دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir

۸۰

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

ISSN 1606-9218
دوره‌ی بیستم - شماره‌ی ۳
زمستان ۱۳۸۵ - بها: ۳۰۰۰ ریال

◆ تعزیه، هنر بومی
◆ اقبال و کربلا
◆ شخصیت ها در تاریخ بیهقی
◆ شعر طنز در ادبیات سیاسی عصر مشروطه
◆ پیل اندر خانه‌ای تاریک
◆ مهره‌ی مار

◆ اثر قاسم غلامی / انتظار / از شرح مجموعه ی گل

بسم الله الرحمن الرحیم

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

فصل نامه ی آموزشی، تحلیلی، اطلاع رسانی
E.mail: info@roshdmag.ir

ISSN: 1606-9218

۸۰
آموزش زبان و ادب فارسی

Key title: Roshd. Āmūzsh-i zabān va adab-i fārsī

• دوره‌ی بیستم • شماره‌ی ۲ • زمستان ۱۳۸۵
• شمارگان ۲۵۰۰۰ نسخه • بها: ۳۰۰۰ ریال

مدیر مسؤول: علیرضا حاجیان‌زاده سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری مدیرداخلی: دکتر حسن ذوالفقاری ویراستار: دکتر حسین داودی

طراح گرافیک: شاهرخ خره‌غانی هیئت تحریریّه: دکترعلی‌محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

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

تلفن امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶_۷۷۳۳۵۱۱۰ تلفن دفتر مجله: ۹_ ۸۸۸۳۱۱۶۱، داخلی ۲۴۱ چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

روی جلد: اثر رضا بسّاولی/ به کدامین گناه

در این شماره:

یادداشت سردبیر دکتر محمدرضا سنگری	۲
عَتَبة الکَتَبه و منتجب الدین بدیع جوینی دکتر زهرا ریاحی‌زمین	۴
شخصیت‌ها در تاریخ بیهقی محمدصادق خادمی	۸
می‌رود صبح و اشارت می‌کند دکتر علی محمّدی	۱۳
مهره‌ی مار کاظم نامدار	۱۶
مرا خواند باید جهان آفرین اصغر فیروزنیا	۱۸
تعزیه در ایران زهرا جعفری	۲۰
تعزیه، هنر بومی بشیر صابری	۲۵
اقبال و کربلا فریدون اکبری	۲۸
شعر طنز در ادبیات سیاسی عصر مشروطه علی نهامی	۳۲
تجربه در شعر نیما ایرج صادقی	۳۵
پی آواز حقیقت بدویم عباس رحیم‌بختیاری	۳۸
جان من عزم بخارا می‌کند محمود باقرپسند	۴۲
ناگفته‌هایی درباره‌ی تکواژها رسول کردی	۴۵
اَتباع در فارسی دبیرستان مرتضی اسماعیلی	۵۰
پیل اندر خانه‌ای تاریک مهدی صالحی	۵۴
دمیان مریم نیازی	۶۰
معلمان شاعر و نویسنده	۶۳

قابل توجّه نویسندگان محترم

این مجله خاص مطالعات دانشگران و متخصصان رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی به ویژه دبیران و مدرسان است که در مکاتبات خود با دفتر مجله رعایت نکات زیر را مورد توجه قرار دهند.

۱. 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 پیش دانشگاهی باشد.

۲. اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد، پیش‌نهاد یا ضمیمه کردن و محلّ قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.

۳. نثر مقاله به فارسی روان، ساده و سالم باشد و به دور از هرگونه تکلّف و تصنّع یا سره‌نویسی افراطی، به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.

۴. مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.

۵. اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.

۶. معرّفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی بپوست باشد.

۷. هیئت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.

۸. آرای مندرج در مقاله‌ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات کمک‌آموزشی و هیئت تحریریّه نیست و مسئولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.

۱۰. اصل مقاله برای بررسی به هیئت تحریریّه تحویل می‌شود. از ارسال تصویر آن خودداری کنید.

۱۱. مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

۱۲. مقالاتی که در زمینه‌ی راهبردهای یاددهی-یادگیری نوشته و ارسال شوند، در اولویت بررسی و چاپ‌اند. خواهشمند است جهت گیری مقالات به سوی شیوه‌های آموزش زبان و ادبیات و نوآوری‌های آموزشی باشد.

۱۳. مقاله‌ی پژوهشی حاوی یک مسئله‌ی علمی، نظر، اندیشه، پیام و یا دعوی و دست کم روش تازه‌ای است، حاصل تحقیق پژوهنده و به روشی علمی و منطقی بیان و اثبات می‌شود.

۱۴. عنوان، نام و نشانی. صفحه‌ی اول عنوان مقاله و نام نویسنده یا نویسندگان عنوان شغلی یا علمی و نام و نشانی کامل صفحه‌ی دوم نیز با عنوان و چکیده‌ی مقاله آغاز گردد.

۱۵. مقاله روی کاغذ (یک رو) در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۲۰ صفحه‌ی A4 ۲۴ سطری بیش‌تر باشد.

۱۶. ساختار مقاله.

چکیده ← مقدمه ← متن (طرح مقدمات، بحث) ← نتیجه‌گیری ← پی‌نوشت ← منابع

• چکیده: حداکثر ده سطر، شامل مسئله‌ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه‌ها

• مقدمه: شامل طرح موضوع یا مسئله‌ی تحقیق، ضرورت و پیشینه‌ی تحقیق

• نمودارها و شکل‌ها: این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و حتّی‌المقدور جای آن‌ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول‌ها باید روشن و آشکار باشد و شماره‌گذاری جدول‌ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می‌آید.

• منابع و مآخذ: در ذکر منابع و مآخذ در پایان مقاله، الگوی زیر باید اعمال شود.

کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، تعداد جلد، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر، تاریخ نشر

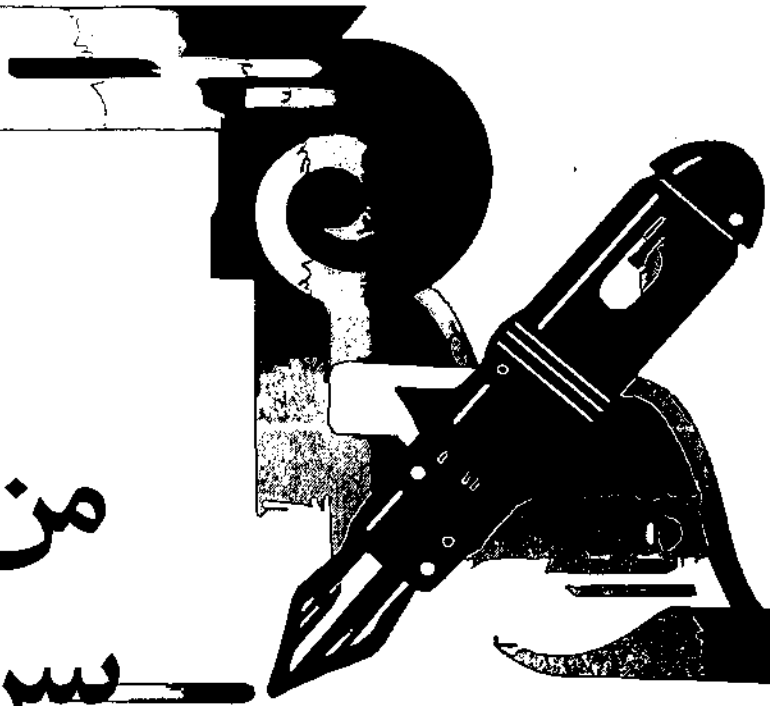
مجلات: نام خانوادگی، نام نویسنده، «عنوان مقاله»، نام نشریه، دوره‌ی مجله، شماره‌ی صفحه

از مجموعه‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام، «عنوان مقاله»، نام مجموعه یا کتاب، نام و نام خانوادگی تدوین کننده‌ی مجموعه، محل نشر: ناشر، تاریخ نشر، شماره‌ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله.

پایگاه‌های وب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، «عنوان موضوع»، نام و نشانی پایگاه اینترنتی با قلم ایرانیک، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه.

• ارجاعات: تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقاً به این صورت بیاید. (نام خانوادگی و نام نویسنده، سال نشر، شماره‌ی صفحه)

• پی‌نوشت: در پای صفحات مقاله هیچ‌گونه توضیحی نوشته نمی‌شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی‌نوشت ـ که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می‌آید ـ منتقل می‌گردد.



من می‌نویسم پس هستم...

رشد
آموزش زبان
و ادب فارسی
۲
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۲
◆ زمستان ۱۳۸۵

«دکارت» گفته است؛ «من می‌اندیشم پس هستم» و «آلبر کامو» عصیان خویش را دلیل هستی خویش و «اخوان ثالث»، مستی خویش را گواه هستی خویش می‌خواند.

می‌بینیم هرکس بهانه‌ای برای اثبات بودن خویش دارد و جلوه‌ای از وجود خویش را بزرگ می‌کند و از آن آیینه‌ای برای «من» و اثبات هستی خویش می‌سازد.

آیا نمی‌توان فهرستی بلند و طولانی ساخت و همه‌ی تظاهرات و نمودهای زیستن را حجّتی برای هستی خویش ساخت؟

من اخم می‌کنم پس هستم.

من لبخند می‌زنم پس هستم.

من عشق می‌ورزم پس هستم و...

امّا می‌توان پرسش بزرگی مطرح کرد تا هستی خویش را راحت‌تر فهمید و آن پرسش بزرگ این است که ما کیْ نیستیم؟ چه وقت هستی و بودن ما در محاق و گم‌بودگی است. چه وقت ما نیستیم و حتّی نمی‌فهمیم که نیستیم.

پاسخ به این پرسش ساده نیست و در این نوشتار سر آن نداریم که به آن پاسخ بگوییم. خوب می‌دانیم که انسان ـ به ویژه یک انسان بزرگ ـ وقتی بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود که هر لحظه خویش را اثبات کند.

همه‌ی آنان که در حافظه و زندگی دیگران حضور دارند ـ هر چند رفته باشند ـ همان‌هایی هستند که ردپای حضورشان را در زندگی انسان همیشه می‌توان رصد کرد. آنانی که زیستن امروز ما مدیون آن‌هاست که پیامبران، اندیشه‌وران، نویسندگان و شهیدان از آن جمله‌اند.

از میان این همه، تکیه‌گاه این نوشته، بر نویسندگان است؛ نویسنده «هستی» خویش را در اثر خویش نشان می‌دهد. نویسندگان به تعداد آثار بزرگ خویش زنده‌اند و به همان تعداد می‌توان برای آنان جشن تولّد گرفت. اشتباه نشود منظورم تعداد کتاب‌های آنان نیست. سال‌های زندگی هر نویسنده و شاعر و... به تعداد جملات و نکته‌هایی است که در ذهن و ضمیر و زندگی انسان‌ها می‌آفریند. به همین اعتبار می‌توان گفت سعدی و حافظ و مولانا و گوته و هوگو و تاگور به تعداد

جملاتشان زنده‌اند و، حتّی فراتر، به تعداد تفسیرها و تأثیرهای سخنانشان زنده‌اند.

گفتیم هرکس جلوه‌ای از وجود خویش را دلیل «هستی» خویش گرفته است. آیا چیزی به اندازه‌ی «نوشتن» حجّتِ بودن و هستی می‌تواند باشد؟ اگر نخست «کلمه» بود و نخستین وجود «کلمه»، هرکس به تعداد کلمات آفریده، در آفرینش سهیم است و به همان مقدار در تاریخ انسان آفریننده.

پس هر مقاله سند هستی نویسنده است و باید در هر سال به تعداد مقالات، ولادت نویسنده را تبریک گفت. البتّه همه‌ی نوشته‌هایی که در زایمانی طبیعی به دنیا لبخند می‌زنند و چشم می‌گشایند!

نوشته‌هایی هم هست که ناقص‌الخلقه‌اند. نوشته‌هایی نیز به شیوه‌ی «کورتاژ» متولّد می‌شوند و گاه چشم ناگشوده می‌میرند! نوشته‌هایی نیز هستند که در هستی خویش شرور و شرارت‌آفرین‌اند امّا هرچه باشند «هست»اند و ترجمان نوع زیستن و بودن نویسنده!

از این مقدمه‌ی نسبتاً طولانی که بگذریم، میزان مقالات یا بهتر بگوییم فرزندان معنوی نویسندگان برای مجلّه، فراوان شده است. در این هنگامه‌ی «پرعاطفگی» ناگزیر به انتخاب و گزینش هستیم و این بدان معناست که بسیاری مقالات چاپ نشده زیبا، پربار و دلیل «هستیِ» پرشکوه نویسنده‌اند امّا دریغ که مجال اندک مجلّه ما را شرمسار هماره‌ی آنان می‌سازد.

شورای نویسندگان مجلّه، برای آن که مخاطبان و خواهندگان و خوانندگان از این دست مقالات بی‌بهره نمانند، بر آن شدند که از این پس، مقالات یا تلخیص و فشرده‌ای از آنان را در سایت گروه زبان و ادبیّات فارسی قرار دهند تا هم ساحت بهره‌وری گسترش یابد و هم این هستی‌های زنده و پویا به دیگران جان و هستی و نشاط ببخشند.

امید است این گام، به کامیابی افزون‌تر اهالی ادبیّات بینجامد و پنجره‌ای (سایتی!) تازه فراروی خوانندگان بگشاید.

* دکتر زهرا ریاحی‌زمین
(استادیار دانشگاه شیراز)

چکیده:

نویسنده‌ی مقاله، که این کتاب را قبلاً تصحیح، شرح و آماده‌ی چاپ ساخته است، ضمن معرفی کتاب و مؤلف آن و تشریح اوضاع اجتماعی و سیاسی عصر تألیف کتاب، به ویژگی‌های سبکی آن پرداخته است. بخش معرفی کتاب و سبک آن از نظرتان می‌گذرد.

کلید واژه‌ها: عتبة الکتبه، رجه تسمیه، ترسل، نثر فنی، مکاتیب دیوانی، سلاطین سنجر

◆دوره‌ی بیستم
◆شماره‌ی ۲
◆زمستان ۱۳۸۵

مقدمه

این کتاب نمونه‌ی شاخص و برجسته‌ای از ترسّل و نامه‌نگاری درباری است. ترسّل و نامه‌نگاری یکی از مشاغل مهم دربارهای ایران در گذشته‌ی دور بوده است. این فن آن‌گونه که ابن‌ندیم در الفهرست بیان می‌کند در ایران قبل از اسلام نیز وجود داشته است. چه او تعداد زیادی مکتوبات را برمی‌شمارد که متعلق به روزگار ساسانیان از جمله اردشیر، شاپور، قباد، انوشیروان و خسروپرویز است، که از طرف شاه یا وزیر در قالب منشور، فرمان حکومتی، فتح‌نامه، امان‌نامه، و دیگر انواع مکاتیب به افراد مختلف از پادشاهان و شاهزادگان و وزرا و بزرگان و زعمای رعیت و... نوشته شده است.

ماهیت کتاب عتبة الکتبه

این کتاب که مجموعه‌ی مراسلات دیوان سلطان سنجر سلجوقی است، به گفته‌ی مؤلف، به فرمان یکی از وزرای سلطان سنجر که از او به عنوان «خداوند صاحب عالم عادل کبیر، ناصرالدین صدرالاسلام و المسلمین ملک‌الوزراء»[1] یاد می‌کند برای فرزندش قوام‌الدین نظام‌الاسلام جمع‌آوری شده است. این شخص بی‌شک ابوالفتوح ناصرالدین طاهربن فخرالملک المظفربن نظام‌الملک طوسی است که در جمادی‌الاولی سال ۵۲۸ هجری پس از آن‌که قوام‌الدین ابوالقاسم درگزینی، وزیر سنجر، در عراق به دار آویخته شد به وزارت سنجر رسید و پس از آمدن طایفه‌ی غز و ظهور فتنه‌ی ایشان در ذی‌حجه‌ی سال ۵۴۸ هجری وفات یافت.[2] بنابراین تاریخ کتابت عتبة‌الکتبه باید در فاصله‌ی سال‌های ۵۲۸ تا ۵۴۸ هجری بوده باشد.

منتجب‌الدین در مورد جمع‌آوری آن می‌گوید دوستان و بزرگان نسخت تازی و پارسی‌اش را از او طلب می‌کردند و چون او معتقد نبوده که آن‌چه می‌نویسد می‌تواند مورد استفاده‌ی دیگران واقع شود آن‌ها را نگه نمی‌داشته است. وقتی اصرار دوستان از حد می‌گذرد و برای این‌که به صفت بخل و امساک منسوب نشود، آن‌چه را در دسترس داشته گردآوری می‌کند و به فرمان وزیر سنجر به صورت کتاب مذکور شکل می‌دهد.[3]

اغلب مناشیر و مکتوبات و فرمان‌های کتاب یا به استناد تاریخی که در آن‌ها ذکر

عَتَبَة الکَتَبه

و منتجب‌الدین بدیع جوینی

شده و یا بنابر اشاراتی که در آن‌هاست؛ مثلاً جملات دعایی برای طول عمر سلطان و بقای دولت، مربوط به زمان حیات سلطان‌سنجر است. تنها دو مکتوب در کتاب وجود دارد که به جانشین سنجر، سلطان محمودبن محمدبن ملکشاه سلجوقی، نوشته شده و از او با لقب رکن‌الدنیا و الدین یاد گردیده است. در یکی از این دو مکتوب، منتجب‌الدین درگذشت سنجر و به سلطنت رسیدن سلطان محمود سلجوقی را بدو تسلیت و تهنیت گفته است.[۴] و در دیگری ضمن مدح محمود، از این‌که به علت نگاه داشتن رعایا و مصالح ایشان و انجام عبادات و طاعات از خدمت دیوانی دورافتاده طلب عفو و بخشایش نموده است.[۵]

در مورد نام کتاب، خود مؤلف، منتجب‌الدین مرجع، کاتب سلطان‌سنجر در قرن ششم، صراحتاً آن را «عَتَبَةالکتبه» می‌نامد، آن‌جا که می‌گوید: «این مجموعه را عتبةالکتبه نام نهاده شد به امید آن‌که دانندگان این صناعت و شناسندگان این بضاعت تأمل در آن به نظر عنایت و شفقت فرمایند.»[۶]

امّا در مورد وجه تسمیه‌ی کتاب به این نام، علامه قزوینی معتقد است که یا مقصود نوعی تواضع و فروتنی بوده است؛ یعنی که این مجموعه به منزله‌ی آستانه‌ای است مر دبیران را که همه بر آن پای می‌نهند و می‌گذرند، یا آن‌که شاید مراد از عَتَبه در این ترکیب پله و درجه و پایه است و غرض این بوده که این مجموعه منشآت، به منزله‌ی مَراقی و درجاتی است مر طالبان صنعت انشا را که به واسطه‌ی ممارست و مزاولت آن متدرجاً از فروترین پایه‌ی آن صنعت به بالاترین درجات آن ارتقا خواهند جست.[۷]

عتبةالکتبه شامل یک دیباچه و یکصد و پنج مکتوب است که از این تعداد، سی و نه مکتوب نخستین آن مناشیر و امثله و سلطانیات؛ یعنی مکاتیبی است که از جانب سلطان‌سنجر به سلاطین و حکام و ملوک اطراف فرستاده شده و بقیه؛ یعنی شصت و شش مکتوب بعد، در ذیل نوع اخوانیات جای گرفته است. رسالات اخیر شامل نامه‌های شخص منتجب‌الدین است به افراد مختلف از سلطان، وزیر، مقامات دربار، افاضل، علما، دانشمندان، زهاد، عُبّاد و افرادی که به نحوی با او در تماس و ارتباط بوده‌اند.

اهمیت و سبک کتاب

عتبةالکتبه از دو جهت حائز اهمیت است. یکی از جهت نثر کتاب که نمونه‌ای بسیار ارزشمند از انشای نثر فارسی در دستگاه‌های دولتی سلاجقه در قرن ششم است و دیگر از جهت اطلاعات مهم تاریخی و فرهنگی و اجتماعی، که این کتاب حاوی آن‌هاست. امّا درخصوص اطلاعاتی که از کتاب حاصل می‌شود باید گفت از آن‌جا که اطلاعات موجود درباره‌ی معاصرین خاندان سلجوقی بسیار اندک است و از حوادث و رجال مهم این دوره گزارش‌های محدودی به دست ما رسیده، این کتاب درنهایت درجه‌ی اهمیّت قرار دارد. در مکاتیب این کتاب مطالبی وجود دارد که به کمک آن می‌توان نقاط تاریک تاریخ را روشن کرد. در این مجموعه از امور و جریاناتی صحبت شده که در تاریخ ثبت نشده است؛ به عنوان مثال از عزل و نصب‌های متعددی که از جانب سلطان‌سنجر صورت گرفته است، در اکثر کتبی که در مورد تاریخ سلاجقه نوشته شده اثری دیده نمی‌شود امّا در این کتاب موجود است. در کتاب از افرادی سخن رفته که در روزگار خود مشهور و شناخته شده بوده‌اند امّا در تاریخ‌ها اشاره‌ای بدان‌ها نشده است و با مطالعه‌ی این کتاب می‌توان به هویت واقعی آن‌ها پی برد. در مورد آداب و رسوم

درباری و اجتماعی مرسوم دوره‌ی سنجری نیز مطالبی آمده که توجّه بدان‌ها برای آشنایی بیش‌تر با فضای اجتماعی موجود آن زمان ضروری است. کتاب، بیانگر بسیاری از قوانین و مقرّراتی است که در دستگاه‌های دولتی حکم‌فرما بوده و متصدّیان امور ملزم به رعایت و حفظ آن‌ها بوده‌اند. در برخی مکتوبات، پاره‌ای از وظایف و اختیارات افراد مختلف، اعم از قاضی، حاکم، خطیب، پیشوای مذهبی، والی، شحنه، مستوفی، مشرف، عارض، مقطع و تیول‌دار، متصرف، رعیت و... بیان شده که با نگرشی بر آن‌ها می‌توان به خوبی چهره‌ی اجتماع آن زمان را در ذهن ترسیم کرد. بسیاری از مکتوبات، آیینه‌ی روشنی از روابط اجتماعی افراد است و پیوندی را که بین طبقات مختلف اجتماع وجود داشته نشان می‌دهد. با مطالعه‌ی کتاب می‌توان اعتقادات و باورهای مذهبی و اخلاقی حاکم بر اجتماع آن روز را به خوبی دریافت. بنابراین، در کل باید گفت کتاب از دیدگاه‌های مختلف سیاسی، مذهبی، فرهنگی، اجتماعی و تاریخی درخور اهمیّت و اعتبار است و ارزش ژرف‌نگری و تعمّق و تفحّص جدّی را دارد.

