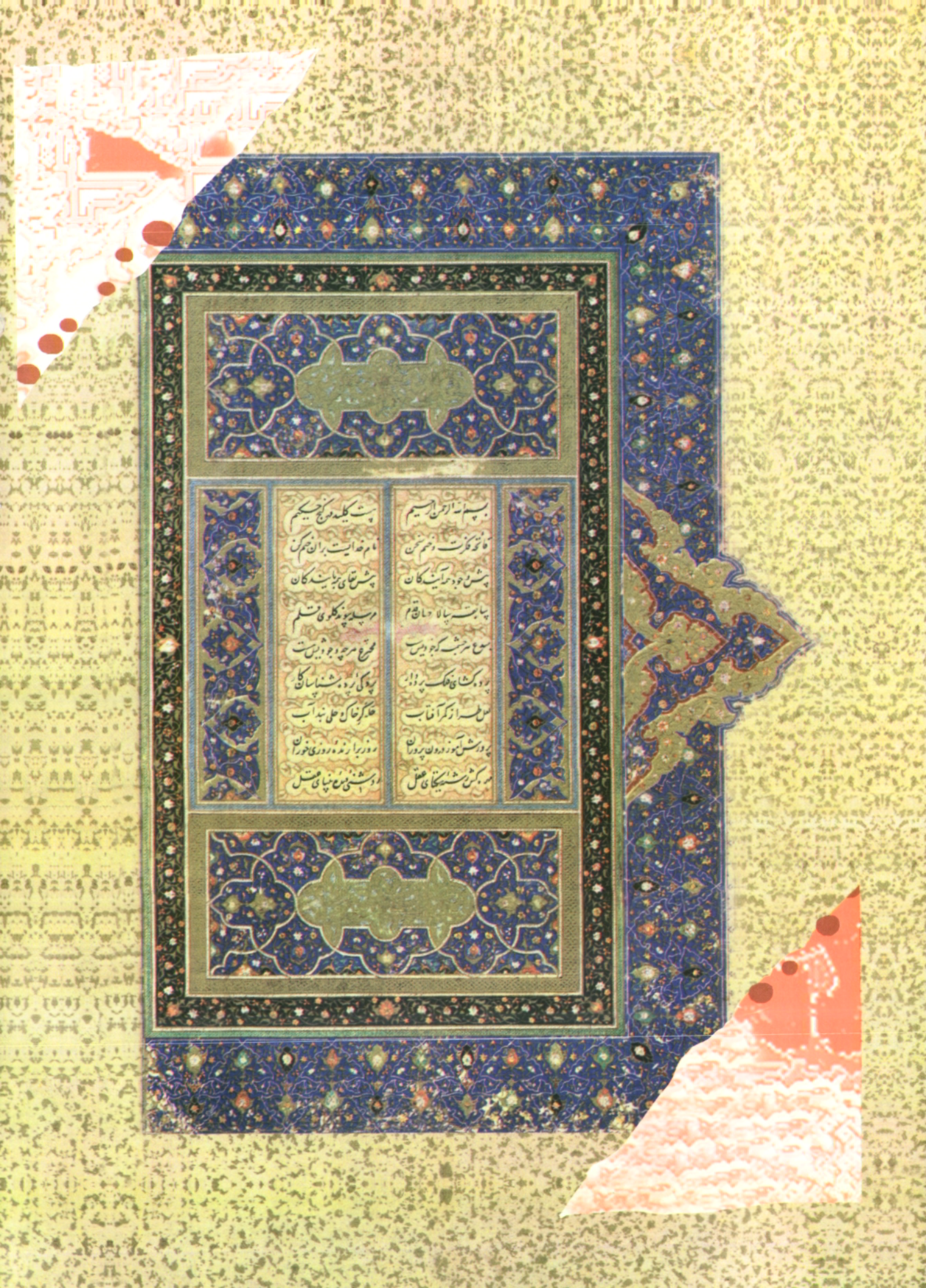
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.org
دوره‌ی نوزدهم ـ شماره‌ی ۴
تابستان ۱۳۸۵ ـ بها: ۲۵۰۰ ریال
۷۸
ISSN 1726-9601

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

- انسجام‌های عمودی و افقی در شعر
- مرغ آتشین (تأملی در شعر باباطاهر)
- مسئله‌ی سرنوشت در داستان رستم و سهراب
- دو هفت خوان
- ابهام و دوگانگی در مثنوی
- اجمال و تفصیل در مثنوی مولوی
- ابلیس در مثنوی



بسم الله الرحمن الرحیم

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

۷۸
دوره‌ی نوزدهم ـ شماره‌ی ۴ ـ تابستان ۱۳۸۵
شمارگان ۱۵۰۰۰ نسخه ـ بها: ۲۵۰۰ ریال

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

Key title: Roshd. Āmūzish - i zabān va adab - i fārsī
ISSN 1606-921B
E.mail: info@roshdmag.org

❖ یادداشت سردبیر	۲	
❖ انسجام‌های عمودی و افقی در شعر	۵	علیرضا خواجه‌نوری
❖ مرغ آتشین (تأملی در شعر باباطاهر)	۷	علی صدقی‌زاده
❖ زن در شاهنامه	۱۴	حسین جعفری
❖ مسئله‌ی سرنوشت در داستان رستم و سهراب	۱۹	محمدحسن ادریسی
❖ دو هفت خان	۲۳	محمدتقی نصت‌زاده
❖ خروش شاخ گوزن	۲۸	مهدی خاجیان
❖ ابهام و دوگانگی در مثنوی	۳۰	جلیل مسعودی‌فرد
❖ اجمال و تفصیل در مثنوی مولوی	۳۴	عطاءالله رشیدی‌فرد
❖ ای حیات عاشقان در مردگی	۳۸	خسرو رشیدی
❖ ابلیس در مثنوی	۴۲	مریم دلشکر
❖ واژگان بافتی	۴۵	منصور رحیمی‌فر
❖ خلاقیت و آموزه‌های ادبی	۵۰	مریم بیدمشکی
❖ سرو در ادب فارسی	۵۲	فرهاده پاکزاد
❖ له و علیه	۵۵	خسرو عباسی
❖ معلمان شاعر و نویسنده	۶۱	
❖ روش‌شناسی قافیه	۶۲	محمود باقری‌سنو

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

نشانی دفتر مجله:
تهران: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵
تهران: ایرانشهرشمالی، پلاک ۲۶۸
تلفن امور مشترکین:
۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰
تلفن دفتر مجله:
۸۸۸۳۱۱۶۱ـ۹، داخلی ۲۴۱
چاپ:
شرکت افست (سهامی عام)

قابل توجّه نویسندگان محترم مجله‌ی 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 فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیرمستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی باشد.
- مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب‌های زبان فارسی هم‌خوانی داشته باشد (ارجاعات 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 خط‌خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
- حجم مقالات حدّاکثر بیست صفحه‌ی دست‌نویس 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 شود.
- نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هرگونه تکلّف و تصنّع یا سره‌نویسی افراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.
- مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
- اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
- معرّفی‌نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.
- هیئت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
- آرای مندرج در مقاله‌ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیئت تحریریّه نیست و مسئولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.
- مقالات رد شده بازگردانده 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.

قابل توجه خوانندگان محترم مجله

مقالاتی که در زمینه‌ی راهبردهای یادهی ـ یادگیری نوشته و ارسال شود، در اولویت بررسی و چاپ هستند. خواهشمند است جهت‌گیری مقالات به سوی شیوه‌های آموزش زبان و ادبیات و نوآوری‌های آموزشی باشد.

یادداشت سردبیر

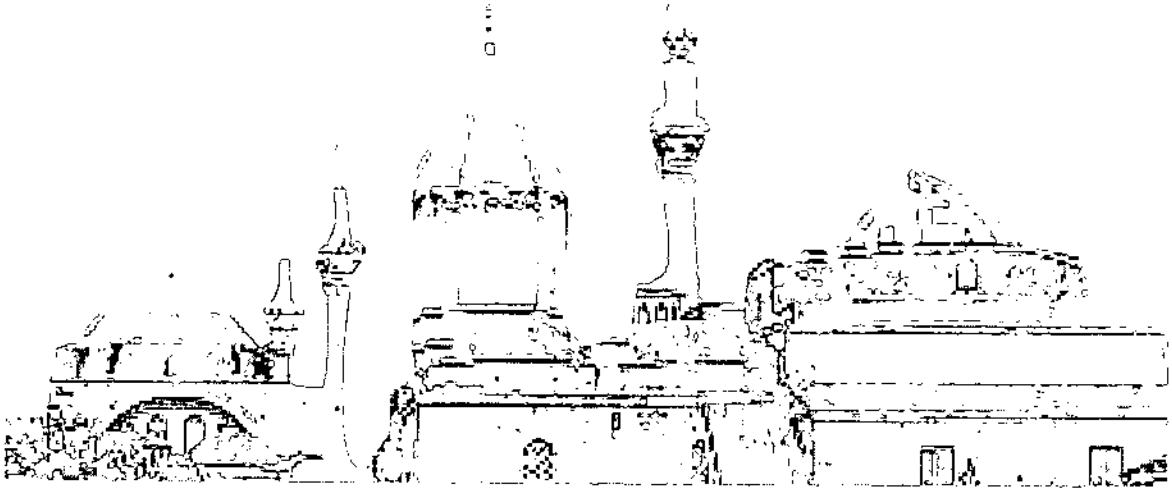
عطش انسان

می گویند و راست می گویند که در این سال ها، یکی از خواندنی ترین کتاب های جهان، **مثنوی** بوده است و از پرتیراژ (به قول فرهنگستان شمارگان) ترین منتشر شده ها در امریکا، نیز. می دانیم که **کیمیاگر**، مشهورترین اثر نویسنده ی نام آشنای برزیلی، پائولوکوئیلو، بازنویسی داستانی است از مولانا؛ و چه بسیار کتاب های دیگر که با الهام از این اثر بزرگ، خلق و منتشر می شوند.

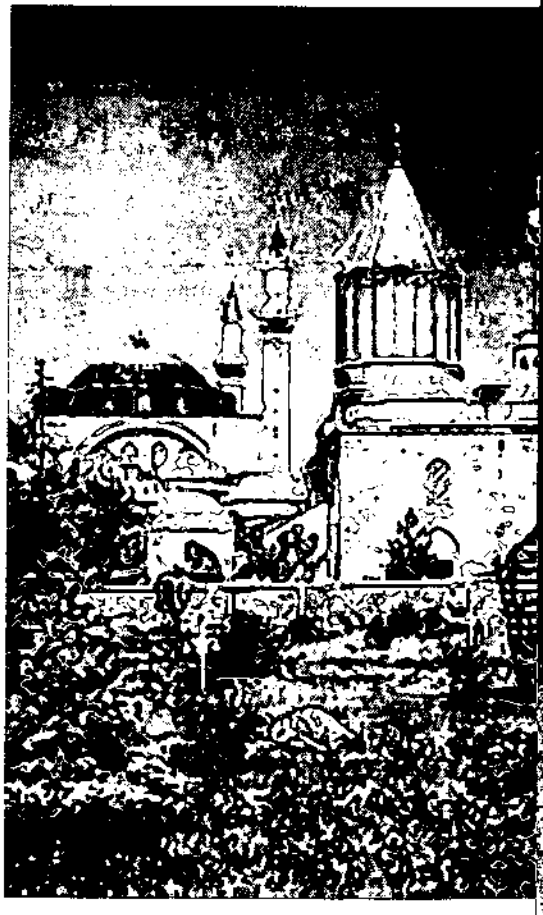
چه شده است که در این دنیای شگفت و پیچیده و شگرف، نیاز به مولانا، عطش انسان می شود و مثنوی کتاب بالینی زندگی ها و سلوک ها در جهان! ما در کجای جغرافیای این اقبال و رویکرد نوین ایستاده ایم؟

ما چه قدر از این آثار گران سنگ و جاودانه و جادوانه بهره می گیریم و به قول سعدی ما کجاییم در این بحر تفکّر تو کجایی؟»

قصّه های مولانا، به تعبیر شیرین خودش پیمانه اند، و دانه اندیشان، در پیمانه گردانی، دانه را می جویند و پیمانه را چندان مهم نمی گیرند. هرچند در نگاه امروز جهان به داستان، پیمانه هم سنگِ دانه است و ظرف و مظروف هم شأن و هم شانه، امّا مهم تر از این همه، بهره گیری از دل نشین ترین، وزین ترین و ژرف ترین اثر عرفانی و تربیتی است که دیروز و امروز و هنوز و همیشه می تواند، جان ها را مهمان فرهنگ، و



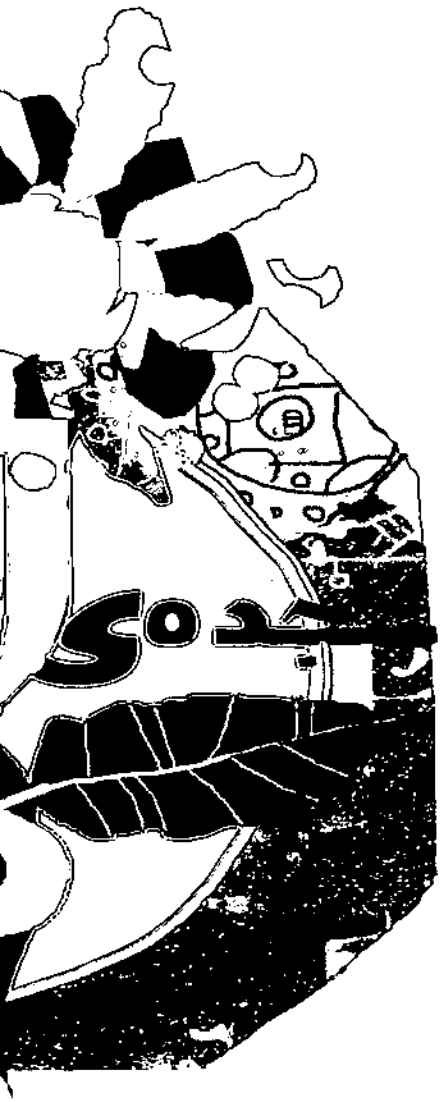
اندیشه ها را میزبان تأمّل و درنگ سازد. ما امروز به مثنوی مولانا بیش از گذشته محتاجیم، در روزگار قتل عام عاطفه، در زیستن خشک و یکنواخت امروزی، در تکرار خستگی زای زندگی تکنیک زده، مثنوی، فراخگاهی است که قفسْ نشستگان را مجال تنفّس و پرواز می بخشد. شعر مولانا و اندیشه های ناب و آفتابی او، تاریکزار امروز را به ضیافت خورشید می خواند و یخبندان روزگار را به گرمایی و زندگی بخش.



چه قدر نارواست که مثنوی، هویّت عرفانی و عصاره ی فرهنگ زلال و سیّال ما باشد و ما کم تر از آن بهره بگیریم. ظرفیت رسانه های ما، به ویژه تلویزیون و دیگر رسانه های دیداری و شنیداری، فرصت عزیز طرح این داشته هاست. حلاوت این طرائف و لطائف را اگر در کام ها بچکانیم، تلخکامی های امروز را نخواهیم داشت. اگر اُنس با مولانا و درک دنیای عظیم مثنوی فراهم شود هیچ کس را دل و دماغِ گشتِ خس و خاشاک دیگران نخواهد بود. ما از «خویش» کمی بیگانه ایم و جام جم خویش را از بیگانه جسته ایم و نیافته ایم. کوزه های لبریز از «زلال» همین جایند و ما تشنه لبان در بی جا جسته ایم و خسته و تهی دست بازگشته ایم.

اینک شما و برخی از مقاله ها که در این باب اند و دری به باغ مثنوی گشوده اند. یادش به خیر که شاهنامه خوانی و مثنوی خوانی بخشی از زندگی شبانه ی ما بود. ما هرچه روز داشتیم از آن شب ها وام می گرفتیم و هرچه چراغ، از آن جست وجوگران انسان و انسانیّت.

اگر حافظ، حافظه ی ماست، مثنوی های فردوسی و مولانا، حافظ جان مایند و جان مایند؛ و ما، هم نیازمند حافظه ی بزرگیم و هم محتاج و مشتاق «جان خویش» که زندگی در «جان» معنا می یابد و با «جان» امتداد.



چکیده:

نویسنده به منظور تبیین انسجام عمودی و افقی و اصل مجاورت و تضاد (تداعی معانی) در اشعار، دو نمونه از سروده‌های کتاب ادبیّات دبیرستان را تحلیل و بررسی کرده است.

در این مقاله انسجام عمودی و افقی و اصل مجاورت و تضاد را با تحلیلی از دو نمونه از اشعار کتب ادبیّات فارسی سوم دبیرستان تبیین می‌کنیم. «سجّاده‌ی سبز» سروده‌ی زکریّا اخلاقی و «ستایش خدا» از خواجوی کرمانی.

۱ـ در شعر «سجّاده‌ی سبز»[1] واژه‌های گل، صحرا، حجله‌ی سبز، گل، مصحف صد برگ، فصل اسفند، چشمه، سجّاده‌ی سبز، غنچه و گل، انسجام عمودی شعر در توصیف بهار را نشان می‌دهند و از طرف دیگر واژه‌های اسرار خداوند، آیینه‌ی معانی، سحر حشر، برهان معاد، تفسیر لطیف، سجده‌ی احساس بنفشه و طرب‌نامه‌ی سلوک، ستونی دیگر از انسجام عمودی در توصیف فضای عرفانی و معنوی شعر را بیان می‌کنند.

***

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

در این بیت با توجه به اصل مجاورت، واژه‌های گل= ورق، دفتر، گشودن (شکوفایی) و پند، گشودن، اسرار = پند، صحرا= گل را فراخوان می‌کنند که یک «انسجام افقی» است. این جا تأکید بر «گل» است نه صحرا و مصراع دوم معادل مصراع اول است.

باهم‌آیی واژه‌ها (انسجام افقی)

مصراع اوّل
گل

دفتر اسرار گشوده

مصراع دوم
صحرا
ورق=گل پند= اسرار گشوده

***

آیینه‌ی عریانی زیبای معانی است
این حجله سبزی که خداوند گشوده است

در مصراع اوّل این بیت چه چیز مورد نظر است؟ آیینه، زیبایی یا معانی؛ به نظر می‌رسد معانی مورد نظر باشد امّا کدام معانی؟ آن معانی زیبا و عریان و پاک که هم‌چون آیینه است.

آیینه نیز چون عریانی، پاک و بی‌ریاست.
و زیبایی هم به آیینه برمی‌گردد، هم به عریانی.

آیینه‌ی عریانی زیبایی معانی
عریانی = معانی
آیینه = زیبا

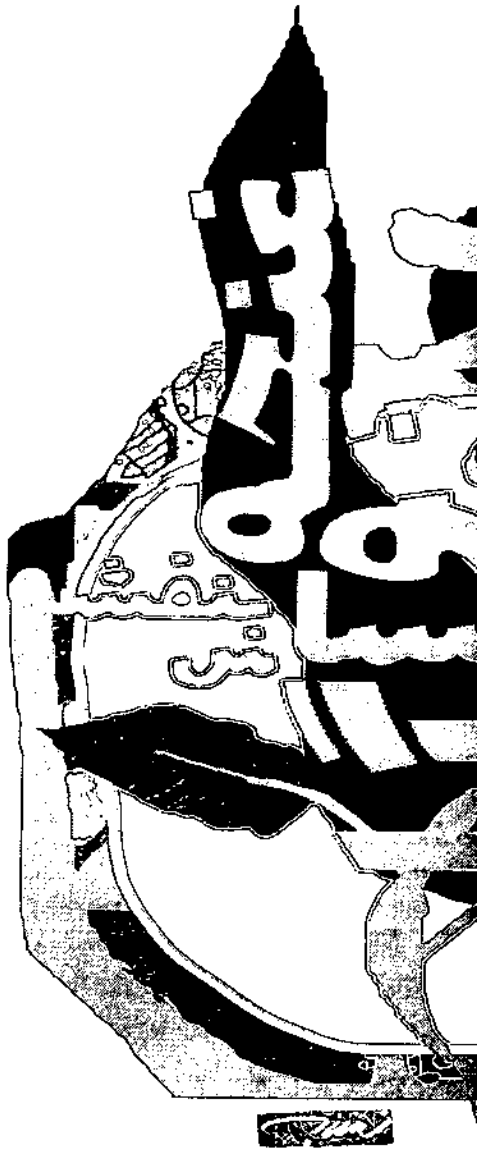
مصراع دوم با بیت قبل ارتباط دارد، چرا که این «حجله‌ی سبز» در بیت اوّل توصیف شده است. با توجه به اصل مجاورت، «حجله‌ی سبز» گل، صحرا، دفتر و ورق را فراخوان می‌کند، درنتیجه انسجام عمودی شعر نیز به خوبی نمایان می‌شود.

در واقع شاعر با آوردن حجله‌ی سبز، این بیت را به بیت قبل و مصراع دوم را به مصراع اوّل پیوند داده است (انسجام افقی). این حجله‌ی سبزی که خداوند گشوده است/ آیینه عریانی زیبای معانی است (معانی زیبا و پاک و بی‌ریا چون آیینه است). حجله‌ی سبز ← معانی (پاک)

***

شور سحر حشر، اگر باورتان نیست
گل مصحف صد برگ به سوگند گشوده است

با توجّه به اصل مجاورت در این بیت



انسجام عمودی و افقی در شعر

❖ علیرضا خواجه‌نوری
کارشناس ارشد زبان‌شناسی، دبیر دبیرستان‌های بجنورد و مدرّس دانشگاه آزاد، واحد بجنورد

کلیدواژه‌ها:
انسجام عمودی و افقی، تداعی معانی، بافت زبانی، بافت غیر زبانی.

واژه‌های زیر یکدیگر را فراخوان و تداعی می‌کنند.

گل = صد برگ (گل صد برگ)، حشر = شور، مصحف، سوگند، سحر، شکوفایی و رویش گل، مصحف = صد برگ، سوگند، حشر (سحر حشر)، شور = حشر.

سَحَر = شکوفایی گل (معمولاً گل‌ها سحر، صبح زود شکوفا می‌شوند). از این جهت به بیت اوّل (شکوفایی گل) و بیت دوم (حجله‌ی سبز) اشاره دارد که انسجام عمودی شعر را نیز نشان می‌دهد. مصراع دوم این بیت (سوم) نیز بیانی دیگر از دو بیت قبلی است و هم‌چنین حشر (رستاخیز) به آغاز بهار (رویش و شکوفایی گل‌ها و رستاخیز طبیعت) اشاره دارد.

❁❁❁

تقریر ادیبانه‌ی برهان معاد است
فصلی که نسیم از پی اسفند گشوده است

این بیت با سه بیت قبلی کاملاً ارتباط دارد و انسجام عمودی شعر و سیر اندیشه‌ی شاعر را نشان می‌دهد. مصراع دوم به طور غیرمستقیم بهار را بیان می‌کند و سه بیت قبلی «تقریر ادیبانه‌ی برهان معاد است» در مصراع دوم «فصلی که نسیم از پی اسفند گشوده است» خلاصه شده است. واژه‌هایی چون گل، صحرا، ورق تازه، دفتر، اسرار، حجله‌ی سبز، سحر حشر، مصحف، سوگند، همه با توجّه به اصل مجاورت، معاد (برهان معاد) را تداعی می‌کنند؛ هم‌چنین در این بیت واژه‌های زیر براساس اصل مجاورت یکدیگر را فراخوان می‌کنند (انسجام افقی):

معاد = حشر، نسیم و گل = سحر، برهان معاد = بهار (دلیل معاد و رستاخیز) و فصل = اسفند

می‌دانیم که بارها قرآن (مصحف) رستاخیز (حشر و معاد) را به رستاخیز بهار و رویش گل‌ها و سبزه‌ها مانند کرده است، و این رستاخیز را در فضای کل شعر می‌بینیم، به گونه‌ای که در ابیات بعد به توصیف بهار می‌رسیم.

❁❁❁

تفسیر لطیف است ز پاکی دل کوه
این چشمه که از چشم دماوند گشوده است

در این بیت نیز اصل مجاورت بین واژه‌های زیر دیده می‌شود:

چشم = پاکی (لطیفی)، دل کوه، چشم (دماوند).

تفسیر = لطیف، پاک، دل (تفسیرهای دل همه لطیف و پاک‌اند چون چشم)

چشمه = چشم، آب (اشک چشم دل دماوند) را فراخوان می‌کند.

در این بیت مراد تفسیر لطیف است یا چشمه‌ی پاک؟ بی‌شک با توجه به واژه‌های به‌کار رفته چشمه مورد نظر است (چشمه‌ای که جزئی از فصل بهار ـ برهان معاد ـ است).

***

بر سجده‌ی احساس بنفشه است، نشانی
سجّاده‌ی سبزی که به الوند گشوده است

این بیت نیز با توجّه به اصل مجاورت واژه‌های زیر یکدیگر را تداعی می‌کند.

سجده، بنفشه (تیره بودن) سجّاده‌ی سبز.

بنفشه در کنار واژه‌های سجده و سجّاده مفهوم یک عابد را تداعی می‌کند.

تکرار «س» مفهوم سبز را به گونه‌ای فراخوان می‌کند (واج‌آرایی) س = سبز

سبز، علاوه بر مفهوم بهار با توجّه به سجّاده‌ی سبز، یک تقدّس و پاکی به فضای معنوی شعر می‌افزاید. هم‌چنین واژه‌های سبز و الوند انسجام عمودی شعر را با ابیات قبل (دماوند، گل بهار، فصل پی اسفند) نشان می‌دهند و محور افقی شعر نیز به خوبی نمایان است. در مصراع دوم علاوه بر اصل مجاورت، اصل مشابهت نیز باعث فراخوانی واژه‌ها در ذهن می‌شود؛ سجده = بنفشه (هر دو خمیده‌اند) سجاده = سبز (معمولاً هر دو سبزند)

***

سجده‌ی احساس بنفشه
سجّاده‌ی سبزی که به الوند گشوده

الوند سبز = سجّاده، الوند سجّاده‌ی سبز را گشوده است و در این بیت مراد سجّاده‌ی سبز است نه سجده‌ی احساس بنفشه.

***

سرشار ز شیرینی شهد خوش خویش است
این غنچه که لب را به شکر خند گشوده است

با توجّه به اصل مجاورت با شیرینی شهد = گل (فصل بهار)، الوند و دماوند (دامنه‌های پر گل آن‌ها در بهار محل مناسبی برای پرورش زنبور عسل است). از این طریق انسجام عمودی شعر استوارتر شده است. هم‌چنین با وجود واژه‌های؛ غنچه = گل، شکرخند، خوش (خوش‌بویی)، لب و لب غنچه. گل (گل غنچه) و نیز شکرخند = شیرینی شهد و غنچه (شکوفا شد) انسجام افقی بیت را نشان می‌دهد.

***

پاک است طرب‌نامه‌ی خوشبوی سلوکش
این گل که چنین چهره‌ی خرسند گشوده است

گل در آخرین مصراع با ابیات قبلی انسجام عمودی دارد (تکرار گل)، گلی که خوشبو و زیباست و شهد شیرین و چهره‌ی خرسند و سبز دارد.

طرب = خرسند (چهره‌ی خرسند طرب و شادابی دارد)

گل هم‌چون عارف (عابد) واقعی خرسند است، سلوک (سفر) او پاک و خوشبوست.

***

۲ـ در مثنوی «ستایش خدا»[۲] از خواجوی کرمانی نیز، انسجام افقی و عمودی شعر و اصل مجاورت و تضاد، نمایان است.

به نام نقش‌بند صفحه‌ی خاک
عذار افروز مه‌رویان افلاک
عبیرآمیز انفاس بهاری
زبورآموز کبک کوهساری
گهر بخشنده‌ی ابر تُنُک بند
زر افشاننده‌ی صبح شکرخند

در این سه بیت توصیف زیبایی بهار (نشان زیبایی خداوند) هدف است و با توجّه به اصل مجاورت، باهم‌آیی واژه‌ها انسجام عمودی و افقی این ابیات را نیز نشان می‌دهد و با این سیر اندیشه‌ی شاعر به نظر می‌رسد «صفحه‌ی خاک» پهنه‌ی زمین باشد که برخی با توجه به انسجام افقی بیت (مه‌رویان افلاک)، آن را «انسان» در نظر گرفته‌اند. نیز با توجه به اصل تضاد (خاک ≠ افلاک)، شاید منظور شاعر نقش‌بندی زمین و آسمان باشد.

در ابیات چهارم و پنجم، واژه‌های «علل و خلل» و «وهم و عقل» یکدیگر را فراخوان می‌کنند (اصل مجاورت)، در بیت هفتم اصل تضاد، انسجام افقی بیت را محکم‌تر و درک معنی آن را آسان‌تر نموده است.

***

نهد در نار نور و مهره در مار
دهد از نیش، نوش و خیری از خار

نار ≠ نور، مهره (غده چربی ضد زهر در مار) ≠ مار (زهر)، نیش ≠ نوش و خیری (گل شب‌بو و خوشبو) ≠ خار

در بیت هشتم رابطه‌ی مجاورت و مشابهت انسجام افقی بیت را نشان می‌دهد.

نرگس = چشم‌مستان، زرّین‌قدح، بستان (رابطه‌ی مشابهت و مجاورت)

در بیت دهم تضاد بین واژه‌های قمر، عطار، روشنایی‌نامه، دوات و خامه، انسجام افقی را نشان می‌دهد. در آخرین بیت، یتیم و حبیب (رابطه‌ی مجاورت) و اَدنایش و اَوادنیٰ رابطه‌ی تضاد، رابطه‌ی یتیم و اَدنایش (پایین‌ترین مقام) و حبیب اَوادنیٰ (بالاترین مقام و معراج) بیانگر انسجام افقی بیت است.

یتیمی را حبیب خویش خوانده
زادنایش به اَوادنیٰ رسانده

پانوشت

۱. ادبیّات فارسی سوم دبیرستان رشته‌ی علوم انسانی، ۱۳۸۳.

۲. ر. ک به ادبیّات فارسی سوم دبیرستان، رشته‌ی علوم انسانی، ۱۳۸۳.

منابع و مآخذ

۱. ادبیّات فارسی سوم دبیرستان رشته‌ی علوم انسانی، ۱۳۸۳.

۲. خواجوی، علیرضا، تحلیل پاره‌ای از مشکلات آموزش زبان بر پایه‌ی نظریه معناشناسی مرجعی و آگاره‌ای، دانشگاه فردوسی مشهد (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد).

۳. صفوی، کوروش. درآمدی بر معنی‌شناسی، سازمان تبلیغات اسلامی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۹.

۴. زبان و ادبیات فارسی عمومی پیش دانشگاهی، ۱۳۷۷.

۵. مصطفی‌زاده، وحید، طرح یک نکته از غزل سعدی، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۷۴، ۱۳۸۴.

۶. شعیری، حمیدرضا، مبانی معناشناسی نوین، انتشارات سمت، ۱۳۸۱.

۷. پالمر، فرانک (ترجمه: صفوی، کوروش)، نگاهی تازه به معنی‌شناسی، کتاب ماه، تهران، ۱۳۷۴.

مرغ آتشین

تأمّلی در شعر باباطاهر

❖ علی صدفی‌زاده (همدان ۱۳۳۷)
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، مدرس دبیرستان‌های شهر همدان و مدرس دانشگاه پیام نور است. وی شعر نیز می‌گوید.

کلیدواژه‌ها:
دوبیتی، ادبیات موسیقی شعر، تصویر اندیشه

چکیده

این مقاله تأمّلی در دوبیتی‌های باباطاهر و رمز و راز ماندگاری آن است. نویسنده ابعاد مختلف عاطفی، اندیشگی زیبایی‌شناسی و زبان شاعر را مورد بررسی قرار می‌دهد و در بخش پایانی انواع موسیقی را در شعرهای باباطاهر بررسی می‌کند. به کمک این مقاله قالب‌های شعری کتاب «آرایه‌های ادبی» و اشعار باباطاهر در کتاب‌های «ادبیات فارسی» بهتر تدریس می‌شود.

دوبیتی‌های باباطاهر، که مصداق درخشان «سخن آتشین» است، تا مغز استخوان مخاطب را می‌خراشد و پنجه بر جان او می‌کشد. کلام این «مرغ آذرین» و این «تار شکسته»، سخن روح سرگشته و قلب پریشان ماست. ما در آینه‌ی دوبیتی‌های او چهره‌ی سرنوشت خود را می‌بینیم، از ابتدا تا انتها، از ازل تا به ابد. محنت نصیبی سخت‌جان، خاری سرگشته‌ی بیابان، که در صحرای دلش حتی «گیاه ناامیدی» هم نمی‌روید، درمانده و تنها و بی‌کس، در دنیایی که به کاهی نمی‌ارزد و با معشوقی که هر چند قامت رعنایش به هرجا که بنگری هست و هیچ سرایی از او خالی نیست اما سر یاری ندارد و تنها هر نیمه‌شب به خوابمان آید.

با این همه، توفیق او در جلب و جذب دل‌ها و جان‌ها به طرح اندیشه‌های بلند، معانی عمیق و دل‌شکستگی‌های آدمی منحصر نمی‌شود. راست گفت که «اگر دوبیتی‌های باباطاهر عریان را از پیرایه‌های لفظی عریان ساخته و جوهر معانی آن را انتزاع کنیم، ناله‌ای بیش باقی نمی‌ماند، ناله‌ای مهیّج و سوزناک و پرمعنا... که در هر دوبیتی به گونه‌ای جلوه می‌کند»[1] اما بی‌هیچ تردید زبان شاعرانه و بیان هنرمندانه در توفیق این پیر صافی ضمیر سهمی عظیم دارد. در این دوبیتی‌ها اندیشه و عاطفه، تخیل و موسیقی، محتوا و زبان و جسم و روح شعر آن‌چنان در هم تنیده‌اند و دست در گردن یک دیگر افکنده‌اند که جدا کردن هر یک، کشتن دیگری است. اگر تصویر و تخیل را از این دوبیتی بگیریم، اندیشه و عاطفه‌اش را کشته‌ایم:

دلی دیرم چو مرغ پا شکسته
چو کشتی بر لب دریا نشسته
همه گویند طاهر تار بنواز
صدا کی می‌دهد تار شکسته

(دیوان باباطاهر، چاپ وحید/ ۲۲۷)

انتقال عاطفه و اندیشه در این دوبیتی تنها از طریق تصاویر آن ممکن شده است. بدون مشبّه‌به‌های «مرغ پاشکسته» و «کشتی بر لب دریا نشسته» و استعاره‌ی «تار شکسته» اصلاً عاطفه و اندیشه در آن پیدایی و تعیّن ندارد.

باباطاهر نیز، همانند هر شاعر بزرگ خلاق، از همه‌ی امکانات و ظرفیت‌های شعری بهره گرفته و هزاران نکته‌ی باریک‌تر ز مو را به کار بسته است تا سخن را به بالاترین درجه‌ی اثرگذاری برساند.

بی‌تردید باز گشودن گره‌ی همه‌ی رمز و رازهای شعر سخنوران بزرگی چون باباطاهر و کشف ظرافت‌ها و شگردهای او ـ دست کم برای بنده ـ ممکن نیست. با این همه در آسمان هنر او پرو بالی می‌زنیم و به پاره‌ای از عوامل تأثیرگذاری و شورانگیزی سخن او می‌پردازیم.

۱ ـ عاطفه و اندیشه:

چنان‌که پیش‌تر گفتیم اندیشه، عاطفه و معنا از عناصر مهم تأثیرگذاری در مخاطب است. بدیهی است سخنی که حامل اندیشه‌های بلند و مطالب عالی وعمیق انسانی باشد به شعر بسیار نزدیک‌تر است و از کلامی که حاصل فکرهای پست و خواهش‌های عادی و مادی است، بسیار فاصله دارد.

باباطاهر با شعر شوخی نمی‌کند و شعر برای او تفریح و سرگرمی نیست. شعر برای او آینه‌ای است که در آن به خود بیندیشد و خود را ببیند: اشرف پروازگران که جهان را به قدر پرهایش بریده‌اند:

من آن اسپیده بازم هَمَدانی
لانَه در کوه دیرم در نهانی
همَه یَه من گذارند، چرغ و شاهین
به نام من کنند نخجیروانی[۲]

***

«الف» کز «کاف و نون» ش سر به‌در کرد
جهان را او همه بر لاژور کرد
بدان گه کافرید گردون گردان
همی ساخت و منش اندازه بر کرد

***

و خدا را بیابد به قامتی رعنا و به هرجا حتّی بتخانه ودیر:

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

***

خرم آنان که پا از سر ندانند
میان شعله، خشک و تر ندانند
کنشت و کعبه و بتخانه و دیر
سرایی خالی از دلبر ندانند

و شعر برای او آینه‌ای است که در آن به ناپایداری انسان بنگرد و به مرگ و به تشویش پس از آن:

خرم کوهان، خرم هامون، خرم دشت
خرم آنان که این آلالیان کشت
بسی بودند، بسی باشند و آیند
همان کوه است و هامون و همان دشت

***

وای آن روزی که در گورم کنند تنگ
بریزند بر سرم خاک و خس و سنگ
نه پای دارم که از ماران گریزم
نه دست آن که با موران کنم جنگ

***

من از «قالوا بَلیٰ» اندیش دیرم
گنه از برگ‌داران بیش دیرم
چو فردا نامه‌خوانان نامه خوانند
مه در دست نامه، سر در پیش دیرم

او در آینه‌ی دوبیتی هایش دل‌سوختگان تنهایی را می‌بیند که از درد جدایی مغز استخوانشان فریاد می‌کند. سوته‌دلانی که جز غم، همدم و همرازی ندارند و جز گریه و زاری کاری:

دلا از دست تنهایی به‌جونم
ز آه و ناله‌ی خود در فغونم

شوان تار از درد جدایی
کره فریاد مغز استخونم

***

غمم غم بی و همراز دلم غم
غمم هم مونس و هم یار و همدم
غمم نهله که من تنها نشینم
مَریزا، بارک‌الله، مرحبا غم!

