوّل آن شیوا و مرتّب است مابقی ذخیره‌های زبانی هستند و هیچ صورت دیگری ممکن نیست و تمامی شش جمله حاوی یک پیام می‌باشند.

قابل توجّه است که در جملاتی که از نقش نماها استفاده می‌شود، در جابه جایی ارکان همان طوری که در صفحه‌ی ۳۱ کتاب زبان فارسی ۵ ـ ردیف ۱ بحث شیوه‌ی بلاغی اشاره شد شرط آن است که در ذخیره‌های زبانی نقش نماها همراه ارکان مربوط باشند یعنی مجموعه‌ی نقش نما و رکن مربوط به آن یا هم جابه جا شوند. در غیر این صورت پیام تغییر می‌کند مثال:

علی حسین را زد. شش حالت دارد به صورت زیر:

علی حسین را زد.
علی زد حسین را.
حسین را علی زد.
حسین را زد علی.
زد علی حسین را.
زد حسین را علی.

ملاحظه فرمودید که را نقش نمای مفعولی همیشه به همراه حسین (مفعول) بوده است که این حالات گاهی به ضرورت وزن یا سجع به کار می‌روند. امّا اگر نقش نما از رکن مربوط جدا شود پیام عوض می‌گردد و دیگر ذخیره‌ی زبانی آن جمله نیست مثلاً حسین علی را زد. نمی‌تواند ذخیره‌ی زبانی جمله‌ی بالا باشد.

لازم است که بگوییم ذخیره‌های زبانی توان و قدرت زبان را بیان می‌کند و نشان می‌دهد که هنر جمله سازی در زبان چه اندازه است. برای مثال جمله‌ی رضا غذا را با دست می‌خورد چهار رکن دارد یعنی چهار فاکتوریل حالت (۲۴ = ۱ × ۲ × ۳ × ۴ = !۴) که از ۲۴ حالت، یکی شیوا و مابقی ذخیره‌های زبانی‌اند اگر در یک جمله از تعدادی قید و متمّم‌های اختیاری و اجباری استفاده شود، مسلّماً بر تعداد ذخیره‌های زبانی نیز افزوده می‌شود. برای نمونه جمله‌ی:

دیروز علی با هواپیما حسین را از مشهد به تهران برد

دارای !۷ حالت (هفت فاکتوریل حالت) است

یعنی: ۵۰۴۰ = !۷ = ۱ × ۲ × ۳ × ۴ × ۵ × ۶ × ۷

(۵۰۴۰ = !۷) حالت که یک حالت آن جمله‌ی مناسب و مرتّب و مابقی همان پیام، ذخیره‌های زبانی هستند یعنی ۵۰۳۹ ذخیره‌ی زبانی دارد که مقلوب ترین شکل آن به صورت: برد به تهران از مشهد حسین را با هواپیما علی دیروز.

که از این جمله نیز همان پیام جمله‌ی اوّل امّا به صورتی نامناسب و ناشیوا برداشت می‌شود.

۲ ـ بحث افعال

در کتاب سال اوّل آمده است که: «تعداد اجزای جملات به نوع فعل بستگی دارد.» با توجّه به همین جمله می توان افعال دو جزئی ساز و سه جزئی ساز و ... را دسته بندی کرد و می توان گفت:

الف ـ افعالی که جملات دو جزئی می سازند و جمله تنها با نهاد و فعل کامل است افعالی هستند که **شکل متعدّی آن ها ممکن نباشد** مانند: رفتن و آمدن و ...

تذکّر: البتّه برخی **افعال مانند ایستادن و نشستن دو جزئی** می سازند امّا با افزودن تکواژ «ان» شکل متعدّی هم می یابند و قادر می شوند جملات سه جزئی و چهار جزئی نیز بسازند. **مانند: ایستانید، نشاند، ... مثال: او گل را در گلدان نشاند.**

ب ـ افعالی که نیاز به مفعول ندارند یعنی ناگذرا هستند امّا متمّم اجباری می گیرند. (گذرا به متمّم) مانند: ترسیدن، جنگیدن، ... مثال: او از گربه ترسید.

تذکّر: برخی از این افعال که شکل متعدّی می گیرند می توانند جملات چهار جزئی نیز بسازند. مانند: ترساند

مثال: او علی را از گربه ترساند.

ج ـ افعالی که متعدّی یا گذرا به مفعول هستند. این افعال هم می توانند سه جزئی با مفعول بسازند و هم می توانند چهار جزئی با مفعول و متمّم بسازند. مانند: زدن، خوردن، بردن، ...

مثال: علی حسین را زد.
(گذرا به مفعول)

ویا

علی حسین را با چوب* زد
(گذرا به مفعول و متمّم)

د ـ افعالی که به طور کلّی سه جزئی مسندی می سازند. مانند: است، بود، شد، ...

مثال: او زیرک است.

تذکّر ۱: می توانیم به این افعال متمّم نیز بدهیم.

مثال: علی با تلاش** قبول شد.

نهاد متمم مسند فعل

تذکّر ۲: برخی جملات مسندی سه جزئی را می توانیم به چهار جزئی نوع دوّم تبدیل کنیم.

مثال: علی قهرمان شد

نهاد مسند فعل

مربّی علی را قهرمان گردانید

نهاد مفعول مسند فعل

هـ ـ افعال مرکّب و پیشوندی نیز می توانند در دسته های خود قرار گیرند.

مثال: باقی ماندن، دل بستن، بازگشتن، ... (دسته ی ب)

پس گرفتن، لت زدن، بازآوردن، ... (دسته ی ج)

«بنابراین می توانیم تمام افعال را در دسته های ذکر شده قرار دهیم بدون آن که مشکلی به وجود آید.»

۳ ـ بحث نشانه

در کتاب زبان فارسی ۱ در تعریف نشانه آمده است که: «نشانه هر لفظ معنی دار را گویند» و بعد در جمله ی «عیدِ شما مبارک» کسره ی نقش نمای اضافه نیز نشانه و به تعدادِ نشانه ها محاسبه شده تصوّر بنده این است که همان تعریف نشانه با یک تبصره آورده شود مثلاً: «نشانه هر لفظ معنی دار است. تبصره: نقش نماها نیز نشانه محسوب می شوند مانند حروف اضافه، کسره نقش نمای اضافه، را مفعولی، ... .»

---

* گروه قیدی است نه متمّم. مجلّه ی رشد. با وجود این در اصل فرضیّه خللی وارد نمی سازد.

** این هم گروه قیدی است. مجلّه ی رشد. با وجود این در اصل فرضیّه خللی وارد نمی سازد.

چند واحد پولی در ادبیات فارسی

هر پژوهشگر و دبیر ادبیّات هنگام تدریس متون گذشته با مفاهیمی سروکار پیدا می کند که بخشی از آن ها به دلیل تحوّل اجتماع و تغییرات بنیادین در ارکان سیاسی و اقتصادی جامعه متروک شده اند امّا برای تفهیم محتوای متون گذشته، دانستن آن ها برای محقّق و معلّم ضرورت دارد. نوشته ی حاضر با این دیدگاه در مورد انواع واحدهای پولی رایج در قلمرو زبان فارسی نگاشته شده است.

صالحی کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی و دبیر دبیرستان های داران اصفهان است.

• • •

«پول: زر و سیم یا فلز مسکوک رایج را گویند. ظاهراً این کلمه از زمان اشکانیان از پول یونانی گرفته شده است»[1]. قدما گاه به جای پول سیم، زر، درم و درهم و دینار می گفتند. «مشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند.» (تاریخ بیهقی)

لفظ پول گاه سکّه ی خرد کم بها را شامل می شد که در این اواخر معادل نیم شاهی بود؛ سکّه ی مسین یا بهای اندک که پول سیاه یا پشیز نیز می گفتند.

اسرار ملک بین که به غول افتاده است
وان سکّه ی زر بین که به پول افتاده است

«ابوسعید ابو الخیر»

پاره: شاید واژه ای که در فارسی مفهوم کلمه ی پول را برساند پاره باشد. در نوشته های پهلوی کلمه ی «پارک» بمعنی پول بکار رفته است. بویژه «پارک» به معنی رشوه و پارک ستان به معنی رشوه خوار آمده است. در نظم و نثر پیشینیان به معنی رشوه، بخشش و پول به کار رفته است:

بر پاره ی زر گردد جانی که خوری می
بر چشمه ی خون گردد جانی که کشی کین

«فرّخی سیستانی»

ما پادشاه پاره و رشوت نبوده ایم
بل پاره دوز خرقه ی دل های پاره ایم

«مولوی»

چاو: نوعی پول کاغذی یا اسکناس چینی که برای اولین بار در دوره ی ایلخانان در ایران رواج یافت. در تاریخ ایران آمده است: کیخاتون (۶۹۴ـ۶۹۰) برادر ارغون خان از شاهان مغول نژاد و از خاندان چنگیز مردی تن آسان و خوش گذران بود که خزانه ی دولتی را بیش از پیش تهی ساخت. کار به جایی رسید که برای هزینه ی آشپزخانه چنین اندیشیدند که مانند چین به جای زروسیم پول کاغذی که «چاو» خوانده می شد رواج دهند. از این پول کاغذی در کتب تاریخ این دوره سخن رفته است، در تاریخ وصّاف آمده است: «و به اطراف ممالک عراق عرب و عجم و دیار بکر و ربیعه و موصل و آذربایجان و خراسان و کرمان و شیراز میری بزرگ بدین مهم نامزد شد و در هر ملکی چاوخانه بنیاد کردند و صورت چاو بدین متوال بود که پیرامون سطح کاغذ پاره ی مربّع کلمه بخط خطایی نوشته و بر بالای آن از دو طرف لااله الاّ اللّه محمّد رسول اللّه ... و فروتر از آن «ایرینجین تورجین» (عنوان کیخاتون قاآن) تحریر کرده.»

چاو اگر در جهان روان گردد
رونق ملک جاودان گردد[2]

این پول کاغذی از رشته های باریک میان پوست درشت درخت توت ساخته می شد که آنها را خیسانده سپس در هاون می کوبیدند و خمیر می ساختند و از آن کاغذ اسکناس چاو ساخته می شد.

تومان: یا تومن لغتی است ترکی که حدود هفت قرن پیش از این در ایران شناخته شده است. پیش از سرکار آمدن ریال هر ده قران یک تومان بوده که هنوز هم سرزبان هاست. معمولاً هر ده ریال را یک تومان می نامند. بویژه هرگاه که سخن از مبلغ هنگفتی باشد و سر به میلیون ریال زند کلمه ی تومان به کار برند و این چنین ده برابر از مبلغ بکاهند. کلمه ی تومان از ره آوردهای چنگیزی است. تومان و مین و یوز که در کلماتی مانند امیرتومان، مین باشی و یوزباشی به معنی فرمانده ده هزار، هزار و صد دیده می شود، یادگاری از آن روزگار تیره است. تومان نیز در همان روزگار نام سکّه ای بوده که به ده هزار دینار تقسیم می شده است. حمدالله مستوفی در نزهة القلوب که در سال ۷۴۰ نوشته شده، در سخن از

جزیه ای که عراق عرب در زمان عمر می پرداخته درهم آن زمان را به تومان، پول رایج خود، چنین به شمار آورده است: «مبلغ آن خراج و جزیه صد و بیست و هشت بار هزار هزار درهم بود که به اصطلاح این زمان دو هزار و صد و سی و سه تومان و کسری باشد»[۲] هر تومان معادل ده قران و قران سابق معادل هزار دینار بوده است به همین اعتبار هر تومان معادل ده هزار دینار بوده است.

«شاه قرار داده است هر کس اضافه مواجب می خواهد، سال اول تومنی هفت هزار به خود شاه پیش کش کند.» (خاطرات اعتمادالسّلطنه)

دینار: سکّه، ده درم سیم. مساوی ده درم، هزار یک قران دوره ی قاجاریّه. گاه دینار به معنای مطلق نقدینه به کار می رفته است. دینار واحد زرّین پول در اوایل اسلام مأخوذ از دناریوس می باشد. نخستین نوع دینار اسلامی را از حدود سال ۷۲ هـ. ق دانسته اند و مسلّم است که در دمشق ضرب شده است و تقلیدی از سولیدوس رومی است که در آن نقوش اسلامی جایگزین نقوش مسیحی گردیده پس از اصلاحات پولی عبدالملک بن مروان طراز دینار به کلی تغییر کرد و مانند درهم نقوشْ آن منحصر به کلمات گردید.

در قرون ۵ و ۶ هجری در خراسان شرقی دینار از آلیاژی از طلا و نقره ضرب می شده است. از لحاظ شکل ظاهری، دینار نوعاً مشتمل بر نقش شهادت و آیاتی از سوره ی اخلاص و آیه ی ۳۲ از سوره ی توبه بود و تاریخ ضرب بر حاشیه نقش می شد. در دوره ی عبّاسیان نقوش و ترتیب تنظیم آن ها تغییر مختصری یافت.

در ایران در دوره ی قاجار و تا قانون ۲۷ اسفند ۱۳۰۸ هـ. ش قران معادل هزار دینار شمرده می شد.

دینار بر زر اطلاق می شود مقابل درهم که از آن سیم مراد بوده است:

همه خانه بد از کران تا کران
بر از مشك و دینار و بر زعفران

«فردوسی»

همیشه تا بود اندر جهان عزیز، درم
چنانکه هست گرامی تر از درم دینار

«فرّخی سیستانی»

ـ دینار خراسانی: دینار رایج در توران که معادل چهار درهم بوده است.

ـ دینار طبریّه: یک مثقال بوده است به وزن.

حسین محمد صالحی
دارائی. داران اصفهان

ـ دینار نیشابوری: وزن آن نزدیک چهار گرم بوده و قیمت آن چنان که ناصرخسرو در سفرنامه آورده سه دینار و نیم آن مساوی سه دینار مغربی بوده است.

«... از بزّازی ثقه شنیدم که یک درم سنگ ریسمان به سه دینار مغربی بخرند که سه دینار و نیم نیشابوری باشد.»[۳]

زرجعفری: زر خالص که جعفر برمکی دستور به ضرب آن داد. بعضی گویند پیش از جعفر برمکی زرقلب سکّه می کردند چون او وزیر شد حکم فرمود که طلا را خالص کردند و سکّه زدند و به او منسوب شد.

ای که در روتان نشان مهتری است
فرّتان خوشتر ز زرّ جعفری است

«مولوی»

تا تو زدینار ندانی پشیز
سوی زر جعفریم ننگری

«ناصر خسرو»

«زر رکنی: سکّه ی طلای خالص منسوب به رکن الدّوله ی دیلمی.

یك خانه دارم از زر رکنیّ و جعفری
ز آن کس که رکن خانه ی دین خواند جعفرش،[۵]

«خاقانی»

عبّاسی: واحد پول معادل چهار شاهی یا دوصد دینار. منسوب به شاه عبّاس صفوی. «دو عبّاسی نیرزیدن»

صنّار: مخفّف صد دینار است و آن سکّه ای بود از مس معادل دو شاهی و ده عدد آن یک قران بود.

شاهی: واحد پول که در عهد قاجاریّه و اوایل پهلوی معادل دو پول یا ۵۰ دینار بود و بعدها در اواسط دوره ی پهلوی پنجاه دینار را به پنج دینار تغییر نام دادند و نصف قران را ده شاهی نام گذاردند.

«... زندگی یافتن سکّه ی ده شاهی در جوی خیابان است.»[۶]

ـ شاهی سفید: مسکوکی کوچک معادل یک چهارم قران رایج در دوران قاجاریه که بیشتر به عنوان هدیه به زیر دستان و نثار بر سر عروس به کار می رفته است.

قران: «این کلمه در اصل صاحبقران بوده که در روی بسیاری

«مهم‌ترین وقایع پولی در ایران»[۱]

ح (حدود) ۲۰۰۰ پ. م	رواج حلقه های نقره ای در شوش (دوره ی ایلامی)
ح ۶۰۰ پ. م	رواج شمش و حلقه ی طلا و نقره در سرزمین ماد (دوره ی مادی)
ح ۵۵۰ پ. م	رواج سکّه های کرزوسی در ایران (دوره ی هخامنشی)
ح ۵۲۰ پ. م	رواج دریک طلا و شکل نقره در ایران (دوره ی داریوش اوّل)
ح ۳۲۰ پ. م	رواج سکّه ی نقره ی یونانی ؛ دراخما در ایران (دوره ی سلوکی)
ح ۱۶۰ پ. م	رواج سکّه های پارتی با نوشته ی یونانی (دوره ی اشکانی)
ح ۶۰ پ. م	رواج سکّه های پارتی با نوشته ی پهلوی
ح ۳۰ هـ. ق	رواج سکّه های عرب ـ ساسانی در ایران (صدر اسلام)
ح ۷۵ هـ. ق	رواج سکّه های اسلامی در ایران (دوره ی اموی)
ح ۱۰۰ هـ. ق	رواج سکّه های پهلوی در طبرستان (دوره ی اسپهبدان طبرستان)
ح ۲۱۰ هـ. ق	رواج اوّلین سکّه های ایرانی پس از اسلام (دوره ی طاهریان)
ح ۳۷۸ هـ. ق	ضرب سکّه های هزار دیناری توسّط صاحب بن عبّاد (دوره ی آل بویه)
ح ۶۴۰ هـ. ق	رواج شمش طلا و نقره (بالش) در ایران (دوره ی مغولی)
ح ۶۹۳ هـ. ق	انتشار پول کاغذی ایرانی (چاو) در ایران (دوره ی ایلخانان)
ح ۷۰۰ هـ. ق	اصلاحات پولی غازان خان (دوره ی ایلخانان)
ح ۹۰۰ هـ. ق	رواج سکّه های لاری در ایران (دوره ی صفوی)
۱۰۹۷ هـ. ق	اصلاحات پولی شاه سلیمان صفوی (دوره ی صفوی)
۱۲۷۸ هـ. ق	ورود اوّلین دستگاه ضرب سکّه به ایران (دوره ی قاجار)
۱۲۹۰ هـ. ق	برقراری سیستم فرانک فرانسه در ایران (دوره ی قاجار)
۱۲۹۵ هـ. ق	تأسیس ضرّابخانه ی دولتی در ایران و رواج اوّلین سکّه های ماشینی (دوره ی قاجار)
۱۳۰۴ هـ. ق	تأسیس بانک جدید شرق (انگلیسی) در ایران (دوره ی قاجار)
۱۳۰۶ هـ. ق	تأسیس بانک شاهنشاهی ایران (دوره ی قاجار)
۱۳۰۷ هـ. ق	انتشار اسکناس توسّط بانک شاهنشاهی ایران (دوره ی قاجار)
۱۳۲۶ هـ. ق	تصویب قانون تأسیس بانک ملّی ایران (دوره ی مشروطه)
۱۳۳۴ هـ. ق	رواج اسکناس های آلمانی توسّط دولت مهاجرین در غرب کشور (دوره ی مشروطه)
۱۳۰۴ هـ. ش	تأسیس بانک سپه، اوّلین بانک ایرانی
۱۳۰۶ هـ. ش	تأسیس بانک ملّی ایران
۱۳۰۹ هـ. ش	خرید امتیاز انتشار اسکناس از بانک شاهی ایران
۱۳۱۱ هـ. ش	انتشار اسکناس توسّط بانک ملّی ایران
۱۳۳۹ هـ. ش	تأسیس بانک مرکزی ایران
۱۳۴۰ هـ. ش	انتشار اسکناس توسّط بانک مرکزی ایران
۱۳۴۵ هـ. ش	تأسیس بورس اوراق بهادار ایران
۱۳۵۹ هـ. ش	ملّی شدن بانک های کشور

۱ـ لقب حاکم:	مثل شاهی، قران (صاحب قرانی)، ریال (سلطنتی)
۲ـ نام حاکم:	یمینی (یمین الدّوله محمود غزنوی) دَریک (داریوشی)، عبّاسی (شاه عبّاس صفوی)
۳ـ نام شهر:	نیشابوری، لاری، فلوری (منسوب به فلورانس)
۴ـ جنس سکّه:	فضّی (نقره‌ای)، آنوروس (طلایی)
۵ـ رنگ سکّه:	آقچه (سفید کوچک)، پول سیاه (مسی)
۶ـ اجزا و اضعاف سکّه:	ربعی (یک چهارم)، بیستی (بیست دینار)، تومان (ده هزار)
۷ـ نقش روی سکّه:	تیرانداز (نقش دریک هخامنشی)

«جدول ۱: ملاک های نام گذاری و نمونه های نام سکّه ها»[۱۰]

از سکّه های ایران از خاندان صفوی گرفته تا ناصرالدّین شاه قاجار دیده می شود.

سکّه بر زر زد به توفیق الهی در جهان
ظلّ حق عبّاس ثالث، ثانی صاحبقران
به زر تا شاهرخ زد سکّه ی صاحبقرانی را
دوباره دولت ایران گرفت از سر جوانی را»[۷]

غاز: «جزیی است از اجزای قران که هر قران برابر با ریال کنونی است به بیست شاهی و هر شاهی به دو پول و هر پول به دو جندک و هر جندک به دو غاز تقسیم می شده است. شندرغاز: مبلغ بسیار اندک، و دو غاز: سخت ناچیز و کم ارزش. «در ادارات دولتی ماهی شندرغاز به آدم حقوق می دهند» (فرهنگ عامیانه جمالزاده)

جِندک: سکّه ی مسی که نیم پول ارزش داشت و معادل نیم شاهی و یا ربع شاهی بود.

هزاری: قران سابق که معادل ریال امروزی بوده است هزار دینار نامیده می شد و ده قران ده هزار دینار یا یک تومان است.

«... او هم رفت به شاه عرض کرد. شاه هم از جیب خودشان پانزده عدد دو هزاری به او دادند.» (خاطرات اعتماد السّلطنه)

ریال: «بنا به عادت دیرین ریال کنونی را باز قران خوانند درست است قران لغت بیگانه و عربی است، ریال هم به همان اندازه بیگانه و اسپانیایی است و پیش از چهارصد سال است که به دستیاری پرتغالی ها و اسپانیایی ها در ایران شناخته شده است.

پرتغالی ها در سال ۹۲۰ هـ. ق. جزیره ی هرمز را در خلیج فارس به چنگ آوردند و در فاصله ی بیش از یک صد سال هم چنان در دست داشتند تا روزگار شاه عبّاس کبیر که دگرباره از ایران گردید. ناگزیر از همین روزگاران، بازرگانی و دادوستد آنان با ایرانیان آغاز می گردد و به دستیاری آنان ریال اسپانیایی در ایران شناخته شده است.

پس از یادآوری این پیش آمد تاریخی پیداست که در قرن دهم هجری، پول اسپانیایی از راه خلیج فارس به ایران راه یافت، ناگزیر در هیچ یک از آثار فارسی پیش از آن روزگار نباید از ریال نام و نشانی باشد. پیش از این که ریال رسماً نام واحد پول ایران گردد و به جای قران درآید، عبارت بوده است از بیست و پنج شاهی.»[۸]

امروزه هر ریال معادل بیست شاهی و همچنین معادل یک صد دینار است. «همچنین ریال از واژه ی فرانسوی «رویال» به معنی سلطنتی گرفته شده است.»[۹]

پی نوشت

۱ـ دهخدا، لغت نامه، ذیل پول
۲ـ تاریخ وصّاف، ص ۲۲
۳ـ نزهة القلوب به سعی لسترنج، لیدن، ص ۲۹
۴ـ سفرنامه ی ناصرخسرو، به کوشش دبیر سیاقی، ص ۹۳
۵ـ فرهنگ معین، ذیل زر
۶ـ راز گل سرخ، گزیده ی اشعار سهراب سپهری، ص ۱۲۱
۷ـ لغت نامه ی دهخدا، ذیل پول
۸ـ ـــ، ذیل پول
۹ـ فرهنگ معین، ذیل ریال
۱۰ـ تاریخ شناسی، کتاب درسی دوره ی پیش دانشگاهی، رشته ی علوم انسانی، ص ۷۲
۱۱ـ همان ماخذ، ص ۷۶

بررسی گروه

محورهای عمده‌ی این مقاله تبیین بحث گروه‌های اسمی است در مجموعه‌ی سه کتاب زبان فارسی و نمونه‌های گروه اسمی و وابسته هایی که در کتاب نیامده است.

بررسی گروه‌های اسمی در کتاب‌های زبان فارسی ۳ و ۴ و ۵

اگر به بررسی قدمت تاریخی دستور زبان فارسی در ایران بپردازیم، بی گمان دیرینگی اندک این مقوله‌ی ارزشمند در زبان فارسی ما را متأسّف و متأثّر می‌سازد. امّا از سوی دیگر، مایه‌ی شگفتی است که می بینیم در طول همین مدّت نه چندان مدید، ادیبان، محقّقان و علاقه مندان به زبان فارسی تلاش های ارزشمند و شایسته ای نموده و بر آن بوده و هستند تا دستوری کم عیب و نقص و مدوّن و مناسب برای زبان مادری ما، یعنی زبان فارسی تهیّه نموده و بدین ترتیب دانش آموزان و دانشجویان عزیز را در درک هرچه بیشتر و بهتر زبان مادری‌شان یاری نمایند. و نیز به همین دلیل است که می بینیم هربار در پی تألیف کتب درسی دستور زبان فارسی مقدار زیادی از نواقص و اشکالات کتاب های دستور زبان فارسی دوره‌های پیشین رفع شده و به خصوص در کُتب زبان فارسی جدیدالتّألیف (دوره‌های دبیرستانی) می بینیم که دستور زبان فارسی سیر تکاملی شایسته ای را دنبال می کند.

مؤلّفان کتاب های زبان و ادبیّات جدید به خصوص کتاب زبان فارسی ـ که مجموعه‌ای از نکات املایی، انشایی دستوری و زبان شناسی است ـ روندی تازه و جدید را در آموزش زبان فارسی آغاز نموده‌اند که این روند از سه سال پیش به این طرف دنبال می شود و هر سال محقّقان و مؤلّفان این آثار با کمال سعه‌ی صدر و با بینشی باز و دیدی وسیع گوش به سخنان و اظهار نظرهای دبیران، دانشجویان و دیگر صاحب نظران سپرده و چنانچه نواقصی در کار تدوین کتاب ها بوده است یا اصلاح نظریّه ای را لازم دانسته و اظهار نظری را به جا و صحیح، در پی رفع اشکالات و بیان نظریّه های تازه پرداخته اند که البتّه این توجّه و اصلاح طلبی استادان بزرگوار ارزشمند است. همین مایه دید باز و بینش اصلاح طلبانه‌ی این عزیزان، مرا نیز بر آن داشت تا به عنوان معلّمی که سالیان متمادی به کار تدریس این درس اشتغال داشته، نکاتی چند درباره‌ی بعضی مطالب کتاب زبان فارسی ۳، ۴ و ۵ ابراز داشته، پیشاپیش از بذل توجّه استادان و همکاران ارجمند قدردانی و تشکّر نمایم.

آن چه، به نظر این جانب در کتاب زبان فارسی ۳ و ۴ و ۵ قابل بررسی و تأمّلی دوباره است، مبحث گروه های اسمی و وابسته های گروه های اسمی است. البتّه این بحث در کتاب زبان فارسی ۱ و ۲ نیز به صورتی ساده‌تر مطرح شده است. امّا آن چه محلّ بحث می باشد، گروه های اسمی در کتاب زبان فارسی ۳ و ۴ و ۵ می باشد.

در درس شانزدهم و هیجدهم زبان فارسی ۳ و ۴ می بینیم که کتاب از وابسته های اسم با ذکر مثال هایی یاد نموده و همچون گذشته (کتاب زبان فارسی ۱ و ۲) وابسته های پیشین اسم را عبارت از صفت اشاره، پرسشی، تعجّبی، مبهم، عالی، صفت شمارشی اصلی و ترتیبی نوع اوّل می داند و وابسته های پسین اسم را نیز عبارت از ی نکره، نشانه های جمع، مضاف الیه، صفت های شمارشی ترتیبی نوع دوّم، و صفت های بیانی می داند که البتّه در همین جا انواع صفت های بیانی نیز طیّ مثال هایی (ساده، فاعلی، مفعولی، لیاقت و نسبی) ذکر شده است. ولی از ذکر صفت های تفضیلی در شمار وابسته های پسین خودداری شده است.

به هرحال آن چه در این مبحث قابل توجّه است، آن است که ما در تمرین های درس شانزدهم به انواع دیگری از وابسته ها بر می خوریم که در درس شانزدهم و در درس هیجدهم که هر دو مربوط به گروه های اسمی است ذکری از آن نیامده است؛ یعنی متمّم های اجباری صفت بیانی است. البتّه در زبان فارسی ۵ ص ۱۴۰ بحثی درباره‌ی متمّم اسم ها مشاهده می کنیم امّا در کتاب زبان فارسی ۴ هنوز نه ذکری از متمّم اسم آمده است و نه نامی از متمّم های صفت برده شده است. در تمرین اوّل صفحه‌ی ۱۰۴ کتاب زبان فارسی ۳ و ۴ گروه اسمی «یک شعرِ مبالغه آمیز منسوب به رشیدی» آمده است. در این گروه اسمی اگر ما متمّم «رشیدی» را حذف کنیم، گروه اسمی ناقص است. به دلیل آن که کلمه‌ی «منسوب» که در این گروه اسمی آمده است صفتی است که نیاز به متمّم با حرف اضافه‌ی اختصاصی «به» دارد. اگر آن را جزئی از گروه اسمی به حساب آوریم، پس باید در تعیین نوع وابسته، مطلبی را بگوییم که تاکنون اصلاً دانش آموز نشنیده است. یعنی باید از متمّم های صفت بیانی و از متمّم های اسم سخن گفته و هر کدام را جداگانه با ذکر مثال هایی توضیح داده و اصلاً از اسم هایی که با یک حرف اضافه‌ی اختصاصی نیاز به متمّم اجباری خواهند داشت، یاد کرده و مثال هایی بیاوریم.

در تمرین دوّم همین صفحه (ص ۱۰۴ کتاب زبان فارسی ۳ و ۴) باز به نمونه های دیگری از گروه های اسمی برمی خوریم که با توجّه بدانچه دانش آموز تا آن زمان خوانده است، خالی از اشکال نیست. یعنی گروه های اسمی که در آن ها علاوه بر اسم هسته و وابسته‌ی هسته، وابسته‌ی وابسته نیز داریم که باز این موضوع نیز برای دانش آموزان سال دوّم متوسّطه یک مقوله‌ی تازه است. در گروه اسمی «کشف حقیقتِ گردشِ زمین» ما

...های اسمی X

زهره موسوی ـ بیرجند

می بینیم که علاوه بر هسته که کلمه ی «کشف» می باشد و وابسته ی پسین آن یعنی حقیقت که از نوع مضاف الیهی است دو مضاف‌ٌالیه دیگر نیز در گروه اسمی هست که هر کدام به ترتیب وابسته ی اسم پیش از خود هستند نه وابسته ی هسته ی اولیّه. یعنی باید گفت «کشف حقیقت» حقیقت چه؟ گردش. گردشِ چه؟ زمین. پس به ترتیب گردش وابسته ی حقیقت و زمین وابسته‌ی گردش می شوند. یعنی دوتای آخر از نوع وابسته های وابسته می باشند که این بحثی است که بعداً در کتاب زبان فارسی ۵ ص ۱۳۹ آن هم نه کامل، مطرح خواهد شد.