در مورد سبک کتاب گفتنی است که عتبةالکتبه در نیمه‌ی اول قرن ششم نگارش یافته است. بنابراین، با استناد به طبقه‌بندی دوره‌ای نثر مرحوم بهار در کتاب سبک‌شناسی، این کتاب متعلّق به دوره‌ی دوم نثر فارسی است که درنهایت به شیوه‌ی نثر فنی متّصل می‌شود.

منتجب‌الدین از صنایع لفظی و معنوی که شعرا و نویسندگان این دوره در آثار خود به وفور از آن‌ها استفاده کرده‌اند به طور متعادلی بهره گرفته است و گذشته از موارد لزوم سعی نموده کلمات و عبارات خود را درنهایت سلاست و در عین حال جزالت بیان کند. او معتقد است وظیفه‌ی دبیر بیان مقصود و مطلوب سخن است و اگر به صنایع متکلّف لفظی و معنوی بپردازد از مقصود دور می‌ماند. کلام او در این مورد چنین است: «مُفلقان و بُلغای روزگار، سخن نثر [را] از تکلّف سجع و ایراد قراین مصون داشته‌اند الاّ که قرینه و سجعی بی‌تکلّف ایراد، متعاقب و متواتر گردد که آن پسندیده دارند به سبب آن‌که چون دبیر خاطر بر سجع و تتبع قوافی گمارد از مقصود سخن و مطلوب فَحوا بازماند و از جاده‌ی غرض ذر مضلّه‌ی اطناب و تطویل بی‌فایده افتد و بلاغت در سلاست لفظ و ایجاز معنی است.[۸]

به همین دلیل بر نوشته‌های او بیش از هر چیز استحکام و جزالت توأم با سادگی حکم‌فرماست. او در مواردی از سجع،

عتبة‌الکتبه از دو جهت حائز اهمیت است: یکی از جهت نثر کتاب که نمونه‌ای بسیار ارزشمند از انشای نثر فارسی در دستگاه‌های دولتی سلاجقه در قرن ششم است و دیگر از جهت اطلاعات مهم تاریخی و فرهنگی و اجتماعی، که این کتاب حاوی آن‌هاست

جناس و استعاره استفاده کرده امّا سخن را به ابتذال نکشانده است. آن‌چه به طور مشهود و ملموس در کلام منتجب‌الدّین دیده می‌شود اطناب است. استاد بهار معتقد است این اطناب‌ها لازم و ملزوم مکاتبات دیوانی است. ایشان اعتقاد دارند شیوه‌ی این مراسلات بر پایه و اساس نثر ابوالمعالی غزنوی در کلیله‌ودمنه است؛ جز آن‌که آسجاع و اطناب‌ها در عتبة‌الکتبه زیادتر است و در کلیله‌ودمنه کم‌تر.[۹]

نثر عتبة‌الکتبه مصداق واقعی سخن سعد وراوینی در مرزبان‌نامه است که گفت: «لطف از متانت درآویخته و جزالت با سلاست آویخته.»[۱۰]

نکته‌ی مهم سبکی در مورد این کتاب کاربرد فراوان اصطلاحات خاص دیوانی و لغات و ترکیبات نادر و کهن فارسی در آن است که کتاب را به صورت مجموعه‌ای باارزش از این قبیل کلمات درآورده است.

گفتنی است این اثر مهم، که تقریباً تنها یادگار انشایی و ترسّلی نثر باقی‌مانده از دربار سنجر و عموماً سلاجقه در قرن ششم است، تاکنون چندان مورد اقبال ادب‌دوستان قرار نگرفته و تنها کار ارزشمند و بزرگ‌ترین کاری که می‌توانسته در مورد آن انجام شود کار سترگ استاد علامه‌ی قزوینی در احیای نسخه‌ی منحصر به فرد خطی آن است. نگارنده‌ی این سطور نیز متن موجود عتبة‌الکتبه را تصحیح و شرح و آماده‌ی چاپ کرده است.

یادداشت‌ها

۱. عتبة‌الکتبه، ص ۵
۲. زبدة‌النصر، ص ۳۲۵؛ کامل‌ابن اثیر، ج ۱۱، ص ۷۹؛ راحة‌الصدور راوندی، ص ۱۶۷
۳. عتبة‌الکتبه، ص ۵
۴. عتبة‌الکتبه، ص ۱۲۶
۵. عتبة‌الکتبه، صص ۱۲۹ـ ۱۳۰
۶. عتبة‌الکتبه، ص ۵
۷. مقدمه‌ی عتبة‌الکتبه، ص ز؛ مقالات قزوینی، ص ۵۳۴
۸. عتبة‌الکتبه، ص ۱
۹. سبک‌شناسی، ج ۲، ص ۳۷۸
۱۰. مرزبان‌نامه، ص ۱۰

منابع و مآخذ

۱. بنداری اصفهانی، زبدة‌النصره و نخبة‌العصره، ترجمه‌ی محمّدحسین جلیلی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۶
۲. بهار، محمّدتقی، سبک‌شناسی، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹
۳. بیهقی (معروف به ابن‌فندق)، ابوالحسن علی‌بن زید، تاریخ بیهق، تصحیح احمد بهمنیار، مقدمه‌ی میرزا محمّدبن عبدالوهاب قزوینی، چاپ دوم، تهران: چاپخانه‌ی اسلامیه، ۱۳۱۷
۴. تویسرکانی، قاسم، نامه‌های رشیدالدّین وطواط، تهران: دانشگاه تهران، اسفندماه ۱۳۳۸
۵. جوینی، علاءالدین عطاملک بن بهاءالدین محمّدبن محمّد، تاریخ جهانگشای، به اهتمام محمّدبن عبدالوهاب قزوینی، هلند، لیدن: مطبعه بریل، ۱۳۲۹ هـ. ۱۹۱۱م
۶. جوینی، مؤیدالدوله منتجب‌الدّین بدیع اتابک، عتبة‌الکتبه، تصحیح محمّد قزوینی، عباس اقبال، تهران: شرکت سهامی چاپ، مرداد ماه ۱۳۲۹
۷. راوندی، محمّدبن علی‌بن سلیمان، راحة‌الصدور و آیة‌السرور، تصحیح محمّد اقبال، مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر، دی ماه ۱۳۳۳
۸. سمرقندی، دولتشاه بن علاءالدوله، تذکرة‌الشعراء، به همّت محمّد رمضانی، تهران: خاور، ۱۳۳۸
۹. شیبانی (معروف به ابن‌اثیر)، عزّالدّین ابی الحسن علی‌بن ابی الکرم محمّدبن محمّدبن عبدالکریم بن عبدالواحد، الکامل فی التاریخ، بیروت: دار صادر، دار بیروت، ۱۳۸۷ هـ. ۱۹۶۷م
۱۰. عوفی، محمّد، لباب‌الالباب، تصحیح سعید نفیسی، تهران: اتّحاد، اسفندماه ۱۳۳۵
۱۱. فروزانفر، بدیع‌الزّمان، سخن و سخنوران، چاپ دوم، تهران: خوارزمی، شهریورماه ۱۳۵۰
۱۲. قزوینی، محمّد، مقالات قزوینی، گردآورنده عبدالکریم جربزه‌دار، چاپ اول، تهران: اساطیر، ۱۳۶۳
۱۳. وراوینی، سعدالدّین، مرزبان‌نامه، به کوشش دکتر خلیل خطیب‌رهبر، چاپ دوم، تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳۳۶

* محمدصادق خادمی (۱۹ سال سابقه‌ی تدریس) کارشناس ارشد ادبیّات فارسی از پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (مؤسّسه‌ی آموزشی دانشگاه تهران)، مدرّس ضمن خدمت و مراکز پیش‌دانشگاهی و دبیر دبیرستان نمونه‌ی دولتی گرگان.

شخصیّت‌ها در تاریخ بیهقی

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۸۰
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۲
◆ زمستان ۱۳۸۵

چکیده:

نویسنده در این مقاله با استناد به تاریخ بیهقی به معرفی برخی شخصیّت‌های مهم آن می‌پردازد و با بیان مفهوم «شخصیّت»، اصطلاح «پروتوتیپ» را تعریف می‌کند و انواع آن را برمی‌شمارد و نتیجه می‌گیرد که کتاب تاریخ بیهقی، در ردیف پروتوتیپ‌های تاریخی ـ ادبی جای دارد. وی در ادامه، صفات فردی اشخاصی چون سلطان مسعود غزنوی، بوسهل زوزنی، آلتونتاش و... را بیان می‌کند.

کلید واژه‌ها: شخصیت، تاریخ بیهقی، التونتاش، سلطان مسعود غزنوی، بوسهل زوزنی، ابونصر مشکان، خسنک وزیر، ابوحنیفه اسکافی، ارسلان جاذب، حرّه ختلی، علی قریب، بادر جاندار

واژه‌ی «شخصیّت» هم ناظر به سجیّه‌ی مختص هر شخص است و هم مجموعه‌ی عوامل باطنی و نفسانیات (احساسات، عواطف و افکار) یک فرد. (فرهنگ معین)

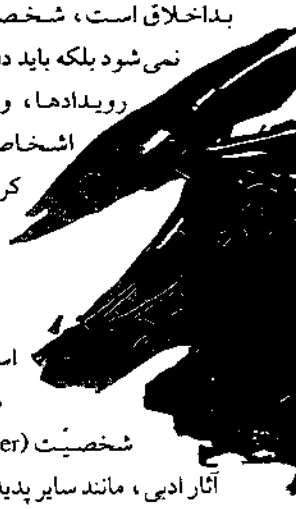
آن‌چه در تاریخ بیهقی ممتاز است این است که شخصیّت‌های آن همگی از هر دو بُعد مورد توجّه و نظر بوده‌اند؛ از قبیل: شخصیّت‌هایی چون سلطان مسعود، حُرّه ختلی، علی قریب، بونصر مشکان، بوسهل زوزنی، حسنک وزیر و...

بنابراین، بیهقی از به کارگیری شخصیّت‌های قالبی پرهیز کرده و آگاهانه نظر داده است؛ آن‌جا که می‌گوید: «این بوسهل، مردی امام‌زاده و محتشم و فاضل و ادیب بود، امّا شرارت و زعارتی در طبع وی مؤکد شده و...»[1] ابتدا بیهقی با گفتن صفاتی چون امام‌زاده و محتشم و فاضل و ادیب به شخصیّت خود حیات می‌بخشد امّا با آوردن صفاتی چون شرارت و زعارت و... نشان می‌دهد که شخصیّت او شخصیّتی قالبی نیست.

گفتن، عقلانی و لحظه‌ای است، امّا

نشان دادن، احساسی و صمیمانه است. بیهقی این دو ویژگی را با هم در کتاب خود رعایت کرده است.

با گفتن این‌که شخصیّتی شوخ، زیرک، پلید، دست و دلباز، تنبل و بداخلاق است، شخصیّتی خلق نمی‌شود بلکه باید دائم از طریق رویدادها، ویژگی‌های اشخاص را اثبات کرد. کاری که بیهقی از عهده‌ی آن خوب برآمده است.



مفهوم شخصیّت (Character) در آثار ادبی، مانند سایر پدیده‌های دنیای هنر، درگذر زمان و با عبور از پیچ و خم‌های زندگی بشر، همواره دست‌خوش تغییر و تحوّل بوده است.

خلق اثری ادبی بدون طرح شخصیّت‌ها و کاراکتر[1] هرگز امکان‌پذیر نیست. بنابراین، شخصیّت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر، روی آن‌ها بنا می‌شود.

پروتوتیپ چیست؟ نمونه‌های اولیه‌ای است که در زندگی واقعی به نوعی ذهن نویسنده را، برای خلق یک شخصیّت، تحریک کرده و به او ابزارها و مواد خام لازم را برای این آفرینش بخشیده است.

پروتوتیپ‌ها انواع گوناگونی دارند: ۱ـ پروتوتیپ سیاسی ۲ـ تاریخی ۳ـ ادبی ۴ـ طبقاتی ۵ـ مذهبی ۶ـ گروه‌های انسانی به عنوان پروتوتیپ ۷ـ پروتوتیپ‌هایی با منشأ ژورنالیستی ۸ـ پروتوتیپ‌های اساطیری و حماسی ۹ـ پروتوتیپ‌ها در زندگی خصوصی نویسندگان.

تاریخ بیهقی در ردیف پروتوتیپ‌های تاریخی ـ ادبی جای می‌گیرد. کتاب بیهقی، تاریخ محض نیست بلکه بیهقی با قلم سحرآسای خویش آن را به صورت رمانی گیرا و جذاب درآورده است. بیهقی به اشخاص بسیاری در کتاب خود اشاره دارد و درباره‌ی شخصیّت و ویژگی آنان بحث می‌کند؛ از جمله:

۱. سلطان مسعود غزنوی
(جلوس ۴۲۱ هـ ق ـ مقتول ۴۳۲ هـ ق)

از خلال حوادث مختلف تاریخ بیهقی، این حقیقت، آشکارا به چشم می‌خورد که مسعود پادشاهی باسواد و درس‌خوانده و معلّم دیده بوده است. وی در فارسی خواندن و نوشتن به تصدیق گواهانی چون بونصر مشکان و بیهقی و عبدالغفار، در خاندان غزنوی بی‌نظیر بوده است. بیهقی می‌گوید: «نامه را امیر توقیع کرد و به خط خویش فصلی زیر نامه نبشت سخت قوی؛ چنان‌که او نبشتی ملکانه». مسعود از علم مهندسی نیز مطلع بود و در هندسه و مهندسی آیتی بوده است.

سلطان مسعود غزنوی مردی است که گویی سوگند خورده دمی به یاد رعایای خود نباشد و دمی از خوش‌گذرانی دست برندارد. سربازان می‌روند و به ضبط و توقیف اموال رعایا مشغول می‌شوند، امیر هم در کنار سربازانش به نشاط و شراب مشغول است، چنان‌که دمی از باده‌گساری نمی‌آساید.

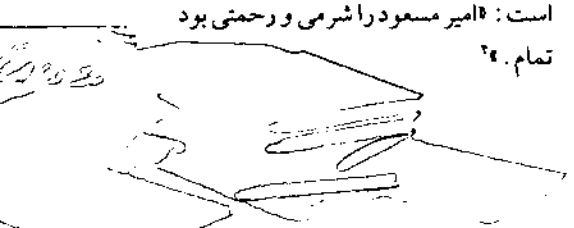
وقتی که سلطان مسعود در دندانقان شکست می‌خورد، می‌گوید: «غم خوردن سودی ندارد پس به سر نشاط باز می‌شود و شراب می‌خورد».

سلطان مسعود، امیری مستبد و خودسر بوده است و گاهی به صراحت به استبداد رأی خود نیز اقرار می‌کند. چنان‌که در نامه‌ای که پس از شکست دندانقان به ارسلان‌خان، خان ترکستان می‌نویسد، اشاره می‌کند که رأی درست آن بود که سوی هرات می‌رفتم؛ همان طوری که به من گفتند. «امّا ما را لجاجی و ستیزه‌ای گرفته بود... خواستیم که سوی مرو رویم... آن نادره (شکست دندانقان) افتاد. سوی مرو رفتیم و دل‌ها گواهی می‌داد که خطای محض است.»[2]

سلطان مسعود، به رغم خودرأیی‌اش به «مشورت» سخت معتقد است. بیهقی در جاهایی دیگر، شخصیّت سلطان مسعود را این‌گونه بیان می‌کند که او زود تحت تأثیر سخنان اطرافیان خود قرار می‌گیرد. «از خداوند هیچ عیب نیست، عیب از بدآموزان است.»

یکی از شگردهای سلطان مسعود این است که وقتی می‌خواهد دست به کاری بزرگ و ناپسند بزند چون می‌داند کارش توجیه‌پذیر نیست، خود از شهر خارج می‌شود. چون فرمان می‌دهد حسنک را بر دار کنند، قصد شکار و نشاط سه روزه می‌کند و با ندیمان و خاصگان و مطربان از شهر خارج می‌گردد.

سلطان مسعود صفات پسندیده هم داشت؛ از قبیل: شرم، حلم، رحمت، بزرگی و کریمی. چنان‌که وقتی بوسهل زوزنی در شهر بلخ در امیر می‌دمید که حسنک را بر دار باید کشید، می‌خوانیم: «امیر بس حلیم و کریم بود، جواب نگفتی»[3] بیهقی اضافه می‌کند: «توان گفت از وی کریم‌تر و حلیم‌تر پادشاه نتواند بود». در داستان بوسعید سهل نیز بیهقی نوشته است: «امیر مسعود را شرمی و رحمتی بود تمام.»[4]



صفت پسندیده‌ی دیگر سلطان مسعود، حق‌شناسی و قدردانی اوست. سبب انتخاب خواجه احمدحسن را به وزارت چنین ذکر می‌کند: «خواجه به روزگار پدرم آسیب‌ها و رنج‌ها دیده است و ملامت کشیده.»[۵]

مهم‌تر از همه، آن است که بیهقی در خطبه‌ی مجلد دهم تاریخ خود، به کنایه، همه‌ی چیزهای گفتنی را درباره‌ی ولی‌نعمت خود گفته و پوشیده به بی‌لیاقتی او نیز اشاره کرده است. «چه بود از آن‌چه باید پادشاهی را که امیر مسعود ـ رضی‌الله عنه ـ را آن نبود، از حشم و خدمتکاران و اعیان دولت و خداوندان شمشیر و قلم و لشکر بی‌اندازه و پیلان و ستور فراوان و خزانه‌ی بسیار؟ امّا چون تقدیر چنان بود... این ملک ـ رحمة‌الله علیه ـ تقصیری نکرد؛ هر چند مستبد به رأی خویش بود و شب و شب‌گیر کرد، و لکن کارش بنرفت که تقدیر کرده بود ایزد، عزّ ذکره، در ازل‌الآزال که خراسان چنان که باز نمودم رایگان از دست وی برود و خوارزم و ری و جبال هم چنین.»[۶]

۲. بوسهل زوزنی
(وزیر سلطان مسعود و سرپرست دیوان رسائل)

بیهقی در کتاب خود درباره‌ی بوسهل می‌گوید: بوسهل، زبان و ادب عرب را به خوبی و به کمال آموخته و به آن زبان شعر می‌سروده است. وی در شاعری دستی قوی داشته و شعر به غایت نیکو می‌گفته است. در بدیهه‌گویی و زودگویی، قریحه‌ای خوش و طبعی چالاک داشته است. بیهقی در عبارات زیر ویژگی‌های شخصیّتی بوسهل را به زیبایی بیان می‌کند:

شگفتا در طبع این امام‌زاده‌ی محتشم فاضل ادیب شاعر لطیف طبع عشرت‌دوست میگسار شادخوار، شرارت و زعارتی مؤکد شده است. او درشت‌خویی است که بر خشمش طاقت نمی‌آورد. کینه‌توزی است که بر سر بریده‌ی دشمن شادخواری می‌کند. بهانه‌جویی است مفتّن. خشمگینی است دشنام‌گو. مردم‌آزاری است نامهربان. لاف‌زنی است گزافه‌گو، نامعتمدی است خیانت‌کار. جاه‌طلبی است فرصت‌جو که پیوسته در پی ترفّع است و بزرگ شدن خود را در خُرد نمودن بزرگان و از میان برداشتن آنان می‌جوید. بوسهل در باب آلتونتاش خوارزمشاه فسادی می‌کند، بدین معنی که در سر امیر می‌نهد که خوارزمشاه راست نیست و فرمان فرو گرفتن و برانداختن او را به خط مسعود می‌گیرد. این راز آشکار می‌گردد و مایه‌ی بی‌اعتمادی آلتونتاش و موجب تباهی‌های فراوان می‌گردد و سرانجام خراسان در سر این خیانت می‌شود.