***

من آن شمعم که اشکم آذرین بی
کسی کِش سوته‌دل، اشکش همین بی

همه شب سوزم و گریم همه روز
ز تو روزم چنان، شامم چنین بی

۲ـ تصویر و تشبیه و استعاره

دوبیتی‌های باباطاهر از تصویر و تشبیه‌های تازه و شگفت‌انگیز سرشار است. او با هر دوبیتی به راستی حادثه‌ای در زبان فارسی ایجاد کرده است. حوادثی که اغلب با تصویرها و تشبیهات آفریده می‌شوند نه با کلمات. در دوبیتی‌های باباطاهر همه جا «تصویر» به جای «معنا» عاطفه و پیام را ابلاغ می‌کند. ما این دوبیتی‌ها را نمی‌شنویم، می‌بینیم! به عنوان نمونه ببینید که در دوبیتی زیر شاعر چگونه به جای بیان مستقیم «سرگشتگی» با استفاده از تصویر «خار»ی که با وزش هر بادی به این سوی و آن سوی می‌دود، آن را به تصویر کشیده است.

من آن آواره‌ی بی‌خان و مانم
من آن محنت‌نصیب سخت جانم
من آن سرگشته خارم در بیابان
که هر بادی وزد پی‌اش دوانم

دوبیتی زیر نیز زیبایی و تأثیر فوق‌العاده‌اش را مدیون تصویر است نه معنا:

نسیمی کز بن آن کاکل آید
مرا خوش‌تر ز بوی سنبل آید
چو شب گیرم خیالت را در آغوش
سحر از بسترم بوی گل آید

در نمونه‌های دیگر نیز تصویر به جای معنا و مفهوم، وظیفه‌ی انتقال عاطفه و پیام را به عهده گرفته است:

منم آن آذرین مرغی که در حال
بسوزم عالم ار برهم زنم بال
مصوّر گر کشد نقشم به دیوار
بسوزد خانه از تأثیر تمثال!

تصویر: «مرغی آذرین بال که بال زدنش جهان را می‌سوزاند» به جای مفهوم: «سوز فراوان اندوه»

***

شب تاریک و سنگستان و من مست
قدح از دست من افتاده و نشکست
نگهدارنده‌اش نیکو نگه داشت
وگرنه صد قدح نفتاده بشکست

تصویر: «افتادن و نشکستن قدحی بر سنگستان در شب تاریک» به جای مفهوم: «اراده و مشیّت خداوند».

پاره‌ای از تشبیهات هم، به صورت «اضافه‌ی تشبیهی»، شاعر را در کار تصویری کردن مفاهیم و مطالب شعر یاری داده‌اند، به ویژه که همگی سخت تازه و نوپدید هستند:

«خار مژگان»، «خوناب خیال»، «مسلسل زلف»، «خُم عیش»، «دشت خاطر»، «گل ماتم»، «صحرای دل»، «گیاه ناامیدی»، «درخت غم» و...

باباطاهر در تصویرسازی از استعاره هم استفاده کرده است. در دوبیتی زیر به هم آمیختن «گل» و «سنبل»، که هر دو استعاره

هستند، تصویری زیبا آفریده است:

مسلسل زلف بر رخ ریته دیری
گل و سنبل به هم آمیته دیری
پریشان چون کنی آن تار زلفان
به هر تاری دلی آویته دیری

کاربرد استعاره به صورت جان‌بخشی به اشیا (تشخیص) نیز از عواملی است که در دوبیتی‌های بابا حرکت، تپش و زندگی ایجاد می‌کند. در جهانِ شعر او خار پاسبانِ گل می‌شود:

«باغبان دید من گل دوست دیرم
هزاران خار بر گل پاسبان کرد»

غم، دوستی است که نمی‌گذارد آدمی تنها بماند و به همین جهت شایسته‌ی دست مریزاد است:

غمم تهله که من تنها نشینم
مریزا، بارک‌الله، مرحبا غم!

و گردون را هم درخور نفرین:

الهی گردن گردون شود خُرد
که فرزند جهان را جملگی برد»

۳ـ اغراق:

اغراق یکی از عوامل و اسباب شورانگیزی و تأثیر شعر است. بی‌گمان در دوبیتی‌های زیر عنصر اغراق در تأثیر کلام نقش بسیار داشته است. در این‌جا هم شاعر به جای بیان مستقیم، مطلب را از طریق اغراق، توصیف و تصویر کرده است. درنتیجه آن‌چه را می‌بینیم بهتر و بیش‌تر تأیید و همراهی می‌کنیم:

بلا رمزی ز بالای تو باشد
جنون قسمی ز سودای تو باشد
به صورت‌آفرینم این گمان است
که پنهان در تماشای تو باشد

در دوبیتی زیر نیز شاعر به جای آن‌که بگوید «نگرانم که کوچک‌ترین آسیبی به محبوب لطیف‌اندامم برسد» در خشونت مژگان خود و لطافت پای محبوب اغراق می‌کند تا میزان محبت خود را به یار نشان دهد:

عزیزا کاسه‌ی چشمم سرایت
میان هر دو چشمم جای پایت
از آن ترسم که غافل پا نهی باز
نشیند خار مژگانم به پایت!

در این نمونه‌ها نیز به یقین این آرایه‌ی اغراق است که بخشی از بار کمال شعر را به دوش می‌کشد:

بُوَد درد من و درمانم از دوست
بود وصل من و هجرانم از دوست
اگر قصّابم از من واکند پوست
جدا هرگز نگردد جانم از دوست

***

به آهی گنبد خضرا بسوزم
پس آن‌گه توده‌ی غَبرا بسوزم
دو عالم سوزم ار کارم نسازی
چه فرمایی، بسازی یا بسوزم

۴ـ ظرافت و طنز:

یکی از ویژگی‌های شعر باباطاهر بیان توأم با ظرافت و طنز اوست. به‌راستی چرا سخن بزرگان به طنز و شوخی گرایش می‌یابد؟ آیا نهایت همه‌ی تأمّل‌ها و ژرف‌اندیشی‌ها رسیدن به مرز شوخی و ظرافت است؟ به هر ترتیب در دوبیتی‌های این «رند قلندر» هم گاه به گاه سخن با طنز و ظرافت همراه است و به دل می‌نشیند:

خوشا آنان که «هر» از «بر» ندانند
نه حرفی وانویسند، نه بخوانند
چو مجنون سر نهند اندر بیابان
از این کوه‌ها روند آهو چرانند

***

خدایا دل بلا بی، دل بلایی
گنه چشمان کنند، دل مبتلایی
اگر چشمان نبینی روی زیبا
چه دانی دل که دلبر در کجا یی

***

بیاین سوته‌دلان گرد هم آیم
سخن واهم کنیم، غم وانمایم
ترازو آورید، غم‌ها بسنجیم
هر آن سوته‌تریم، سنگین‌تر آیم

***

بشم واشم از این عالم به در شم
بشم از چین و ماچین دورتر شم
نویسم نامه‌ای بر یار جانی
که این دوری بسه یا دورتر شم

***

دو چشمم درد چشمان تو چینه
مباد دردی به چشمانت نشینه
شنیدم رفتی و یاری گرفتی
اگر گوشم شنید چشمم نوینه

***

بیندم شال و پیوشم قدک را
بنازم گردش چرخ فلک را
بگردم آب دریاها سراسر
بشویم هر دو دست بی‌نمک را

۵ـ زبان:

شعر روح است و زبان جسم، شعر باید در زبان دمیده شود اما بدون زبان شعر روحی سرگردان است! شعر هست و حیات و نمود خود را از زبان دارد. اگر دست و پای زبان حرکت نکند، شعر بی‌دست و پاست! باری باباطاهر هم شعر را در اندامی متناسب و چالاک دمیده است. زبان دوبیتی‌های او نه آن‌چنان از لغات و اصطلاحات و ترکیب‌های دور از ذهن فربه و بی‌اندام است و نه آن‌چنان سست و معمولی و ناتوان که با نثر لاغر تفاوتی نداشته باشد. سادگی، روانی،

تازگی و قوّت از ویژگی‌های زبان در دوبیتی‌های اوست. باباطاهر در آوردن ترکیب‌های تازه و خودساخته، که بی‌گمان از عوامل شادابی، قوت و تأثیر زبان است، ذهن و ذوقی توانا دارد. نمونه‌های زیر گواه قدرت ترکیب‌سازی اوست:

(یادآوری: نمونه‌ها همگی از کتاب «باباطاهر نامه» است، سمت راست، شماره‌ی صفحه و سمت چپ، شماره‌ی دوبیتی‌هاست.)

آذرین مرغ (۴۷/۲۶۸)، اسپیده باز (۹/ ۲۵۷)، به چشمان سرمه‌ریز، پرچین مژه (۲۵/۲۶۲)، جهانی دل (۸۴/۲۷۹)، خمارین نرگسان (۲۶۷/۴۴)، خورآیین چهره (۳۹/۲۶۶)، خوناب خیال (۲۵/ ۲۶۲)، زیبنده بالا (۶۲/۲۷۳)، سامان به سامان (۳/۲۵۴)، سرگشته خمار (۵۷/ ۲۷۱)، سیه‌دست (۱۰/۲۵۸)، محنت‌ نصیب سخت‌جان (۵۷/۲۷۱)، مشکینه گیسو در قفا (۶۲/۲۷۳)، نازنده چشمان سرمه‌سا (۶۲/۲۷۳)، نگار تازه خیز (۱۱۱/ ۲۸۸)، نمک‌پاش دل ریش (۶۸/۲۸۰)، نیمه‌دل (۸۴/۲۷۹)، سرگشته سامان (۶۰/ ۲۷۲).

و گاهی در حوزه‌ی قاموسی «آشنایی‌زدایی»[۳] می‌کند و در ترکیب اصلی واژه دست می‌برد، نظیر دست‌کاری در «سروسامان» و «خان و مان» در نمونه‌های زیر:

مرانه سر نه سامان آفریدند
پریشانم، پریشان آفریدند

***

او که بی‌خان و بی‌مانه منم من
او که سرگشته سامانه منم من

***

من آن پیرم که خوانندم قلندر
نه خان دارم، نه مان دارم، نه لنگر

***

کاربرد خاص زبان محلی و حضور بارز و پررنگ عناصر لهجه (سوته، وابیدَم، بیوین، افروته، مَه، نهله، ویژه، خیژه، ریژه و...) دست کم برای ما خوانندگان معاصر نوعی آشنایی‌زدایی از زبان است.

۶ـ موسیقی شعر:

یکی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذاری و شورانگیزی شعر موسیقی آن است. استاد، دکتر شفیعی کدکنی موسیقی شعر را چهار نوع دانسته‌اند:

«۱ـ موسیقی بیرونی شعر (وزن عروضی) ۲ـ موسیقی کناری (قافیه و ردیف و آن‌چه در حکم آن‌هاست از قبیل برخی از تکرارها) ۳ـ موسیقی داخلی (مجموعه هماهنگی‌هایی که از طریق وحدت یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شعر پدید می‌آید و انواع جناس‌ها از جلوه‌های آن است) ۴ـ موسیقی معنوی (همه‌ی ارتباط‌های پنهان عناصر یک مصرع که از رهگذر انواع تضادها و طباق‌ها و تقابل‌ها پدید می‌آید و هم‌چنین تکرار مایه‌ی اصلی ـ تم ـ شعر به صورت‌ها ـ واریاسیون‌ها ـ ی گوناگون)»[۴]

باباطاهر از انواع این موسیقی‌های شعری در دوبیتی‌هایش بهره گرفته است و چنان‌که خواهیم دید در پاره‌ای موارد از «ردیف» و تکرار آن نیز، علاوه بر ایجاد موسیقی در تقویت انتقال معنا استفاده کرده است:

۱) موسیقی بیرونی (وزن عروضی):

وزن اصلی دوبیتی‌های باباطاهر هزج مسدس محذوف (مفاعلین مفاعلین فعولن) است. البته همه‌ی دوبیتی‌های باباطاهر در این وزن سروده نشده است. بعضی مصرع‌ها با وزن اصلی اختلاف دارند. (شمس قیس رازی دو وجه اختلاف و دکتر ناتل خانلری با توجه به نسخه‌ی دیوان باباطاهر، چاپ ارمغان، نُه وجه اختلاف دیگر را یافته و مشخص کرده است. هرچند خود یادآوری کرده‌اند که به دلیل عدم اطلاع از تلفظ کلمات، این وجوه مسلم و قطعی نیست. برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام، خوانندگان به مقاله‌ی «دوبیتی‌های باباطاهر» از دکتر پرویز ناتل خانلری در کتاب ارزشمند «باباطاهر نامه» از استاد اذکائی، صص ۶۴ و ۶۵ مراجعه فرمایند.)

این وزن، که از وزن‌های اشعار محلی (فهلویات) بوده و به گفته‌ی شمس قیس رازی در نواحی مرکزی ایران شهرت و قبول عام یافته بوده است[۵]، ششمین وزن پرکاربرد شعر فارسی است.[۶] این‌که بعد از باباطاهر دو منظومه‌سرای بزرگ ایران، فخرالدین اسعد گرگانی در آفرینش ویس ورامین و نظامی در خلق خسرو و شیرین از این دو وزن استفاده کرده‌اند، نشانه‌ی خوش‌آهنگی و استعداد و ظرفیت این وزن در انتقال موفق عواطف و احساسات است. حافظ نیز در این وزن غزل‌های زیبایی دارد. به هر حال، بی‌تردید آهنگ خوش و مناسب این وزن را از عوامل مهم توفیق باباطاهر باید به حساب آورد.

۲) موسیقی کناری:

موسیقی کناری (قافیه و ردیف) هم در دوبیتی باباطاهر از سر ذوق و دقت انتخاب شده‌اند. هجای پایانی بسیاری از دوبیتی‌ها از نوع «هجای کشیده» انتخاب شده تا حُزن و اندوه را که از مایه‌های اصلی شعر باباطاهر است، بهتر و بیش‌تر القا کند:

بدیدم برزگر نالان در این دشت

به خون دیدگان آلاله می کشت
همی کشت و همی گفت ای دریغا
که باید کشتن و واهشتن این دشت

***

بیا بلبل بنالیم از سر سوز
بیا عشق سحر از من بیاموز
تو از بهر گل پنج روزه نالی
من از بهر دلارامم شب و روز

واج «ه» در قافیه‌ی دوبیتی زیر، درانتقال آه و افسوس شعر، سخت مؤثر افتاده است:

به گورستان گذشتم صبحگاهی
شنیدم ناله و افغان و آهی
بدیدم کله‌ای با خاک می گفت
که این دنیا نمی‌ارزد به کاهی

ردیف نیز در اغلب دوبیتی‌ها حضوری بسیار پررنگ و قوی دارد. به طوری‌که، علاوه بر تقویت موسیقی شعر، در تأکید پیام‌ها و ابلاغ و القای آن‌ها فوق‌العاده تأثیرگذار است. در نمونه‌های زیر، هر ردیف، هماهنگ با فضای حاکم بر شعر بر مطلبی تأکید دارد:

تاکید و آرزو

اگر دردم یکی بودی چه بودی
وگر غم اندکی بودی چه بودی
به بالینم حبیبی یا طبیبی
از این دو گر یکی بودی چه بودی

***

حصر و تاکید

او که بی‌خان و بی‌مانه منم من
او که سرگشته سامانه منم من
او که شامان به اندوه می‌کند روز
او که روزش چو شامانه منم من

***

تاکید بر نفی

دلی دیرم که بهبودش نمی بو
نصیحت می‌کنم سودش نمی بو
به یادش می‌دهم، نش می بره باد
بر آتش می‌نهم، دودش نمی بو

***

تاکید بر ناپایداری

آلاله‌ی کوهساران هفته‌ای بی
بنفشه جوکناران هفته‌ای بی
منادی می‌کنند شهران، به شهران
وفای گل‌عذاران هفته‌ای بی

۳) موسیقی داخلی:

علاوه بر موسیقی کناری و بیرونی، دوبیتی‌های باباطاهر از موسیقی درونی هم برخوردارند. تکرار واج‌ها و واژه‌ها در طول و عرض شعر، و هم‌چنین انواع جناس‌ها، بر غنا و غَنای شعر بابا افزوده است:

الف) تکرار واج (واج آرایی):

تکرار /ی/

بهار آید به هر شاخی گلی بی
به هر باغی هزاران بلبلی بی
به هر مرزی نیارم پا نهادن
مباد از مه بتر سوته دلی بی

تکرار /ر،و،ا/

گرم‌خوانی، ارم‌رانی تو دانی
ورم آخر بسوزانی تو دانی
ارم بر سر نهی الوند و میمند
همی گویم خدا جانی تو دانی

***

ب) تکرار واژه‌ها و بخشی از متن مصراع‌ها:

هزارت دل به غارت برده بیش است
هزارانت جگر خون کرده بیش است
هزاران داغ ریش از سینه بشمرد
همی نشمرده از اشمرده بیش است

***

توکت زیبنده بالا دلربایی
توکت نازنده چشمان سرمه‌سایی
توکت مشکینه گیسو در قفایه
به من گویی که سرگردان چرایی؟

***

او که بی‌خان و بی‌مانه منم من
او که سرگشته سامانه منم من
او که شامان به اندوه می‌کند روز
او که روزش چو شامانه منم من

ج - جناس:

نظیرخوانی، دانی، رانی، جانی در دوبیتی زیر:

گرم‌خوانی، ارم‌رانی تو دانی
ورم آخر بسوزانی تو دانی
ارم بر سر نهی الوند و میمند
همی گویم خدا جانی تو دانی

***

نوش و نیش، پیش وریش، پیش و پاش در این دو بیتی:

تو که نوشم نئی، نیشم چرایی
تو که یارم نئی، پیشم چرایی
تو که مرهم نئی ریش دلم را
نمک‌پاش دل ریشم چرایی

***

و نیز گُل، گِل و دل در این دو بیتی:

به بید و سنبل و گُل دل مبندید
به راه آب جهانش، گِل مبندید
نباشد پنج روز بازار گیتی
بدین پنج روزه هرگز دل مبندید

۴) موسیقی معنوی:

دوبیتی‌های زیر نمونه‌هایی است از تناسب‌ها و هماهنگی‌های معنایی پنهان و آشکار. ویژگی بارز آن‌ها سادگی و بی‌تکلفی

و پرهیز از بازی با آرایه‌هاست:

الف ـ تناسب (مراعات نظیر):

ز دشت خاطرم جز غم نروید
ز باغم جز گل ماتم نرود
ز صحرای دل بی‌حاصل من
گیاه ناامیدی هم نروید
(دشت و باغ و صحرا، گل و گیاه و رستن با هم تناسب دارند.)

❁❁❁

بی‌تو تلواسه دیرم، بوره بیوین
چه زهر در کاسه دیرم، بوره بیوین
می ام خون، گریه ساقی، ناله مطرب
چه بزم با این سه دیرم، بوره بیوین
(کاسه، می، ساقی، مطرب و بزم با هم متناسب هستند.)

❁❁❁

ب ـ حسن تعلیل:

خور آئین چهره‌ات افروخته تر بی
دلم از تیر عشقت دو ته تر بی
ز چه خال رخت دانی سیاهه
هر آن نزدیک خور بی سوته تر بی

شاعر برای سیاهی خال که امری طبیعی است، علتی شاعرانه آورده و ادعا کرده که خال تو از نزدیکی به خورشید (چهره‌ات) سوخته و سیاه شده است.

❁❁❁

بهار آمد به صحرا و در و دشت
جوانی هم بهاری بود و بگذشت
سر قبر جوانان لاله روید
دمی که مهوشان آیند به گلگشت

رویدن لاله امری طبیعی است اما شاعر در این دوبیتی علتی دیگر برای آن قائل است.

او معتقد است که حتی پس از مرگ هم، وقتی زیبارویی به گلگشت بیاید بالای مزار جوانان لاله می‌روید!

علاوه بر تناسب و حسن تحلیل، باباطاهر از عناصر دیگری برای ایجاد موسیقی معنوی در شعر استفاده کرده است که از جمله‌ی آن‌ها به ویژه به «تضاد» باید اشاره کرد. نمونه‌های تضاد در شعر باباطاهر فراوان است:

خشک و تر، گل وخار، فراخی و تنگی، خراب و آباد، وصل و هجران، شیر و گور، گرگ و میش، دولتمند و درویش،

سنگ و شیشه و...

باری اسباب و عوامل تأثیر و سوز سخن این محنت‌نصیب سخت‌جان و این رند بی‌خان و مان به یقین بسیار بیش از آن است که ما شکسته بسته به یک از هزاران آن اشاره کردیم. بگذار سخن را آن سوته‌دل، خود کوتاه کند:

پشیمانم پشیمانم پشیمان
ببینم کاروانی تا بشیمان
کهن دنیا کسی را ماندنی نی
به هرزه، کوله‌باری می کشیمان

پانوشت‌ها:

* عنوان مقاله برگرفته از یک دوبیتی است (منم آن آذرین مرغی که در حال...) که در متن آمده است. ضمناً دوبیتی‌های مقاله از کتاب «باباطاهر نامه» نقل شده است و گاهی از دیوان باباطاهر به تصحیح دستگردی.
۱ ـ رشید یاسمی. مقاله‌ی «بابای شاعران» نقل از باباطاهر نامه، ص ۴۵.
۲ ـ در مورد خروج از وزن مشهور دوبیتی در بعضی دوبیتی‌ها به بخش «موسیقی بیرونی» در همین مقاله مراجعه کنید.
۳ ـ تعبیر «آشنایی زدایی در حوزه‌ی قاموسی» از دکتر شفیعی کدکنی است، در مقدمه ی موسیقی شعر، ص ۲۸.
۴ ـ گزیده‌ی غزلیات شمس، دکتر شفیعی کدکنی، ص بیست و سه.
۵ ـ ر. ک. مقاله‌ی «دوبیتی‌های باباطاهر» از دکتر ناتل خانلری در کتاب «باباطاهر نامه»ی استاد اذکائی، ص ۵۶.
۶ ـ وحیدیان کامیار، کتاب ادبیات فارسی ۱، رشته‌ی علوم انسانی، پیش‌دانشگاهی (کتاب درسی)، ص ۵۹.

منابع و مآخذ:

۱ ـ اذکایی، پرویز، باباطاهرنامه، توس
۲ ـ دستگردی، وحید، دیوان باباطاهر، ابن‌سینا
۳ ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، گزیده‌ی غزلیات شمس، آگاه
۴ ـ ـ ـ، موسیقی شعر، آگاه
۵ ـ وحیدیان کامیار، تقی، کتاب ادبیات فارسی ۱، رشته‌ی علوم انسانی، پیش‌دانشگاهی (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی)
۶ ـ ناتل خانلری، پرویز، مقاله‌ی «دوبیتی‌های باباطاهر» مندرج در باباطاهرنامه
۷ ـ رشید یاسمی، غلامرضا، مقاله‌ی «بابای شاعران»، مندرج در باباطاهرنامه

زن در شاهنامه*

چکیده

تنگناها و محدودیت‌های اعمال‌شده بر زنان در اساطیر، که با درخشش اندک آنان در ابعاد حماسی نمود یافته و مورد غفلت قرار گرفتن ابعاد عاطفی و انسانی عمیق آنان، نکته‌هایی است که در این مقاله به آن‌ها اشاره شده است.

❖ حسین جعفری - تبریز

کلیدواژه‌ها:
زن، اساطیر، شاهنامه، کثرت، جایگاه زن، وظایف زن، وظایفی به خانواده

واقعیت این است که زنان در اساطیر ایرانی و حتی در اساطیر ملل دیگر حضور گسترده و فراگیر ندارند. در ریشه‌یابی علت یا علل آن حداقل باید به دو موضوع اساسی در دو دوره‌ی مختلف توجه داشته باشیم. نخستین علت را باید در ساختار جوامع اولیه‌ی بشری جست‌وجو کرد که مردم به دنبال تثبیت حکومت‌ها و یافتن هویّت ملی و قومی خود مجبور به تحمّل جنگ‌های فراوان بودند. لذا «در گذشته آن‌چه مایه‌ی مباهات جوامع بوده است، قدرت لشکریان وثروت بازرگانان و سوابق پیروزی‌های قبلی جوامع در جنگ بوده است و این‌ها عواملی بودند که توسط مردان جامعه تأمین می‌شد [و] زنان با توجّه به ویژگی جسمی و روحی خود سهمی در [این] جنگ‌ها نداشتند. از طرف دیگر به دلیل عدم‌امنیّت محیط بیرون خانه، فعالیت‌های اقتصادی زنان بسیار محدود بوده است.»[1]

دومین دلیل به روزگاری بازمی‌گردد که فکر تدوین و تنظیم اساطیر و به نظم کشیدن آن‌ها در میان ایرانیان قوّت یافته بود. روزگاری که نگرش نسبت به زن و ارزش واقعی او نه‌تنها بهبود نیافته، که در مواردی سیر واپس‌گرا نیز داشته است.

در عین حال این تنگ‌نظری‌ها و محدودیت‌های اعمال‌شده علیه زنان، اگرچه تأثیرگذار بوده‌اند، اما نتوانسته‌اند مانع از ظهور و بروز شایستگی‌ها و توانمندی زنان در اساطیر ایرانی شوند. چنان‌که در شاهنامه به مناسبت‌های گوناگون عملکردی درخور شأن زن ایرانی از خود نشان داده‌اند و در جهت تکامل فردی و خانوادگی و نیز در تعالی شخصیت قومی و ملّی خود تلاش کرده‌اند.

اگر «رستم» انسان کامل ایران باستان و مظهر خواست‌ها و آمال یک ملت است و حضور او در صحنه‌های حماسی مایه‌ی افتخار ایرانیان است، یقیناً دست‌پرورده‌ی مادری پاک‌دامن، مربّی و سیاستمداری به نام «رودابه» است که از دوران کودکی فضایل اخلاقی و ارزش‌های انسانی را در او پرورده است. هرچند شاهنامه آن‌چنان که باید از او سخن نگفته است.

در این‌جا با بحث درباره‌ی دختری دلاور، که از خانواده‌ای غیرتمند و حساس به سرنوشت میهن است و با اهداف و زمینه‌های حماسه نیز سازگاری بیش‌تری دارد، سخن را پی می‌گیریم.

به گفته‌ی استاد ذبیح‌الله صفا «جنگ زنان در شاهنامه بیش از هر چیز زیبا و دل‌پذیر است.»[2] زیرا در یک اثر حماسی ارزش‌ها اغلب به نسبت توانایی‌های جسمی و

قابلیت‌های فنون جنگی و مهارت‌های فیزیکی تعیین می‌شود. لذا وقتی زنی در این حیطه قدرت‌نمایی می‌کند مورد توجه سازندگان اساطیر و به نظم‌درآورندگان آن قرار می‌گیرد، به طوری که در توصیف او کوتاهی نمی‌کنند. از سوی دیگر خواننده‌ی امروزی نیز، در مطالعه‌ی یک حماسه، به جنبه‌های پهلوانی و جنگی اثر گرایش بیش‌تری دارد تا جنبه‌های دیگر. لذا همین عوامل باعث می‌شود که «گردآفرید» در شاهنامه جلوه‌ی دیگر یابد. وجود نمونه‌هایی نظیر گردآفرید نشانگر آن است که معدود زنانی در ایران باستان، به جهت موقعیت خانوادگی، در یادگیری فنون جنگی از امکانات و آزادی‌هایی برخوردار بوده‌اند و اگر فاقد چنین قدرت‌نمایی‌هایی می‌بودند، بعید به نظر می‌رسید که داستان‌پردازان در داستان‌های ملّی نقشی به آن‌ها واگذار کنند.

گردآفرید دختر گُژدَهم مرزبان ایرانی و ساکن دژ سپید واقع در مرز ایران و توران است. وی نخستین زنی است که در شاهنامه به طور مستقیم در جنگ شرکت می‌جوید. او دلاوری است با این اوصاف[۲]:

یکی دخترش بود گُرد و سوار
عنان پیچ و اسب افکن و نامدار ۲/۴۷
زنی بُد به کردار گردی سوار
همیشه به جنگ اندرون نامدار ۲/۴۸

هنگامی که سهراب برای یافتن پدر خود همراه با سپاهیانی، که افراسیاب با او روانه کرده بود، وارد خاک ایران شد با «هجیر» نگهبان این دژ رودررو گشت و او را شکست داد. وقتی «گردآفرید» شکست پهلوان ایرانی را مشاهده می‌کند برنمی‌تابد که بیگانه‌ای گم‌نام و کم‌سن و سال به راحتی به قلب ایران نفوذ کند. لذا لباس رزم می‌پوشد، به میدان جنگ می‌رود، جنگ تن به تن می‌کند و درنهایت مغلوب می‌شود. وقتی سهراب، پس از آن همه تلاش، متوجه می‌شود با دختری از ایران می‌جنگیده، بسیار شرمنده می‌شود و همین موضوع تلنگری بر او وارد می‌کند که در ایران کار دشواری پیش‌رو خواهد داشت:

شگفت آمدش گفت از ایران سپاه
چنین دختر آید به آوردگاه
سواران جنگی به روز نبرد
برآرند بر چرخ گردنده گَرد ۲/۵۰

نمونه‌ی دیگری از دلاوری‌های زنان در شاهنامه، اقدام جسورانه‌ی یکی از زنان گشتاسب است. هنگامی که تورانیان وارد پایتخت شده، لهراسب و موبدان را کشته و آتش زرتشتی را با خون موبدان خاموش کرده بودند و این در حالی بود که اسفندیار درب‌ند بود و گشتاسب در زابلستان به سر می‌برد، این زن که نامش در شاهنامه ذکر نشده است، لباس تورانیان می‌پوشد و ناشناس، سوار بر اسب راه سیستان را در پیش می‌گیرد تا ماوقع را به گشتاسب خبر دهد:

نخفتی به منزل چو برداشتی
دو روزه به یک روزه بگذاشتی ۴/۲۲۸

و بدین ترتیب گشتاسب از فاجعه‌ای که در پایتخت اتفاق افتاده است مطلع می‌شود و به چاره‌جویی می‌افتد.

صرف‌نظر از چنین نمونه‌های اندک، زنان شاهنامه معمولاً قربانیان غیرمستقیم جنگ‌اند. درد فرزندان، شوهران و بستگان کشته شده، آنان را در آتش غم و اندوه شعله‌ور می‌سازد، به‌طوری که برخی از زنان داغدیده بعد از مرگ عزیزان خود دوام چندانی نمی‌یابند. به نوشته‌ی دکتر اسلامی نُدوشن «این زن‌ها هستند که به داستان‌های تراژیک شاهنامه آب و رنگ بخشیده‌اند. اگر

تهمینه نبود مرگ سهراب آن‌قدر مؤثر و غم‌انگیز جلوه نمی‌کرد. همین گونه است مرگ فرود، اگر «جریره» نبود و.... سیمای نژادیک زن در شاهنامه به نجیب‌ترین و پاکیزه‌ترین نحو یعنی مادر و همسر جلوه می‌کند نه به عنوان معشوقه.»[۲]

مهم‌ترین دغدغه‌ی زنان در شاهنامه تحکیم بنیان‌های زندگی زناشویی و تربیت فرزندان است. هم‌چنین ایجاد زمینه‌ای مناسب برای رشد و پرورش استعدادهایی نظیر مردانگی، غیرت، حمیّت ملّی، پاک‌دامنی، دفاع از حیثیّت و هویّت یک ملت.

گرم نگه داشتن کانون خانواده، آن هم در دوران طولانی غیبت مردان به دلیل حضور در میدان‌های جنگ، و مراقبت از حریم خانواده، وظیفه‌ای دشوار بر عهده‌ی زنان گذاشته است و زنان شاهنامه نظیر رودابه، تهمینه، بانو گشسب، جریره، فرنگیس، فرانک و... توانسته‌اند از عهده‌ی این بار سنگین برآیند.

از نکته‌های زیبای دیگر شاهنامه نحوه‌ی انتخاب همسر از سوی بانو گشسب، دختر رستم است. وی دختری است چالاک و آشنا به فنون دلاوری که چون به سن ازدواج می‌رسد، صاحب خواستگاران فراوانی می‌شود، از فغفور و خاقان چین و قیصر روم تا شاهزادگانی هم‌چون طوس و درباریان کاووس. ولی او گیو را که از فضیلت‌های پهلوانی برخوردار است به همسری برمی‌گزیند. مردی که در راه ایران بارها زحمات فراوانی متحمل شده و جان خود را در خطر نهاده است. بانو گشسب در واقع با این انتخاب، فضایل انسانی را به برتری‌های مادی و جاه و مقام ترجیح می‌دهد. ثمره‌ای که از این وصلت فرخنده حاصل می‌شود فرزندی است به نام بیژن که در شاهنامه مظهر بی‌باکی و جسارت است و در لحظات حساس تاریخ ایران هیچ‌گاه از کمک به ایرانیان دریغ نمی‌کند. نکته‌ی دیگر احساسات زنانه و عواطف مادرانه‌ی زنان در شاهنامه است که موج می‌زند. وقتی خبر مرگ سهراب به دست پدرش به تهمینه می‌رسد، وی بعد از مدّت‌ها سوگواری و ماتم، به بستر بیماری می‌افتد و جان می‌دهد:

سرانجام هم در غم او بمرد
روانش بشد سوی سهراب گُرد ۲/۹۷

«جریره» اگرچه از نژاد تورانیان و دختر پیران ویسه‌ی تورانی است و هیچ‌گاه ایران زمین را ندیده است، به سبب وصلت با سیاوش با اساطیر ایرانی پیوند می‌خورد. جریره در خانواده‌ای بزرگ شده بود که سرپرست آن مظهر خردمندی و سیاستمداری در سرزمین توران محسوب می‌شد. لذا چنین محیطی از جریره زنی باهوش و تدبیرگر ساخته بود. اگرچه روزگار هیچ‌گاه به او و خانواده‌ی ایرانی‌اش روی خوش نشان نداد. وی به سن جوانی همسر پاکدامن و شجاع خود، «سیاوش» را از دست داد. این مرگ مصیبت‌بار که همه‌ی ایران را داغدار نمود، مانع از اعمال وظایف مادری جریره در حق «فرود» نشد. فرود در سایه‌ی مادری هم‌چون جریره بالید و بزرگ شد. در یکی از

لشکرکشی‌ها، «طوس» فرمانده ایرانی از کنار دژی عبور می‌کرد که فرود و مادرش همراه دیگران در آن ساکن بودند. جریره لحظه به لحظه فرود را راهنمایی می‌کرد که چگونه خود را به ایرانیان بشناساند. در حالی که سرنوشت در اندیشه‌ی دیگر بود و حوادثی دردناک او را با ایرانیان درگیر کرد تا به دست آنان از پای درآمد. این برای جریره غیرقابل تحمل بود که همسرش به دست هموطنان خود و فرزندش به دست هموطنان همسر، در عین بی‌گناهی به دست مرگ سپرده شوند. لذا:

بیامد به بالین فرّخ فرود
بَر او یکی آبگون دشنه بود
دو رخ را به روی پسر بر نهاد
شکم بر درید از برش جان بداد ۲/۳۱۹

وفاداری به همسر و زندگی خانوادگی نیز در شاهنامه جلوه‌های زیبایی دارد. وقتی فرنگیس از قصد پدرش برای کشتن سیاوش آگاه می‌شود با رفتن نزد پدر و اعتراض شدید علیه او، بیان می‌کند:

به پیش پدر شد پر از ترس و باک
خروشان به سر بر همی ریخت خاک
بدو گفت ای پرهنر شهریار
چرا کرد خواهی مرا خاکسار
دلت را چرا بستی اندر فریب
همی از بلندی نبینی نشیب
سر تاجداری مَبَر بی‌گناه
که نپسندد این داور هور و ماه...
به کین سیاوش سیه پوشد آب
کند روز، نفرین بر افراسیاب ۲/۲۰۳

بعد از مرگ سیاوش، چون افراسیاب قصد جان او و فرزندش را دارد، به زندگی مخفی روی می‌آورد و با رنج و مشقت فراوان کیخسرو را بزرگ می‌کند تا بالأخره به کمک گیو راهی ایران می‌شود..

تحمل رنج رودابه، که ناشی از عشق وی به زال است و گرفتاری‌های منیژه برای رسیدن به بیژن، از نمونه‌های دیگر وفاداری و پای‌بندی به عشق در شاهنامه است.

فَرانک همسر آبتین و مادر فریدون است. تلاش او برای محافظت از جان کودک، که مورد تعقیب و اذیت ضحاک است، ستودنی است. کارهای فرانک، بعد از پیروزی فریدون بر ضحّاک، از جمله بخشش مال به نیازمندان و ترتیب دادن مراسم جشن و سرور و پذیرایی از مهمانان، تحسین‌برانگیز است.

شاهنامه به لحاظ حماسی بودنش، از فعالیت‌های اقتصادی مردم ـ اعم از مرد و زن ـ تصویری نشان نمی‌دهد. از میان زنان، کوشش دختر هفتواد برای کسب درآمد و کمک به امرارمعاش خانواده نمونه‌ای از کارهای اقتصادی زنان در شاهنامه است. هرچند به دلیل اساطیری و خرق‌عادت بودن این کتاب، چنین فداکاری‌هایی نمی‌تواند ملاک تعیین ارزش‌ها واقع شود.

نتیجه‌گیری

اسطوره‌ها به موجب شرایطی که بر آن‌ها حاکم است، تصویرگر زندگی اشخاص برجسته از جمله شاهان، پهلوانان و افرادی از این دست‌اند. بنابراین در این نوع آثار سخنی از طبقات یا اشخاص پائین و متوسط ـ چه زن و چه مرد ـ یا به میان نمی‌آید و یا در صورت وجود چنین اشخاصی (مثل کاوه‌ی آهنگر) لازم است عملی برجسته انجام دهند تا مورد توجه پردازندگان اساطیر قرار گیرند.

بنابراین نباید از شاهنامه توقّع داشته باشیم که وضعیت زنان طبقات مختلف جامعه را به نمایش بگذارد. به عبارت دیگر زنان طبقه‌ی پائین و متوسط جامعه یا نمودی در شاهنامه ندارند یا در جهت منافع طبقات برجسته عمل می‌کنند. از میان طبقات بالا نیز، حضور زنان محدود، اما مؤثر و چشم‌گیر است.