در جملات بعدی نیز در همین تمرین به گروه‌های اسمی دیگری از این نوع بر می خوریم که همگی کار فهم و شناخت هسته ها و وابسته ها و رسم نمودارهای پیکانی آن ها را برای دانش آموز دشوار می سازد.

مثلاً در گروه اسمی بعد «سپیده دم این عصر» هسته ی گروه اسمی کلمه ی «سپیده دم» است و وابسته ی آن کلمه ی «عصر» از نوع مضاف‌ٌالیهی است، امّا خود این وابسته، وابسته ی پیشینی از نوع صفت اشاره پذیرفته است. پس در این جا کلمه ی «این» وابسته ی وابسته است و کلمه ی عصر وابسته ی وابسته و اگر ما بخواهیم نمودار پیکانی این گروه اسمی را رسم کنیم، چنین می شود:

سپیده‌دم این عصر

که البتّه این نوع از وابسته های وابسته در کتاب زبان فارسی ۵ نیز مطرح شده‌اند. به بیان دیگر در ص ۱۳۹ و ۱۴۰ کتاب زبان فارسی ۵ از صفت مضاف‌ٌالیه ذکری به میان نیامده است. در دنباله ی همین تمرین، گروه اسمی دیگر را با همین مشخصّات بررسی می کنیم «توی کلّه ی هر زبان نفهمی» در این گروه اسمی نیز می بینیم کلمه ی «کلّه» هسته ی گروه اسمی است و «زبان نفهم» وابسته ی پسین آن از نوع مضاف‌ٌالیه می باشد که خود دو وابسته ی پیشین (از نوع مبهم) و پسین (از نوع نشانه ی نکره) پذیرفته است. پس بدین ترتیب نمودار پیکانی این گروه اسمی نیز بدین ترتیب رسم می شود:

توی کلّه‌ی هر زبان نفهمی[1]

پس در تعیین نوع وابسته های این گروه اسمی باید گفت «کلّه» وابسته ی این گروه اسمی است و زبان نفهم وابسته ی هسته (از نوع مضاف الیه) و «هر» وابسته ی وابسته (و صفت مبهم) و ی نکره، وابسته ی پسین می باشد که درک همه ی این ها تا حدودی برای دانش آموز سال دوّم که زمینه ی ذهنی آماده ای نیز در این باره ندارد، دشوار می باشد.

و امّا گروه اسمی بعد را به همین صورت تجزیه می کنیم. «دل سوزی آن مکّارترین سوداگران» «دل سوزی» هسته ی این گروه اسمی و «سوداگران» وابسته ی پسین این هسته (از نوع مضاف‌ٌالیه) می باشد، امّا این وابسته، خود، دو وابسته ی پیشین (از نوع صفت اشاره و صفت عالی) و یک وابسته ی پسین (از نوع نشانه ی جمع) دارد و رسم نمودار پیکانی این گروه اسمی چنین خواهد بود:

دل سوزی آن مکّارترین سوداگران

با توجّه به آن چه درباره ی گروه های اسمی و وابسته های آنها ذکر شد و بسیاری نمونه ها از این قبیل که در نثر معیار کنونی کاربرد دارند، آیا نمی توان به نتیجه ی تازه تری درباره ی وابسته های وابسته رسید؟ یعنی بگوییم هر وابسته که متعلّق به وابسته ی هسته در یک گروه اسمی باشد و به جای هسته وابسته را توضیح دهد، پس می تواند وابسته ی وابسته باشد و آن حتماً از نوع مضاف‌ٌالیه برای مضاف‌ٌالیه یا صفت برای صفت نیست بلکه می تواند وابسته ی وابسته صفت برای مضاف‌ٌالیه باشد یا نشانه ی نکره برای مضاف‌ٌالیه باشد یا نشانه ی جمع برای مضاف‌ٌالیه باشد مانند «ان» در کلمه ی سوداگران که مضاف‌ٌالیه برای هسته ی گروه اسمی در گروه «دل سوزی آن مکّارترین سوداگران» می باشد. یا می توان صفت اشاره، پرسشی، مبهم، تعجّبی یا عالی هر کدام برای وابسته آمده باشند که مضاف‌ٌالیه باشد، نه برای هسته.

نکته ی دیگر در کتاب زبان فارسی ۵ ص ۱۳۹ ـ درباره ی مثالی است که ذیل عنوان مضاف‌ٌالیهِ مضاف‌ٌالیه ذکر شده است و آن گروه اسمی «کتاب تاریخ علی» است که مخصوصاً در کتاب قید شده است «علی» در این گروه اسمی مضاف‌ٌالیهِ مضاف‌ٌالیه است. در حالی که با اندکی دقّت متوجه می شویم، کلمه ی «علی» همچون کلمه ی «تاریخ» وابسته ی کلمه «کتاب» است پس نمی تواند مضاف‌ٌالیه مضاف‌ٌالیه باشد. پس بهتر است جای کلمه ی «علی» را با کلمه ی دیگری همچون «ایران»، یا «فرانسه» و یا «فلسفه» و از این قبیل عوض کرد تا این کلمه مضاف‌ٌالیه یا وابسته ای برای وابسته ی اوّل باشد. به این دلیل که وقتی می گوییم «کتابِ تاریخ علی» دو توضیح داریم که هر دو درباره ی کتاب است. اوّل این که کتاب، کتاب تاریخ است و دوّم این که کتاب، کتابِ علی است. در حالی که در گروه اسمی «کتاب تاریخ ایران» دو توضیح داریم که توضیح اوّل برای هسته است و توضیح دوّم برای وابسته. یعنی اولاً پی می بریم کتاب، کتاب تاریخ است و دوّم این که تاریخ، تاریخ ایران است.

۱ـ «ی» در پایان این گروه اسمی «ی» نکره نیست، بحثی از تکواژ گسسته ی «هر ... ی» است. بنابراین تحت تأثیر این موضوع نمودار هم تا اندازه ای تغییر می کند. مجلّه ی رشد.

رباعیّات خیّام از شورانگیزترین رباعیّات زبان فارسی است که به دلیل اندیشه های عمیق آن شهرت جهانی یافته است. در کتاب زبان و ادبیّات فارسی پیش دانشگاهی و ادبیّات فارسی ۵ و ۶ تخصّصی چندین رباعی از خیّام آمده است؛ از این رو شناخت بیشتر افکار و اندیشه های خیّام از ضروریّات امر آموزش و تدریس است.

○○

خانم پورنعمت رودسری دبیر زبان و ادبیّات فارسی شهرستان بوشهر و مدرّس مرکز تربیت معلّم آن شهرستان است وی در این مقاله به موضوعاتی چون افکار خیّامی، شک خیّام، قناعت و رضا، توحید به همراه نمونه های فراوان اشاره کرده است.

○○

معرّفی حکیم «ابوالفتح عمر بن ابراهیم خیّامی نیشابوری» معروف به حکیم عمر خیّام[1] به عنوان یک فیلسوف و ریاضی دان و منجّم قرن پنجم و اوایل قرن ششم هـ. کار استادان متخصّص در آن علوم است و من نوسفر در راه دراز ادبیّات بیش از همه او را شاعری ایرانی می بینم که شهرتی جهان گیر دارد؛ با رباعیّات اندکش که بنا به عقیده ی دکتر «محمّد معین» جمع رباعی های اصیل او به ۱۸۰ نمی رسد.[2]

می گویند شهرت جهانی او مرهون ترجمه ی آزاد «ادوارد فیتز جرالد»[3] شاعر انگلیسی است که نخستین بار در سال ۱۸۵۹ م. به طبع رسیده است.

«فیتز جرالد» آشنایی خود را با زبان و ادبیّات فارسی مدیون تشویق های «ادوارد کوئل»[4] دوست فارسی دان خویش است. «کوئل» در ژوئیه ی ۱۸۵۶ نسخه ای را که از روی یک نسخه ی خطّی رباعیّات خیّام در کتاب خانه ی بادلیان دانشگاه آکسفورد نوشته بود، به فیتز جرالد داد. علاقه ی او به خیّام از همین هنگام شروع شد.

در ژوئن ۱۸۵۷ یعنی قریب یک سال پس از آن رونوشتی از یک نسخه ی خطّی دیگر رباعیّات خیّام در کلکتّه به دستور «کوئل» تهیّه شده بود، به دست فیتز جرالد رسید.

نسخه ی بادلیان دارای ۱۵۸ رباعی و نسخه ی کلکتّه دارای ۵۱۶ رباعی بود. «فیتز جرالد» این هر دو نسخه را به دقّت مطالعه و آن ها را با یکدیگر مقابله کرده، منظومه ی خود را از روی آن ها ساخت.

نخستین صورت چاپ شده ی آن در ماه مارس ۱۸۵۹ بدون اسم شاعر انگلیسی تحت عنوان **Rubaiyat of Omar Khayam Of Nishbour** مقارن پنجاهمین سال عمر فیتز جرالد انتشار یافت.[5]

افکار فلسفی و جاذبه و هنر شعری رباعیّات خیّام بود که فیتز جرالد را شیفته ی خود کرد و او با الهام از آن ها توانست جهانیان را به ستایش شاهکار خیّام و خود وادارد.

معلّمان شاعر و نویسنده

سعید وزیری شاعر و نویسنده ی معاصر در سال ۱۳۱۸ در روستای نقرآباد ورامین متولّد شد. پس از طیّ تحصیلات دانشگاهی به مدّت ۳۵ سال به خدمات فرهنگی و آموزشی و تدریس در تمامی مناطق اشتغال داشت تا آن که در سال ۱۳۷۳ بازنشسته شد. از آن زمان تاکنون در کنار تدریس، به تحقیق و مطالعه مشغول است.

وزیری کارهای ذوقی خود را با شعر آغاز کرد و سپس به داستان نویسی روی آورد آثار چاپ شده ی وی عبارتند از: داستان مرده پا (۱۳۴۷)، قهوه خانه سر گذر (۱۳۴۸)، شهر مرسوز (۱۳۴۹)، شب بلوغ (۱۳۵۱)، شخصیّت (۱۳۵۵)، تاریخ ورامین (۱۳۵۸)، سیری در منطق (۱۳۶۳)، ورامین در قلمرو هنر و اندیشه (۱۳۷۲)، احسن الکبار فی معرفة الائمّة الاطهار (۱۳۷۴)، در حوالی خورشید (سفرنامه) از کعبه ی عالم تا کعبه ی آدم (سفرنامه) برگزیده ی شاهنامه (همراه) و چندین مجموعه و اثر دیگر که در دست چاپ است. جز این حدود یکصد مقاله ی علمی، تحقیقی، گزارش سفری در مجلّات و مطبوعات کشور چاپ شده است.

از اشعار اوست:

بدرود

بدرود گل های گلستان های کوچک
گل بوته های باغ و بستان های کوچک
بادش به خیر آن روزهای اوّل مهر
لب خند می زد در نو گلدان های کوچک
تا از کویر تفته کاریزی بجوشد
اندیشه مان شد بستر جان های کوچک
در شهر بازی هایتان گفتید باید
روشن شود شهر چراغان های کوچک
گفتید بنشینید ما هم حرف داریم
گفتیم باشد ای سخنران های کوچک
چون در نگاه شوقتان خمیازه دیدیم
آبنده نان را شاد انسان های کوچک
تا سبز گردد باغ دانایی بهادیم
پا در حریم امن ایمان های کوچک
با دست شوق کودکان خوب کشتیم
گل های کوچک را به میدان های کوچک
تا پهنه ی دریای هستی شور گیرد
دادیم تن بر موج طوفان های کوچک
سی سال را در صبحگاه اوّل مهر
دل داده بر قول غزلخوان های کوچک
گلدان هامان باغ گشت و باغ گیتی
هر چند ما را بود احسان های کوچک
از آن همه گل سهم ما شد پیچکی چند
آن هم بلاسیده به ایوان های کوچک
از وسعت دنیا نصیب ما فقط شد
یک کلبه در کنج خیابان های کوچک
در متن حکم روزی ما هم نوشتند
این هم نوری سرد با نان های کوچک
با این همه شادیم کز ما نیست دلگیر
یک گل ازین گل های گلدان های کوچک

دشمنی نه دشمن

خبر این بود رفیق
دشمنانت مُردند
دلم از غصّه گرفت:
گفتم:
«ای کاش خبر می دادند دشمنی ها مرده!»

انتظار

کویر ماندگی ام را به صبر می خواند
صبور قلّه کوه خواجه، به گوش هر
کلوتک تنهایی می گوید:
«اگر که صبر کنی، سوشیانس می آید.»

گردیده پس نمی توان برای «یاعلی» دو نقش قائل شد. زیرا در این صورت دچار تناقض می شویم.

۲ـ «دو نقش» مفهوماً و موضوعاً به علم صرف هم سرایت دارد که محققان دستور زبان برای جلوگیری از خلط مبحث و رفع ابهام و تناقض آن را به گونه ای حل کرده اند.

مثلاً در این جمله ی معروف: «رفت فعل است»

می دانیم که از یک طرف «رفت» در عالم زبان فعل است و از سوی دیگر مشاهده می کنیم که «رفت» در جایگاه نهاد قرار گرفته و باز می دانیم که «فعل» نمی تواند در جایگاه مسندالیه قرار گیرد. پس درباب «رفت» چه حکمی کنیم؟ آیا می توان گفت که «رفت» هم فعل است و هم فعل نیست؟ این تناقض چگونه برطرف می شود؟

بدیهی است که در ساختمان جمله گاهی با چنین جملاتِ ساختگی، غیرطبیعی و فرضی هم برمی خوریم که بالاخره باید درباب آن ها اظهارنظر روشن بنمائیم. برای رفع این گونه مشکلات به ناچار باید «اصطلاح» جدیدی وضع کنیم به طوری که با صورت های قبلی موجود ملتبس نگردد چنان که دکتر خیّامپور برای رفع مشکل از این گونه جمله ها اصطلاح «اسم لفظ» را ذکر نموده که اولاً یک مقوله ی جدید دستوری پیدا شده و ثانیاً با مقولات اسم و فعل بهیچ وجه خلط نمی گردد. دکتر خیّامپور «رفت» را در جمله ی مورد بحث «اسم لفظ» نام نهاده است. که اساساً با مقوله ی «اسم» خلط نمی شود و از کاربرد دستوری و عرفی، «فعل» هم جداست.

۳ـ در جمله ی «بزن بزن گرم گردید» هم این دوگانگی مشاهده می شود در نگاه اول «بزن بزن» ساختمان فعلی دارد امّا کاربرد آن در جمله غیرفعل است (= اسم مرکّب) و در جایگاه نهاد قرار گرفته است. آیا می توانیم بگوئیم که «بزن بزن» هم فعل است و هم فعل نیست؟ (= اسم در نقش نهادی)

روشن است که محققان دستور زبان به این نکته هم توجّه داشته اند و از این رو دو اصطلاح «تغییر طبقه ی دستوری» و «تغییر مقوله ی دستوری» را طرح کرده اند. به کمک این اصطلاح می گوئیم که درست است که «بزن بزن» ساختمان فعلی دارد. (فعل امر + فعل امر) امّا بنابه کاربرد از طبقه ی فعل به طبقه ی اسم منتقل گردیده و سپس با هویّت اسم بودن (= اسم مرکّب) در جایگاه نهاد قرار گرفته است.

د ـ نتیجه

در این بخش به طرح چند نکته ی پایانی می پردازیم که امید است آن ها در روشن شدن بحث کمک کند:

۱ـ قائل نشدن به موارد محذوف و ندیدن مجموعه ی جمله ی مرکّب و نشناختن پیوند بین بخش های جمله ی مرکّب و هم چنین در بعضی موارد ساختمان های پیچیده ی این گونه جمله ها، گاه موجب ابهام در تحلیل ساخت های نحوی می شود و اگر ساختمان جمله ها، جمله واره ها و جمله های مرکّب درست تحلیل و شناخته شود و به مقوله ی «حذف» با قرینه ی لفظی و معنوی توجّه داشته باشیم به مبحث پیچیده و مبهم و تناقض آلود «دو نقش» نیازی نخواهد بود.

۲ـ بحث «تنازع» چنان که در کتاب های معتبر نحو عربی آمده از مبحث «صله و موصول» جداست و اگر احتمالاً مطالب مورد بحث در مقاله ی نویسنده ی محترم به طور تطبیقی (comparative grammer) با نحو عربی مقایسه شود به هیچ وجه مطابق با بحث «تنازع» در زبان عربی نیست بلکه بیشتر منطبق با «صله و موصول» عربی است. این که مؤلّف محترم گفته است که: «درنحو عربی این حالت دستوری تحت عنوان تنازع مورد بحث قرار گرفته» ظاهراً درست به نظر نمی رسد. چنان که در کتاب مورد استناد نویسنده (مبادی العربیّة: ۴/۲۷۳) مثال های مورد بحث در «تنازع» با جمله های مطرح شده در مقاله ی ایشان از جهتِ ساختمان تفاوت کلّی و اساسی دارند.

۳ـ باید توجّه داشت که حتّی محققان نحو عربی هم مبحث «تنازع» را از پیچیده ترین و مشوّش ترین بحث های نحوی دانسته اند. چنان که استاد عبّاس حسن مؤلّف کتاب «النّحو الوافی» که کتابش از منابع معتبر تحلیلی صرف و نحو عربی است؛ پس از ارائه ی بحث «تنازع» چنین می گوید:

یعدّ باب التنازع من اکثر الابواب النّحویّه اضطراباً و تعقیداً و خضوعاً لفلسفة عقلیه خیالیة. لَیْسَتْ قویّة السّند بالکلام المأثور الفصیح بل ربّما کانت مناقضةً له. فامّا الاضطراب فَیَبْدُو فی کثرة الآراء و المذاهب المتعارضة التّی لاسبیل للتوفیق بینها او التقریب و قد أهملنا اکثرها. (النحو الوافی، عباس حسن، جلد دوم، چاپ چهارم، مصر، دارالمعارف، بدون تاریخ، ص ۲۰۱)

ترجمه: باب «تنازع» از مشوّش ترین و پیچیده ترین باب های نحوی است که در آن باب فلسفه پنداری و خیال بافی راه یافته و از پشتوانه ی محکمی از کلام فصیح و مأثور عرب برخوردار نیست، بلکه در بسیاری از موارد مطالب مطروحه در باب «تنازع» کلام فصیح را نقض می کند و هم چنین نابسامانی و ناهماهنگی در تنوّع نظرات و آرای ناهمگون آشکار است که نمی توان بین آن ها نزدیکی و سازگاری ایجاد کرد از این رو از ذکر بسیاری از مطالب این بحث چشم پوشیدیم.

۴ـ حال باید ببینیم که با مطالب گفته شده آیا می توان در نحو فارسی جایی برای مبحث «تنازع» قائل شد و این بحث را به دستور زبان فارسی و به دنبال آن در کتاب های درسی وارد نمود؟

راقم این سطور این امر را شایسته نمی داند و معتقد است که ورود به این گونه مطالب نه تنها مفید نیست و مشکلی را نمی گشاید بلکه موجب ابهام و سردرگمی بیشتر در مباحث دستوری می گردد.

والله اعلم بالصّواب.

این چه اصطلاحی است؟ چرا مؤلّف از به کار بردن جمله یا جمله ی مرکّب سرباز زده است؟

امّا باید بدانیم که جمله مرکّب است و با وجود «که» موصول بدین شکل درمی آید:

این تنها درختی که { آن درخت / آن } در کویر خوب زندگی می کند؛

است. در این جمله «تنها درختی» گروه مسندی جمله واره ی پایه و نهاد فعل «زندگی می کند» (آن درخت = آن) محذوف است.

گفتنی است که فصاحت و عرف زبان اجازه نمی دهد که جمله به شکل اخیر به کار رود بلکه در این ساخت نحوی جابه جایی و انفصال جمله واره ی پیرو از گروه مسندی جمله ی واره پایه مطبوع تر است.

۱۲ـ از آن اسیران و مفسدان که قوی تر بودند؛ بردار کردند.

یعنی گروهی از آن اسیران و ...

قول مؤلّف: گروهی برای «قوی تر بودند» نقش نهادی دارد و برای «بردار کردند» نقش مفعولی.

بررسی: ابتدا جمله را با عناصر محذوف به طور مستقیم می نویسیم:

[گروهی] از آن اسیران و مفسدان [را] که [آن ها] قوی تر بودند؛ بردار کردند. شکل فصیح جمله با توجّه به جایگاه درست «را» چنین است:

[گروهی را] از آن اسیران و مفسدان که [آن ها] قوی تر بودند؛ بردار کردند.

با توجّه به ساختمان اخیر جمله دو سؤال مطرح کنیم:

۱ـ مفعول «بردار کردند» کدام است؟

جواب: گروه بزرگ مفعولی (=گروهی را از آن اسیران و مفسدان)

۲ـ نهاد (= مسندالیه) فعل «بودند» کدام است؟

جواب: مسندالیه فعل «بودند» محذوف است (= آن ها)

توضیح این که اگر وابسته های جمله را به تمامی حذف کنیم، جمله ای با این ساختمان به دست می آید:

«گروهی را بردار کردند.»

۱۳ـ ور به غریبی رود از شهر خویش
سختی و محنت نبرد پاره دوز
ور به خرابی فتد از مملکت
گرسنه خسبد ملک نیمروز

قول مؤلّف: در بیت اوّل «پاره دوز» برای هر دو مصراع نقش نهادی دارد. در بیت دوّم «ملک نیمروز» برای هر دو مصراع نقش نهادی دارد.

بررسی: دو بیت حاوی دو جمله از نوع مرکّب شرطی است و مستقیم آن ها چنین است:

ـ اگر پاره دوز از شهر خویش به غریبی رود؛ [او] سختی و محنت نبرد. روشن است که «نهاد» جمله واره ی جواب شرط «او» است که به قرینه محذوف و مرجع آن «پاره دوز» است.

ـ اگر ملک نیمروز از مملکت به خرابی افتد؛ [او] گرسنه خسبد.

توضیح این که «ملک نیمروز» گروه نهادی برای «افتد» و نهاد فعل «خسبد» «او» محذوف است و مرجع آن «ملک نیمروز» می باشد.

۱۴ـ گلیم بخت کسی را که بافتند سیاه
به آب زمزم و کوثر سفید نتوان کرد

قول مؤلّف: «گلیم بخت» برای «بافتند» و «سفید نتوان کرد» نقش «مفعولی» دارد.

بررسی: جمله ی مرکّب بدین شکل قابل ذکر است:

به آب زمزم و کوثر گلیم بخت کسی را که [گلیمش را] سیاه بافتند؛ سفید نتوان کرد.

روشن است که گروه «گلیم بخت کسی» مفعول است برای «سفید نتوان کرد» و مفعول فعل بافتند (= گلیمش = آن گلیم = آن) به قرینه محذوف است.

ج ـ چند نکته ی تکمیلی

در این بخش نکاتی که در تکمیل مطالب گذشته به نظر می رسد ذکر می گردد.

۱ـ آنچه تا به حال گفته شد بررسی و نقد «دو نقش»ها در جمله های مرکّب بود. حال ببینیم که آیا در جمله های ساده هم این مقوله به شرط صحّت کاربرد دارد یا خیر؟

در مطالعه ی ساختمان های جمله ی ساده به این الگو برمی خوریم:

سلطان مراد یا علی ولیّ اللّه گفت. (عالم آرای صفوی ص ۴۶۱) قبلاً می دانیم که «یاعلی ولیّ اللّه» در نحو عربی بدین ترتیب ترکیب می شود: یا: حرف ندا، علی: منادای مفرد علم، ولی: بدل برای علی، اللّه: مضاف الیه

حال جمله فوق را با اندکی تغییر به شکل زیر درمی آوریم و در باب آن سخن می گوییم:

سلطان مراد یا علی گفت.

در این جمله «یا علی» چه نقشی دارد؟

آیا منادا است؟ آیا مفعول فعل «گفت» است؟ و یا هم «منادا» و هم «مفعول» است؟

تناقض در شکل اخیر چگونه حل می شود؟

باید بگوییم که درست است که «یاعلی» در این صورت منادا است لیکن وقتی در جمله ی «سلطان مراد یا علی گفت» قرار گرفت از شکل نحوی معهودش خارج گردیده و مجموعاً مؤوّل به اسم شده و سپس این اسم در جایگاه مفعول برای فعل «گفت» واقع

حال جمله واره‌ی پیرو را با عناصر محذوفش در ساختمان جمله ی مرکّب بیاوریم:

یکی از عنکبوتان گرفتار تارهای حماقت که { آن عنکبوتان / آن ها } از برکت نقشه های استعماری فعلاً کم نیستند؛ همیشه از حافظ گله مند بوده است.

چند سؤال درباب این جمله مطرح کنیم.

«نهاد» فعل «بوده است» کدام است؟

پاسخ: «گروه بزرگ نهادی» که در بالا ذکرش گذشت.

«نهاد» فعل «نیستند» کدام است؟

پاسخ: (آن عنکبوتان = آن ها) که از جمله واره ی پیرو محذوف است.

«عنکبوتان» در جمله واره ی پایه چه نقشی دارد؟

«متمّم» نهاد در گروه بزرگ نهادی می باشد.

۶ـ یک بار حتّی از کسی که یک سگ کوچه گرد را از سر راه وی دور کرد، رنجید.

قول مؤلّف: «کسی» متمّم است و برای «دور کرد» نقش نهادی دارد.

بررسی: جمله مرکّب است و صورت ساده ی آن چنین می باشد.

«یک بار حتّی از کسی رنجید»

جمله واره ی «[او] یک سگ کوچه گرد را از سر راه وی دور کرد» وابسته به کسی (= متمّم فعل) شده است. جمله ی مرکّب بدین صورت در می آید یک بار حتّی از کسی که [او] یک سگ کوچه گرد را از سر راه وی دور کرد؛ رنجید.

بدیهی است که «کسی» متمّم فعل جمله واره ی پایه (= رنجید) است و نهاد فعل جمله واره ی پیرو (= او) به قرینه محذوف است که مرجع آن «کسی» می باشد.

۷ـ از این مادربزرگ زیاد حرف می زدند که عمر دراز کرده و سخنان جذّاب می گفته بود.

قول مؤلّف: «مادربزرگ» متمّم محسوب می شود و برای «عمر دراز کرده» نقش نهادی دارد.

بررسی: جمله ی مذکور مرکّب است و اگر آن را مرتّب کنیم چنین می شود: از این مادر بزرگ که عمر دراز کرده و سخنان جذّاب می گفته بود، زیاد حرف می زدند.

روشن است که در این جمله ی مرکّب دو «جمله واره ی پیرو» وجود دارد که به یکدیگر عطف شده و مجموعاً به «این مادربزرگ» (=گروه متمّمی) وابسته گردیده اصل جمله چنین بوده است: «از این مادربزرگ زیاد حرف می زدند.» دو جمله ی واره پیرو عبارتند از:

ـ [او] عمر دراز کرده [بود].

ـ [او] سخنان جذّاب می گفته بود.

پس با این مقدّمات روشن است که نهادِ فعلِ جمله واره ی پیرو اوّل و دوّم (کرده بود، می گفته بود) [او] می باشد که به قرینه محذوف است و مرجع آن «مادربزرگ» است.

۸ـ اگر در خانه ای شوی که به نقش و گچ کنده کرده باشند؛ روزگاری دراز وصف آن گویی.

قول مؤلّف: خانه ای پس از حرف اضافه است و نقش متمّمی دارد و برای «به نقش گچ کنده باشند» مفعول محسوب می شود.

بررسی: جمله مرکّب و از نوع شرطی پیچیده است. اگر جمله واره ی پیرو حذف گردد، چنین می شود: اگر در خانه ای شوی؛ روزگاری دراز وصف آن گویی.

جمله واره ی { آن خانه را / آن را } به نقش و گچ کنده کرده باشند» وابسته به متمّم جمله واره ی شرط (= خانه ای) شده و آن را توصیف می کند. پس مفعول فعل «کرده باشند» محذوف است (= آن خانه = آن)

۹ـ خوف ایشان از طرف روم باشد که به کشتی ها قصد آن جا کنند.

قول مؤلّف: «روم» در جمله ی اوّل مضاف الیه و برای «قصد کنند» نقش نهادی دارد.

بررسی: «روم» که کلمه ای مفرد است چگونه می تواند نهادِ فعل جمع (= قصد کنند) باشد. در پاورقی مجله ی رشد هم مسؤولان مجلّه این نکته را خاطرنشان کرده اند که «رومیان» نهاد است نه روم و از سوی دیگر مضاف الیه چگونه می تواند «نهاد» فعلی باشند؟

باید توجّه داشت این جمله مرکّب نیست و «که» ربط است و فاعل «قصد کنند» محذوف است (= اهل روم = رومیان)

خوف ایشان از طرف روم باشد که [رومیان] به کشتی قصد آن جا کنند.

۱۰ـ زبونی ضحّاک به دست کسی انجام خواهد شد که هنوز از مادر نزاده است.

قول مؤلّف: «کسی» مضاف الیه است برای «دست» و برای «نزاده است» نقش نهادی دارد.

بررسی: جمله مرکّب است و اگر جمله واره ی پیرو در جای خود قرار گیرد چنین ساختی، به وجود می آید:

زبونی ضحّاک به دستِ کسی که [او] هنوز از مادر نزاده است؛ انجام خواهد شد.

جمله واره ی پیرو وابسته به گروه متمّمی جمله واره ی پایه است و نهاد آن (= او) محذوف می باشد که مرجع آن «کسی» است.

۱۱ـ این تنها درختی است که در کویر خوب زندگی می کند.

قول مؤلّف: درختی در نیمه ی اول عبارت ذکر شده نقش مسندی دارد و در نیمه ی دوّم آن نقش نهادی.

بررسی: مراد از «نیمه ی اوّل» و «نیمه ی دوّم» عبارت چیست؟

۵ـ بنابه تعریف مؤلّف محترم این نتیجه به دست می‌آید که «دو نقش» را باید در جمله‌های مرکّب جست‌وجو کرد نه در جمله‌های ساده. پس قبل از تحلیل هر شاهد مثالی اثباتِ مرکّب بودن آن جمله فرض است و باید توجّه داشت برخی شاهد مثال‌ها در مقاله‌ی مذکور «جمله‌ی مرکّب» نیستند بلکه جمله‌های ساده‌ای با ساختمان پیچیده هستند که موضوعیّت «دو نقش» درباره‌ی آن‌ها منتفی است.

ب ـ بحث درباره‌ی شاهد مثال‌ها

در این بخش به تحلیل نحوی جمله‌های مقاله‌ی مذکور و نقد و بررسی آن‌ها می‌پردازیم.

۱ـ آب بسیار بیرون می‌آید که مردم برمی‌گیرند.

قول مؤلّف: آب برای «بیرون می‌آید» نقش نهادی دارد و برای «برمی‌گیرند» مفعول است.