۳. شخصیّت آلتونتاش
(حاجب سالار سلطان محمود غزنوی و حاکم خوارزم ـ مقتول به سال ۴۳۲ هـ. ق در جنگ با علی تکین در عهد سلطان محمود)

در نخستین جایی که اهمیّت آلتونتاش و نزدیکی او به سلطان مسعود آشکار می‌شود در فصل «آمدن حاجب علی قریب به باغ عدنانی به پیشگاه سلطان» است که چنین آمده است:

«و سلطان بر تخت بود اندر و آن رواق که پیوسته است بدان خانه‌ی بهاری، و آلتونتاش را نشاند بر دست راست تخت و امیر عضدالدوله، یوسف، عم را برابر نشاند و اعیان و محتشمان دولت نشسته و ایستاده»[۷] چنان که مشاهده می‌شود حتی نام آلتونتاش، مقدم بر نام امیر عضدالدوله، یوسف، عم سلطان مسعود آمده است و جز این دو نام، از دیگران ذکری به میان نیامده و تنها به کلمه‌ی اعیان و محتشمان اکتفا شده است.

و نیز در جایی که سخن به وساطت و شفاعت «حاجب علی قریب» می‌راند پیداست که سخن او در پادشاه تا چه مایه انفاذ دارد و چگونه سلطان سخنان او را برابر سخنان پدر می‌شمارد و نصایح مشفقانه‌ی او را علی‌الظاهر به سمع رضا می‌شنود و در مصلحت‌بینی خوارزمشاه هیچ‌گونه شکی ندارد.

«سلطان گفت که سخن خوارزمشاه، ما را برابر سخن پدر است و آن به رضا بشنویم و نصیحت مشفقانه‌ی او را بپذیریم و کدام وقت بوده است که او مصلحت جانب ما نگاه نداشته است؟ و آن‌چه در این روزگار کرد بر همه روشن است و هیچ چیز از آن‌چه گفت و نبشت بر ما پوشیده نمانده است و به حق آن رسیده آید.»[۸]

وقتی که سلطان از هرات به جانب بلخ می‌رود، نامه‌ای به قدرخان می‌نویسد که بیهقی آن را در کتاب خود آورده است:

«حاجب فاضل خوارزمشاه آلتونتاش، آن ناصح که در غیبت ما قوم غزنین را نصیحت‌های راست کرده بود و ایشان سخن او را خوار داشته، این جا به هرات به خدمت آمد و وی را بازگردانیده می‌آید با نواختی هرچه تمام‌تر، چنان‌که حال و محل و راستی او اقتضا کند.»[۹]

۴. ابوحنیفه اسکافی

(فقیه و دانشمند مشهور معاصر ابوالفضل بیهقی)

بیهقی می‌گوید: «بوحنیفه مردی است که کم‌تر فضل وی شعر است و بی‌اجری و مشاهره، درس ادب و علم دارد و مردمان را رایگان علم آموزد. و اگر این فاضل از روزگار ستمگر داد یابد و پادشاهی، طبع او را به نیکوکاری مدد دهد، چنان‌که یافتند استادان عصرها چون عنصری و عسجدی و زینبی و فرخی ـ رحمةالله علیهم اجمعین ـ در سخن موی به دو نیم شکافد و دست بسیار کس در خاک مالد و مگر بیابد، که هنوز جوان است.»[۱۰]

۵. حسنک وزیر

(ابوعلی حسن بن محمد میکال مشهور به حسنک، وزیر سلطان محمود غزنوی ـ مقتول به سال ۴۲۵ هـ. ق)

بیهقی در عبارات زیر به زیبایی شخصیّت حسنک را بیان می‌کند:

«و حال حسنک دیگر بود، که بر هوای امیر محمّد و نگاهداشت دل و فرمان محمود این خداوندزاده را بیازرد و چیزها کرد و گفت که آکفای آن را احتمال نکنند تا به پادشاه چه رسد. و چاکران و بندگان را زبان نگاه باید داشت با خداوندان، که محال است روباهان را با شیران به چخیدن.»[۱۱]

بیهقی در عبارات زیر نیز به شخصیّت مهم و ارزشمند حسنک اشاره دارد:

«بر اثر خواجه احمد بیرون آمد به اعیان و به خانه‌ی خود باز شد. و نصر خلف دوست من بود، از وی پرسیدم که چه رفت؟ گفت که چون حسنک بیامد، خواجه بر پای خاست، چون او این مکرمت بکرد، همه اگر خواستند یا نه برپای خاستند. بوسهل زوزنی بر خشم خود طاقت نداشت برخاست نه تمام و بر خویشتن می‌ژکید. خواجه احمد او را گفت: «در همه‌ی کارها ناتمامی» وی نیک از جای بشد. و خواجه امیر حسنک را هرچند خواست که پیش وی نشیند، نگذاشت و بر دست راست من (بیهقی) نشست. و [بر] دست راست، خواجه ابوالقاسم کثیر و بونصر مشکان را بنشاند ـ هر چند ابوالقاسم کثیر معزول بود، امّا حرمتش سخت بزرگ بود ـ و بوسهل بر دست چپ خواجه، ازاین نیز سخت بتابید. و خواجه‌ی بزرگ روی به حسنک کرد و گفت: خواجه چون می‌باشد و روزگار چگونه می‌گذراند؟ گفت: جای شکر است. خواجه گفت: دل، شکسته نباید داشت که چنین حال‌ها، مردان را پیش آید، فرمان برداری باید نمود به هرچه خداوند فرماید، که تا جان در تن است، امید صد هزار راحت است و فرج است.»[۱۲]

۶. حُرّه خُتّلی

در تاریخ بیهقی بسیار کم‌اند زنانی که به طور مستقیم، شخصیّتی سیاسی داشته باشند. تنها به یک مورد برمی‌خوریم و آن، یکی از عمه‌های سلطان مسعود است به نام حُرّه خُتّلی. از آن‌چه از گفته‌های بیهقی استنتاج می‌شود، این زن بسیار مدبّر و کاردان، با شخصیّت و وارد در مسائل روز بوده و حتی از مادر مسعود، قدرت و اهمیّت بیش‌تری داشته است. به دو دلیل حرّه ختلّی، علاقه‌مند به برکناری محمّد و روی کار آمدن مسعود است. یکی این‌که وی زنی بسیار عاقل و دوراندیش بود و می‌توانست به وضوح دریابد که محمّد با خصوصیاتی که داشت، نمی‌توانست از عهده‌ی کار مُلک و نگاهداری سلطنت غزنوی برآید، و دیگر این‌که عاشقانه مسعود را دوست می‌داشت. حرّه‌ی ختلّی به هنگام سلطنت مسعود، در سفر و حضر همراه وی بوده و این، خود، یکی دیگر از دلایلی است که اهمیّت او را در سیاست زمان، و علاقه‌ی وی را به مسعود ثابت می‌کند.

۷. مادر حسنک وزیر

بیهقی درباره‌ی دلاوری و خویشتن‌داری مادر حسنک در مرگ فرزندش می‌گوید:

«و مادر حسنک زنی بود سخت جگرآور. چنان شنیدم، که دو سه ماه از او این حدیث پنهان داشتند. چون بشنید، جزعی نکرد، چنان‌که زنان کنند بلکه بگریست به درد، چنان‌که حاضران از درد وی خون گریستند. پس گفت: «بزرگا مردا که این پسرم بود! که پادشاهی چون محمود، این جهان بدو داد و پادشاهی چون مسعود، آن جهان» و ماتم پسر سخت نیکو بداشت، و هر خردمند که این بشنید بستدید.»[۱۳]

۸. اسماء مادر عبدالله زبیر و دختر ابوبکر و خواهر عایشه

بیهقی، مادر عبدالله زبیر را مثال می‌زند، که چون به دستور حجّاج، سرش

را از تن جدا ساختند و بدنش را به دار آویختند و خبر به مادرش بردند، هیچ جزع نکرد و فقط گفت: «اناللّه و انا الیه راجعون؛ اگر پسرم نه چنین کردی، نه پسر زبیر بودی.»[۱۴] حجاج که از این گفته باخبر شد، گفت: اگر او و عایشه دو مرد بودند، هرگز خلافت به بنی‌امیه نمی‌رسید، و برای آزمایش بیش‌تر این زن، دستور داد تا نعش پسرش را به وی نشان دهند، و عکس‌العملش را ببینند. هنگامی که چنین کردند، و این زن بدن فرزندش را بر بالای دار بدید، به شریف‌ترین زنی که نزدیکش بود، روی کرد و گفت: «وقت آن نیامده، که این سوار را از این اسب فرود آورند؟»[۱۵] و دیگر سخنی نگفت، و رفت. چون خبر به حَجاج بردند، دستور داد، تا بدن عبداللّه زبیر را از دار پایین آوردند و به خاک سپردند.

۹ـ بونصر مشکان (دبیر رسایل سلطان محمود و مسعود غزنوی و استاد و مقتدای بیهقی)

بیهقی در تجلیل مقام علمی و فضیلت بونصر مشکان می‌گوید: «کفایت و بلاغت و عقل بدو پایان یافت و او شایسته‌تر است برای این شعر که در باب ابوالقاسم اسکافی دبیر ـ رحمةاللّه علیه ـ گفته‌اند:

اَلَم تَرَ دیوانَ الرسائلِ عُطِّلَت/ بفقدانه اَقلامُهُ وَ دَفاتِرُه[۱۶]

بیهقی حرمت مقام استادی بونصر را پاس می‌دارد؛ از جمله می‌گوید: در مدت نوزده سالی که در خدمت استاد بودم او مرا عزیزتر از فرزند خود نواخت و در پرتو حمایت او، نام و جاه و مال و عزت فراوان یافتم و من قادر نیستم یک‌دهم حقی را که از او بر گردن من است، ادا کنم. و با عبارت خود بیهقی می‌خوانید: «و باقی تاریخ چون خواهد گذشت که نیز نام بونصر نبشته نیاید در این تألیف، قلم را لَختی بر وی بگریانم و از نظم و نثر بزرگان که چنین مردم و چنین مصیبت را آمده است باز نمایم تا تشفّی‌ای باشد مرا و خوانندگان را.»[۱۷]

۱۰ـ حاجب بزرگ علی قریب

(حاجب بزرگ دستگاه سلطان محمود و رهبر گروهی است که امیرمحمد را بر تخت نشانده و سپس بر کنار و زندانی کرده‌اند و یا لشکر و اموال، به هرات به خدمت مسعود می‌آید)

پیش از حرکت به هرات، هنگام وداع، آثار نومیدی و تأثر در سیمای حاجب بزرگ مشهود بود و در نگاه مسعود، پاشیدن دانه را برای به دام افکندن خود می‌دید:

«بدرودش باش، به حقیقت بدان که چندان است که سلطان مسعود چشم بر من افکند، پیش شما مرا نبینند.»[۱۸] و در جای دیگر می‌گوید: «امّا دانم که این عاجزان، ایـــن خـداونـدزاده را بنگذارند تا مرا زنده مـانـد، کـه بترسند.»[۱۹]

ابوالفضل بیهقی در کار سرنوشت شوم علی حاجب که به قول خودش که نوشته است: «و من که بوالفضلم می‌گویم که چون علی، مرد کم رسد»[۲۰] تمام خطوط اصلی ناکامی‌های او را رسم کرده است. از وداع دردناکش با کدخدای خویش در غزنین و سوز و گدازی که در نامه‌ی او برای پسرش محسن بیان شده است: «در نامه‌ای به خط علی این فصل بود که من رفتم سوی هرات و چنان گمان برم که دیدار من با تو و با خانگیان به قیامت افتاد.»[۲۱]

حاجب بزرگ به اسفزار نزدیک هرات می‌رسد و مورد استقبال قرار می‌گیرد. «علی چون به دهلیز نشست، هر کسی رسید او را چنان خدمت کردند که پادشاهان را کنند که دل‌ها و چشم‌ها به حشمت این مرد آکنده بود و وی هر کسی را لطف می‌کرد و زهرخنده می‌زد و به هیچ روزگار من او را با خنده‌ی فراخ ندیدم الاّ همه تبسّم که صعب مردی بود و سخت فرو شده بود[۲۲] چنان که گفتی می‌داند که چه خواهد بود.»[۲۳]

پی‌نوشت‌ها:

۱. نک: تاریخ بیهقی، خلیل خطیب رهبر، ج۱، ص ۲۲۶
۲. همان، ج۳، ص ۹۶۲
۳. همان، ج۱، ص ۲۲۸
۴. همان، ج۱، ص ۱۸۰
۵. همان، ج۱، ص ۲۰۰
۶. همان، ج۳، صص ۱۰۹۷ و ۱۰۹۸
۷. همان، ج۱، ص ۴۶
۸. همان، ج۱، ص ۴۷
۹. همان، ج۱، صص ۶۸ و ۶۹
۱۰. همان، ج۲، صص ۴۲۴ و ۴۳۲
۱۱. همان، ج۱، ص ۲۲۷
۱۲. همان، ج۱، ص ۲۳۱ و ۲۳۲
۱۳. همان، ج۱، ص ۲۳۶
۱۴. همان، ج۱، ص ۲۳۹
۱۵. همان، ج۱، ص ۲۴۰
۱۶. آبا ندیدی دیوان رسائل را که قلم‌ها و دفترهایش از فقدان وی بی‌کار و معطّل مانده است.
۱۷. نک، تاریخ بیهقی، ج۳، ص ۹۲۹
۱۸. همان، ج۱، ص ۴۳
۱۹. همان، ج۱، ص ۴۴
۲۰. همان، ج۱، ص ۴۵
۲۱. همان، ج۱، ص ۴۵
۲۲. در خود فرو رفته و غمگین بود.
۲۳. نک: تاریخ بیهقی، ج۱، ص ۴۶

منابع و مآخذ:

۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، با شرح خلیل خطیب رهبر، انتشارات مهتاب، چاپ پنجم، پاییز ۱۳۷۵، جلدهای ۱ و ۲ و ۳
۲. دقیقیان، شیرین‌دخت، منشأ شخصیت در ادبیات داستانی [بی‌نا]، چاپ اول، بهار ۱۳۷۱
۳. یادنامه‌ی ابوالفضل بیهقی، دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ دوم، زمستان ۱۳۷۴
۴. سیوسپی، غلامحسین، دیداری با اهل قلم، تهران، انتشارات علمی، چاپ پنجم، ۱۳۷۵

* دکتر علی‌محمّدی، استادیار
دانشگاه بوعلی سینا همدان

و نگاهی به غزل بیدل

می‌رود صبح و اشارت می‌کند

چکیده:
یکی از درس‌های بخش ادبیّات غنایی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی غزل «اشارات صبح» از بیدل دهلوی (۱۰۵۴ ـ ۱۱۳۳ق) است. این غزل به قصد معرفی سبک هندی به دانش‌آموزان در کتاب آمده است. مؤلف می‌کوشد در این مقاله، ضمن تشریح بیت‌بیت این غزل، به جنبه‌های زیبایی‌شناختی و سبکی آن، به استناد منابع معتبر، اشاراتی داشته باشد. مقاله با حذف شواهد و مثال‌های جانبی از نظرتان می‌گذرد.

کلید واژه‌ها: برق، شرار، صبح، آرزو، انتظار، هنجار نحوی زبان

از ویژگی‌های بارز بلاغت شعر بیدل، که در این «غزل» حضوری فعال دارد، وجود تضاد و ایجاد تصویرهای پارادوکسی است.[1] دنبال‌کردن این ویژگی، در یک نقد روان‌شناسانه، منتقد را به گشودن دریچه‌های تازه‌ای به چشم‌اندازهای دیگر شعر و شخصیت بیدل سوق می‌دهد. از طرفی با استخراج واژه‌ها و ترکیب‌های از دیوان پرحجم او، با توجه به اهمیت هم‌نشینی واژه‌ها در ادبیّات، می‌توان به این نتیجه رسید که شاعر در به کارگیری الفاظ و ترکیب‌ها تسلّط داشته است و چنین نیست که بنا به ضرورت شعری، ترادف و تقریب معنوی، واژه‌ها در دیوان او گرد آمده باشند. با یادآوری این دو ویژگی به سر اصل مطلب می‌رویم:

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

برق: روشنایی و درخششی است که بر اثر ایجاد میدان مغناطیسی، از دل ابر بیرون می‌جهد. در گذشته و در سنت ادبی، برق نماد شکوه، سرعت، سوزندگی و نابودکنندگی آنی و عظمت هرچه تمام‌تر بوده است. حقیقتاً این شکوه و جلال، در طبیعت نیز به چشم می‌آمده است. برای انسان آن روز که در پرتو نور شمع و چراغ‌های زنبوری، با تاریکی مبارزه می‌کرد، البته برق شکوهی تمام‌تر از آن چه امروز دارد، داشت. به همین سبب، طبیعی بوده است که شاعر، برای شعله‌ی شوق خویش، هیچ مشبّهٌبهی را برتر از برق، نبیند.

با: دربرابر، در مقابل، در مقایسه‌ی، با وجود

شوقم: شوق من. شوق: آن حرارت و گرمی‌ای است که در هنگام جدایی از یار، به امید رسیدن به معشوق، عارض عاشق می‌شود. نباید معنی آن را با کاربرد امروزی آن، اشتباه کرد. ما امروز شوق را به معنی نوعی نشاط و بشاشتی می‌دانیم که حاصل از رسیدن به مطلوب باشد؛ حال آن که در گذشته، این سرخوشی در عالم فراق و به امید وصال بوده است.

شراری: یک شرار، «ی» در شراری بیانگر کوچک‌نمایی (تصغیر) است. شرار: شرر، جرقه.

نکته‌ی ظریفی که در «شراری» وجود دارد، تلفیق نماد اندک زمان (شرار) با «ی» کوچک شماری است که اغراقی است برای فرصت کوتاه.

شعله: در این بیت نماد فروزش تمام است. به همین دلیل، شاعر قصد دارد بزرگی آن را کوچک بداند.

طفل نی‌سوار: نمادی است از امری تصنعی و خالی از جوهر و فایده و اشاره دارد به کودکانی که با نی یا چوبی که در میان پاهای خویش می‌گرفتند، ادای مردان سوارکار را درمی‌آوردند.

معنی بیت: برق با تمام شکوهش، در برابر شوق من، به اندازه‌ی جرقه‌ای ناچیز است و شعله با آن همه سرکشی و سوزندگی [دربرابر شوق من] کودک نی‌سواری است که کار او تقلیدی و خالی از فایده است.

۲. آرزوهای دو عالم دستگاه
از کف خاکم غباری بیش نیست

دکتر شفیعی کدکنی، در کتاب شاعر آینه‌ها می‌گوید: «شعر بیدل معماری جدیدی است با هندسه‌ی ویژه‌ی خویش. التذاذ از آن باید از رهگذر مقداری حوصله و اندکی آشنایی با رمزها و کلیدهای خاص شعر او باشد.»[2] چنان که استاد شفیعی، از معماری جدید سخن می‌گویند، باید اضافه نمود شعر بیدل

کاربردهای پیچیده‌تری نیز دارد که به جز در سایه‌ی همان درنگ و تأمل، قابل دریافت نیست. ترکیب‌های یادشده، غربتش در بدعت و نازگی آن‌ها در زبان است؛ حال آن که مشکل برخی ترکیب‌ها و پیچیدگی حاصل از آن، مربوط به هم‌نشینی واژه‌ها و مشخص کردن جایگاه اصلی نحوی آن‌هاست.

راز پیچیدگی و ابهام این گونه ادبیّات، در شکستن هنجار نحوی زبان است. اگر کسی بتواند مهره‌ی واژه‌ها را، از نظر ساخت نحوی، سر جای اصلی خود بنشاند شاید به منظور شاعر پی ببرد.

برمی گردیم به بیت غزل:

آرزوهای دو عالم دستگاه

از کف خاکم غباری بیش نیست

آرزو: در نظر بیدل آرزو یک خواست نابه‌جا و متعلق به هوا و هوس است؛ لذا برداشت‌های شاعر از آرزو بیش‌تر جنبه‌ی منفی دارد.

جای واژه‌ی دستگاه اگر پیش از آرزوها باشد، ابهام معنوی بیت برطرف می‌شود؛ یعنی اصل ترکیب بوده است: دستگاه آرزوهای دو عالم.... این جابه جایی، به کاربردهای بیدل از واژه‌ی دستگاه نزدیک و مطابق است.

منظور بیدل ازدستگاه، سرمایه، کرّ و فرّ، شکوه و جلال است. همان تعبیری که امروزه در زبان ما، به صورت «دم و دستگاه» به کار می‌رود.

کف خاک: مشت خاک، هر چیز مختصر و ناچیز.

غباری: غبار با یای نکره- وحدت که اراده‌ی کوچک‌شماری و تحقیر کند. یک غبار ناچیز.

معنی بیت: سرمایه‌ی آرزوهای دو عالم، نزد من بی‌ارزش‌ترین چیزها است. (منظور از دو عالم مجازاً نعمت‌های بهشت و دنیاست). نکته‌ی قابل تذکر این که «م» در خاکم، فصیح نیست. شاعر می‌خواسته بگوید: «از خاکی که در کف دست من است»؛ اما گفته کف خاکم، که امکان برداشت‌های دیگر نیز وجود دارد. شاید بتوان این استعمال‌ها را، نقطه‌ی ضعف شعر سبک هندی دانست.

۳. لاله و گل زخمی خمیازه‌اند

عیش این گلشن خماری بیش نیست

منظور از لاله و گل، مجازاً همه‌ی جلوه‌های چمن است؛ اما واژه‌ی زخمی، رنگ سرخ لاله و گل سرخ را به خود اختصاص داده است.

زخمی: متضرر، زیان‌دیده، زخم نگاه و چشم زخم نیز می‌تواند باشد.