امروزه با گذشت قرن‌ها از عصر مورد بررسی، به دلیل آن که ارزش‌های جوامع دگرگون شده و قدرت جسمانی و فیزیکی جای خود را در نمودار ارزش‌ها به پائین‌ترین مرحله رسانده است، لازم می‌نماید که نگاه به زن نیز دگرگون شود و شکل اساطیری و باستانی خود را تغییر دهد.

در جهان معاصر اگر به دنبال فرزندان توانمند هستیم باید به فکر پرورش مادرانی توانا باشیم و سخن آخر این که «توانمندی زنان توانمندسازی کل بشریت» است.[۵]

پانوشت‌ها:

* حوزه‌ی پژوهش این مقاله تا بخش تاریخی شاهنامه را شامل می‌شود.

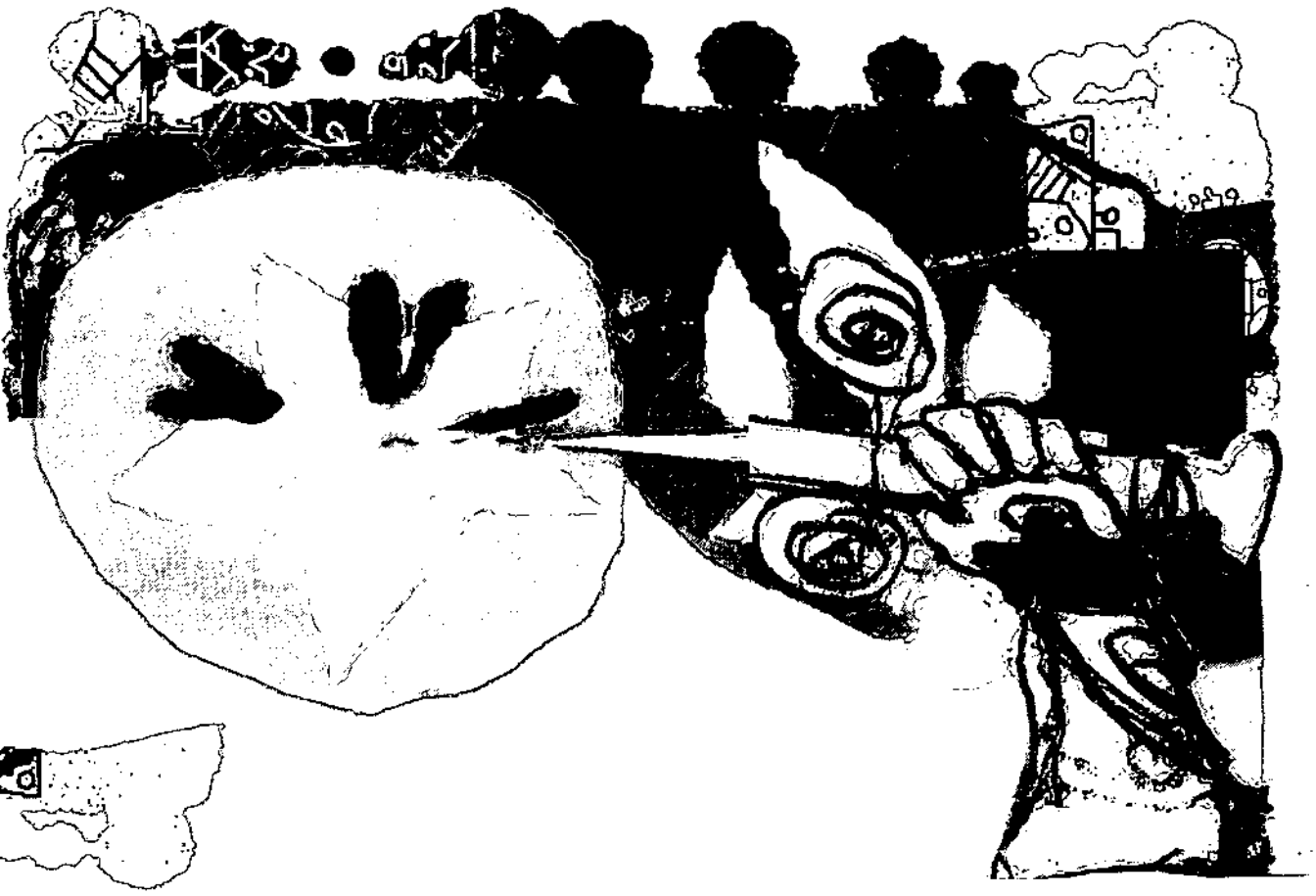
۱. کاظمی‌پور، دکتر شهلا، توانمندی زنان توانمندسازی کل بشریّت، ایران، سال هشتم، شماره ۲۲۷۱، ص۱۳.

۲. صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ پنجم، ۱۳۶۹، ص۲۵۲.

۳. ابیاتی که از شاهنامه نقل شده است از نسخه‌ی ژول‌مول، چاپ شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران، چ۴، ۱۳۶۹ است. عدد سمت چپ بیانگر جلد و عدد بعد از ممیّز نمودار شماره‌ی صفحه است.

۴. اسلامی ندوشن، محمدعلی، آواها و ایماها، تهران، انتشارات یزدان، چاپ چهارم، ۱۳۷۰، ص۲۰.

۵. عنوان مقاله‌ای است از خانم شهلا کاظمی‌پور که در یادداشت شماره‌ی یک آمده است.



چکیده

حاکمیت «سرنوشت» آن‌گونه که در داستان‌های حماسی و اسطوره‌ای، از جمله در رستم و سهراب، دیده می‌شود از یک سو و عقیده‌ی به «اختیار» فردوسی از سوی دیگر، تضاد و تقابلی ایجاد کرده است که جای تأمل و بررسی دارد. گزیده‌ی این مقاله را در جهت تمیز و بازشناسی این دو دیدگاه می‌خوانید.

❖ محمدحسن ادریسی
عضو هیئت علمی دانشگاه اصفهان،
گروه ادبیات فارسی

کلیدواژه‌ها:
تقدیر و سرنوشت، اسطوره، حماسه، اختیار، رستم و سهراب

در شاهنامه‌ی فردوسی، خصوصاً در داستان‌های تراژدی آن مثل داستان رستم و سهراب، عقاید جبری نسبت به سرنوشت به‌وضوح مشاهده می‌شود.[1] در صورتی که در مورد معتزلی بودن فردوسی و نهایتاً اعتقاد وی به اختیار تا حدودی یقین حاصل است. این تضاد عقیده بین شعر فردوسی و خود او آشکار می‌سازد که آن‌چه از عقاید، پیرامون مسئله‌ی سرنوشت در داستان‌هایش وجود دارد، تماماً اعتقاد او نیست، بلکه رمزها و اسطوره‌هایی است که با روایات و داستان‌ها آمیخته است و فردوسی به حکم امانت‌داری، آن‌چه را از مآخذ نصیبش شده عیناً در حماسه‌ی بزرگ خود آورده است.

خود فردوسی در ابتدای شاهنامه درباره‌ی اثرش می‌گوید:

از او هرچه اندر خورد با خرد
دگر بر ره رمز و معنی برد

این بیت اشاره دارد به این که داستان‌ها و عقایدی که در آن‌ها وجود دارد، ممکن است با عقل و منطق مطابقت ننماید، بنابراین باید با دید رمز از آن‌ها استفاده کرد.

این موضوع را در بعد کلی‌تر آن در کتاب حماسه‌سرایی می‌خوانیم:

«... عده‌ای تصور می‌کنند که فردوسی در نظم شاهنامه و داستان‌های قدیم به میل و نظر شخصی و حتی از دیدگاه عقاید مذهبی و ملی خود کار می‌کرده و پهلوانانی که در شاهنامه می‌بینیم با تمام خصائص، خود فردوسی آن‌ها را به‌وجود آورده و می‌ساخته است... عقیده‌ی دینی فردوسی و یا آثار وطن‌پرستی او را تنها در آن موارد می‌توان

مسئله‌ی سرنوشت در داستان رستم و سهراب

شناخت که از مذهب خود (تشیع) سخن می‌گوید[۲] و به زنده کردن آثار عجم فخر و مباهات می‌کند... مراد ما از امانت فردوسی آن است که روایت این استاد مبتنی بر اصل و اساسی بود، نه مجعول و ساختگی، اما پیداست که این شاعر استاد بی‌نظیر هرچند در ایجاد مطالب دخالت نکرده اما در بیان مطالب و توصیف مناظر و وصف پهلوانان و آرایش میادین قتال و مهارت در بیان احساسات و عواطف اشخاص و تصرفات شاعرانه و هم‌چنین اندرزهای حکیمانه و بیان مقدمات داستان‌ها و نظایر این امور یقیناً و بی‌هیچ گونه تردیدی دخالت داشته است».[۳]

فردوسی در این داستان مسئله‌ی تقدیر و سرنوشت را که از اصول تراژدی است[۴] به‌نحوی استادانه و هنرمندانه از طریق رمزها و اسطوره‌ها بیان می‌کند که گویی از اعتقادات درونی او ریشه می‌گیرد. او گفته‌ی ارسطو را که می‌گوید: «اگر شاعر جزئی غیرمعقول را در داستان داخل کند، اما قدرت این را داشته باشد که به آن امر غیر معقول سایه‌ای از حقیقت بیندازد، در این صورت حق دارد که این کار را، با وجود آن‌که کاری عبث است، تعهد بنماید»[۵] جامه‌ی عمل می‌پوشاند. به طوری که تمام امور غیرحقیقی را، نظیر اسطوره‌های مرگ و سرنوشت و نوشدارو در این داستان با استادی و مهارت خاص خود به امور معقول و واقعی مبدل می‌سازد و به شیوه‌ای آن‌ها را تأویل می‌کند که خوانندگان باورش می‌دارند. در عین حال، روح واقع‌بین و حقیقت‌طلب فردوسی، او را آرام نمی‌گذارد که هم‌چنان حقیقت را مخفی نگه‌دارد و به اندیشه‌های نادرست، درباره‌ی جهان و سرنوشت، لباس حقیقت بپوشاند. از این رو هرگاه فرصت مناسبی می‌یابد، پرده‌ی پندار بشر ابتدایی را از داستان برمی‌گیرد و حقیقت را برای خوانندگان داستان خود آشکار می‌سازد.

او که در اولین نبرد رستم و سهراب، براساس اندیشه‌ی نادرست، جهان و تدبیر آسمان را سبب اصلی فاجعه‌ی جنگ پدر و پسر معرفی می‌کند و می‌گوید (ابیات تا آخر مقاله از شاهنامه، چاپ مسکو نقل شده است.):

جهانا شگفتی ز کردار توست
هم از تو شکسته هم از تو درست
از این دو یکی را نجنبید مهر
خرد دور بُد، مهر ننمود چهر

۶۹۵/۶۹۶

در پایان داستان، پس از بیان:

چنین است کردار چرخ بلند
به دستی کلاه و به دیگر کمند
چو شادان نشیند کسی با کلاه

به خمّ کمندش رباید ز گاه

۱۰۰۵/۱۰۰۶

با یک نتیجه‌ی کلی، جهان و چرخ را از تمام اتهامات نادرست و ناحقی که در طول داستان آمده است، با این ابیات تبرئه می‌کند:

اگر چرخ را هست زین آگهی
همانا که گشته‌ست مغزش تهی
چنان دان کز این گردش آگاه نیست
به چون و چرا سوی او راه نیست

۱۰۰۶/۱۰۰۵

و مقصد اصلی را در این فاجعه‌ی فرزندکشی، آزطلبی، دست‌یابی به گنج و دور بودن خرد معرفی می‌کند:

همی بچه را باز داند ستور
چه ماهی به دریا چه در دشت گور
نداند همی مردم از رنج آز
یکی دشمنی را ز فرزند باز

۶۹۷/۶۹۸

چرا مهر باید همی بر جهان؟
بباید خرامید با همرهان
چو اندیشه‌ی گنج گردد دراز
همی گشت باید سوی خاک باز

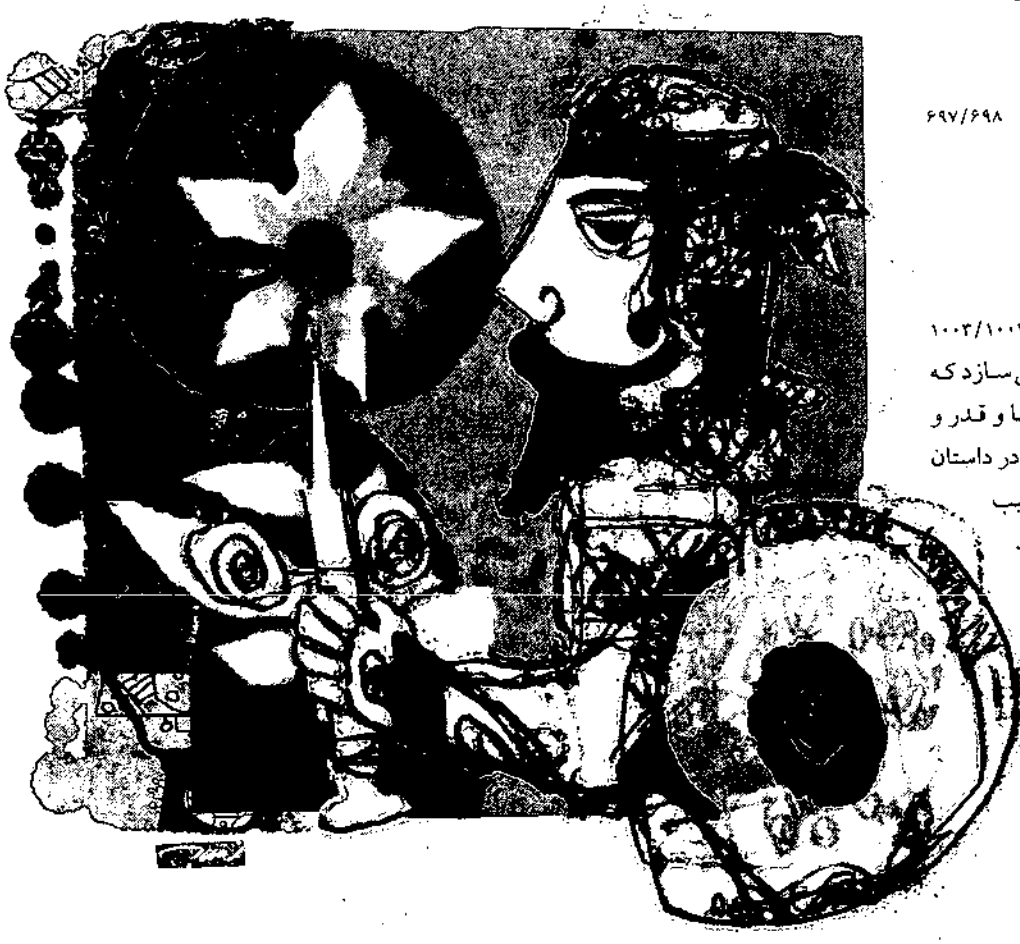
۱۰۰۳/۱۰۰۴

این ابیات به‌خوبی روشن می‌سازد که عقیده‌ی فردوسی درباره‌ی قضا و قدر و مسئله‌ی سرنوشت کاملاً با آن‌چه در داستان وجود دارد متفاوت است و او به سبب معتزلی بودن، که ضرورتاً باید معتقد به اراده‌ی انسان و آزادی او در برابر اعمال و افعال خویش باشد، نمی‌تواند سرنوشت و تقدیر آسمانی را در افعال و امور انسان دخالت دهد. از این‌رو با اطمینان بیش‌تری باید بر گفته‌ی نخست خود تأکید نماییم و بگوییم که آن‌چه فردوسی از این اندیشه‌ها در داستانش آورده، از یک سو در مأخذ و اصل داستان وجود داشته و از سوی دیگر ناگزیر بوده به اقتضای نوع داستان، که تراژدی است، از آن‌ها استفاده کند.

اندیشه‌ی سرنوشت و قضا و قدر در داستان رستم و سهراب به دو صورت آمده است. یکی آن‌که از زبان شخصیت‌های داستان بیان می‌شود. دیگر آن‌که خود فردوسی در موقعیت‌های خاص، خصوصاً هنگامی که حادثه‌ای اتفاق افتاده و یا در شرف تکوین است، به شیوه‌ی «با خود سخن گفتن» به آن‌ها اشاره می‌کند و خود را در قالب یک انسان معتقد به این اندیشه‌ها به خواننده می‌نمایاند. درنتیجه، نه‌تنها موجب چنین شبهه‌ای می‌شود، بلکه بسیاری از اهل ادب را نیز از این حقیقت که «فردوسی در واقع یک معتزلی مذهب و معتقد به اختیار است» دور می‌سازد. مثلاً بار اول، این اعتقاد به سرنوشت در داستان رستم و سهراب از سوی سهراب، هنگام کشته شدن «زند رزم» به دست رستم، بیان می‌شود:

اگر یار باشد جهان آفرین
چو نعل سمندم بساید زمین
ز فتراک زین برگشایم کمند
بخواهم ز ایرانیان کین زند

۴۹۷/۴۹۸



و بار دیگر، سهراب پس از آن‌که رستم پیشنهاد ترک جنگ را رد می‌کند، به او می‌گوید:

اگر هوش تو زیردست من است
به فرمان یزدان بسائیم دست

۸۳۶

و بار دیگر، پس از آن‌که رستم با دیدن مهره‌ی خود بر بازوی سهراب در هنگام مرگ او شدیداً زاری می‌کند، سهراب به او می‌گوید:

از این خویشتن کشتن اکنون چه سود
چنین رفت و این بودنی کار بود

۹۱۱

و از سوی رستم، مسئله‌ی قضای الهی هنگامی طرح می‌شود که او قبل از نبرد با سهراب به برادرش وصیت می‌کند:

تو خرسند گردان دل مادرم
چنین کرد یزدان قضا بر سرم

۷۹۲

و بار دیگر رستم، قبل از آماده شدن برای جنگ با سهراب، با شنیدن هیاهوی افراد و پهلوانان سپاه خود می‌گوید:

به دل گفت کاین کار اهرمن است
نه این رستخیز از پس یک تن است

۶۶۱

که منظور او از اهرمن شاید دیو سرنوشت باشد. بار دیگر رستم پس از اولین نبرد با سهراب، هنگام سخن گفتن با کاووس شاه می‌گوید:

چو فردا بیاید، به دشت نبرد
به کشتی همی بایدم چاره کرد
بکوشم، ندانم که پیروز کیست
نبینیم تا رای یزدان به چیست
کز اوی است پیروزی و فرّ و زور
هم او آفریننده‌ی ماه و هور

۷۷۲/۷۷۳/۷۷۴

و در پایان جنگ اول با سهراب به او می‌گوید:

بگردیم شبگیر با تیغ کین
برو تا چه خواهد جهان آفرین

۷۳۶

و از سوی «گردآفرید» این مسئله هنگامی بروز می‌کند که او از چنگ سهراب به دژ سفید پناهنده می‌شود و از دیوار آن دژ با سهراب سخن می‌گوید:

چنین بودو، روزی نبودت ز من
بدین درد غمگین مکن خویشتن

۲۵۶

و از سوی کاووس مسئله‌ی سرنوشت و طبیعت، هنگام بازگشت مجدد رستم به دربار او، این‌طور مطرح می‌گردد:

چو در شد ز در، شاه بر پای خاست
بسی پوزش اندر گذشته بخواست
که تندی مرا گوهر است و سرشت
چنان رُست باید که یزدان بکشت

۴۳۱/۴۳۲

نکته‌ی درخور توجه آن است که گرچه در داستان این شخصیت‌ها همه به تقدیر و سرنوشت اعتقاد دارند، لیکن این اعتقاد باعث سستی و کاهلی آن‌ها در وظایف و مسئولیت‌های اجتماعی و ملی آن‌ها نشده است. برعکس آن‌ها هم‌چنان با داشتن این اعتقاد به مسئولیت‌های ملی و میهنی خود وفادارند و به جدیت تمام در برابر دشمن از خود غیرت و مردانگی به خرج می‌دهند.

مسئله‌ی مرگ نیز با دیدی واقع‌بینانه از سوی شخصیت‌های داستان مطرح می‌گردد. چنان‌که رستم در هنگام وصیت به برادر خود زواره می‌گوید:

در مرگ را آن بکوبد که پای
به اسب اندر آرد، بجنبد ز جای
اگر سال گشتی فزون از هزار
همین بود خواهد سرانجام کار

۷۹۷/۷۹۸

همه مرگ رابیم پیر و جوان
به گیتی نماند کسی جاودان

۸۰۱

و گودرز، پهلوان ایرانی، هنگام زاری رستم به او دلداری می‌دهد و می‌گوید:

شکاریم یکسر همه پیش مرگ
سری زیر تاج و سری زیر ترگ

۹۵۰

یک بار دیگر اندیشه‌های اسطوره‌ای در باب تقدیر و سرنوشت از سوی خود فردوسی، در حالتی که گویی با خود سخن می‌گوید، مطرح می‌شود:

نشان پدر جست با او نگفت
همی داشت آن راستی در نهفت
تو گیتی چه سازی که [خود] ساخته است
جهاندار از این کار پرداخته است
زمانه نوشته دگرگونه داشت
چنان کاو گذارد بباید گذاشت

۵۷۹/۵۸۰/۵۸۱

و در جای دیگر می‌گوید:

همی نام جست از زبان هجیر
مگر کان سخن‌ها شود دل‌پذیر
نوشته به سر بر دگرگونه بود
ز فرمان نه کاهد نه خواهد فزود

۵۶۰/۵۶۱

و باز فردوسی، پس از آن‌که رستم در اولین کشتی به درگاه خداوند به استغاثه می‌نشیند، از تقدیر و محتوم بودن سرنوشت

سخن می گوید:

همی خواست پیروزی و دستگاه
نبود آگه از بخشش هور و ماه
که چون رفت خواهد سپهر از برش
بخواهد ربودن کلاه سرش

۸۶۵/۸۶۶

و این چنین فردوسی در این ابیات، اصول تراژدی را بر پایه‌ی سرنوشت در داستان خود رعایت می‌کند.

در پایان به اختصار می‌گوییم نگرانی از «فنا» واقعیتی است که از زمان‌های بسیار دور، فکر بشر را به خود مشغول داشته و در مقابلِ این فکر، آرزوی بقای جاودانه، با نمودهایی گوناگون جلوه‌گر شده است. فردوسی نیز وقتی پایان زندگی پهلوانی را تصویر می‌کند، در مقابل آن، نام نیک را خوش‌ترین یادگار انسان می‌بیند.

همی نام باید که پاید دراز
نمانی، همین کار چندان بساز

جلد ۴/ ۲۴۱

همان نام باید که مانَد بلند
چو مرگ افکند سوی ما بر کمند

۱۸۱/۵

پانوشت‌ها:

۱. در شاهنامه می خوانیم:

بد و نیک هر دو ز یزدان بود
لب مرد باید که خندان بود

(شاهنامه چاپ خاور، ج۲، ص ۳۰۰)

و یا

بخواهد بدن بی گمان بودنی
نکاهد به پرهیز افزودنی

«شاهنامه چاپ بروخیم، تهران، ۱۳۱۲، ج۳، ص۶۱۱»

۲. تو را دانش و دین رهاند درست
در رستگاری بپایدت جست
وگر دل نخواهی که باشد نژند
نخواهی که دائم بوی مستمند
به گفتار پیغمبرت راه جوی
دل از تیرگی ها بدین آب شوی
چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی
خداوند امر و خداوند نهی
که من شهر علمم علیّم درست
دُرست این سخن قول پیغمبرست
منم بنده‌ی اهل بیت نبی
ستاینده‌ی خاک پای وصی...
اگر چشم‌داری به دیگر سرای
به‌نزد نبی و علی گیر جای...

(شاهنامه مسکو، از بیت ۸۸ تا ۱۱۵)

۳. حماسه‌سرایی در ایران، تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا، ص۱۹۲ تا ۲۰۳

ابیات زیر نمونه‌ای از اشعار شاهنامه است که فردوسی در داستان رستم با اکوان دیو می‌سراید و در آن عدم اعتقاد خود را به مضمون این داستان‌ها نشان می‌دهد:

نباشی بر این گفته همداستان
که دهقان همی گوید از باستان
خردمند کاین داستان بشنود
بدانش گراید بدین نگرود
ولیکن چو معنیش یادآوری
شوی رام و کوته شود داوری
تو بشنو ز گفتار دهقان پیر
اگرچه نباشد سخن دل‌پذیر...
تو مر دیو را مردم بدشناس
کسی کاو ندارد ز یزدان سپاس
هر آن کاو گذشت از ره مردمی
ز دیوان شمر، مشمرش ز آدمی
خرد کاو بدین گفته‌ها نگرود
مگر نیک معنیش می‌بشنود

۴. نگاه کنید به مقاله‌ی «کیفیت و فنون تراژدی در داستان رستم و سهراب»، خانم مهین تجدد در کتاب فردوسی، زن و تراژدی، ص۹۲

۵. فن شعر ارسطو، ص ۱۰۳ـ ۱۰۱

منابع و مآخذ:

۱. قرآن مجید.
۲. آموزگار، ژاله و تفضلی، احمد، شناخت اساطیر ایرانی، نشر چشمه، تهران، سال ۱۳۷۱.
۳. تجدد، مهین، فردوسی، زن و تراژدی.
۴. جعفری، محمدتقی، جبر و اختیار.
۵. دهخدا، علی‌اکبر، لغت نامه دهخدا.
۶. زرین کوب، عبدالحسین، تاریخ مردم ایران، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۶۴.
۷. زرین کوب، عبدالحسین، فن شعر ارسطو.
۸. سجادی، سیدضیاءالدین، گزیده‌ی اشعار خاقانی، انتشارات کتاب‌های جیبی، تهران، سال ۱۳۵۶.
۹. صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، انتشارات امیرکبیر، تهران، سال ۱۳۶۳.
۱۰. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران.
۱۱. طباطبایی، احمد(ترجمه)، اساطیر ایرانی، انتشارات اپیکور، تبریز، سال ۱۳۴۱.
۱۲. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، چاپ مسکو.
۱۳. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، چاپ کلاله خاور.
۱۴. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، چاپ بروخیم.
۱۵. قزوینی، محمد و غنی، قاسم، دیوان حافظ، کتاب فروشی زوار، تهران.
۱۶. مدرس رضوی، محمدتقی، دیوان انوری، انتشارات علمی فرهنگی، تهران، ۱۳۷۲.
۱۷. مرزبان، پرویز، تاریخ هنر.
۱۸. مؤید، امین(ترجمه)، رابطه‌ی هنر با واقعیت از دیدگاه جامعه‌شناسی، از چرنیشفسکی.
۱۹. مینوی، مجتبی و محقق، مهدی، دیوان ناصرخسرو، انتشارات دانشگاه مگیل، تهران، سال ۱۳۵۷.
۲۰. مینوی، مجتبی، داستان رستم و سهراب.
۲۱. همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، انتشارات توس، تهران، سال ۱۳۶۱.

دو هفت خان

❖ محمدتقی نعمت‌زاده ـ دزفول

کلیدواژه‌ها:
هفت‌خوان، هفت‌خان، شباهت‌ها و تفاوت‌ها، مجالت و رعایت‌ها، طراحی و آرایش درونی.

چکیده

در کتاب ادبیّات فارسی سال دوم به هفت‌خوان رستم و اسفندیار اشاراتی شده است. این مقاله مقایسه‌ای است میان هفت‌خوان رستم و هفت‌خان اسفندیار با بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌ها و تحلیل آن‌ها به اختصار، (با ذکر حدود هفت شباهت و شانزده تفاوت). مؤلف در پایان بعضی شباهت‌ها را، که گاه متناقض به‌نظر می‌رسند ولی در هر دو پهلوان جمع شده‌اند، به اختصار تحلیل کرده است. در این‌جا به دلیل محدودیت صفحات مجله و نیز اِشراف دبیران به داستان، از درج متن دو هفت‌خوان خودداری شده است.

الف. شباهت‌های دو داستان

۱. قهرمان هر دو هفت‌خوان جوان هستند و پهلوان و جویای نام.

۲. تعداد ابیات هر دو هفت‌خوان اندکی بیش از ۸۰۰ بیت است. حدود یک سوم این ابیات به نبردهای دامنه‌دار و پرکشش و قوسی اختصاص یافته است که بعد از مراحل هفت‌گانه انجام می‌گیرند. در هفت‌خوان رستم، بعد از آزادی کاووس، مبارزه‌ی با شاه مازندران می‌آید و در هفت‌خان اسفندیار بعد از رهایی همای و به‌آفرید، مبارزه با ارجاسب مطرح می‌شود.

۳. هر دو هفت‌خوان پایانی مشابه دارند، به‌طوری که در «هفت‌خوان رستم» گشودن دژ سپید و در «هفت‌خان اسفندیار» گشودن دژ رویین مطرح می‌شود و هر دو با تدبیر و نیرنگ صورت می‌گیرند.

۴. رویدادهای خوان سوم و چهارم در هر دو هفت‌خوان یکی است. در خوان پنجم شباهت بسیار نزدیکی بین رستم و اسفندیار مشاهده می‌شود. یکی از بارزترین نمودهای این شباهت سرودخوانی و تنبورنوازی هر دو پهلوان در خوان زن جادوست.

۵. راز و نیاز و نیایش هر دو قهرمان و سرو تن شستن آن‌ها نمودی کاملاً برجسته دارد. گرچه در هفت‌خان اسفندیار نمایی یکنواخت وتکراری و تصنّعی به خود می‌گیرد.

۶. نعره و هُرای جنگ، دلاوری، تنها به مصاف رفتن و نبردهای دلیرانه‌ی تن‌به‌تن، از ویژگی‌های کلی دو قهرمان است.

۷. هر دو قهرمان در مقاطعی، به‌خصوص در پایان، دچار عجز و ناتوانی می‌شوند. آن‌ها با مشاهده‌ی سایه‌ی مرگ در بالای سر خود، آه سرد سر می‌دهند و کار خود را عبث می‌پندارند. اسفندیار

وقتی «دژ رویین» را می‌بیند، شگفت‌زده می‌شود:

چنین گفت کاین را نشاید ستد
بد آمد به روی من از راه بد
دریغ این همه رنج و پیکار ما
پشیمانی آمد همه کار ما، ج ۶/ ۱۹۱

رستم نیز در مصاف با دیو سپید، لحظاتی مضطرب و نگران می‌شود، می‌ترسد و نشیب خود را می‌بیند:

سوی رستم آمد چو کوهی سیاه
از آهنش ساعد ز آهن کلاه
ازو شد دل پیلتن پرنهیب
بترسید کامد به تنگی نشیب
به دل گفت رستم گر امروز جان
بماند به من زنده‌ام جاودان، ج ۲/ ۱۰۷

ب ـ تفاوت‌های دو داستان

۱. رستم در آغاز راه بر سر دوراهی قرار می‌گیرد ولی اسفندیار بر سر سه‌راهی.

۲. رستم راه دشوار را ناخواسته و به سفارش پدر برمی‌گزیند، اما اسفندیار راه دشوار را خود انتخاب می‌کند، چون کوتاه‌تر است.

۳. اسفندیار پیش از رسیدن به هر خان از چند و چون آن باخبر است. تنها در دو خان ششم و هفتم غافل‌گیر می‌شود. امّا در هفت‌خوان رستم، وضع برعکس است رستم در پنج خوان نخستین غافل‌گیر می‌شود و تنها در دو خوان پایانی است که از چند و چون تنگناها آگاهی دارد.

۴. در هفت‌خوان رستم، رخش نقشی درخور دارد و در از میان برداشتن تنگناها یار رستم است، امّا در هفت‌خان اسفندیار، اسب قهرمان هیچ‌گونه نقشی ندارد.

۵. انگیزه‌ی دو پهلوان متفاوت است. رستم برای نجات پادشاه کاووس می‌شتابد که اسیر دیو سپید است ولی اسفندیار برای رهایی خواهرانش که اسیر ارجاسب تورانی هستند، مأموریت خود را شروع می‌کند.

۶. هفت‌خوان رستم علاوه بر جنبه‌های قوی اساطیری، ادبیّات حماسی ساده و معمول و بی‌پیرایه‌ای دارد که دور از هرگونه تصنّع و تکلّف است. امّا هفت‌خان اسفندیار علاوه بر جنبه‌های واقعی، طراحی جامع‌تر، کامل‌تر، پیراسته‌تر و تصنّعی‌تر دارد. چنین به نظر می‌رسد موبدان زرتشتی با الگوگیری از هفت‌خوان رستم خواسته‌اند ارزش‌های رفتاری ـ کرداری (دینی) اسفندیار را بیش از رستم بنمایانند و در طرح آن به دنبال اغراض و انگیزه‌های دینی بوده‌اند و نیایش‌های پی‌درپی، روحیه‌ی تعبّد و کفّ نفس و زنجیر آهنین زرتشت می‌توانند شاخص این مدعا مطرح شوند.

۷. تقابلی بین رستم و اسفندیار در خان دوم و ششم می‌بینیم. بدین گونه که رستم از راهی گرم و سوزان می‌گذرد؛ حال آن‌که اسفندیار از راهی سرد و یخبندان گذر می‌کند.

۸. راهنمای رستم در دو خوان پایانی «اولاد» است که جز راست نمی‌گوید، امّا گرگسار هر بار با بی‌میلی و اکراه مجبور است راه را نشان دهد و در خوان ششم به دروغ دریا را خشکی می‌گوید.

۹. خویشتن‌داری و کفّ نفس اسفندیار در اجرای برنامه‌هایش بیش‌تر است و اسیر خور و خواب و خشم و شهوت نیست. او جوانی است متدیّن و متعبّد که برای رهانیدن ناموس خویش به سوی هفت‌خان گام نهاده و انسانی است خداترس که هر پیروزی و موفقیّتی را از سوی خدا می‌داند. اسفندیار لگام نفس را در اختیار دارد و هوس‌بازی با مأموریت او سازگار نیست. کلاً در خوردن و خوابیدن نمودی به هنجار دارد و کاملاً رفتارش طبیعی است. حال آن‌که رستم در این مراحل هفت‌گانه در کباب کردن گوران و خوردن و خفتن به‌گاه و بی‌گاه و خشم گرفتن و عصبانی شدن افراط می‌کند و چنین می‌نماید که اسیر خور و خواب و خشم و شهوت است.

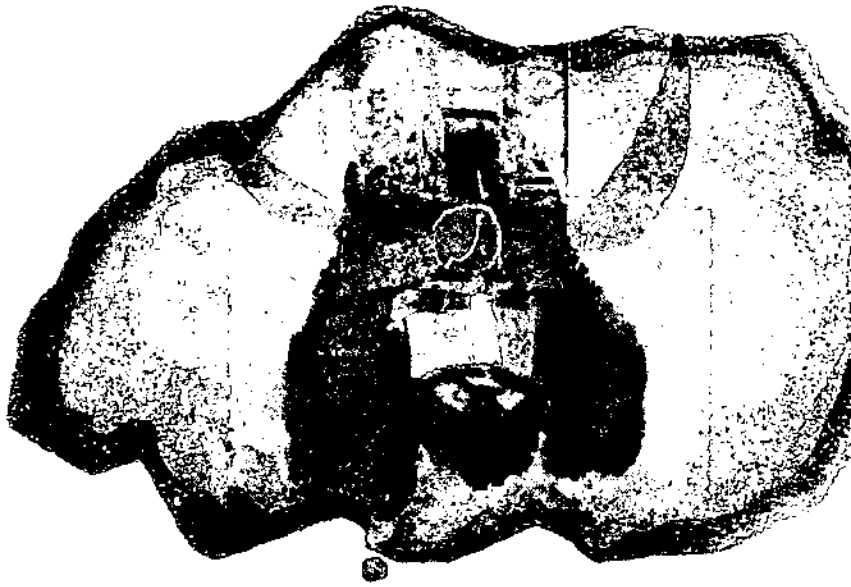
۱۰. تسلسل و تکرار منظّم حوادث و کردارها در هفت‌خان اسفندیار بیش از رستم است، از جمله صحبت‌های گرگسار

در آغاز و پایان هر خان، نیایش‌های پی‌درپی، سه جام شراب نوشاندن به گرگسار، پیاده و تنها رفتن به سپاه را برای پشوتن گذاشتن و...

۱۱ـ رستم در پایان هفت‌خوان از کاووس خلعت می‌گیرد و به جهان پهلوان ملقب می‌گردد. امّا گشتاسب نسبت به اسفندیار نه‌تنها به وعده‌هایش عمل نمی‌کند بلکه او را به مأموریت دیگری می‌فرستد.

۱۲ـ آغاز حرکت رستم و اسفندیار به صورتی متفاوت انجام می‌گیرد و جای تأمل دارد. آغاز حرکت رستم به سوی هفت‌خوان با مراسم ساده و کاملاً عاطفی و معمول خداحافظی زال و رودابه با رستم همراه است. همه نگران‌اند و نگرانی پدر و مادر کاملاً طبیعی است:

بیامد پر از آب رودابه روی
همی زار بگریست دستان به روی،
ج ۲/ ۹۰



گفته های کوتاه رستم که این راه را با میل خویش (هوای نفس) برنگزیدم و قسمت روزگار است، غمگین نباشید و امیدتان به خدا باشد، جوّ پر احساسی را به وجود می‌آورد. این یکرنگی و خلوص را در رستم و خانواده ی جهان پهلوان به وضوح می بینیم، امّا مشابه آن متأسفانه در دستگاه قدرت و حکومت گشتاسب دیده نمی شود.

۱۳ـ اسفندیار در هفت خان «دم غنیمتی» نیست، هدف را گم نمی کند، بی اغماض، صریح و قاطع لحظه ای درنگ ندارد و حواس وی جمع است. حال آن که در هفت خوان رستم آن چه از پنج خوان نخستین رستم می بینیم تسلیم به خواست و تقدیر است. هیچ گونه چاره ای نمی اندیشد، تسلیم محض است و عوامل بیرونی به یاری اش می شتابند و در بیش تر موارد نیازمند یاری خدا و کمک اوست.

۱۴ـ در هفت خان اسفندیار، پهلوان در تمام صحنه ها حرف اول را می زند، تنها می تازد و مدبرانه پیش می رود. حتی آن گاه که با پشوتن رای می زند حرف خود را عملی می کند. خلاصه در تمام موارد همه کاره است. اما رستم در هفت خوان غیر از نبرد با ارژنگ دیو تقریباً هیچ کاره است. آن که با شیر درمی آویزد رخش است. در نبرد با اژدها یاریگرش رخش است؛ درنهایت گرسنگی و تشنگی نیز «میش نیکو سرین» راهگشای اوست.