بررسی: اگر جمله به شکل مذکور تحلیل شود «جمله‌ی مرکّب» نیست بلکه دو جمله‌ی ساده است که به وسیله‌ی «که» ربط به هم متصل شده. بنابراین «آب» برای فعل «بیرون می‌آید» نهاد است و مفعول فعل «برمی‌گیرند» به قرینه و عرف زبان و رعایت اختصار و ایجاز محذوف می‌باشد. اگر عناصر محذوف را در جمله آشکار کنیم چنین شکلی به دست می‌آید:

آب بسیار بیرون می‌آید که مردم { آن آب را / آن را } برمی‌گیرند.

پس مفعول فعل «برمی‌گیرند» آن آب (= آن) می‌باشد که در جمله محذوف است.

۲ـ چرا گوید آن چیز در خفیه مرد
که گر فاش گردد شود روی زرد

قول مؤلّف: «آن چیز» برای «گوید» مفعول است و برای «فاش گردد» نقش نهادی دارد.

بررسی: باید توجّه داشت که بیت از نوع جمله‌های مرکّب پیچیده است و قابل تأویل به دو صورت می‌باشد.

۱ـ چرا مرد آن چیز در خفیه گوید که اگر [آن چیز] فاش گردد، [او] روی زرد شود. «جمله‌ی مرکّب شرطی» را می‌توان وابسته‌ی «آن چیز» هم قرار داد اگر «که» را موصول بگیریم چرا مرد آن چیز [ی را] که اگر { آن چیز / آن } فاش گردد، [او] روی زرد شود، گوید؟

حال ببینیم «نهاد» فاش گردد کدام است؟

نهاد «فاش گردد» محذوف است (= آن چیز = آن). اگر نهاد محذوف را «آن» بدانیم مشارٌ الیهش «آن چیز» می‌باشد.

۳ـ او نیز مانند مادرم توکّلی داشت که به او مقاومت و استحکام می‌بخشید.

قول مؤلّف: «توکّلی» برای فعل «داشت» مفعول و برای «می‌بخشید» نقش نهادی دارد.

بررسی: این سخن از آنجا برخاسته که «نهاد» می‌بخشید را محذوف نگرفته‌ایم. جمله‌ی مرکّب با جابه‌جایی عناصر و با استفاده از «که» موصول چنین می‌شود:

او نیز مانند مادرم توکّلی [را] که { آن توکّل / آن } به او مقاومت و استحکام می‌بخشید، داشت.

جمله واره‌ی پیرو چنین است:

{ آن توکّل / آن } به او مقاومت و استحکام بخشید؛

جمله واره‌ی پیرو، وابسته به مفعول جمله واره‌ی پیرو و نهادش، (= آن توکّل = آن) در شاهد مثال محذوف است.

۴ـ در زمین نگاه کن که چگونه بساط تو ساخته شده است؟

قول مؤلّف: زمین متمّم است و برای «ساخته است» نقش نهادی دارد.

بررسی: شاهد مثال «جمله‌ی مرکّب» نیست، پس بحث ما تحن فیه درباره‌ی آن منتفی می‌باشد. دو جمله‌ی ساده با «که» ربط به هم پیوسته و صورت بدون حذف آن چنین است:

به زمین نگاه که که چگونه { آن زمین / آن } بساط تو ساخته شده است.

بدین ترتیب متمّم «نگاه کن» زمین و نهاد (= مستندالیه فعل مجهول) «ساخته شده است» (آن زمین = آن) می‌باشد.

۵ـ یکی از عنکبوتانِ گرفتارِ تارهای حماقت که از برکت نقشه‌های استعماری فعلاً کم نیستند، همیشه از حافظ گله‌مند بوده است.

قول مؤلّف: «عنکبوتان» متمّم است و برای «کم نیستند» نقش نهادی دارد.

بررسی: این که گفته شده «عنکبوتان» متمّم است درست است امّا متمّم کدام کلمه؟ متمّم فعل است یا متمّم نهاد؟

باید بگوئیم که «عنکبوتان» متمّم نهاد است و با دیگر عناصر موجود یک گروه بزرگ نهادی را تشکیل داده، اگر جمله واره‌ی پیرو را حذف کنیم، چنین جمله‌ای به دست می‌آید:

یکی از عنکبوتانِ گرفتارِ تارهای حماقت همیشه از حافظ گله‌مند بوده است.

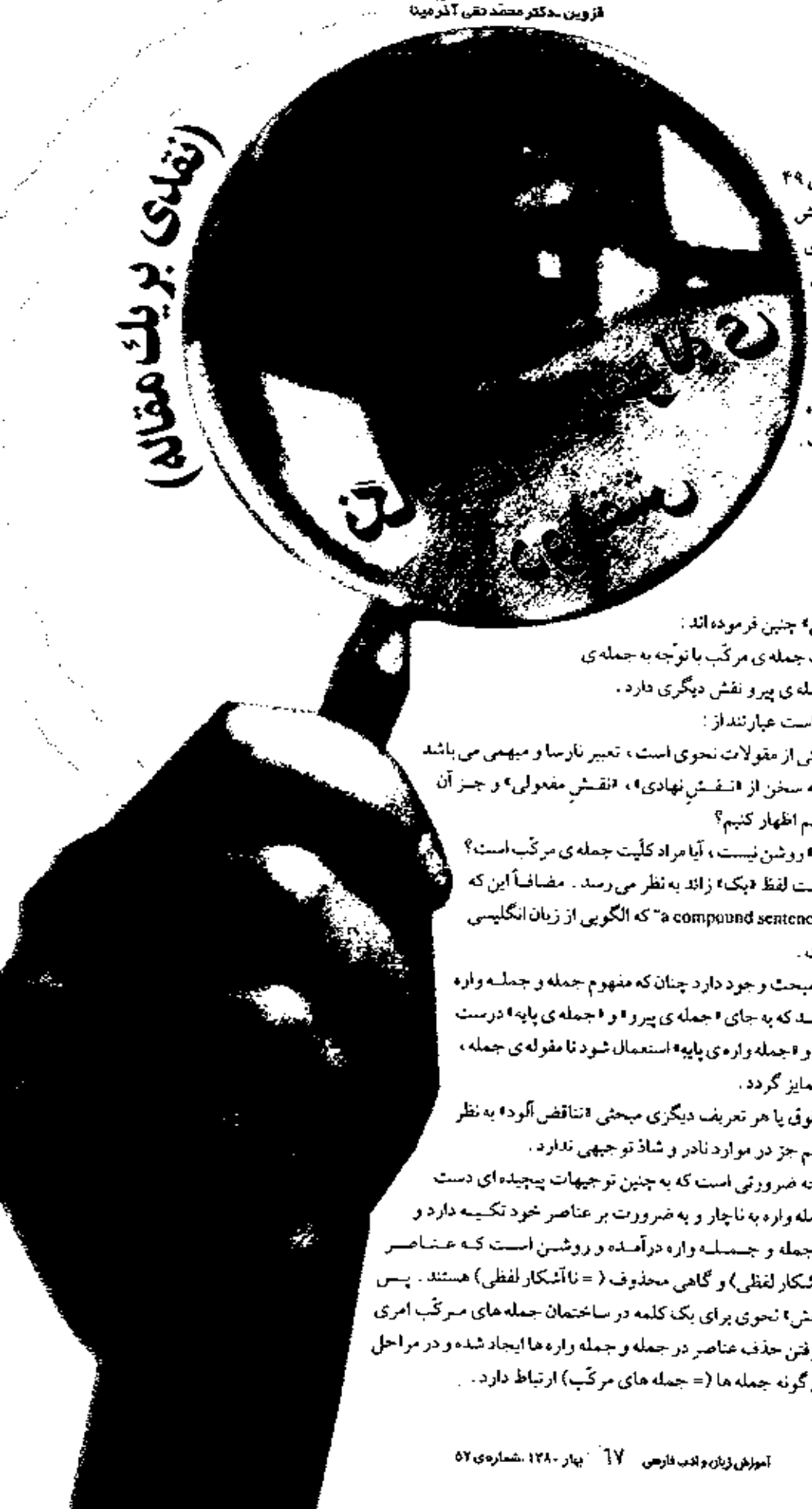
گروه نهادی = مستندالیهی — قیدزمان — متمّم — مسند — رابطه

گروه بزرگ نهادی چنین تحلیل می‌شود:

یکی	از	عنکبوتانِ	گرفتارِ	تارهای	حماقت
هسته‌ی گروه	متمّم (یکی)	وابسته‌ی ۱ مضاف‌الیه	وابسته‌ی ۲ مضاف‌الیه	وابسته‌ی ۳ مضاف‌الیه	

قزوین ـ دکتر محمّد تقی آذرمینا

(نقدی بر یک مقاله)



در مجلّه ی رشد ادب شماره ی ۴۹ زمستان ۷۷ مقاله ای تحت عنوان دو نقش به چاپ رسید. نویسنده ی مقاله ی حاضر ضمن نقد و بررسی مقاله ی فوق الذکر با دلایل و شواهد باب تنازع را ناموّجه و غیر علمی می داند. دکتر محمّد تقی آذرمینا اکنون استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه امام خمینی قزوین است.

الف: بررسی تعریف

مؤلّف محترم در تعریف «دو نقش» چنین فرموده اند:

دو نقش: کلمه ای است که در یک جمله ی مرکّب با توّجه به جمله ی پایه یک نقش دستوری و با توجّه به جمله ی پیرو نقش دیگری دارد.

اشکالاتی که به این تعریف وارد است عبارتند از:

۱ـ اصطلاح دو نقش که بیانگر یکی از مقولات نحوی است، تعبیر نارسا و مبهمی می باشد و مراد از آن روشن نیست. آیا وقتی که سخن از «نقش نهادی»، «نقش مفعولی» و جز آن می گوئیم «نقش دو نقش» هم می توانیم اظهار کنیم؟

۲ـ منظور از «یک جمله ی مرکّب» روشن نیست، آیا مراد کلّیت جمله ی مرکّب است؟ اگر مقصود کلّیت جمله ی مرکّب است لفظ «یک» زائد به نظر می رسد. مضافاً این که «یک جمله ی مرکّب» برابر است با "a compound sentence" که الگویی از زبان انگلیسی دارد و با روح زبان فارسی بیگانه است.

۳ـ در این گونه تعریف ها خلط مبحث وجود دارد چنان که مفهوم جمله و جمله واره به هم آمیخته شده و چنین به نظر می رسد که به جای «جمله ی پیرو» و «جمله ی پایه» درست و دقیق آن باشد که «جمله واره ی پیرو» و «جمله واره ی پایه» استعمال شود تا مفوله ی جمله، جمله واره و جمله ی مرکّب از هم متمایز گردد.

۴ـ اصولاً «دو نقش» با تعریف فوق یا هر تعریف دیگری مبحثی «تناقض آلود» به نظر می رسد و از جهت عقلی و منطقی هم جز در موارد نادر و شاذ توجیهی ندارد.

به راستی در جمله های مرکّب چه ضرورتی است که به چنین توجیهات پیچیده ای دست بزنیم؟ بدیهی است که هرجمله و جمله واره به ناچار و به ضرورت بر عناصر خود تکیه دارد و با تمامی آن عناصر است که به شکل جمله و جمله واره درآمده و روشن است که عناصر جمله و جمله واره گاهی مذکور (= آشکار لفظی) و گاهی محذوف (= ناآشکار لفظی) هستند. پس باید توجّه داشت که قائل شدن «دو نقش» نحوی برای یک کلمه در ساختمان جمله های مرکّب امری است که در مرحله ی اول از نادیده گرفتن حذف عناصر در جمله و جمله واره ها ایجاد شده و در مراحل بعد به تحلیل ساختمان پیچیده ی این گونه جمله ها (= جمله های مرکّب) ارتباط دارد.

ـ کاش می شد
غم را
در گلاب باش
بر چهره ی پی غمان پاشید
و چون بذری
در بستر گردن های سنبر
کاشت.

«ای کاش»

ـ رنگین کمان،
کمانداری می آموزد
و تیر و کمان می فروشد.

«با من بیا»

خط خون

رمز بقا و ماندگاریش فراوان است که به چند مورد اشاره می نمایم.

۱ ـ روایت یک دست و منسجم که خطابه گونه است و رنگ و بوی تاریخی و اساطیر و پهلوانی دارد. (که لازمه ی این شعر است.)

۲ ـ به هم آمیختگی طبیعت و ماوراء طبیعت در آفریدن فضای ملموس روحانی نقش به سزائی داشته است.

۳ ـ تعابیر عامیانه، در صمیمی کردن فضا بسیار مؤثر واقع شده اند مانند:

مرگ در پنجه ی تو
زبون تر از مگسی ست
که کودکان به شیطنت در مشت گیرند.

۴ ـ دو سه نمونه «گره افکنی» دارد که ایهام هنرمندانه ی زیبایی را خلق کرده اند و تلاش و کنکاش ذهن و تخیّل را برمی انگیزانند.

و تو نخستین کس
که ایّام حج را
به چهل روز کشاندی
و اتممناها بعشر

۵ ـ سیلان و حرکت کلمات موجب نوسان در ریتم لفظ و معنا شده است و آهنگی خاص به کلمات بخشیده است. انگار کلمات در حرکتند و به این جهت از عناصر بلاغی مختلفی همچون تضاد و تشخیص و ... استفاده شده است.

از آن زمان که تو ایستادی
دین راه افتاد
و چون فرو افتادی
حق برخاست
تو شکستی
و «راستی» درست شد
و از روانه ی خون تو
بنیان ستم سست شد.

۶ ـ به هم آمیختگی «گره افکنی» و «ایهام» هنرمندانه با تناقض و مقارنات لفظی و معنوی

در پاییز(۴) مرگ تو
بهاری جاودانه زایید
گیاه رویید
درخت بالید

۷ ـ تشخیص های زیبا که خود کار یک المانور نیز می توانند محسوب شوند.

تو دهان تاریخ را آب انداخته ای

۸ ـ حس آمیزی:

ای شیرین سخت
ای سخت شیرین!

۹ ـ استفاده ی طبیعی و هنرمندانه از تعابیر قرآنی.

ای بازوی حدید
شاهین میزان
مفهوم کتاب، معنای قرآن!

۱۰ ـ پختگی و حماسی بودن تعابیر

کجای خدا در تو جاریست
کز لبانت آیه می تراود!
عجبا(۵)

و نیز:

بگذار بگریم
خون تو، در اشک ما تداوم یافت
و اشک ما، صیقل گرفت
شمشیر شد
و در چشمخانه ی ستم نشست

۱۱ ـ نگاه های متفاوت شاعرانه

حر، شخص نیست
فضیلتی ست،
از توشه بار کاروان مهر جدا مانده
آن سوی رود پیوستن

۱۲ ـ تصاویر زیبا

و کلام و نگاه تو
بلی ست
که آدمی را به خویش باز می گرداند.

۱۳ ـ حسن ختام

پایان سخن
پایان من است
تو انتها نداری ...

یادداشتها

۱) هشت کتاب، سهراب سپهری، ص ۳۶۱

۲) کلیات زیباشناسی، بندتو کروچه، فواد روحانی، ص ۲۲۱

۳) کلیات زیباشناسی، بندتو کروچه، فواد روحانی، ص ۲۰۰

۴) می گویند شهادت امام حسین (ع) در فصل پاییز رخ داده است. توضیحات گرمارودی در پاورقی ص ۱۴۶ «خط خون»

۵) اشاره به آیه ی ۹ از سوره ی کهف
ام حسبت ان اصحاب الکهف و الرقیم کانوا من آیاتنا عجبا.
که امام حسین (ع) بر نیزه تلاوت فرمودند.
توضیحات «گرمارودی» در پاورقی ص ۱۴۷ خط خون

فهرست منابع و مآخذ

۱) خط خون، موسوی گرمارودی علی، انتشارات زوّار، تهران ۱۳۶۳

۲) شبخوانی، شمیسی کدکنی، دکتر محمدرضا، انتشارات توس، تهران ۱۳۶۲

۳) کلیات زیباشناسی، کروچه، بندتو، فواد روحانی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۷

۴) گزینه ی اشعار گرمارودی، خرمشاهی، بهاءالدین، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۷۵

۵) هشت کتاب، سپهری، سهراب، انتشارات طهوری، تهران ۱۳۶۸

و عشق را دوست نمی دارند

«خیال‌های نظمی»

«فرهنگ»

فرهنگ و تمدّن جامعه‌ی دیروز و امروز در این مجموعه زنده است و پویا. همه چیز به نحو مفیدی در آن به کار گرفته شده است. حیوانات، پرندگان، گل و گیاه و درخت، رود و سنگ و حتّی باتلاق. زیبایی کار شاعر در بهره گیری طبیعی از این عناصر و موجودات طبیعی است که گاه به شکل نماد و گاه نیز به شکل طبیعی خود مورد استفاده قرار گرفته اند و از طرف دیگر یک جانبه و یک سونگر نیستند. جنگ و شهادت با شعار تعریف نشده اند بلکه با شعور در پرتو نمادهایی شاعرانه توصیف شده اند. این طبیعت انگاری و صفا و صمیمیّت در ساختن و به وجود آوردن محیطی صمیمی و گرم بسیار تأثیر داشته است. نکته‌ی ارزشمند دیگر، کثرت بهره گیری از عناصر طبیعی است که بسیار متنوّعند؛ نگریستن به این مجموعه‌ی متنوّع گل و گیاه و حیوان خالی از لطف نیست بلکه موجب تعجّب و شگفتی نیز هست.

گل و گیاه و درخت

سوسنبر / نیلوفر / آفتاب گردان / پیچک / ریواس / صمغ / صنوبر / نسترن / گل سرخ / لادن / لاله / قرنفل / گون / بابونه / محبوبه‌ی شب / پونه / نرگس / سنبله

حیوانات

پنگوئن / ببر / گرگ / زالو / دونا / ماهی / کوسه / گوزن / شیر / گربه / پلنگ / سمور / شاهین / کبوتر / عنکبوت / افعی / غزال / شاپرک / پروانه / بوزینه

دیگر عناصر طبیعت

درّه / صخره / رنگین کمان / صدف / مرجان / غار اصحاب کهف / بوته های خلنگزار / جنگل / برچین / چشمه / شن / سنگ

«تشخیص و تصویر فولکلوریک»

و به چشمهای شاد شیرفروش محله،

حسادت می ورزم

که هر روز

بامداد بگاه

با گردوی پر همسایه،

روبوسی می کند

و به یکایک گیاهان باغچه،

صبح به خیر می گوید.

«بی فراغ - بی فروغ»

«عناصر اصیل بلاغی»

تاکنون رسم بوده است که نام این عنوان را «آرایه های بلاغی» می نهاده اند امّا به دلایلی عنوان فوق را مناسب ندیدم. مهم‌ترین دلیل استدلال «بند نوکر و چه» است که می گوید:

«کسانی که در مورد گرامر منطقی همکاری می کردند پس از اندک زمانی این سؤال مطرح شد که آیا انواع تخیّلی بیان یعنی استعاره و مجاز را بایستی به عنوان آرایش لفظ یا اضافاتی به صورت منطقی صرف تلقّی نمود و معلوم شد که این ها «زینت» نیستند بلکه یک «شیوه ی بیان اصیل» هستند. (۳)

تناقض

خوشا نقاشان که بی صدا فریاد می زنند.

«مرگ سرخ»

نهایت صدا سکوت است.

«موسیایی»

مراعات نظیر

دگرباره چون موجی پیش می رسد

جام را چون داسی قوس می دهم

تا از سر خوشه ی آب

دسته ای واچینم.

«اقیانوس»

تشخیص

از چه می گریزیم

و درّه آرام ایستاده است!

کدام یک منم:

دستان من که می نگارد

یا صخره ای که آرام می نگرد

یا آن بید پیر

که عصای شاخه در آب نهاده

و به اندیشه فرو مانده است؟

«مرگ سرخ»

لفّ و نشر

خوشا غزال

که با نگاه می گوید

و برگ

که با مرگ

و سنگ

که با رنگ

«مرگ سرخ»

کاریکلماتور

ـ تفنگ سلاح هیاهوست.

«مرگ سرخ»

ـ پمپ بنزین ها آرایش پمپ می کنند.

«با من بیا»

ـ دهان درّه ها

هنوز از صلابت صدای او

به شگفتی وامانده است.

«الموت»

است. تعدادی از این عناصر، عناصری هستند که در ساخت بسیاری از قالب ها مورد استفاده قرار می گیرند؛ از جمله قالب های غنایی و حماسی، امّا واج آرایی ها و تصویر سازی ها، اشعار را بیشتر حماسی کرده اند تا غنایی. در عین حال که در برخی اوقات این دو قالب به هم درآمیخته اند و این آمیزش حماسه و غنا رمز زیبایی و موفقیّت اشعاری است که درباره ی جنگ و شهادت سروده شده اند. این گونه اشعار اگر حماسی صرف باشند به پهلوان پروری بسنده می شوند و اگر عاشقانه ی صرف باشند احساسی می شوند ولی آمیختگی غنا و حماسه، عشق و پهلوانی را با هم توأم می کند. «فردوسی» خود استاد بی همال این سبک است. «براعت استهلال»های آغازین داستان هایش، آن قدر نرم و شیرین و دلکش است که انسان را در آغاز خلع سلاح می کند و به خلسه فرو می برد. این کشف و شهود شاعرانه گاه در این مجموعه نیز به چشم می خورد. مولوی نیز آرزومند «شیر خدا» و «رستم دستان» است. او نیز به درستی پی برده است که اگر حماسه به تنهایی بار شعر را به دوش بکشد به پهلوان پروری می انجامد و حکمت شعر را یک لایه می کند امّا او آن را با عرفان می آمیزد. «نظامی» نیز شاعری است که حماسه و غنا را به هم می آمیزد، با این توضیح که گاه در توصیف حالت غنایی به اندازه ای افراط می کند که شعر را از مدار حماسی بودن دور می نماید. اعتدال این دو، بسته به درک وجود شاعر هنرمند است که با تمرین و ممارست بسیار به آن پی خواهد برد.

نمونه هایی از فن آوری های زبانی

تصویرسازی

از نردبان همه ی آبشاران
به نرمی نگاهی
بالا می خزیم.

«با من بیا»

بهره گیری از اسطوره

زیر آواری از گل مانده ام
و گلم از خمیره ی ست
کزان
ننها ساغر می سازند
و در آن شرابی می نوشند
که خدایان العب
به تعارف یکدیگر، می برند!

«در اوج، زیر آوار گل»

کلمات و ترکیبات و تعابیر حماسی

برآمد / جرخش همواره ی چشمان / خنده های باغ ترنّم / کنام / نعبیه کردن / می چمی / لمحه

لغات عامیانه

پوزخنده / تمسخر

حکمت شاعرانه (نگاه متفاوت)

در کودکی
بزرگی تنها به بلندا بود
و مهربانی به لبخند
و شعر پرده ی تعزیه
ـ اگر نه اخمو ـ
شعر نبود

«واژگرش»

ایجاز هنرمندانه

جنگ
بدی ست
که زمین را پوک می کند
و خزان می رویاند
و داس را غریبه می کند
و گیاه را شرمگین!

«خیال های قطبی»

و یا:

بابای زندانی
از زبان مادر به سفر رفته بود
و بزودی با سوغات بازمی گشت
پس چرا مادر احمقانه می گریست؟!

«واژگرش»

طنز

و ابراهیم و نمرود
چون برادرند
هر دو برهنه از رود می گذرند
امّا
با تبری که ابراهیم بت می شکند
نمرود، هیزم.

«سوگند به انجیر»

و نیز:

کاش فرزند نوح
در کشتی جایی می داشت
تا من امروز
این قدر
با بدان نمی نشستم

«سوگند به انجیر»

و نیز طنزی که درون مایه ی آن هجوی هنرمندانه است:

شرافت را خدایان
تنها در جمیه ی مظلومیّت تعبیه کرده اند
و کلید آن را مادران به گردن سربازانی
به یادگار افکنده اند،
که یکدیگر را برادرانه می کشند!
نه در نگاه خنجری مردان جنگ افروز:
مردانی
که چشمانی از آبگینه دارند
و قلب هایی از کیه
و با چکمه و موزر به دنیا آمده اند
و وقتی در کوچه
با بی ادبی نفب می کنند
خون جاری می شود ...
مردانی که
حماقت را به لاتاری می گذارند
و پنجره ی خوابگاه هایشان
تنها به کنام گرگ باز می شود

اقناع کننده نباشد. حتّی اشعار سیاسی و اجتماعی «سهراب» تحت تأثیر احساسات شاعرانه قرار دارد. و تنهایی شاعر با صدای بابی ترک برمی دارد.[1]

اما تنهایی هنرمندان بزرگی چون «تولستوی» و «جخوف» حتّی با وجود شیاطین و وسوسه و احساسات بشری، شکسته نمی شود بلکه غلبه ناپذیر است. شعر «باغ معنا»ی گرمارودی نیز به دور از چنین حال و هوایی نیست.

اشعار این مجموعه تا حدود زیادی از احساسات سطحی و زودگذر که بر اساس واژه پایی و تصویر سازی است به دور است.

چون انقلاب،
سخت برآمد
بی شیر ماند و باز شکوفید
چون انقلاب که بی نفت
همپای انقلاب برآمد
اینک:
یکساله است
آن چرخش همواره ی چشمان
آن دست های بافته از نور
آن خنده های باغ ترنّم.

«یکساله شده»

اکثر اشعاری که در سال های آغازین انقلاب سروده شده اند (سال ۵۸ ـ ۵۷) پرند از احساسات حماسی که هدفشان شوراندن وجدان مردمی است، بیدار کردن روح های خفته در نهاد آدمی. امّا در این بحبوحه خیلی هنرمندی می خواهد که شاعر با طمأنینه و وقار به دنبال کار خود باشد، و وظیفه ی انسانی و انقلابی خود را درهم آمیزد و اسیر عواطف زودگذر نشود. هنرمندی «گرمارودی» در این است که خیلی اسیر این عواطف و احساسات مقطعی نشده است، به گونه ای که هنوز هم سروده های او قابل استفاده و بررسی هستند. اصولاً اشعار انقلابی شاعران احساساتی از ساختار منسجمی برخوردار نیست. همه چیز را فدای معنا می کنند و شعر را با خطابه یکی می انگارند.

امّا هنرمندان انقلابی از ابتدا بر آن بودند که ادبیّات انقلاب را به انقلاب ادبی تبدیل کنند و این گونه آثارند که با هویّت مستقل شان می توانند پرچم دار راستین ادبیّات انقلاب باشند و انقلاب ادبی بوجود آورند. در این فرهنگ، واژه ها و عبارات و کلمات، عصیان ذاتی هدایت شده ای دارند که گزینش آن ها با کمال استادی صورت گرفته است.

«هنرهای گرمارودی»

۱ ـ با دو شعر «در سایه سار نخل ولایت» و «خط خون» که به ترتیب درباره ی امام اوّل شیعیان جهان علی(ع) و سرور و سالار شهیدان آقا اباعبدالله الحسین(ع) سروده شده اند، در عرصه ی شعر دینی حرکت و تازگی و طراوت آفرید.

۲ ـ با این که اشعار او در گرماگرم نبرد و خون و حماسه و انقلاب سروده شده اند امّا تحت تأثیر احساسات و عواطف آنی قرار نگرفته اند و منحصر به موقعیّت زمانی خاص نیستند. به این جهت همه زمانی و همه مکانی اند.

۳ ـ در شعرهایی که درباره ی بزرگان و بزرگواران سروده است کمتر به تعریف و تمجید صرف پرداخته است. هرچند در اشعاری چون «پاسدار»، «مرد سلام و عشق و مسلسل»، «زمرّد»، «سپیده ی هشتم» و «برخیز واژه ای بیدا کن» توانسته است از کمند تعریف و تمجید بگریزد. به همین جهت است که آن اشعار کم رنگ ترند.

۴ ـ نگاه متفاوت شاعرانه ای که به آن دست یافته است و شعرش را بدان وسیله رمزی و سمبولیک نموده است ـ در حالی که کاملاً واقعی اند ـ و همین موجب چند لایه شدن شعر شده است که تعابیر و تفاسیر مختلف را برمی تابد و بر غنای آن افزوده است.

۵ ـ فراتر رفتن از محیط و زمان و جامعه ی زمان خود، همان گونه که «ابند نو کروچه» معتقد است:

«هنرپیشگان کم ارزش بسیار بیشتر از هنرپیشگان زبردست خود را مستعد فراهم آوردن اطّلاعات درباره ی زندگی شخصی با خصوصیّات جامعه ی زمان خود نشان می دهند و حال آن که هنرپیشگان بلندپایه از محیط زمان و جامعه ی وقت و آنچه متعلّق به خصوصیّات شخصی و عملی خودشان دارد فدم فراتر می نهند».[2]

۶ ـ هیچ گاه لفظ و معنا را فدای هم نکرده است.

«ساختار شعر»

مجموعه ی «خط خون» منظومه ای است منسجم که نظم منطقی ادیبانه ای دارد. گزینشی حقیقی است نه قالبی؛ گزینشی که توسّط ذات و ضمیر شاعر به عمل آمده است. کمتر چیزی به چشم می خورد که بشود حذفش کرد، تغییرش داد و جای گزینی برای آن یافت. در عین حال که می شود آن را شکافت و به جوهر و حقیقت آن پی برد ولی وقتی کارآیی حقیقی دارد که در درون بافت شعری بررسی شود درست مانند اعضای بدن انسان که هویّتی مستقل دارند امّا وقتی ارزش ذاتی دارند که در کلّ ارگانیسم وجودی انسان جا افتاده و شکل گرفته باشند. ساختار شعری این مجموعه نیز به همین شکل است. به عبارت دیگر بین عناصر متشکّله ی شعر و کلیّت آن درهم آمیختگی وجود دارد. ساخت درونی و بیرونی شعر وجودی مستقل و در عین حال یگانه دارند که درهم تنیده شده و یگانه گردیده اند.