خمیازه: دهن گشودن، ظاهراً و کنایتاً آماده شدن برای بهره‌مندشدن از لذت؛ چنان که خمیازه‌ی خواب، طلابه‌ی لذت خواب است. در این جا خمیازه کشیدن می‌تواند به معنی گشودن (تمایل) چیزی از روی طمع و آز باشد.

عیش: لذت و بهره‌وری.

این گلشن: این دنیا، کنایتاً این جهان.

معنی بیت: شادی، نشاط و عشرت این جهان، به درد سرش نمی‌ارزد؛ چنان که گل و لاله تا آمدند خودی بنمایند. فسردند و پرپرشدند. [شب شراب نیرزد به بامداد خمار]

۴. تا به کی نازی به حسن عاریت

ما و من آیینه‌داری بیش نیست.

حسن عاریت: حسن عاریتی، زیبایی قرضی.

ما و من: ما و من گفتن و ما و من کردن، اظهار هستی نمودن، اظهار وجودکردن، ما و من یا من و ما، تعبیر منفی‌ای است که بیدل بارها در اشعارش به آن اشاره می‌کند.

آیینه‌دار: گرّا، سلمانی و آرایشگر؛ نیز کسی که آینه را جلو عروس نگه می‌دارد، صائب می‌گوید:

دربانی بهشت به رضوان حلال باد
آیینه داری رخ جانانم آرزوست[۳]

در گلستان سعدی، منظور از آیینه‌داری در محله‌ی کوران[۴]، همان گرّایی است؛ اما در شعر بیدل علاوه بر آن معنا که در شعر صائب آمد، آیینه‌داری، کار فرعی، موقتی و عاریتی کردن است.

معنی بیت: به خود نازیدن، متضمن من و ما گفتن است. وقتی زیبایی من و ما عاریتی و ناپایدار است، چه جای نازش است؟ نقش ما و من بیش‌تر از این نیست که باعث منعکس شدن چهره‌ی جانان باشد؛ چنان که آینه‌دار عروس، نقشی جز این ندارد.

۵. می‌رود صبح و اشارت می‌کند

کاین گلستان خنده‌واری بیش نیست.

صبح: سفره‌ی صبح بیدل، از صبح دیگران، زودتر برچیده می‌شود. در غزلی با

ردیف خنده‌ی صبح، این تعبیر به زیبایی تمام آمده است:

نداشت دیده‌ی من بی‌تو تاب خنده‌ی صبح
ز اشک داد چو شبنم جواب خنده‌ی صبح

اندک پایی و عبور تند صبح، مکرر در شعر بیدل، آمده است:

چون صبح تا رسیدم غیر از عدم ندیدم
کم فرصتی درین بزم با کس نبست طرفم

گلستان: استعاره است از عالم ماده، به‌ویژه اگر همراه «این» آمده باشد:

یک نخل از این گلستان از اصل باخبر نیست
سر بر هواست خلقی از پیش پا ندیدن

خنده‌وار: به اندازه‌ی یک تبسم. کنایه از زمان اندک. وار اگر پسوند مشابهت هم باشد، باز به معنی زمان اندک است.

معنی بیت: از گذر برق گونه‌ی صبح، این پیام دریافت می‌شود که نشاط و شکوفایی این جهانی، دیری نمی‌پاید.

۶. تا شوی آگاه فرصت رفته است
وعده‌ی وصل انتظاری بیش نیست

فرصت: زمان اندکی است که انسان باید در آن زمان، خویشکاری خود را نمایان سازد:

درنگ از فرصت هستی مجویید
متاع برق در رهن شتاب است

وعده‌ی وصل: وعده‌ای که به وصال نرسد. در نظر بیدل، وعده‌ی وصل، وعده‌ای دروغین است؛ اما وصل به تنهایی چنین نیست.

انتظار: در نظر بیدل، این واژه دو چهره‌ی منفی و مثبت دارد. در این غزل، صورت منفی آن در نظر بوده است.

معنی بیت: مفهوم بیت بیانگر اصل اغتنام فرصت است. میان آگاهی از پرسش و چون چرای آدمی تا پاسخ، هیچ فاصله‌ای وجود ندارد. این فاصله به حدی کوتاه و ناچیز است که وعده‌ی وصل و انتظار، قابل تفکیک نیست. گویی وعده‌ی وصل همان انتظار است.

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

معنی: رشته‌ی معنا در شعر بیدل، به تار و پود لفظ متصل است. لفظ و معنا از جفت واژه‌هایی هستند که پیوسته تداعیگر یک‌دیگرند:

جلوه‌گاه حسن معنی خلوت لفظ است و بس
طالب لیلی نشیند غافل از محمل چرا

معنی بیت: در لفظ ما (سخن و شعر) معانی بی‌شماری وجود دارد؛ این معانی نهانی، در همین الفاظ آشکار گنجانده شده‌اند.

۸. غرقه‌ی وهمیم ور نه این محیط
از تُنُک آبی کناری بیش نیست

وهم: یکی از پرکاربردترین واژه‌ی بیدل «وهم» است. شیوه‌ی به کارگیری این واژه هم یک‌سان نیست. گاهی به معنی توهم و خیال فاسد است و گاه یک جهان راز و رمز که هیچ‌کس نمی‌تواند پرده از سرّ آن بردارد.

در بیش‌ترِ کاربردهای او، منظور از وهم، توهمِ عشرت عقباست:

بیدل چه ازل؟ کو ابد؟ از وهم برون آی
در کشور تحقیق نه صبح است و نه شامی

محیط: منظور از محیط، گستردگی دریای هستی است. واژه‌ی محیط اصلاً به معنای اقیانوس و مکانی است که سراسر آن را آب فرا گرفته باشد.

معنی بیت: در تاریکی و گرداب توهمِ ظن و گمان خویش، غرق گشته‌ایم؛ اگر نه این وهم و گمانِ اقیانوس‌نما، جز ساحل خشک و بی‌آب، چیز دیگری نیست. بیدل تمام گرفتاری‌های انسان را گم‌گشتگی او در ورطه‌ی توهم می‌داند. می‌گوید: انسان می‌تواند با خیال آسوده این گمان‌های پوسیده وپیچیده را دور کند و حقیقت ساده را بپذیرد:

هیچ موجی از کنار این محیط آگاه نیست
من ز خود بیرون روم تا ساحلی پیدا کنم

۹. ای شرر از همرهان غافل مباش
نوبت ما نیز باری بیش نیست

شرر: (نگاه کنید به بیت نخست)

باری: یک بار، زمان اندک. منظور از شرر در این بیت، شرار عشق است. جرقه‌ای که ممکن است یک بار برای هرکسی زده شود. پس انسان باید مترصد همان یک بار باشد تا خرمن هستی خود را با آن شعله‌ور کند.

منظور از همرهان نیز، عاشقان و واصلان دیگر است.

[معنی بیت: ای عشق از رساندن جرقه‌ات به همراهان غفلت نکن که نوبت‌ها و فرصت‌ها بسیار اندک است.]

۱۰. «بیدل» این کم‌همّتان بر عزّ و جاه
فخرها دارند و عاری بیش نیست

معنی بیت: انسان‌های کم‌همت افتخارشان به عزت و جاه دنیوی است؛ چون چشمِ دورنگر، عافیت‌بین و عاقبت‌اندیش ندارند. حقیقت امر این است که مکانت دنیایی باعث ننگ است نه افتخار، زیرا این عزت، فربه کردن تعینات حیوانی و غفلت از مناسبت‌های انسانی و ایمانی است.

پی نوشت‌ها

۱. شاعر آینه‌ها، ص ۴۰
۲. دکتر شفیعی نیز در یک جا از این مبحث سخن گفته است، او مثالی می‌زند:
«حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای است
طاووس جلوه‌زار تو آینه خانه‌ای است»
او می‌گوید: «از یک یک اجزای این شعر می‌توان لذت شعری و هنری برد و می‌توان عناصر تشکیل دهنده‌ی معنی را، جدا جدا دریافت؛ اما بر روی هم مجموع قصد گوینده معلوم نیست.» نگاه کنید به شاعر آینه‌ها، ص ۲۰
۳. دویست و یک غزل صائب، ص ۸۹
۴. گلستان سعدی، به اهتمام محمدعلی فروغی، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۳، باب دوم (در اخلاق درویشان) ص ۷۶؛ «دریغ آمدم تربیت ستوران و آینده‌داری در محلت کوران.»

منابع

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، شاعر آینه‌ها، مؤسسه‌ی انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۱
۲. فروغی، محمدعلی، تصحیح گلستان سعدی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳
۳. کریمی، امیربانو، دویست و یک غزل صائب، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۶۹

مهره‌ی مار

* کاظم نامداد، متولد ۱۳۵۲، شهرستان جویبار (از استان مازندران) دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی جویبار

چکیده:

نویسنده‌ی مقاله بیتی از تحمیدیه‌ی کتاب ادبیّات فارسی ۳ تخصّصی را از خواجوی کرمانی بررسی کرده که دارای واژه‌ی «مُهره‌ی مار» است. وی به کمک شواهدی از بزرگان ادب فارسی و فرهنگ لغت‌ها این واژه را تشریح و در پایان بیت را معنی نموده است.

کلید واژه‌ها: مهره‌ی مار، مهره‌ی ارقم، مهره‌ی اژدها، نوع معدنی، نوع حیوانی

«مهره‌ی مار» که در ادب فارسی، به صورت‌های گوناگون چون «مهره‌ی ارقم»، «مهره‌ی اژدها» و...[۱] به کار رفته، فارسی شده‌ی واژه‌ی عربی «حَجَر الحَیّه» است.[۲] براساس توضیحات مندرج در واژه‌نامه‌ها و کتاب‌های پزشکی قدیم درباره‌ی این واژه، می‌توان گفت: گذشتگان «مهره‌ی مار» را بر دو نوع می‌دانسته‌اند:

الف) نوع معدنی: «اجساد سنگ شده‌ی آمونیت‌ها[ست] که در زمین‌های آهکی دوران دوم زمین‌شناسی پیدا می‌شود.»[۳] و آن «سنگی است ملوّن و از معدن زبرجد به هم می‌رسد و جمعی گویند که زبرجد است و بهترینش، آن است که چون بر موضع گزیده‌ی مار بگذارند بر موضع بچسبد و در حین جذب سم، لون او متغیر گردد و بعد از آن‌که در شیر اندازد به حال آید.»[۴] بنابراین، مهره‌ی مار، نوعی پادزهر بوده که برای دفع سمّ و زهر از بدن مارگزیدگان، از آن استفاده می‌شده است.

ب) نوع حیوانی: گفته‌اند که در عقب سر بعضی از ماران و افعی‌ها [عضوی] قرار دارد. وقتی آن را از گوشت جدا می‌کنند نرم است و پس از آن تبدیل به سنگ می‌شود.[۵] گذشتگان بر این باور بوده‌اند که این نوع، نیز مصرف دارویی دارد و از آن می‌توان به عنوان پادزهر برای دفع زهر و جادو استفاده کرد.[۶]

اگرچه، در ادب فارسی کاربرد نوع حیوانیِ مهره‌ی مار و مضمون‌آفرینی و خیال‌انگیزی از طریق این واژه، بسیار رایج‌تر از نوع معدنی آن بوده و هست، امّا بعضی از پژوهشگران و استادان بزرگ ادب فارسی در قرن اخیر، به نقل از برخی کتاب‌های پزشکی قدیم، نوع حیوانی آن را ساختگی و مجعول دانسته‌اند.[۷]

به هر طریق، خواه نوع حیوانی مهره‌ی مار ساختگی باشد یا واقعی؛ در ادب فارسی، بسیار به کار رفته است و مورد توجّه طبع بلندپرواز شاعران و نویسندگان و حتّی عامّه‌ی مردم قرار گرفته است. رایج‌ترین نوع استفاده از این واژه عبارت‌اند از:

ـ مضمون‌سازی از طریق توجّه به خاصیّت شفابخشی آن،

ـ توجّه به تضاد بین مهره و مار، یکی عزیزو دیگری نحس،

ـ تشبیه مار به دنیای غدّار و تحذیر از آن،
ـ تشبیه خال و زلف معشوق به مهره و مار
ـ به کار گرفتن آن به صورت ضرب‌المثل «مهره‌ی مار داشتن» به معنی محبوب همه بودن

توضیح بیت خواجوی کرمانی

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

شاعر خداوندی را سپاس گوید و سخن را با نام او آغاز کند که درخشش و روشنایی را به آتش سوزان بخشیده است و پادزهر و خاصیّت شفابخشی را هم در مار گزنده و سمّی قرار داده است؛ زنبور نیش‌دار را منبع و منشأ شهد گوارای عسل نموده و در کنار خار دل‌خراش و بی‌مقدار، گلِ دل‌ربا و جان‌فزا را آفریده است[۸] تا حکمت عظیم او بر بندگان بیش از پیش آشکار گردد و آنان، حقیقتِ «تُعرَفُ الأشیاء بأضدادها» را بهتر دریابند.

پی‌نوشت .....

۱. «خواجو که گشت هندوی خال سیاه دوست
دل را به مُهره داد و ز اَرقم خبر نداشت»
خواجوی کرمانی، دیوان اشعار، ص ۳۹۷
و نیز این بیت از انوری:
«از رُمح چو مار گرزه پیچان خون گردد مُهره اژدها را»
شهیدی، سیّد جعفر، شرح مشکلات دیوان انوری، ص ۳۰

۲. مؤمن حسینی طبیب، محمّد، تحفة‌المؤمنین، ص ۸۳، این واژه در همین منبع، به صورت «حجر التیس» نیز ضبط شده است. ر. ک به ص ۸۵

۳. انوری، حسن، فرهنگ بزرگ سخن. ذیل واژه‌ی «مهره» و نیز ر. ک به معین، محمّد، فرهنگ فارسی، ذیل واژه‌های «پادزهر» و «مهره»

۴. مؤمن حسینی طبیب، محمّد، تحفه‌ی حکیم مؤمن، ص ۸۳

۵. ر. ک به محمّد پادشاه (متخلّص به شاد)، فرهنگ آنندراج، زیر نظر محمّد دبیرسیاقی، ذیل واژه‌ی «مهره‌ی مار»

۶. ر. ک به همان مأخذ، همان جا و نیز ر. ک به نظامی گنجوی، هفت پیکر، به تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، توضیحات و حواشی ص ۱۳۱ و نیز ر. ک به انوری حسن، فرهنگ بزرگ سخن، ذیل واژه‌ی «مهره»

۷. ر. ک به محمّد پادشاه، آنندراج، ذیل واژه‌ی «مهره‌ی مار» به نقل از «مخزن الادویه» و نیز دهخدا، علامه علی‌اکبر، لغت‌نامه، ذیل واژه‌ی «مهره‌ی مار» و نیز شهیدی، سیّد جعفر، شرح مشکلات دیوان انوری، ص ۳۱، به نقل از «جامع المفردات الادویه» اثر ابن بیطار

۸. گیاه، گل شب‌بو، گل همیشه بهار. (معین، محمّد، فرهنگ فارسی، ذیل واژه‌ی خیری) در این بیت مطلق گل مورد نظر است.

منابع و مآخذ .....

۱. انوری، حسن، فرهنگ بزرگ سخن، ۷ جلدی، تهران، انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۸۱

۲. حاج سیّد جوادی، فتّانه، بامداد خمار، تهران، نشر پیکان، چاپ هجدهم، ۱۳۷۷

۳. خاقانی شروانی، دیوان اشعار، به کوشش دکتر ضیاءالدین سجادی، تهران، زوّار، چاپ پنجم، سال ۱۳۷۴

۴. خواجوی کرمانی، دیوان اشعار، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، پازنگ، چاپ سوم، سال ۱۳۷۴

۵. دهخدا، علی‌اکبر، امثال و حکم، تهران، امیرکبیر، چ ششم، ۱۳۶۳، ۴ جلدی

۶. ـــ، لغت‌نامه، انتشارات دانشگاه تهران

۷. شهیدی، سیّد جعفر، شرح مشکلات دیوان انوری، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۷۶

۸. فرّخی سیستانی، دیوان اشعار، به کوشش دکتر محمّد دبیرسیاقی، تهران، زوّار، چاپ سوم، زمستان ۱۳۶۳

۹. محمّد پادشاه «متخلّص به شاد»، فرهنگ آنندراج، زیر نظر محمّد دبیرسیاقی، کتابخانه‌ی خیّام، ۱۳۳۵

۱۰. معین، محمّد، فرهنگ فارسی. تهران، انتشارات امیرکبیر، چ هشتم، ۱۳۷۱

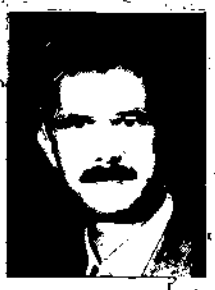
۱۱. مؤمن حسینی طبیب، حکیم محمّد، تحفة‌المؤمنین «مشهور به تحفه‌ی حکیم مؤمن» با مقدمه محمود نجم‌آبادی، تهران، چاپخانه‌ی مصطفوی، ۱۳۳۸

۱۲. ناصرخسرو قبادیانی، دیوان اشعار، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، مؤسّسه‌ی انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۳

۱۳. نظامی گنجوی، هفت پیکر، به تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره، چ دوم، ۱۳۷۶

مرا خواند باید جهان آفرین

چکیده:
آیا جمشید، پادشاه اساطیری ایران، همانند فرعون و نمرود ادّعای خدایی کرده بود؟ نویسنده، با کاوش در چند منبع، آن را منتفی دانسته و به استناد منابع رد کرده است. در تدریس داستان کاوه‌ی دادخواه، در کتاب ادبیّات پیش‌دانشگاهی، از این تحقیق می‌توان کمک گرفت.



* اصغر فیروزنیا، مدرّس دانشگاه آزاد (واحد بجنورد)

کلید واژه‌ها: شاهنامه، گشتاسب‌نامه، جمشید، زرتشت، فرعون، نمرود، ادّعای خدایی، کبر و ناسپاسی.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۱۸
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۲
◆ زمستان ۱۳۸۵

روان‌شاد استاد غلامحسین یوسفی در کتاب «چشمه‌ی روشن» مقاله‌ای درباره‌ی قیام کاوه نوشته‌اند. همان مطلب، با عنوان «درس چهارم: کاوه‌ی دادخواه» در کتاب «زبان و ادبیّات فارسی» (دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، کلیه‌ی رشته‌ها) آمده است.

در ضمن آن مقاله، چنین نوشته‌اند: «پیش از آن که ضحّاک به پادشاهی ایران دست یابد، جمشید فرمانروای کشور بود. وی برخی از فنون و کارها و پیشه‌ها را به جهانیان آموخت امّا چون سال‌ها گذشت به تدریج خودبینی و ناسپاسی به یزدان بر او چیره شد؛ چندان که سرانجام گفت: مرا خواند باید جهان‌آفرین! و به همین سبب کیفری سخت دید؛ نظیر فرعون و نمرود» (به نقل از فارسی پیش‌دانشگاهی، صص ۲۰ و ۲۱)

اگر به نسخه‌های گوناگون شاهنامه بنگریم پی می‌بریم مصراعی که استاد یوسفی از زبان جمشید نقل کرده‌اند، یعنی مصرع «مرا خواند باید جهان‌آفرین»، در اصل از گشتاسب‌نامه‌ی دقیقی طوسی است.

دقیقی، آن‌جا که درباره‌ی ظهور زرتشت و رفتنش به دربار گشتاسب سخن گفته، چنین سروده است:

«خجسته پی و نام او زردهشت
که آهرمن بدکنش را بکشت
به شاه جهان گفت پیغمبرم
تو را سوی یزدان همی رهبرم
یکی مجمر آتش بیاورد باز
بگفت از بهشت آوریدم فراز
جهاندار گوید که پذیر دین
نگه کن بدین آسمان و زمین
که بی‌خاک و آبش برآورده‌ام
نگه کن بدو تا که چون کرده‌ام
نگر تا تواند چنین کرد کس
مگر من که هستم جهاندار و بس
ار ایدون که دانی که من کردم این
مرا خواند باید جهان‌آفرین...»

(شاهنامه، چاپ مسکو، ص ۳۲۴)

می‌دانیم که دانای طوس، بنا بر دلایلی، گشتاسب‌نامه را در دل شاهنامه‌ی خویش جای داده است. همان‌طور که ملاحظه می‌شود در گشتاسب‌نامه، مصرع مورد نظر، از زبان جهاندار (= پروردگار جهان) است که زرتشت، آن را برای گشتاسب نقل می‌کند. بعدها این بیت، به صورت الحاقی با تغییری جزئی در فعل (به اقتضای مقام سخن در داستان جمشید که مخاطب، عام است نه فرد) به برخی از نُسَخ شاهنامه به این صورت راه یافته است:

«گر ایدون که دانید که من کردم این
مرا خواند باید جهان‌آفرین»
(شاهنامه، به اهتمام ژول مول، ج۱، ص ۲۸)

این تغییر در فعل، وزن بیت را آشفته کرده است و در ضمن، ادّعای خدایی را به جمشید نسبت داده است. در نسخه‌ی دکتر دبیرسیاقی، این بیت با حذف دومین حرف ربط «که» آمده است:

«گر ایدون که دانید من کردم این
مرا خواند باید جهان‌آفرین»
(شاهنامه، به کوشش دبیرسیاقی، مجلد اول، ص ۳۱)

این بیت در اغلب نسخه‌های معتبر شاهنامه؛ مانند نسخه‌ی چاپ مسکو و به پیروی از آن، در نسخه‌ی دکتر سعید حمیدیان و نیز در نسخه‌ی موزه‌ی بریتانیا، در قسمت داستان جمشید نیامده است. در مقاله‌ی استاد یوسفی هم تنها مصرع دوم از زبان جمشید نقل شده و مصرع اول آن محذوف است. متأسفانه در کتاب «بهین‌نامه‌ی باستان» نیز چنین آمده است:

«[جمشید] دعوی خدایی کرد»
(بهین‌نامه‌ی باستان، ص ۱۲)

از ابیات اصیل شاهنامه در داستان جمشید برمی‌آید که وی هم‌چون نمرود و فرعون که ادّعای خدایی کردند، چنین ادّعایی نداشته است بلکه هم‌چون آن دو، دچار تکبر و ناسپاسی شده بود. ادّعای خدایی همانند بت‌پرستی در بین اقوام سامی پررنگ‌تر از قوم ایرانی بوده است. این بیت الحاقی موجب شده است که برخی از اهل ادب، جمشید، پادشاه دوره‌ی اساطیری شاهنامه را در ادّعای خدایی هم‌سانِ فرعون و نمرود قلمداد کنند.