۱۵ـ رستم یکه و تنها به راه هفت خوان می رود، حال آن که اسفندیار این کار را به همراهی پشوتن و به پشتیبانی دوازده هزار سپاه انجام می دهد.

۱۶ـ خلاصه اسفندیار در هفت خان روحیه ای تعالی جو، آینده نگر، هدفمند و ناموس خواه دارد. رفتارهایش به هنجار و متعادل و مطابق آیین «رای و خرد» است.

امّا رستم در هفت خوان در اغلب موارد شخصیّتی عجول، حواس پرت، دم غنیمتی، فعلی نگر و خشونت طلب است و رفتارش غالباً به دور از «رادی و دادگری» است.

ج. تحلیل برخی شباهت‌های رستم و اسفندیار در داستان‌های هفت‌خوان

۱. راز و نیاز و نیایش

آن چه در هفت خوان رستم و هفت خان اسفندیار شاخص و چشم گیر است نیایش های آن دوست. آنان در همه ی تنگناها و حوادث سخت، خداوند را به یاد می آورند.

رستم بعد از کشتن اژدها در خوان سوم و پس از کشتن دیو سپید، برای نیایش ابتدا غسل می کند، سر و تن می شوید، زمین پاک و مناسبی می جوید و سجده ی شکر به جا می آورد:

چو خورشید برزد سر از تیر کوه
تهمتن ز خواب خوش آمد ستوه
تن رخش بسترد و زین بر نهاد
ز یزدان نیکی دهش کرد یاد، ج ۲/ ۹۲

تهمتن سوی آسمان کرد روی
چنین گفت کای داور راست گوی
هر آن کس که از دادگر یک خدای
بپیچد نیارد خرد را به جای، ج ۲/ ۹۳

به آب اندر آمد، بروتن بشست
جهان جز به زور جهانیان نجست
به یزدان چنین گفت کای دادگر
تو دادی مرا دانش و زور و فر، ج ۲/ ۹۷

امّا نیایش های اسفندیار تکراری و یکنواخت است. وی در هر خانی بعد از پاک کردن خود، جامه ی نو می پوشد و مخلصانه روی به خدا می آورد و چهره ی او بسیار متعبّدانه است. بارها رخ بر خاک می ساید و بندگی خود را به نمایش می گذارد:

ز گنجور خود جامه ی نو بجست
به آب اندر آمد سر و تن بشست
بیامد به پیش خداوند پاک
همی گشت پیچان و گریان به خاک
ج ۶/ ۱۷۶

او در تنگناهای سخت از سپاهیانش می خواهد که با هم دست به دعا بردارند. مثلاً در خان ششم بعد از سه شبانه روز برف

و بوران، همگی دست به دعا بلند می کنند:

همه پیش یزدان نیایش کنید
بخوانید و او را ستایش کنید
مگر کاین بلاها ز ما بگذرد
کز این پس کسی‌مان به کس نشمرد

ج ۶/ ۱۸۷

۲. نعره وُهرّای جنگ

از ویژگی های برجسته ی رستم که در برابر خصم قوی، از آن بهره می گیرد نعره ی اوست. نعره ی رستم صلابت و مهابتی خاص دارد به طوری که تأثیر منفی شدیدی بر روان و اعصاب می گذارد. وی آن گاه که در مصاف پهلوانی شگفت آور، قرار می گیرد از این بانگ و فریادها سود می برد. نعره ی او در خوان ششم چون دریدن کوه و دریا صدا می کند.

اسفندیار نیز در همان خان نخست مانند شیر غرّان بر گرگان می غُرّد.

۳. یاری خدا

رستم غیر از نبرد پایانی با «ارژنگ دیو» نیازمند کمک و یاری خداست. او در راه سخت و سنگلاخِ هفت خوان با همه ی بی مبادلاتی و دم غنیمتی، بارها یاری و نصرت خدا را می بیند و گامی فراتر می نهد. دقیقاً یاری نیروهای غیبی را در خوان اوّل و سوم و چهارم رستم می توانیم مشاهده کنیم.

اسفندیار نیز با همه ی نقشه های دقیق خود به یاری خدا و زنجیر زرتشت نیازمند است. وی آن گاه بر لب چشمه، در خان چهارم، زیر درختان گشن تنبور به دست می گیرد و سرود می خواند و زن جادو با طنّازی و خوش خطّ و خالی خود را نمایان می کند. آن گاه اسفندیار، با زنجیر بهشتی ای که زرتشت به او داده است، زن جادو را به دام می اندازد و با یاری خدا، آن زن به گنده پیری زشت روی تغییر صورت می دهد.

۴. بند و دستان

نمونه های مکر و دستان در هفت خان اسفندیار بیش تر است. اسفندیار خدعه های مکرر گرگسار را می بیند و کاملاً مراقب است. او می خواهد با مکر و خدعه و با نوشاندن سه جام شراب خسروانی از تجربیات گرگسار استفاده کند. اوج دستان او را در ورود به «دژ رویین» می بینیم که نقشه ی عملیاتی خود را به لحاظ امنیتی فقط به پشوتن می گوید: جامه ی بازرگانان می پوشد، کاروان تجاری راه می اندازد و جنگ افزارها و نیروهای نظامی را در صندوق های سر به مُهر مخفی می کند و به عنوان کالاهای تجاری به داخل قلعه می برد. دژنشینان از آمدن کاروان شاد می شوند و به پیشواز می آیند و اسفندیار را به نزد ارجاسب می برند. اسفندیار خود را «خرّاد» می نامد و هدیه ها پیش می کشند و در پایان این نقشه ی مکارانه است که خواهرانش را آزاد می کند و ارجاسب را به میهمانی مفصلی که به عنوان جشن مهرگان ترتیب داده دعوت می نماید و آتشی برپا می کند تا پشوتن ببیند و آخرین مرحله ی نقشه را عملی سازد. او ارجاسب را از بین می برد و تمام نقشه اش مو به مو با موفقیّت به اجرا درمی آید.

۵. درشتی و نرمی به هم در

خصلت صلابت و خشونت، در عین وقار و نرم گفتاری، آموزه ی مهم اسفندیار است. او به جا و مناسب «درشتی و نرمی به هم در به است» را انجام می دهد. از رهنمونی به دروغ گرگسار خشمگین نمی شود و با الفاظی نرم و آرام، سخنان سراپا درشت او را پاسخ می دهد. امّا آن گاه که تنگناها برطرف شده اند، به هیچ وجه حاضر به تحمّل لفظ تندی نیست. گرگسار بیچاره که به کُنه این خصلت اسفندیار پی نبرده است این بار نیز انتقام جویی می کند، نفرین می گوید و جبین پرآژنگ می نماید که اسفندیار او را با تیغ هندی به دو نیم می کند.

امّا تندی و خشونت رستم نمایی قوی تر دارد. تصمیم های عجولانه و تندی می گیرد که دون شأن وارستگی و آزادگی است، از جمله خشم گرفتن بر دشتبان و بریدن گوش های او در خوان پنجم.

۶. عشرت طلبی و کفّ نفس

هر دو پهلوان در جمع این دو خلق و منشِ متناقض، کاستی هایی دارند. به طوری که رستم در عشرت طلبی و بساط عیش و شادمانی ید طولایی دارد و بالعکس اسفندیار در خویشتن داری و کفّ نفس مواظبت بیش تری به عمل می آورد.

خویشتن داری اسفندیار در تمام مراحل این مأموریت سخت، بسیار نمایان است. او جوانی است متدیّن و متعبد که صرفاً برای رهانیدن خواهرانش به این سمت و سو گام نهاده است. لذا لحظه ای هدف خود را گم نمی کند و لگام نفس را در اختیار دارد. به قول سعدی «اسیر خور و خواب و خشم و شهوت نیست». خوردن و خوابیدن برایش کاملاً به هنجار است و نمودی طبیعی دارند. امّا در عوض رستم در فضای پر خوف و خطر، هفت خوان بساط عیش فراهم می کند و لحظه ای از شادخواری و عشرت طلبی روی گردان نیست. مرام و مسلک او برخوردار شدن از تنعّمات دنیوی است. او «دم غنیمتی مزاج» است. آن چه را که به اختیار خود انجام می دهد کباب کردن گوران و

خوردن گوشت آنان و خفتن به گاه، بی گاه و گاه گردن نهادن به فرمان غریزه ی جنسی است. خواب او گاه چندان سنگین است که حتّی جنگ خروش انگیز رخش و شیر او را بیدار نمی کند و یا آن گاه که دو گوش دشتبان را کنده است، به این علّت است که چرا سر و صدا می کند و بعد از آن بی درنگ به خواب می رود. گاه این روحیه ی خور و خواب و خشم و شهوت رستم آن قدر برجسته می شود که به نظر می رسد از مردانگی جهان پهلوانی چون او، کاری ساخته نیست و او اسیر شکم و زیر شکم است.

توصیف ماجراهای خوردن، شکار کردن، خوابیدن، غافل ماندن و بی جهت عصبانی شدن رستم در مأموریت هفت خوان بسیار است، تنها به یک مورد آن بسنده می کنیم.

در خوان اوّل که گوری را شکار می کند، آن را بر آتش بریان می کند و می خورد. توصیف دقیق این رویداد خواندنی است.

تنش چون خورش جست و آمد به شور
یکی دشت پیش آمدش پر زگور
یکی رخش را نیز بنمود ران
تک گور شد از تک او گران
کمند و پی رخش و رستم سوار
نیابد از او دام و دد زینهار
کمند کیانی بینداخت شیر
به حلقه درآورد گور دلیر
کشید و بیفکند گور آن زمان
بیامد برش چون هژبردمان
ز پیکان تیر آتشی برفروخت
بدو خار و خاشاک و هیزم بسوخت
بر آن آتش تیز بریانش کرد
از آن پس که بی پوست و بی جانش کرد
بخورد و بینداخت زو استخوان
همین بود دیگ و همین بود خوان،

ج ۲/ ۹۱

موارد دیگری از این توصیف ها و خوان گستردنی ها داریم که از درج آن ها صرف نظر می کنیم.

خلاصه ی مطلب، آیین بزم و عشرت طلبی در قاموس اسفندیار جایی ندارد و شاهزاده ی پهلوان کاملاً مواظب است دست از پا خطا نکند. تمام تلاشش در این مأموریت این است که نه تنها گرد ریب و شایبه ی غفلت بر تقدّس و پاکی اش ننشیند که نمونه و مثل اعلای وارستگی گردد و تعبّد او بیش از پیش نمایان شود. لذا دو رویه ی «پهلوانی و شاهزادگی» و «دینداری و موبدی» او در این مأموریت کاملاً روشن است. حتماً موبدان زرتشتی در این طرح هفت خان خواسته اند او را به عنوان رقیب و حریف رستم معرفی کنند و کفه ی بی نقصی از او نشان دهند و با همین دلایل است که ما هم هفت خوان اسفندیار را «هفت خان»، یعنی «هفت مرحله و منزل» نوشتیم. چرا که در این چند مرحله سفره و خوانی نمی بینیم.

۷. آرامش و اطمینان

از چند موضع مقطعی و گذرا که بگذریم وجه غالب روحی، روانی دو قهرمان هفت خوان طمأنینه و آرامش درونی است. در خطرها و تنگناها تشویش و اضطرابی ندارند و به پیروزی خود مطمئن هستند. لوازم کار را فراهم می کنند و پیش می تازند. این اطمینان به پیروزی در رستم با حواس پرتی و اندکی غفلت و بی مبالاتی همراه است و بالعکس در اسفندیار ناشی از حزم، دوراندیشی و احتیاط بیش تر است.

۸. خطر کردن و برگزیدن راه کوتاه و پاپس نگذاشتن

شجاعت و بی پروایی در شاهنامه کاملاً چشم گیر است. پهلوانان شاهنامه با خطر کردن و برگزیدن راه های سخت و دشوار، جوهره ی پهلوانی خود را به منصّه ی ظهور می رسانند. رستم و اسفندیار شاخص این «خطرگزینی» اند. آنان بر این باورند که لغزش و خطا در راه کوتاه، کم تر است و عملاً راه کوتاه و میان بر را آموزش می دهند و اسفندیار می گوید: «به گیتی به از راه کوتاه نیست.» اگرچه اسفندیار، با آگاهی و قاطعیت راه هفت خان را برمی گزیند و تمام تنگناهای راه را می داند (گرگسار اطلاعات لازم را در آغاز راه داده است) و رستم با بی میلی و سفارش پدر در این مسیر صعب گام برمی دارد، اما هر دو در این عقبه های سخت، لحظه ای پای پس نمی گذارند تا چه رسد که فرار را برقرار ترجیح دهند؟ نگاه ها همه رو به جلوست و بدون گله و شکایت پیش می تازند و موانع را یکی بعد از دیگری از سر راه برمی دارند.

منابع و مآخذ:

۱. اسلامی ندوشن، محمّدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، انتشارات یزدان، چاپ چهارم ۱۳۶۳.
۲. حمیدیان، سعید، درآمدی بر هنر و اندیشه ی فردوسی، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۲.
۳. حمیدیان، سعید، شاهنامه ی فردوسی براساس چاپ مسکو به کوشش نشر قطره، چاپ دوم، ۱۳۷۲.
۴. دبیرسیاقی، محمّد، شاهنامه ی فردوسی به نثر.
۵. رستگار فسایی، منصور، فرهنگ نام های شاهنامه، مؤسّسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۰.
۶. سرّامی، قدم علی، از رنگ گل تا رنج خار، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ سوم، ۱۳۷۳.
۷. نوشین، عبدالحسین، فرهنگ شاهنامه فردوسی، «واژه نامک»، انتشارات دنیا، چاپ سوم، ۱۳۶۹.

نقدی دیگر بر:

خروش شاخ گوزن

❖ مهدی حاجیان ـ سریش‌آباد کردستان

غرض از نوشتن این سطور، پرداختن به مطالبی است که در مقاله‌ای تحت عنوان «خروش شاخ گوزن» در صفحات ۲۴ و ۲۵ آن مجله (دوره‌ی هجدهم شماره‌ی ۳ ویژه‌نامه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی) درج شده است. نویسنده‌ی محترم جناب آقای کامران شاه‌مرادیان دبیر اهل ذوق و خلاق، چند بیت از شاهنامه‌ی فردوسی را که در کتاب ادبیات فارسی سال دوم متوسطه نیز گنجانده شده، مورد نقد و بررسی قرار داده است. ضمن تشکر از این نویسنده‌ی محترم، ذیلاً توضیحاتی پیرامون ابیات مزبور ارائه می‌گردد که البته برداشت شخصی این جانب است.

دو بیت از ابیات شعر فردوسی که بررسی شده چنین است:

چو بوسید پیکان سرانگشت اوی
گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی
بزد بر بر و سینه‌ی اشکبوس
سپهر آن زمان دست او داد بوس

نویسنده در توضیح این ابیات چنین آورده که «فردوسی، حرکات تیر و مراحل پرتاب شدن آن را از آغاز تا انتها استادانه به تصویر کشیده است». این نکته‌ای است انکارناپذیر که شاعر پرآوازه‌ی ایران و استاد بی‌بدیل اشعار حماسی، فردوسی طوسی در این عرصه به هنرنمایی پرداخته است. در ادامه‌ی مقاله توضیح داده شده که «در اثر کشش بیش‌تر کمان، نوک تیر سرانگشت رستم را لمس می‌کند و در این لحظه انتهای تیر از برابر ستون مهره‌های رستم گذشته و از پهنای گوش عبور کرده است» اما به نظر می‌رسد که با این توضیحات، فهم و دریافت مفهوم بیت اندکی دشوار و مبهم می‌گردد و یا واضح‌تر این که با توضیحات نویسنده، شعر از شعریت می‌افتد و خواننده دچار نوعی سردرگمی ذهنی می‌شود. به نظر حقیر منظور فردوسی نشان دادن قدرت بازوی رستم و در عین حال چالاکی و چابکی اوست که به محض این که نوک تیر (پیکان) سرانگشت رستم را لمس می‌کند، بلافاصله تیر رها می‌شود و بر سینه‌ی اشکبوس اصابت می‌کند و از میان ستون مهره‌های او بیرون می‌جهد. فقط با اندکی دقت و تأمل متوجه

می‌شویم که فاعلِ فعل «گذر کرد» پیکان است نه سوفار.

در ادامه‌ی مقاله چنین آمده «مرجع ضمیر اوی در هر دو مصراع بیت:

چو بوسید پیکان سر انگشت اوی
گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی

رستم است که شم زبانی و قواعد دستور فارسی هم مؤید این نکته است» نویسنده‌ی محترم توضیح نداده است که براساس کدام قواعد دستور فارسی، این نکته از شعر برداشت می‌شود. در حالی که کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد مرجع ضمیر اوی در مصراع دوم اشکبوس است نه رستم. آقای شاه‌مرادیان در ادامه آورده است: «اگر بنا باشد به محض برخورد پیکان با سر انگشت رستم، تیر از مهره‌ی پشت اشکبوس بگذرد، پس چه لزومی دارد فردوسی دوباره بگوید «بزد بر بر و سینه‌ی اشکبوس» که باید خاطرنشان کرد اگر با نویسنده‌ی محترم هم‌عقیده شویم و این گونه برداشت کنیم که «انتهای تیر از برابر مهره‌های رستم عبور می‌کند» هیچ تصویری از این گونه تیراندازی با تیر و کمان در ذهن مجسم نمی‌شود و موضوع گنگ و مبهم باقی می‌ماند. منظور فردوسی از آوردن مصراع بعدی (بزد بر بر و سینه‌ی اشکبوس) تأکید بر انجام کار و مورد اصابت قرار گرفتن سینه‌ی اشکبوس است و اگر این دو بیت را موقوف‌المعانی بخوانیم، در درک مفهوم آن دچار اشتباه خواهیم شد.

سخن آخر این که اگرچه بنا به نظر نویسنده‌ی محترم (بند۴) فعل «گذر کردن» با حرف اضافه‌ی «از» می‌آید و موارد کاربرد این فعل با حرف «بر» بسیار نادر است اما با اندکی دقت و تأمل نمونه‌های دیگری نیز از این نوع کاربرد در شاهنامه‌ی فردوسی می‌توان یافت. از جمله:

در داستان رستم و اسفندیار و در ادامه‌ی گفت‌وگوهای این دو پهلوان آن‌گاه که رستم نمی‌تواند اسفندیار را از عقیده‌ی خود منصرف کند و مذاکرات طرفین به شکست منجر می‌شود، اسفندیار به برادر خود «پشوتن» می‌گوید اگر من در میدان جنگ کشته شدم، تو لشگر را بردار و به ایران بازگرد و به مادرم بگو که اسفندیار از رزم سیر شد و دیگر جنگ نخواهد کرد. جنگاوری که کلاهخود در برابر تیر او مانند باد قابل نفوذ بود و تیرش بر کوه فولاد گذر می‌کرد.

کزو بازگردی به مادر بگوی
که سیر آمد از رزم پرخاشجوی
که با تیر او گبر چون باد بود
گذر کرده بر کوه پولاد بود[1]

همان‌گونه که ملاحظه می‌فرمایید در بیت دوم، فعل «گذر کرد» به معنای عبور کردن هست و با حرف اضافه‌ی «بر» آمده است.

پانوشت:

۱. رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار. دکتر انوری، دکتر شعار، تهران، انتشارات قطره، چاپ دوازدهم، ۱۳۷۲، صفحه ۲۴۱.

ابهام و دوگانگی در مثنوی

❖ دکتر جلیل مسعودی‌فرد

چکیده

عارفان برای بیان حقیقت مطلق که دور از دسترس فهم و ادراک انسان است به‌ناچار از زبان رمز و تمثیل استفاده می‌کنند و مقاصد خویش را در پرده بازگو می‌کنند. مولانا نیز همواره مقاصد خویش را در پرده‌ی رمز و مثل پنهان می‌سازد. بی‌جهت نیست که گاه سخنانش را تضادگونه و متناقض می‌بینیم و بی‌شک فهم آن‌ها به تأمّل و دقّت بیش‌تری نیاز دارد. بخش اصلی و پایانی مقاله از نظرتان می‌گذرد.

ابهام، زبان مثنوی، زبان عرفانی، دوگانگی، رمز، پارادوکس، تمثیل.

از مسائل مهمی که موجب حیرت و سرگردانی و حتّی بدفهمی خوانندگان آثار عرفانی می‌شود، این است که اکثر کلمات و تعبیرات آن دارای معانی متفاوت و گاهی متضادند و به جایگاه این کلمات در جمله و حال و مقام سخن بستگی دارد. شاید بتوان گفت همه‌ی کلمات اصلی و کلیدی مثنوی دارای معانی دوگانه و بار مثبت و منفی‌اند. به این جهت مولانا از مخاطبش می‌خواهد که به ظاهر کلمات و الفاظ توجّه نکند و به مقتضای حال، معنی باطنی آن‌ها را دریابد. او برای توجیه این معانی دوگانه از عالم انفس به عالم آفاق و جهان طبیعت می‌رود و دوگانگی‌های مختلفی در جهان می‌یابد و آن‌ها را تبیین می‌کند و ذهن خواننده را آماده‌ی درک معانی پیچیده‌ی خویش می‌سازد.

۱ـ دوگانگی در طبیعت: از نظر مولانا تقریباً همه چیز در جهان طبیعت دوگانه است، برای مثال دوگونه زنبور داریم که یکی نیش دارد و دیگری نوش، دو نوع آهو داریم که یکی سرگین دارد و دیگری مشک[1]:

هر دو نی خوردند از یک آبخور
این یکی خالی و آن دیگر شکر
صد هزاران این چنین اشباه بین
فرقشان هفتاد ساله راه بین

(۱/۷۱ـ۲۷۰)

این موضوع شامل عناصر اربعه ـ آب و باد و خاک و آتش ـ نیز می‌شود که به اعتقاد قدما مواد بسیط جهان‌اند.

این هوا با روح آمد مقترن
چون قضا آید شود زشت و عَفِن
آب خوش کاو روح را همشیره شد
در غدیری زرد و نلغ و تیره شد

(۱/۴ـ۱۲۸۳)

۲ـ دوگانگی در آسمان: دوگانگی و تفاوت معنایی کلمات در مورد آسمان نیز صادق است. در آسمان علاوه بر ستارگان ظاهری ستارگان دیگری هم هست که همان اولیا و انبیای الهی‌اند.

اختران‌اند از ورای اختران
که احتراق و نحس نَبْود اندر آن
سایران در آسمان‌های دگر
غیر این هفت آسمان مشتهر

(۱/۵ـ۷۵۴)

۳ـ دوگانگی در مسائل انسانی: وقتی که در عالم بیرونی، کلمات معانی دوگانه دارند، قطعاً در عالم درونی و مسائل اخلاقی نیز این چنین است. مثلاً علم دوگونه است علمِ اهلِ تن که باری بر دوش آن‌هاست و به حالِ ایشان نفعی نمی‌رساند و دیگر علمِ اهل دل، که یار آن‌هاست و آنان را با خود به عالم دیگر می‌برد.

علم‌های اهل دل حمّالشان
علم‌های اهل تن احمالشان
علم چون بر دل زند باری شود
علم چون بر تن زند باری شود

(۱/۷ـ۳۴۴۶)

حتّی گناه و معصیّت می‌تواند تأثیرات متفاوتی به‌جا بگذارد و گاهی موجب امید و نجات هم بشود.

ناامیدی را خدا گردن زده است
چون گناه و معصیت طاعت شده است

(۳۸۳۵/۱)

و این گونه است که ترساندن حق موجب ایمنی می‌شود.

از کرم دان این که می‌ترساندت
تا به ملک ایمنی بنشاندت

(۱۲۶۱/۱)

آدمیان بسیار متفاوت و متضادند. در نفس هر کسی هم ابراهیم است و هم نمرود. آدمی می‌تواند هر بعد وجودش را پرورش دهد. انسان باید ضعف‌های بشری را کنار بگذارد و به کمالات انسانی دست بیابد.

در تو نمرودی است، در آتش مرو
رفت خواهی اوّل ابراهیم شو

(۱۶۹۶/۱)

* * *

کاملی گر خاک گیرد زر شود
ناقص ار زربُرد خاکستر شود

(۱۶۰۹/۱)

صفات اخلاقی هم دو گونه است، به عنوان مثال: هم «توکّلِ منفی» داریم که با کار و تلاش منافات دارد و تنبلی و تن‌پروری به‌بار می‌آورد و هم «توکّلِ مثبت» که با کار و تلاش توأم است و تکمیل‌کننده‌ی کوشش انسان است. این موضوع را مولانا در داستان شیر و نخجیران به تفصیل بازگو کرده و چنین نتیجه گرفته است:

گفت پیغمبر به آواز بلند
با توکّل زانوی اشتر ببند
گر توکّل می‌کنی در کار کن
کشت کن پس تکیه بر جبّار کن

(۹۱۳/۱ و ۹۲۷)

از این‌جاست که در عرفان، مسئله‌ی حقیقت و مجاز مطرح می‌شود. همه‌ی پدیده‌ها حقیقتی دارند و مجازی و صورتی و معنایی؛ از «وعده» گرفته تا «شراب»:

وعده‌ها باشد حقیقی دل‌پذیر
وعده‌ها باشد مجازی ناسه‌گیر
وعده‌ی اهل کرم نقد روان
وعده‌ی نااهل شد رنج روان

(۱۸۰ـ۱/۱)

آن شرابِ حق خنامش مُشک ناب
باده‌ راختمش بود گند و عذاب

(۳۲۳/۱)

در کنار مستی عاشقانه، مستی غافلانه نیز وجود دارد که نور چشم انسان را بند می‌سازد و مانع دیدن می‌گردد. (۱۲۰۰/۱) و برای دیدن حقیقت باید حواس دیگری و نور برتری به‌دست آورد.

حس دنیا نردبان این جهان
حس دینی نردبان آسمان

(۳۰۳/۱)

* * *

نیست دید رنگ بی‌نور درون
هم‌چنین رنگ خیال اندرون
این برون از آفتاب و از سما
و اندرون از عکس انوار عُلیٰ

(۱۱۲۴۵/۱)

باید از آتش دل و اشک دیده کمک گرفت و نور حق را یافت و با آن نگریست (۱۶۳۷/۱).

پیش چشمت داشتی شیشه‌یْ کبود
ز آن سبب عالم کبودت می‌نمود
مؤمن ارینظر به نورالله نبود
غیب، مؤمن را برهنه چون نمود؟

(۳۰ـ۱۱۲۹/۱)

بنابراین شناخت «حقیقت» بسیار مشکل است و کار دین حیرانی و سرگردانی است. امّا باز هم دو نوع «حیران» داریم، حیرانی که در دوست غرق است و حیرانی که از دوست می‌گریزد.

گه چنین بنماید و گه ضد این
جز که حیرانی نباشد کار دین
نی چنان حیران که پشتش سوی اوست
بل چنین حیران و غرقِ همتِ دوست

(۲ـ۳۱۱/۱)

و بالأخره دو نوع سخن داریم: سخنانی مجازی که تملق‌آمیز و ظاهر فریب‌اند، که ریگ آب عمر ماست و آب حیات را از بین می‌برند، و سخنانی حقیقی که مانند

چشمه‌اند و از آن زندگی و حیات و حرکت می‌جوشد و سخت کم‌یاب است.

لفظ‌ها و نام‌ها چون دام‌هاست
لفظ شیرین ریگ آب عمر ماست
آن یکی ریگی که جوشد آب از او
سخت کم‌یاب است رو آن را بجو

(۱/۲ـ۱۰۶۱)

مولانا با این که بسیار تلاش می‌کند کلام خودش را در حدّ فهم مخاطبانش پایین بیاورد و در ضمن حکایت و تمثیل افکار خود را با دیگران در میان بگذارد، امّا در توصیف جهان و انسان دچار مشکل می‌شود. زیرا جهان را پر از اضداد و زندگی بیرونی و درونی انسان را پر از تناقض و تضاد می‌بیند.

این تناقضات او را وادار می‌کند که با زبان شطح و بیان متناقض‌نما (پارادوکس) سخن بگوید. به‌خصوص وقتی می‌خواهد از عالم غیب حرف بزند بیان تناقض‌گونه‌ی او به اوج خود می‌رسد؛ برای روشن شدن این موضوع، نمونه‌هایی از آن را در چند بخش کلی به طور مختصر بررسی می‌کنیم.

۱ـ درباره‌ی جهان و انسان: در این جهان هر کس بیدارتر است در خواب غفلت به سر می‌برد و بیداری در کار جهان، عین گرفتاری است. در این دنیا کسانی که واقعاً هوشیار و بیدارند زندگی پر درد و رنجی دارند.

هر که بیدار است او در خواب‌تر
هست بیداریش از خوابش بتر
چون به حق بیدار نَبْود جان ما
هست بیداری چو در بندان ما

(۱/۱۰ـ۴۰۹)

* * *

هر که او بیدارتر پر دردتر
هر که او آگاه‌تر رخ زردتر

(۱/۶۲۹)

از طرفی انسان نباید از درد و رنج ناراحت شود چون کار جهان برعکس است و ویرانی جهان و خرابی جسم آدمی موجب کمال او می‌شود. مگر نه این است که هرچه را بخواهند آباد سازند اوّل باید ویران کنند.

من چه غم دارم که ویرانی بُوَد
زیر ویران گنج سلطانی بود
غرق حق خواهد که باشد غرق‌تر
همچو موج بحر جان زیر و زبر

(۱/۵ـ۱۷۴۴)

ای ز غیرت بر سبو سنگی زده
و آن سبو ز اشکست کامل‌تر شده
خم شکسته آب ازو تاریخته
صد درستی زین شکست انگیخته

(۱/۷ـ۲۸۶۶)

در این دنیا هر چیزی با ضدّ خودش آشکار می‌شود. تا شرّ و بدی نباشد خیر و خوبی معنی و مفهومی ندارد.

رنج و غم را حق پی آن آفرید
تا بدین ضد، خوش‌دلی آید پدید

(۱/۱۱۳۰)

با این نگاه، فلسفه‌ی «شرور جهان» روشن می‌شود و می‌توان نقص‌های جهان را نشانه‌ی کمال الهی دانست.

نقص‌های آینه‌ی وصف کمال
و آن حقارت آینه‌یْ عزّ و جلال
ز آن که ضد را ضد کند ظاهر یقین
ز آن که با سرکه پدید است انگبین

(۱/۱۱ـ۳۲۱۰)

نکته‌ی مهم دیگر این است که مولانا ـ برخلاف اکثریت صوفیان ـ بین جسم و جان تضادی بنیادی نمی‌بیند و برای نجات روح خویش، نفس و آرزوهایش را از بین نمی‌برد، بلکه آن‌ها را مهار می‌کند. به نظر او اولاً کشتن نفس ممکن نیست.

نفس اژدرهاست او کی مرده است
از غم بی‌آلتی افسرده است

(۳/۱۰۵۳)

ثانیاً چنین کاری لازم نیست. باید نفس را رام کرد و بعد از تسلّط بر نفس به تقویتش پرداخت و به او نیرو بخشید. چون نفس مرکب روح است و روح برای حرکت و کمال به آن محتاج است. وی برای اثبات این موضوع چند مثال می‌زند. مثلاً برای یافتن گنج، خانه را ویران می‌کنند و بعد با پول گنج آن را آبادتر می‌سازند و یا قلعه را تا زمانی که در دست دشمن است ویران می‌کنند و وقتی به دست دوست می‌افتد برای آن برج و بارو درست می‌کنند.

راه جان مر جسم را ویران کند
بعد از آن ویرانی آبادان کند
کرد ویران خانه بهر گنج زر
وز همان گنجش کند معمورتر
آب را ببرید و جو را پاک کرد
بعد از آن در جو روان کرد آب خورد
قلعه ویران کرد و از کافر ستد
بعد از آن بر ساختش صد برج و سد

(۱/۹ـ۳۰۶)

هم‌چنین مرگ نشانه‌ی نقص و ضعف آفرینش نیست. بلکه مرگ، انسان را به کمال می‌رساند و این نقص ظاهری درحقیقت کمال آدمی را دربر دارد. هم‌چنان‌که مرگ حیوان، او را به انسان تبدیل می‌کند، مرگ انسان، او را به مرتبه بالاتری می‌رساند. پس مرگ، زندگی جاوید است نه نیستی و نابودی.

بس زیادت‌ها درون نقص‌هاست
مر شهیدان را حیات اندر فناست

(۱/۳۸۷۱)

* * *

حلق حیوان چون بریده شد به عدل
حلق انسان رُست و افزون گشت فضل

حلق انسان چون ببرّد همین ببین
تا چه زاید کن قیاس آن را بر این
(۱/۲ـ۳۸۷۳)

* * *

ظاهرش مرگ و به باطن زندگی
ظاهرش ابتر نهان پایندگی
(۱/۳۹۲۸)

درنتیجه مولانا جهان آخرت را جهان واقعی می‌داند. در داستان «پادشاه جهود که مسیحیان را می‌کشت» از زبان کودکی که در آتش افکنده شد، می‌گوید: دنیا، جهان هست ناپایدار است ولی آخرت، نیست شکل است ولی واقعی و پایدار است.

نک جهان نیستْ شکلِ هستْ ذات
و آن جهان هستْ شکلِ بی‌ثبات
آخر هر گریه آخر خنده‌ای است
مردِ آخرْ بین مبارک بنده‌ای است
(۱/۷۹۵ و ۸۱۹)

۲ـ درباره‌ی کار انبیا و اولیا: بسیاری از کارهای انبیا و اولیا، ظاهر بد و زشتی دارد ولی باطن آن صحیح و آراسته است. در داستان «پادشاه و کنیزک» در توجیه کار پادشاه می‌گوید: قتل زرگر به ظاهر زشت بود امّا در اصل کار پسندیده‌ای بود و برای اثبات این موضوع از داستان خضر و تمثیل‌های دیگر استفاده می‌کند.

پاک بود از شهوت و حرص و هوا
نیک کرد او لیک، نیک بدْنما
گر خضرَ در بحر کشتی را شکست
صد درستی در شکست خضر هست
(۱/۶ـ۲۳۵)

گر ندیدی سود او در قهر او
کی شدی آن لطف مطلق قهرْجو
بچّه می‌لرزد از آن نیش حجام
مادرِ مشفق در آن غم شادکام
(۱/۴ـ۲۴۳)

درباره‌ی جنگ‌های پیامبر اسلام(ص) می‌گوید: همه‌ی جنگ‌های آن حضرت برای صلح و آرامش در آخرالزمان بود.

جنگ پیغمبر مدارِ صلح شد
صلح این آخر زمان ز آن جنگ بُد
صد هزاران سر برید آن دل‌ستان
تا امان یابد سرِ اهل جهان
(۱/۷ـ۳۸۶۶)

۳ـ درخصوص کارهای خدا: بیش‌ترین بیان متناقض‌نمای مولانا درباره‌ی خدا و کارهای اوست.

ما عدم‌هاییم و هستی‌ها نما
تو وجود مطلقی فانی‌نما
(۱/۶۰۲)

خداوند کارهای عجیب و به ظاهر متناقض انجام می‌دهد. گاهی خیال را به حکمت و زمانی زهر را به شربت تبدیل می‌کند و از اسباب دشمنی، دوستی به‌وجود می‌آورد. انسان کارهای او را درک نمی‌کند و از علّت و فلسفه‌ی اعمال او بی‌اطلاع است.

عین آن تخییل را حکمت کند
عین آن زهراب را شربت کند
آن گمان انگیز را سازد یقین
مهرها روياند از اسباب کین
پرورد در آتش ابراهیم را
ایمنیِ روح سازد بیم را
از سبب سوزیش من سودایی‌ام
در خیالاتش چو سوفسطایی‌ام
(۱/۸ـ۵۴۵)

به این دلیل در ناخوشی او خوشی است و دردش مقدّمه‌ی درمان است و باید بر لطف و قهر او عاشق شد.

ای جفای تو ز دولت خوب‌تر
و انتقام تو ز جان محبوب‌تر
(۱/۱۵۶۶)

* * *

عاشقم بر قهر و بر لطفش به‌جد
بوالعجب من عاشق این هر دو ضد
(۱/۱۵۷۰)

* * *

ناخوش او خوش بُوَد در جان من
جان فدای یار دلْ رنجانِ من
عاشقم بر رنج خویش و درد خویش
بهرِ خوشنودیِ شاه فرد خویش
(۱/۸ـ۱۷۷۷)

به خواست خدا بسیار کارهای غیرممکن، ممکن می‌گردد. مثلاً کاهی، کوهی را می‌برد و خرگوشی، شیری را نابود می‌کند.

آب کاهی را به هامون می‌برد
کاه کوهی را عجب چون می‌برد؟
دام مکر او کمند شیر بود
طرفه خرگوشی که شیری می‌ربود
(۱/۷ـ۱۱۸۶)

با توجّه به این نکته‌ها خیلی از پیچیدگی‌های کلامی و ابهامات عرفانی و نارسائی‌های زبانی در مثنوی برطرف می‌شود و با این وسایل می‌توان در دریای مثنوی غواصی کرد و گوهرهای نابی به دست آورد.

سخن آخر این‌که برای استفاده‌ی بهینه و مفید از عرفان ـ از جمله عرفان مولانا ـ باید با نگاهی امروزی به آن نگریست و به نقد و ارزیابی آن پرداخت و مسائل مثبت و مفیدش را برای مشتاقان لقای دوست بازگو نمود.

هرچه جز عشق خدای احسن است
گر شکرخواری است آن جان کندن است
(۱/۳۶۸۶)

پانوشت:

۱. در همه موارد شماره‌های داخل پرانتز به ترتیب بر «شماره‌ی دفتر / شماره‌ی بیت» مثنوی به تصحیح نیکلسون دلالت می‌کند.