اشعار این مجموعه، اشعاری هستند که تصویر سازی و انسجام و قرینه ها و تناسبات فصیحی دارند. به این جهت با یک بار خواندن ذهن انسان را اقناع نمی کنند، چون چند لایه اند و برای پی بردن به رمز و راز لفظ و محتوایشان، زمان لازم است و مکرّر شنیدن مانند:

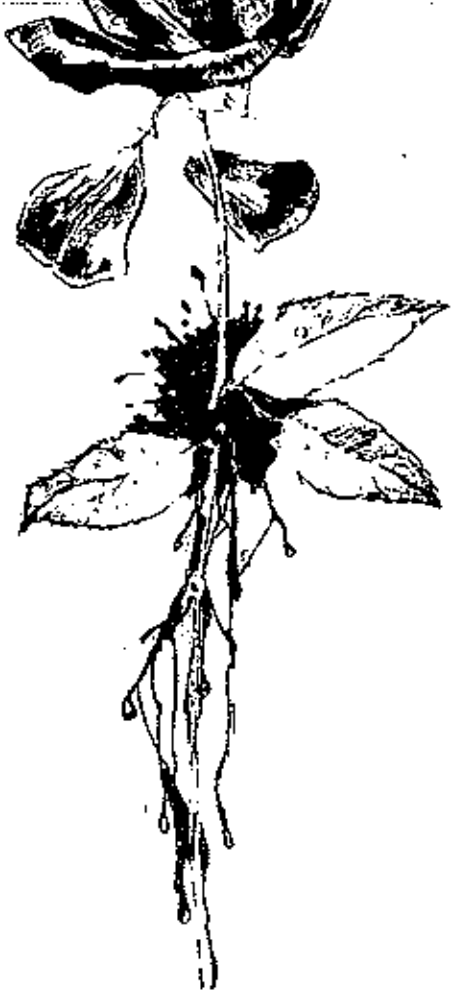
و تو نخستین کس
که ایام حج را
به چهل روز کشاندی
و آنهمه ما بمشر

زبان و بیان

عناصر زبانی که در ساخت این مجموعه به کار گرفته شده اند، اسطوره و فرهنگ و باورها و اعتقادات مردمی و گاه ادبیانه ای است که پرورده ی خیال و حاصل تلاش ذهن و اندیشه ی شاعر

دیمور غلامی - بجنورد

گذری و نظری بر خط خون



یکی از درس‌های کتاب ادبیات ۲ پیش دانشگاهی رشته‌ی علوم انسانی، درس خط خون سروده‌ی شاعر معاصر موسوی گرمارودی است. در این مقاله نویسنده می کوشد این داستان را از ابعاد گوناگون زبانی، ادبی و فکری بررسی کند.

«خط خون» مجموعه‌ای است مستقل که دارای زبان و بیانی اصیل و هنرمندانه است. در نگاه اول و در منظر کلّی، به شعر خیلی ها همانند است. استادان دیگر نیز بر همین نکته تکیه داشته اند از جمله استاد «بهاءالدّین خرّمشاهی» نیز گمان می برده است که شباهت هایی با زبان و بیان شاملو دارد. امّا وقتی که انصاف به خرج می دهی، می فهمی که دارای زبانی است مخصوص به خود. زبانی اصیل و هنرمندانه، که بر سر تقلید نیست بلکه بر سر بازآفرینی است. خرّمشاهی نیز در نهایت می گوید که تقلیدی نیست، بلکه به شعر بسیاری از هنرمندان پهلو می زند.

از جهت ضرب آهنگ و موسیقی کلام، به اشعار «شاملو» و «فروغ» می ماند؛ ایجاز کاملی که از توانمندی های زیادی برخوردار است.

آمیزه‌ای است از واژه‌های عصیانی، سیاسی، اجتماعی، ادیبانه و گاه مردمی. هنر این بیان و کلام در این است که افول نمی کند، کهنه نمی شود، رنگ نمی بازد، الگوبردار هم نیست و عمر و پویایی و پایایی آن به مقطع زمانی خاص بسنده نمی شود.

من پرواز را
نوشیده ام انگار
که چنین به اشارتی
سبک بر قلّه ساران می نشینم

ابرخیز واژه‌ای پیدا کن»

نرمی و زلالی و شفّافیّت این قطعه وقتی به درستی شناخته می شود که سوای محور افقی آن در محور عمودی شعر هم نگریسته شود که چگونه با پیش زمینه ها و تعابیر بعد خود، بافت منسجمی را تشکیل داده است. انگار منشوری است که همه چیز را به درستی نمایانده است.

در این گونه اشعار، احساس از حدّ خود تجاوز نمی کند، و گرنه بنیان کار را متزلزل می کند. از این حیث «فروغ» و «نیما» و «شاملو» استادند، امّا همین مورد باعث شد، است که شعر سهراب

راست؟

* * *

اجزای پیاله را که در هم پیوست
بشکستن آن روا نمی دارد مست
چندین سروپای نازنین و رخ و دست
از مهر که پیوست و به کین که شکست؟

چرا کوزه گر دهر جام لطیف انسان را آن طور آراسته می سازد و باز بر زمین می زند؟ کاری که حتّی مست آن را روا نمی دارد. خیّام با طرح این سؤال ما را متوجّه می کند که بی شک نباید در پایان، فقط به شکل یک مشت خاک بی صورت درآییم، بلکه انسان چیزی است که تمام عمر اندیشه اش بوده است و آرزو داشته تا بعد از مرگش نیز همان باشد. برای همین است که خیّام آرزو می کند بعد از مرگ از گل او صراحی بسازند و حالی که از باده پر شود، زنده می شود:

آن دم که نهال عمر من کنده شود
و اجزام زیکدگر پراکنده شود
گر زآن که صراحیی کنند از گل من
حالی که پر از باده شود زنده شود

* * *

در پای اجل چو من سرافکنده شوم
و زبیخ امید عمر برکنده شوم
زنهار گلم بجز صراحی مکنید
شاید که چو پر باده شوم زنده شوم

از معاصران «جبران خلیل جبران»[۱۷] آفریدگار کتاب «پیامبر» نیز این چنین افکار فلسفی خود را ابراز می دارد:

«و آن هنگام که سبویی را دندان می زنید، در دل با او بگویید:

دانه های تو در تن من خواهد زیست و غنچه های فردایت در دلم خواهند شکفت، و بوی دلاویزت نفس من خواهد بود و ما با هم همه ی فصل ها را به رامش خواهیم نشست.

و در پاییز، گاه که انگورها را از تاکستان هایتان برای چرخشت گردآورید، در دل بگویید: من نیز تاکستانی هستم و میوه هایم برای چرخشت گردآوری خواهد شد و چون شراب تازه در خم های جاودانی نگاه داشته خواهم شد.»[۱۸]

خیّام جاودانی و زنده است زیرا اندیشه اش در رباعیّات همچون شرابی جام دل و یاد ما را پر کرده است.

یاران، چو به اتّفاق دیدار کنید
باید که زدوست یاد بسیار کنید
چون باده ی خوش گوار نوشید به هم،
نوبت چو به ما رسد نگونسار کنید

* * *

یاران، به موافقت چو میعاد کنید
خود را به جمال یکدگر شاد کنید،
ساقی چو می مغانه بر کف گیرد
بیچاره مرا هم به دعا یاد کنید

پی نوشت

۱ـ نظمی تبریزی، علی، دویست سخنور، انتشارات علمی، ۱۳۵۸، ص ۹۶
۲ـ فرهنگ معین، ج ۵ اعلام ← رباعیات خیام
۳ـ (۱۸۸۳ـ۱۸۰۹) Edward Fitz Gerald
۴ـ Edward B. Cowell
۵ـ فرزاد، مسعود، منظومه ی خیّام وار فیتز جرالد، شیراز، ۱۳۴۸، صص ۴ـ۳
۶ـ تمام رباعیّات از منظومه ی خیّام وار فیتز جرالد، ترجمه ی مسعود فرزاد انتخاب شده است.
۷ـ هدایت، رضاقلی خان، مجمع الفصحا، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳۹، ص ۶۰۷
۸ـ جعفری، محمّدتقی، تحلیل شخصیّت خیّام، انتشارات کیهان، ۱۳۵۶، ص ۱۰۲
۹ـ اپیکور (Epicure) فیلسوف یونانی مؤسّس طریقه ی اپیقوری ق ۲۷۰ یا ۲۷۲ ق. م)
۱۰ـ غررالحکم، ص ۲۳۶
۱۱ـ فرزاد، مسعود، همان منبع، ص ۱۲
۱۲ـ زرّین کوب، عبدالحسین، با کاروان حلّه، انتشارات علمی، ۱۳۵۸، ص ۱۳۸
۱۳ـ فرزاد، مسعود، همان، ص ۹
۱۴ـ فرزاد، مسعود، همان، ص ۹
۱۵ـ همان، ص ۱۷
۱۶ـ عطّار نیشابوری، فریدالدّین، منطق الطیر، تصحیح دکتر محمّد جواد مشکور، انتشارات الهام، چاپ دوم، ۱۳۶۶، ص ۲۴۵
۱۷ـ جبران خلیل جبران شاعر و نقّاش لبنانی (۱۹۳۱ـ۱۸۸۳)
۱۸ـ جبران خلیل جبران، پیامبر و باغ پیامبر، برگردانده دکتر جعفر مؤیّد شیرازی، مرکز نشر دانشگاه شیراز، ۱۳۷۲، ص ۲۰

کن.»[۱۱]

خیّام روح را اصل انسان می داند. «تن خیمه ای است برای سلطان جان. در این خطّه ی خاک اگر روح قادر باشد که خاک را به کناری پرتاب کرده و برهنه بر آسمان سواری کند، آیا ننگ نخواهد بود که در تنگنای ناقص کننده ی این جسد گلین درنگ بورزد؟»[۱۲]

ای دل زغبار جسم اگر پاک شوی
چون روح مجرّدی بر افلاک شوی
عرش است نشیمن تو شرمت بادا
کآبی و مقیم خطّه ی خاک شوی

* * *

خیّام تنت به خیمه ای ماند راست
جان سلطانی که منزلش دار بقاست
فرّاش ازل زبهر دیگر منزل
نه خیمه بیفکند چو سلطان برخاست

۳-۱- توحید خیّام

توحید خیّام شناخت وحدت موجود در تمام کثرات عالم است و این که یکی است و باید در آن یکی گم شد؛ همان طور که حسین حلاّج گم شد.

آن ماه که قابل صورهاست به ذات
گاهی حیوان می شود و گاه نبات
تا ظن نبری که نیست گردد هیهات
موصوف به ذات است اگر نیست صفات

* * *

گه گشته نهان روی به کس ننمایی
گه در صور کون و مکان پیدایی
و این جلوه گری به خویشتن بنمایی
خود عین عیانی و تویی بینایی

«اسیری لاهیجی» شاعر و عارف قرن نهم هجری، این نظر توحیدی خیّام را چنین بیان می کند:

آن خداوندی که در عرض وجود
هر زمان خود را به نقشی وانمود

توحید خیّام توحیدی است که عطّار در منطق الطّیر ارائه می دهد:

تو منی یا من توام؟ چند از دویی؟
یا توام من؟ یا تو من؟ یا من تویی؟
چو تو من باشی و من تو بر دوام
هر دو تن باشیم یک تن و السّلام
تا دویی برجاست، در شرکت بتافت
چون دویی برخاست توحیدت بتافت
تو در او گم گرد، توحید این بود
گم شدن گم کن که تفرید این بود[۱۳]

همین توحید او را تسلیم محض می کند. کاملاً به قضا و قدر الهی معتقد است زیرا او را دانای مطلق می داند:

ای رفته به چوگان قضا همچون گو
چپ می رو و راست می رو و هیچ مگو
کان کس که تو را فکند اندر تک و پو
او داند و او داند و او داند و او

* * *

بر لوح، نشان بودنی ها بوده است
پیوسته قلم زنیک و بد فرسوده است
در روز ازل هر آنچه بایست بداد
غم خوردن و کوشیدن ما بیهوده است

* * *

ای دل چو حقیقت جهان هست مجاز
چندین چه بری خواری از این رنج و نیاز؟
تن را به قضا سپار و با درد بساز
کاین رفته قلم ز بهر تو ناید باز

* * *

نیکی و بدی که در نهاد بشر است
شادی و غمی که در قضا و قدر است
با چرخ مکن حواله کاندر ره عشق
چرخ از تو هزار بار بیچاره تر است

* * *

این اعتقاد تا بدان جای می رسد که خداوند حاکم مطلق است و یک ذرّه جهان از حکم او خالی نیست و ما بندگانی بیش نیستیم که اگر از این بنده گناهی هم سر زند، چون از اوست؛ نباید امید خود را از دست دهد.

سازنده ی کار مرده و زنده تویی
دارنده ی این چرخ پراکنده تویی
من گرچه بدم، خواجه ی این بنده تویی
کس را چه گنه، نه آفریننده تویی؟

* * *

بر رهگذرم هزار جا دام نهی
گویی که: «بگیرمت، اگر گام نهی»
یک ذرّه جهان زحکم تو خالی نیست
تو حکم کنی و عاصی ام نام نهی

* * *

من بنده ی عاصی ام رضای تو کجاست؟
تاریک دلم نور و صفای تو کجاست؟
ما را تو بهشت اگر به طاعت بخشی
این مزد بود، لطف و عطای تو کجاست؟

نظیر این برداشت و تفکّر را در سخن خواجه عبدالله انصاری، عارف قرن پنجم می بینیم که می گوید: «اگر کاسنی تلخ است از بوستان است و اگر عبدالله مجرم است از دوستان است.»

و بر اساس همین تفکر است که خیّام خداوند را توبه ده و عذرپذیر می شناسد و از او تقاضای دستگیری می نماید.

ای واقف اسرار ضمیر همه کس
در حالت عجز دست گیر همه کس
یارب تو مرا توبه ده و عذرپذیر
ای توبه ده و عذرپذیر همه کس

۴-۱- فرجام انسان

جامی است که عقل آفرین می زندش
صد بوسه ز مهر برجبین می زندش
وین کوزه گر دهر چنین جام لطیف
می سازد و باز بر زمین می زندش

* * *

دارنده چو ترکیب طبایع آراست
باز از چه سبب فکندش اندر کم و کاست؟
گر نیک آمد، شکستن از بهر چه بود؟
ور نیک نیامد این صور، عیب کیست؟

خوبی درک کرده و آن را به صورت ترجمه ی آزاد زیر، از یک رباعی بیان نموده است:

«چون خروس بانگ برداشت، آنان که بر این میکده ایستاده بودند، به فریاد گفتند: حالی در را بگشا، می دانی که ما برای ماندن چقدر کم وقت داریم و یک بار که رفته باشیم دیگر نمی توانیم بازگردیم.»[۳]

خیّام بر اساس همین تفکّر است که مرتّب توصیه می کند مبادا غصّه ترا در کنار گیرد و اندوه محال روزگارت را نابود کند.

مگذار که غصّه در کنارت گیرد
و اندوه محال روزگارت گیرد
مگذار کتاب و لب یار و لب کشت
زان پیش که خاک در کنارت گیرد
برخیز و مخور غم جهان گذران
بنشین و جهان به شادکامی گذران
در طبع جهان اگر وفایی بودی
نوبت به تو خود نیامدی از دگران

* * *

زان پیش که غمهات شبیخون آرند
فرمای بتا تا می گلگون آرند
تو زر نه ای؛ ای غافل نادان که تو را
در خاک نهند و باز بیرون آرند

۴-۱- قناعت و رضای خیّام

خیّام تسلیم خصم نمی شود حتّی اگر رستم زال باشد. منّت حاتم طایی را هم نمی کشد.

تا در تن توست استخوان و رگ و پی
از خانه ی تقدیر منه بیرون پی
گردون منه ار خصم بود رستم زال
منّت کش ار دوست بود حاتم طی

او به حدّ خود قانع است و حتّی بر سلطان نیز غبطه نمی خورد؛ چون عیش او از مملکت سلطانی هم خوش تر است.

گر دست دهد ز مغز گندم نانی
از می کدویی، ز گوسفندی رانی
و آنگه من و تو نشسته در ویرانی
عیشی بود آن نه حدّ هر سلطانی

* * *

تُنگی می لعل خواهم و دیوانی
سدّ رمقی باید و نصف نانی
و آنگه من و تو نشسته در ویرانی
خوش تر بود از مملکت سلطانی

«می لعل» خیّام را فیتز جرالد شراب آسمانی می داند:

و لاله برای جرعه ی روزانه از شراب آسمانی بامدادان از خاک به بالا نگران می شود تو نیز پرستنده وار تا آن زمان که آسمان تو را مانند یک جام تهی به خاک برگرداند، چنین

درهای دوگانه اش شب و روز است.»[۱۱]

این کهنه رباط را که عالم نام است
آرامگه ابلق صبح و شام است

بزمی است که وامانده ی صد جمشید است
قصری است که نکیه گاه صد بهرام است

این بی ثباتی دنیا و عبرت انگیز بودن آن سعدی را نیز وامی دارد تا مثل خیّام و هر انسان دورنگر و ژرف اندیشی بیندیشد:

زدم تیشه یک روز بر تلّ خاک
به گوش آمدم ناله ی دردناک
که زنهار اگر مردی آهسته تر
که این جا دل و چشم و گوش است و سر

و درنتیجه او را هم نگران کند و به اغتنام فرصت وابدارد و خیّام وار بگوید:

سعدیا دی رفت و فردا هم چنان موجود نیست
در میان این و آن فرصت شمار امروز را

و هم چنین این تفکّر در شعر خاقانی نیز دیده می شود:

خون دل شبرین است آن می که دهد رز بن زآب و گل پرویز است این خم که نهد دهقان

و اوست که هر دندانه ی قصر ایوان مداین پندی نونو به او می دهد و او از بن دندان پند سر دندانه را می شنود که به او می گوید: «نو از خاکی ما خاک نوایم اکنون».

امّا این خیّام است که برچسب وانگ خوش باشی به او زده می شود و او را فیلسوفی شکّاک معرفی می نماید.

۱-۱- شکّ خیّام

شکّ خیّامی نتیجه ی تفکّر در هستی است. تأثیر ناپیدایی سرنوشت بشر است بر فکر او. او دریافته که از درک هستی عاجز است:

این بحر وجود آمده بیرون ز نهفت
کس نیست که این گوهر تحقیق بسفت
هر کس سخنی از سر سودا گفتند
زان روی که هست کس نمی داند گفت

مگر نه این است که عجز از شناخت، خود شناخت است؟

و خیّام هم این گونه به شناخت رسیده است:

آن ها که خلاصه ی وجود، ابشانند
بر اوج فلک براق فکرت رانند
در معرفت ذات تو مانند فلک
سرگشته و سرنگون و سرگردانند

این عجز از شناخت را «سنایی» عارف و شاعر بزرگ، به عقل انسانی نسبت می دهد:

عقل حقّش بنوخت نیک بناخت
عجز در راه او شناخت شناخت

و خیّام در نهایت به این عجز بشر اعتراف می کند:

کس مشکل اسرار ازل را نگشاد
کس یک قدم از دایره بیرون ننهاد
چون بنگرم از مبتدی و از استاد
عجز است به دست هر که از مادر زاد

دکتر «زرّین کوب» در این مورد می نویسد: «وضع زمانه که هیچ چون و چرایی را تحمّل نمی کند و با هیچ منطقی تطبیق نمی یابد، ناچار این اندیشه را برای صاحب نظر به وجود می آورد که عجز از فکر است و محیط و زمان عیب و نقصی ندارد. این جاست که فکر بر ضدّ خود به طغیان و عصیان می پردازد و در ارزش خود شک می کند.»[۱۲]

این شک به این صورت متجلّی می شود که خود را در باغ و سبزه ی جهان شبنمی نبیند:

ای دل همه اسباب جهان خواسته گیر
باغ طربت به سبزه آراسته گیر
و آنگه بر آن سبزه دمی چون شبنم
بنشسته و بامداد برخاسته گیر

و آن قدر ناچیز که از آمدن او گردون را سودی نبود و از رفتنش هم خللی در جهان نخواهد بود.

از آمدنم نبود گردون را سود
وزرفتن من جلال و جاهش نفزود
و زهیچ کسی نیز دو گوشم نشنود
کاوردن و بردن من از بهر چه بود؟

* * *

ای بس که نباشیم و جهان خواهد بود
بی نام زما و بی نشان خواهد بود
زین پیش نبودیم و نبد هیچ خلل
زین پس که نباشیم همان خواهد بود

حال خیّام معتقد است که «اسرار ازل را نه تو دانی و نه من» و «کس را پس پرده فضا راه نشد» و حتّی «کانان که مدبّرند، سرگردانند» اگر نتیجه ی این تفکّر این شود که خیّام رفتن و آمدن خود و همه ی موجودات را بپذیرد و معتقد شود که بدین عالم نباید گراییید، این یک تفکّر ناب عقلانی و عرفانی است:

بر چشم تو عالم از چه می آرایند
مگرای بدان که عاقلان نگرایند
بسیار چو تو روند و بسیار آیند
برپای نصیب خویش کت برپایند

چنین تفکّری هیچ وقت موجب نومیدی و پوچ انگاری نیست بلکه او را واقف به بی خبری خود می کند:

دانی که سپیده دم خروس سحری
هر لحظه چرا همی کند نوحه گری؟
یعنی که نمودند در آیینه ی صبح
کز عمر شبی گذشت و تو بی خبری

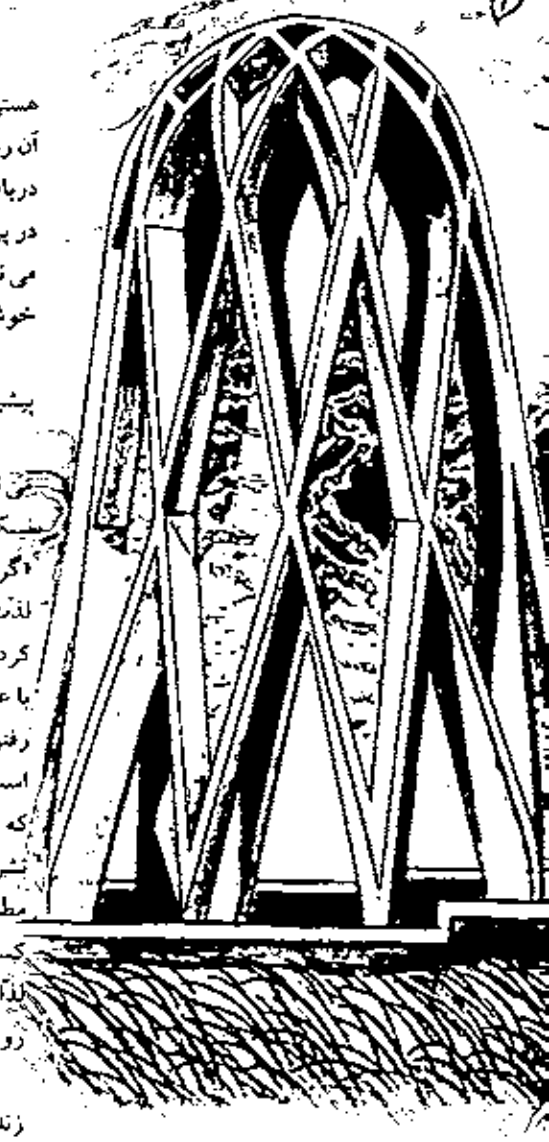
* * *

وقت سحر است خیز ای طرفه پسر
پرباده ی لعل کن بلورین ساغر
کاین یک دمه عاریت در این کنج فنا
بسیار بجویی و نیابی دیگر

از نظر او دنیا دار فناست. «فیتز جرالد» در منظومه ی خود به نام «یک روز در زندگانی خیّام» پیام های عرفانی خیّام را به

خالی خوش باش و عمر بر باد مده

□ منیژه پوررنجبت رودسری - بوشهر



۱- تفکّر عرفانی و فلسفی خیّام:

خیّام ژرفای اندیشه ی حکیمانه ی خود را در قالب کوتاه رباعی می گنجاند و ما را به همراه تحیّر متفکّرانه ی خود در برابر اسرار خلقت و ناپیدایی سرنوشت بشر به حیرت می کشاند.

اندیشه ی خیّام تأمّل و تفکّر در راز هستی است و سؤال هایی که بشر همیشه با آن روبه رو بوده است:

درباب که از روح جدا خواهی رفت
در پرده ی اسرار فنا خواهی رفت
می نوش ندانی زکجا آمده ای
خوش باش ندانی به کجا خواهی رفت.[۶]

این همان تفکّری است که در آثار پیشینیان و نیز معاصران می توان دید.

پس چرا رضاقلی خان هدایت می نویسد: «خیّام حکیمی فاضل بود امّا شیک نام نیست.»[۷] برخی معتقدند که «گروهی از رباعیّات او دارای محتوای لذّت پرستی و پوچ گرایی و بی اساس تلقّی کردن هستی می باشد و به جهت ناسازگاری با عقاید فلسفی و مذهبی وی موجب فرو رفتن این شخصیّت در ابهام شدید گشته است[۸]». او را اپیکوری می دانند. هرچند که ابیقور یا اپیکور[۹] لذّت را غایت مطلوب بشری می دانست و می گفت که لذّت خیر مطلق است و همه ی افعال ما باید متوجّه کسب آن باشد ولی از این لذّت قصد او لذّات پست نبود بلکه نظرش به لذّات روحانی و کسب فضایل بود.

خیّام زیبایی ها و جلوه های دل انگیز زندگی را می بیند امّا این که همه چیز دگرگون خواهد شد و مرگ خواهد بود، ذهن او را به خود مشغول می کند.

او سبزه ی بر کنار جو رسته و دشت لاله زار را از لب فرشته خو و خون شهریاری می داند. چه بسا که فردا از خاک او نیز سبزه ها بروید.

هر سبزه که بر کنار جویی رسته است
گویی ز لب فرشته خویی رسته است
پا بر سر سبزه تا به خواری ننهی
کان سبزه زخاک لاله رویی رسته است

* * *

در هر دشتی که لاله زاری بوده است
آن لاله زخون شهریاری بوده است
هرجا که بنفشه از زمین می روید
خالی است که بر روی نگاری بوده است

* * *

دقّت او در اجزای خاک خورده ی انسان و توجّه به این که:
«هر ذرّه که در خاک زمینی بوده است
پیش از من و تو تاج و نگینی بوده است»،
او را وامی دارد که تا دم را غنیمت شمرد و فرصت توانایی را دریابد:

از دی که گذشت هیچ ازو یاد مکن
فردا که نیامده است فریاد مکن
برنامده و گذشته بنیاد مکن
خالی خوش باش و عمر بر باد مکن

رباعی بالا این شعر عربی منسوب به حضرت علی «ع» را فرا یاد می آورد:

ما فاتَ مَضَی و ماسیأتیک فَاین؟
اغتنموا الفرصةَ بین العدمین

و هم چنین این حدیث را:

ماضی یومَک فائتٌ و آتیهِ مُتَهَمٌ و وقتُکَ مُغْتَنَمٌ فَبادر فیه فُرصَةَ الامکان و ایّاکَ بِاَنْ تَثِقَ بالزمانِ[۱۰]

یعنی آنچه از امروز گذشت از دست رفت و آینده تهمت زده «مشکوک» و وقت تو مغتنم است. پس فرصت توانایی را دریاب و مبادا که به زمان اعتماد کنی.

عالم از نظر خیّام کهنه رباطی است که آرامگه اسب ابلق صبح و شام است یا به قول فیتز جرالد «کاروان سرای ویرانی است که

حسن بهرامی متولد ۱۳۴۹ دبیر دبیرستان های گچساران است. ۹ سال است که با مطبوعات هم کاری دارد. در قالب های نو و کهنه شعر می گوید. از اشعار اوست:

ای آشنا

در هرم آتشبای تابستان، آن ساده، آن سبز اهورایی
می آید از آن سوی نخلستان با گیسوانی صاف و خرمایی
از دست های مهربان او بوی تمشک و یونه می آید
در شرجی عطر نفس هایش گل می شود غرق شکوفایی
با یک بغل آویشن کوهی با بادهای صبح می رقصد
در آسمان قریه می کارد صد آینه تصویر رؤیایی
مثل چکاوک های در باران، پر می گشاید سمت نیزاران
با ناودان ها شروه می خواند در کوچه های خیس تنهایی

***

این باغ در پاییز می میرد، من می روم، این جا نمی مانم
ای آشنا! رفتم خداحافظ، رفتم خداحافظ، نمی آیی؟

خالی

خالی از پرنده ام مثل یک بلوط پیر
خم شدم، شکستم، آی، مهربان، مرا بگیر
در تراکم تبر، بر دل جنوبی ام
لحظه لحظه می وزند بادهای گرمسیر
اشک های روشنم چشمه چشمه، رود رود
می روند و می روند تا فراسوی کویر
رفته اند و مانده اند تا همیشه در دلم
شهدهای زود زود، تلخ های دیر دیر
بی حضور آبی ات تشنه تشنه سوختند
سروهای سربلند، بیدهای سربه زیر
ای گلوی کوچکت لانه ی پرندگان!
در کنار من بمان در کنار من بمیر
قلب ساده ی مرا خاک کرد و باد داد
یک نگاه آتشین یک صدای دل پذیر

کامیار عابدی شمال (متولد ۱۳۴۲، ماسال) تا پیش از یک خانواده ی فرهنگی فارغ التحصیل دوره ی لیسانس (کارشناسی) دبیری زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۳۷۱، از مجتمع آموزش عالی دهخدا است. از مهر ۱۳۷۱، معلم ادبیات دبیرستان های شهرستان دشتی (با خورموج، استان بوشهر) و فتی و حرفه ای (پیشین)، منطقه ی ۱۷ و منطقه ی ۸ بوده.

زمینه های مورد علاقه اش در خواندن ادبیات کلاسیک و معاصر و نقد ادبی (فارسی، عربی)، تاریخ (ایران، اروپا)، مسایل فکری و فلسفی، کتاب شناسی است و آن چه نوشته، عمدتاً در زمینه شعر دوره ی مشروطه و معاصر (سده ی ۲۰ میلادی) است. آثار وی عبارتند از:

الف- مقاله ها و بررسی ها

اندکی بیش از یک صد عنوان در: آینده، ادبستان، فصل نامه ی کرمان، گیله وا، رشد ادب فارسی، آدینه، گلجرخ، هستی، جهان کتاب، کتاب ماه (ادبیات و فلسفه)، نامواره ی دکتر محمود افشار، چیستا، گلستانه، زنان، و در این موضوع ها:

شاعران معاصر، بررسی دفترها و مجموعه های شعر معاصر، نقد آثار ادبی معاصر، زندگی و آثار پژوهندگان و دانشوران ادبی معاصر، ادبیات کلاسیک فارسی، معرفی متون نثر کهن فارسی، و بررسی آثار ادبی مغرب زمین (ترجمه یا تألیف)، کتاب شناسی.

ب- کتاب ها

۱. از مصاحبت آفتاب: درباره ی شعر سهراب سپهری، نشر روایت، ۵۵۶ ص، ۱۳۷۵ (چ ۴ / ۱۳۷۹)

به همراه کتاب شناسی سهراب سپهری (همراه با کریم امامی، مترجم و کتاب شناس استاد).

۲. به یاد میهن: درباره ی زندگی و شعر ملک الشعراء بهار، نشر ثالث، ۵۵۴ ص. ۱۳۷۶.

۳. در زلال شعر: درباره ی زندگی و شعر ه. ا. سایه، نشر ثالث، ۳۷۶ ص، ۱۳۷۷.

۴. تنهاتر از یک برگ: برگزیده ی شعر فروغ فرخزاد + یک مقدّمه ی مفصّل، نشر جامی، ۲۳۹ ص، ۱۳۷۷.

۵. تپش سایه ی دوست: در خلوت ابعاد سهراب سپهری، ناشر: مؤلف، ۱۹۶ ص، ۱۳۷۷.

صرفاً درباره ی زندگی (شخصی، هنری) سهراب سپهری است.

۶. ترنّم غزل: درباره ی زندگی و شعر سیمین بهبهانی، نشر کتاب نادر، ۱۸۵ ص، ۱۳۷۹.