در شرح و تفسیر شاهنامه از دکتر محمّدجعفر محجوب نیز تنها به کبر ورزیدن و ناسپاسی جمشید اشاره شده و درباره‌ی ادّعای خدایی وی هرگز سخنی به میان نیامده است.

پس با عنایت به ابیات گشتاسب‌نامه‌ی دقیقی طوسی و هم‌چنین با توجه به نسخه‌های معتبر و دقیق‌ترِ شاهنامه، به‌جاست در مورد ادعای خدایی جمشید، تجدیدنظر کنیم.

منابع

۱. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه‌ی فردوسی، به اهتمام ژول مول، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۶۹
۲. ـــــــ، شاهنامه‌ی فردوسی، نسخه‌ی موزه‌ی بریتانیا، به سعی و کوشش محمّد روشن و مهدی قریب، تهران، نشر فاخته با همکاری شرکت آتربات، چ اول، ۱۳۷۴
۳. ـــــــ، شاهنامه‌ی فردوسی، نسخه‌ی چاپ مسکو، تهران، چاپ گلبان، چ اول، ۱۳۸۰
۴. ـــــــ، شاهنامه‌ی فردوسی، (متن انتقادی از روی چاپ مسکو) به کوشش و زیر نظر دکتر سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، چ پنجم، ۱۳۷۹
۵. ـــــــ، شاهنامه‌ی فردوسی، به کوشش دکتر سیّد محمّد دبیرسیاقی، تهران، انتشارات علمی، چ اول، مهر ۱۳۷۰
۶. ـــــــ، بهین‌نامه‌ی باستان (خلاصه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی)، گزینش و توضیح دکتر محمّدجعفر یاحقی، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، چ دوم، ۱۳۷۰
۷. یوسفی، غلامحسین، چشمه‌ی روشن، تهران، انتشارات علمی، چ اول، ۱۳۶۶
۸. زبان و ادبیّات فارسی (عمومی)، دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، درس مشترک کلیه‌ی رشته‌ها)، گروه مؤلّفان، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ نهم، ۱۳۸۲
۹. محجوب، محمّدجعفر، شرح و تفسیر شاهنامه‌ی فردوسی، مؤسّسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور.

تعزیه در ایران

* زهرا جعفری؛ دبیر ادبیات دوره‌ی متوسطه، شهرستان میمه

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۲
زمستان ۱۳۸۵

چکیده:
نویسنده به تناسب درس تعزیه (علمدار) در کتاب ادبیات فارسی سال اول دبیرستان، کوشیده است روند تکاملی تعزیه را در ایران از ابتدا تاکنون و نیز عناصر سازنده و پردازنده‌ی آن را به اختصار و با استناد به چند منبع تبیین نماید.

ایران قدیم مهد تمدنی شکوفا و فرهنگی پویا و سرزمین شادی‌ها، جشن‌ها و مراسم ملی و مذهبی پرشکوه بوده است. برنامه‌های نمایشی یکی از گونه‌های مهم ادبیات است که در اکثر کشورهای جهان از دیرباز تاکنون وجود داشته است. نمایش در ایران قدیم دارای دو چهره‌ی مشخص بوده است:

یکی «دراماتیک» با برداشت‌های عاشقانه، غم‌انگیز و سخت عاطفی داشته و دیگری «نمایش» با مایه‌هایی از طنز، کنایه و تمسخر.

از نمونه‌ی نمایش نوع اوّل مرگ سیاوش را می‌توان نام برد. بنا به روایت تاریخ اساطیری، بعد از فرار سیاوش از نزد پدر و گذراز رودخانه‌ی جیحون، وی به دربار افراسیاب می‌رسد و بعد از اکرام فراوان داماد او می‌شود وزندگی آرام و پرشکوهی را آغاز می‌کند. ولی بر اثر حسادت حاسدان و بدگویی سخن‌چینان مورد غضب پادشاه قرار می‌گیرد و کشته می‌شود. (تاریخ بخارا، ۳۳۲ هـ. ق)

از نمایش‌های نوع دوم می‌توان به قتل «گئوماتای غاصب» (بردیای دروغین) اشاره کرد. ماجرا از این قرار است که هفت خانواده از خانواده‌ای اصیل ایرانی، بعد از آگاهی از ماجرای بردیای دروغین، شبانه او را به قتل می‌رسانند. مردم وقتی از این حادثه آگاه می‌شوند شاد می‌شوند و هر ساله در همان روز جشنی به پا می‌کنند و ماجرای دروغ و قتل «گئوماتا» را نمایش می‌دهند. (تعزیه در ایران، همایون صادقی)

یکی دیگر از جنبه‌های نمایش در ایران، که بعد از اسلام نمود بیش‌تری پیدا می‌کند و ضمن اتکا بر بینش و نیاز معنوی توده‌ی مردم مورد حمایت بی‌دریغ آنان واقع می‌شود، «تعزیه» است. آن‌چه موجب رشد و توسعه‌ی تعزیه می‌شود جریان مذهبی و جنبه‌ی ملی آن، پس از استقرار مذهب حقّه‌ی تشیع در ایران است.

تعزیه و روند تکامل آن در ایران

«تعزیه» در لغت به معنی سوگواری و عزاداری و برپا داشتن یادبود عزیزان در گذشته است. لیکن در اصطلاح، به نوعی نمایش مذهبی با آداب و رسوم و سنت‌هایی خاص اطلاق می‌شود و برخلاف معنی لغوی آن، غم‌انگیزبودن شرط حتمی آن نیست و ممکن است گاهی خنده‌آور و شادی‌بخش نیز باشد. گو این‌که این نوع نمایش‌ها در آغاز کار به منظور یادآوری مظلومیت شهیدان دین و مذهب برپا شده و نوع فرح‌زای آن بعدها و در نتیجه‌ی تکامل این هنر بدان مزید گشته است... (محمد محبوب، نشریه‌ی ۳، ۱۳۴۶)

«تعزیه و شبیه آن هر نمایشی است منظوم به توسط عده‌ای از اهل فن و با موسیقی، که بعضی مصائب اهل بیت علیهم‌السلام را مصور می‌سازد. تعزیه‌خوانی، هریک از عده‌ای که بعضی مصائب اهل بیت علیهم‌السلام را مصور کند...»(لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل تعزیه).

«تعزیه taziye (ع. تعزیت) عزاداری کردن [مطلقاً]- برپا داشتن مجلس عزا برای حسین بن علی(ع) مخصوصاً- نمایش دادن وقایع کربلا و حوادثی که بر سر بعضی از ائمه آمد- نمایش مذهبی- شبیه‌خوانی.» (فرهنگ معین، ذیل همین کلمه)

اصطلاح «شبیه» از قدیم هم برای واقعه‌ای که به وسیله‌ی شبیه‌خوان‌ها اجرا می‌شد و هم برای هریک از افراد واقعه به

کار می‌رفته یعنی نقشی که یک شبیه‌خوان اجرا می‌کرده است.

در خصوص روند تکاملی دسته‌های عزاداری و پدیدارشدن تعزیه و شکوفایی آن آن‌چه مهم و تأثیرگذار بوده است حوادث، ماجراها و دلبستگی‌های عاطفی و مذهبی و هنری‌ای بوده که در فرهنگ ملی، مذهبی ایران وجود داشته است.

اجتماعی شدن تعزیه‌ی حسین بن علی(ع) مقارن با زمانی است که ایرانیان شیعی مذهب عَلَم مخالفت در برابر قدرت سیاسی خلفای اموی برافراشتند. معزالدوله یک سال قبل از مرسوم نمودن تعزیه‌ی مذهبی در سطح جامعه، با نصب کتیبه‌هایی بر سردر مساجد بغداد، علیه دستگاه خلفای اموی موضع گیری سیاسی نمود و ظلم آنان را بر خانواده‌ی پیامبر(ص) تقبیح کرد.

«عزاداری آل بویه در حقیقت عبارت است از تعارض با قدرت و حالت موجود جامعه‌ی اهل سنت.» (ابن کثیر، البدایه والنهایه فی التاریخ).

«صاحب بن عباد وزیر و شاعر معروف آل‌بویه و یکی از مروجین تعزیت امام حسین(ع) بود. او قصائد زیادی در مرثیه‌ی امام حسین به نظم درآورد که در مراسم عزاداری روز عاشورا برای تهییج و گریاندن عزاداران خوانده می‌شد. از او به همراه یکی از کاتبان و شاعران ایرانی قرن چهارم، به نام ابوبکر خوارزمی، با عنوان «تتجلها التعازی والمراثی» یعنی کسی که در بزرگداشت تعزیه و مرثیه می‌کوشد یاد شده است.» (صادق همایونی، تعزیه در ایران)

علاوه بر آل بویه، مردم طبرستان نیز نسبت به قیام حسین بن علی(ع) و مصائب او حساسیت خاصی نشان دادند. دیلمیان پس از استیلا بر بغداد عزاداری روز عاشورا را در مقیاس عمومی برگزار نمودند.

دکتر محمدجعفر محجوب در زمینه‌ی تعزیه می‌نویسد، در کتاب النقض، تألیف عبدالجلیل رازی، نام و نشان تعدادی واعظان نامدار سنّی، که در عزاداری برای شهیدان کربلا، از روی صدق و اخلاص می‌گریسته‌اند، آمده است و ماجرای سوگواری آن‌ها با شرح و تفصیل بیان شده است.

به غیر از برگزاری مراسم تعزیه نوعی تاریخ‌نویسی به نام «مقتل‌نویسی» رواج یافت و در آن مصائب خاندان حسین(ع) نوشته می‌شد. از آن جمله کتاب «مقتل الحسین» است که خوارزمی آن را نوشته است. ولی گسترش تعزیه را در ایران می‌توان تا حدی مرهون کتاب «روضة‌الشهدا» تألیف ملاحسین واعظ کاشفی دانست.

در همین زمان در مقابل مقتل‌نویسی، «فضائل‌نویسی و فضائل‌خوانی» در بیان کرامات خلفای سه‌گانه نیز رواج داشت یعنی در ضمن حماسه‌های مذهبی به ذکر رشادت‌ها، بزرگواری‌های سه خلیفه می‌پرداختند؛ یعنی در حقیقت «فضائل‌خوانی» دربرابر «مقاتل‌خوانی» بوده است. البته بعداز روی کار آمدن سلسله‌ی صفویه از «مقاتل‌خوانی» حمایت گردید و جبهه‌ی جدیدی دربرابر «فضائل‌خوانی» خلفا گشوده شد.

همان گونه که می‌دانیم ظهور صفویه اوج قدرت شیعه را در تاریخ ایران به همراه داشته است و با توجه به حمایت حکومت از مذهب شیعه و علاقه‌ی قلبی توده‌ی مردم به خاندان حضرت علی(ع) روضه‌خوانی رونق چشم‌گیری می‌یابد. شاه اسماعیل صفوی خود در فضائل حضرت علی(ع) و امام حسین(ع) شعر مذهبی می‌سرود و از آنان برای برانگیختن نیروهای انسانی در راه رسیدن به مقاصد اجتماعی و مالی خود بهره می‌گرفت.

از طرف دیگر در این دوره مراسم روضه‌خوانی و عزاداری جنبه‌ی تشریفاتی و رسمی به خود می‌گیرد و مراسمی چون سینه‌زنی، نوحه‌خوانی و به راه افتادن دسته‌ها و هیئت‌های مذهبی در کوی و برزن رواج می‌یابد و همراه با آنان علائم مختلف چون «عَلَم، کتل، نخل، اسب، نقش و طبل» حمل می‌شود. این مراسم به علت پراکندگی آبادی‌ها و محلات مختلف موجب تنوع و رقابت می‌شد و هریک می‌کوشیدند تا عزاداری محل آنان پرشکوه‌تر از دیگر نقاط باشد؛ خصوصاً ده روز اوّل ماه محرم این نوآوری و ابتکارات بیش‌تر می‌شد.

پدیدارشدن تعزیه به مفهوم امروزی آن، از زمان صفویه و با حمایت بی‌دریغ آنان آغاز می‌شود و رواج می‌یابد. البته در آغاز موانع بسیاری بر سر راه بود؛ از آن

جمله:

نهی از تقلید و شبیه‌سازی، حرمت موسیقی، منع از دخالت زنان در نمایش‌ها و تظاهرات. از این‌رو گروهی از عالمان دین در آن زمان با این‌گونه تظاهرات به مخالفت برخاستند. «در این زمینه حتی برخی از فقیهان، به راه انداختن دسته را نیز مجاز نمی‌شمردند و معتقد بودند که بر سر و سینه زدن و... مخالف نص صریح قرآن و موجب افکندن نفس در تهلکه است. علاوه بر آن، دیدن بدن‌های عریان مردان نامحرم بیش از آن‌که مایه‌ی ثواب باشد سبب گناه است و به قصد کاری مستحب نمی‌توان به کار جرام دست زد...» (صادق همایونی - تعزیه در ایران.)

در دوره‌ی قاجاریه نیز تعزیه و تعزیه‌خوانی رو به گسترش نهاد؛ خصوصاً در زمان آقامحمدخان. در این دوران نخستین حکم معروف به «شبیه‌خوانی» توسط میرزاابوالقاسم بن حسن گیلانی معروف به «فاضل قمی»، از فقهای امامیه در دوره‌ی قاجاریه، صادر شد. او در این حکم نه تنها شبیه‌خوانی را حرام نمی‌داند، بلکه آن را جایز و از اعظم مجاهدات بیان می‌کند.

در دوره‌ی فتحعلی شاه، میرزا محمدتقی نوری یکی از مجتهدین وقت، تعزیه‌نامه‌های متعددی می‌سراید، که یکی از آن‌ها «مهلت خواستن امام حسین» است و خود از نخستین تعزیه‌نامه‌ها به شمار می‌رود.

در دوره‌ی سلسله‌ی قاجاریه، تعزیه‌خوانی، هم از نظر محتوا و هم از نظر کیفیت و نحوه‌ی برگزاری و محل آن، به اوج تکامل می‌رسد. در این خصوص بنا به روایت «گوبینو» در آغاز سلطنت ناصرالدین شاه بین دویست تا سیصد محل جداگانه برای برگزاری تعزیه، اعم از تکیه و حسینیه و میدان، وجودداشته و هرکدام دویست سیصد نفر را در خود جای می‌داده است.

استاد محیط طباطبایی در خصوص تفاوت بین تکیه و حسینیه می‌گوید: «محل تعزیه‌خوانی و شبیه درآوردن را حسینیه می‌گویند که با تکیه و میدان سابق بی‌شباهت نبود... (تعزیه و تعزیه‌داری و شبیه‌خوانی از زمان دیلمیان تا امروز)

از معروف‌ترین تکیه‌هایی که در این زمان ساخته شد «تکیه دولت» بود که به دستور ناصرالدین شاه و مباشرت دوستعلی خان معیرالممالک در زاویه‌ی جنوب غربی کاخ گلستان با گنجایش بیست هزار نفر و صرف معادل یک صد و پنجاه هزار تومان ساخته شد. این تکیه به عنوان عظیم‌ترین تماشاخانه‌ی همه‌ی اعصار تاریخ ایران شناخته شده است. تعزیه‌خوانان تکیه دولت که در اصل تعزیه‌خوانان سلطنتی بودند از لباس‌های بسیار گران‌قیمت و وسایل مجلل؛ چون شال‌های ترمه، خنجر، سپر، شمشیر مرصع و طلا استفاده می‌کردند. حتی یزید و شمر تعزیه، از کالسکه‌ای که ناپلئون برای فتحعلی شاه به ارمغان فرستاده بود و هشت اسب آن را می‌کشید، استفاده می‌کردند و... (بهرام

بیضایی، نمایش در ایران)

گفتنی است در این دوره نه تنها تعزیه و تعزیه‌خوانی از حیث ابزار کار، نحوه‌ی برگزاری و نسخه‌نویسی به کمال خود رسید، بلکه دسته‌گردانی هم با تشریفات دیگر و بهتری رونق گرفت.

بعد از ناصرالدین شاه تکیه دولت و تعزیه‌داری در آن از جلوه افتاد و مخالفت برخی از فقها با شبیه درآوردن برخی از مراسم تعزیه از اهمیت آن در کار عزاداری محرم کاست و به تدریج از حوزه‌ی کارهای عمومی و دولتی به کنار رفت و جای آن را حرکت دسته‌هایی گرفت که در ضمن آن‌ها برخی از مراسم صوری این تعزیه‌خوانی‌ها حفظ شده بود. بعد از خلع محمدعلی شاه استفاده از تکیه دولت برای تعزیه‌خوانی به کلی متوقف شد و در سال ۱۳۰۶ هـ. ق مجلس مؤسسان در آن محل تشکیل شد و تعزیه عملاً در شهرها و دهات ادامه‌ی حیات یافت و بر رونقش افزوده شد.

عناصر سازنده و پردازنده‌ی تعزیه:

صرف‌نظر از عوامل اجتماعی، راز درخشش تعزیه در برهه‌ای از زمان، پذیرش حیرت‌انگیز این پدیده از سوی عامه‌ی مردم و حمایتش از سوی بزرگان کشور بوده است. تعزیه یک عامل و یک نمود مجرد نیست بلکه مجموعه‌ای است دلپذیر و زیبا از پیوند طبیعی چند نمود ذوقی، عاطفی و اجتماعی...

و امّا عوامل سازنده تعزیه عبارت‌اند از:

۱. شعر: مبنای گفت و گوی تعزیه شعر است و تنها مفرّ و تجلی‌گاه صادق ذوق ایرانیان است. در حقیقت شعر ظرفی است برای انعکاس عواطف، اندیشه‌ها وذوق‌هاست. به هرحال شعر یکی از ارکان مهم تعزیه است و ایرانی شعر را دوست دارد.

۲. نقّالی: نقّالی هنری است که فرد نقّال طی آن شعر یا داستانی را با همه‌ی وجود و با استفاده از همه‌ی استعدادها و اعضا و اندام خود برای جمعی نقل و روایت می‌کند و ضمن تأثیر گذاشتن بر دیگران، پند و اندرزهای مفیدی را نیز بیان می‌کند. فرد نقّال علاوه بر استفاده از صدا و تغییر لحن از حالات و دگرگونی‌های چهره نیز برای بیان مطالب خود استفاده می‌کند. نقالان از هوشی سرشار و سرعت انتقالی حیرت‌انگیز برخوردار بودند که وقتی سخن آنان با موضوعی متناسب و با بیان دلکش و دیدی اجتماعی توأم می‌شد اثری سخت شگفت‌انگیز عرضه می‌داشتند. در اوایل اسلام، نقّالی به عنوان حربه‌ای برای دفاع از حیثیت ملی، مورد استفاده قرار می‌گرفته است؛ خاصه در زمان صفّاریان که نقّالان موقعیت ارجمند و والایی داشته‌اند.

۳. سخنوری: بیش‌ترین نمود فن سخنوری در زمان صفویه است که موجب

استقرار مذهب تشیع در ایران می‌شد. و در واقع نوعی گفت و گوی در قهوه‌خانه میان دو سخنور بود که با شعر صورت می‌پذیرفت و طی آن دقایقی در مدح اولیای دین سخن به میان می‌آمد و فلسفه‌ی آن رقابت میان شیعه و سنی بود. سخن خواننده گاهی شعر خالص بود که بیش‌تر در قالب مخمس و مسمط سروده می‌شد و گاه مرکب از بحر طویل بود که به همین منظور پرداخته شده بود. خواننده با هر سؤالی چیزی از اشیا و البسه‌ی سردم دار (سخنور قهوه‌خانه) را طلب می‌کرد و آن را به گرو می‌گرفت. بعد سردم‌دار از جا بلند می‌شد و یکی یکی با شعر پاسخ می‌گفت و آن‌چه را که به گروگان داده بود یکی یکی بازپس می‌گرفت و سپس سؤالات خود را مطرح می‌کرد و اشیایی را به گرو می‌گرفت و این پرسش و پاسخ شیرین ساعت‌ها طول می‌کشید.