اجمال و تفصیل در مثنوی مولوی

چکیده

از جای جای مثنوی برمی‌آید که مولوی آن را در حضور عده‌ای محدود از یارانِ محرم خود به نظم درآورده و متناسب با احوالِ مستمعان، کلام خود را به اجمال و گاه به تفصیل کشانده است. خستگی مستمعان، بیگاه شدن زمان، رسیدن وقت خوردن غذا و حضور نامحرم در مجلس، از مواردی است که باعث شده تا مولوی سخن را به اجمال بیان کند، و بر عکس، عواملی چون، جرّ جرّار کلام، از خود بی‌خودی گوینده و جذبه‌ی حضور حسام‌الدّین، مولوی را به تفصیل‌گویی و ادامه‌ی سخن واداشته است.

❖ عطاءالله رشیدی‌فرد

کلیدواژه‌ها:

اجمال، تفصیل، مثنوی، مجلس وعظ، مستمع

در این مقاله با وجود باورمان بر این قول که: «بی‌تردید مولوی طرح آگاهانه و مبتنی بر منطقی از پیش سنجیده برای سرودن مثنوی درنینداخته است تا بتوان اصول و قواعد آن را به آسانی کشف کرد و توضیح داد»[1] برآنیم تا به نمونه‌هایی از موارد گرایش مولوی به اجمال و تفصیل در سرودن مثنوی اشاره کنیم:

الف: موارد گرایش مولوی به اجمال[2]

مولانا معمولاً در مجالس وعظ گونه‌ی خود به نظم مثنوی می‌پرداخت. بدین گونه که مولوی می‌سرود و یاران و مستمعان حاضر در مجلس سروده‌ها را می‌نوشتند و یا گوش می‌دادند. «گاه اتفاق می‌افتاده در ضمن ادامه‌ی مجالس مثنوی که در مواردی در شب‌ها دایر می‌شده است، بعضی از یاران و مستمعان به علت خستگی، احیاناً به خواب می‌رفته‌اند و از توجه به دقایق بیان گوینده غافل می‌مانده‌اند. درحالی که مولوی تنبیه و جلب‌توجه آن‌ها را لازم می‌دیده است» امّا از طرفی چون خستگی را در چهره‌ی آن‌ها مشاهده می‌کرده و حوصله و فهم آن‌ها را تنگ و نارسا می‌دیده است، شرایط را مساعد برای شرح و تفصیل ندانسته و به بهانه‌ی آن که وقت

بی‌گاه گشته است، برای رعایت حال مستمع از تفصیل مطلب عذر خواسته و به عمد آن را کوتاه کرده است. به عنوان مثال در دفتر چهارم در ادامه‌ی «قصه‌ی دعوت رحمت، بلقیس را» برای توضیح قانع شدن آدمی به دنیا و حرص او در طلب و غفلت او از دولت روحانیان تمثیلی را می‌آورد که با این بیت شروع می‌شود:

آن سگی در کو گدای کور دید
حمله می‌آورد و دلقش می‌درید

(دفتر ۴، بیت ۱۰۴۵)

درضمن این تمثیل آن‌گونه که شیوه‌ی خاص اوست نکته‌ها و موضوعات اخلاقی و عرفانی دیگری را مطرح می‌کند، امّا یکباره متوجّه خواب‌آلودگی مستمعان می‌شود و سخن را کوتاه می‌کند:

مستمع خفته‌ست کوته کن خطاب
ای خطیب این نقش کم کن تو بر آب

(دفتر ۴، بیت ۱۰۹۴)

«گاهی هم مجالس نظم مثنوی در روز برگزار می‌شده و تا عصر ادامه می‌یافته است. در این هنگام مولوی، خود، متوجه بی‌گاه شدن زمان شده، از ادامه‌ی تفصیل سر باز می‌زند.» در حکایت «نمودن جبرئیل خود را به مصطفی(ص)» که با این ابیات شروع می‌شود:

مصطفی می‌گفت پیش جبرئیل
که چنان‌که صورت توست ای خلیل
مر مرا بنما تو محسوس آشکار
تا ببینم مر تو را نظاره دار

(دفتر ۲، بیت ۵۶ و ۳۷۵۵)

در ادامه‌ی سخن گوینده، خود به بی‌گاه شدن زمان متوجه می‌شود و می‌گوید:

وقت عصر آمد سخن کوتاه کن
ای که عصرت عصر را آگاه کن

(دفتر ۲، بیت ۳۸۱۸)

«گاهی هم در هنگام تقریر و املای مثنوی برای حاضران غذا می‌آورده‌اند. خوردن غذا، جریان کلام گوینده را قطع می‌کرده و جوشش فکری وی را می‌کاسته و او را به ایجاز و اجمال می‌کشانده است»:

دوش دیگر لون این می‌داد دست
لقمه‌ی چندی درآمد ره ببست

(دفتر اول، بیت ۱۹۶۰)

و یا:

ای دریغا لقمه‌ای دو خورده شد
جوشش فکرت از آن افسرده شد

(دفتر اول، بیت ۳۹۸۹)

و یا:

دوش چیزی خورده‌ام ورنی تمام
دادمی در دست فهم تو تمام

(دفتر سوم، بیت ۲۵۱۳)

«در مواردی هم قسمتی از بحث را به گونه‌ای تلقی می‌کند که باید از نااهلان دریغ داشت و خود را در تفصیل و تفسیر آن‌گونه اسرار، مجاز نمی‌داند و آن را منسوب به آن‌چه ورای خواست و اراده‌ی خود او و ناشی از اشارت غیبیان و صاحب مرکزان است، می‌داند»:

من تمام این نیارم گفت از آن
منع می‌آید ز صاحب مرکزان

(دفتر اول، بیت ۱۶۸۰)

«پاره‌ای اوقات هم بدان سبب که گویی غیرت حق را مانع از افشای اسرار می‌یابد از شرح و تفصیلِ مطلب خودداری می‌کند:

کردمی من شرح این بس جان‌فزا
گر نبودی غیرت و رشک خدا

(دفتر ۴، بیت ۱۲۸۲)

و در این حال چنان احساس می‌کند که گویی صدها خموشِ بی‌نَفَس از اندرون وی دست بر لب می‌نهند و او را دعوت به سکوت می‌کنند»:

ز اندرونم صد خموش خوش‌نفس
دست بر لب می‌نهد یعنی که بس

(دفتر ۴، بیت ۲۰۶۱)

«در بعضی موارد هم از ترس آن‌که مبادا افراد کج‌فهم از کلام وی برداشت نادرست داشته باشند و برخلاف نظر و خواست گوینده سخن را تأویل و تفسیر کنند، کلام را کوتاه می‌کند و بر زبان نمی‌آورد»:

شرح این را گفتمی من از مری
لیک ترسم تا تلغزد خاطری
نکته‌ها چون تیغ پولاد است تیز
گر نداری تو سپر، واپس گریز
پیش این الماس بی‌اسپر میا
کز بریدن تیغ را نبود حیا
زین سبب من تیغ را کردم غلاف
تا که کژ خوانی نخوانی برخلاف

(دفتر اول، بیت ۳ـ ۶۹۰)

ب ـ گرایش مولوی به تفصیل:

مولوی در سرودن مثنوی به یقین از آثار پیشینیان خود به خصوص سنایی و عطار بهره‌ها برده است، امّا حاصل کار او درنهایت بی‌آن‌که رنگ و بوی تقلید داشته

باشد ویژگی‌های منحصر به خود را کسب کرده‌است. اثر او از جهت شیوه‌ی پرداخت و بیان، در مقایسه با آثار مشابه قبل و بعد آن در ادب فارسی بی‌بدیل مانده است.

یکی از بارزترین این ویژگی‌ها، آن است که مولوی هنگام بیان یک داستان یا حکایت، سنّت مرسوم را که مبتنی بر رعایت ترتیب حوادث حکایت و عدم انحراف از آن است برهم می‌زند، به گونه‌ای که گاه در بیان یک داستان دریچه‌ای می‌گشاید تا به موضوع دیگری بپردازد و باز از آن موضوع به موضوعِ دیگر، تا جایی که گاه از حکایتی آغاز کرده است به علت قصّه در قصّه آوردن و فوران افکار و معانی درونی متنوع، آن‌قدر دور می‌شود که خواننده یا شنونده، آغاز حکایت را فراموش می‌کند. در چنین مواردی مولوی خود به یاد می‌آورد داستانی را که آغاز کرده و بی‌انجام رها نموده و شنونده را در انتظار گذاشته است و باید که آن را تمام کند و این همه را ناشی از جَرجَرار کلام می‌داند. به عنوان مثال قصّه‌ی «حسد کردن حَشَم بر غلام خاص» را که در دفتر دوم از بیت ۱۰۴۷ به بعد آغاز می‌شود به علّت همان جَرجَرارِ کلام ناتمام رها می‌کند تا این‌که در بیت ۱۵۶۱ به یاد می‌آورد که باید آن را تمام کند:

قصّه‌ی شاه و امیران و حسد
بر غلام خاص و سلطان خرد
دور ماند از جَرجَرار کلام
باز باید گشت و کرد آن را تمام

(دفتر دوم، بیت ۶۲ـ۱۵۶۱)

همین جَرجَرار کلام یا به تعبیر دیگر تسلسل افکار و تداعی معانی، مهم‌ترین عاملِ به تفصیل کشاندن کلام مولاناست و با آن‌که مولوی خود از آن شکایت دارد امّا تا آخرین اوراق مثنوی از آن رها نشده است.

برای دست یافتن به نمونه‌هایی از این تسلسل افکار و تداعی معانی در مثنوی احتیاج به جست‌وجو و کنکاش نیست. هر جای آن را باز کنیم نمونه‌ای را خواهیم یافت. از این نمونه است داستان «پادشاه جهود که به علّت تعصّب، نصرانیان را می‌کشت» (دفتر اول از بیت ۳۳۵ به بعد).

یکی دیگر از عواملی که کلام مولانا را به تفصیل می‌کشاند گفت‌وگوهای طولانی‌ای است که بین شخصیّت‌های داستان‌ها رد و بدل می‌شود.[۳] مولوی برای بیان مقاصد عرفانی، فلسفی و اخلاقی خود غالباً حکایت‌هایی را به کار می‌گیرد که از آثار تاریخی، ادبی و عرفانی قبل از خود اخذ شده‌اند، امّا وی با توجّه به شیوه‌ی خاصّ خود با طرح گفت‌وگوهایی که بین شخصیّت‌های حکایت‌ها پی می‌افکند، درنهایت حکایتی را ارائه می‌دهد که در مقایسه با حکایت مأخذ بسیار متفاوت است. حکایت مولوی ضمن این‌که از طراوت و سرزندگی بیش‌تری برخوردار است مفصّل‌تر هم هست. داستان شیر و نخجیران (دفتر اول، بیت ۹۰۰ به بعد) شاهد مثال مناسبی برای ادعای فوق است. مأخذ این داستان حکایتی است که در کلیله‌ودمنه باب‌الاسد و الثور آمده است و به قول شادروان فروزانفر: «قصّه‌ای است ساده و بسیط که جز بعضی آرایش‌های لفظی و صنعت‌های دبیرانه و استشهاد به چند شعر

تازی و پارسی و مقداری پند و اندرز و مثل و حکایت، هیچ نوع ترکیب و فزونی مطلب در آن راه نیافته است ولی در تقریر و نقل مولانا این قصّه موضوع طرح مسائل مهم عرفانی و فلسفی از قبیل توکّل و کسب و تأثیر قضا و قدر و... قرار گرفته است.»[۴] که همه‌ی این موارد در خلال گفت‌وگوهای شخصیّت‌های داستان مطرح می‌شوند. البتّه که این شگرد نمی‌تواند بی‌ارتباط با جرّجرّار کلام باشد.

غیر از این‌ها، از دیگر مواردی که مولوی به تفصیل‌گویی می‌پردازد و سخنانی را که درخور فهم هرکس نیست، بر زبان می‌راند، هنگامی است که «خود را مغلوب حالی می‌بیند که از خود اختیاری ندارد و آن حال را شبیه به عطسه و خمیازه‌ای می‌داند که بی‌اراده بر انسان تحمیل می‌شود، لذا خود را از بیان آن‌چه در حدّ فهم مخاطب نیست مجبور می‌بیند»:

این همی دانم ولی مستی تن
می گشاید بی‌مراد من دهن
آن‌چنان کز عطسه و از خامیاز
این دهان گردد به ناخواه تو باز

(دفتر چهارم، ابیات ۹ ـ ۳۲۹۸)

از دیگر موارد تفصیل‌گویی مولوی در حالت مستی، زمانی است که حرف عشق پیش می‌آید و به تبع آن نامِ شمس تداعی می‌گردد و گوینده از خود بی‌خود می‌شود و بی‌اختیار به وصف شمس می‌پردازد:

چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت
چون به عشق آمد قلم بر خود شکافت
عقل در شرحش چو خر در گل بخفت
شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت
آفتاب آمد دلیل آفتاب
گر دلیلت باید از وی رو متاب
از وی ار سایه نشانی می‌دهد
شمس هر دم نور جانی می‌دهد
خود غریبی در جهان چون شمس نیست
شمسِ جان باقی‌ست او را اَمس نیست
شمس در خارج اگرچه هست فرد
می‌توان هم مثل او تصویر کرد
شمس جان کاو خارج آمد از اثیر
نبودش در ذهن و در خارج نظیر
در تصور ذات او را گنج کو؟
تا درآید در تصوّر مثل او
چون حدیث روی شمس‌الدّین رسید
شمس چارم آسمان سر درکشید
واجب آید چون که آمد نام او
شرح رمزی گفتن از انعام او...
من چه گویم یک رگم هشیار نیست
شرح آن یاری که او را یار نیست...
فتنه و آشوب و خونریزی مجو
بیش از این از شمس تبریزی مگو

(دفتر اوّل، از بیت ۱۱۲ به بعد)

و سخن آخر این که «در بعضی احوال وقتی که مولوی می‌کوشد تا رشته‌ی سخن را کوتاه کند جذبه‌ی حسام‌الدّین او را به گفتن وامی‌دارد»:

هم‌چنین که من در این زیبافسون
با ضیاءالحق حسام‌الدّین کنون
چون که کوته می‌کنم من از رَشَد
او به صد نوعم به گفتن می‌کشد.[۵]

(دفتر چهارم، ابیات ۶ ـ ۲۰۷۵)

پانوشت‌ها

۱. پورنامداریان، تقی، در سایه‌ی آفتاب، ص ۲۶۲.

۲. دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب در کتاب «سرّ نی» با دقّت بی‌نظیر خود مباحث متنوعی را از مثنوی مولوی استخراج کرده و به بحث گذاشته‌اند. از جمله‌ی این مباحث، انعکاس تأثیر عالم آفاقی و پاره‌ای از حوادث عصری و احوال شخصی مولوی و هم‌عصران وی در مثنوی است. در این بحث، استاد اشاراتی را که در مثنوی روشنگر احوال مجالس نظم آن است بسیار دقیق استخراج نموده‌اند. برخی از این اشارات از عوامل مهم اجمال و تفصیل‌گویی مولوی محسوب می‌شوند. در این مقاله نگارنده از تحقیقات ارزشمند دکتر زرّین‌کوب عیناً استفاده نموده و بی‌هیچ ادعایی اقرار دارد که فقط نقش تنظیم‌کننده مطالب را به عهده داشته است. این مطالب در داخل «» نشان داده شده است. جهت اطلاع بیش‌تر و بهتر می‌توان به کتاب مذکور، جلد اوّل، مبحث شماره‌ی ۱۸ صفحه‌ی ۴۱ مراجعه نمود.

۳. درباره‌ی گفت‌وگوهای طولانی در مثنوی ر. ک. پورنامداریان، تقی: همان. ص ۲۷۴ به بعد.

۴. فروزانفر، بدیع‌الزّمان، شرح مثنوی شریف، انتشارات زوّار، ص ۳۳۷.

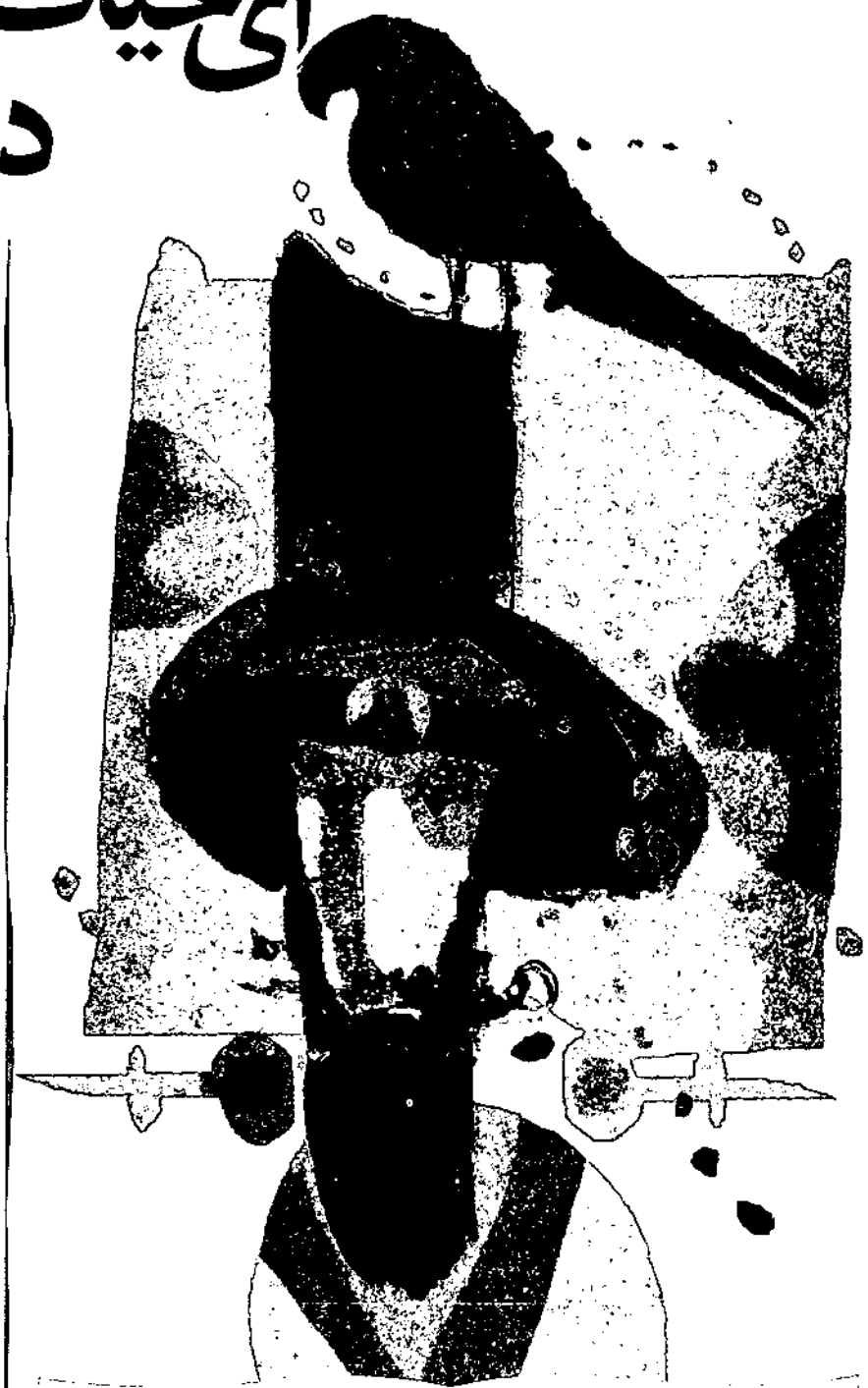
۵. ابیات نقل شده در این مقاله از مثنوی به سعی و اهتمام نیکلسون اخذ شده است.

منابع و مآخذ

۱. پورنامداریان، تقی، در سایه‌ی آفتاب، انتشارات سخن، چ اول، ۱۳۸۰.

۲. فروزانفر، بدیع‌الزمان، شرح مثنوی شریف، زوّار، چ چهارم، ۱۳۶۷.

ای حیات عاشقان در مردگی



چکیده

در گزیده‌ای از این مقاله، مؤلف کوشیده است، موضوع فنای از خود و بقای به حق را، با توجه به قصه‌ی بازرگان و طوطی مولانا، بازکاوی نماید.

زندگی عاشق موقوف فنا و نیستی است، اما این فنا در اصل همان بقای معشوق (خدا) است و با مرگ اضطراری و مرقوم تفاوت دارد.

این مبحث از محوری‌ترین موضوعاتی است که مولانا در قصّه‌ی «بازرگان و طوطی» به شیوه‌ی تمثیل بدان پرداخته است.

بریدن روح عاشق وارسته از تن و تعلقات مادی و عروج آن به عالم معنا و اتصال به حق و باقی ماندن به بقای حق، با استناد به اشعار مولوی و دیگر شاعران، موضوع بازکاوی این مقاله است.

مولانا در ابیاتی از همین قصّه (دفتر اول، ص۹۳ به بعد) صراحتاً به این موضوع اشاره می‌کند که حیات باقی و جاودانه‌ی انسان‌ها در فنا و نیستی از خود و تمنیّات خویش است.

ما چه باشد در لغت، اثبات و نفی
من نه اثباتم، منم بی‌ذات و نفی
من کسی در ناکسی دریافتم
پس کسی در ناکسی دریافتم

ای حیات عاشقان در مردگی
دل نیابی جز که در دل بردگی

این من و ما بهر آن برساختی
تا تو با خود نرد خدمت باختی
تا من و توها همه یک‌جان شوند
عاقبت مستغرق جانان شوند

یعنی ای مطرب شده با عام و خاص
مرده شو چون من که تا یابی خلاص

❖ **خسرو رشیدی (متولد ۱۳۴۴، ده بید) کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه شیراز و دبیر دبیرستان‌های صفاشهر (فارس) و مدرس دانشگاه‌های پیام‌نور و آزاد.**

تاکنون مقالات «تحلیل محتوایی مفهوم عشق در غزل‌های سعدی» و «ابهامات، اشتباهات و تناقضات در کتاب‌های زبان فارسی در دوره‌ی متوسطه» از نام‌برده در مجله‌ی کتاب ماه (ادبیات و فلسفه) و مقالات «نگاهی اجمالی و مقایسه گونه به دعا از دیدگاه سعدی و مولانا» و «وضعیت زبان فارسی در صدا و سیما» نیز در روزنامه‌ی خبر چاپ شده است.

کلید واژه‌ها:
فنا، بقا، مولوی، مثنوی، سالک، طوطی، جان، قدس

جان کلام مولانا در همین ابیات نهفته است؛ کسی را در ناکسی دریافتن، حیات عاشقان را در مردن دیدن و مرگ از خود را موجب بقای به ذات دانستن، محوری‌ترین سخنان و اندیشه‌های او در این قصّه است.

در اعتقاد عرفا و صوفیان «موحّد کسی است که جز خدا موجودی نبیند و نداند و همه‌ی کائنات را نابود انگارد و حتی در یگانگی خدا استدلال نخواهد که آن شرک است.»[1] کمال عاشق آن است که از همه‌ی نیازهای مادی و این جهانی آزاد شود و از سرِ هستی خود برخیزد تا به حق بپیوندد.

شیخ محمود شبستری در پاسخ سؤال امیر حسینی هروی که درباره‌ی «مرد کامل و تمام» پرسیده بود، می‌گوید:

کسی مرد تمام است کز تمامی
کند با خواجگی، کار غلامی

از نگاه شبستری، «مرد کامل آن است که از غایت تمامی و کمالی که دارد، با وجود آن که از مرتبه‌ی تعیّن و تقیّد که مستلزم عبودیت و متابعت بوده عبور نموده، به مرتبه‌ی فنای خودی و بقاءبالله و اتصاف به صفات الله وصول یافته و غنی مطلق و خواجه‌ی جهان گشته و هرچه هست اوست و غیر او هیچ نیست. با این چنین خواجگی و استغنا که دارد کار غلامی، که عبارت از متابعت و عبادت است، می‌کند و از جاده‌ی عبودیت اصلاً تجاوز ندارد؛ چه ادای حقوق تعیّن و تقیّد، قیام به عبادت و انقیاد است.»[2]

«فنا» به محو هستی مجازی و عاریتی و بیرون آمدن سالک از تعینات و آن‌چه که موجب غیریّت و دویی می‌شود، گفته می‌شود. در صورت رسیدن بنده به این مرحله، او دیگر قادر و مختار نیست. قدرت او، که جزئی است، در قدرت کلّی محو و فانی می‌شود و از صفات خود به کلی پاک و تهی می‌گردد و اوصاف الهی جایگزین اوصاف بشری می‌شود؛ تا آن‌جا که تفاوت‌ها و تمایزها برداشته می‌شود و کار ولی یا سالک، کار خدا و سخن او سخن خدا و فعلش منتسب به فعل خداوند می‌گردد.

گفته او را «من زبان و چشم تو
من حواس و من رضا و خشم تو
رو که بی‌یسمع و بی‌یبصر تویی
سرِ تویی، چه جای صاحب سر تویی
چون شدی «من کان لله» از وله
من تو را باشم که «کان الله له»[3]

اهل عرفان، هرآن‌چه سالک را از خدا باز دارد و هرگونه مطلوبات و تعلقات را حجاب و مانع سیر معنوی می‌دانند و توصیه می‌کنند انسان باید از تمام آن‌چه او را به این جهان پیوند می‌زند، بگذرد و بند خواهش‌های نفسانی را پاره کند تا به حق بپیوندد و به همین دلیل سخن از «من و ما» در عرفان جایی ندارد.

بر در میخانه رفتن کار یک‌رنگان بود
خودفروشان را به کوی می‌فروشان راه نیست[4]

مولوی نیز «کس بودن» را در «ناکسی» و «حیات جاوید» را در «نیستی و مردن از خود» می‌داند.

در قصّه‌ی بازرگان و طوطی، طوطی نماد جان پاک و مجرد سالک است. تشبیه جان به طوطی، شهباز و یا هر پرنده‌ی دیگر ریشه در عقیده‌ی قُدما دارد. استاد فروزانفر در این‌باره می‌نویسد: «مردم در روزگار پیشین، فرشتگان را با پر و بال تصویر می‌کردند به مناسبت آن که مرغان هم بال و پر دارند و به نیروی آن به سوی آسمان پرواز می‌کنند، جان را هم جوهر علوی و گوهری مانند فرشتگان می‌دانستند که او هم از آسمان به زیر افتاده است و باز بدانجا برمی‌گردد.

پس او نیز باید مانند ملائکه بال و پر داشته باشد و با رعایت این تناسب روح را به صورت پرندگان تخیل کرده‌اند.»[۵]

طوطی مولانا در این قصّه از مرگ یکی از طوطیان هند درس می‌گیرد، به طوری که از حسن و زیبایی و لطف آواز خود دست می‌کشد و خود را به مردن می‌زند تا حیاتی دوباره یابد. این مردن طوطی و ترک خواسته‌ها و تمنیّاتش در اصل، همان احساس نیاز سالک در برابر پیر و مراد خود است.

معنی مردن ز طوطی بُد نیاز
در نیاز و فقر خود را مرده ساز
تا دم عیسی تو را زنده کند
هم‌چو خویشت خوب و فرخنده کند
از بهاران کی شود سرسبز سنگ
خاک شو تا گل بروید رنگ رنگ[۶]

از سلطان بایزید بسطامی ـ قدس سره ـ پرسیدند که: «ماتریدُ؟» یعنی تو چه می‌خواهی؟ فرمود: «اریدُ ان لا اریدَ» یعنی می‌خواهم که ما را هیچ خواست نباشد.»[۷]

نهایت عشق آن است که عاشق از همه‌ی نیازهای این جهانی آزاد شود و اراده‌اش در اراده‌ی حق محو شود تا آن‌جا که مرادش، مراد حق باشد. لازمه‌ی این کار بیرون آمدن از دایره‌ی تکبر و خودبزرگ‌بینی و آزاد شدن از بند «من و ما» کردن‌هاست.

عرفا یکی از شرایط کمال انسان و وصل به حق را یکرنگی و ترک نخوت و خودبینی دانسته‌اند.

در من و ما سخت کردستی دو دست
هست این جمله خرابی از دو هست[۸]

علاوه بر داستان بازرگان و طوطی، مولانا در قصّه‌ی به شکار رفتن گرگ و روباه در خدمت شیر، به فنای بنده و هیچ انگاشتن خود در برابر حق می‌پردازد. در این قصّه، شیر که نماد حق است ابتدا از گرگ می‌خواهد که شکارها را تقسیم کند. گرگ (نماد انسان یا سالک بی‌خبر و خودبین) در تقسیم‌بندی، سهمی هم برای خود قائل می‌شود و با این کار برای خود در برابر حق، هستی قائل می‌شود. شیر با مشاهده‌ی این عملِ گرگ:

«گفت: چون دید منّت از خود نبرد
این چنین جان را بباید زار مرد
چون نبودی فانی اندر پیش من
فضل آمد مر تو را گردن زدن
کل شیء هالکٌ جز وجه او
چون نه ای در وجه او، هستی مجو
هر که اندر وجه ما باشد فنا
کل شیءٍ هالکٌ نبود جزا
زان که در الآست او، ازلا گذشت
هر که در الآست، او فانی نگشت
هر که بر در، او من و ما می‌زند
رد باب است او و بر لا می‌تند»[۹]

و جای دیگر گوید:

آن یکی آمد در یاری بزد
گفت یارش کیستی ای معتمد
گفت من، گفتش برو هنگام نیست
بر چنین خوانی مقام خام نیست
چون تویی تو هنوز از تو نرفت
سوختن باید تو را در نار تفت[۱۰]

اساس کلام مولانا در این ابیات آن است که جز حق همه فانی‌اند و شرط بقا، فناست. تا موقعی که سالک هم‌چون گرگ در خودی‌خود بماند و از خواهش و دل‌بستگی‌ها و اوصاف خود فانی نشود، نباید ادعای هستی کند. شرط «کس بودن» در پیشگاه حق، اختیار کردن «ناکسی» است. هم‌چون روباه (سالک تیزهوش و عاقبت‌اندیش) در همین قصّه که خود را هیچ انگاشت و سهمی برای خود قائل نشد تا این‌که به بقاءالله رسید و با شیر یکی شد.

گفت: «چون در عشق ما گشتی گرو
هر سه را برگیر و بستان و برو
روبها! چون جملگی ما را شدی
چونت آزاریم؟ چون تو ما شدی
ما تو را و جمله اشکاران تو را
پای بر گردون هفتم نه، برآ»[۱۱]

تا آن‌جا که چندان غَلَبات شوق و قَلَق عشق، روح را پدید می‌آید که از خودی خود ملول می‌گردد و به مرگ خرسند می‌شود و در هلاک خود می‌کوشد و حسین منصور وار فریاد سر می‌دهد:

اقتلونی یاثقاتی
ان فی قتلی حیاتی
و حیاتی فی مماتی
و مماتی فی حیاتی[۱۲]

این جاست که عاشق از دشمنان باکی ندارد و از هجر دوست می‌میرد و زندگی را در وصال و کشته شدن به دست او می‌داند.

عاشقان را هر زمانی مردنی است
مردن عشاق خود یک نوع نیست
او دو صد جان دارد از «جان هُدیٰ»
وان دو صد را می‌کند هر دم ندا
آزمودم، مرگ من در زندگی است
چون رهم زین زندگی، پایندگی است[۱۳]

«جان هُدیٰ» روح مطلق و هستی پروردگار است که هر دم عاشق را می‌کشد و باز جان می‌دهد که رهایی از این زندگی به بقاء لِلّه می‌انجامد.

آن‌که در راه حق از تمامی اغراض و آرزوها می‌گذرد و به مشیت الهی از مکر نفس آسوده می‌شود و به مرحله‌ی خلوصِ کمال می‌رسد، دیگر عوامل دنیایی او را به خود مشغول نمی‌کند. چنین سالکی هم‌چون آینه و نان و انگور است که دیگر هیچ‌یک به مرحله‌ی نخست خود، یعنی آهن و گندم و

غوره بودن برنمی‌گردد. چنین شخصی پادشاه خود است؛ سلیمان‌وار بر همه چیز فرمان می‌راند، سر بر اوج آسمان‌ها می‌ساید و سر سروران جهان است.

یادآور می‌شود که ترک تمنیّات و دست کشیدن از خواسته‌ها و آرزوها و بریدن از ماسوی‌اللّه، به این معنی نیست که عاشق حق باید از زندگی و تلاش و کسب دست بردارد و گوشه‌ی عزلت اختیار کند و صرفاً به عبادت و نیایش بپردازد. این امر در عرفان اسلامی ناپسند است و از آن نهی شده است. آن‌چه نزد صوفیه به‌ویژه مولانا مذموم است، همان چیزی است که حجاب بنده و حق می‌شود، چه کم چه زیاد. و لذا می‌گوید:

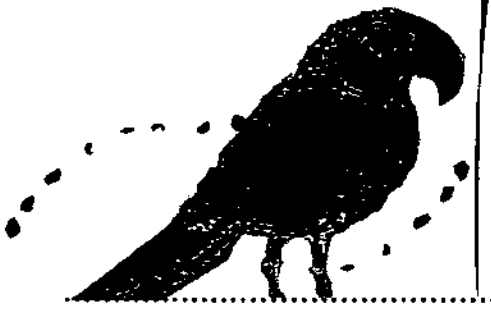
چیست دنیا؟ از خدا غافل بُدن
نی قماش و نقده و میزان و زن
مال را کز بهر دین باشی حمول
«نعمَ مالٌ صالحٌ» خواندش رسول
آب در کشتی هلاک کشتی است
آب اندر زیر کشتی، پشتی است[۱۴]

شمس‌الدین محمد لاهیجی در شرح این بیت از گلشن راز

«رسد چون نقطه‌ی آخر به اول
در آن‌جا نه مَلَک گنجد، نه مرسل»

می‌نویسد: «چون فنای وجود مجازی سالک در وجود حقیقی حق حاصل شود، نقطه‌ی آخر که تعیّن انسان کامل است، به نقطه‌ی اول که احدیت و مقام اطلاق است، متصل گردد و امتیاز رب و مربوب مرتفع شود و غبار غیریت به تموج دریای وحدت فرو نشیند و غیرحق مطلقاً نماند.»[۱۵]

در این مرحله، دیگر عارف وجود حقیقی ندارد که اراده و خواستی داشته باشد، لذا خواهش او در خواهش حق فنا می‌شود و بدین سبب خواسته‌ی معشوق را خواسته‌ی خود می‌داند و قهر و لطف، دشنام و دعا و غم و شادی، یکی می‌شود و زهر از قِبَل او حکم نوشدارو پیدا می‌کند و به سلطنت و ولایتی می‌رسد که تصور نظیر آن برای بسیاری غیرممکن است.