۷. شبان بزرگ امید: درباره ی زندگی و شعر سیاوش کسرایی، نشر کتاب نادر، ۲۰۸ ص، ۱۳۷۹.

۸. با ترانه ی باران: درباره ی زندگی و شعر گلچین گیلانی، نشر ثالث، ۲۸۲ ص، ۱۳۷۹.

۹. صور اسرافیل و علی اکبر دهخدا (یک بررسی تاریخی و ادبی)، ۲۳۶ ص، نشر کتاب نادر، ۱۳۷۹.

آثار در دست انتشار

۱۱. تصویرها و توصیف ها در شعر معاصر، یک فرهنگ واژه ی موضوعی، همراه با محمّدرضا برزگر خالقی (نشر آبیه)

۱۲. زمزمه ای برای ابدیّت: پیژن جلالی، شعرهایش و دل ما (نشر کتاب نادر)

۱۳. انقلاب فرانسه (ترجمه)، همراه با ابوتراب سهراب (نشر هرمس)

خانم شهلا سنگ سفیدی در سال ۱۳۴۱ در کرمانشاه متولد شد. وی پس از طیّ دوره‌ی کارشناسی در دانشگاه رازی سنندج به استخدام آموزش و پرورش درآمد و هم‌زمان با مرکز صدا و سیما نیز همکاری داشت. اکنون پس از طیّ دوره‌ی کارشناسی ارشد در دانشگاه شیراز در مراکز آموزش عالی و ضمن خدمت و تربیت معلّم مشغول به تدریس است. در قالب‌های سنّتی و نو شعر می‌گوید. از اشعار اوست:

آموزگار من

ای خوش‌ترین پیام صداقت برای تو
آموزگار من، همه هستی فدای تو
در کشتگاه عاطفه‌ی من گلی بکار
ای آن که از بهار رسیده صدای تو
لبریز عطر یاس و اقاقیست قلب من
از انعکاس آینه‌ی خنده‌های تو
می‌بخشد اعتبار به زیبایی سحر
رگبار تند بخشش بی‌منتهای تو
دُردانه‌های عاطفه چیده‌ست دم به دم
زیباکبوتر حرم دست‌های تو
دنیای دیگری است در آن لحظه‌ها که من
دل می‌دهم به زمزمه‌ی نغمه‌های تو
سر می‌نهم به زانوی بغض و غبار غم
وقتی که بال و پر نزنم در هوای تو
امواج واژه‌ها که سوارند بر لبم
با کشتی سپاس بریزم به پای تو
گنجینه‌ی کتاب دل من پر از تو یاد
ای آن که جز خدا نشناسد بهای تو

بارها انتظار

بارها به انتظار نشستیم
اما جرقّه‌ای نرویید
و جرقّه‌های سیاه
در گندزارها، خاموش شدند و خشکیدند
بارها به انتظار نشستیم
هیچ‌کس به سلامان نیامد
سلامان را به بال‌های پرنده‌ای سپردیم
تا به دیواره‌های خورشید بچسباند
امّا پرنده، در نیمه راه، سوخت.
بارها به انتظار نشستیم
شاید رگبارهای تندر سرخ
بیشتاز طلوع شفق باشد
امّا طلوع شفق را در کیسه‌های خونین
به خاک سپردند.
بارها در قطره‌های آب
رنگ‌های سبز را تصویر کردیم
امّا پژواک ممتد آژیرها
گل آلودی آب را گوشزدمان کرد.
بارها دامن دامن ابرها را خوشه چین کردیم
امّا باد، عصاره‌ی ابرها را به غارت برد.
از دست‌هایمان برای آرزوهایمان
سایه ساختیم
تا بیاسایند،
امّا دست‌هایمان بر آرزوهایمان آوار شد

اینک من

از زبان شما، در گوش‌هایتان
سرودی می‌خوانم.
با من به رودخانه بیایید
او دلاورترین حدیث طبیعت است.
یک شب،
فقط یک شب را در آغوش او به سر برید
از آهسته با شما خواهد گفت
که آبشار در راه است
و آن سوی آبشار
زندگی جمعیست.
دست‌هایتان را همراه بیاورید
آرزوهایتان را در کاغذ میز بپیچید
عصاره‌ی ابرها را از باد پس بگیرید
و دو قطره آب طلایی
در چشم خانه‌ها بچکانید.
آبشار در راه است.

۶۶/۱۲/۲۰ ـ کرمانشاه

گنبد دردی اعظمی راد، در شهر گنبدکاووس به دنیا آمد. تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی ادامه داد و هم‌اکنون در دبیرستان‌های گنبدکاووس مشغول به تدریس است. در کنار تدریس دل‌مشغولی وی تحقیق و پژوهش است. از آثار منتشر شده‌ی وی می‌توان به کتاب‌های مسمّط در شعر فارسی (تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۶) ایهام در شعر حافظ (مشهد ۱۳۷۱)، مقدّمه‌ای بر شعر مختوم قلی (مشهد ۱۳۷۷)، آموزش مقدّماتی زبان فارسی به ترکمن‌ها و کتاب غریب آشنا (گزارش سفر به ترکمنستان ـ زیر چاپ) اشاره کرد. جز این اشعار و مقالات وی هم‌اکنون در مطبوعات چاپ می‌شود.

یکی از آثار وی ایهام در شعر حافظ نام دارد. نویسنده ضمن برشمردن ابعاد ایهام و تعریف و ذکر انواع آن به این سؤال پاسخ می‌گوید که چرا شعر حافظ سرشار از ایهام است. در خلال بحث نیز به ذکر شواهد متعدّدی از ایهام‌های حافظ می‌پردازد.

سیّده مهرانگیز اشرف پور به سال ۱۳۴۷ در شهرستان قم متولد شد. تحصیلاتش را تا مقطع کارشناسی ارشد ادامه داد. در کنار آن در علوم حوزوی نیز به تحقیق پرداخت. شعر را از دوران راهنمایی تحصیل آغاز کرد. اشعارش در مطبوعات کشور چاپ می شود. اولین مجموعه شعرش با نام «گلبرگ های لاله» به سال ۱۳۷۶ چاپ شد. از اشعار اوست:

«رنگین کمان»

می روم مهمانیِ آلاله ها
می نشینم در کنارِ ژاله ها
تا شوم سیراب از این جوی عشق
دامنی پُر می کنم از بوی عشق
تاری از خلوت به دورم می تنم
جنگ در تارِ دلِ خود می زنم
می شوم همراهِ نایِ بی نوا
دیده را می بندم از غیرِ خدا
یاد پروازِ پرستو می کنم
با غریبی های خود خو می کنم
می فشارد سینه ام را ماتمی
باز هم در سینه جا دارد غمی
اشک را از دیده جاری می کنم
با شقایق رازداری می کنم
ابرهای دیده باران می شود
دشت از اشکم چراغان می شود
صاف و آبی می شوم چون آسمان
باز پیدا می شود رنگین کمان
سینه پر از عطرِ نرگس می شود
باز در قلبم خدا حس می شود
یاس ها گُل می دهد در باغِ من
«لاله» می روید به صحرا و دَمَن

«در غم ساقی گل ها»

در رثای حضرت ابوالفضل العبّاس (ع)

در دلِ خاکِ بینوا آن روز
از شقایق جوانه می روییدند
چشمه های عطش در آن صحرا
در وجودِ شکوفه می جوشید

*

ای برادر کمی بیا این جا
غنچه های مرا تماشا کن
ناله ی تشنگی به لب دارند
این عطش را به آب سودا کن

*

ای امیرِ دلاورِ لشکر
ساقیِ غنچه های شیرین باش
گردِ غم را بشوی از رخِ گُل
حافظِ بوستانِ یاسین باش

*

ای برادر مطاع، امرِ شماست
هرچه گویی همان کنم ای دوست
بهر اجرای امر و فرمانت
من فدای تو جان کنم ای دوست

*

اندکی بعد آن دلاورمرد
بهر سقّاییِ جوانه شتافت
چون پدر، شیرمرد و شیرافکن
صفِ دشمن به یک اشاره شکافت

*

اسب را بر لبِ فُرات آورد
هر دو تا نشنه ی کمی آیند
پس چرا آب را نمی نوشند؟
پس چرا آب را نمی خواهند؟

*

مشک را پر ز آب کرد و شتافت
شیرِ میدان چه خوب می تازید!
آن طرف تر درونِ نخلستان
دشمن او را ز دور می پایید

*

ناگهان تیرهای زهرآگین
پیکرِ مهوشش مبانه گرفت
قطع شد دستِ ساقیِ گل ها
آتشِ دشمنی زبانه گرفت

*

ساقیِ گل به یادِ گل هایش
مَشک را برگرفت با دندان
گفت هرگز نمی شوم نومید
تا که در پیکر است نیمه ی جان

*

شیر، بی دست بود و می غُرّید
دشمن از دیدنش هراسان بود
در رهِ دوست نیزه ها می خورد
جان فشاندن برایش آسان بود

*

تیرها پاره کرد مشک و بریخت
آب ها روی سینه ی صحرا
شرم می کرد خاکِ تفتیده
تا بگیرد به خویش آبش را

*

آخرین ضربه را چو زد دشمن
ناله ای بر لبش طنین افکند
«ای برادر برادرت دریاب»
آتشی بر دلِ حسین افکند

*

ای بگانه برادر ای عبّاس
رفته ای بی تو مانده ام تنها
تا آبد ناله می کند گیتی
در غم و داغِ ساقیِ گل ها

* * *

به یاد مولا امام حسین علیه السلام:

«شرم»

تا نوایِ نینوا شد نایِ تو
دجله هم شد عاشقِ دریایِ تو
مرغِ خونرنگِ سحر شرمنده گشت
پیشِ چشمِ طُهرِ عاشورایِ تو

تافا*

دکتر محمدرضا سنگری

* چه کسی می گوید عالم حماسه و عالم غزل با هم بیگانه‌اند؟ هر غزل بزرگ، حماسه‌ای است ماندگار در ذهن و ضمیر نسل‌ها.

* غزل، ترکیبی است از «خیال»، «عاطفه»، «اندیشه» و «آن». همان آنی که حافظ از آن می گوید.

* شاعری که هنگام سرودن وزن اندیش باشد، سروده‌ی او «وزنی» نخواهد داشت.

* شعری به ساحل ذهن و ضمیر مخاطب‌ها می‌رسد که شاعر آن غرق بحرهای شعری نباشد.

* جز چهار موسیقی شعر، طنین شعر در خواننده را سمفونی پنجم شعر باید خواند!

* شاعر در بی‌وزنی روحی، زیباترین وزن را متناسب با مضامینی که در او می‌جوشد انتخاب می کند.

* قافیه‌ی فراوان و ساده، فریب گاه شاعران نوپا و پاخورده! است.

* بحراندیشی و بحرآگاهی در شعر، غرقاب گاه شاعر است.

* شاعران زمینی اسیر وزن‌اند! شاعران آسمانی مشکل «وزن» ندارند!

* هیچ واژه‌ای در شعر معادل آن واژه در بیرون شعر نیست.

* عروض، یکی از ابزار آرایش عروس شعر است نه همه‌ی آن. هیچ کس تنها با آرایش «عروس» نمی‌شود.

* مولانا آموخت که به قافیه‌ی دلدار بیندیشیم، قافیه دلدارمان نباشد.

* یک چیز همه‌ی شاعران را خویشاوند می کند؛ عشق!

* شاعری توصیف مهتاب را خوب می تواند که چند جرعه آفتاب نوشیده باشد.

* واژه‌ها برای شاعر موی‌رگ‌های حیاتند و اندیشه و احساس خونی که در این رگ‌ها می‌جوشد.

* دغدغه‌ی وزن، اوّلین دغدغه ی شاعران کوچک است و اندیشه و تفکّر آخرین دغدغه‌ی شاعران بزرگ.

* اگر شعری نتواند تو را در خود جاری کند، یا در جای خود میخکوب کند شعر نیست.

* طایفه‌ی نویسندگان و شاعران تنها پس از طواف آسمان می توانند از کعبه‌ی عشق حرف بزنند.

* هنر بزرگ مولانا آن است که مفاعیلن مفاعیلن او را نکشت! او، همه‌ی این مزاحمت‌ها را پیش‌پای ذوق جوشان خویش سر بُرید.

* نویسنده و شاعر، پشت ابر واژه‌ها پنهانند، نگاه خورشیدیابی باید تا آن‌ها را کشف کند.

لیلی معتوی گیوی ـ اردبیل

دهخدای سیاست ـ دهخدای فرهنگ

اشاره:

درس های مشروطه ی خالی در سال اوّل دبیرستان و چرند و پرند در ادبیّات ۲ پیش دانشگاهی از علاّمه علی اکبر دهخدا آمده است علاوه بر آن در کتاب زبان فارسی اثر گران سنگ وی لغت نامه ی دهخدا معرّفی شده است. این همه می طلبد تا دهخدا را بیش تر بشناسیم. نویسنده کوشیده است در این مقاله دهخدا را در عرصه های سیاسی و به عنوان یک سیاستمدار معرّفی نماید.

○○○

خانم لیلی معتوی گیوی کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی و دبیر شاغل در آموزش و پرورش استان اردبیل است.

○○○

علی اکبر دهخدا (۱۲۵۸ خورشیدی ـ ۱۲۹۷ هـ. ق، ۱۳۳۴ خورشیدی) نامی آشناست در تاریخ معاصر ایران؛ شخصیّتی فراگیر که در عرصه های سیاست و مبارزه با استبداد و فرهنگ و زبان و ادبیّات فارسی نقشی مانا و بسزا داشته است.

دهخدا را بیشتر با لغت نامه ی بزرگ فارسی می شناسیم؛ اثری عظیم و فناناپذیر که افتخاری بزرگ برای ایران و ایرانی است و عظمت آن باعث در حاشیه قرار گرفتن دیگر اقدامات و تألیفات گران قدر دهخدا شده است.

دهخدا پیش از پرداختن به تألیف و گردآوری لغت نامه، مبارزی است که بر استبداد و اشرافیّت حاکم می شورد و قلم گیرا و شیرای خود را چون سلاحی شکافنده به سوی آن نشانه می رود.

در آغاز جوانی پس از پایان دوره ی آموزشی در مدرسه ی علوم سیاسی به همراه معاون الدّوله غفّاری سفیر ایران در بالکان به زین پایتخت اتریش رفته و در آن جا زبان فرانسه و معلومات جدید را فرامی گیرد و دردمندانه میهن عقب مانده ی خود را با اروپای پیشرفته و آزاد مقایسه می کند و چون به ایران بازمی گردد، در بحبوحه ی مبارزات مشروطه خواهی در سال ۱۳۲۵ هـ. ق به روزنامه ی صور اسرافیل در تهران می پیوندد و به همکاری با میرزا جهانگیر خان شیرازی و میرزا قاسم خان تبریزی در مبارزه با استبداد و تلاش برای آزادی و برقراری حکومت قانون می پردازد. مقالات تند و تیز و انتقادی چرند و پرند حاصل این همکاری است. دهخدا به زبان ساده و روان و به صورت طنزآمیز شدیدترین حمله ها را به محمّد علی شاه و حکومت او می کند و مکتب جدیدی را نیز در عالم روزنامه نگاری ایران و نثر معاصر پدید می آورد. شجاعت و دلیری او در نوشته هایش تحسین برانگیز است.

نوشته هایی که در دوره ی خفقان و استبداد محمّد علی شاه خطر مرگ را در پی داشت و بر اثر همین نوشته ها بود که میرزا جهانگیر خان شیرازی مدیر و گرداننده ی روزنامه به شهادت رسید و دهخدا نیز به اروپا تبعید شد.

دهخدا در تبعید نیز به مبارزه ی سیاسی خود ادامه داد و به حزب ایرانیان مبارز مقیم سویس پیوست در سال ۱۹۰۹ به استانبول رفت و توسّط ایرانیان مقیم ترکیّه به ریاست کمیته ی سعادت برگزیده شد و ۱۴ شماره از روزنامه ی سروش را منتشر کرد. امّا مطالب این روزنامه مانند صور اسرافیل تند و تیز و انتقادی نبود. چرا که اعضای حزب معتقد

به ملایمت و متانت در مبارزه بودند.

در همان زمان مبارزات مجاهدین مشروطه خواه در ایران به ثمر رسید و به فتح تهران محمّد علی شاه از سلطنت خلع شد و دهخدا از سوی مردم تهران و کرمان به نمایندگی مجلس شورای ملّی برگزیده شد. او در سال ۱۳۲۸ هـ. ق به تهران بازگشت و وارد مجلس دوّم شد.

با شروع جنگ جهانی اوّل در سال ۱۳۳۲ هـ. ق (۱۹۱۸ م) دوره‌ی جدیدی در زندگی دهخدا شروع شد. به روستایی در چهارمحال و بختیاری پناه برد و در گوشه‌ی تنهایی به ترجمه‌ی فرهنگ فرانسه به فارسی پرداخت. پس از پایان جنگ و بازگشت به تهران مدّتی کوتاه ریاست کابینه، وزارت معارف و اداره‌ی نفتیش در وزارت عدلیّه را داشت. امّا دیگر نمی‌توانست خود را یکسره به این گونه فعّالیّت‌ها مشغول بدارد. این بار برای خدمت به ایران راهی بهتر یافته بود. سیاست و بازی‌هایش را با بلند نظری کنار گذاشت و به کار فرهنگی پرداخت. گروهی معتقدند دلیل وداع دهخدا با عرصه‌ی سیاست، تعارض‌های نظر و عمل بود او برای وفادار ماندن به آرمان‌های اخلاقی خود از صحنه‌ی سیاست کناره گرفت و به کار فرهنگی و ادبی پرداخت که بی خطرتر و ماندگارتر بود.[۱]

دهخدا به هر علّتی که بود، فرهنگ را به سیاست ترجیح داد. بدون شک یکی از دلایل این انتخاب، توان عظیمی بود که برای خدمتی بزرگ در عرصه‌ی فرهنگ و ادب فارسی در خود می‌دید. توان و اراده‌ای که در هیچ کس دیگر سراغ نداشت. دهخدا چه در عرصه‌ی سیاست و چه به عنوان پژوهشگری عاشق، دل سوز میهن بود. او پس از پایان گرفتن دوره‌ی پرآشوب مشروطه خواهی، اگرچه از سیاست خسته و دل زده می‌نمود، هنوز شمع‌های فرو مرده در نیمه شبان[۲] را به خاطر داشت. امّا این بار سنگری دیگر گرفته بود و می‌خواست از پشت سنگر فرهنگ به مبارزه با جهل و خرافه و قشری گری و عقب ماندگی و ستم بپردازد. او همیشه چه در سیاست و چه در کار فرهنگ آگاهی و دانایی ایرانیان را می‌خواست.

بعدها در علّت پرداختن به کار دشوار و پرمخاطره‌ی لغت نامه می‌گفت: «در این زمان بسیارند کسانی که حاضرند وقت و نیروی فکری خود را صرف شعر گفتن و مقاله نوشتن و طبع و نشر آن‌ها در روزنامه‌ها و مجلّات کنند ولی شاید کمتر کسی باشد که بخواهد و بتواند با تألیف آثاری مانند امثال و حکم و لغت نامه وظیفه‌ای دشوار و خسته کننده و طاقت سوز ولی واجب را به آسانی تحمّل کند.»[۳]

اگر دهخدا سیاست را رها کرد و به کار تحقیق و تألیف مشغول شد، به دلیل نیاز عمیقی بود که در این پهنه احساس می‌کرد. او هرگز نسبت به سرنوشت ایران و ایرانیان بی اعتنا نبود. به طوری که با روی کار آمدن دولت ملّی دکتر محمّد مصدّق در حمایت‌ها و هم دلی‌های خویش با نخست وزیر محبوب ملّی نشان داد که در عالم خویش غرقه نگشته و بیداری و رهایی ایران همواره از آرزوهای دیرباز اوست.

وداع دهخدا با دنیای سیاست و روی آوردنش به عرصه‌ی فرهنگ، در روحیّات و منش اخلاقی او نیز تأثیری عظیم نهاد. جالب است بدانیم که دهخدای دوره‌ی مشروطه به قدری کم حوصله بود که غیر از شعر، حتّی مقالات چرند و پرند را نیز به حکم ضرورت و با بی علاقگی می‌نوشت.

دهخدا خود در این مورد می‌نویسد: «هر وقت مرحوم میرزا جهانگیرخان و مرحوم میرزا قاسم خان با اصرار از من می‌خواستند که برای صوراسرافیل مقاله‌ی چرند و پرند بنویسم و مخصوصاً شعر بگویم و من طفره می‌رفتم، در آخرین ساعات پیش از چاپ روزنامه مرا در اطاقی محبوس می‌کردند و مقدار زیادی سیگار در دسترسم می‌گذاشتند و من ناچار به نوشتن و سرودن می‌پرداختم.»[۴]

راستی چگونه دهخدای تنگ حوصله‌ای که به اصرار می‌نوشت و می‌سرود، تبدیل به دهخدای پژوهشگری شد که سی سال تمام روی دو زانو روزانه ۱۵ ساعت به تألیف لغت نامه می‌پرداخت؟ دهخدا چرا دست از مبارزه شست و به کنج خلوت تحقیق خود پناه برد؟ آیا دچار سرخوردگی

سیاسی شده بود؟ زمانه را مناسب فعّالیّت های سیاسی نمی دید؟ رسالت خود را پایان یافته می پنداشت و یا رسالت عظیم دیگری در عرصه ای ماندگارتر بر دوش خود احساس می کرد؟

دهخدا در یادداشتی در مقدّمه ی لغت نامه (صفحه ی ۴۲۹) می نویسد: «مرا هیچ چیز از نام و نان به تحمّل این تعب طویل [لغت نامه] جز مظلومیّت مشرق در مقابل ظالمین و ستمکاران مغربی وانداشت. چه، برای نان همه طرق به روی من باز بود و با ابدیّت زمان، نام را نیز چون جاودانی نمی دیدم، پای بند آن نبودم و می دیدم که مشرق باید به هر نحو شده است، با اسلحه ی تمدّن جدید مسلّح گردد.»

چنان که از این نوشته برمی آید، دهخدا پس از استقرار نظام مشروطیت و پیروزی ظاهری ملّت، بهترین روش مبارزه و تلاش برای رهایی و نجات ایران را از انواع عقب ماندگی ها، مبارزه در جبهه ی فرهنگی می یابد. اگر در سال های پیشین به زبان توده ی عام و کم دانش، فطمه ی رؤسا و ملّت را می سرود و با فرایاد آوردن شمع های مرده ادامه ی راه را به مبارزان خاطرنشان می کرد، اینک با سپری شدن آن سال های پرآشوب با تیزبینی درمی یابد که اگر توده ی از خواب برخاسته، نخبه ی فکری و فرهنگی نشوند، چنان خود را در مقابل جهان پیش رفته ی اروپایی خواهند یافت که زیان آن کم از دوران جهالت و خواب زدگی استبداد قاجاری نخواهد بود. دهخدا هنوز در کار مبارزه است و این بار از جبهه ای دیگر که امکان پیروزی حقیقی بیشتر است.

چگونگی پناهنده شدن دهخدا به سفارت انگلیس و تبعیدش به اروپا پس از به توپ بسته شدن مجلس نیز می تواند در یافتن علّت تغییر شیوه ی دهخدا مؤثّر واقع شود. به فرض که دهخدا پس از استقرار مشروطه و جریان های بعد از آن مانند تعطیلی مجلس پی به سراب بودن قانون و آزادی برده، با تجربه ی تلخی که از دوران تبعید و سیاست های استعمارگرانه ی انگلیس اندوخته بود، عرصه ی سیاست را با حیله ها و خیانت هایش برنمی تافت، چرا در همین عرصه نخواست به روشنگری مردم بپردازد و نمونه ی یک سیاستمدار با اخلاق را ارائه دهد؟ چگونه شد آن مبارز دلیر که با نوشته های چرند و پرند خود ولوله در ارکان حکومت

مستبد محمّد علی شاه می انداخت، به یکباره سکوت پیشه کرد؟ آیا به خاطر شهادت یار هم قدم و هم قلم خود میرزا جهانگیر خان شیرازی احساس گناه می کرد؟ آیا می اندیشید جهانگیر خان به خاطر مقالات چرند و پرند او جان باخته و او خود با توسّل به سفارت انگلیس ـ دشمنی از نوع دیگر ـ جان خود را نجات داده است؟

آنچه مسلّم است، سفارت انگلیس پس از به توپ بسته شدن مجلس توسّط قوای روسی تلاش بسیار در نجات دهخدا، سید حسن تقی زاده، مساوات، عبدالرّحیم خلخالی و چند تن دیگر کرد که همگی فرنگ رفته و از روشن فکران روزگار بودند. دولت انگلیس از بابت این خدمت بزرگ، چشم داشت بسیار از نجات یافتگان داشت. امّا از دهخدا هیچ بهره‌ای نتوانست ببرد. دهخدا به زودی این خطر را احساس کرد که ممکن است ناخواسته و نادانسته به خدمت بیگانگان درآید. از این رو راه خود را از تقی زاده و دیگران جدا کرد. او هرگز شمع مرده‌ی خویش را فراموش نکرد. خصوصاً که خود را نیز در فرو مردن زود هنگام و ناجوانمردانه‌ی او بی گناه نمی دانست. دهخدا که سیاست را عرصه‌ای ناپایدار و سطحی یافت، تصمیم گرفت خدمتی عمیق و عریق به فرهنگ و ملّت ایران بکند. خدمتی بزرگ که جز او از دیگری برنمی آمد.

پروفسور «کریستف بالایی» از ایران شناسان فرانسوی می نویسد: «شاید علّت کناره گیری دهخدا از زندگی سیاسی عدم تمایل همیشگی او به این امر بود که به بازیچه ای در دست انگلیس بدل شود. او تا بدان جا از پول روی گردان بود که از حق التّالیف لغت نامه نیز درگذشت.

با آغاز جنگ جهانی، برای همیشه از کار سیاست کناره گرفت تا آخرین لحظات زندگی خود را وقف کار عظیم فرهنگی کند. با این همه دهخدا یک بار دیگر با حمایت بی چون و چرای خود از حکومت دکتر مصدّق به سیاست روی آورد و با این کار شهامت و بزرگواری خود را به همگان نشان داد.[۵]

دکتر دبیرسیاقی نیز در مقدّمه‌ی دیوان دهخدا علّت روی آوردن او را از سیاست به فرهنگ، تمام شدن دوره‌ی ویرانگری و آغاز دوره‌ی سازندگی با طرح نو معرّفی می کند.

از آن جا که چگونگی پناه بردن دهخدا به سفارت انگلیس و تبعیدش به اروپا همواره مساله برانگیز بوده است، به بررسی این جریان می پردازیم.

دهخدا خود، راجع به پناهنده شدنش به سفارت انگلیس چیزی ننوشته است. ولی کسروی از قول عبدالرّحیم خلخالی می نویسد: [۶] «... به خانه‌ی تقی زاده رسیدم. امیر حشمت و میرزا علی اکبر خان دهخدا و چند کس دیگر هم آن جا بودند. هم چنان در آن جا می بودیم تا جنگ به پایان رسید و چون همه‌ی آن اطراف را سربازان فرا گرفته بودند، کسی را یارای بیرون رفتن نمی بود و ما هم چنان نشسته نمی دانستیم چه باید کرد. چندان ترس بر ما چیره شده بود که با چشم خود دیدم موهای سر دهخدا سفید گردید. سپس ما بدان سر شدیم که از خانه بیرون بیائیم. پس از آن که در شکه آوردند چهار تن: تقی زاده، دهخدا، من و یکی دیگر در آن نشستیم و به سفارت انگلیس رفتیم.»[۷]

کسروی پناهنده شدن دهخدا را به سفارت انگلیس دلیل وابستگی او به حکومت انگلیس می داند. راستی چرا محمّد علی شاه که کینه ای دیرین و عمیق از روزنامه‌ی صوراسرافیل در دل داشت، آن هم بیشتر از رهگذر مقالات سیاسی ـ انتقادی چرند و پرند دهخدا، پس از به توپ بستن مجلس، میرزا جهانگیرخان شیرازی را شهید کرد امّا متعرّض میرزا قاسم خان تبریزی صاحب امتیاز روزنامه نشد؟ و دهخدا نیز فقط چند صباحی به اروپا تبعید شد؟ شاید محمّد علی شاه گمان می کرد تمام بلاهایی که از سوی صوراسرافیل متوجّه او و نظام حکومتی می شود، زیر سر جهانگیرخان مدیر مسؤول روزنامه است.

«ابراهیم صفایی» نویسنده‌ی کتاب «رهبران مشروطه» می نویسد: «بیچاره جهانگیر خان فدای مقالات آتشین و نوشته های بی پروای دهخدا شد که در روزنامه‌ی صوراسرافیل با امضای مستعار می نوشت و خود با تقی زاده به سفارت انگلیس پناه برد.»[۸] این نوشته درباره‌ی دهخدا دور از انصاف می نماید. اگر امضاهای مستعار دهخدا در پایان چرند و پرند مانند دخو، سگ حسن ده، برهنه‌ی خوش حال، خرمگس، غلام گدا، اسیرالجوال، روزنومه چی، نخود همه آش، رئیس انجمن لات و لوت ها، جغد دمدمی و غیره باعث اشتباه محمّد علی شاه شد، دهخدا را نمی توان خائن یا وابسته دانست. نکات مبهم بسیاری در جریان بمباران مجلس و حمله به آزادی خواهان وجود دارد. از آن جمله تلاش تقی زاده برای نجات خود و چند تن معدود مانند دهخدا.

تقی زاده که خود از سران فعّال مجاهدین بود و چند روز قبل از بمباران مجلس، اقدام به پخش اسلحه بین مبارزان کرده بود، صبح روز بمباران با وجود جلسه‌ی عملی مجلس خود را به بیماری زد و به مجلس نرفت و با وجودی که در خانه‌ی خود مقداری اسلحه ذخیره کرده بود، از خفاگاه بیرون نیامد و شایع شد که از همان جا با «ماژراستوکس» وابسته‌ی نظامی سفارت انگلیس تماس گرفته و با لباس مبدّل به همراه سید حسن مدیر حبل المتین و دهخدا و سید محمّد رضا مساوات و تربیت و چند تن دیگر به سفارت انگلیس پناه برده است.

استوکس درباره‌ی این پناهندگی در گزارش خود چنین نوشته است: «اگر تقی زاده و همراهانش را پناه نمی دادیم بدون شک دستگیر می شدند و بدون محاکمه به قتل می رسیدند.»[۹]

پس از پناهنده شدن این گروه به سفارت انگلیس، ساختمان سفارت به دستور شاه محاصره شد. امّا سفارت از باز پس دادن پناهندگان به شاه

خودداری کرد و برخوردهایی پیش آمد. مذاکرات طولانی شد و سرانجام سفارت پس از تلاش بسیار توانست فرار تبعید برای پناهندگان بگیرد و مدّت آن را هم از ده سال که محمّد علی شاه می خواست، به یکسال و نیم کاهش دهد و حتّی خرج سفر تبعیدی ها را از شاه بگیرد. تبعیدی ها در سایه ی پرچم انگلیس از کشور خارج شدند و دهخدا در پاریس خیلی زود راه خود را جدا کرد و جداگانه به تلاش های آزادی خواهانه ی خود ادامه داد.[1]

به هر حال با آن که نام دهخدا در فهرست نام کسانی نبود که محمّد علی شاه چند روز قبل از حمله به بهارستان، تبعید آن ها را از مجلس خواسته بود[2]، به اروپا تبعید شد و همین امر سبب داوری یک طرفانه کسروی درباره ی او شده است.