۴. موسیقی: از آن جایی که موسیقی عالی‌ترین و طبیعی‌ترین نمود ذوقی بشر است و ازسوی دیگر غنا در اسلام پذیرفته نیست. تعزیه و تعزیه‌خوانی مطمئن‌ترین سنگری بوده که از موسیقی اصیل ایرانی پاسداری کرده است؛ چه به صورت نوحه‌خوانی و چه به صورت مخالف و موافق‌خوانی.

تعزیه‌خوانان موظف‌اند در هنگام تعزیه‌خوانی تمام ظرایف و نکات دستگاه و مقام موسیقی را ضمن تحریر، کاملاً رعایت کنند. انتخاب دستگاه‌های موسیقی [illegible] بر مبنای تجربه صورت گرفته است؛ مثلاً «حرّ» برای اظهار شجاعت و رجزخوانی در چهارگاه می‌خواند. البته استفاده از وسایل موسیقی به لوازمی محدود و به گروه‌هایی که خود وابسته به تعزیه‌خوانان بودند مخصوص می‌شد. دسته‌های نوازنده‌ی موسیقی در هیئت معمول شبیه گردانان بیش‌تر از هفت یا هشت نفر نبودند و سازها عبارت بودند از: «شیپور، نی، قره‌نی، طبل، دهل، کرنا و سنج». آن‌چه این‌ها می‌نواختند آمیزه‌ای از اصوات درهم بود که به صورت یک طنین و آهنگ تقویت‌کننده در صحنه‌ها تأثیرگذار می‌شد.

۵. عزاداری: تعزیه در عین این‌که جنبه‌ی غنای نمایش را دربر دارد، جنبه‌ی خاص خود را، که تعزیت‌داری بر مرگ عزیزان دین است، کاملاً حفظ می‌کند و از همین روست که محبّان اهل بیت هنگام تعزیه‌خوانی چه اشک‌ها که نمی‌ریزند و چه ناله‌ها که نمی‌کنند.

۶. پرده‌داری: پرده‌داری را شمایل گردانی نیز می‌گویند. پرده‌داران یا شمایل‌گردانان کسانی‌اند که معمولاً صحنه‌ای از حوادث را ـ حوادثی که در آن‌ها بر روی پرده‌ی اصلی پارچه‌ی سفیدی کشیده‌اند ـ با شرح و بسط تشریح می‌کنند. خصوصیات یک‌یک چهره‌هایی که نشان می‌دهند و با کنار زدن آرام و تدریجی پارچه‌ی سفید، قسمت به قسمت پرده توصیف می‌شوند، تماشاچیان را کاملاً سرگرم می‌دارد و آنان به اندازه‌ای در این کار مهارت دارند و با چنان جذابیت و تسلط و شیرینی‌ای واقعه را بازگو می‌کنند که هر رهگذری را علاقه‌مند به تماشا و کار خویش می‌سازند.

۷. استفاده از اشیا و عناصر مختلف.

برای تعزیه‌خوانی از عوامل مختلفی استفاده می‌شود که بعضی جنبه‌ی عینی دارند، بعضی جنبه‌ی تفریحی وبعضی جنبه‌ی سمبولیک.

آن‌چه که جنبه‌ی عینی دارد؛ مثل شمشیر، سپر، سنج، دهل، اسب، کرنا، خنجر، مشک آب، خود، زره و نیزه و آن‌چه جنبه‌ی تزئینی دارد؛ مثل: حجله‌ی قاسم، کبوترهای تیرخورده‌ی قاصد، علم، کتل و نعش.

در مورد عوامل سمبلیک می‌توان از: تشت (سمبول رودخانه فرات)، شاخه‌ی نخل (سمبول درخت خرما و نخلستان) انگشتر عقیق (سمبول چشمه‌ی زاینده)، میدان (سمبول میدان جنگ و کارزار) نام برد.

۸. از میان برداشتن فاصله با تماشاگر: تعزیه در میان مردم خوانده می‌شود. صحنه در وسط میدان است. همه‌ی تعزیه‌خوانان روی صحنه‌اند و هرکسی به نوبت نقشش را ایفا می‌کند.

۹. ایمان و اخلاص: تعزیه‌خوانان بیش‌تر به اجر معنوی و پاداش آخرت چشم دارند و عموماً از بین افراد مذهبی انتخاب می‌شوند. آنان بیش‌تر خود را «ذاکر حسین» می‌دانند و با همان سرمایه‌ی معنوی به تعزیه‌خوانی می‌پردازند.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۲۰
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۲
زمستان ۱۳۸۵

منابع و مآخذ
۱. دهخدا، علی اکبر، امثال و حکم، جلد اول، دوم و سوم، چاپ امیرکبیر.
۲. سعیدی، عباس، تراژدی تعزیه (مقاله) کیهان فرهنگی شماره‌ی هفتم، مهر ماه ۱۳۶۴.
۳. صادقی، همایون، تعزیه در ایران، چاپ فرهنگ، بهار ۱۳۶۸.
۴. صادقی، همایون، تحولات و سیر تکامل تعزیه در ایران (مقاله) مجله کاوه ـ چاپ مونیخ.
۵. محیط طباطبایی، سیدمحمد، پیدایش و گسترش سوگواری (مقاله) ـ اطلاعات.
۶. ملک پور، جمشید، ادبیات نمایشی در ایران؛ جلد اول، انتشارات توس

تعزیه، هنر بومی

پیشینه‌ی تعزیه

تعزیه در لغت به معنای سوگواری و برپا داشتن مراسم عزاداری به یادبود درگذشتگان است و در اصطلاح نوعی نمایش آیینی و مذهبی است که براساس واقعه‌ی کربلا و شهادت امامان و وقایع دیگر مذهبی و قصه‌ها و داستان‌های تاریخی و اساطیری و عامیانه اجرا می‌شود. با تکامل و تحول تدریجی تعزیه‌خوانی در دوره‌های اخیر، بعضی از تعزیه‌های شادی‌بخش و طنزآمیز نیز به آن‌ها افزوده شده است. از این‌رو، غم‌انگیز بودن دیگر شرط حتمی تعزیه به مفهوم کلی آن نیست. کلمه‌ی تعزیه، که مصدر فعل متعدی است، به دو صورت متعدی و لازم یعنی تسلیت گفتن و سوگواری هر دو به کار رفته است، (لغت‌نامه‌ی دهخدا ذیل تعزیه و تعزیت) ولی به تدریج حالت لازم بر حالت متعدی آن غلبه کرد؛ به‌خصوص از دوره‌ی صفویان به بعد بیش‌تر در معنای لازم یعنی سوگواری و عزادار به‌کار رفته است.

ظاهراً نخستین بار دکتر محمد جعفر محجوب از تعزیه تعریف و توصیف کرده است. او می‌نویسد: «معنای لغوی تعزیه با معنای اصطلاحی آن تفاوت دارد. تعزیه در لغت به معنای سوگواری و عزاداری و برپاداشتن یادبود عزیزان در گذشته است؛ ولی در اصطلاح به نوعی نمایش مذهبی با آداب و رسوم و سنت‌های خاص اطلاق می‌شود و برخلاف معنی لغوی آن غم‌انگیز بودن شرط حتمی آن نیست. ممکن است گاهی خنده‌آور و شادی‌بخش نیز باشد.»

(نمایش کهن ایرانی و نقالی، ص ۱)

در خصوص پیشینه‌ی تعزیه اقوال گوناگون است:

الف: مایل بکتاش به صورتی بسیار مجمل و تردیدآمیز به نقل از رساله‌ی مواکب، (۱۳۷۵ ه.ق) اختراع تعزیه را در دوره‌ی صفوی دانسته و به مرحوم ملامحمد باقر مجلسی نسبت داده است (تئاتر ایران، ص ۷) مسعودیه نیز همین مطلب را عیناً از بکتاش در کتابش (موسیقی مذهبی ایران، ج۱، ص ۱۰) نقل می‌کند.

ب: برخی گفته‌اند: «در زمان شاه عباس صفوی مسیحیان و ارامنه‌ی جلفا هر ساله برخی از تئاترهای مذهبی اروپا (مانند: میشری پلی و میرا کل پلی و . . .) را در اصفهان نمایش می‌دادند؛ چون شاه عباس این گونه نمایش‌ها را برای ترویج مذهب و اعمال سیاست خاص خود پسندید، دستور داد واقعه‌ی کربلا را نیز به همان صورت به نمایش درآورند» (تعزیه و شبیه‌خوانی در عالم، سالنامه‌ی نور دانش ۱، ۱۳۲۵ شمسی)

ج: برخی از نویسندگان و محققان، این قضیه (یعنی تقلید و اقتباس تعزیه) را به زمان کریم خان زند مربوط می‌دانند.

نخستین کسی که به این مورد اشاره کرد، نصراله فلسفی بود. (زندگی شاه عباس اول، ج ۳، ص ۱۰)

د: در میان مجموعه‌ی نظریات فوق و غیر آن‌ها می‌توان نظریه‌ی دکتر جابر عناصری تعزیه‌شناس معاصر را مرجح دانست: «هنر مقدس شبیه‌خوانی یا تعزیه، نمایش آیینی-مذهبی ایرانی است. هنری است طرفه و آفریده‌ی سرزمین ایران. این هنر نه از شبه جزیره‌ی عربستان می‌آید و نه از فرنگستان. ایران تنها کشور اسلامی است که نمایش حزن‌انگیز «ستی مذهبی» را به مقیاس جهانی آفریده است. اگر تعزیه را بازمانده‌ی مستقیم آیین‌های باستانی ایران نخوانیم و فاصله‌ی زمانی میان «کین سیاوش و خون ایرج» و «گریستن مغان» در سوگ سیاوش- در هزاران سال پیش در بخارا- را با شبیه‌خوانی به شیوه‌ی امروزی، بسیار طولانی بدانیم، به هیچ‌وجه نمی‌توانیم منکر نفوذ مؤثر

* بشیر صابری، متولد ۱۳۵۲، تهران، کارشناس زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه اراک، مدرس دبیرستان‌های شهرستان نظرآباد

چکیده:

نویسنده در این مقاله کوشیده است تعزیه را به اجمال معرفی کند. از جمله مباحث مقاله موسیقی تعزیه، اساس نسخه‌های تعزیه و تعزیه گردانان معروف ایران است. هم‌چنین، سیر تاریخی تعزیه در ساوجبلاغ، نظرآباد، طالقان و مشاهیر تعزیه در این مناطق بررسی شده است. بخش‌هایی از مقاله از نظرتان می‌گذرد.

کلید واژه‌ها: کلمه واژه‌ها: تعزیه، موسیقی تعزیه، مرکت‌خوانی، نسخ تعزیه، تعزیه گردانان

تمدن ایرانی در شکل گیری هنر شبیه‌خوانی باشیم. نزاکت و وجاهت سیاوش (عزیز مغان) در قلمرو درام‌های اسطوره‌ای و قداست و معصومیت حضرت سیدالشهدا امام حسین علیه‌السلام به عنوان یک اسوه هرگز از نظرها دور نمی‌ماند.» (شبیه‌خوانی گنجینه‌ی نمایش‌های آیینی ـ مذهبی ص ۱۶ و ۱۷)

هـ: مهدی امین فروغی در کتاب هنر مرثیه‌خوانی می‌گوید: «در اواسط سده‌ی چهارم هجری، آل بویه که بر بخش بزرگی از ایران و عراق عرب دست یافته بودند، بزرگ‌ترین دولت ایران پس از اسلام را تشکیل دادند. ایشان شیعه مذهب بودند و در زمان آنان این مذهب در ایران رسمیت یافت. از این جهت شیعیان در این دوره آزادی کامل پیدا کرده و به اقامه‌ی شعائر مذهبی به صورت علنی پرداختند. اقامه‌ی عزاداری حضرت سیدالشهدا(ع) از جمله‌ی این شعائر بود.»

و: ادوارد براون در تاریخ ادبیات می‌نویسد: «گویند معزالدوله، احمدبن بویه در دهه‌ی اول محرم امر کرد تمامی بازارهای بغداد را ببندند و مردم لباس عزا بپوشند و به تعزیه‌ی سیدالشهدا(ع) بپردازند.»

موسیقی تعزیه:

از دیدگاه «هنرهای فونتیک» موسیقی تعزیه غوغا می‌کند. آلات و ادوات موسیقی مذکور در «نُسَخ شبیه‌خوانی و معمول در مجالس تعزیه، حیرت همگان را برمی‌انگیزد. «شمر» به یاری جرنگیدن طبل و غریو کوس تاتاری و هیت طبل سلیمانی و ظرافت طبل فرنگی اشتلم می‌کند.

ابوالحسن صبا می‌گوید: «... و دیگر موسیقی تعزیه بود، که می‌توان آن را «اپراتراژیک» نام نهاد. این بهترین موسیقی بود که قطعات و مقام‌ها منطبق با موضوع می‌شد.»

روح‌اله خالقی موسیقی‌دان بنام ایران، گوشه‌ها و ردیف‌ها و مقامات موسیقی در ایران را مرهون تعزیه می‌داند و معتقد است اگر تعزیه نبود شاید ما موسیقی سنتی به این شکل نداشتیم و نیز اعتراف می‌کند بسیاری از موسیقی‌دانان معاصر ما شاگرد «تعزیه‌خوان‌ها» بودند.

عبدالله مستوفی در کتاب «شرح زندگانی من» می‌نویسد: هر نقش آواز خود را دارد: شبیه حضرت عباس(ع) باید چهارگاه بخواند، حُر عراق می‌خواند، شبیه عبدالله بن حسن که در دامن حضرت امام حسین(ع) به درجه‌ی شهادت رسیده، دست قطع شده‌ی خود را به دست گرفته، گوشه‌ای از آواز راک را می‌خواند. به همین جهت این گوشه به راک عبدالله معروف است. شبیه زینب «گبر» می‌خواند. اگر در ضمن تعزیه اذانی باید بگویند، حتماً به آواز کردی است. در سؤال وجواب‌ها هم باید تناسب آواز با یکدیگر رعایت شود. با این که آوازها و آهنگ‌هایی هم‌چون دشتی، شوشتری، منصور، افشاری و... غم‌انگیزند اما تعزیه‌خوان‌ها هر یک از این آوازها را در موقع خاص خود می‌خوانند.

مرکّب‌خوانی در تعزیه:

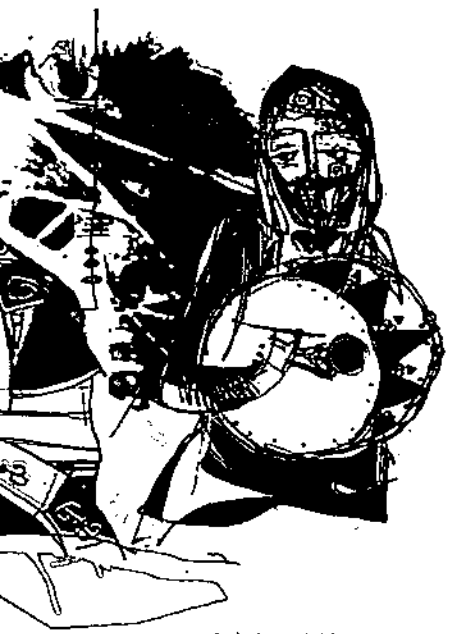
مرکب‌خوانی در اصطلاح موسیقی‌دانان کنونی عبارت است از تغییر مایه و مقام در آواز؛ یعنی رفتن از گوشه‌ی یک دستگاه به گوشه‌ی همانند یا مشترک دستگاه دیگر؛ در تعزیه از این نوع مرکب‌خوانی کم‌تر استفاده می‌شود اما مرکب‌خوانی، خاصِ تعزیه عبارت است از ترکیب و آمیختن ظریف چند گوشه‌ی همانند و مناسب به یک مایه‌ی اصلی. از موسیقی‌شناسان، تاآن‌جا که اطلاع داریم، تنهاکسی که مرکب‌خوانی را به سبک و شیوه‌ی تعزیه تعریف کرده، مرحوم ابراهیم بوذری طالقانی، خواننده و خوش‌نویس معروف است.

(تعزیه در ایزان و دو مجلس آن، ص ۴۳)

علما و تعزیه:

فقها و علمای بزرگ تشیع، که خود در برپایی مجالس روضه و عزاداری نقش محوری را ایفا می‌کنند، درخصوص شبیه‌خوانی و برپایی مجالس تعزیه نظریات متفاوتی ارائه داده‌اند:

۱ـ آیت‌اللّه شیخ محمد حسین نائینی، مرجع تقلید شیعیان جهان در بخشی از فتوای خود که در



پنجم ربیع‌الاول سال (۱۳۴۵ ه. ق) صادر شد، فرمود: «باید این شعائر بزرگ از هرگونه محرمات مانند آوازه‌خوانی و استعمال آلات لهو و لعب و... خالی باشد... لازم است که در هنگام شبیه شدن مواظب باشند که به محرمات آلوده نشود.» (ن. ک. کتاب الدعاء الحسنه، حاج شیخ محمد علی نخجوانی)

۲ـ آیت‌اللّه حسین نوری همدانی: در موضوع شبیه‌خوانی در صورتی که دروغ نخوانند و مردان لباس زن نپوشند و از لحاظ غنا و به کار بردن آلات لهو تهییج صورت نگیرد و اجتماع مرد و زن در یک نقطه طوری نباشد که منشا فساد باشد و جریان ائمه (علیه‌السلام) و کربلا را وهن‌آور مجسم نکند، اشکالی ندارد.

۳ـ میرزا ابوالقاسم بن حسن گیلانی در جامع الشتات اشاره می‌کند که نمایش‌های مذهبی نه تنها خلاف شرع نیستند بلکه شرعی و قانونی نیز هستند و در ردیف آثار برجسته‌ی مذهبی به‌شمار می‌آیند و دلیلی برای ممانعت نمایش معصومین و پاکان دین وجود ندارد.

(تعزیه، شعائر دینی، صص ۱۰۷ـ۱۰۸)

نسخه‌های تعزیه در ایران:

تعزیه نویسان و مدیران و گردانندگان تعزیه همانند شاعران تعزیه، اغلب ناشناخته و گمنام‌اند. اما اساس نسخه‌های تعزیه در ایران که اصطلاحاً ما آن را «نُسَخ خمسه» می‌نامیم؛ مربوط

است به مناطق تعزیه خیز ایران (۱ـ کاشان ۲ـ اصفهان ۳ـ طالقان ۴ـ تفرش ۵ـ قزوین) و اغلب تعزیه گردان‌های حرفه‌ای در تکایای قدیمی و مخصوصاً در «تکیه دولت تهران» هنرنمایی می‌کردند.

درباره‌ی نویسندگان اشعار تعزیه می‌توان معروف‌ترین‌ها را چنین معرفی کرد:

۱ـ استاد میرعزای کاشانی؛ که در عهد ناصری می‌زیست و در آغاز عهده‌دار تعزیه‌گردانی در کاشان بود. در غالب شهرهای کویری هم‌چون کاشان و نطنز و زواره تعزیه از روی نُسَخ وی اجرا می‌شد.

۲ـ استاد ملا علی بابایی طالقانی (صاحب کتاب ارزشمند تشبیه المصائب)؛ که در روستای مهران (زادگاه نابغه‌ی هنر خوش‌نویسی؛ درویش عبدالمجید مهرانی طالقانی) در دوران زندیه زاده شد و بیش‌تر اشعار تعزیه وی در طالقان، ساوجبلاغ، مازندران و قزوین به کار گرفته می‌شود.

۳ـ اشعار مناسبی نیز با تخلص‌های (ذبیحی، فدایی، سکوتی و رضوانی) وجود دارد که تاکنون اطلاعاتی از سرایندگان آن‌ها به دست نیاورده‌ام.

با توجه به توضیحات فوق می‌توان گفت درس «میرعلمدار» کتاب ادبیات فارسی اول دبیرستان، با هیچ کدام از نسخ مذکور مطابقت نمی‌کند، و تلفیقی از چند نسخه با اشعاری ضعیف است که این خود از جذابیت درس کاسته است. زیباترین قسمت تعزیه مناظره‌ی حضرت ابوالفضل(ع) با شمر است که حذف شده و می‌توان گفت: متن درس مذکور از ضعیف‌ترین نسخه‌ها گرفته شده است.

در نسخه‌های موجود در ایران «تعزیه‌گردان» به کسی گفته می‌شود که کارگردان تعزیه بوده و نسخه‌ی «شاه فردخوانی» را داشته باشد. به چنین کسی «مُعین البکا» هم می‌گویند. دکتر جابر عناصری تعداد نسخه‌های ایران را (۱۰۵۵) مجلس می‌داند، که در گنجینه‌ی موزه‌ی واتیکان موجودند و اما تعزیه گردان‌های معروف ایران عبارت‌اند از:

۱ـ میرزا محمد تقی: تعزیه‌گردان تکیه دولت قدیم (تکیه حاج میرزا آقاسی). وی در اصل شیرازی و ساکن اصفهان بود. وی به «معین البکاء بزرگ» معروف است. ۲ـ میرزا محمد باقر اصفهانی ۳ـ میرزا بابا نایب شاکر تفرشی ۴ـ عبدالکریم جناب قزوینی ۵ـ حاج بارک طالقانی (تعزیه و تعزیه‌خوانی، دکتر شهیدی، عنایت‌الله)

زبان و ادبیات تعزیه:

زبان تعزیه شعر و بیش‌تر اشعار آن از نوع عروضی رسمی است. در مواردی نیز شاعران تعزیه از اوزان شعر غیر رسمی و کلام منظوم یا موزون استفاده می‌کنند؛ مانند برخی نوحه‌ها، شبیه‌خوانی‌ها و بحرهای طویل عامیانه. در این‌جا برخی از اوزان معرفی می‌شود:

ـ من اختر برج عزّ و جاهم/ نور رخ آفتاب و ماهم (مفعولُ، مفاعلن، مفاعیل)

ـ مسلمانان حسین امشب نخوابید/ همی تا صبح به دور خیمه گردید (مفاعیلن، مفاعلن، مفاعیل)

ـ ایا برادر علی اکبر/ کجا روانی بگو به خواهر (مفاعلن فع، مفاعلن فع)

ـ ای شه غمخوار امت، پدر من به کجایی؟/ شافع روز قیامت، پدر من به کجایی؟ (فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن)

ـ ای آن که لشکر شهدا از تو سان گرفت/ اشیا ز وصف حکم تو کون و مکان گرفت (مفعولُ، فاعلاتُ، مفاعیلُ فاعلن)

ـ بر احوال حسین و یاران در و دیوار می‌گرید/ ملایک زین غم عظما به حسرت زار می‌گرید (مفاعیلُ، مفاعیلُ، مفاعیلَ، مفاعیل)

ـ ای زینب زار حزین، باشد وداع آخرین/ یک دم بیا ای دل غمین، تعجیل کن، تعجیل کن (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن)

در تعزیه انواع قالب‌های شعری اعم از مثنوی، قطعه، رباعی، مسمط، مخمس تضمینی و بحر طویل به چشم می‌خورد.