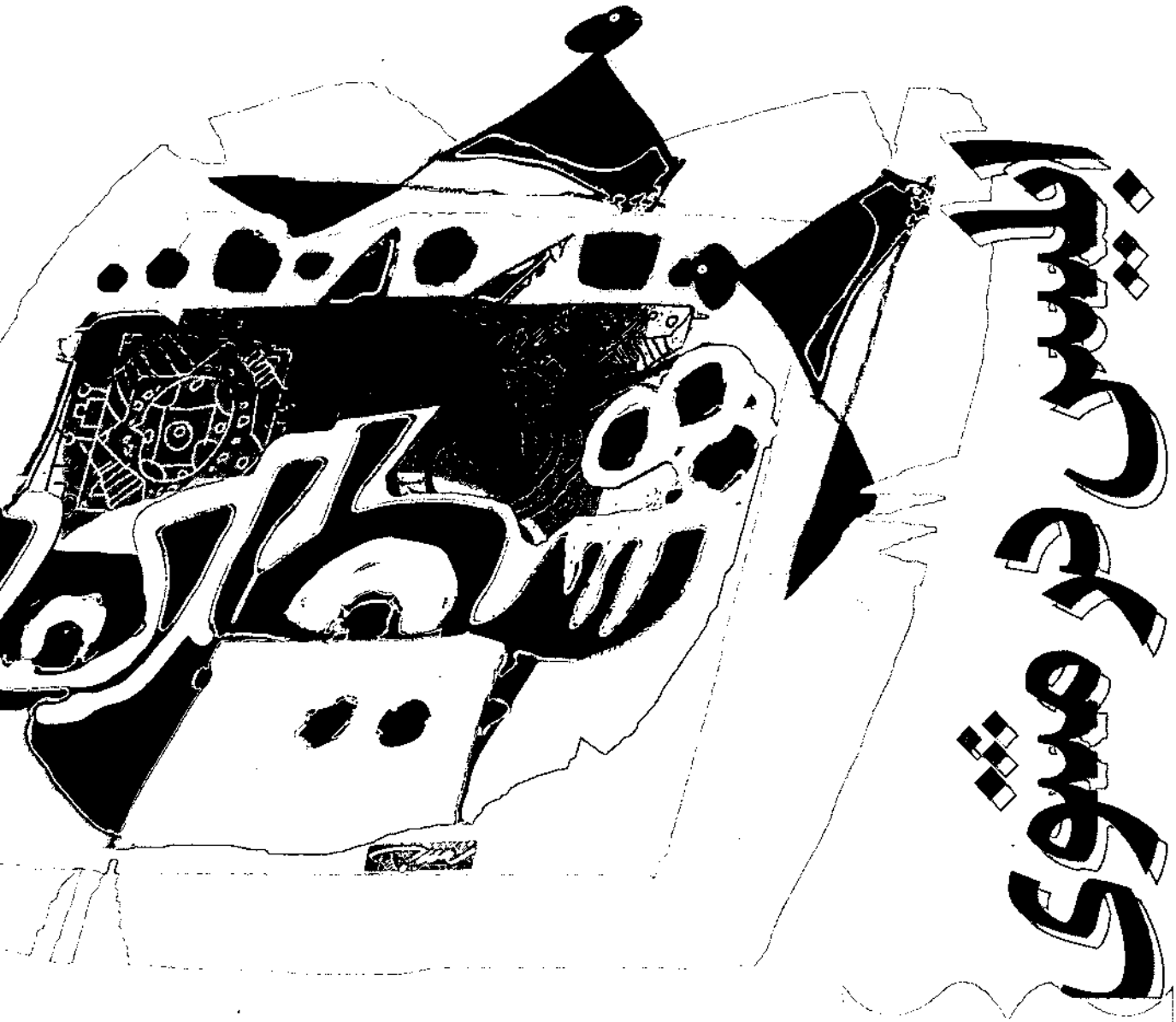


پادوشت‌ها:

۱. شرح مثنوی استعلامی، دفتر اول، ص ۳۸۰
۲. مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز، ص ۲۴۴
۳. مثنوی، دفتر اول، ص ۹۸
۴. دیوان حافظ، ص ۱۳۰
۵. شرح مثنوی شریف، ص ۶۲۷
۶. مثنوی، دفتر اول، ص ۹۷
۷. مفاتیح‌الاعجاز، ص ۲۲۴
۸. مثنوی، دفتر اول، ص ۱۵۳
۹. مثنوی، دفتر اول، ص ۱۵۵
۱۰. همان‌جا، ص ۱۵۶
۱۱. همان‌جا، ص ۱۴۹
۱۲. همان‌جا ـ ص ۲۲۳ و مثنوی دفتر سوم ص ۵۷۱
۱۳. مثنوی ـ دفتر سوم، ص ۵۱۱
۱۴. مثنوی، دفتر اول، ص ۵۱
۱۵. مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز، ص ۲۳۰

منابع و مآخذ:

۱. جلابی هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، کشف‌المحجوب، تصحیح د. ژوکوفسکی، با مقدمه‌ی قاسم انصاری، انتشارات طهوری، چاپ چهارم، ۱۳۷۵
۲. حافظ، شمس‌الدین محمد، غنی ـ قزوینی، دیوان، به اهتمام ع. جربزه‌دار ـ انتشارات اساطیر، چاپ دوم، ۱۳۶۸
۳. رازی، نجم‌الدین ابوبکر، مرصاد العباد، به اهتمام دکتر محمد امین ریاحی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم، ۱۳۶۶
۴. ژوزف، ادوارد، طوطیان (بحثی درباره‌ی داستان طوطی و بازرگان)، انتشارات اساطیر، چاپ دوم، ۱۳۶۸
۵. سنایی، مجدودبن آدم، برگزیده‌ی اشعار، به اهتمام دکتر براتزنجانی، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۴
۶. سنایی، مجدودبن آدم، به اهتمام مدرس رضوی، دیوان، انتشارات سنایی، چاپ پنجم، ۱۳۸۰
۷. عطار نیشابوری، فریدالدّین محمد، تذکرة‌الاولیاء، تصحیح دکتر محمد استعلامی، انتشارات زوّار، چاپ پنجم، ۱۳۶۶
۸. عطار نیشابوری، فریدالدّین محمد، منطق‌الطیر، به اهتمام سید صادق گوهرین، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ششم، ۱۳۶۸
۹. فروزانفر، بدیع‌الزّمان، احادیث مثنوی، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۶۶
۱۰. فروزانفر، بدیع‌الزّمان، شرح مثنوی شریف، انتشارات زوّار، چاپ چهارم، ۱۳۶۷
۱۱. لاهیجی، شمس‌الدین محمد، مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز، تصحیح و مقدمه، محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، انتشارات زوّار، چاپ دوم، ۱۳۷۴
۱۲. مولوی بلخی، جلال‌الدّین محمد، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد الین نیکلسون، انتشارات طلوع، چاپ پنجم، ۱۳۶۶
۱۳. مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد، مثنوی مولانا، تصحیح و توضیح و تعلیق دکتر محمد استعلامی، انتشارات زوّار، چاپ پنجم، ۱۳۷۵



ابلیس در مثنوی

چکیده

قصه‌های مثنوی در اکثر موارد مانند یک منشور چندوجهی است که بنا بر حال و مقال مقتضی، یکی از وجوه آن به نمایش درمی‌آید. بنابر اهمیت موضع‌گیری مولانا نسبت به موضوع «ابلیس»، در این مقاله سعی شده است چگونگی نگرش او، ریزبینانه مورد بررسی قرار گیرد و حضور تأویل‌گرایانه‌ی تفکر او که در پس اندیشه‌های تشرّع‌مآبانه‌اش پنهان مانده است، پیدا شود. آن‌چه می‌خوانید نیمه‌ی دوم مقاله است که به دفاعیات ابلیس پرداخته است.

اگر کل سخنان مولوی را در مورد ابلیس در دو گروه تقسیم‌بندی کنیم، گروه نخست شامل مواردی خواهد بود که باید در حوزه‌ی اخلاقیات یا اجتماعیات مورد توجه قرار گیرد. در این بخش نگرش مولانا اغلب تأویل‌گراست و آزادانه و بدون رعایت هیچ‌گونه محدودیتی دست به تفسیر می‌زند:

صدهزار ابلیس و بلعم در جهان
هم‌چنین بوده است پیدا و نهان
این دورا مشهور گردانید اله
تاکه باشند این دو بر باقی گواه
این دو دزد آویخت بر دار بلند
ورنه اندر قهر بس دزدان بُدند
این دورا پرچم به سوی شهر برد
کشتگان قهر را نتوان شمرد
نازنینی تو ولی در حد خویش
الله الله پا منه از حدّ بیش[1]

دسته‌ی دیگر از سخنان مولانا، که به شخصیت ابلیس مربوط می‌شود، بخشی است که مولانا تحت تأثیر آن قسمت از عرفان اسلامی که نظریه‌ی برائت ابلیس را طرح می‌کند، واقع می‌شود و ضمن بیان آرا و عقاید متکی بر شریعت، ذهن تداعی‌گر او ورود به عرصه‌های دیگری را تجربه می‌کند. (خودآگاه یا ناخودآگاه بودن این گرایش در مجالی دیگر می‌تواند طرح شود.) او در یکی از قصه‌های مثنوی که حدود دویست بیت است، تمامی عناصر دفاعیه‌ی ابلیس را که پیش‌تر و به وسیله‌ی افرادی مانند حلاج و عین‌القضات طرح شده بود، گنجانده است. هرچند مضمون داستان با هدف شکست

❖ مریم دانشگر (۱۳۴۲ تهران)
فوق‌لیسانس زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی تهران و کرج. وی با بنیاد دائرة‌المعارف اسلامی همکاری دارد و به کار ویرایش نیز مشغول است.

کلید واژه‌ها:
مولوی، ابلیس، تأویل گرایی، عرفان

ابلیس پی‌ریزی شده است ولی به نظر نمی‌آید که منطق خواننده نیز به چنین مقصدی برسد. از آن‌جایی که در بحث ما ساختار داستان و جزئیات آن مورد توجه نیست از آن می‌گذریم و، به صورت منتخبی از اشعار، به شرح بخش‌هایی از دفاعیه سه‌گانه‌ی او می‌پردازیم. در نخستین بخش از نخستین دفاعیه [مثنوی دفتر دوم بیت‌های ۲۶۱۷ تا ۲۶۵۱] آمده است:

گفت ما اول فرشته بوده‌ایم
راه طاعت را به جان پیموده‌ایم
پیشه‌ی اول کجا از دل رود
مهر اول کی ز دل بیرون شود
ما هم از مستان این می بوده‌ایم
عاشقان درگه وی بوده‌ایم
ناف ما بر مهر او بریده‌اند
عشق او در جان ما کاریده‌اند
ای بسا کز وی نوازش دیده‌ایم
در گلستان رضا گردیده‌ایم
خوی کان با شیر رفت اندر وجود
کی توان آن را ز مردم واگشود[۱]

چنان‌که ملاحظه شد ابلیس به شرح پیشینه‌ی عبادی خود می‌پردازد و به عنوان زمینه‌سازی برای ورود به بحث اصلی، مقدمه‌چینی می‌کند. در قدم بعدی او به شیوه‌ای استدلالی سخن را آغاز می‌کند و می‌گوید که مهر و لطف ازلی اصل است و قهر او فرع. پس قهر حادث است و لطف الهی قدیم؛ و از سویی دیگر ایجاد حادثات فقط لایق حادث است. به این ترتیب در یک استدلال سفسطه‌آمیز می‌گوید:

اصل نقدش داد و لطف و بخشش است
قهر بر وی چون غباری از غش است
از برای لطف، عالم را بساخت
ذره‌ها را آفتاب او نواخت
فُرقت از قهرش اگر آبستن است
بهر قدر وصل او دانستن است
تا دهد جان را فراقش گوشمال
جان بداند قدر ایام وصال
چند روزی که ز پیشم رانده است
چشم من در روی خویش مانده است
کز چنان رویی چنین قهر ای عجب
هر کسی مشغول گشته در سبب
من سبب را ننگرم کان حادث است
زان که حادث حادثی را باعث است
لطف سابق را نظاره می‌کنم
هرچه آن حادث دوپاره می‌کنم[۲]

پس از این مرحله، ابلیس مجدداً از عشق خود به حضرت حق سخن می‌گوید و «حسد» خود را نشانه‌ی عشقش می‌داند؛ استنتاج نهایی او این است که حسادت وی امری الهی بوده است:

ترک سجده از حسد گیرم که بود
آن حسد از عشق خیزد نه از جُحود
هر حسد از دوستی خیزد یقین
که شود با دوست غیری هم‌نشین
هست شرط دوستی غیرت‌پزی
همچو شرط عطسه، گفتن دیرزی[۳]

ابلیس در پایان این دفاعیه ـ که نخستین دفاعیه از مراحل سه‌گانه‌ی او به شمار می‌آید ـ و برای توجیه عصیان کفرآمیزش، سخنی می‌گوید که بارها در نظریه‌پردازی‌های اهل جبر تکرار شده است. به این ترتیب حضور سؤال‌انگیز شیطان در عرصه‌ی خلقت که به این «معصیت خجسته»[۴] انجامیده جزئی از نقشه‌ی آفرینش محسوب می‌شود.

چون که بر نطعش جز این بازی نبود
گفت بازی کن چه دانم در فزود
آن یکی بازی که بُد من باختم
خویشتن را در بلا انداختم
در بلا هم می‌چشم لذات او
مات اویم مات اویم مات او
چون رهاند خویشتن را ای سره
هیچ کس در شش جهت از ششدره[۵]

دفاعیه‌ی دوم ابلیس [مثنوی دفتر دوم بیت‌های ۲۶۷۲ تا ۲۶۹۹] هنگامی آغاز می‌شود که مولانا در مقام احتجاج به نقش ناگزیر ابلیس گردن می‌نهد هرچند که این دلیل، ارزش و تفاوت نقش‌ها را منتفی نمی‌کند. پس، از زبان ابلیس ادامه می‌دهد:

گفت ابلیسش گشای این عقدرا
من محکّم قلب را و نقد را
امتحان شیر و کلیم کرد حق
امتحان نقد و قلبم کرد حق
قلب را من کی سیه‌رو کرده‌ام
صیرفی‌ام قیمت او کرده‌ام
نیکوان را رهنمایی می‌کنم
شاخه‌های خشک را بر می‌کنم
انبیا طاعات عرضه می‌کنند
دشمنان شهْوات عرضه می‌کنند
نیک را چون بد کنم یزدان نی‌ام
داعی‌ام من خالق ایشان نی‌ام
خوب را من زشت سازم رب نه‌ام
زشت را و خوب را آینه‌ام[۶]

در این بخش ملاحظه می‌شود که مولانا توجه خود را معطوف به طینت آدمی می‌کند و به اعتقاد او نقش هدایتی ضمیر انسان در ازل مشخص شده و شیطان و عوامل نفسانی تنها قادرند آن را برملا کنند.

او مرا غمّاز کرد و راست گو
تا بگویم زشت کو و خوب کو؟
من گواهم بر گوا زندان کجاست؟
اهل زندان نیستم ایزد گواست
هر کجا بینم نهال میوه‌دار
تربیت‌ها می‌کنم من دایه‌وار
هر کجا بینم درخت تلخ و خشک
می‌برم تا وارهد از پشک مشک[۸]

دفاعیه‌ی پایانی ابلیس [مثنوی دفتر دوم بیت‌های ۲۷۱۴ تا ۲۷۲۹] آخرین تیر ترکش اوست. وی در این مرحله مظلوم‌نمایی می‌کند و درصدد است با قرار دادن شنونده در یک تنگنای روانی، نفس او را متهم کند و تردید و دودلی را در جانش بنشاند. او بدگمانی سایرین را در حق خود نشانه‌ی سوءظن خیالی و نادرست آنان می‌شمارد:

گفت هر مردی که باشد بدگمان
نشنود او راست را با صد نشان
هر درونی که خیال‌اندیش شد
چون دلیل آری خیالش بیش شد
چون سخن در وی رود علت شود
تیغ غازی دزد را آلت شود
پس جواب او سکوت است و سکون
هست با ابله سخن گفتن جنون
تو ز من با حق چه نالی ای سلیم
تو بنال از شرّ آن نفس لئیم
تو خوری حلوا تو را دمّل شود
تب بگیرد طبع تو مختل شود
بی‌گنه لعنت کنی ابلیس را
چون نبینی از خود آن تلبیس را
من بدی کردم پشیمانم هنوز
انتظارم تا شبم آید به روز
متهم گشتم میان خلق، من
فعل خود بر من نهد هر مرد و زن[۹]

در پایان این دفاعیه‌ی سه‌گانه که آن را «تراژدی ابلیس» می‌نامم، مولانا به عجز خود در مقابل ابلیس اعتراف می‌کند. پس به خداوند رو می‌کند و از او طلب یاری می‌نماید. این قسمت که شاید ساده‌ترین و کوتاه‌ترین بخش این گفت‌وگوی طولانی محسوب می‌شود، با تعجیل غیرمنتظره‌ای همراه است که تعلیق داستان را سبب می‌شود و نقش روشنگر آن باید مورد توجه قرار گیرد. در واقع مولانا که استاد سخن، به‌خصوص در جایگاه گفت‌وگو و احتجاج است، کلام خود را با ایجازی عجولانه به پایان می‌برد و ذهن در حال فعالیت خواننده را در وضعیتی به حال خود رها می‌کند که کفه‌ی ترازوی داوری به سود ابلیس سنگین‌تر شده است. به نظر نگارنده عمل صعودی این داستان ـ داستان اصلی ـ که با استدلالات متن آغاز شده بود در این‌جا به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد و مولانا به طور ناخودآگاه ذهنیت درهم‌پیچیده و روان تمرکزیافته‌ی درون خود را فرافکنی می‌کند.

تبیین «نگرش دوسویه‌ی مولانا»، توجه اصلی این مقاله بوده است و نویسنده برای آن‌که از مسیر اصلی سخن دور نیفتد، از توجه به بسیاری از جوانب بازمانده است. این اعترافی است نه درخور اندیشه‌ی خلاق مولانا اما باب گفت‌وگو در این مبحث را باز نگه می‌دارد تا با غور مکرر، دست‌یابی به تمامی آن‌چه از این دریا صید نشده باقی مانده است، قابل تصور گردد.

پانوشت‌ها:

۱. مثنوی دفتر اول، بیت‌های ۳۳۰۱ تا ۳۳۰۵
۲. منتخب بیت‌های ۲۶۱۷ تا ۲۶۲۹، دفتر دوم مثنوی
۳. منتخب بیت‌های ۲۶۳۱ تا ۲۶۴۱، دفتر دوم مثنوی
۴. منتخب بیت‌های ۲۶۴۲ تا ۲۶۴۴، دفتر دوم مثنوی
۵. مثنوی دفتر اول بیت ۳۸۳۱، نقل از کتاب عاشقانه، ص۲۷۸
۶. مثنوی دفتر دوم بیت‌های ۲۶۴۵ تا ۲۶۴۸
۷. منتخب بیت‌های ۲۶۷۲ تا ۲۶۸۷، دفتر دوم مثنوی
۸. مثنوی دفتر دوم بیت‌های ۲۶۸۹ تا ۲۶۹۲
۹. منتخب بیت‌های ۲۷۱۴ تا ۲۷۲۷، دفتر دوم مثنوی

منابع و مآخذ:

۱. ـــــ، قرآن کریم، ترجمه‌ی بهاءالدین خرمشاهی
۲. اردلان جوان، سیدعلی، تجلی شاعرانه اساطیر و روایات تاریخی و مذهبی در دیوان خاقانی، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۵
۳. حلبی، علی‌اصغر، مبانی عرفان و احوال عارفان، اساطیر، ۱۳۷۷
۴. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، چاپ دوم از دوره‌ی جدید، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷
۵. سروش، عبدالکریم، قمار عاشقانه، صراط، ۱۳۷۹
۶. شمس‌الدین محمد تبریزی، مقالات، مرکز، ۱۳۷۵
۷. عین‌القضات همدانی، تمهیدات، عفیف عسیران، منوچهری، ۱۳۴۱
۸. غیاث‌الدین محمد رامپوری، غیاث‌اللغات، منصور ثروت، امیرکبیر، ۱۳۶۳
۹. محمد پادشاه (شاد)، فرهنگ جامع فارسی (آنندراج)، دبیر سیاقی، خیام، ۱۳۶۳
۱۰. محمدحسین‌بن خلف تبریزی، برهان قاطع، محمد معین، امیرکبیر، ۱۳۶۲
۱۱. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، فیه مافیه، بدیع‌الزمان فروزانفر، امیرکبیر، ۱۳۶۰
۱۲. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، مثنوی معنوی، رینولد نیکلسون، لبدن هلند، ۱۹۲۵
۱۳. نسفی، عزیزالدین‌بن محمد، تصحیح ماریژان موله، طهوری، ۱۳۷۷
۱۴. یاحقی، محمدجعفر، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و سروش، ۱۳۷۵
۱۵. یثربی، سیدیحیی، عرفان نظری، بوستان کتاب قم، ۱۳۸۰

واژگان بافتی

❖ منصور رحیمی‌فر
کارشناس ارشد رشته‌ی زبان شناسی
از دانشگاه اصفهان

کلیدواژه‌ها:
واژگان بافتی یا خلق الساعه، نوواژه‌ها، نام‌گذاری اشتقاقی، نیاز، نام‌پذیری، زبانمند و...

چکیده

در این مقاله که چکیده‌ی پایان‌نامه‌ی نویسنده است، سعی شده واژگان بافتی یا موقتی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گیرد و تفاوت آن‌ها که تولیدی ناآگاهانه و عامیانه دارند با «نوواژه‌ها» که آگاهانه تولید می‌شوند و ماندگارترند تشریح شده است.

مقدمه

منظور از واژگان بافتی یا خلق الساعه چیست؟ آیا واژگان بافتی با نوواژه‌ها یکی هستند؟ تئوری نام‌گذاری اشتقاقی بر چه اساسی پایه‌ریزی شده است و آیا فرایند ساخت واژگان بافتی در چارچوب این نظریه قابل توصیف هستند و بالاخره آیا واژگان بافتی در زبان فارسی نهادینه می‌شوند؟ این‌ها سؤالاتی هستند که نگارنده قصد دارد در این بحث به آن‌ها بپردازد. این مقاله چکیده‌ای از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد در رشته‌ی زبان‌شناسی تحت عنوان «توصیف فرایند واژگان بافتی در زبان فارسی» است که در تاریخ سوم مرداد هشتاد و سه در دانشگاه اصفهان از آن دفاع شد.

بیان مسئله‌ی پژوهش

همان‌طور که یک دستورنویس جمله‌هایی را مورد بررسی قرار می‌دهد که براساس اصول نحو ساخته شده باشند صرف‌نظر از این که در زبان به صورت واقعی مورد استفاده عموم زبانمندان قرار گیرد یا خیر، یک لغت شناس نیز نباید صرفاً به بررسی و تجزیه و تحلیل واژگانی بپردازد که در زبان موجود و توسط عموم گویشوران مورد استفاده قرار می‌گیرد، بلکه واژگانی هم موجود هست یا بالبداهه ساخته می‌شوند که امکان دارد در سیستم زبان وارد نشوند و سخنوران فقط یک بار در موقعیت‌های خاص آن‌ها را به کار برند که ما آن‌ها را واژه‌های بافتی، موقتی یا خلق الساعه می‌نامیم. توانایی تولید این دسته از واژگان در توانش زبانمند هست و احتمالاً ممکن است در کنش او به چشم نخورد. واژه‌های بافتی یا موقتی ابتدا در سطح سیستم زبان به وجود می‌آیند و سپس در گفتار مورد استفاده قرار می‌گیرند. پاول اشتاکر یکی از اولین زبان‌شناسان است که در زمینه‌ی واژه سازی بافتی یا موقتی در زبان انگلیسی کار کرده است. وی اعتقاد دارد هنگام به وجود آمدن یک واژه‌ی «نام‌گذاری» در ذهن زبانمند، پنج مرحله اتفاق می‌افتد:

۱ـ تجزیه و تحلیل مفهوم، ۲ـ سطح معنایی، ۳ـ نام‌گذاری در سطح انتزاعی، ۴ـ نام‌گذاری در سطح واقعی، (انتخاب واژک‌ها)، ۵ـ سطح واژکی

در زبان فارسی تا آن‌جا که نگارنده تحقیق کرده است هیچ مقاله یا کتابی در مورد واژگان موقتی یا بافتی منتشر نشده است به طوری که برای یافتن معادل فارسی برای ترکیب Noce - formation

فرهنگ‌های موجود زبان شناسی انگلیسی به فارسی کمکی نکردند. بنا به اذعان بسیاری از استادان زبان‌شناسی و زبان انگلیسی، این اولین مقاله (پایان‌نامه) در ارتباط با واژگان موقتی یا بافتی در زبان فارسی به شمار می‌رود.

برای واژه‌های موقتی یا بافتی تعریف‌های متعدد ارائه شده است. از جمله اشتاکر (۲۹ / ص ۹۸) می‌گوید: «واژه‌های موقتی یا خلق الساعه کلمات جدید و واحدهای توصیفی گفتار هستند، که با پیروی از اصول و قواعد واژه سازی اختراع می‌شوند، و همانند هر واحد نام گذاری دیگر در مجموعه واژگان زبان قرار می‌گیرند».

در میان جامعه‌ی فارسی زبان زمانی نه چندان دور از صورت زبانی «ساندویچ» برای سرعت گیرهای تعبیه شده توسط شهرداری در خیابان‌ها استفاده می‌شد. عبارت «تابلو ماژیکی» برای وایت برد توسط برخی کودکان شنیده می‌شود. نگارنده خود زمانی ترکیب «منطقانه» را از یک سخنران استماع کرد. نمونه‌ی دیگر کاربرد واحدهای زبانی «زرد» برای نوشابه‌های زرد رنگ که سابقاً کانادادرای نامیده می‌شد و «سیاه» برای نوشابه‌های سیاه رنگ (پپسی).

اهمیت و ضرورت پژوهش

در بررسی پدیده‌های اجتماعی و طبیعی به کم‌تر پدیده‌ای برخورد می‌کنیم که به اندازه‌ی زبان انعطاف پذیر و تحول طلب باشد. کشانی (۱۵ / ص ۷) بر این باور است که زبان مانند هر پدیده‌ی اجتماعی دیگر در حال تحول است و بر اساس قوانینی که بیش‌تر آن‌ها بر ما پوشیده است خود را با تحولات زمان هم‌سو و هماهنگ می‌کند و به سرعت بافت بیرونی یعنی واژگان و بافت درونی یعنی ساختار خود را متحول می‌کند تا با تغییرات پیش آمده در سایر پدیده‌ها خود را هماهنگ سازد.

در این میان، به وجود آمدن واژگان جدید بافتی یا موقتی در زبان، تحولی است که هیچ کس منکر آن نیست. گاهی هم گام با تحولات اجتماعی و طبیعی و پیشرفت تکنولوژی، مراکز رسمی و دانشمندان در نهادهای معینی گردهم می‌آیند و بر اساس اصول و قواعد ساخت واژه به اختراع واژگان جدید برای معادل‌یابی می‌پردازند که ما این دسته از واژگان را نوواژه می‌نامیم و زمانی اختراع واژگان، نه صرفاً توسط متخصصان زبان بلکه توسط توده‌ی اجتماع زبانی، که بعضاً از اصول زبان شناسی هم هیچ اطلاعی ندارند، صورت می‌گیرد. این دسته از واژگان چنان‌چه بالبداهه و ناآگاهانه اختراع شوند **واژگان بافتی یا موقتی** هستند.

ساخت نوواژه‌ها و واژه‌های بافتی یا موقتی در زبان فارسی و البته در کلیه‌ی زبان‌ها توسط هر فرد یا گروهی که صورت گیرد، نشان از این واقعیت دارد که زبان از نیروی زایایی بسیار برخوردار است و اختراع چنین واژگانی به غنا و توانمندی زبان کمک می‌کند.

این واژگان از رهگذر دگرگونی در ساخت‌های گوناگون زندگی امروزی پدید آمده و در گفتار و نوشتار خود را نشان می‌دهند. اگر روزگاری ترکیب کنایی «آب‌ها از آسیاب افتاد» ساخته شده است قطعاً نشئت گرفته از محیطی بوده که آب و آسیاب و رابطه آن‌ها با هم آن‌چنان آشکار بوده است که برای فهم آن هیچ نیازی به توضیح درباره‌ی عناصر موجود در آن نبوده است. هم‌چنان که امروز در عصر اینترنت و کامپیوتر ترکیب‌های کنایی «فایلش بسته شده»، «روی کسی کلیک کردن» و «به عرش ایمیل زدن» برگرفته از محیطی است که در آن به سر می‌بریم. بنابراین از آن‌جا که زبان حاصل نوعی تعامل مابین گوینده و شنونده است و زمانی این ارتباط معنی و مفهوم پیدا می‌کند که طرفین یکدیگر را درک نمایند، قطعاً وقتی واژه‌های «خلق الساعه» و یا «نوواژه‌ها» توسط زبانمندان به کار گرفته می‌شوند، ارتباط حاصل می‌شود. از سوی دیگر به واسطه‌ی این که زبان یک پدیده‌ی تحول‌گراست و به ویژه در زمینه‌ی واژه سازی به سبب ایجاد زمینه‌های کاری جدید و توسعه‌ی تکنولوژی به خصوص در ارتباطات دائماً واژه‌های جدیدی به آن افزوده می‌شود، زبانمندان به ویژه صاحبان قلم و کلام با هدف حفظ غنای واژگانی سیستم زبان، باید به فرآیندهای تولید واژگان جدید و تئوری‌های مربوط به آن آگاهی داشته باشند. حال، که دانش زبان‌شناسی قلمرو خود را بیش از پیش به جنبه‌های گوناگون زندگی بشری گسترش داده است، آگاهی از آخرین یافته‌های این دانش با ارزش و مطابقه و تعمیم آن به زبان فارسی امری اجتناب ناپذیر به نظر می‌رسد. از سوی دیگر نگارنده بر این باور است که در فرآیند واژه سازی موقتی یا بافتی و ساخت نوواژه‌ها، اغلب واژه‌های اختراع شده جزو سیستم زبان استاندارد به حساب آمده و به غنای آن می‌افزاید، لذا مطالعه و توصیف آن ضروری به نظر می‌رسد.

اهداف پژوهش

این پژوهش یک هدف اصلی و دو هدف فرعی را دنبال می‌کند. هدف اصلی این تحقق عبارت است از معرفی و تجزیه و تحلیل واژگان موقتی یا بافتی در زبان فارسی و هدف‌های فرعی آن بررسی تفاوت بین فرآیندهای تولید «واژه‌ها» و «واژگان بافتی» و هم‌چنین بررسی و معرفی «تئوری نام‌گذاری اشتقاقی» و میزان انطباق آن با واژگان بافتی در زبان فارسی است.

روش تحقیق و گردآوری داده‌ها

در حوزه‌ی زبان‌شناسی تحقیق فرآیندی است که طی آن یک جنبه از جنبه‌های متفاوت زبان آموزی، برنامه ریزی زبان،

معناشناسی، آواشناسی، ساخت واژه و غیره مورد بررسی قرار می‌گیرد و سؤال یا مسئله‌ای مطرح و پاسخی برای آن یافت می‌گردد.

انتخاب روش تحقیق بستگی به هدف‌ها و ماهیت موضوع پژوهش و امکانات موجود دارد و در این پژوهش نگارنده، براساس تئوری نام‌گذاری اشتقاقی، روش تحقیق خود را بنا نهاده است و در چارچوب این نظریه داده‌هایی را که از طریق مطالعه‌ی متون داستانی، ضبط مکالمات رادیویی و تلویزیونی و مصاحبه با دانش‌آموزان و دانشجویان به دست آورده است در جدولی تنظیم نموده و آن‌ها را به لحاظ داشتن یا نداشتن پایه‌ی نام‌گذاری، نشانه گذاری و تعیین رابطه‌ی معنایی مورد بررسی قرار داده است. برای آزمون فرضیه‌ی اول پژوهش، مبنی بر نهادینه شدن واژگان بافتی در سیستم زبان یا بقا و ماندگاری این واژگان، از معیارهای زیر استفاده شده است.

الف: براساس نظریه‌ی چامسکی (۲۱/ص ۲۹)
اهل زبان دانش ناخودآگاه دارند که صورت‌های خوش ساخت را از صورت‌های بد ساخت تشخیص می‌دهند، بنابراین بر اساس شمّ زبانی، واژگانی که صورت‌های خوش ساخت دارند، شانس بقا و ماندگاری بیش‌تری دارند.

ب: بر طبق گفته‌ی طباطبایی (۱۲/ص ۱۲)
«نیاز» و «نام‌پذیری» دو عامل مهم برای واژه گزینی هستند، لذا چنانچه این دو عامل در مورد واژگان بافتی موجود باشد، واژه یا واژگان خلق شده در زبان نهادینه می‌شوند.

ج: براساس معیارهایی که سپتا (۹/ص ۲۶۶) در مورد بقا و ماندگاری واژگان ارائه کرده است سازگاری واژگان از نظر آوایی با هنجار آوایی زبان فارسی از یک سو و هماهنگی آن‌ها با عوامل زبر زنجیری، یعنی آهنگ و تکیه و کلام زبان فارسی، سبب ماندگاری واژگان در زبان می‌شوند، لذا این عوامل هم در مورد واژگان بافتی مد نظر قرار می‌گیرند.

د: واژگان موقتی یا بافتی که بنا به قیاس به لحاظ آوایی و معنایی با واژگان موجود در زبان فارسی ساخته شوند امکان بقا و ماندگاری بیش‌تری دارند.

برای آزمون فرضیه‌ی دوم، که اشعار دارد به این که فرآیند واژه سازی موقتی در قالب نظریه‌ی نام‌گذاری قابل توصیف است، جدولی براساس مدل نام گذاری تهیه کرده‌ایم که براساس آن هر واحد نام‌گذاری از سه بخش تشکیل شده است: پایه‌ی نام‌گذاری، نشانه‌ی نام‌گذاری و رابطه معنایی بین آن دو. در این جدول واژگان بافتی را اعم از مشتق، بسیط و مرکب در جدول گنجانده و تحلیل نموده‌ایم. البته براساس مدل یاد شده، تنها کلمات مشتق قابل تحلیل هستند لکن با این ابتکار که مدل را بسط داده‌ایم واژگان مرکب و بسیط هم قابل توصیف شده‌اند. به این ترتیب نظریه‌ی نام برده بسط و گسترش یافته است.

در این پژوهش از تکنیک‌های زبان شناختی و اصول و قواعد ساخت واژی برای تجزیه و تحلیل داده‌ها استفاده شده است.

تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این قسمت، قبل از تجزیه و تحلیل داده‌ها، آن‌ها را براساس حروف الفبا طی یک جدول پنج قسمتی تنظیم می‌کنیم و پایه‌ی نام‌گذاری، نشانه نام گذاری و رابط معنایی هر یک را با توجه به معنایی که در بافت کلام از آن استنباط می‌گردد، ارائه می‌دهیم:

تحلیل صورت‌های بافتی براساس تئوری نام‌گذاری

همان‌طور که اشاره گردید براساس تئوری نام گذاری یا اتوماسیولوژی واژه‌سازی، یک زبانمند ضمن نام گذاری، سه عمل فکری انجام می‌دهد:

الف: پایه‌ی نام‌گذاری را تعیین می‌نماید. پایه نام‌گذاری عنصری است که واژه را به یک مقوله‌ی دستوری ربط می‌دهد.

ب: نشانه‌ی نام‌گذاری را به کمک قیاس با شیئی یا پدیده‌ای که خود دارای نام است به دست می‌آورد. نشانه‌ی نام گذاری، هسته‌ی معنایی واژه یا صورت بافتی است. این نشانه بسیط یا مرکب است.

ج: نوع رابطه را، میان آن‌چه نیازمند نام است با شیء یا پدیده‌ی قیاس شده، تعیین می‌نماید. این رابطه‌ی معنایی است که از پیوند پایه‌ی نام‌گذاری و نشانه‌ی نام گذاری به دست می‌آید.

جهت تجزیه و تحلیل و بررسی صورت‌های بافتی ارائه شده در جدول فوق، با توجه به ویژگی‌های مشترک موجود، آن‌ها را به پنج دسته تقسیم می‌کنیم:

الف: صورت‌های بافتی مشتق

این صورت‌ها که دقیقا با اصول تئوری اتوماسیولوژی واژه سازی منطبق هستند، جملگی دارای پایه، نشانه و رابطه معنایی هستند. این دسته از واژگان عبارت‌اند از: «آموزشی، افغانی، بچه‌های آب نمکی، تابلوماژیکی، حال گیری، دودره باز، رکورددار، گوشت کوب، مذهب مدار، منطقانه، نامستحکم، آویزان، با کلاس و عمراً.

نکته‌ی بسیار مهم در مورد واژگان یاد شده این است که تعداد زیادی از آن‌ها با آن‌که از نظر صورت و تلفظ واژگان قبلی موجود در زبان یکسان هستند، هنگام استفاده به عنوان واژگان بافتی یا موقتی، معنای آن‌ها کاملا متفاوت بوده و واژه یا صورت جدیدی

ردیف	صورت‌های بافتی	پایه نام‌گذاری	نشانه نام‌گذاری	رابطه‌ی نام‌گذاری
۱	آموزشی	ی	آموزش	فیلم غیراخلاقی ویدئویی
۲	افغانی	ی	افغان	کسی که منزوی و گوشه‌گیر است
۳	اند	∅	اند	نهایت و منتهی چیزی یا کاری بودن
۴	بچه‌های آب نمکی	ی	بچه‌های آب نمک	افراد ضعیف و بی‌رمق
۵	بریف	∅	بریف	بدون مشکل، ردیف ردیف، مهیا آماده
۶	تابلو ماژیکی	ی	تابلو ماژیک	تابلو وایت‌برد
۷	حال‌گیری	ی	حال‌گیر	باعث از بین رفتن شادی و نشاط دیگران شدن
۸	خالی‌بند	بند	خالی	فردی که ادعاهای نادرست دارد؛ دروغگو
۹	خرمچک	∅	خرمچک	انسان کودن و سبک‌عقل
۱۰	خفن	∅	خفن	صفتی برای بیان شدت عمل؛ بسیار زیاد
۱۱	دو دوزه‌باز	باز	دو دوزه	آدم ریاکار؛ کسی که دیگران را بلاتکلیف می‌گذارد
۱۲	رکورددار	دار	رکورد	برنده؛ کسی که در کارها از دیگران پیشی می‌گیرد
۱۳	زرد	∅	زرد	نامی موقتی برای نوشابه‌های زردرنگ به‌ویژه کانادادرای
۱۴	زغوندر	∅	زغوندر	صفتی توهین‌آمیز برای شخصی مخاطب، معادل «زهرمار»
۱۵	ساندویج	∅	ساندویج	سرعت‌گیرهای تعبیه شده در خیابان‌ها توسط شهرداری
۱۶	سفید	∅	سفید	نامی برای نوشابه‌های بی‌رنگ
۱۷	سیاه	∅	سیاه	نامی موقتی برای نوشابه‌های سیاه‌رنگ به‌ویژه پپسی
۱۸	کمپوت	کمپوت	کمپوت	آدم بی‌عرضه و بی‌لیاقت
۱۹	کویر	-	کویر	نایاب و غیرقابل دسترسی، دست‌نیافتنی
۲۰	گوشت‌کوب	کوب	گوشت	نامی من‌درآوردی برای تلفن همراه
۲۱	لوستر	∅	لوستر	کسی که به دیگران آویزان می‌شود؛ کنه، سریش
۲۲	مذهب مدار	مدار	مذهب	شخصی معتقد به مذهب؛ مذهبی
۲۳	منطقانه	انه	منطق	به روش منطقی، مستدل
۲۴	نامستحکم	نا	مستحکم	بدون استحکام سست و بی‌بنیاد
۲۵	نخود مغز	∅	نخود مغز	انسان کم‌عقل و بی‌خرد

به حساب می‌آیند. مثلاً واژه‌ی «آموزشی» را در دو جمله زیر با هم مقایسه می‌کنیم:

۱ـ این فیلم جنبه‌ی آموزشی ندارد.

۲ـ آموزشی چی داری؟

در جمله‌ی شماره (۱) واژه‌ی آموزشی معنای معمولی و رایج خود را دارد که هر زبانمند فارسی آن را به خوبی متوجه می‌شود اما همان واژه در جمله دوم از نوع بافتی است و معنی فیلم ضد اخلاقی می‌دهد. این تغییر معنایی در برخی دیگر از واژگان بافتی نیز به چشم می‌خورد.

به دو کاربرد واژه‌ی افغانی در دو بافت کلامی زیر توجه کنید:

۱ـ دو کارگر افغانی مشغول حفر کانال هستند.

۲ـ «رضوان افغانیه. اصلاً با آدم نمی‌جوشه.»

در جمله‌ی نخست «افغانی» به معنی شخصی که ملیت افغانی دارد و اهل کشور افغانستان است مطرح می‌شود، ولی در جمله‌ی دوم همان واژه، در معنای شخصی منزوی و گوشه‌گیر، آمده است. هم‌چنین در کلمه‌ی آویزان وقتی به عنوان یک واژه‌ی بافتی مورد استفاده قرار گیرد معنا کاملاً متفاوت می‌شود، این تفاوت با توجه به دو مثال زیر کاملاً مشهود است:

۱ـ لباس‌ها را شست و روی بند آویزان کرد.

۲ـ به من آویزان شده و به هیچ وجه دست بر نمی‌دارد.