نویسنده ی کتاب «احوال و افکار علی اکبر دهخدا» در دفاع از وی می نویسد: «بر خلاف عقیده ی کسروی چگونه می توان متصوّر شد کسی که می گوید:

هنوزم ز خردی به خاطر در است
که در لانه ی ماکیان برده دست
به منقارم آن سان به سختی گزید
که اشکم چو خون از رگ آن دم جهید
پدر خنده بر گریه ام زد که هان
وطن داری آموز از ماکیان،

وابسته ی بیگانه باشد؟ شاید عدّه ای را نظر بر این باشد که حکومت انگلیس مخصوصاً چنین اشخاصی را که در قلوب مردم جای دارند، برای مقاصد شوم خویش انتخاب می کند و می خواهد از اصطکاکی که توسّط این ها در بین فشرها و طبقات مختلف اجتماعی به وجود می آورد، حداکثر بهره برداری را بنماید و به اصطلاح از آب گل آلود ماهی بگیرد ولی باید گفت دهخدا در این راه کمکی به آن ها نکرد و از آن جا که واقعاً به ایران و مردمانش عشق می ورزید، هیچ وقت داغ ننگ وطن فروشی را بر پیشانی خود جای نداد. چون به محض اطلاع از چگونگی امر، از سیاست کناره گرفت. دهخدا پس از چندین و چند سال زحمت در راه هدف یک باره از سیاست دست کشید و به ادبیّات و کار تحقیقی پناه آورد. او در وضع نامساعد مالی حتّی از گرفتن حق التألیف لغت نامه خودداری نمود چه رسد به این که بخواهد به قیمت وطن فروشی به نوایی برسد.

شاید هم علّت دیگر کناره گیری دهخدا از کارهای سیاسی این باشد که عادت به رک گویی داشت و در همه ی زمان ها نمی توان حرف رک زد و این کار او از جرند پرندش پیداست که پته ی همه ی افراد را بر روی آب می ریخته و به اصطلاح نقاط ضعف همه را مذکّر می شده است.

در پایان نوجّه به مکتوب دهخدا به هنگام تبعید از ایران، صدق و پاکی او را در مبارزات آزادی خواهانه اش نشان می دهد. دهخدا این مکتوب را خطاب به مرحوم سیدابوالحسن صرّاف (بزرگ خاندان علوی) که مردی خیر خواه و مشروطه طلب بوده، نوشته است:

«خدمت ... عصر شنبه که فرداست محکوماً می روم. عیال و اولاد پدرم را بعد از او همیشه من نگاه می داشته ام. حالا خودم در غربت و مادر و خواهرهایم در این جا گرسنه اند. اگر هنوز اسمی از خدا، وجدان، انصاف، مروّت و رحم در دنیا باقی است، مرا راحت کنید. والسّلام. علی اکبر دهخدا».

و در نامه ی دیگر می نویسد:

«... اکنون می روم در حالی که یک نفر در تمام روی زمین نمی شناسم که یک نفر فقیر را دست گیری کند، یا یک خائفی را پناه دهد. افسوس که همین حرف دل و جگر انسان را پاره می کند. الان که ساعت هشت از شب است و تمام دنیا و عالم را در پیش نظرم مجسّم کرده ام یک نفر در روی کره نمی شناسم که به خریداری شرف و حسن نسبت و خدمت خالصانه ی من، یک ماه مرا نگاهداری کند. چه خوب است مرگ در دامن احباب و چه سخت است ... ولی این را هم جناب مخاطب رقعه نباید فراموش کنند که این استیصال نامه از طرف کسی است که در مدّت دو سال تمام در مقابل وعده ی وزارت و امید میلیون ها پول تلغزید و شرف را به هیچ یک از زخارف مبادله نکرد. از این رو تنها خواهشی که می کنم، در صورت رد یا قبول، این آخرین اثر وجود مرا که آبروی من است پیش کسی نریخته و سرّ را از خودشان تجاوز ندهند».[4]

یادداشت

۱. «انسان اخلاقی پایه عرصه ی سیاست نمی گذارد». ضیاء موّحد، دنیای سخن، ش ۷۶، ص ۳۰.

۲. اشاره به میرزا جهانگیر خان شیرازی معروف به صوراسرافیل مدیر مسئول روزنامه ی صوراسرافیل که در جریان حمله به مجلس شورای ملّی به شهادت رسید و دهخدا شعری سوزناک را از زبان او به نام مسمّط شمع مرده سرود.

۳. دیداری با اهل قلم، غلامحسین یوسفی، ج ۲، مقاله ی «دخو»، صص: ۱۴۹_۱۱۴.

۴. «شعر دهخدا» غلامعلی رعدی آذرخشی، آینده، سال ۵، ص ۴۴۴.

۵. سرچشمه های داستان کوتاه فارسی، کریستف بالایی و میشل کوپی پرس، ترجمه احمد کریمی حکّاک، ص ۷۵.

۶. احوال و افکار علی اکبر دهخدا، عبّاس قبرزاده، ص ۲۰.

۷. رهبران مشروطه، ابراهیم صفایی، دوره ی اوّل، ص ۳۵۵.

۸. همان، صص: ۳۵۷_۳۶۰.

۹. همان، صص: ۳۵۷_۳۶۰.

۱۰. تاریخ تحلیلی مطبوعات ایران، محیط طباطبایی، ص ۱۳۶.

۱۱. در یادگسار از دوره ی مشروطیّت، راهنمای کتاب، سال ۱۲، شماره های ۷ و ۸، صص: ۴۶۲_۴۶۳.

نقدی بر نام‌گذاری‌ها

□ تهران - بتول درزی

انّا للّه
و غروبی دیگر...
همکاری به ابدیّت پیوست.

همکاری فاضل، متّقی، متعهّد و پژوهشگر که عمری پربرکت را کنج‌کاوانه به مطالعه و پژوهش و دل‌سوزانه به تعلیم و تدریس گذراند.

بتول درزی متولّد سال ۱۳۴۱، تحصیلات دانشگاهی خود را به سال ۶۲ با خواندن فلسفه در دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران آغاز کرد. در دوران تحصیل جزو دانشجویان برتر دانشکده به حساب می‌آمد اما روح جست‌وجوگرش تنها به این و امثال این بسنده نمی‌کرد و چنین شد که سرانجام به خواندن حقوق قضایی پرداخت ولی گم‌شده‌اش را در جایی دیگر می‌جست و آن‌گاه که به کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی راه یافت با شوق و ولع به پژوهش و کند‌وکاو در زوایای زبان فارسی پرداخت و به‌عنوان پایان‌نامه، یکی از بحث‌انگیزترین مسایل زبانی، «متمّم و انواع آن در زبان فارسی» را پی گرفت و با شوری بیش از حد به فرجام رسانید چنان که با نمره‌ی ۲۰ و درجه‌ی عالی به تصویب رسید.

رسیدن به این مرحله تنها آرزوی جان مشتاق آن همکار بزرگوار نبود؛ در زمینه‌های گوناگون تحقیق‌ها نوشت و برخی از آن‌ها را به چاپ رساند. از آن جمله:

- سخن قطره از دریا؛ رایحه‌ای از گل بوستان مثنوی، روزنامه‌ی ایران، ۱۳۷۵
- دیدار با دیدار؛ معرّفی کتاب دیدار با سیمرغ، نوشته‌ی دکتر پورنامداریان، روزنامه‌ی ایران، ۱۳۷۵
- نشانه‌ها، هادیان خاموش؛ نگاهی به کتاب کیمیاگر، نوشته‌ی پائولو کوئیلو، روزنامه‌ی ایران، ۱۳۷۵
- سکر و صحو، نقد حقوق بشر در جهان امروز و حقوق جهان در ایران باستان، نوشته‌ی فریدون جنیدی، روزنامه‌ی ایران، ۱۳۷۹

و سخن آخر آن که مجلّه‌ی رشد زبان و ادب فارسی بر آن بود تا چکیده‌ی پژوهش‌های گران‌سنگ وی را که یادگار یک عمر کوشش اما پربرکت از تلاش‌های علمی اوست برای آگاهی و استفاده‌ی همکاران به چاپ برساند. روزی که شماره‌ی اخیر مجلّه‌ی رشد با دو نوشته از وی: «نقدی بر متمّم...» و «نقدی بر داستان فامیدک» به چاپ سپرده می‌شد، سوگنامه‌ی وی به دستمان رسید.

فقدان آن زنده‌یاد را به خانواده‌ی بزرگ آموزش و پرورش، خانواده‌ی محترم وی، آموزش و پرورش شهری و مرکز استعدادهای درخشان اسلام‌شهر تسلیت می‌گوییم. روانش شاد.

متمّم
(نقدی بر این نام‌گذاری)

اگرچه به پیروی از نگرش رایج و اصطلاح عام در کتب آموزشی عنوان متمم برای «گروه حرف اضافه ای[۱]» برگزیده شده است ولی با پژوهشی، دریافته های استادان دیگر این عنوان برای موضوع پژوهش ما (گروه حرف اضافه ای) چندان مناسب به نظر نمی رسد.

بدین شرح که آن چه ما «متمّم» می نامیم در کتب دستوری (سنّتی و جدید)، با نام های گونه گون «ادات[۲]»، «گروه قیدی[۳]»، «مفعول غیر صریح[۴]» و ... خوانده شده است. و از سوی دیگر چنان که خواهیم دید اصطلاح «متمّم» از نظر عدّه ای از پژوهشگران در دستور (سنّتی و جدید)، در برگیرنده ی موارد متعدّدی از مقولات گونه گون دستوری (از بدل گرفته تا قید و مضاف الیه و حتّی مفعول صریح) است تاجایی که نام آن ها (با وجود مصادیق گونه گون) تنها یک تشابه را برای خواننده خاطرنشان می سازد.

متمّم نامی فراگیر: متمّم در لغت به معنی «تمام کننده» است. همان طور که می دانید متمّم، اصطلاح رایج و آشنایی برای «جایگاه گروه حرف اضافه ای» در جمله است و در بیشتر کتب دستور زبان، این نظر عام، ساری است.

با وجود این عدّه ای از دستورنویسان این نام را به جایگاه ها و نقش های

گونه گونی در جمله نسبت داده اند.

نمونه:

در کتاب «دستور جامع زبان فارسی»[1] چنین آمده است:

«فعل هایی از مصدر بودن، هستن، شدن و ... با اینکه لازم هستند چون افعال متعدّی نیازمند مفعول و متمّم هستند. این افعال با متمّم آن ها شبیه افعال مرکب هستند.

مثال: آن جوان از تشویق آموزگار کوشا شد.»

نویسنده ی کتاب «توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی»[2]، «متمّم» را جایگاه کارکرد «گروه اسمی» دانسته است. «متمّم» از نظر ایشان شامل مفعول بی واسطه و مسند و ... می شود.

نویسنده ی «کتاب دستور زبان فارسی»[3] از متمّم مفعولی (نمیز) و متمّم فاعلی یاد می کند که با افعال ناقص چون پنداشتن و بایستن می آید.

در کتاب «کلمه و کلام»[4] از هر چه تمام کننده ی معنی فعل و واژه های دیگر است چون بدل، مضاف الیه، قید و ... تحت عنوان «متمّم» یاد شده است.

جایگاه «گروه حرف اضافه ای» تحت عناوین گونه گون

در کتاب های دستور زبان جایگاه «گروه حرف اضافه ای» با نام های گونه گونی خوانده شده است. در جمع بندی این نام ها به موارد زیر برخورد می کنیم:

- جایگاه گروه حرف اضافه ای = متمم: بسیاری از دستوریان از این اصطلاح بهره جسته اند. نمونه: «متمّم یا متمّم فعل، اسم یا کلمه ی دیگری است که همراه حرف اضافه به فعل نسبت داده شود.»[5]

«متمّم یک یا چند کلمه یا عبارتی است که با یکی از حروف اضافه به جمله می پیوندد و توضیحی به مفهوم فعل می افزاید.»[6]

با بررسی کتب دستوری در می یابیم که این اصطلاح فراگیرترین نامی است که جایگاه گروه «حروف اضافه ای» به آن نامیده شده است.

برای جلوگیری از تکرار، از نقل قول مستقیم و ارائه ی گفته های مشابه دستورنویسان می پرهیزیم و خوانندگان عزیز را به منابع ارائه شده ارجاع می دهیم[7].

- جایگاه گروه حرف اضافه ای = ادات: در کتاب «توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی» از این اصطلاح بهره گرفته شده است، بدین قرار:

«تمام گروه هایی که با حرف اضافه شروع می شوند از نوع گروه های قیدی هستند و جایگاه «ادات» را در ساختمان «بند» اشغال می کنند.»[8]

- جایگاه گروه حروف اضافه ای = مفعول غیر صریح (با واسطه): عدّه ای از پژوهشگران نیز از این جایگاه تحت عنوان مفعول غیر صریح یاد کرده اند. به موارد زیر توجّه کنید:

«مفعول غیر صریح اسمی است که فعل، به واسطه ی یکی از حروف اضافه بر او واقع شود، مانند خورشید در جمله ی ماه روشنایی خود را از خورشید می گیرد.»[9]

دکتر محمّد جواد شریعت برای این جایگاه از نام مفعول به واسطه بهره جسته اند و آن را برابر با متمّم آورده اند. (متمّم = مفعول به واسطه).[10]

در کتاب «دستور زبان فارسی پنج استاد» می خوانیم «مفعول به واسطه آن است که معنی فعل را به واسطه ی حرفی از حروف اضافه تمام کند.»[11]

در این کتاب نیز مفعول به واسطه با متمّم برابر گرفته شده است.

در کتاب «دستور جامع زبان فارسی» نیز از این جایگاه تحت عنوان مفعول غیر صریح یاد شده است. نویسنده تحت تأثیر زبان عربی برای آن انواعی به قرار زیر قایل شده است:

«مفعول دو نوع است: مفعول مستقیم و مفعول غیر مستقیم یا با واسطه که خود عبارت است از مفعول فیه، مفعول منه، مفعول به و مفعول معه.»[12]

«دستور زبان فارسی امروز» ضمن بهره گیری از این اصطلاح از سه گروه مفعول به واسطه یاد می کند. (مفعول به ای، مفعول بایی و مفعول ازی.)[13]

در کتاب «دستور زبان فارسی بر پایه ی نظریّه ی گشتاری» از یک نوع متمّم تحت عنوان مفعول به واسطه یاد شده است[14] با ژرف نگری در تعاریف فوق و نمونه های ارائه شده از جانب ایشان به نظر می رسد از این اصطلاح به عنوان عنصر ضروری جمله سخن به میان آمده است.

- جایگاه گروه حرف اضافه ای = متمّم در جایگاه توضیح دهنده

گروه حرف اضافه ای در نقش افزاینده نزد بیشترینه ی دستوریان، متمّم خوانده شده است. نمونه هایی از آن:

«از راه های گسترش جمله افزودن متمّم فعل به جمله است.»[15]

«متمّم می تواند تمام کننده ی مفهوم هر یک از عناصر جمله باشد.»[16]

این جا سخن از متمّم اختیاری است که عدّه ای آن را، معادل متمّم قیدی فرض

کرده‌اند.

نمونه:

«متمّم قیدی، گروه اسمی یا اسمی است که به یاری حرف اضافه نقش قید را بازی می‌کند یعنی چیزی برمعنی فعل می‌افزاید.»[۱۹]

«در زبان ما بسیاری از قیدها را، متمّم‌ها و متعلّقات آن‌ها می‌سازد.»[۲۰]

در مقاله‌ی «متمّم چیست» نیز متمّم قیدی برابر با متمّم اختیاری فرض شده است. بدین قرار:

«در حقیقت آن چه سبب شد که دستورنویسان، تمایزی میان متمّم فعل (مفعول با واسطه = متمّم اجباری) با متمّم قیدی (متمّم اختیاری) قایل نشوند، دو عامل بوده است.»[۲۱]

دکتر مشکوة‌الدّینی نیز یکی از جایگاه‌های گروه حرف اضافه‌ای را قید (متمّم قیدی) دانسته‌اند.»[۲۲]

- جایگاه گروه حرف اضافه‌ای = متمّم

ارکان دیگر جمله: پاره‌ای از دستوریان جایگاه گروه حرف اضافه‌ای را متمّم اجزای دیگری غیر از فعل نیز دانسته‌اند. در کتاب «دستور کاربردی زبان فارسی» از متمّم قید و مسندالیه و صفت و مسند و ... یاد شده است.[۲۳]

در نظر دکتر محمّد جواد شریعت، نیز متمّم اجزای دیگر، یکی از حالات «گروه حرف اضافه‌ای» است.[۲۴]

در همین راستا در کتاب «گفتارهایی درباره‌ی دستور زبان» از قید تفضیلی و متمّم آن یاد شده است. «متمّم قید تفضیلی با وابسته‌های خود، گروه اسمی می‌سازد که گاه بیش از قید می‌آید. مانند: از این بیشتر کار نمی‌کنم.»[۲۵]

- جایگاه گروه حرف اضافه‌ای = متمّم

فعل با انواع و درجات گونه گون: دیدیم گاه در یک کتاب «جایگاه گروه حرف اضافه‌ای» تحت چند عنوان آمده است. عدّه‌ای، نام‌های گونه گونی را برای آن ذکر کرده‌اند. گاه آن نام‌ها را مترادف و برابر هم آورده‌اند. (متمّم = مفعول به واسطه).

بعضی نیز تحت یک نام (متمّم) برای آن انواع و درجات گونه گون قایل شده‌اند. از جمله دکتر فرشید ورد، در کتاب «جمله و تحوّل آن در زبان فارسی» (فصل نخست - جمله‌های بسیط)، از متمّم لازم (اجباری) سخن گفته‌اند و در کتاب «گفتارهایی درباره‌ی دستور زبان فارسی»، از متمّم قیدی و در فصل‌های بعد از آن از متمّم قید تفضیلی (به عنوان رکن اختیاری) یاد کرده‌اند.

نمونه‌ی دیگر:

در «دستور زبان فارسی بر پایه‌ی نظریّه‌ی گشتاری» از انواع متمّم فعل سخن به میان آمده است.[۲۶]

این گونه‌ها بدین قرار است:

- متمّم قیدی: او به خانه رفت.

- متمّم (مفعول به واسطه): او کتاب را به علی داد.

- متمّم اختیاری که با فعل ناگذر می‌آید: پروین با زهرا آمد.

- «متمّم شخصی که به همراه فعل مرکّب به کار می‌رود و از لحاظ معنایی متمّم مذکور هدفی را که فعل به سوی آن اشاره می‌کند نشان می‌دهد. از همین روی به آن «متمّم شخصی» گفته می‌شود. مثال: ما به دشمن ضربه می‌زنیم. احمد به علی کاری ندارد.»[۲۷]

- «متمّمی که از لحاظ معنایی به ابزار و یا وسیله‌ای که فعل به همراه آن به وقوع می‌پیوندد اشاره می‌کند مثال: بعضی از مردم با کشتی مسافرت می‌کنند.»[۲۸]

- «متمّم دیگر از روابط «ژرف ساختی» و در نتیجه معنایی به فاعل (عامل) و یا منشا فعل اشاره می‌کند.

نمونه: دشمن از ما فریب خورد.

که می‌توان آن را به صورت ما «دشمن را فریب دادیم»، درنظر گرفت.»[۲۹]

در کتاب «دستور کاربردی زبان فارسی» نیز از متمّم اجباری و اختیاری سخن به میان آمده است.[۳۰]

دکتر محمّد جواد شریعت از قوّت و ضعف متمّم سخن گفته‌اند که در ارتباط با ضعف و قوّت فعل (از جهت معنایی) است و همین امر را اساس تفاوت آن با مفعول به واسطه دانسته‌اند. از نظر ایشان گاه متمّم آن قدر شدّت دارد که جزء لاینفکّ فعل می‌شود مانند: «از این ملاقات نتایج زیادی به دست آورد.» و گاه این متمّم ضعیف‌تر است، طوری که جزء لاینفکّ فعل نیست و دست نویسنده برای گزینش کلمه‌ی دیگر باز است. امّا بدون این ترکیب و امثال آن هم جمله تمام نیست. به جمله‌ی زیر دقّت کنید:

«تلفات ارتش عراق در جنگ با کردها به ده هزار نفر رسید.»

امّا زمانی متمّم حالت ضعیف‌تری پیدا می‌کند مانند: «کارخانه‌ها باید در سه سال سهام خود را به مردم بفروشند.»

ایشان بدین ترتیب هرچند که در آغاز متمّم را با مفعول به واسطه (به پیروی عدّه‌ای از دستوریان) یکی گرفته‌اند، سپس از یکی دانستن آن‌ها سرباز زده‌اند.

نمونه‌های بالا، تنها جلوه‌هایی از گونه گونی آرای دستورنویسان را در این زمینه به نمایش می‌گذارد. این جا است که برای رهایی از این پراکندگی‌ها نیاز به جداسازی «جایگاه گروه حرف اضافه‌ای» در موقعیّت‌های گونه گون و ارائه‌ی ملاک تشخیص برای هر مورد و نام‌گذاری ویژه برای هر یک احساس می‌شود.

تعیین جایگاه گروه حرف اضافه‌ای در جمله نیاز؟ یا قابلیّت؟

در توجیه چرایی وجود متمّم فعل و ... در جمله از دو نظرگاه برخورد شده است. عدّه‌ای دلیل آن را در قابلیّت متمّم پذیری افعال، اسامی و ... دانسته‌اند.[۳۱] نتیجتاً آن را رکنی فزاینده و توضیح دهنده (مانند قیدها) فرض کرده‌اند. زیرا قابلیّت به عنوان

توانایی در همه ی موارد ضرورت نمی آفریند بلکه ثمره ی آن امکان بروز است. تعدادی دیگر از پژوهشگران، از جایگاه نیاز افعال، اسامی، و ... به گروه حرف اضافه ای مسأله را بررسی کرده اند که نیاز، یقیناً ضرورت و لزوم می آفریند.

حتی بعضی از آنان[۳۱] برای این نیاز، درجاتی قایل شده اند.

بدین ترتیب در این مورد نیز ـ چون موارد دیگر ـ استدلال ها در تقابل با هم است اگر چه هر کدام در جایگاه خود قابل بررسی و دفاع است.[۳۲]

در این جا با مسأله ای اساسی مواجه می شویم که ذهن پژوهشگران را به خود مشغول داشته است و آن مسأله عبارت از این است که ـ آیا «گروه حرف اضافه ای» در جمله رکن اصلی و ضروری به شمار می آید یا صرفاً نقشی توضیح دهنده (چون قید) دارد؟ که خود محوری مستقل را تشکیل می دهد.

گروه حرف اضافه‌ای
ـ رکن ضروری جمله
ـ در نقش فزاینده و توضیح دهنده

این واحد زبانی[۳۴] (حرف اضافه + اسم) گاه در جمله ای کوتاه[۳۵] به عنوان عنصری لازم جای می گیرد و گاه در جمله ی گسترده[۳۶] جهت توضیح بیشتر مفهوم جمله می آید. در صورت نخست حذف آن زیان اساسی به جمله وارد می سازد. در مورد دوم نقشی توضیحی را می پذیرد که اگر از جمله حذف شود زیان اساسی به مفهوم آن نمی رساند.

امّا متأسفانه این مهم از نظر عدّه ای از پژوهشگران پنهان مانده است و به طور کلّی برای آن نقش توضیح دهنده قایل شده اند. (بی آن که به جایگاه نخست گروه حرف اضافه ای نیز نظری کنند.)[۳۷]

گروهی که به آن پرداخته اند نیز رویه ی واحدی را (در تعیین ملاک تشخیص این دو از هم و مصداق های هر یک و نام گذاری، ...) در پیش نگرفته اند.

پی نوشت

۱ـ حرف اضافه + اسم

۲ـ همایون فرّخ، عبدالرّحیم، ص ۱۰۱۳.

۳ـ «مسند» در اصطلاح رایج مدنظر است.

۴ـ باطنی، محمّدرضا، ص ۷۵.

۵ـ خیامپور، عبدالرّسول، ص ۷۰۷۱.

۶ـ سلطانیّه گنزدفتر امروز، عملی، صص ۱۷۳ـ۱۶۶.

۷ـ انوری، حسن ـ احمدی گیوی، حسن، «دستور زبان فارسی»، ص ۱۲۱.

۸ـ نائل خانلری، پرویز، «دستور زبان فارسی»، صص ۸۳ـ۸۱.

۹ـ فرشید ورد، خسرو، «جمله و تحوّل آن در زبان فارسی» فصل نخست، جمله های بسیط فعلی، صص ۱۳۹ـ۱۱۵.

۱۰ـ مشکوة الدّینی، مهدی، «دستور زبان فارسی بر پایه ی نظریه ی گشتاری»، ص ۸۵.

۱۱ـ ارژنگ، غلام رضا «دستور زبان امروز» ص ۵۶.

۱۲ـ قریب، عبدالعظیم و دیگران، «دستور زبان فارسی ۴»، ص ۱۹۲.

۱۳ـ باطنی، محمّدرضا، ص ۷۷.

۱۴ـ خیامپور، عبدالرّسول «دستور زبان فارسی ۴»، ص ۲۲.

۱۵ـ دستور زبان فارسی، صص ۳۶۰ـ۳۵۴.

۱۶ـ قریب، همان، ص ۳۸.

۱۷ـ همایون فرّخ، عبدالرّحیم، ص ۱۰۳۷.

۱۸ـ ارژنگ، غلام رضا، صص ۴۰ـ۳۷.

۱۹ـ ص ۱۳۱.

۲۰ـ «دستور زبان فارسی امروز»، ص ۵۶.

۲۱ـ «دستور کاربردی زبان فارسی»، ص ۸۷.

۲۲ـ فرشید ورد، خسرو، «گفتارهایی درباره ی دستور زبان»، ص ۵۴.

۲۳ـ انوری، حسن ـ احمدی گیوی، حسن «دستور زبان فارسی ۱»، ص ۲۲۶.

۲۴ـ وحیدیان کامیار، تقی، «مقاله ی متمّم چیست؟»

۲۵ـ دستور زبان فارسی بر پایه ی نظریه ی گشتاری، ص ۱۲۶.

۲۶ـ «دستور کاربردی زبان فارسی»، ص ۹ـ۸۷.

۲۷ـ «دستور زبان فارسی ۴»، ص ۳۵۸.

۲۸ـ فرشید ورد، خسرو، ص ۷۰

۲۹ـ مشکوة الدّینی، مهدی، صص ۱۲۴ـ۱۲۰.

۳۰ـ همان، ص ۱۳۲

۳۱ـ همان، ص ۱۳۳.

۳۲ـ همان، ص ۱۳۴.

۳۳ـ دستور کاربردی زبان فارسی، ص ۹ـ۸۷ نقل به مضمون.

۳۴ـ ر. ک «مبانی علمی دستور زبان فارسی» صص ۱۱۰ـ۱۰۷

۳۵ـ شریعت، محمّدجواد «دستور زبان فارسی» صص ۳۵۶ـ۳۵۵.

۳۶ـ استدلال اوّل توجیه مناسبی است برای وجود متمّم های اختیاری و قیدهب و هر عنصر توضیح دهنده ی دیگر در جمله و استدلال دوّم، توجیه گر متمّم های اجباری است.

۳۷ـ گروه حرف اضافه ای.

۳۸ـ جمله ی کوتاه تنها در بر گیرنده ی ارکان اصلی جمله است.

۳۹ـ در جمله ی گسترده عناصر نوعی چون قید، مضاف الیه، مکمّل و ... می آید.

۴۰ـ از جمله ی این بزرگان می توان «دکتر محمّدرضا باطنی»، «دکتر خانلری» و «دکتر حسن انوری» را نام برد

* prepositional phrase

** Adjunct

*** Adverbial phrase

**** Indirect object

■ مفعول کجاست؟ تشویق آموزگار چه نقشی دارد؟ مجله ی رشد

نمودارهای دستوری

عبدالحمید آخوندی

استفاده از نمودارها در تبیین مسایل گوناگون زبانی دارای اهمیّتی ویژه است که عینی کردن پدیده های ذهنی را به عنوان یکی از پیش آمدهای آن می توان ذکر کرد. هر کوششی در این راه گامی است به سوی تسهیل تدریس درس های ادبیّات و زبان فارسی بویژه بخش دستوری آن.

در این مقاله نیز نویسنده در تحقق همین هدف کوشیده است تا به گفته ی خودش از بار توضیحات تئوریک و شفاهی مطلب قدری بکاهد و آن را تصویری و دیداری سازد.

نمودارهای دستوری

استفاده از رسانه ها در هر شکل به عنوان وسایل کمک آموزشی مفید و ارزنده است. از رسانه ها می توان به عنوان مکمّل و تکیه گاه معلّم در امر آموزش استفاده کرد. امّا نکته ی مهم این است که: رسانه ها باید در دسترس باشند و امکان تهیّه و استفاده از آن ها در حدّ توان معلّم باشد.

نمودارها یک وسیله ی دیداری هستند و می توان از آن ها به عنوان یک رسانه ی ساده و تصویری در جهت تسهیل امر آموزش استفاده کرد. نمودارها کار آموزش را کارآمدتر و سریع تر می کند، و جنبه ی تصویری به مباحث آموزشی می دهند. از نمودارها نباید به عنوان وسیله ای برای تحت تأثیر قرار دادن دانش آموز استفاده کرد، بلکه باید سعی شود با کمک آن ها بافت فیزیکی جمله ها و گروه های مورد قبول دستوری به طور صحیح و واضح توصیف شود.

در کتاب های زبان فارسی دوره ی متوسّطه از دو نوع نمودار استفاده شده است:

۱ـ نمودار درختی ۲ـ نمودار پیکانی

در ذیل پس از توضیح مختصر درباره ی هر کدام، به نمونه های گوناگون آن ها اشاره می شود.

نمودار درختی Tree diagram

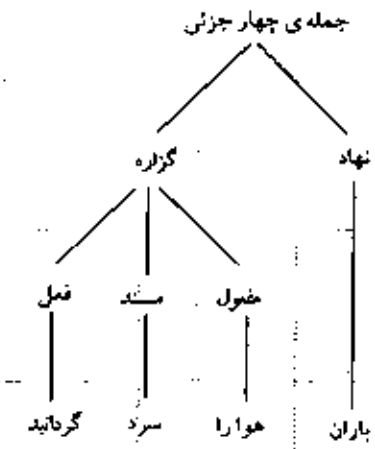
از این نمودار در کتاب های زبان فارسی برای توصیف گروه های اسمی و نیز برای نشان دادن سازه های اصلی جمله های ساده استفاده شده است. نمودار درختی نظام مند بودن جمله ها و مقوله های دستوری ـ را به طوری عینی و تصویری نشان می دهد و اطلاعات دستوری را به صورت منسجم و جمع و جور ارائه می دهد. این نمودارها نشان می دهند که هر کدام از سازه ها شاخه ای از یک درخت (بافت) هستند. این نمودارها نوع سازه های دستوری جمله ها و گروه های اسمی و محلّ انشعاب طبیعی آن ها و نیز محلّ گره و اتّصال آن ها را نشان می دهد.