منابع و مآخذ

۱. اقبال، زهرا، جنگ شهادت، انتشارات سروش، ۱۳۵۵ ش
۲. بوذری طالقانی، ابراهیم، تعزیه در ایران و دو مجلس آن، تهران: وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۷۵.
۳. پازوکی طرودی، ناصر، آثار تاریخی طالقان، انتشارات سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۸۲
۴. حاتمی، داود (ترجمه) تعزیه، هنر بشر و ایران چکلوسکی پتر، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷
۵. خالقی، روح‌الله، سرگذشت موسیقی ایران، بخش ۱، تهران، ابن سینا، ۱۳۳۳
۶. دهخدا، لغت‌نامه، تهران: مجلس و دانشگاه ۱۳۲۵-۱۳۵۲ ش
۷. روح‌الامینی، محمود، زمینه‌های سنتی فرهنگ تعزیه ایران، روستاخیز، ۱۲ تیر ۱۳۵۵، ص ۹
۸. شهیدی، عنایت‌الله، پژوهش در تعزیه و تعزیه‌خوانی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۰
۹. علی‌آبادی، همایون، امیرکبیر و ترویج تعزیه‌خوانی، اطلاعات ۲۸ مرداد ۱۳۵۵
۱۰. عناصری-جابر، شبیه‌خوانی کهن الگوی نمایش‌های ایرانی، نمایش، ۱۳۷۲
۱۱. ـــــ، ادبیات نمایشی مذهبی، نمایش، ۱۳۷۲
۱۲. ـــــ، شبیه‌خوانی، گنجینه‌های آیین مذهبی، نمایش، ۱۳۷۲
۱۳. فروغی، مهدی امین، هنر مرثیه سرایی، ج(۱) تبیان، ۱۳۷۹
۱۴. گلی زواره، ارزیابی سوگواری‌های نمایشی، چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۵
۱۵. مستوفی عبدالله، شرح زندگانی من، ج ۱، چاپ سوم، ص ۶۵
۱۶. همایونی، صادق، گفتارها و گفت‌وگوهایی درباره‌ی تعزیه، نوید شیراز، ۱۳۸۰
۱۷. یعقوبی، اسماعیل، آشنایی با مشاهیر طالقان، انتشارات محسنی، ۱۳۷۵

اقبال و کربلا

* فریدون اکبری (ساری ـ ۱۳۴۲)، کارشناس گروه زبان و ادبیّات فارسی دفتر تألیف است. آثار زیر از اوست: تصحیح دیوان فدایی مازندرانی، درآمدی بر ادبیّات داستانی انقلاب، راهنمای معلّم زبان فارسی سال اوّل دبیرستان و...

چکیده:

نویسنده در این مقاله کوشیده است بر بنیاد مثنوی ۳۹ بیتی اقبال در منظومه‌ی «اسرار و رموز» به ژرفاشناسی فکری علاّمه محمّد اقبال لاهوری بپردازد و دیدگاه وی را نسبت به واقعه‌ی خِرَد آشوبِ عاشورا تبیین نماید.

کلید واژه‌ها: عقل، عشق، ظلمت و نور، حسین(ع) و یزید، خداشناسی عرفانی

اقبال لاهوری (در گذشته به سال ۱۹۳۸ میلادی) در مثنوی «اسرار و رموز»[1]، در بخشی با عنوان «معنی حرّیت اسلامیه و سرّ حادثه‌ی کربلا» در ۳۹ بیت، از منظر خویش به واقعه‌ی کربلا می‌پردازد به این شرح:

اقبال در بیت نخست به عهد و پیمان پاکبازان بی‌اعتنا به دنیا و مافیها با معبود، اشاره می‌کند و می‌گوید:

هر که پیمان با هوالموجود بست
گردنش از بند هر معبود رَست

آن‌چنان که پیداست شاعر در پیشانی این بخش از مثنوی خویش، دو نکته‌ی بنیادین فلسفه‌ی رفتاری عاشقان و پاک‌دلان و سرانداز در پای دوست را گنجانده است: نخست، عهد و پیمان بستن با معشوق (اللّه). دوم، رَستن از بند تعلّقات و ماسوی اللّه. آری، هر که با معشوق حقیقی خویش به وحدت برسد و خود را در میان نبیند و سلطانی دو عالم را به دوست واگذارد، دیگران را از جمله‌ی غلامان و اغیار می‌انگارد.

سپس شاعر به یگانگی عشق و ایمان می‌پردازد و می‌گوید: «مؤمن از عشق است و عشق از مؤمن است.» هم از این‌رو است که عشق از عقل برتر و فراتر است. چون عشقی که برآمده از ایمان قلبی و شهود باطنی باشد، پیداست که هر ناممکن عقلانی را ممکن می‌کند. ایمان از روی شوق و رغبت درون و صفای آینه‌ی جان پدیدار می‌گردد، آن چنان که عشق نیز نتیجه‌ی محبّت مفرط است.[2]

شاعر پس از طرح عقل و عشق در ابیات بعدی (۱۲ بیت) به مقایسه و مقابله‌ی آن دو می‌پردازد و می‌گوید:

عقل خون‌ریز است امّا عشق خون‌ریزتر
و پاک‌تر و چالاک‌تر و بی‌باک‌تر از آن است.
عقل در چنبره‌ی اسباب و علل است و عشق
در میدان عمل هنرنمایی می‌کند. عشق
زورآور و قوی گردن است و از این راه صید
خود را به چنگ می‌آورد امّا عقل در پی
مکروفسون و دام تنیدن است. دارایی عقل،
شک و گمان است و بیمناکی، امّا عشق با
استواری اراده و یقین قلبی پیوندی ناگسستنی
دارد.

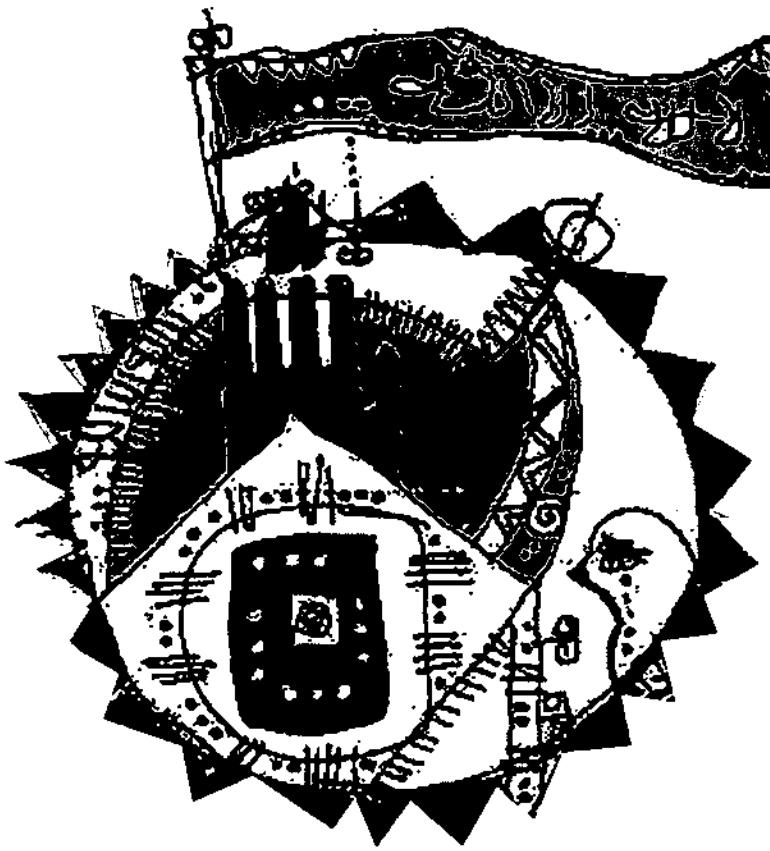
عقل وجود تو را بازسازی می‌کند و تو را به بلندی و مقام دنیایی می‌رساند تا سرانجام تو را از اوج به زیر افکند و ویرانت سازد. لیکن عشق، کالبد مادی تو را ویران می‌کند تا از خاکستر این ویرانه، دنیای دیگری را آبادان سازد. به بیان دیگر عقل نردبان این جهان و عشق، پلکان آسمان است.

آن، کند تعمیر تا ویران کند
این، کند ویران که آبادان کند

اقبال، عقل را بی‌بها، ارزان و سبک چون باد می‌شمارد امّا عشق را کیمیای گران‌بها و دُرّ نایاب می‌داند و می‌گوید: بنیان عقل از چند و چون و استدلال استوار است، ولیکن عشق استدلال‌های خردمدار و عقل‌بنیاد را برنمی‌تابد و از چون و چند آن تهی است.

اقبال، پس از مقایسه‌ی عقل و عشق، به فرمانی که این دو به ما می‌دهند، می‌پردازد و می‌گوید: عقل تو را به ترقّی و پیشرفت دعوت می‌کند و عشق تو را به آزمودن و امتحان کردن خود فرامی‌خواند و سرانجام این که عقل تو را به شادی و خرّمی و آبادانی جسم فرمان می‌دهد و عشق، تو را به بندگی حق و درک آزادی و آزادگی می‌رساند. آرامش و شکوه جان عشق، به آزادگی است و رهبر و پیشرو جانْ، حرّیت است.

اقبال پس از آن که در یازده بیت نخست



به مقایسه و جایگاه عشق و عقل می‌پردازد، و در بیت دوازدهم این مثنوی، با پیش کشیدن پرسشی از ستیز عشق با عقلِ هوس‌پرور، به واقعه‌ی خرد آشوبِ خیزشِ امام حسین(ع) رومی‌آورد:

آن شنیدستی که هنگام نبرد
عشق با عقل هوس‌پرور چه کرد؟

شاعر با این پرسش، که درحقیقت تلنگری به ذهن خواننده است، او را به درنگ و اندیشه وامی‌دارد.

این ستیز خود جلوه‌ای از پیکار پیوسته‌ی دو بُن‌مایه‌ی هستی و نمودگارِ کهن الگوی (Archetype) اساطیریِ برخوردِ ناسازها در عالم است. رویارویی سپاه جهل و تیرگی و ظلمت و نامردی و نامردمی با معرفت و روشنایی و نور ومردی و جوان‌مردی، نبرد باطل با حق، و این تکرار همان نمونه‌ی ازلی است که در هر روزگاری، نمودگاری ویژه می‌یابد. قابیل و هابیل، فرعون و موسی، یزید و حسین بن علی(ع) و... و این حدیث همیشه‌ی هستی است.

بنابراین، رویارویی یزیدیان با امام حسین(ع) و یارانش، خود نمادی از برخورد عقلِ هوسناک و ناشسته‌روی با عشق بی‌باک و پاک است. طلایه‌دارِ سپاه عشقِ امام حسین(ع)، حرّیت است که با عزمی استوار و یقینی قلبی، بی‌چون و چند، گام در راه ویرانی کالبد خاکی و آبادانی جان و بندگی حق و رهایی جاودان نهاده است؛ بدان‌سان که:

سرخ‌رو، عشق غیور از خونِ او.

در آن سوی، سپاه یزید را عقلِ سفّاک و هوس‌آلود و پُرفریب و فسون، راهبری می‌کند و آنان را به شادی و شادخواری می‌کشاند تا در چاه پستی و خواری نگونسار سازد و به داغِ حسرتِ پایدار بمیراند:

موسی و فرعون و شبّیر و یزید
این دو قوّت از حیات آمد پدید
زنده حق از قوّتِ شبّیری است
باطل آخر داغِ حسرت میری است.

نکته‌ی تأمّل‌برانگیز در این‌جا، تأکید بر «قوّت شبّیری» است که اقبال آن را سبب تداوم حیاتِ حق می‌داند و این همان چیزی است که زیربنای فکر و جهان‌نگری اقبال و ژرف‌ساخت رفتار اجتماعی و اندیشه‌های سیاسی او را سامان می‌بخشد، چرا که اقبال پیوسته، خود و دیگران را به تپندگی و توفندگی و زیستن با پویایی و تحرّک سفارش می‌کند وبر آن است که اگر روزگار با تو نسازد، تو خود را رامِ آن مگردان، با آن ستیز کن و در برابر بیدادگری بخروش.

به گمان من، جان‌مایه‌ی منظومه‌ی فکری اقبال لاهوری، تسلیم‌ناپذیری در برابر ظلم و ستم و در یک کلام، «حسین‌وار زیستن» است. اقبال در تار و پود سروده‌هایش، این اندیشه را گرانیگاه و محور فلسفه‌ی فکری و نگرش سیاسی ـ اجتماعی خود دانسته است؛ از جمله‌ی:

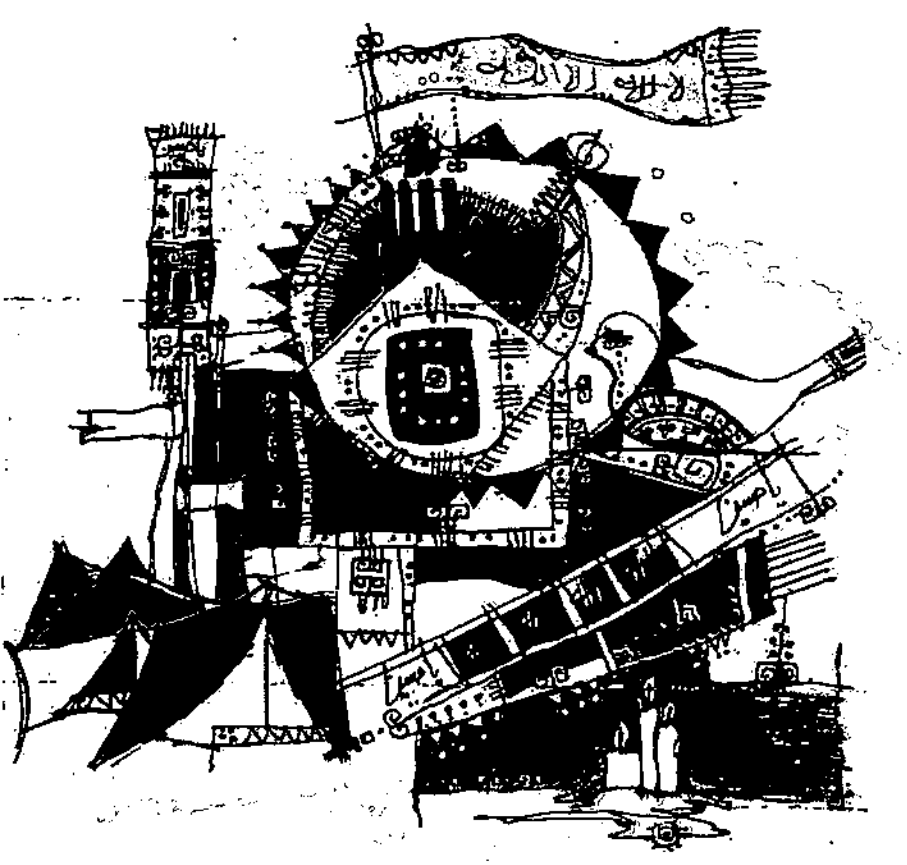
ـ با جهانِ ناسازگار ساختن
هست در میدان سپر انداختن
(اسرار خودی)

ـ در جهان نتوان اگر مردانه زیست
هم‌چو مردان جان سپردن زندگی است
(پیام مشرق)

*

ـ به دریا غلت و با موجش درآویز
حیاتِ جاودان اندر ستیز است
(پیام مشرق)

*



ـ حدیث بی‌خبران است، «با زمانه بساز»
زمانه با تو نسازد، تو با زمانه ستیز[۲]
(بال جبریل)

*

هم‌چنین است در سروده‌ی زیر، که در آن مرام آزادمنشی و حق‌جویی و روحیه‌ی شهامت و آرزوی داشتن «مسلک حسینی»، آشکار است:

تیر و سنان و خنجر و شمشیرم آرزوست
با من مبا که «مسلک شبّیرم» آرزوست
گفتند لب ببند و ز اسرار ما مگو
گفتم که خیر، نعره‌ی تکبیرم آرزوست
(پیام مشرق)

***

سپس اقبال در ادامه‌ی مثنوی عاشورایی خود، به فلسفه‌ی سیاسی ـ اجتماعی و باورشناختی قیام امام حسین(ع) می‌پردازد و می‌گوید: چون خلافت جامعه‌ی مسلمین، گرفتار کج‌روی و انحراف شد و خلیفه‌ی وقت دچار کژاندیشی‌های عقل هوس‌پرورد گشت و پیوند خود را از قرآن و آموزه‌های آن گسست و فساد و تباهی و خروج از صراط مستقیم، زهر در کام آزادگان و دین‌باوران راستین ریخت، بیدادگری و نیرنگ‌بازی اهل باطل عرصه را بر مردان خدا تنگ کرد. در چنین فضایی حسین بن علی(ع) قیام کرد:

خاست آن سر جلوه‌ی خیر الأمم
چون سحاب قبله‌باران در قدم
بر زمین کربلا بارید و رفت
لاله در ویرانه‌ها کارید و رفت
تا قیامت قطع استبداد کرد
موج خون او چمن ایجاد کرد
بهر حق در خاک و خون غلتیده است
پس بنای لااله گردیده است

بنابراین، اقبال نهضت عاشورا و حرکت امام حسین(ع) را انقلابی علیه خودکامگی حکومت و انحراف و اعمال خلاف تعالیم قرآنی خلافت می‌داند. از این‌رو است که جامعه‌ی آن عصر را به سبب ظلم و ستم فراوان و فساد و تباهی حاکمان و کارگزاران و آلودگی آنان به جاه و مقام دنیایی، به ویرانه مانند کرده است و می‌گوید قیام «سر جلوه‌ی خیر الأمم» (حسین بن علی علیه‌السلام) در آن کویر وحشت و گذرگه پُرستم، هم‌چون ابر باران‌آوری بود که بر زمین تشنه‌ی کربلا بارید و آن ویرانه‌ها را به لاله‌زار بدل کرد و با خون جوشان خود گلستان معرفت و اسطوره‌ی استواری و شمشاد قامتی را برای همیشه‌ی تاریخ انسانیّت به یادگار گذاشت و بنیاد بندگی و بردگی را برانداخت. برای اعتلا و ظهور حق و حقّانیّت، در خاک و خون تپید و هستی مادّی خویش را فدای آفریدگار پاک کرد و با این کار، بنای توحید را بنیانی مرصوص و بی‌گزند بخشید. آن‌گاه اقبال به شبهه‌ی کسانی که به ژرفای مقصود و مقصد قیام تاریخ‌ساز و فرهنگ‌پرور امام حسین(ع) پی نبرده‌اند و هدف حرکت آن امام را رسیدن به قدرت و حکومت می‌دانند، پاسخ می‌دهد و می‌افزاید:

اگر مدّعای حسین(ع) سلطنت می‌بود، این‌گونه به همراه زن و فرزند سفر نمی‌کرد. درحالی که شمار دشمنان مانند ریگ بیابان، بیرون از اندازه و تعداد یاران وی اندک شمار بود:

«هر که در اقلیم لا آباد شد
فارغ از بند زن و اولاد شد»
(کلیات اقبال، ص ۵۸)

آن‌چه را حسین(ع) با خون خویش برای ما تفسیر کرد، چیز دیگری است. رمزی است در پرده‌ی عشاق که در آستان جانان (بارگاه انس الهی) به زخمه و مضراب عشق، بر تار و پود جان سوخته‌دلان به نوا درمی‌آید.