برخی واژگان بافتی مشتق، در مفهوم استعاری توسط زبانمندان مورد استفاده قرار می‌گیرند، برای مثال صورت «بچه‌های آب نمکی» در مفهوم افراد ضعیف و بی‌بنیه به کار می‌رود ولی گروهی دیگر از واژگان مشتق بافتی که بر اساس قواعد ساخت واژه‌ی ساخته شده‌اند معنای کاملاً متفاوتی از اصل کلمه به دست نمی‌دهند، بلکه با توجه به «وند» به کار رفته در آن‌ها مقوله‌ی دستوری متفاوتی کسب می‌کنند. صورت‌های «منطقانه»، «رکورددار»، «دودره باز»، «تابلوماژیکی»، «حال گیری»، «عمراً»، «مذهب مدار»، «منطقانه» و «باکلاس» از آن جمله‌اند.

ب: صورت‌های بافتی که در آن‌ها علاوه بر معنا مقوله‌ی دستوری نیز تغییر می‌کند.

در گروهی از صورت‌های بافتی گسترش معنایی به همراه تغییر مقوله‌ی دستوری مشاهده می‌شود، مثلاً واژگان، «زرد، سیاه، سفید»، در بافت معمولی گفتار یا نوشتار در مفهوم رنگ‌هایی استفاده می‌شوند که مقوله‌ی دستوری آن‌ها صفت است، برای مثال در جمله‌ی «مریم پیراهن سفیدی خرید.» واژه‌ی سفید در نقش صفت به کار رفته است اما همین واژه زمانی که در بافت معینی توسط زبانمند مورد استفاده قرار می‌گیرد، جایی که فراموش می‌کند کلمه‌ی

پسی را بگوید، بالبداهه می گوید: «گارسون دو تا سیاه بده» در این جا مقوله ی دستوری از صفت به اسم تغییر کرده است. این گروه از واژگان دارای نشانه و رابط معنایی هستند ولی با توجه به مدل نام گذاری فاقد پایه اند.

ج: واژگان بافتی بسیط

برخی از واژگان بافتی که در فهرست داده‌ها ذکر گردید با وجودی که قبلا در مفهومی دیگر در زبان به کار می‌رفته‌اند، در بافت جدید با حفظ مقوله ی دستوری در معنایی متفاوت از معنای اولیه به کار گرفته شده‌اند. عمده‌ی این واژگان عبارت‌اند از: «ساندویچ، کمپوت، کویر و اند.» در این واژگان همانند واژگان گروه «ب» پایه وجود ندارد تنها نشانه و رابطه ی نام گذاری مشهود است. در حقیقت در این دو گروه از واژگان، پایه نام گذاری تهی است.

د: واژگان بافتی مرکب

با بسط نظریه‌ی نام گذاری اشتقاقی از کلمات مشتق به کلمات مرکب، صورت‌های بافتی «نخود مغز»، «فلز خراب»، «تریپ خفن»، «جواد مخفی»، «آچار فرانسه» و «پژو حسرتی» که فاقد پایه‌ی نام گذاری، یعنی وند تعیین مقوله‌ی دستوری، هستند اما دارای فاکتور مهم نشانه‌ی نام گذاری‌اند، نیز گنجانده شده‌اند. این صورت‌ها به جز «آچار فرانسه» تنها معنا و مفهوم استعاری دارند که معنی آن‌ها در جدول آمده است اما ترکیب آچار فرانسه به عنوان بافتی در معنایی کاملاً متفاوت از معنی ظاهری آن که ابزار مکانیکی است به کار می‌رود.

هـ: واژگان بسیط مرکب که کل یا جزئی از آن کاملاً ابتکاری ساخته شده است.

در میان واژگان بافتی و خلق الساعه به صورت‌هایی برخورد می کنیم که تمام یا جزئی از آن کاملاً جدید بوده و قبلاً در زبان موجود نبوده است. این دسته از واژگان تنها در معنای بافتی که در جدول آمده کاربرد دارند و براساس مدل نام گذاری فاقد پایه هستند و تنها دارای نشانه‌اند. عمده‌ی این واژگان عبارت‌اند از: «بریف»، «خرمچک»، «خفن»، «زغوندر»، «زاغارت»، «ضابلو»، «شوت»، «جوات»، «تیتیش» «جینگلی متال» و «بوگلابی». همان طور که مشاهده می شود برخی از واژگان در ترکیب خود از واژه‌ی قرضی استفاده کرده‌اند و در معنایی غیر از آن‌چه در زبان اصلی داشته‌اند مورد استفاده زبانمندان قرار گرفته‌اند مانند: واژه «بریف» که در زبان انگلیسی به معنای «خلاصه و مختصر» است اما در زبان فارسی به معنای «بدون مشکل و آماده» به کار می‌رود.

صورت های بافتی جمله‌ای

جدا از داده‌های فهرست شده در جدول فوق، اغلب به جملاتی برمی خوریم که ویژگی‌های صورت‌های بافتی را دارا هستند. مهم‌ترین این صورت‌ها به شرح زیر است:

۱ـ «لیستم پره،» در مفهوم «وقت ندارم» که در آن از واژه‌ی قرضی list استفاده شده است.

۲ـ «به عرش ای‌میل می زنه،» به معنای قرآن یا نماز خواندن و با خدا ارتباط داشتن است که در این صورت زبانی هم از واژه‌ی قرضی email استفاده شده است.

۳ـ «تخت گاز میره،» به معنای بسیار تند رانندگی کردن که اصطلاحی است رایج میان مکانیک‌ها و هم‌چنین سایر اقشار جامعه.

۴ـ «خودشو به کوچه علی چپ می‌زنه،» به معنای کسی که موضوعی از منظور اصلی منحرف می کند.

منابع فارسی برای مطالعه‌ی بیش‌تر

۱ـ امانوا، فیروزه (۱۳۷۲)، سخنی چند درباره‌ی مطالعه اتوماسولوژیک واژه‌سازی در زبان فارسی، مجله‌ی زبان‌شناسی، پاییز و زمستان.
۲ـ باطنی، محمدرضا (۱۳۵۶)، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر.
۳ـ باطنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، «استفاده از اشتقاق در واژه‌سازی علمی» در مجموعه مقالات سمینار زبان فارسی، زبان علم (ص ۲۳۲ ـ ۲۳۰) تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۴ـ بهشتی، علاءالدین (۱۳۵۵)، ساختمان واژه زبان فارسی امروز، چاپ‌خانه پیروز، شماره‌ی ثبت کتاب‌خانه‌ی ملی ۱۲۴۵.
۵ـ حسابی، محمود (۱۳۷۴)، توانایی زبان فارسی در معادل سازی، مجله‌ی طلایه، مهر و آبان ۷۴، (ص ۱۱-۷).
۶ـ حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۹)، واژه‌سازی درون متن، یک علاج قطعی، نشر دانش، بهار ۱۳۷۹ (ص ۳۱-۲۷).
۷ـ رابینز، آر. اچ، (۱۳۷۱)، «تاریخ مختصر زبان فارسی» ترجمه‌ی علی محمد حق‌شناس، تهران، انتشارات راهنما.
۸ـ سامعی، حسین (۱۳۷۵)، واژه‌سازی در زبان فارسی، پایان‌نامه برای اخذ درجه دکتری، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان‌شناسی.
۹ـ سپنتا، ساسان (۱۳۸۰)، مجموعه مقالات نخستین هم اندیشی مسائل واژه‌گزینی و اصطلاح شناسی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۱۰ـ سنمانی، مهدی (۱۳۸۲)، فرهنگ لغات زبان مخفی، تهران، نشر مرکز...
۱۱ـ طباطبایی، علاءالدین (۱۳۷۶)، فعل بسیط و واژه سازی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی...
۱۲ـ طباطبایی، علاءالدین (۱۳۷۱)، اسم و صفت مرکب در زبان فارسی، تهران مرکز نشر دانشگاهی.
۱۳ـ صادقی، علی اشرف (۱۳۷۱)، شیوه‌ها و امکانات واژه سازی در زبان فارسی، در نشر دانش، مهر و آبان. (ص ۲۳-۱۹)
۱۴ـ صفوی، کوروش (۱۳۸۲)، از شنیدن «خفن» فشار خونم بالا نمی‌رود، مجله‌ی چلچراغ سال دوم شماره ۷۳.
۱۵ـ کشانی، خسرو (۱۳۷۱)، آشتقاق پسوندی در زبان فارسی امروز، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۱۶ـ کلباسی، ایران (۱۳۷۱)، ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز، تهران، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۱۷ـ مشکوة الدین، مهدی (۱۳۷۶)، سیر زبان شناسی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

خلاقیّت و آموزه‌های ادبی

❖ مریم بیدمشکی ـ مشهد

کلیدواژه‌ها: خلاقیت، کتاب درسی، ادبیات، حل مسئله

تغییر جهت‌گیری اصلی برنامه‌های درسی از «انتقال دانش» به «اکتشاف»، به‌عنوان یک روش علمی، مورد توجه و حمایت مربیان و صاحب‌نظران تعلیم و تربیت قرار گرفته است. رویکرد حل مسئله، دارای انعطاف ذاتی است و این انعطاف علاوه بر فرایند، در حل نهایی مسئله نیز بروز و ظهور می‌یابد.[1]

اما در این میان بر معلم با تجربه و ماهر است که بداند «کی» و «چگونه» سؤال خویش را مطرح کند و با با چه سبک و سیاقی دانش‌آموزان را به سمت و سویی بکشاند که ایشان خود به طرح سؤال مورد نظر بپردازند.

سقراط فیلسوف یونانی، برای وادار کردن دانش‌آموزان به تفکر از پرسش به شیوه‌ای خاص استفاده می‌کرد. وی معتقد بود که هرگز نباید به فراگیران گفت به چه فکر کنند، بلکه باید هنگام زایش عقاید آن‌ها، هم‌چون یک قابله عمل کرد.[2]

حال که به اهمیت و قابلیت روش‌های حل مسئله واقف گردیدیم، به این مهم می‌پردازیم که چگونه می‌توان در کلاس‌های ادبیّات، طرح مسئله کرد؟ و یا چگونه می‌توان فراگیران را واداشت تا خود مسئله‌ی مورد نظر را مطرح سازند؟

البته این امر بسته به آن است که مسئولین محترم آستین همّت بالا بزنند و با توجه به این که کتاب‌های زبان و ادبیّات فارسی، مادر و سرچشمه‌ی زاینده‌ی هر تفکر و تعلّمی است، در مورد ساعات کم و محتوای فشرده‌ی آن تجدیدنظر کلی به عمل آورند.

چه سود از هر ابتکار و خلاقیّتی، وقتی که هنوز نظام ارزش‌یابی ما براساس حفظ محفوظات و انتقال دانش پایه‌ریزی می‌شود.

جای هیچ گونه سخن نیست که اجتماع کنونی به ادبیّاتی نیازمند است که جوابگوی احتیاجات زندگانی متغیّر و متحوّل امروز باشد.[3]

در دنیای پرزرق‌وبرق کنونی نمی‌توان با روش‌های سنتی و تاریخ گذشته‌ی صد سال پیش ادبیّاتی تدریس کرد که قادر باشد با جاذبه‌های کاذب و سراب گونه‌ی رسانه‌های امروزی، برابری کند.

امروزه دیگر نمی‌توان با همان روش خشک و دل‌آشوب «سخنرانی» صددقیقه دانش‌آموزان را سر جایشان نشاند و انتظار هم داشت که به زبان مادری و سرمایه‌های ملّی خود، ابراز علاقه و افتخار کنند.

ادبیّات ما، امروز می‌تواند بسیاری از شالوده‌های فروریخته را دوباره استحکام بخشد و آب‌های رفته را به جوی‌های خشکشان باز گرداند. چرا که ادبیّات در عین هدف بودن، قادر است به عنوان ابزاری توانمند برای بررسی سیاست، جامعه و فرهنگ کشور مفید باشد و به‌منزله‌ی بستر حیات‌بخش و شکوفاگر اندیشه‌هاست و از عناصر سازنده‌ی شخصیّت انسان برخوردار است. امّا این مهم میسّر نمی‌شود، مگر هنگامی که ما بدانیم چگونه از افتخارات گذشته‌ی خود برای پیوند با دنیای

چکیده

نویسنده می‌کوشد به سؤالاتی اساسی نظیر چیستی خلاقیّت، ارتباط ادبیّات با خلاقیّت و تأثیر کتاب‌های درسی بر رشد خلاقیّت و چگونگی ایجاد کلاس‌های خلّاق اشاراتی داشته باشد. به دلیل این‌که مقاله به تفصیل بیان شده، با توجه به محدودیت صفحات مجله، بخش پایانی آن را با هم می‌خوانیم.

امروزمان، پل‌هایی مستحکم و استوار بسازیم.

اوّلین گام در این راستا، تدریس به شیوه‌ی مشارکتی است. فراهم آوردن فرصت‌هایی که یادگیرندگان در سؤال‌ها و مشکلاتشان با یکدیگر سهیم شوند و پیرامون آن به گفت‌وگو بپردازند و از انرژی‌های متراکم یکدیگر برای یادگیری سود جویند. این شیوه ساختار ذهنی مشابه ایشان و هم‌چنین تشابهی که کم و بیش از حیث سوابق تجربی دارند و هم‌چنین پاسخ‌های گروه هم‌سالان برای یکدیگر را قابل تحمل می‌سازد.[۳] مشارکت در گروه‌های کوچک، اعتماد به‌وجود می‌آورد، مهارت‌های کلامی را پرورش می‌دهد و قدرت تفکر و عمل را بالا می‌برد.

وجه امیدبخش دیگر فعالیت‌های گروهی، تأثیر در رشد حوزه‌های عاطفی است. فعّالیّت‌های گروهی موجب انعطاف‌پذیری در برابر نظر دیگران و حساسیّت‌های آن‌هاست. یعنی همه‌ی آن خصوصیّاتی که آموزش و پرورش در جهت بسط و توسعه‌ی آن‌ها باید قدم بردارد.

نتیجه‌ی مطلوب دیگر، جوّ تعاونی است که بین دانش‌آموزان به‌وجود می‌آید و باعث حذف و بی‌اثر ماندن رقابت‌های ناسالم می‌گردد. از دیگر محسنات فعّالیّت‌های گروهی و تدریس مشارکتی، آموختن نحوه‌ی تفکر، توجیه و توضیح مستدل به فراگیران، خلق روحیه‌ی انتقادپذیری در وجودشان و هم‌چنین ایجاد شرایط و فرصت‌هایی است که در آن خلاقیّت‌ها نمود و ظهور یابند.

مشارکت دانش‌آموزان در امر تدریس و احترام گذاشتن به نظرات و پاسخ‌های ایشان، ضمن بامعناتر کردن امر یادگیری، احترام گذاشتن به حقوق دیگران، تسلیم محض نبودن و انتفاع جمع را بر منافع فرد ارجح دانستن، از دیگر ویژگی‌های مطلوبی است که تدریس مشارکتی می‌تواند آن‌ها را در ضمیر فراگیران نهادینه کند.

دیگر اهدافی را که می‌توان از عینی کردن و جذاب نمودن آموزه‌های ادبی با رویکرد فعّالیّت‌های گروهی و تدریس مشارکتی دنبال نمود عبارت‌اند از:

- ایجاد اعتمادبه‌نفس و احساس تعهّد و مسئولیت در فراگیران
- آموختن ایستادگی و مقاومت در برابر مشکلات و یافتن راه‌حل‌های مناسب برای رفع آن‌ها
- علاقه‌مند شدن به زبان ملّی و مادری
- وطن‌دوستی و شکل‌پذیری هویت و...[۵]

***

پس از آن‌که گروه‌ها تشکیل شدند و به وظایف خود آگاه گردیدند. معلّم با به اقتراح گذاشتن یک مطلب کلیدی در مورد درس جدید، می‌تواند طرح مسئله کند یا به نوعی هدایت بحث جدید را به جایی بکشاند که فراگیران سؤال مورد نظر را عنوان کنند.

در پایان، نگارنده پیش‌نهاد می‌کند برای مأنوس شدن بیش‌تر فراگیران با شاهکارهای ادبی، مباحث درس، طی سرفصل‌هایی مناسب به شکل تخصّصی تدریس گردد. یعنی این‌که در تدریس ادبیّات به جای استفاده از کتاب‌های درسی، دانش‌آموزان مستقیماً اثر یک شاعر یا نویسنده و یا حتی هنرمند را مورد بررسی قرار دهند.

این کار چند حسن و ویژگی دارد:

۱) دانش‌آموزان از همان ابتدا با آثار ادبی آشنا می‌شوند و به آن انس می‌گیرند.

۲) ساختار کلّی اثر باعث درک بهتر و عمیق‌تر آنان می‌شود.

۳) چون ممکن است تنها بخشی از این کتاب‌ها مورد استفاده قرار گیرد انگیزه‌ی مطالعه‌ی بیش‌تر را در آن‌ها تقویت می‌کند.

۴) در درازمدت می‌تواند جزء حداقل آثار ادبی‌ای باشد که برای همیشه در اختیار دارند.

۵) بدین طریق مطالب حاشیه‌ای که کاربرد آن‌ها در اولویت نیست، از متن ادبیّات خارج می‌شود.

بی‌شک ادبیّات، آینه‌ی تمام‌نمای زندگی، تاریخ، فرهنگ، جامعه و به‌طور کلّی پژواک حیات مادّی و معنوی یک قوم است. آگاهی یافتن از تاریخ واقعی یک ملّت ـ نه تاریخ تحریف‌شده‌ی سیاست‌گزاران و مورّخان مغرض ـ از خلال ادبیّات آن ملّت دریافت می‌شود. ادبیّات تارهای لطیف اما محکم و درهم تنیده‌ای است که هنر را به تعلیم و تربیت پیوند می‌زند و از آن‌جایی که بااحساس سروکار دارد بیش از سایر دروس و پند و اندرزهای مستقیم می‌تواند منش‌های نیک دینی، اخلاقی، فرهنگی، اجتماعی و... را در ذهن و ضمیر دریافت‌کنندگان آن ثابت و پابرجا نماید. از همه مهم‌تر درنگ بیش‌تر در این نکته است که حیات و هویّت یک ملّت در گرو فرهنگ و ادب آن ملّت است و شاید برای شکل‌پذیری هویت دانش‌آموزان در دوران نوجوانی هیچ بستری مطمئن‌تر و زایاتر از ساعات تدریس ادبیّات نباشد. پس بر ما مباد که به گزاف، حیات غرورآفرین ملّی خویش را دربازیم.

فهرست منابع و مآخذ

۱. مهرمحمّدی، محمود. برنامه‌ی درسی: نظرگاه‌ها، رویکردها و چشم‌اندازها، به نشر، ۱۳۸۱، ص ۶۲۴.

۲. کالاهان، جوزف اف و لئونارد اچ‌کلارک، آموزش در دوره‌ی متوسطه، جواد ظهوریان، آستان قدس رضوی، چ چهارم، ۷۵، ص ۱۸۰.

۳. رزمجو، حسین، روش نویسندگان بزرگ معاصر، توس، چ سوم، ۷۰، ص ۱۷.

۴. اسکاریت، روبر، جامعه‌شناسی ادبیّات، مرتضی کتبی، سمت، ۷۴، ص ۶.

۵. مهرمحمّدی، همان، ص ۶۰.

چکیده

نویسنده در پاسخ به سؤال درس پانزدهم کتاب ادبیات فارسی(۲) مبنی بر خصوصیات سرو، بر آن شده است تا در این باره اطلاعاتی را به کمک منابع، در اختیار خوانندگان قرار دهد.

سرو در فرهنگ ایرانی و اسلامی قدمتی کهن دارد و همین ویژگی موجب شده است که در بین درختان، به صورت سنّت ادبی، نمود بیش‌تری یابد و به شیوه‌های گوناگون در ادب فارسی به کار رود.

سرو سه قسم دارد: سرو آزاد، سرو سهی و سروناز.

سرو آزاد، شاخه‌هایی راست دارد و چون از قید کجی و ناراستی فارغ است، آن را «آزاد» می‌خوانند. البتّه بعضی گفته‌اند که چون میوه نمی‌دهد، آزاد است و جمعی عقیده دارند که هر درختی کمال و زوال دارد، امّا سرو همه وقت سبز و تازه است و آن را هم‌چون آزادگان در کمال و بی‌زوال می‌بینیم.

ترکیب‌های «آزاد سرو» و «زادسرو» به همین خصوصیت اشاره می‌کنند (بیش‌تر شواهد از لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل سرو نقل شده است):

به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری
جواب داد که آزادگان تهی دستند

(سعدی)

یکی مرد شد چون یک آزاده سرو
برش کوه سیم و میانش چو غرو

(فردوسی)

قصّه‌ی «سرو و نیلوفر»، شهرت «سرو کاشمر»، کاربرد عاشقانه و حماسی «سرو»

سرو در ادب فارسی

❖ فرهاده پاکزاد ـ کرج
دبیر ادبیات فارسی مراکز پیش‌دانشگاهی و دبیرستان نمونه دولتی ناحیه‌ی ۲ کرج

کلیدواژه‌ها:
سرو آزاده، سرو سهی، سرو ناز، سرو کاشمر، سرو خم شده (بنه جفه)

است.[۱] سرو هنگام سوختن، خوشبو است. به همین دلیل از دیرباز مورد توجه بوده است و چوب و درخت آن را فناناپذیر و جاودانی تصور می‌کرده‌اند و در ساختن مجسّمه‌ها و کشتی‌ها و گردونه‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفته است. به عنوان مثال، کشتی نوح مطابق تورات از چوب سدر یا سرو بوده و در معبد دیانا نیز از جنس چوب سرو بوده است.[۲]

«سرو» را نماد و نشانه‌ی ایران باستان و تشبیهات متعدّد با این واژه، بیانگر عمق کاربرد آن در گستره‌ی ادب فارسی است.

به تماشای درخت چمنش حاجت نیست
هر که در خانه چنو سرو روانی دارد

(سعدی)

سرو خود سرو است اگر در کوه، اگر در بوستان
شیر خود شیر است اگر در دشت، اگر در مرغزار

(ملک‌الشعرای بهار)

سرو (cype) در اساطیر یونان نشانه‌ی سوگواری و بیانگر اندوه از دست دادن یار می‌دانند. زیرا در باور توده و سنّت مزدیسنان معروف است که زرتشت دوشاخه‌ی سرو را از بهشت آورد. یک شاخه را به دست خود در کاشمر و دیگری را در فریومد کاشت. این دو قلمه به مرور زمان بی‌اندازه بزرگ و گشن می‌شوند. آوازه‌ی «سرو کاشمر» به گوش خلیفه‌ی عبّاسی می‌رسد و او دستور می‌دهد که آن را ببیندازند. آن سرو که هزار و چهارصد و پنجاه سال از عمرش گذشته بود، بریده می‌شود... چون بیفتاد، در آن حدود زمین بلرزید... و مرغان به انواع اصوات خوش، نوحه و زاری می‌کردند... «سروی به کردار سپهری ـ سروی به دیدار بهاری... ـ سروی به اندام اهورا... ـ سروی نماد خون پدرام نیاکان... ـ سروی بدان بالا و رنگ و فرّو شوکت ـ دیگر، نروید و نروید!»[۳]

(آتش)

بر شال‌های ترمه و قلمکاری‌های اصفهان، نقش سروی به چشم می‌خورد که نوک آن بر اثر وزش باد خم شده است و این می‌رساند که از روزگار کهن، مردم ایران‌زمین به این درخت توجّهی خاص داشته‌اند.[۴]

برای نقش سرو خم شده (بنّه جقّه) افسانه‌ای نیز وجود دارد، بدین مضمون:

سرو کنار جوی، با نیلوفری که بر آن آب خانه کرده بود، دوستی عمیق داشت. گذشت روزگار آب آن جوی را خشکاند و زندگی نیلوفر و پیوند سرو با او به خطر افتاد. سرو خم می‌شود تا با اشک خود نیلوفر بی‌آب را جان دهد... امّا نیلوفر می‌میرد و سرو به همان صورت خمیده باقی می‌ماند.

«در بوف کور آمده است: آسایش به من حرام شده بود... هر روز تنگ غروب عادت کرده بودم که به گردش بروم. نمی‌دونم چرا می‌خواستم و اصرار داشتم که جوی آب، درخت سرو و بنّه‌ی گل نیلوفر را پیدا کنم[۵]».

در ادب فارسی چندین ویژگی به سرو نسبت داده‌اند که از آن جمله می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

۱ـ سرو میوه ندارد و از این رو «آزاده» و از تعلّقات دنیوی «مبرّا»ست.

به بالای من نیستت دسترس
که از سرو بن برنخورده است کس

(همای و همایون)

یا نمی‌باید ز آزادی زند چون سرو لاف
یا گره از بی‌بری در دل نمی‌باید گرفت

(صائب)

۲ـ سرو همیشه سبز است.

توانی سبز شد در حلقه‌ی آزادگان صائب
تو را چون سرو اگر در چار موسم یک قبا باشد

(صائب)

۳ـ شاخه‌های فرودین «سرو» را مدام می‌چینند (می‌پیرایند) تا سرو بلندتر و موزون

شود. لذا سرو پاک‌دامن است، هزار دست کوتاه دارد و آراستن آن از پیراستن است.

کی عیب سر زلف بت از کاستن است
چه جای به غم نشستن و خاستن است
روز طرب و نشاط و می‌خواستن است
کاراستن سرو ز پیراستن است

(عنصری)

تیر را تا نتراشی نشود راست همی
سرو را تا که نپیرایی والا نشود

(منوچهری)

چون سرو پاکدامن خواهم هزار دست
تا از درون چو غنچه گریبان دل‌دَرَم

(سیدحسن غزنوی)

۴ـ سرو به بلندی مشهور است، از این رو قدّ معشوق را به آن تشبیه می‌کنند.

سرو اگر در پیشِ قدّت سرفرازی می‌کند
راستی او این حماقت از درازی می‌کند

(ناصر بخارایی)

به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید
که می‌رویم به داغ بلند بالایی

(حافظ)

۵ـ در شعر فارسی از انواع سرو چون سرو آزاد (بلند)، سرو غاتفر، سرو جویبار (سروی که بر کناره‌ی جویبار می‌کارند) سرو کاشمر (سرو زردشت)، سروناز و... یاد شده است.

شود چون بید، لرزان سرو آزاد
اگر بیند قد دل‌جوی فرّخ

(حافظ)

به سرکشیِ خود ای سرو جویبار مناز
که گر به او رسی از شرم سر فرود آری

(حافظ)

۶ـ قمری (فاخته) عاشق درخت سرو است.

تا نهال قامت شاداب او را دیده‌اند
سرو می‌آید به چشم قمریان چون چوب خشک

(صائب)

۷ـ سرو مظهر پایداری و شکیبایی است.

نه هر درخت تحمّل کند ز جور خزان
غلام همّت سروم که این قدم دارد

(حافظ)

۸ـ حلقه‌های (گره) برآمده‌ی ساقه‌ی سرو به زنّار و کمر تشبیه شده است و با طوق گلوی قمری تناسب دارد.

آن کهن گبرم که از طوق گلوی قمریان
بر میان ضد حلقه‌ی زنّار دارم همچو سرو

(صائب)

۹ـ بلبل بر سرو می‌نشیند.

تا هزار آوا از سرو برآرد آواز
گوید او را مزن ای باربد رود نواز

(منوچهری)

۱۰ـ سرو در ادبیات معاصر، به‌ویژه شعر، نمادی از آزادگی و جاودانگی روح مبارز آزادی‌خواهان شده است.[۶]

از خون جوانان وطن لاله دمیده
از ماتم سروِ قدشان سرو خمیده

(عارف قزوینی)

زهر خون‌دلی سروی قد افراشت
ز هر سروی تذروی نغمه برداشت
صدای خون در آواز تذرو است
دلا این یادگار خون سرو است

(سایه)

قد دل‌جویت اندر گلشن حسن
یکی سروی است کاندر کاشمر نیست

(امام خمینی)

در شعر و ادب فارسی، صفات بسیاری از قبیل: راستین، بلند، سرفراز، سرکش، تازه، جوان، جوانه، نوخاسته، سایه‌دست، پابرجای، پادرگل، پایدار، چمن‌زادبستانی، بوستان آزادی و... برای سرو ذکر شده است و هم‌چنین در موارد بسیار، سرو کنایه از قامت معشوق است که در این صورت با صفاتی از این گونه می‌آید: موزون، سیمین، خرامان، چمان، خوش‌رفتار، روان، دل‌جوی و...

به علاوه «سروستان»، «سرو سهی» و «سروستا» که هریک نام آهنگی موسیقیایی است، واژه‌هایی است که از ترکیب سرو با کلمه‌ای دیگر پدید آمده است.[۷]

سرو راست قامت را مانند «مورد»، «سداب» و «هوم»، مقدّس دانسته‌اند و از دیرباز علامت خاص ایرانیان بوده است.[۸]

پانوشت‌ها:

۱. دانشنامه‌ی ادب فارسی، ذیل «سرو»
۲. فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، ذیل پروری
۳. دانشنامه‌ی ادب فارسی، ذیل «سرو»
۴. فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی
۵. دانشنامه‌ی ادب فارسی
۶. فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، ج(۲)، صص۶۳۵-۶۳۲
۷. لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل واژه‌ی سرو
۸. دانشنامه‌ی ادب فارسی، ج(۱)، صص۶۳۵-۶۳۲

منابع و مآخذ:

۱. انوشه، حسن (سرپرست)، دانشنامه‌ی ادب فارسی، ج۱، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ یکم ۱۳۷۵
۲. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه‌ی دهخدا، از انتشارات دانشگاه تهران
۳. شمیسا، سیروس، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، ج۲، از انتشارات فردوس، چاپ ۱۳۷۷
۴. یاحقی، محمدجعفر، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی سروش، تهران، ۱۳۶۹۱۳.
نسفی، عزیزالدین‌بن محمد، تصحیح ماریژان‌موله، طهوری، ۱۳۷۷
۱۴. یاحقی، محمدجعفر، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و سروش، ۱۳۷۵
۱۵. یثربی، سیدیحیی، عرفان نظری، بوستان کتاب قم، ۱۳۸۰

له و علیه

❖ خسرو عباسی (متولد ۱۳۴۹ـ ساری)
دارای مدرک کارشناسی زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه اراک و مدرک کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی از دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی است و در دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی آموزش و پرورش ناحیه‌ی (۲) شهرستان ساری و بعضی از مراکز دانشگاهی تدریس می‌کند.

کلیدواژه‌ها:
له، علیه، واژگیری، تکواژ، تحلیل معنایی، بسیط و غیر بسیط

چکیده

نگارنده در این مقاله به بررسی و نقد و تحلیل بیاموزیم «علیه و له» (کتاب زبان فارسی سال اوّل دبیرستان، صفحه‌ی ۱۱۵) پرداخته است. وی استدلال کتاب را در مورد ناصحیح بودن کاربرد «برعلیه و برله» رد کرده و درنهایت کاربرد هر دو شکل آن‌ها (علیه، برعلیه، له و برله) را صحیح و دستوری دانسته است.

در یکی از «بیاموزیم»های زبان فارسی سال اوّل دبیرستان، کاربرد «علیه و له» بر کاربرد «برعلیه و برله» ترجیح داده شده است. با این استدلال که «علیه» به معنی «بر او: ضدّ او» از «علی: بر» و «ه: او» ساخته شده است، درنتیجه به کار بردن «بر» در کنار «علیه» حشو و غلط است. از این رو جملاتی از قبیل «او بر له و بر علیه کسی اقدامی نکرد» نادرست است.[۱]

پیشینه ی مطالعات

معین «علیه و له» را متشکل از حرف اضافه (علی، ل) و ضمیر (ه: او) می داند. وی علیه (یا برعلیه) را در فارسی، حرف اضافه و به معنی ضدّ او و به زیان وی و له (یا بر له) را به سود او و به نفع او معرفی می کند. معین به نقل از احمد خراسانی کاربرد «بر» را همراه ترکیب «علیه» به سبب وجود حرف اضافه علی (بر) ناصحیح می داند (معین، ج: ۴، ص ۲۱۲)

خانلری این ترکیب[۲] را زشت و کاربرد آن را در زبان فارسی ناصحیح می داند. به اعتقاد وی به جای ترکیب «بر علیه» باید از معادل های «به ضدّ و به خلاف» و امثال آن استفاده کرد و هم چنین به اعتقاد وی در فارسی نه «بر علیه» چیزی یا کسی مبارزه می کنند و نه «بر ضدّ» آن؛ بلکه با چیزی یا کسی می جنگند و پیکار می کنند. ظاهراً خانلری علاوه بر اشکال معنایی، ایراد نحوی نیز بر آن وارد می داند و این گونه بیان می دارد که «مثلاً می نویسیم بر علیه... مبارزه کنید» اولاً «بر علیه چیست؟ علیه= بر او. بر علیه= بر بر او». خانلری افزون «بر» را به ترکیب «علیه: بر او» حشو می داند. (خانلری، ص ۳۵۷)

به اعتقاد نجفی حرف اضافه «علیه» یا «بر علیه» را نخستین بار در حدود یک قرن پیش، مترجمان ترک زبان به ازای contre فرانسوی و against انگلیسی به کار بردند و مترجمان فارسی نیز به تقلید از آن ها این کلمه را در زبان فارسی رواج دادند. نجفی نیز مانند خانلری به کاربرد این واژه در زبان فارسی اشکال می گیرد و معتقد است که در زبان فارسی حروف اضافه ی دیگری (از قبیل: با، بر، در برابر، بر ضدّ، بر رغم، برخلاف و جز این ها) هم هست که در بسیاری از موارد می توان آن ها را به جای «علیه» به کار برد. (نجفی، ۱۳۷۸، ص ۲۷۱)

نگارنده در ابتدا قصد دارد این دو ترکیب را از دو بعد «صرفی-نحوی» و «معنایی» تحلیل کند تا علاوه بر روشن شدن ابعاد این موضوع، نقاط ضعف استدلال به کار رفته، در مورد ناصحیح بودن کاربرد «برعلیه و برله»[۳]، کاملاً مشخص گردد و سپس از دیدگاه زبان شناختی به توجیه آن می پردازد.

الف) تحلیل صرفی و نحوی

معمولاً زبان ها در وام گیری واژگان دستوری نسبت به واژگان قاموسی، مقاومت بیش تری از خود نشان می دهند. حروف اضافه از جمله تکواژهای دستوری است که هرگز از زبانی وام گرفته نمی شود و یا به ندرت این کار صورت می گیرد. در وام گیری های فراوانی که زبان فارسی در طول تاریخ از زبان های مختلف، از جمله عربی داشته، هرگز چنین وام گیری ای مشاهده نشده است. همه بر این نکته واقفیم که بدترین و مخرب ترین نوع وام گیری آن است که ساخت دستوری زبان مبدأ در زبان مقصد نفوذ کند. بهره گیری از واژگان زبان مبدأ در حدّ اعتدال موجب غنی تر شدن زبان مقصد می گردد، امّا نفوذ نظام نحوی- صرفی زبان مبدأ نوعی اختلال در زبان مقصد محسوب می شود.

القای چنین سخنی که «علی» در زبان فارسی حرف اضافه است و افزودن حرف اضافه ی «بر» به آن «حشو» و درنتیجه نادرست، با هدف و قصد «بیاموزیم های کتاب» ناسازگار است. درحقیقت این سخن، القا و تحمیل ساخت نحوی- صرفی عربی بر زبان فارسی است. به عبارت دیگر، با این تجویز ما باید «عَلی» را یکی از حرف های اضافه بدانیم که جزء تکواژهای دستوری (grammatical morpheme) زبان فارسی شده است.

امّا نکته ی بالا (که «عَلی» را یکی از حرف های اضافه در زبان فارسی بدانیم) به دو دلیل از دیدگاه زبان شناختی مردود است:

اول- تکواژهای دستوری از قبیل ضمایر اشاره، علایم جمع، حروف اضافه و مانند این ها جزء فهرست بسته و محدود در زبان هستند و نمی توان بر تعداد اجزای آن ها افزود یا از آن ها کاست.

البته به ندرت چنین اتفاقی می افتد. در میان انواع تکواژهای دستوری فهرست حروف اضافه، ضمایر، شناسه ها، شمار (مفرد، مثنی و جمع)، جنس (مذکر، مؤنث و خنثی) و مانند این ها کاملاً بسته و محدود است. درنتیجه وام گیری «علی» به عنوان حرف اضافه در فارسی منطقی و پذیرفتنی نیست. درواقع تغییر در فهرست تکواژهای اخیر به منزله ی تغییر در کل شبکه یا نظام زبان است. (باقری، ص ۱۳۸ و ۱۳۹)

حروف جارّه از قبیل «علی، ل، ب، فی، من، الی، ک...» همیشه به شکل ترکیب، از قبیل: «علی رغم، لهذا، بالفعل، فی الجمله، من بعد، الیه...» در زبان فارسی کاربرد دارند. با توجّه به کاربرد تقریباً زیاد این ترکیبات، هرگز این حروف از ترکیبات خود جدا نشده اند تا بتوانند در زبان فارسی نقش

«متمّم ساز» داشته باشند. اکثر این ترکیبات مفهوم واژگانی دارند و دچار تغییر مقوله شده‌اند به عبارت دیگر کاربرد قیدی پیدا کرده‌اند. به همین دلیل جملات (۱ و ۲) نادستوری هستند.

۱) او مِن مدرسه تا خانه پیاده آمد.

۲) فی دادگاه هیچ سخنی عَلیٰ ضدّ شما نمی گویم.

حتّی این احتمال نادرست را که «عَلیٰ» در فهرست بسته ی حروف اضافه ی فارسی نفوذ کرده با دلیل دوم قابل ردّ است.

دوم ـ یکی از ویژگی های اصلی تکواژهای دستوری این است که بسامد وقوع آن ها (یعنی مقدار کاربرد آن ها) در جمله ی بالاست؛ به عبارت دیگر نسبت به تکواژهای قاموسی یا واژگانی که فهرست باز دارند، کاربرد بیش تر دارند (نجفی، ۱۳۷۱، ص ۹۵). حال با این توضیح «علی» و «ل» جز به شکل ترکیبات عربی با کدام واژه ی فارسی حتّی برای یک بار ترکیب شده‌اند؟ یا حتّی به طور مجزّا در جمله به عنوان «متمّم ساز» به کار رفته‌اند. نادستوری بودن نمونه ی مثال های (۳ و ۴) گواه این مدعاست.