در نحوه ی استفاده و شیوه ی ارزش یابی از نمودارهای درختی ـ به خصوص در جمله های چند جزئی ـ دبیران محترم باید به دو نکته توجّه کنند:

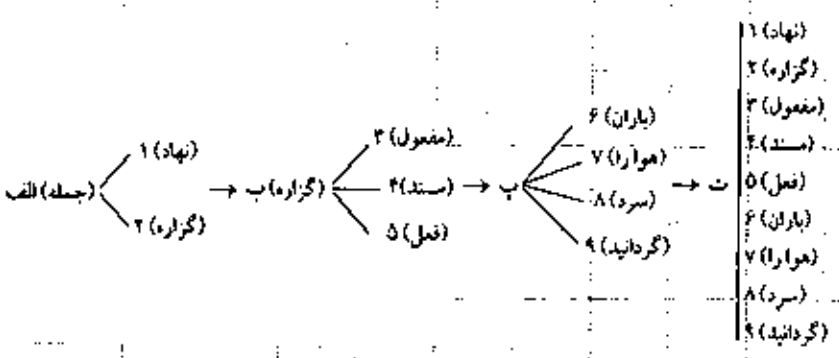
۱ـ به روال طبیعی انشعاب سازه ها توجّه کنند.

۲ـ نمره ی در نظر گرفته شده برای هر نمودار با نوع آن و شاخه ها و اجزای آن منطبق باشد.

مثلاً به نمودار درختی جمله ی چهار جزئی زیر توجّه کنید:



اکنون به نمودار زیر که مراحل ارزش یابی آن را در چهار مرحله و فرآیند نشان می دهد توجّه کنید



در مرحله ی الف ارزش یابی ما از دو شاخه ی اصلی جمله خواهد بود. (نمودار ساده)

در مرحله ی ب انشعاب های اصلی گزاره، همان نقش های نحوی در قسمت گزاره را آموزش و ارزش یابی می کنیم.

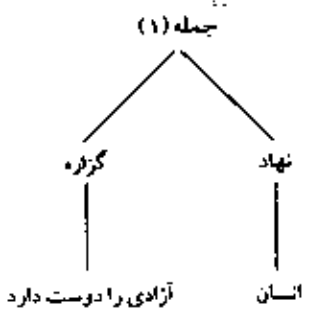
مرحله ی ب در این مرحله دقیقاً واژه هایی را که نقش های اصلی را برعهده دارند مشخّص می کنیم. در صورت ارزش یابی از این قسمت سائید قسمت های الف و ب نمودار را خود طرّاح سؤال جواب دهد یا اینکه کلّ الف و ب و پ را همراه رسم نمودار سؤال کند که در این صورت باید نمره ی ارزش یابی با موارد خواسته شده منطبق باشد.

مرحله ی ت: در این مرحله ترسیم و نوشتن کلّ نمودار این جمله ی چهارجزئی و تقسیمات و انشعابات آن را از دانش آموز می خواهیم.

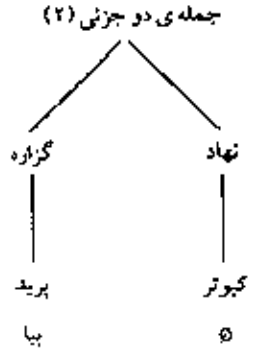
به هر حال برای رسم این نمودار معلّم یا دانش آموز باید سه مرحله ی الف و ب و پ و نُه عمل اصلی را انجام دهد. نکته ی مهم این است که در صورتی دانش آموز مرحله ی ب را می تواند به درستی انجام دهد که مرحله ی الف را طی کرده باشد و همین طور طبیعتاً مرحله ی پ باید پس از پادگیری مرحله ی ب باشد.

اکنون به نمونه های متعدّد این نمودار با توجّه به کتاب های درسی اشاره می شود.

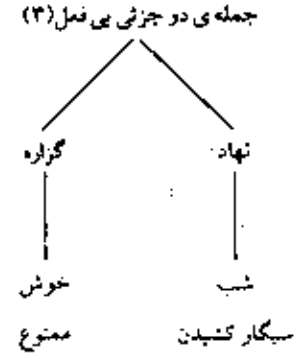
جمله (۱)



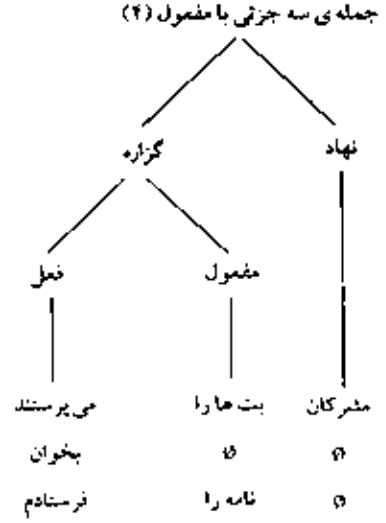
جمله ی دو جزئی (۲)



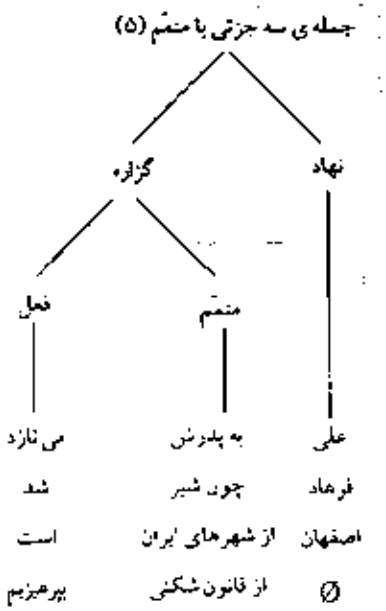
جمله ی دو جزئی بی فعل (۳)



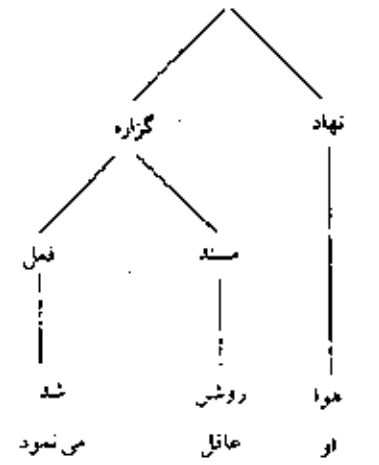
جمله ی سه جزئی با مفعول (۴)



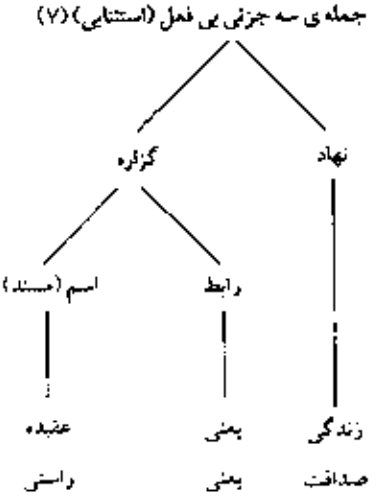
جمله ی سه جزئی با متمّم (۵)



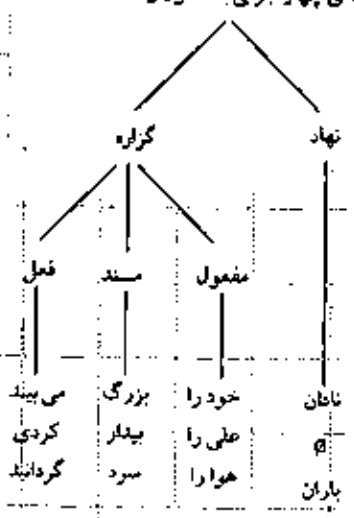
جمله ی سه جزئی با مسند (۶)



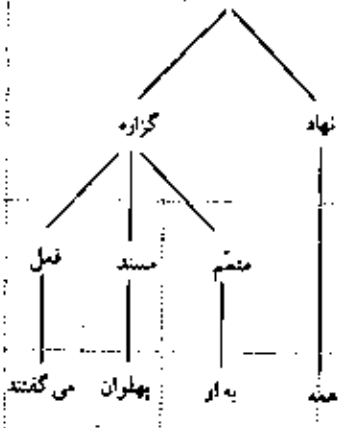
جمله ی سه جزئی بی فعل (استثنایی) (۷)



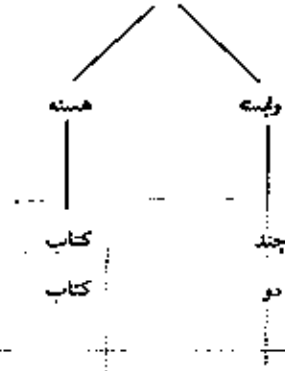
جمله ی چهار جزئی با مفعول و مسند (۸)



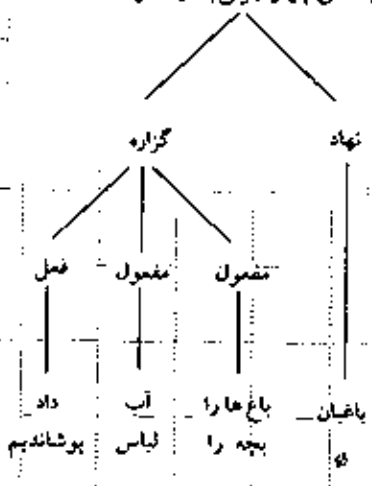
جمله ی چهار جزئی با متمّم و مسند (۱۱)



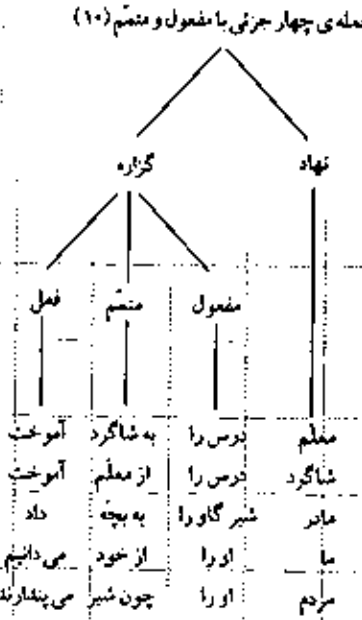
گروه اسمی (۱۵)



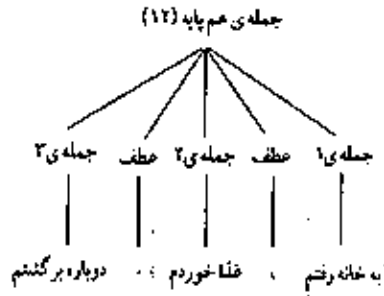
جمله ی چهار جزئی با دو مفعول (۹)



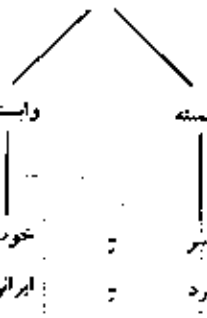
جمله ی چهار جزئی با مفعول و متمّم (۱۰)



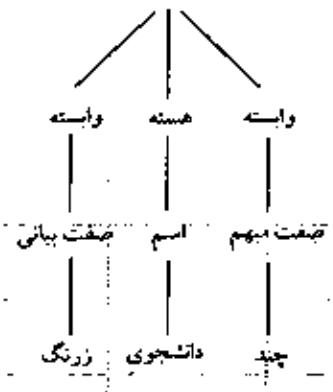
جمله ی هم پایه (۱۲)



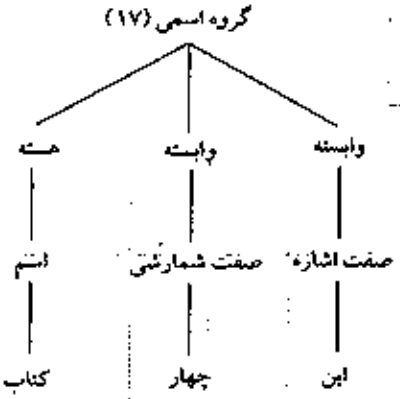
گروه اسمی (۱۴)



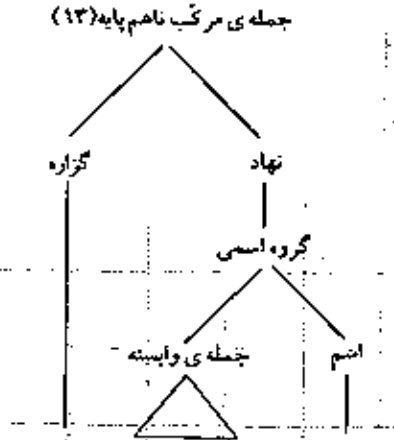
گروه اسمی (۱۶)



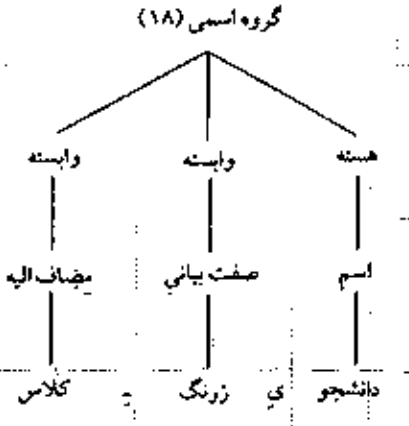
گروه اسمی (۱۷)



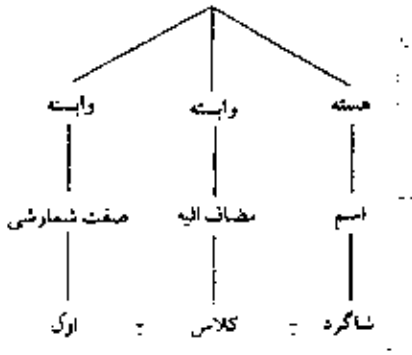
جمله ی مرکّب ناهم پایه (۱۳)



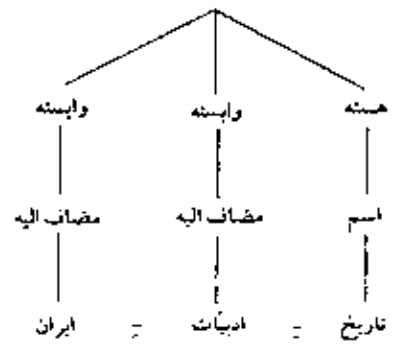
گروه اسمی (۱۸)



گروه اسمی (۱۹)



گروه اسمی (۲۰)



نمودار پیکانی

این نمودار به منظور تعیین و روابط واژه‌های دستوری در محور هم‌نشینی (خطّی) کاربرد بیشتری دارد. با این نمودار می‌توانیم هسته و وابسته‌های پیشین و پسین در گروه اسمی را به خوبی مشخّص کنیم، همان‌طور که قبلاً اشاره شد مطلب جنبه‌ی تصویری و دیداری پیدا می‌کند و از بار توضیح شفاهی و تئوریک مقداری کاسته می‌شود. در ذیل به نمونه‌های متعدّد آن اشاره می‌شود:

۱ـ وابسته‌ی پیشین + هسته

این دامایان اولین پیشوا بزرگ‌ترین بخش

۲ـ هسته + وابسته‌ی پسین

آفتاب روشن نفر سوم

۳ـ صفت مبهم + صفت شمارشی + هسته

هر چهار دانش‌آموز

۴ـ صفت شمارشی + ممیّز + هسته

دو دستگاه منزلی یک قبضه تفنگ

۵ـ شاخص + هسته + مضاف الیه

سرهنگ صیّاد شیرازی

۶ـ هسته + صفت + مضاف الیه

آفتاب روشن حقیقت (آفتاب روشنِ حقیقت)

۷ـ هسته + صفت + صفت صفت

رنگ سبز لجنی چشمان آبی روشن

۸ـ هسته + مضاف الیه + مضاف الیه مضاف الیه

کتاب تاریخ علی

کیف پسر همسایه

دیوار خانه‌ی مشهدی حسن

۹ـ هسته + صفت + مضاف الیه

پیراهن سیاه مرد

۱۰ـ هسته + مضاف الیه + صفت

پیراهن مرد سیاه

۱۱ـ هسته + صفت بیانی + صفت نسبی

(تعدّد صفاتی که از یک مقوله نیستند)

دانشجوی زرنگ ایرانی

۱۲ـ هسته + چند صفت هم پایه

گردن ظریف و کشیده

گردن ظریف کشیده و زیبا

مرد خوب و دانا و با تقوا

۱۳ـ هسته + صفت + مضاف الیه

خوردن این غذا

۱۴ـ هسته + مضاف الیه + صفت‌های هم پایه

معیار دستور زبان واحد و انعطاف‌ناپذیر

۱۵ـ هسته‌های هم پایه + صفت

مردان و زنان فداکار

گردن و دست و پای ظریف

۱۶ـ هسته‌های هم پایه + صفت‌های هم پایه

(تعدّد موصوف و صفت)

مردان و زنان بداکار و مؤمن

۱۷ـ هسته‌های هم پایه + مضاف الیه

(تعدّد و هم پایگی مضاف)

مدارس و دانشگاه‌های ما

درها، پنجره‌های ساختمان موزه

۱۸ـ هسته + تعدّد و هم پایگی مضاف الیه

رنگ درها پنجره‌ها و ستون‌های ساختمان موزه

۱۹ـ متمّم + متمّم متمّم

از آشنایی با شما خوشحال هستم

۲۰ـ مطابقت نهاد جدا و پیوسته

علی دوستان ما را دید ∅

ـ کتاب را خرید ∅

۲۱ـ ضمیر و مرجع ضمیر

او از برادر خود رنجیده بود ولی آن را پنهان می‌کرد

۲۲ـ جمله‌ی مرکّب

به بازار رفتم تا کتاب بخرم

پاورقی

۱ـ کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی متوسطه، اوّل، دوم و سوم جدید التألیف

۲ـ دستور سال سوم فرهنگ و ادب، غلامرضا ارژنگ، علی اشرف صادقی، چاپ ۱۳۶۰

۳ـ دستور زبان فارسی، دکتر مشکوة الدینی، صص ۱۱۸ و ۱۱۹

۴ـ توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، دکتر باطنی

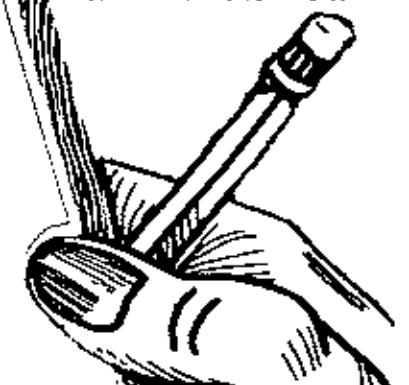
۵ـ بررسی زبان: جورج یول ترجمه‌ی دکتر حسین جاویدان و دکتر وثوقی

۶ـ زبان شناسی و زبان، جولیا، امی، فالک، ترجمه‌ی خسرو غلامعلی زاده

۷ـ زبان شناسی کاربردی ـ تئودور افس ـ ترجمه‌ی محمود الیاسی ـ آستان قدس

تأمّلی بر میان وند در زبان فارسی

□ کاوس ـ یعقوب رحیمی داشلی برون



اشاره:
این مقاله ی کوتاه به جمع بندی و ارائه ی برخی نکات درباره ی انواع تکواژ و ویژگی های آن می پردازد. نویسنده جز دو مورد به نبود میان وند در زبان فارسی قائل است. این مقاله پاسخی است به «مقاله ی میان وند در زبان فارسی» به قلم آقای حسنعلی ترقی اوغاز و پاسخ هیئت تحریریّه ی مجله. نویسنده از دبیران استان گلستان و کارشناس امور فرهنگی و ادبی و عضو شورای سردبیری مجلّه ی «یاپراق» است.

ابتدا به بررسی تعریف تکواژ در کتب درسی و ذکر انواع و ویژگی های آن می پردازیم تا جایگاه تکواژ وابسته یا وند و بالاخص میان وند در زبان فارسی مشخّص شود.

تکواژ و ویژگی‌های انواع آن:

«تکواژ، واحد معنی داری است که به واحدهای معنی دار کوچک تر بخش پذیر نباشد.»[1] این تعریف که در کتب درسی نظام جدید متوسّطه مندرج است، اگرچه مانع از ورود مباحث دیگر زبان در دایره ی تعریف است، برای فرار دادن عناصری از زبان در حوزه ی خود، مانند نقش نماها که لزوماً به تنهایی معنی دار نیستند امّا استقلال املایی و آوایی دارند، جامع نیست. دست کم، در مواردی مثل را، با و ... ابهام وجود دارد؛ بنابراین تعریفی که همکار فاضلم آقای آخوندی به نقل از جورج برل بیان نموده اند کامل تر می نماید: «تکواژ (morpheme) کوچک ترین واحد زبان است که دارای معنی یا نقش دستوری است.»[2] با توجّه به این که دانش آموزان در سال اوّل نقش های دستوری گروه اسمی، گروه فیدی و نقش نماها را که عناصر دستوری زبان هستند، می آموزند و آمادگی ذهنی دارند، می توان این تعریف را جایگزین تعریف فعلی در کتاب سال دوّم نمود.

اکنون برای جلوگیری از اطاله ی کلام به بیان ویژگی های انواع تکواژ می پردازیم. برای شناخت این ویژگی ها، به جایگاه مستقل یا وابسته ی تکواژها از لحاظ دستوری، معنایی، املایی و آوایی دقّت می کنیم.

الف ـ تکواژهای آزاد قاموسی:

این نوع تکواژها غالباً استقلال املایی، معنایی، آوایی و دستوری دارند. مانند کتاب، هوش، روز، زرنگ و ... این تکواژها در عین این که معنی مستقل دارند، در نوشتار نیز دارای مرز و محدوده ی معیّنی نسبت به کلمات دیگرند؛ نکیه و درنگ موجود در آن ها هنگام تلفّظ استقلال آوایی آن ها را تعیین می کند و هنگام کاربرد در جمله نقش دستوری خاصّی می پذیرند. برخی تکواژهای آزاد قاموسی از قبیل بن مضارع افعال فارسی، در زبان معیار استقلال خود را از دست داده اند. دکتر فرشیدورد این گونه عناصر لغوی را که وند نیستند و در عین حال استقلال ندارند، «نیمه کلمه» نامیده اند.[3] مثل «دان» در واژه ی مشتقّ دانا، یا در واژه ی مشتق ـ مرکّب «سخندانی». تکواژهای آزاد قاموسی در ساخت واژه به عنوان عناصر ترکیبی کاربرد دارند؛ چون واژه یا شبه واژه هستند.

ب ـ تکواژ آزاد دستوری:

این نوع تکواژها عنصر لغوی نیستند پس استقلال معنایی ندارند و غالباً از این نظر که در جمله نقش دستوری مانند نهاد و مفعول و ... نمی پذیرند، استقلال دستوری نیز ندارند بلکه یکی از کارکردهای دستوری ذیل را دارند:

۱ ـ نقش ساز: تکواژهای آزادی هستند که خود نقش دستوری نمی پذیرند امّا به کلمه ای نقش دستوری می دهند؛ مثل حروف اضافه: از، با، به و ... کسره ی اضافه پس از مضاف و موصوف که نقش های منمّم، وصف و مضاف الیه را در

ساختمان جمله یا گروه اسمی ایجاد می کنند: کودک از موجود خیالی ترسید.

۲ ـ نقش نما: فقط نشان دهنده ی نقش دستوری است و خود عامل دستوری برای وجود نقش کلمه در جمله نیست. مانند «را» و «ای» که نشانه ی مفعول و منادا هستند؛ این نقش های دستوری بدون وجود نشانه ها نیز در زبان معیار کاربرد دارد.

احمد کتاب را خواند

احمد کتاب خواند.

۳ ـ پیوند ساز: حروف پیوند همپایگی و وابستگی می باشند که وظیفه ی اتّصال بین دو جمله یا شبه جمله را بر عهده دارند.

می بینیم عناصر دستوری این گروه از تکواژهای آزاد در رابطه با سایر اعضای جمله مشخّص می شود امّا هنگام کاربرد در جمله از نظر املایی از سایر کلمات متمایزند و از نظر آوایی نیز غالباً یکی از هجاها، تکیه دار است.

سخن اصلی ما برای شناخت میان وند یا عدم آن در زبان فارسی، بر سر تکواژهای آزاد دستوری است. آیا تکواژهای آزاد دستوری (از قبیل حروف پیوند، نشانه و اضافه) در ساختمان جمله کلمه محسوب می شوند یا عنصری کوچک تر از کلمه اند؟ پاسخ این پرسش قسمت عمده ی موضوع مورد بحث ما را گره گشایی می کند.

می دانیم که در کتاب های درسی و طبق نظر همه ی دستورنویسان «حرف» یکی از انواع کلمه است و در زبان عربی که شاید حداقل انواع کلمه را در زبان های جهان دارد، یک مورد از سه نوع کلمه «حرف» است. دستورنویسان فارسی نیز در تقسیمات انواع کلمه، آن را در یکی از مقوله های خویش قرار داده اند. در کتاب درسی متوسّطه نیز برای شمارش تعداد کلمات یک جمله، هر یک از تکواژهای آزاد دستوری ـ حتّی کسره ی اضافه با نقش نمای اضافه ـ کلمه شمرده شده اند[۱] این نوع کلمات از لحاظ معنایی و دستوری به وندها (تکواژهای وابسته) شباهت دارند؛ چون استقلال معنایی و دستوری ندارند و به دلیل داشتن استقلال املایی و آوایی کلمه اند.[۲] عموماً پیوند تکواژهای آزاد ـ چه دستوری چه قاموسی ـ در ساختمان واژه ی جدید ترکیبی است نه اشتقاقی. کلماتی مانند داروخانه، مهمان سرا، گل گاوزبان به دلیل پیوند این نوع تکواژها، واژه های مرکّب ساخته شده اند نه مشتق.

آن گاه که تکواژ آزاد دستوری (حرف اضافه، نشانه یا پیوند) به عنوان یک عنصر در ساختمان واژه ی جدید به کار رود با توجّه به این که در هنگام کاربرد مستقل کلمه محسوب می شود، چه ضرورتی دارد که به هنگام ایجاد کلمه ی جدید آن را میان وند بنامیم؟ «تا» در واژه ی «سرتاسر» همان تکواژ آزادی است که علاوه بر استقلال معنایی و دستوری، استقلال املایی و آوایی خود را نیز از دست داده است. به دلیل پیوند سه تکواژ آزاد، کلمه ی مرکّب ساخته شده است نه مشتق ـ مرکّب

ج ـ تکواژهای وابسته

این نوع تکواژها که خود دو قسم اشتقاقی و تصریفی دارند، هیچ گاه در ساختمان جمله استقلال معنایی، دستوری، املایی و آوایی ندارند و همیشه جایگاه دستوری، آوایی و معنای آن ها در زبان، پس از پیوند با تکواژهای دیگر مشخّص می شود. مثلاً «ا» در «پهنا» تکواژ وابسته ی اشتقاقی و صفت ساز است؛ در واژه ی «پهنه» تکواژ وابسته ی اشتقاقی اسم ساز است.

تکواژهای تصریفی در تغییر نوع کلمه از لحاظ ساخت واژه هیچ نقشی ندارند. تکواژهای تصریفی «می»، ب، ـَـد» در واژه های «می رود، برود»، فعل را تبدیل به مشتق یا مرکّب نمی کنند و همان فعل ساده است. واژه ی «مردانی» نیز در جمله ی «مردانی را در خیابان دیدم.» از لحاظ ساختمان واژه با «مرد» و «مردان» هیچ تفاوتی ندارد. هر سه مورد واژه ی ساده می باشند. چون وندهای «ان» نشانه ی جمع و «ی» نشانه ی اسم ناشناس، تصریفی هستند[۳]. اگر از تکواژهای اشتقاقی، یک یا چند مورد به پایه ی واژه افزوده شود، طبقه ی دستوری یا معنای کلمه را تغییر می دهد و واژه ی جدید می سازد، از این نظر هرگاه همراه تکواژ اشتقاقی یک تکواژ آزاد قرار گیرد، کلمه ی مشتق ساخته می شود مثل واژه های «دانش»، «دانشمند»، «دانشمندی» که مشتق هستند. چنانچه واژه های دارای تکواژ اشتقاقی بیش از یک تکواژ آزاد داشته باشند، کلمه ی مشتق ـ مرکّب ساخته می شود، مثل «دانشسرا» و «دانشجو» که دو تکواژ آزاد و یک تکواژ وابسته ی اشتقاقی دارند.

میان وند در زبان فارسی

«میان وند، وندی است که در درون پایه ی یک واژه جای می گیرد.»[۴] از این تعریف مشخّص می شود که:

۱ ـ میان وند تکواژ است چون در ساخت واژه برای ایفای نقش صرفی یا اشتقاقی به کار می رود.

۲ ـ حتماً یک تکواژ آزاد را می شکافد و در محلّ شکافتگی قرار می گیرد.

۳ ـ عنصری وابسته است و هیچ گاه به صورت مستقل در زبان کاربرد ندارد؛ چون ماهیّت وند چنین ایجاب می کند. بنابراین میان وند از عناصر اشتقاقی یا تصریفی زبان است و کلمه ی مرکّب نمی سازد.

واژه ی مرکّب آن است که از دو تکواژ آزاد یا بیشتر تشکیل شود: چهارراه، یک رنگ، میان وند» و ... با توجه به این که حروف و کسره ی اضافه در ساختمان جمله و گروه، کلمه محسوب می شوند و از تکواژهای آزاد می باشند قرار دادن واژه هایی مثل «حلقه به گوش، سرتاپا، زد و خورد» در گروه کلمات مشتق ـ مرکّب صحیح به نظر نمی رسد؛ زیرا این موارد، کلماتی هستند که با حذف و تغییر تکیه و درنگ از حالت واژه های مستقل خارج شده اند و به یک واژه ی مرکّب تبدیل شده اند. برای ایضاح بیشتر به دو جمله ی زیر دقت می کنیم:

الف ـ او حلقه به گوش دارد.

ب ـ او غلام حلقه به گوش دارد.

«حلقه به گوش» در جمله ی «الف» گسترش پذیر است چون سه کلمه ی مستقل دارد:

او حلقه هایی به هر دو گوش دارد.

از نظر آواشناسی هر کلمه در جمله دارای تکیه و درنگ خاص خوداست. پس حلقه به گوش در جمله ی «الف» دارای سه تکیه و سه درنگ است. پس سه واژه ی ساده می باشد امّا در جمله ی «ب» درنگ ها و تکیه ها را در دو واژه ی اوّل از دست داده است و مجموعاً «حلقه به گوش»

دارای یک تکیه و یک درنگ در هجای پایانی می‌باشد. نتیجتاً کلمات ساده بر اثر این تغییرات آوایی تبدیل به کلمه ی مرکّب شده‌اند و چون «به» در کاربرد مستقل واژه می باشد قابلیّت تبدیل شدن به وند را ندارد. از این قبیل است واژه‌های «سرتاپا، زد و خورد» که در کاربرد مستقل گسترش پذیر می باشند:

از فرق سر تا نوک پای او را نگریست ← از سر تا پای او را نگریست ← سر تا پای او را نگریست.