۳) ساخت تسلیحات هسته‌ای، اقدامی علی ضدّ حیات بشری است.

۴) ساخت تسلیحات هسته‌ای، اقدامی علی حیات بشری است.

اگر مروری دوباره به توضیح کتاب در مورد ترکیب «علیه» و «له» داشته باشیم، به اشکال و ضعف بزرگی برخورد می کنیم. مؤلفین محترم در این «بیاموزیم» اشاره دارند که «علیه» به معنی «بر او: ضدّ او» از «عَلَی: بر» و «ه: او» ساخته شده است و به اعتقادشان افزودن «بر» به این ترکیب حشو است امّا هیچ اشاره‌ای به وجود ضمیر «ه: او» نکرده‌اند که افزودن «او» یا «کسی» و یا دیگر واژگان به آن حشو خواهد بود و درنتیجه جمله نادرست می شود. آیا طبق نظر کتاب نباید عبارات زیر نادرست باشند؟

ـ ملّت ایران علیه (ضدّ او) رژیم سلطنتی قیام کرد.

ـ او له و علیه (به نفع او و ضد او) کسی اقدام نکرد.

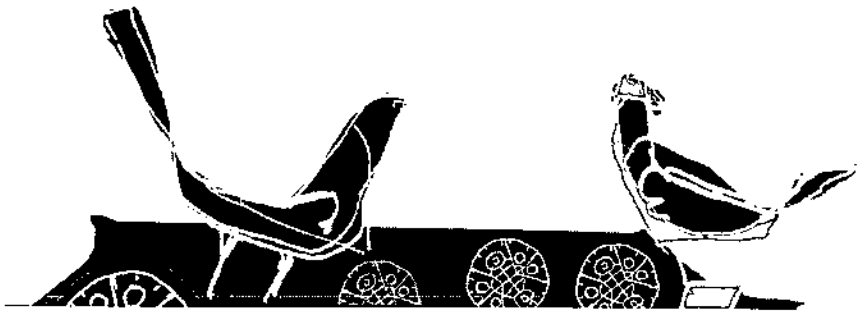
آیا در این دوجمله ترکیب «رژیم سلطنتی» و «کسی» با وجود «ه: او» حشو یا غیر منطقی نیست؟ چرا از نگاه «بیاموزیم» نادرست نیست؟ و چرا چنین جملاتی در زبان فارسی به کار می روند؟

ب) تحلیل معنایی

طبق توضیح کتاب، ترکیب «علیه» به معنی «بر ضدّ او» و ترکیب «له» به معنی «بر نفع او» قابل تعبیر و معنی است.

اگر این فرض را که «علی» در زبان فارسی به تنهایی به معنای «بر ضد» است، بپذیریم؛ ضمیر «ه: او» را در این ترکیب چگونه توجیه کنیم. به عبارت دیگر در کاربرد ترکیب «علیه و له» هیچ ارزش نحوی و معنایی برای «ه» در نظر گرفته نمی شود وگرنه باید جملات (۵ و ۶) در زبان فارسی کاربرد داشته باشند امّا هرگز به کار نمی روند و در نظر اهل زبان نیز نادرست اند.

۵) آن ها علیه اقدام کردند.



۶) ملّت ایران علیه قیام کردند.

حتّی در کنار علیه (ضدّ او) یا له (نفع او) ضمایر من، تو، او، ... افزوده می‌شود و جمله بی‌معنا و نادستوری نمی‌شود. مانند جمله‌های (۷ و ۸)؛

۷) متأسّفانه دوستم علیه (ضدّ او) من شهادت داد.

۸) متأسّفانه دوستم علیه (ضدّ او) تو شهادت داد.

با این توصیف «علیه و له» در زبان فارسی فقط به معنای ضد و نفع است و تفکیک آن‌ها به اجزای سازنده‌شان درست نیست.

تحلیل زبان شناختی

حال از دیدگاه زبان‌شناختی به توجیه کاربرد «علیه، له و بر علیه و برله» می‌پردازیم.

از دیدگاه زبان‌شناسی واژه‌های غیربسیطی که از زبان مبدأ، وارد زبانی می‌شوند در حکم واژه‌های بسیط تلقّی می‌گردند. چنین واژه‌هایی تابع نظام صرفی- نحوی و معنایی زبان مقصد می‌شوند. مگر واژه‌ای که دارای نشانه‌های صوری باشد و برای گویشور زبان، قابل شناسایی یا تفکیک باشد. مثل نشانه‌های جمع عربی که هرچند با واژه‌های بسیاری همراه‌اند، اما قابل تفکیک‌اند و این نشانه‌ها را حتّی با کلمات فارسی نیز به کار گرفتند (نشانه‌ی جمع «ات» از آن جمله است.) حتّی گویشور زبان گاهی واژه‌های بسیط زبان مبدأ را به جهت دارا بودن شباهت ظاهری با نشانه‌ها یا تکواژهایی از زبان مقصد، آن را تفکیک کرده، واژه‌های جدیدی از آن ساخته‌اند. از قبیل: «دوقلو» که یک واژه‌ی ترکی است و از «دوق»، از مصدر دقماق به معنی زادن و «لو» علامت نسبت در ترکی، تشکیل شده است ولی فارسی‌زبانان آن را به صورت «دو + قلو» تجزیه کرده‌اند و جزء اوّل آن را با «دو» فارسی یکی دانسته‌اند و از روی الگوی آن سه قلو و چهار قلو ساخته‌اند. (باطنی، ص ۱۴۶)

در زبان فارسی نیز قاعده‌ی بالا مصداق می‌یابد. ترکیب «علیه و له» که در عربی از حروف جارّه «عَلی و لَ» و ضمیر متصل «ه: او» ساخته شده، در نظر اهل زبان فارسی، در حکم یک واژه‌ی بسیط به معنای «ضد و نفع» تلقی می‌شود. به عبارت دیگر این ترکیبات فقط به معنی ضد و نفع در زبان فارسی به کار می‌روند. به همین سبب بدون توجه به ریشه‌ی آن در زبان مبدأ (عربی) و با توجّه به معنایی کاربردی آن در زبان مقصد (فارسی) حرف اضافه‌ی «بر» را قبل از آن و مضافٌ‌الیه را بعد از آن می‌افزایند. درنتیجه به هیچ‌وجه افزودن «بر» به آن حشو نیست. همان‌طوری که افزودن مضافٌ‌الیه (ضمایر و اسم) به آن «حشو» نیست.

علاوه بر آن در هر زبانی قواعد ترکیب خاصّی حاکم است. این قواعد در حکم صافی و فیلترهای هستند که هر واحد زبانیِ زبان مبدأ به هنگام وارد شدن در زبان مقصد از این صافی‌ها عبور می‌کند تا خود را با قوانین و قواعد زبان مقصد وفق دهد.

ترکیب «علیه» هم باید در حوزه‌ی نحو، خود را با قواعد هم‌نشینی که در ساخت گروه‌های اسمی و متمّمی (گروه حرف اضافه‌دار) نقش دارند، وفق دهد و در کنار حرف اضافه‌ی فارسی قرار گیرد و همین‌طور برای تشکیل ترکیب اضافی نیز به مانند دیگر ترکیب‌های اضافی، نقش‌نمای اضافه بگیرد. درواقع در این حوزه قادر نیست قواعد هم‌نشینی عربی (جار و مجرور) را بر ساخت گروه متمّمی (گروه حرف اضافه‌دار) و ساخت ترکیب اضافی فارسی تحمیل کند. به همین دلیل به طور خودکار و طبیعی گویشوران حرف اضافه «بر و نقش‌نمای اضافه» را به آن‌ها می‌افزایند.

حال سؤال دیگری که در این خصوص مطرح است، این است که چرا «علیه و له» بدون حرف اضافه هم کاربرد دارد و درست به نظر می‌رسد؟ توجیه آن، این است که گاهی در اثر کاربرد زیاد، حرف اضافه در کنار متمّم به کار نمی‌رود و حذف می‌شود.

در مورد حذف حرف اضافه علاوه بر بسامد وقوع، در بعضی موارد ویژگی‌ها و مؤلفه‌های معنایی خود فعل نیز در امکان حذف حرف اضافه تأثیر به سزایی دارند. (غفاری، ص ۴۰)

جمله‌های (۹ و ۱۰) از این نوع‌اند.

۹- او خونه رفت. به جای «او به خانه رفت.»

۱۰- او مدرسه است. به جای «او در مدرسه است.»

خانلری نیز حذف حرف اضافه را تأیید نموده و معتقد است که در نوشته‌ی معاصران جمله‌هایی را با حذف حرف اضافه و استعمال اسم یا قیدی به جای آن می‌بینیم؛ (خانلری، ص ۳۳۰)

۱۱- «طبق دستور رفتار کنید» به جای «بر طبق دستور رفتار کنید.»

۱۲- «او ضدّ من، حرف‌های زیادی گفت.» به جای «او بر ضدّ من، حرف‌های زیادی گفت.»

نتیجه گیری

«علیه و له» در زبان فارسی با توجّه به دلایل و شواهد ارائه شده به هیچ وجه ترکیب نیستند بلکه در حکم یک واژه ی بسیط (ساده) به معنای ضد و نفع اند و لزومی ندارد آن ها را به اجزای سازنده شان تفکیک کنیم. افزودن حرف اضافه «بر» و مضاف‌الیه به آن ها کاملاً منطقی و دستوری است.

نکته ی آخر آن که از دیدگاه زبان شناختی، هم کاربرد «علیه و له» و هم کاربرد «بر علیه و بر له» منطقی و دستوری است. کاربرد هیچ یک بر دیگری ارجحیّت ندارد.

پانوشت ها

۱. زبان فارسی سال اوّل دبیرستان. تهران. شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران. ص (۱۱۵). (۱۳۸۳).

۲. نگارنده به ناچار و هماهنگ با کاربرد گذشته ی این ترکیبات اصطلاح «ترکیب» را به جای «واژه» به کار می برد هرچند معتقد است و در پایان این مقاله به اثبات می رساند که «علیه و له» در زبان فارسی واژه ی ساده هستند نه ترکیب.

۳. از آن جایی که کاربرد «علیه» بیش تر از کاربرد «له» است، در توضیحات و نمونه ها ترکیب «علیه» محور موضوع قرار می گیرد امّا نتایج به دست آمده برای هر دو، حکم واحد دارد.

منابع

۱. باقری، مهری، مقدّمات زبان شناسی، تهران، نشر قطره، (۱۳۷۵)

۲. باطنی، محمّدرضا، درباره ی زبان (مجموعه مقالات)، تهران، آگاه، (۱۳۷۴)، صص (۱۴۷-۱۱۷)

۳. خیّامپور، عبدالرّسول، دستور زبان فارسی، تبریز، ستوده، (۱۳۸۲)

۴. زبان فارسی سال سوم دبیرستان (همه ی رشته ها)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران، (۱۳۸۰)

۵. غفّاری، مهبد، حذف واژگانی به لحاظ معنایی، مجلّه ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی شماره ی (۶۷)، تهران، (۱۳۸۲). صص (۴۰-۳۶)

۶. مشکور، محمّدجواد، دستورنامه (در صرف و نحو زبان پارسی)، تهران، شرق، (۱۳۶۰)

۷. معین، محمّد، فرهنگ فارسی، تهران، امیرکبیر، جلد چهارم (ترکیبات خارجی)، (۱۳۶۴)

۸. ناتل خانلری، پرویز، دستور زبان فارسی، تهران، توس، (۱۳۷۰)

۹. نجفی، ابوالحسن، غلط ننویسیم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ نهم، (۱۳۷۸)

۱۰. ـــــــــ، مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، تهران، نیلوفر (۱۳۷۱)

11. Trask. R. L, Historical Linguistics, London, by Arnold (P.P 102-128). (1997)

دفتر انتشارات کمک آموزشی

آشنایی با مجله های رشد

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

مجله های دانش‌آموزی (به صورت ماهنامه ـ ۹ شماره در هر سال تحصیلی ـ منتشر می شوند):

- **رشد کودک** (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه ی اول دوره ی ابتدایی)
- **رشد نوآموز** (برای دانش‌آموزان پایه های دوم و سوم دوره ی ابتدایی)
- **رشد دانش‌آموز** (برای دانش‌آموزان پایه های چهارم و پنجم دوره ی ابتدایی).
- **رشد نوجوان** (برای دانش‌آموزان دوره ی راهنمایی تحصیلی).
- **رشد جوان** (برای دانش‌آموزان دوره ی متوسطه).

مجله های عمومی (به صورت ماهنامه ـ ۹ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

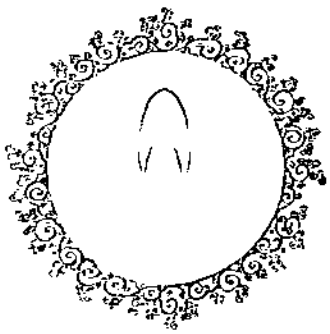
- رشد مدیریت مدرسه، رشد معلم، رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه فردا

مجله های تخصصی (به صورت فصلنامه و ۳ شماره در سال منتشر می شوند):

- رشد برهان راهنمایی (مجله ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره ی متوسطه)، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش جغرافیا رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش زبان رشد آموزش زیست شناسی، رشد آموزش تربیت بدنی، رشد آموزش فیزیک رشد آموزش شیمی، رشد آموزش ریاضی، رشدآموزش هنر، رشد آموزش قرآن رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش زمین شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه ای و رشد مشاور مدرسه.

مجله های رشد عمومی و تخصصی برای معلمان، آموزگاران، مدیران و کادر اجرایی مدارس
دانشجویان مراکز تربیت معلم و رشته های دبیری دانشگاه ها و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می شوند.

- نشانی: تهران، خیابان ایرانشهرشمالی، ساختمان شماره۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۸، دفتر انتشارات کمک آموزشی.
تلفن و نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸



عباسعلی سلطانیان (۱۳۴۹ - اسفرجان شهرضا) لیسانس ادبیّات و دبیر مدارس راهنمایی منطقه ی پیربکران اصفهان است. به شعر سنتی علاقه مند است و در غالب غزل طبع می‌آزماید. از اوست:

طرح سفید

هنوز طرحِ سفیدی به دفترم مانده
هنوز رَنگِ توانی به پیکرم مانده
جوانه‌ای که نگاهش به فصل باران است
از آن درختِ بزرگ و تناورم مانده
بیار نامه ی خود را برای شهرِ امید
برایِ نامه‌رسانی کبوترم مانده
بگیر جایزه‌ای با سَرِ بُریده ی من
تَنَم اگرچه نمانده ولی سَرَم مانده
تمامِ زندگی‌اَم را نوشته‌ام اکنون
از آن نوشته فقط سطرِ آخرم مانده
مگو که شعرِ تو را بُرده‌ام به قربانی
گلوی شعرِ خودم زیرِ خنجرم مانده
زمینِ قصّه‌ی من در مسیرِ باران بود
که ردّ اشک جُدایی به دفترم مانده
یکی نگاه مرا با نگاه می‌خواند
دو چشمِ آینه دائم برابرم مانده
به من بگو که بمانم به شهرِ خاطره‌ها
به آن دیارِ جوانی که باورَم مانده
هنوز خنده‌ی باغم مرا تماشا کن
هنوز ثانیه‌هایی به پَرپَرم مانده

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط

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

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

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

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

.....

پلاک: ..... کدپستی: .....

- مبلغ واریز شده: .....
- شماره و تاریخ رسید بانکی: .....

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی مشترکین ۱۶۵۹۵/۱۱۱
نشانی اینترنتی: www.roshdmag.org
پست الکترونیک: Email:info@roshdmag.org
☎ امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰
☎ پیام‌گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

یادآوری:

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

منیرالسادات هژبر، دبیر دبیرستان‌های قزوین و مراکز آموزش عالی این شهرستان است. جز نگارش مقالات ادبی، شعر نیز می‌گوید. چارپاره‌ی زیر آخرین اثر طبع اوست:

چارپاره‌ی سوختن

می خواهم از افروختن هایم بگویم
شرحی ز تاب سوختن هایم بگویم
می خواهم از دشت وسیع مهربانی
یا از مسیر کوفتن هایم بگویم

***

هرگز نمی نالم ز رنج خستگی ها
آغاز دیگر دارد این دل بستگی ها
من شمع بودم سوختم شب تا سحر که
صبح سمن بویم شد این پیوستگی ها

***

آرام جان من تلاش پرثمر بود
بر جان ناآسوده زین خویم شرر بود
امّا چه شیرین لحظه هایی داشتم من
وقتی که از تاریکی جهلم حذر بود

***

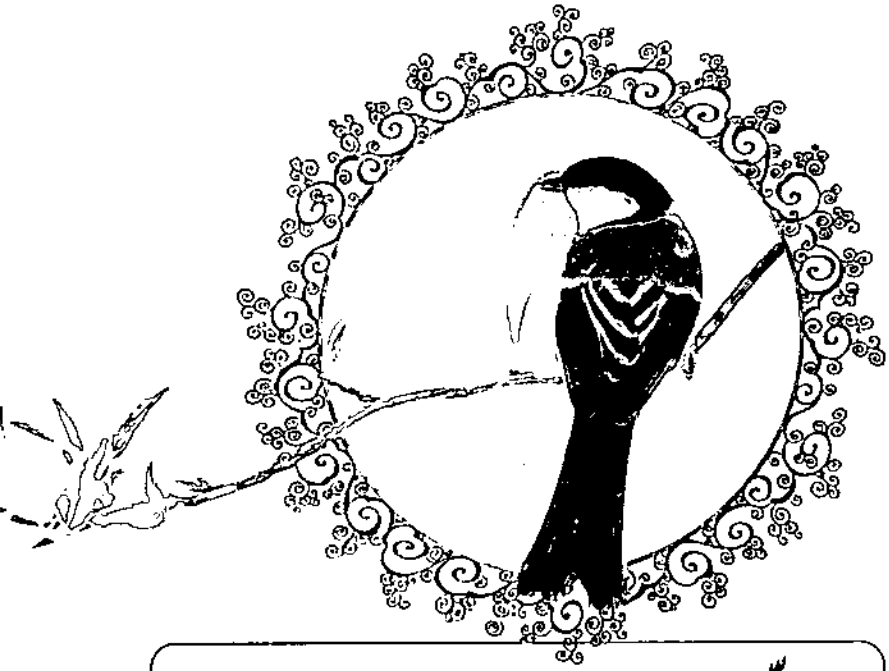
آموزگاری را به جان و دل سپردم
با شوق و ایمان دست هاشان را فشردم
وادی به وادی با کلامی عاشقانه
اندیشه هاشان را ز خامی ها سترُدم

***

از خواب غفلت بارها دیدم پریدند
از باغ دانایی چه گل هایی که چیدند
با هر کلام تازه از گنج سخن ها
تا قله های شوق دیدم پر کشیدند

***

وینک من و این جلوه های پاک هستی
دریادلی از من وز آن ها شور و مستی
صیقل زدم آیینه ام را با صداقت
مفهوم عشق است این زوال خودپرستی



معلّمان شاعر و نویسنده

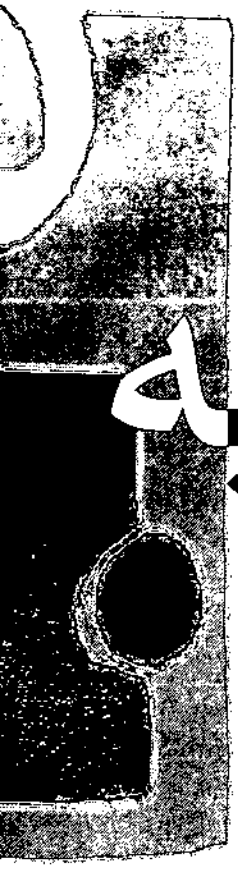
علی سهامی، عضو گروه ادبیّات فارسی استان کرمانشاه، دو سروده ی تازه خود را برای این صفحه فرستاده است که گزیده ای از آن ها را می خوانیم:

شاخ نبات

امروز شرحِ گلشنی از راز می شوی
فردا دلیلِ روشنِ اعجاز می شوی
چون لحظه های سبز سرودن فرا رسد
با چشمهات مطلع آغاز می شوی
معشوق‌تر ز لیلی و عذرا و هر چه زن
«شاخ نبات» حافظ شیراز می شوی

سال هزار و سیصد و لبخند

تک! تیک! تیک ساعت پیوند می‌رسد
سال هزار و سیصد و لبخند می‌رسد
گل‌های باغ روسری‌اش مژده می‌دهد
پروانه‌های سبز خداوند می‌رسد
این آفتاب شرقی شیرین‌سخن مگر
از شهر قندهار و سمرقند می‌رسد
آغوش من کویر کویری‌ست، لطف او
هم‌چون سپیدبرف دماوند می‌رسد
چون بوی عید و عود و پرستو غزل گرفت
در روزهای آخر اسفند می‌رسد



روش‌شناسی قافیه

چکیده

نویسنده ابتدا دو نظریه و در واقع دو رویکرد آموزشی «قافیه» را از دو استاد دانشگاه بیان می‌کند، سپس با طرح ملاحظاتی، نظری تکمیلی و جامع را ارائه می‌دهد. مقاله با حذف مقدمه از نظرتان می‌گذرد.

❖محمود باقرپسند، دبیر زبان و ادبیات فارسی شهرستان کومله

کلیدواژه‌ها: روی، هجای قافیه، واک، حروف و قواعد قافیه

ابتدا به طور خلاصه دو نظریه و دو رویکرد آموزشی برای «قافیه» را از دو استاد معاصر بیان می‌کنیم و سپس مقصود خود را پی می‌گیرم.

ـ دکتر شمیسا با سه اصطلاح «رَوی، هجای قافیه و واک» بحث قافیه را سازمان می‌دهد. رَوی را آخرین واک (یا واج) قافیه می‌داند و می‌نویسد: هجای قافیه، آخرین هجای کلمه است مشروط بر این‌که آخرین واک آن، رَوی باشد، سپس هجای زبان فارسی را به شش نوع تقسیم می‌کند که دو مورد آن را در این جا به دلایلی ذکر می‌کنیم

۱ ـ صامت + مصوت کوتاه cv مثل «که»

۲ ـ صامت + مصوت بلند cv̄ مثل «با، بی»[1].

دکتر وحیدیان با سه اصطلاح «واژه‌های قافیه، حروف قافیه و قواعد قافیه» علم قافیه را طرح‌ریزی می‌کند و تبصره‌هایی به آن می‌افزاید. بر اساس این اسلوب حداقل حروف مشترک لازم برای قافیه‌سازی تابع دو قاعده است: ۱ ـ مصوب بلند «ا» و «و» به تنهایی ۲ ـ هر مصوت + یک یا دو صامت بعدش[2].

راقم که قریب به ده سال عروض و قافیه را در پیش‌دانشگاهی و دانشگاه تدریس می‌کنم از مدت‌ها قبل متوجه این تفاوت‌ها شده بودم اما این تفاوت‌ها زمانی که مخاطبان من دبیران دوره‌ی پیش‌دانشگاهی بودند بیش‌تر وضوح یافت.

مخاطبان می‌پرسیدند چرا مصوت کوتاه ـِ (ـه) و مصوت بلند «ی» را مؤلف کتاب پیش‌دانشگاهی حروفی الحاقی محسوب می‌کند حتی در صورتی که جزء حروف اصلی کلمه به شمار می‌روند؟

یکی مشکلی برد پیش علی
مگر مشکلش را کند منجلی

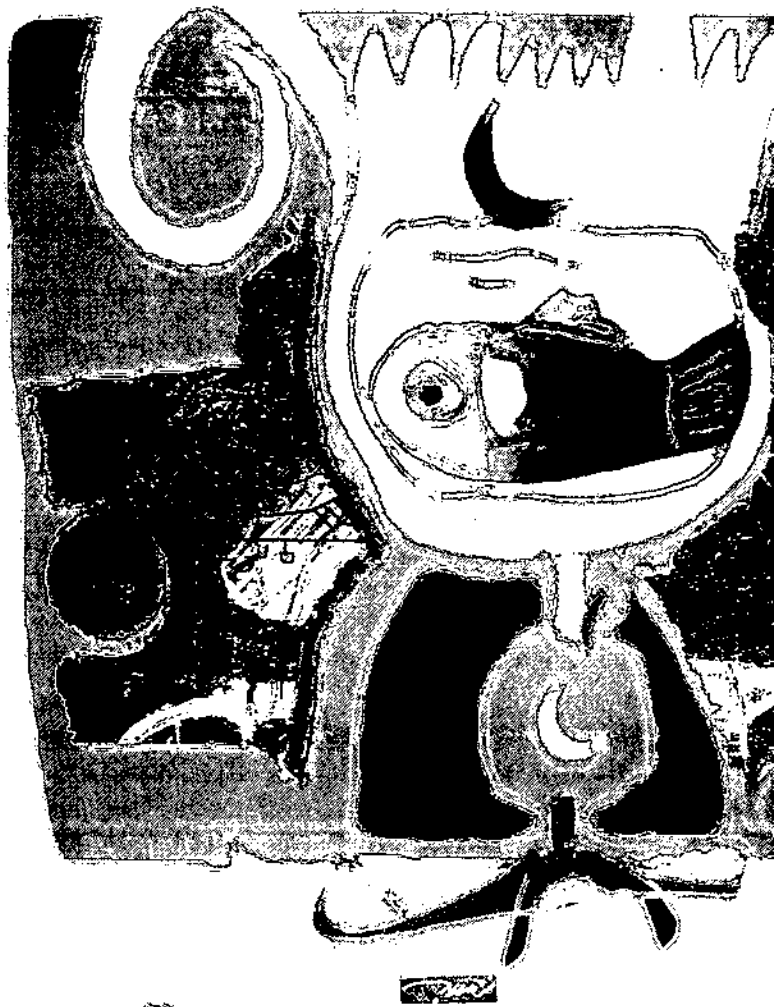
❁❁❁

تو فرشته‌ی آسمانی یا پری
نی تو عزرایل شیران نری

(مولوی)

❁❁❁

کسان شهد نوشند و مرغ و بَره
مرا روی نان می‌نبیند تَره



پاسخ من این بود اولاً دکتر وحیدیان خود می‌گوید: شاعران، «کسره» و «ی» اصلی میان کلمه را در حکم الحاقی گرفته‌اند و فرقی میان اصلی و الحاقی قائل نشده‌اند:

ای به باد هوس درافتاده
بادت اندر سر است یا باده

(سعدی)

آن یار کزو خانه‌ی ما جای پَری بود
سر تا قدمش چون پری از عیب بَری بود[3]

(حافظ)

ثانیاً با هیچ یک از دو قاعده‌ی قافیه‌سازی ـ که آقای وحیدیان بیان کرده‌اند ـ هم‌خوانی ندارد و قابل توجیه نیست. به تعبیری هیچ‌گاه حروف اصلی قافیه به مصوت کوتاه یا مصوت بلند «ی» ختم نمی‌شود. بنابراین ناچاریم آن‌ها را حرف الحاقی بنامیم. گویا پاسخ من به مخاطبان فصل‌الخطاب نبود و در صورت پذیرش جواب، باز با روش دکتر وحیدیان قافیه‌ی ابیات زیر توجیه‌پذیر نیستند:

دریغ آن گل و مشک و خوشاب سی
همان تیغ برنده‌ی فارسی

***

بسی رنج بردم در این سال سی
عجم زنده کردم بدین پارسی

***

هر کجا ذکر او بُوَد تو که‌ای
جمله تسلیم کن بدو تو چه‌ای

***

ز بس گل که در باغ مأوی گرفت
چمن رنگ ارتنگ مانی گرفت

با حذف «ی» یا ـــ، دیگر حروفی برای قافیه‌سازی باقی نمی‌ماند. اگر «ی» از «سی» حذف شود یا ـــ از «که» حذف شود و الحاقی به شمار آید دیگر حروف مشترکی برای قافیه‌سازی نمی‌ماند (!) اصولاً کلمات تک‌هجایی که به «ی» ختم می‌شوند این گونه‌اند: سی-تی-دی-کی-زی-قی-فی (= نرخ). برای رهایی از دو مشکل بالا، التجا به روش دکتر شمیسا راه‌گشا خواهد بود: «سی» بر اساس هجای cv̄ است و «که» بر اساس هجای cv. در این صورت c (صامت‌ها) قابل تغییرند و v̄ (مصوت بلندها) غیرقابل تغییر و قافیه صحیح است. در باب ـــ (ـه) در کلمات چند هجایی، نظر هر دو استاد شبیه هم است؛ یعنی ـــ (ـه) را الحاقی می‌دانند و هجای ماقبل را هجای قافیه فرض می‌کنند و یا حروف مشترک ماقبل را تابع قاعده‌ی دوگانه می‌شمارند.

سراسر همه دشت پر کُشته بود
زمین چون گُلِ ارغوان گشته بود

دکتر شمیسا «ت» را روی، هجای قافیه را کُشت و گشت، ـــ را واک زاید (حروف الحاقی) می‌خواند[4]، دکتر وحیدیان نیز ـــ (ـه) را الحاقی می‌شمارد و نیز بیت زیر چنین است:

تا مرغ عشق را دل من آشیانه است
دل در پی سماع و شراب مغانه است

«ـه»، حرف وصل (یا حروفی الحاقی) و «ن» روی است[5].

درباره‌ی ـــ (ـه) به نظر می‌رسد به جز کلمات تک‌هجایی نمی‌توانند «روی» قرار گیرد زیرا نمی‌توان جامه با پرده یا نامه با خانه را قافیه کرد، برای این‌که صامت ماقبل متفاوت است و به گوش فارسی‌زبانان

موسیقی‌دار نیست. بنابراین باید ماقبل ـــ (ـه) را حرف رَوی قلمداد کرد.

ـ درباره‌ی «سی» باید گفت یا صامت است مثل نی، می، موی و یا مصوّت است که در این صورت یا «ی» اصلی است مثل منجلی و علی، یا الحاقی است مثل تردامنی و منظری. با وجود این، «ی» مصوت بلند را مثل مصوّت بلند «آ» و «و» و مصوت کوتاه «ـِ» به تنهایی، حرف اصلی قافیه محسوب کنیم به شرطی که حرف اصلی کلمه باشد تا اشکالات برطرف شود، یا از روش دکتر شمیسا بهره ببریم.

مشکل دیگری که در قافیه ظهور می‌کند، قافیه کردن کلمات جامد با مشتق در بعضی موارد و حروف قافیه + ردیف است. در قافیه‌ی پیش‌دانشگاهی چند سال قبل تبصره‌ی ۸ آمده بود: گاه حروف قافیه + ردیف در کلمه‌ای جامد می‌آید.

با خردمندیَ و خوبی، پارسا و نیک‌خوست
صورتی هرگز ندیدم، کاین همه معنی دروست
گر خیال یاری اندیشند، باری چون تو یار
یا هوای دوستی ورزند، باری چون تو دوست

که در مصراع اول و دوم «و» حرف قافیه است و «ست» ردیف، اما در مصراع چهارم حرف قافیه و ردیف در یک کلمه‌ی جامد است[6]. این پاسخ، مشکلی را حل نکرده است. ـ درباره‌ی حروف قافیه، که در بیش از یک واژه قرار می‌گیرد، نیز معضل (یافتن رَوی یا هماهنگ کردن آن با قاعده‌ی دوگانه‌ی قافیه‌سازی) هم‌چنان باقی است:

دوش با خود ترانه می‌گفتم
غزل عاشقانه می‌گفتم
گرز سر می‌گذشت آب دو چشم
با کس این ماجرا نه می‌گفتم

«انه» (صفت نسبی) در دو مصراع اول، ولی در مصراع چهارم از دو کلمه‌ی (ماجرا+نه) است.

دکتر سید حسن سادات ناصری معتقد است: برای بعضی از عیوب قافیه نامی وضع نکرده‌اند مثلاً کلمه را دو جزء می‌کنند و جزئی را در آخر مصراع نخستین و جزء دیگر را در اول مصراع دوم و... آورند.

شادمان باد مجلس مستو
فی مشرق حمیدالدین الجو
هری آن صدر، کز جواهر آل
فاظ او اهل دین و دانش و دو...

و نیز قافیه‌ی معموله یا معمولی که لفظ مرکب را در حکم بسیط قرار دهند. ثالثاً بر کلمه‌ای حرفی بیفزایند یا بکاهند و یا کلمه‌ای مشدّد را مخفف کنند یا مخفف را مشدّد[7]. لیک دکتر شمیسا قافیه‌ی معموله را این‌گونه تعریف می‌کند: قافیه‌ای که شاعر در ساخت آن با عمل ابتکاری، حرفی جز رَوی اصل را روی شعر قرار دهد.

گر عکس روی خوب تو افتد بر آینه
گردد ز فیض نور تو قرص خور آینه
از لفظ فحل و معنی بکرم این امید هست
کاخر نتیجه‌ای به در آید هر آینه
(کمال‌الدین اصفهانی)[8]

دکتر شاه‌حسینی بر اساس «رَوی» قافیه را سامان می‌دهد و آن را بر سه قسم می‌داند و آموزشش جهت رهایی از آن تشکیک، مؤثر خواهد بود:

۱ ـ روی اصلی چون «ن» در این شعر:

ای نهاده در میان فرق جان خویشتن
جسم ما زنده به جان و جان تو زنده به تن

۲ ـ غیر اصلی: چنان است که حرفی جانشین رَوی شده باشد، چون «ا» در شعر سعدی که افاده‌ی معنی فاعلیت می‌کند و اصلی نیست ولی آن را رَوی ساخته است:

اول دفتر به نام ایزد دانا
صانع و پروردگار حیّ توانا

۳ ـ آن است که شاعر به تکلّف حرفی را به منزله‌ی رَوی قرار دهد و این چون از عمل شاعر پدید می‌آید آن را معموله خوانده‌اند ـ خواه در رَوی مفرد، خواه در مضاعف ـ از سعدی است که «ت» را رَوی قرار داده است:

در پای لطافت تو میراد
هر سرو سهی که بر لب جوست
نازک بدنی که می‌نگنجد
در زیر قبا چو غنچه در پوست[9]

به نظر می‌رسد اگر قافیه را سه قسم بدانیم، مشکلات نمونه‌های مذکور کم‌رنگ‌تر خواهد شد. ۱ ـ قافیه‌ی مرسوم، قافیه‌ای که بر اساس «قاعده» باشد و حرف روی در آن اصلی باشد و آشکار. ۲ ـ قافیه‌ی معمولی یا معموله که از تجزیه و ترکیب کلام (یعنی تبصره‌ی ۷ و ۸ کتاب پیش‌دانشگاهی) ساخته می‌شود، (کلمه‌ی مرکب یا در حکم مرکب را به دو بخش غیرواقعی تقسیم کنند مثلاً: دعارا، گدارا، نگارا، مُدارا، در شعر حافظ با مطلع:

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را
که به شکر پادشاهی ز نظر مران گدا را

۳ ـ قافیه‌ی معیوب: قافیه‌ای که از قاعده‌ی مرسوم و معمول پیروی نکند.

برای رهایی از تشتّت افکار دانش‌آموزان دبیرستانی، بهتر است تبصره‌ی ۷ و ۸ را تحت عنوان معموله بخوانیم و فقط بگوییم که از تجزیه یا ترکیب پدید آمده‌اند تا از رنج طبقه‌بندی در یکی از دو قاعده ـ که مطابق هم نمی‌آید ـ رهایی یابیم.

کتاب‌نامه

۱. شمیسا، سیروس، عروض و قافیه، از دانشگاه پ
نور، صص ۷۴ ـ ۸۲
۲. ادبیات فارسی (۱)، ص ۵
۳. وحیدیان کامیار، تقی، وزن و قافیه‌ی شعر فار
مرکز نشر دانشگاهی، تهران، چاپ ۹ ص۱۹
۴. شمیسا، سیروس، عروض و قافیه، دانشگاه پ
نور، ص ۸۰
۵. شاه‌حسینی، ناصر، شناخت شعر، از انتشارات
هما، ص ۱۶۰
۶. وحیدیان کامیار، تقی، قافیه و عروض سال چهار
ادبیات علوم‌انسانی، شرکت چاپ و نشر ایران، ک
۳۱۳، سال ۱۳۷۴، ص ۹ و ۱۰
۷. سادات ناصری، سیدحسن، فنون و صنایع ادبی
سال سوم فرهنگ و ادب، سال ۱۳۶۹، کد ۳۱۳
ص ۱۴
۸. شمیسا، سیروس، عروض و قافیه، ص ۱۰۰
۱۰۱
۹. شاه‌حسینی، ناصر، شناخت شعر، ص ۱۴۴

«شعر و داستان رشد» شامل مجموعه ی برگزیده ی آثار ادبی دانش‌آموزانی است که آثارشان به «مرکز بررسی آثار» دفتر انتشارات کمک‌آموزشی رسیده است.
دانش‌آموزان علاقه مند می توانند آثار خود را در انواع قالب های ادبی مانند: داستان، شعر، خاطره، گزارش، قطعهٔ ادبی، مقالهٔ تحقیقی و... به نشانی دفتر انتشارات کمک‌آموزشی بفرستند.

مجموعه
کتاب‌های
شعر و داستان رشد
زیرنظر دفتر انتشارات
کمک‌آموزشی (کتاب رشد)

علاقه‌مندان می توانند این کتاب‌ها را از «واحد توزیع و بازرگانی دفتر انتشارات کمک‌آموزشی» و یا فروشگاه‌های انتشارات مدرسه تهیه نمایند.
تلفن انتشارات مدرسه: ۹-۸۸۸۰۰۳۲۴-۰۲۱
تلفن واحد توزیع و بازرگانی: ۷۷۳۳۵۱۱۰ و ۷۷۳۳۶۶۵۶-۰۲۱

ما را پسیحی در گرفت
از تو همه پاکستم دیدم
دست زده و اس سنجر گرفت
شحنهٔ پست آمد در کوی من
کای ملک آزرم تو کم دیدم
زانکه ی جند فراروی من
ی کنه از خانه برو کم کشید
گفت فلان نیشابوری گرد
موی کشان برسه کویم کشید
برسه کوی تو فلان را گشت
درستم آباد زانم نداد
خانه من برد کز خونی کجاست
هرستم بر در خانم نهاد
ای شه ازین پیش زبونی کجاست