سخن او سرتاپا شور و هیجان داشت.

مقایسه ی «دستگیره» با «گیرودار» و این نتیجه گیری که هر دو مشتق ـ مرکّب می باشند، قیاس مع الفارق است؛ زیرا تکواژ «ـه» از نوع وابسته است و هیچ گاه در زبان کاربرد مستقل ندارد؛ امّا تکواژ «و» در زبان فارسی به طور مستقل نیز به کار می رود. عین تکواژهای «خانه» و «کار» که هر یک کاربرد مستقل دارند امّا در واژه ی «کارخانه» عناصر وابسته به هم‌اند و واژه نمی باشند.

این که بگوییم «و» در «گیرودار» از دو حال خارج نیست؛ یا آن را واژه نامید یا وند[10]، قابل تأمّل است زیرا شقّ سومی هم می توان در نظر گرفت؛ چنان که بیان شد، «و» واژه‌ای بوده است که استقلال آوایی یعنی تکیه و درنگ خود را از دست داده و در ساختمان واژه ی مرکّب به کار رفته است. خاصیّت عطفی در این نوع واژه‌ها مثل «نشست و برخاست، دید و بازدید، زد و خورد و ...» به کلّی از بین نمی رود بلکه به دلیل ساختن واژه ی مرکّب سست می شود. «نشست و برخاست» یعنی موقعیّت یا مکانی که در آن هم نشستن وجود دارد و هم برخاستن. «و» این دو عمل را به یکدیگر پیوند می دهد و از پیوند دو مصدر مرخّم واژه ی جدید می سازد. پس مسلّم است که به دلیل مرکّب بودن واژه ی «گیرودار» در ژرف ساخت جداگانه برای «گیر» و «دار» نمی توان در نظر گرفت:

در این گیرودار محمود به هندوستان لشکر کشید.

در این گیر (یا در این دار) محمود به هندوستان لشکر کشید.

هم چنین در سایر واژه‌های مرکّب نیز رابطه ی نحوی در ژرف ساخت وجود دارد که در ساختار فعلی کلمه نیز محسوس است. برای مثال رابطه ی تکواژهای واژه ی «خرمن کوب» را در نظر می گیریم:

ابزاری خرمن را می کوبد ← آن ابزار کوبنده ی خرمن است ← خرمن کوبنده ← خرمن کوب.

مشاهده می کنیم بین دو تکواژ در واژه ی مرکّب «خرمن کوب» رابطه ی فعلی و مفعولی وجود دارد. با این تفاصیل اگر تکواژ «و» را در مثال های فوق میان وند بدانیم، اولاً تبدیل شدن واژه به وند در زبان ها قابل تحقیق است و به نظر نگارنده این امر امکان پذیر نیست؛ زیرا علّت مرکّب بودن واژه های «کارخانه، سخندان و هنرجو» وجود تکواژهای آزاد است که در زبان معیار به عنوان عضو مستقل نیز به کار می رود. «جو» و برخی ریشه های مضارع افعال در زبان معیار نیز ـ نه زبان ادبی ـ کاربرد مستقل ندارد و از این حیث به «وند» شبیه است امّا آن را وند نمی دانیم. «و، نا، در، به» در واژه های «زد و خورد، سرتاسر، خودبه خود، پی درپی» نیز چنین است و اکنون در زبان معیار به عنوان واژه به کار می رود. ثانیاً اگر این ها را میان وند بدانیم، با تعریف زبان شناسی عمومی درباره ی میان وند که حاصل مطالعه و پژوهش در قوانین عمومی زبان های عالم است و قبلاً تعریف آن گذشت، مغایرت دارد و میان وند را باید به شکل دیگری تعریف کرد تا بین دو تکواژ آزاد (پایه ی کلمه) بتواند قرار گیرد.

امّا درباره ی «ـه» در واژه های «آب جو āb – e – jow(jaw) نه آب جوی āb – e – jūy، تخت خواب، تخت جمشید» ـ که در اصل واژه است ـ همان قانون پیشین مرکّب سازی با تغییر آواهای زیر زنجیری صادق است؛ چون نحوه ی تلفّظ «ـه» در گروه اسمی «کتاب حسن» با «آب جو، گل سرخ» متفاوت است؛ بدین معنی که در مورد اخیر «ـه» تکیه و درنگ خود را از دست داده و به عنوان تکواژی در واژه ی مرکّب به کار رفته است و مجموعاً سه تکواژ دارای یک تکیه و یک درنگ می باشد که در هجای پایانی واقع شده است. استاد فرشیدورد آن را کسره ی مخفّف یا کسره ی خفیف نامیده و متذکّر شده‌اند که این نوع کسره سبب تمایز مرکّب از غیر مرکّب می شود.[11]

صامت «ی» در واژه هایی نظیر دانایان، دانشجویان چنان که مؤلّفان محترم کتب درسی نیز ذکر کرده‌اند صامت میانجی می باشد؛ امّا مصوّت بلند «ی» در واژه ی «شیخون» به نظر نگارنده تکواژ وابسته ی اشتقاقی از نوع پسوند نسبت است. «خون شیی» به صورت ترکیب وصفی مقلوب درآمده، «شبیخون» به معنای حمله ای که زمان آن به شب نسبت دارد، در زبان کاربرد یافته است.

«ا» در افعال دعایی که در مقوله ی دستور تاریخی است، طبق نظر همکار فاضلم آقای عمرانی همان تبدیل مصوّت «ـَـ» به «ا» است. باید توجّه داشت که همین «ا» تغییر معنایی در فعل ایجاد می کند و مفهوم دعا به آن می افزاید. چون عنصری دارای معنی است پس تکواژ وابسته می باشد و این تغییر در میان یک واژه که تکواژ آزاد نمی باشد، قرار می گیرد شاید بتوان آن را میان وند نامید. حذف واج «ـَـ» و افزایش «ا» در واژه هایی نظیر تختن ← تافتن اکنون در زبان فارسی معیار قابل تشخیص نیست. طبق نظر مؤلّفان محترم کتب درسی اهل زبان آن را تکواژ اشتقاقی نمی پندارند.[12]

«ا» در واژه های «سراسر، سرازیر، پایاپای و ...»، «و» در واژه های «جورواجور، رنگ وارنگ، دلواپس» طبق نظر استاد عمرانی احتمالاً حرف اضافه بوده‌اند و حروف اضافه ای نظیر «تا» در «سرتاسر»، «با» در «جورباجور». به هر حال از منظر تعاریف میان وند در زبان شناسی آیا می توان وند بین دو پایه ی واژه را میان وند نامید یا با توجّه به این ویژگی خاص زبان فارسی عنوان دیگری به آن باید داد؟

زیرنویس‌ها

۱ ـ زبان فارسی ۳ و ۴، سال دوم، نظام جدید متوسّطه، سال ۱۳۷۷، ص ۱۵۹.

۲ ـ آخوندی، عبدالحمید. تکواژ، رشد آموزش زبان فارسی، شماره ی ۵۳، زمستان ۱۳۷۸، ص ۲۶.

۳ ـ فرشیدورد، خسرو: جمله و تحوّل آن در زبان فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵، ص ۲۶.

۴ ـ زبان فارسی (۵) به استثنای رشته ی ادبیّات و علوم انسانی، نظام جدید متوسّطه، سال ۱۳۷۸، ص ۱۷.

۵ ـ برای شرح بیشتر و تفصیلات کلمات مستقل و نامستقل ر. ک. فرشیدورد، خسرو: همان اثر، ص ۸۳ ـ ۷۳.

۶ ـ پایه ی واژ، همراه با وندهای تصریفی را شبه مشتق نیز نامیده‌اند. ر. ک. مأخذ پیشین، ص ۸۱.

۷ ـ ترقی اوغاز، حسنعلی. میان وند در زبان فارسی، مجلّه ی رشد، پیشین، ص ۲۸.

۸ ـ زبان فارسی (۵)، پیشین، ص ۱۵۷.

۹ ـ مأخذ پیشین، ص ۱۵۸.

۱۰ ـ عمرانی، غلامرضا: آیا در فارسی میان وند نداریم؟، مجلّه ی رشد، پیشین، ص ۳۱.

۱۱ ـ فرشیدورد، خسرو: همان اثر، ص ۶۷.

۱۲ ـ زبان فارسی (۵)، پیشین، ص ۱۵۸، شماره ی ۲.

ادبیّات فارسی ۵، درس یازدهم

نقد و بررسی ترجمه ی شعر ترانه ی من از ویلیام شکسپیر

اکبر اخلاقی ـ اصفهان

ترجمه ی شعر، اگر ناممکن نباشد ـ آن چنان که بسیاری برآنند ـ دست کم کاری بس دشوار است؛ و این از آن روست که در شعر نه فقط با معنای مستقیم، که با تمامی ابعاد و لایه ها و ظرایف و ظرفیّت های زبان سروکار داریم و وقتی کار به این حیطه ها می کشد، یکتایی هر زبان و فراتر از آن یکتایی رفتار شاعر با زبان خویش رخ می نماید. هر شعر در عین ارتباط با کلّیّت زبان و فرهنگی که از آن برآمده، خود رخداد تازه ی نامکرّری است که ساختار و مناسبات درونی ویژه ای دارد. این جاست که باور به ترجمه و بازگردانی وفادارانه رنگ می بازد و بی اطمینانی جای آن را می گیرد.

این مشکلی است همگانی که تمام ترجمه های شعر با آن روبه رویند و اگر مشکل ترجمه ی شعر شکسپیر در درس یازدهم کتاب ادبیّات فارسی ۵ با عنوان «ترانه ی من» تنها از همین گونه بود، در آن صورت خرده گرفتن برآنچه در این قلمرو دانشی و طبیعی است، البتّه منصفانه نمی بود. امّا متأسفانه مسأله چیزی بیش از این هاست. اشکالاتی است که هیچ ربطی هم به ذوق و سلیقه ندارد؛ برخی ناشی از نشناختن شعر و زبان شعری است و برخی دیگر، با تأسّف بیشتر، ناشی از ضعف مترجم در فهم زبان مبدأ یا بازگردانی به زبان مقصد است که نه تنها در شعر که در ترجمه ی هر اثر دیگری نیز عیب شمرده می شود.

این موارد به ترتیب مصراع ها عبارتند از:

۱. در مصراع اول pebbled shore به «شنزار ساحل» ترجمه شده که در واقع ساحل شنی (به صورت موصوف و صفت نه مضاف و مضاف الیه) است. در ترجمه ی اوّل تأکید بر «شنزار» است امّا در ترجمه ی دوم «ساحل» برجسته تر است که این تفاوت در شعر از لحاظ تأثیر معنایی و حسّی و حتّی از لحاظ تخیّلی اهمیّت دارد.

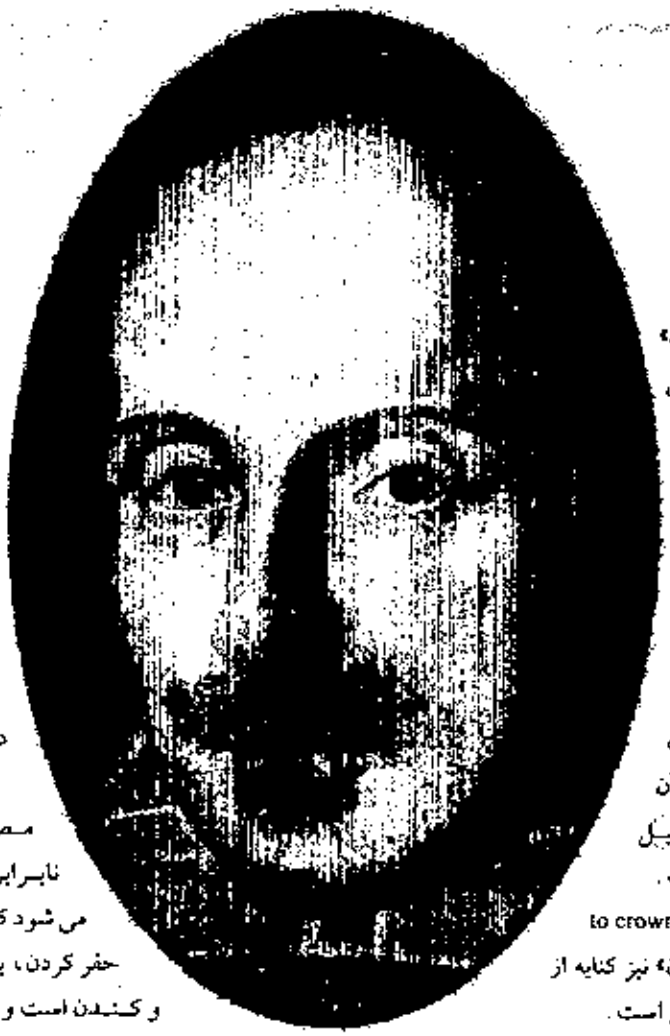
۲. در ترجمه ی مصراع پنجم: Nativity, once in the main of light آمده است: «ولادت که روزگاری از گوهر نور بود». «یعنی در برابر واژه ی main «گوهر» گذاشته شده است که معلوم نیست این معنا چگونه و از کدام کاربرد یا با مراجعه به کدام فرهنگ به دست آمده است. main در این جا با معناهای امروزی آن البتّه تطبیق نمی کند و گویا مترجم خود معنی گوهر را برای آن حدس زده است. گفتنی است که در مصراع یازدهم یک بار دیگر بی دلیل واژه ی گوهر به کار رفته است. در چنین مواردی و اصولاً در مورد متون کهن و بویژه متون ادبی و شعری، آن هم شعر شکسپیر، نمی توان به اتکّای یک فرهنگ عمومی معاصر نتیجه ی قابل اطمینانی به دست آورد.

در فرهنگ بیست جلدی آکسفورد، دو شاهد مثال برای کاربرد واژه ی main به عنوان واژه ی ادبی مهجور آمده است: یکی در سال ۱۶۰۰ که از اتّفاق همین مصراع از «سونات ۶۰» شکسپیر است (البته با املای قدیم تر maine) و دیگری در سال ۱۶۷۷ از بخش دهم «بهشت گمشده»ی میلتون:

Adventurous work, ... to found a path
Over this maine from hell to that new
World where Satan now prevailes!

و در هر دو شاهد این واژه به معنای پهنه ی وسیع (A broad expanse) به کار رفته است که البتّه هیچ ارتباطی با گوهر ندارد.

۳. در مصراع ششم حرف



ربط wherewith به «آن گاه» ترجمه شده است در حالی که معنای قید زمان ندارد بلکه حرف ربط به معنای «که با آن» یا «چیزی که با آن» است و کارکرد آن پیوند دادن جمله ی پیشین با جمله ی پسین است. در این ترجمه ارتباط دو جمله ی یاد شده گسسته و به جای آن دو جمله ی بعدی بی دلیل به هم ربط داده شده است.

در همین مصراع to crown به معنای «تاج بر سر نهادن» نیز کنایه از کمال یافتن و تعالی یافتن است.

۴. در مصراع نهم flourish به «فره» برگردانده شده که بیشتر به معنای شکوفایی، آب و رنگ، نقش و نگار و جلوه است و با فره و ویژگی های فرهنگی و دینی آن تناسبی ندارد. این واژه حتّی به معنی شکوه هم نیست که با یکی از معانی فره تناسب یابد.

۵. ترجمه ی مصراع دهم:

And delves the parallels in beauty's brow

به صورت «بر ابروان زیبا شیارهای موازی در می افکند» معنای دقیق و درستی ندارد. آیا نماد زیبایی و طراوت جوانی ابرو است؟ آیا زمان تنها بر ابروان و تنها ابروان زیبا شیار می افکند؟ اصلاً شیار بر ابرو افکندن یعنی چه؟ چگونه زمان برای ستیز با جوانی و تباه کردن آن بر ابرو شیار می افکند؟ اشکال از آن جا ناشی می شود که مترجم کلمه ی brow را به معنای eyebrow یعنی ابرو گرفته است در حالی که این تنها یکی از معانی آن است. پیشانی، جبین، چهره و سیما از دیگر معانی این واژه است که با شیارهای موازی تناسب دارد. اشکال دیگر آن که beauty صفت به شمار آمده و «زیبا» ترجمه شده است. حال آن که از مقوله ی اسم و به معنی زیبایی است و شاعر خواسته است به زیبایی شخصیّت ببخشد و بگوید که زمان نه بر چهره ی زیبا که فراتر از آن بر چهره ی زیبایی شیار می افکند و با زیبایی در ستیز است.

هنگامی زیبایی این مصراع از شعر شکسپیر و نابرابری ترجمه با آن آشکارتر می شود که بدانیم to delve به معنای حفر کردن، با فشار نوشتن، حک کردن و کندن است و معنای خشن و کلّی «در افکندن» که مترجم برگزیده است هرگز خشونت و بی رحمی زمان را که مورد نظر شاعر است نمی رساند.

۶. ایجاز و فشردگی یکی از ویژگی های زبان شعر است. مترجم گاه با افزودن کلمات و عبارت های توضیحی در ترجمه به این ویژگی ضروری شعر آسیب رسانده و حتّی گاه مصراع ها را به عباراتی ساده و پیش پا افتاده بدل کرده است؛ ابهام مورد نظر شاعر را زدوده و فرصت تخیّل و کشف را از خواننده گرفته است. برای مثال در مصراع اول برای ترجمه ی our minutes با افزودن کلمه ی «عمر» در واقع آن را توضیح داده و به دقایق عمر ما ترجمه کرده است. باز در مصراع بعد «دقیقه ها» را تکرار کرده است، تکراری ناخوشایند و بی شورد. در حالی که شاعر خود در این جا ضمیر مبهم each (هرکدام، هر یک) را آورده است.

در مصراع دوازدهم his scythe را به «داس در و گر وقت» ترجمه کرده، که با توضیح بیش از حد عبارتی ساده و مبتذل به دست آمده است. در صورتی که شاعر بسیار ساده و موجز گفته است: «داسش» که ضمیر «ش» به زمان سابق الذکر

راجع است. در ترجمه ی این عبارت افزون بر این که ایجاز شعری مخدوش شده ویژگی تصویری و تخیّلی آن نیز از دست رفته است؛ استعاره‌ای فشرده جای خود را به تشبیهی حشو گونه و سطحی داده است. این زیاده گویی ها و سهل و آسان کردن های نابه جا با افزودن کلمه های «گزنده» و «رونده» در همین مصراع به نهایت رسیده است. دیگر جای شگفتی نیست اگر شعر شکسپیر در نظر دانش آموز یا هر خواننده ی دیگری ساده و بی مایه بنماید. در مصراع آخر نیز همین اتفاق افتاده است و این بار مترجم به جای «وقت» کلمه ی نامناسب «دهر» را افزوده است.

۷. این نوع افزایش ها و توضیحات جز آن که شعر را ساده کرده، به انسجام ساختار شعر نیز آسیب رسانده است. یکی از عوامل ایجاد انسجام متنی (Textual Coherence) در یک اثر «ارجاع» است. مترجم با حذف ارجاع ها و افزودن واژه های مرجع رشته های ارتباطی متن را از میان برداشته است. برای مثال در مصراع نهم یک بار واژه ی time (زمان) آمده است و در مصراع های پس از آن دوبار با ضمیر به آن ارجاع شده است و شاعر به جای تکرار از ارجاع به صورت های his scythe و his cruel hand بهره برده است. امّا توضیح اضافی مترجم این انسجام را از میان برده و نوعی آشفتگی و گسیختگی در شعر ایجاد کرده است. یعنی اگر در شعر میان این سه، وحدت و این همانی برقرار است در ترجمه سه صورت مختلف «زمان»، «وقت» و «دهر» کثرت و چندگانگی را به ذهن می آورد. در پایان متن و ترجمه ی پیشنهادی شعر را می آوریم. این ترجمه اگر چه چنان که باید همسنگ شعر شاعرانه نیست، دست کم از آن گونه اشتباه ها به دور است.

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked eclipse's gainst his glory fight,
And time that gave doth now his gift confound.

Time doth transfix the flourish set on youth
And delves the parallels in beauty's brow,
Feeds on the rarities of nature's truth,
And nothing stands but for his scythe to mow:

And yet to times in hope my verse shall stand,
Praising thy worth, despite his cruel hand.

همچنان که موج ها به سوی ساحل شنی پیش می روند
لحظه های ما به سوی پایان خویش می شتابند
هر یک جای به دیگری می سپارند
همه در کشاکشی مدام به کوشش پیش می روند
تولّد که زمانی در گستره ی نور بود
به سوی بلوغ می خزد تا بدان کمال یابد
کسوف های ناهنجار در برابر شکوهش می ستیزند
و زمان که می بخشید، داده هایش را تباه می کند

زمان طراوت جوانی را می پژمرد
و شیارهای موازی بر جبین زیبایی حک می کند
نایاب ترین حقایق طبیعت را درمی کشد
و چیزی به جا نمی ماند مگر به داسش درو شود

با این همه ترانه ی من در روزگار آینده می ماند
تا به رغم دست ستمگارش ارج تو را بستاید.

زیرنویس:

1. The Oxford English Dictionary, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 1989.

خاطرات سبز

یا گرگ یا معلّم

□ اراک ـ احمد سعادتی نواز

اوایل سال تحصیلی ۱۳۶۷ بود، تازه از دانشگاه آمده بودم و سری پرشور داشتم، برگ‌ریزان شروع شده بود و هر روز رنگ از رخسار باغ می‌پرسید. تصمیم گرفتم به زادگاهم خدمتی کنم، زیرا خود محروم و رنج کشیده بودم، با همین نیّت به روستایم رفتم و اولین کلاس دبیرستان ده را بنیاد نهادم، بچّه‌های معصوم با اشتیاق فراوان درس می‌خواندند زیرا از رفت و آمد به روستاهای دیگر بیزار شده بودند. در همین حال در روستای «خنچین» که در همسایگی روستایم بود تدریس می‌کردم. سرانجام زمستان فرا رسید و به ناچار با پای پیاده جهت انجام وظیفه به راه افتادم در بین راه حتّی شبحی دیده نمی‌شد. همه جا سفید و یک معلّم در راه برای ادای دین. در حالی که به شدّت خسته شده بودم، به روستا رسیدم و به خانه رفتم. فردای آن روز دانش آموزی را دیدم که پاهایش از شدّت سرما پوست انداخته بود و به شدّت نگران بود. به او گفتم: «برادر نگران نباش، من هم پیاده رفت و آمد می‌کنم.»

پاسخ داد: «چه نتیجه‌ای دارد؟ به همین دلیل در روستای ما می‌گویند هر کاره شدی معلم نشو؛ زیرا در زمستان اگر در راهی شبحی دیدی مطمئن باش یا گرگ است یا معلّم و مابقی همه سوژه‌اند. پس چرا معلم شوم؟» بسیار فلسفه چیدم و نشویش کردم تا عاقبت به درس ادامه داد و روزی او را دیدم که معلّم منطقه شده است.

آزمون نیم‌ساعته

□ خرم‌آباد ـ علی حسین تابان

شغل معلّمی با تمام قداست و ارزشی که دارد خاطره است.

من همچون دیگر معلّمان کشور در منظم بودن و به موقع رفتن به کلاس بسیار حسّاس و دقیق بودم. در یکی از روزهای بسیار سرد زمستان نمی‌دانم به چه دلیلی دیر از خواب بیدار شدم فوراً با عجله و شتاب‌زدگی لباس‌هایم را پوشیده، خود را به دبیرستان دخترانه‌ی محلّ کارم رساندم. بعد از این که وارد کلاس شدم بر روی صندلی نشستم، صندلی که خوش بختانه پشت میز معلّم قرار داشت خواستم ریزه گچ‌های زیر پایم را بردارم که درس را شروع کنم یکباره متوجه لنگه به لنگه بودن جوراب‌هایم شدم، یکی از جوراب‌هایم جوراب سپید گلی‌دار پسرم بود و یکی دیگر جوراب نیره‌ی خودم، بچّه‌های آن کلاس به حدّی اهل حال و شوخی و غیره بودند که اگر متوجّه جوراب‌هایم می‌شدند بی‌تردید آن را علّم می‌کردند. باور کنید شیطان را دست می‌انداختند. از این حادثه بسیار نگران شدم گفتم بهتر است خود را نبازم و تدبیری بیندیشم. آن‌گاه بلافاصله به بچّه‌ها گفتم: «من این ساعت به جای تدریس می‌خواهم به شیوه بعضی از مدارس پیش‌رفته‌ی عالم نوعی امتحان نیم ساعته بگیرم تا بدانم چه مقدار از درس هفته‌ی پیش در ذهن شما باقی مانده است.» بچّه‌ها هر اندازه مخالفت کردند قبول نکردم. فوراً چهار سؤال مطرح نمودم و گفتم: «شروع و سرها روی برگه‌ها، کسی حق ندارد از روی برگه‌ی امتحانی اش سربلند کند. برای میزان اطمینان از شما من لحظاتی اندک از کلاس بیرون می‌روم تا نیروی اراده را در شما بیازمایم.» به محض این که بچّه‌ها مشغول نوشتن شدند آهسته از در کلاس خارج شدم و بدون این که به مسؤول دبیرستان بگویم از دبیرستان خارج شدم و به مغازه‌ای که تازه باز شده بود رفتم و جورابی تهیّه نموده درون ماشین تعویض کردم و برگشتم. دیدم آن‌ها هم چنان سرگرم نوشتن بودند. رئیس دبیرستان در ساعت تنفّس پرسید: «چرا از کلاس بیرون رفتی و برگشتی؟» گفتم: «راز نهفته‌ای در آن بود که نگفتنش کمک فراوان به نظام آموزشی می‌کند!» او بسیار تعجّب کرد و لبخندی زد.

راز

□ مشهد ـ مریم بیدمشکی

زنگ انشا بود و یکی از دانش‌آموزان، انشای خود را می‌خواند که چند ضربه‌ی پیاپی به در نواخته شد. در را باز کردم؛ خانم ناظم بود که با دو نفر از بچّه‌ها کار داشت. بیرون از کلاس صحبت‌های آن‌ها تا زنگ تفریح به طول انجامید.

بعد از زنگ ـ در حالی که با خانم ناظم در راهرو مدرسه همراه شده بودیم ـ به ایشان گفتم: «مباحثه‌ی شما چه قدر طولانی شد! به آن‌ها چه می‌گفتید؟» خانم ناظم به شوخی گفتند: «این یک راز است».

دانش‌آموزان من به دلیل این که دو سال متوالی معلّمشان بوده و با آن‌ها به کلاس بالاتر آمده بودم با من ارتباط عاطفی نزدیکی داشتند. به همین دلیل به خانم ناظم گفتم: «نمی‌گویی نگو. از بچه‌ها می‌پرسم! مطمئنم باش آن‌ها این راز را برای من فاش خواهند کرد.» و خانم ناظم با اطمینان خواست سر همین مسأله با هم شرط بندی کنیم.

زنگ بعد که به کلاس آمدم، یکی از آن دو دانش‌آموز را که اتّفاقاً علاقه‌ی شدیدی هم به من داشت صدا زدم و به او گفتم: «عزیزم، خانم ناظم بیرون از کلاس به شما چه می‌گفتند که این قدر صحبت‌هایتان طول کشید؟»

او ابتدا کمی طفره رفت، امّا سماجت مرا که دید اشک در چشمانش حلقه زد؛ و در پاسخ من ـ که به او گفته بودم مگر مرا دوست نداری که رازت را به من نمی‌گویی ـ با لحن معصومانه‌ای گفت: «خانم، شما را از همه کس بیشتر دوست دارم؛ امّا چون از من خواسته‌اند به هیچ کس حرفی نزنم نمی‌توانم به شما چیزی بگویم.»

با دیدن اشک در چشم‌هایش اشک در چشمان من نیز حلقه زد.

زلالیّت دریای دیدگانش مرا مجذوب کرده بود. قیافه‌ی معصوم و کودکانه‌اش که اینک نگرانی در آن موج می‌زد به من فهماند که چه کار نابخردانه‌ای کرده‌ام.

بی‌اختیار او را به سوی خود کشیدم و هنگامی که در آغوشم جای گرفته بود ـ در حالی که قطرات شبنم گونه‌ی اشکش را می‌زدودم ـ در گوشش زمزمه کردم: «صدآفرین به رازنگهداری تو دختر نازنینم. من به صداقت تو ایمان داشتم امّا می‌خواستم بیشتر تو را محک بزنم.»

زنگ بعد مجبور شدم شرطی را که باخته بودم بپردازم. امّا در تمام عمرم هرگز چنین باخت شیرین و لذّت‌بخشی نداشتم.

سرکوه بلند...

سرکوهای بلن نی می‌زنم من...

سرکوه بلند آمد سحرباد.
زتوفانی که می‌آمد خبر داد.
درخت و سبزه لرزیدند و لاله
به خاک افتاد و مرغ از چهچه افتاد.

سرکوه بلند ابر است و باران.
زمین غرق گل و سبزه‌ی بهاران.
گل و سبزه‌ی بهاران خاک و خشت است
برای آنکه دور افتد زیاران.

سرکوه بلند آهوی خسته
شکسته دست و پا، غمگین، نشسته.
شکستِ دست و پا درد است، امّا
نه چون درد دلش کز غم شکسته.

سرکوه بلند افتان و خیزان،
چکان خونش از دهان زخم و ریزان،
نمی‌گوید پلنگِ پیر مغرور
که پیروز آید از ره، یا گریزان.

سرکوه بلند آمد عقابی.
نه هیچش ناله ای، نه پیچ و تابی.
نشست و سر به سنگی هِشت و جان داد؛
غروبی بود و غمگین آفتابی.

سرکوه بلند از ابر و مهتاب،
گیاه و گل گهی بیدار و گه خواب.
اگر خوابند اگر بیدار، گویند
که هستی سایه‌ی ابر است، دریاب

سرکوه بلند آمد حبیبم.
بهاران بود و دنیا سبز و خرّم ...

بهاران بود و دنیا سبز و خرّم

فدایی مازندرانی ، از شاعران مرثیه‌سرای عصر قاجار است . زبان مراثی وی روان، ساده، امروزی و صمیمانه و گیرا است . فدایی جزء شاعرانی است که مقتل منظوم ساخته است . شعر زیر برگزیده ی یکی از ترکیب‌بند های اوست :

برنیزه دید چون سر آن سرور آفتاب
یا رب چرا طلوع کند دیگر آفتاب؟!
باشد روا که ماه کشد آه بر فلک
باشد سزا که خاک کند بر سر آفتاب
تا شد کشیده خنجر عدوان به حنجرش
بر سینه از هلال کشد خنجر آفتاب!
تا روز حشر سوزد و سوزاند از غمش
مانند عود اختر و چون مجمر آفتاب
سوزد ز شرح سوختن خیمه‌ها زبان
می‌سوزد آفتاب هنوز از شرار آن