قیام حسین(ع) و قربانی شدن در راه عقیده و جهاد دینی، درحقیقت، تفسیر و شرحی بود بر حرکت رازآمیز و نمادین حضرت ابراهیم(ع) که اسماعیل را به فرمان حق به قربانگاه بُرد تا آن ذبح عظیم صورت گیرد. در واقعه‌ی کربلا، امام حسین(ع) خود مصداق کامل ذبح عظیم و ذبیح اعظم است.[۳]

الله الله بای بسم الله پدر
معنی ذبح عظیم آمد پسر

اقبال در ادامه می‌گوید: عزم حسین(ع) چون کوه استوار و پایدار بود و مقصد او تنها حفظ دین و آیین بود. حسین(ع) فقط برای

عزّت دین شمشیر از نیام برآورد. او مسلمان بود و مسلمان، «ماسوی اللّه» را بنده نیست و در برابر فرعون عصر، سر تسلیم فرود نمی‌آورد. او قیام کرد و اربابان باطل را به نابودی کشاند و با نثار خون خویش تصویر شکوهمند و جاودانه‌ی توحید الهی را بر صحرای تاریخ، پدیدار ساخت و با این کار، سر خط نجات و حرّیت بشریّت را رقم زد. در بیت‌های پایانی، اقبال به تفسیر و تأثیر خون حسین(ع) می‌پردازد:

خون حسین(ع)، تفسیرگر این اسرار بود و به امّت خفته‌ی مسلمانان آگاهی بخشید. ما رمز قرآن را از او آموختیم و از آتش پرفروغ عشق و قیام او در طریق حق شعله‌ها اندوختیم. به همین سبب ایمان هم‌چنان، از آن تکبیر قیام حسین بن علی(ع) سرزنده و تازه‌روی است و تار و پود وجود ما از شوق زخمه‌ی عشق او در غوغاست.

«تار ما از زخمه‌اش لرزان هنوز»

سرانجام، اقبال، که پس از تفسیر و تحلیل قیام امام حسین(ع)، نمی‌تواند شور و اشتیاق عاشقانه‌ی خویش را نسبت به عظمت و شکوه وجود حسین بن علی(ع) پنهان کند، چونان مُحبّی مشتاق از سرِ شوق و ارادت، دست به دامن پیک عشّاق می‌زند و از نسیم باد صبا می‌خواهد که:

ای صبا، ای پیک دورافتادگان
اشک ما بر خاک پاک او رسان

نتیجه و فرجام سخن این که اقبال واقعه‌ی کربلا و قیام اباعبداللّه الحسین(ع) را یک حماسه‌ی عرفانی می‌داند که در آن حسین(ع)، هم‌چون عارفی عاشق در طیِ طریق و سلوک عرفانی خویش به مرتبه‌ی «فناء فی اللّه» و «بقاء باللّه» می‌رسد و جاودانه می‌گردد؛ به گونه‌ای که می‌بینیم در این وادی عشق بر عقل چیره می‌شود و گردِ وجود خاکی و زنگار جسم مادّی را به باد می‌دهد تا روحِ افلاکی را از زندان این جهان برهاند.

***

بی‌شک این تحلیل عرفانی ـ حماسی اقبال از واقعه‌ی کربلا که درحقیقت پیکار میان عشق و عقل و مظاهر آن دو است، نگرشی تازه و کم‌نظیر است. متأسّفانه در سراسر تاریخ ادبیّات فارسی، نگاه غالب به این واقعه، صرفاً سوگوارانه و رثایی بوده است. عموماً آن را تراژدی و حادثه‌ای خون‌بار خوانده‌اند و از چهره‌ی حماسی و رویکرد عرفانی و عبرت‌ها و درس‌های آن غفلت کرده و تمام اضلاع آن را ندیده‌اند و تنها به سوگ‌سرایی و مرثیه‌پردازی روی آورده‌اند. رویکرد رثایی از روزگار صفویه رو به رشد نهاد و در دوره‌ی قاجار به اوج خویش رسید که دلایل آن را باید در مسائل سیاسی ـ اجتماعی پی‌جویی کرد.

پانوشت.....

۱. کلیات اقبال (فارسی)، صص ۱۲۰ تا ۱۲۲ و کلّیات اشعار فارسی مولانا اقبال لاهوری، به کوشش احمد سروش، انتشارات سنایی، س ۱۳۴۳، صص ۷۴ و ۷۵، تمام ارجاعات در این نوشته، از کلیات اقبال چاپ پاکستان است.

۲. عزیزالدین نسفی در کتاب «الانسان الکامل» می‌گوید:
«ای درویش، هر که خواهان صحبت کسی شد آن خواست اوّل را «میل» می‌گویند و چون میل زیادت شد و مفرط گشت، آن میل مفرط را «ارادت» می‌گویند و چون ارادت زیادت شد و مفرط گشت، آن ارادت مفرط را «محبّت» می‌گویند، و چون محبّت زیادت شد و مفرط گشت، آن محبّت مفرط را «عشق» می‌گویند. پس عشق، محبّت مفرط آمد و محبّت، ارادت مفرط آمد و هم‌چنین...» (الانسان الکامل، عزیزالدین نسفی، چاپ سوم، س ۱۳۷۱، ص ۱۱۴)

۳. دکتر علی شریعتی در کتاب «ما و اقبال» (ص ۳۶) می‌نویسد:
«تصوف می‌گوید: زمانه با تو نسازد، تو با زمانه بساز. امّا اقبال صوفی می‌گوید: زمانه با تو نسازد تو با زمانه ستیز. زمانه یعنی سرنوشت و سرگذشت انسان، زندگی انسان. خود انسان یک «موج» است، یک «ساحل افتاده» نیست و وجودش، بودنش در حرکت کردن است... انسان در عرفان اقبال... که عرفان قرآنی است، زمان را باید عوض کند.»
یادآور می‌شوم عبارت: «زمانه با تونسازد، تو با زمانه بساز»، که به صورت مَثَل درآمده، احتمالاً از زبان «مسعود سعد»، وام گرفته شده است.
«مسعود» در دو جای دیوانش این تعبیر را با اندک تغییر به کار برده است:
نخست در صفحه‌ی ۲۹۲، «در نصیحت و ستایش منصوربن سعید» با مطلع زیر:
چند گویی که نشنوندت راز
چند جویی که می‌نیابی باز...
تا آن‌جا که می‌گوید:
تا نیابی مراد خویش بکوش
تا نسازد زمانه با تو بساز
بار دوم در صفحه‌ی ۲۹۴، در «ستایش سیف‌الدوله محمود» با مطلع زیر:
شبی چو روز فراق بتان سیاه و دراز
درازتر ز امید و سیاه‌تر ز نیاز...
تا آن‌جا که گوید:
اگر سپهر بگردد ز حال خود، تو مگرد
«وگر زمانه نسازد، تو با زمانه بساز»
(دیوان مسعود سعد سلمان، چاپ اول، س ۱۳۳۹)

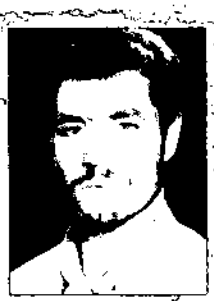
۴. اشاره است به آیه‌ی ۱۰۷ سوره‌ی صافات: «وَ فَدَیْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِیمٍ»: (به جای او، قربانی بزرگی را پذیرفتیم). بعضی از مفسران شیعه: از جمله ملامحسن فیض کاشانی در تفسیر «صافی»، سیّد هاشم بحرانی در تفسیر «برهان»، حویزی در تفسیر «نورالثقلین» و مرحوم مجلسی در «بحارالانوار» طبق حدیثی که در «عیون اخبار الرضا» (جلد ۱، ص ۲۰۹) از امام رضا(ع) روایت شده است، نقل کرده‌اند که در این جا مراد از «ذبح عظیم»، حضرت امام حسین(ع) است که از ذرّیه‌ی ابراهیم(ع) است و او قربانی عظیمی بود که جانشین ذبح اسماعیل قرار گرفت.
(دانش‌نامه‌ی قرآن و قرآن‌پژوهی، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، چاپ اول، ص ۱۰۷۴ ذیل: ذبح عظیم)

منابع .....

۱. اقبال لاهوری، کلیّات (فارسی)، چاپ آکادمی اقبال، پاکستان، لاهور، ۱۹۹۰
۲. نسفی، عزیزالدّین، الانسان الکامل، به تصحیح ماژیران، مولی. کتابخانه‌ی طهوری، چ سوم، ۱۳۷۱
۳. شریعتی، علی، ما و اقبال، انتشارات الهام، چ ۱۳۶۱
۴. خرّمشاهی، بهاءالدین، دانش‌نامه‌ی قرآن و قرآن‌پژوهی، انتشارات دوستان و ناهید، چ اوّل
۵. رشید یاسمی، دیوان مسعود سعد سلمان، انتشارات پیروز، چ اوّل، سال ۱۳۳۹

شعر طنز

در ادبیّات سیاسی عصر مشروطه



* علی سهامی، کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی و مدرّس دانشگاه آزاد کرمانشاه

چکیده:

طنز در دوره‌ی مشروطیّت یکی از بهترین راه‌های اظهار عقیده بوده است. علامه علی‌اکبر دهخدا و سیّد اشرف‌الدّین حسینی (نسیم شمال) از جمله کسانی‌اند که در حوزه‌ی سیاست تأثیرگذار بوده‌اند و شعرشان در میان مردم کوچه و بازار خوانده می‌شده است. در این جستار به طور خلاصه به بررسی شعر این دو شاعر می‌پردازیم.

کلید واژه‌ها: طنز، ادبیّات سیاسی، زبان عامیانه، سنّت و نوآوری، شعر ادبیّات مشروطه

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۲
زمستان ۱۳۸۵

پیروزی انقلاب مشروطه نقطه‌ی عطفی در تاریخ طنز کشور ایران به شمار می‌آید و توجّه به نقش اجتماعی طنز، در بیان اندیشه‌ی تجددخواهی و تحجرستیزی به صورت محوری‌تر مطرح می‌سازد. اوج این حرکت را در شعر شاعرانی چون سیّد اشرف‌الدّین (نسیم شمال)، علی‌اکبر دهخدا و... می‌توان مشاهده کرد. این دو شاعر ـ همان طور که نمونه‌ای از اشعارشان را ملاحظه خواهید کرد ـ اززبان طنز به عنوان حربه‌ای برای انتقاد از معایب و مفاسد سیاسی اجتماعی بهره می‌بردند و استفاده از زبان عامیانه به عنوان محمل بیان افکار سیاسی اجتماعی ـ که در تهییج افکار عامه‌ی مردم و افزایش مخاطب نقش به‌سزایی داشت ـ به شعر شاعران این عصر صبغه‌ی اجتماعی داده است.

الف. دهخدا

دهخدا طنز معروف خود را در مقالات «چرند و پرند» به محیط شعر نیز کشانده است، اگرچه شعرش ادیبانه و سنگین و متین است امّا آن‌جا که نوبت به طنز اجتماعی می‌رسد، دوباره همان «دخو» را می‌بینیم که با نیش گزنده‌ی خود پرده‌ها را کنار می‌زند و زشتی‌ها و پلیدی‌ها را رسوا می‌سازد. دهخدا با استفاده از قالب «مسمط» برای بیان مسائل تازه‌ی اجتماعی، ابتکار دیگری را عرضه می‌کند. علاقه‌ی او به مسائل جامعه و همدردی‌اش با مردم موجب شده است که طنزی اجتماعی از قلم او بتراود و در ادبیّات فارسی یادگار بماند. دهخدا در مسمط «آکبلای» به نوعی مطالب طنزآمیز و گزنده‌ی چرند و پرند را در قالب نظم گنجانیده و تقریباً بیش‌تر نارسایی‌های اجتماعی را مورد انتقاد قرار داده است. وی خرافاتی را که در اعتقادات مذهبی راه یافته و از آن‌ها سخت ناراحت است، بدون ملاحظه، به باد انتقاد گرفته است. در روزگاری که رشوه‌گیری رسم رایج زمان است و رمّال و مرشد و دعانویس و جادوگر خوره‌هایی شده‌اند که به جان اسلام افتاده‌اند و از زودباوری عوام‌النّاس سوءاستفاده می‌کنند، برای کسانی که دلشان برای دین و مردم می‌سوزد، این وضع قابل تحمّل نیست:

مردود خدا رانده‌ی هر بنده آکبلای![1]
از دلقک معروف نماینده آکبلای!
با شوخی و با مسخره و خنده آکبلای!
نه از مرده گذشتی و نه از زنده آکبلای!
هستی تو چه یک پهلو و یک‌دنده آکبلای

***

نه بیم ز «کف‌بین» و نه «جن‌گیر» و نه «رمّال»
نه خوف ز «درویش» و نه از جذبه، نه از حال
نه ترس ز تکفیر و نه از پیشتو[2] شاپشال[3]
مشکل بیری گور، سر زنده آکبلای
هستی تو چه یک‌پهلو و یک‌دنده آکبلای

***

صد بار نگفتم که خیال تو محال است
تا نیمی از این طایفه محبوس جوال است
ظاهر شود اسلام در این قوم، خیال است

هی باز بزن حرف پراکنده آکبلای
هستی تو چه یک‌پهلو و یک‌دنده آکبلای

* * *

از گرسنگی مُرد رعیت به جهنّم
ور نیست در این قوم مَعیّت، به جهنّم!

تریاک بُرید عِرق حمیّت، به جهنّم!
خوش باش تو با مطرب و سازنده آکبلای!
هستی تو چه یک‌پهلو و یک‌دنده آکبلای!...

* * *

تو منتظری رشوه در ایران رود از یاد؟
اسلام ز رمّال و ز مرشد شود آزاد؟
یک‌دفعه بگو مرده شود زنده آکبلای!
هستی تو چه یک‌پهلو و یک‌دنده آکبلای

دیوان دهخدا ص ۱ و ۲

طنز دیگر دهخدا «رؤسا و ملّت» است که در شماره‌ی ۲۴ صور اسرافیل درج شده و به تعبیر یحیی آرین‌پور «رؤسا» در نقش مادر نادان و «ملّت» به صورت بچّه‌ی بیماری که در میان بازوان مادر از گرسنگی جان می‌دهد، تصویر شده است:

خاک به سرم بچّه به هوش آمده
بخواب ننه «یک سر دوگوش» آمده
گریه نکن لولو می‌آد، می‌خوره
گرگه می‌آد بزبزی رو می‌بره
اه! اه ـ ننه، آخر چنه؟ ـ گشنمه
ـ بِتَرکی، این همه خوردی کمه؟!
چخ چخ سگه، نازی پیشی، پیش پیش
لالای جونم، گلم باشی، کیش کیش
از گشنگی ننه دارم جون می‌دم
گریه نکن فردا بهت نون می‌دم
ـ ای وای ننه جون! جونم داره درمی‌ره
ـ گریه نکن دیزی داره سر می‌ره
دستم آخش ببین چه‌طو یخ شده
ـ تُف تُف جونم ببین ممه اخ شده
خِخ خِخ، خِخ ـ جونم چِت شد ـ هاق هاق...
وای خاله! چشماش چرا افتاد به طاق؟
آخ تنشم بیا ببین سرد شده
رنگش چرا، خاک به سرم، زرد شده؟
وایْ بَچَمْ رفت ز کف، رود! رود!
مانده به من آه و اَسَف، رود! رود!

درباره‌ی مسمط «رؤسا و ملّت» که ظاهراً دومین شعر فکاهی و طنزآمیز دهخدا است اظهارنظرهای زیادی شده؛ از جمله گفته‌اند: «بچّه‌ی به هوش آمده» نماینده‌ی ملّتی ستم‌کش است که بر اثر مبارزات منتهی به انقلاب نافرجام مشروطه راه آگاهی طی می‌کند و «رؤسا» کنایه از مستبدان قاجار و حامیانی هستند که مایل‌اند فرزند به خواب برود. همین‌جا توضیح این نکته ضروری است که ابوالقاسم لاهوتی با شعر «لای لای مادرانه» و اشرف‌الدین گیلانی با «لای لای گهواره»، با تأثیرپذیری ازمسمط دهخدا، کوشیدند از ذهن و زبان او تقلید کنند.

دهخدا در طنز معروف دیگرش «وصف‌الحال لوطیانه» با شعر عامیانه دستاورد مشروطه را که به قدرت رسیدن افراد سودجو و خودپرست بوده به باد ریشخند گرفته است.

مشتی اسمال نمی‌دونی چه کشیدیم به حق
چقده واسه‌ی مشروطه دویدیم به حق
پاهامان پینه زد و پاک بریدیم به حق
به جوون پر و پا قرص ندیدیم به حق
همه از پیر و جوان وَرمال و وردار شده

* * *

هیچ کس واسه‌ی ما یک پاپاسی کار نکرد
یه از این خوش غیرتا ذره‌ای کردار نکرد
چه خیانتا که آن بی‌رگ دیندار نکرد
تا سوار خر خود شد خرشو بار نکرد
باز بگو مشروطه از ما چرا بیزار شده

* * *

مشتی اسمال به علی این بچّه‌ها گُشت‌لش‌اند
خَلق بی‌منت و دون وکس و بدکنش‌اند
به سر یه لش مرده همه در کشمکش‌اند
چون سگ و گرگ پی خوردن مردار شده

* * *

دیوان دهخدا ص ۱۶ و ۱۷

ب. سیّد اشرف‌الدین

پژوهشگران از سیّد اشراف‌الدین (نسیم شمال) به عنوان محبوب‌ترین و معروف‌ترین شاعر ملّی عهد انقلاب مشروطه نام برده‌اند. او برای دست‌یابی به

هدف‌های عالی خود روزنامه‌ای به اسم «نسیم شمال» منتشر ساخت و در آن با استفاده از زبان شعرهای ساده و دل‌نشین به دل‌های مردم راه یافت.

سادگی، روانی و بی‌پیرایگی و استفاده از زبان طنز در شعر سیّد اشرف‌الدین موجد ظهور شیوه‌ای نو در شعر فارسی این دوره گردید؛ به طوری که بین زبان شعری او با زبان محاوره‌ای عامه مردم هیچ تفاوتی نمی‌توان مشاهده کرد.

دست مزن، چشم! ببستم دو دست
راه مرو چشم! دو پایم شکست
حرف مزن! قطع نمودم سخن
نطق مکن! چشم، ببستم دهن
هیچ نفهم! این سخن عنوان مکن
خواهش نافهمی انسان مکن
لال شوم، کور شوم، کر شوم
لیک محال است که من خر شوم
چند روی همچو خران زیر بار
سر ز فضای بشریت برآر

* * *

حاجی، بازار رواج است رواج
کو خریدار؟ حراج است حراج
می‌فروشم همه‌ی ایران را
عرض و ناموس مسلمانان را
رشت و قزوین و قم و کاشان را
بخرید این وطن ارزان را
یزد و خوانسار حراج است حراج
کو خریدار؟ حراج است حراج

* * *

این هم نمونه‌هایی از طنزهای نیشدار و تلخ سیّد اشرف که یادآور طنزهای عبید زاکانی است:

اگر تمام رعیّت ذلیل شد به تو چه؟
هزار نفس به ناحق قتیل شد به تو چه؟
به خلق غول بیابان دلیل شد به تو چه؟
بخوان تو قصّه شیرین و صحبت فرهاد،
زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد!

* * *

امروز چو ما هیچ کس انگشت‌نما نیست
زیرا که کسی جاهل و بی‌علم چو ما نیست
در کشور ایران متمایل به فرنگیم
عاشق به کراوات و فکل‌های قشنگیم
در مغلطه و فتنه و آشوب زرنگیم
از نام گذشتیم و همه طالب ننگیم
اندر سر ما جز هوس سیر و صفا نیست
امروز چو ما هیچ کس انگشت‌نما نیست

در جای دیگر کاریکاتوری زنده و مجسم از غرب‌زدگی و فرنگی‌مآبی به تصویر کشانده است:

نه سرکار والا نه عالی‌جنابم
نه قائم‌مقام و نه نایب‌منابم
نه در فکر روسم، نه در فکر آلمان
نه در فکر نانم، نه در فکر آبم
نه در فکر درسم نه در فکر مشقم
نه فکر حسابم، نه فکر کتابم
فقط عینک است و فکل مایه‌ی من
فرنگی‌مآبم، فرنگی‌مآبم

سیّد اشرف‌الدین مجاهدان مشروطه را هشدار می‌دهد که مبادا خائنان و فرصت‌طلبان و ریاکاران و مستبدان در صفوف آنان رخنه کنند و نیز فاتحان را از این که گرفتار اختلاف آرا شوند برحذر می‌دارد. گویا احساس می‌کند که آنان در پی گرفتن سهم و غنیمت از مشروطه‌اند:

هله‌ای گروه مجاهدین
بشوید یک ره و یک دله
بدهید جان به‌راه وطن
به نشاط و شادی و هلهله

* * *

چه بسا ز زمره‌ی قاعدین
شده در لباس مجاهدین
مخورید گول معاندین
ز مکالمات و مقاوله

* * *

امّا افسوس که مستبدان دیروزی این‌بار با لباس مبدّل مشروطه‌خواهی ظاهر شدند و سپس نقشه کشیدند تا تیشه به ریشه‌ی مشروطیّت بزنند. این جاست که اشرف‌الدّین با اشعارش، هم‌چون آینه‌ای راستین این نقش‌های کج و بدلی را نشان می‌دهد و با کمال تأسف می‌گوید سال‌ها وقت لازم است تا مردم ایران بتوانند مشروطه نگهدار باشند، بنابراین شتر دیدی ندیدی!

مشروطه نوربخش اروپاست داش حسن!
مشروطه شمع انجمن آراست داش حسن!
قانون حقوق مردم دنیاست داش حسن!
ایران از این حقوق مجزّاست داش حسن!
خود را به خاک و خون مذلّت تپیده گیر
مشروطه را شنیده و لیکن ندیده گیر

جاودانه، ص ۳۴۹

پانوشت .....

۱. آکلای، آقاکربلایی
۲. پیشتو، ششلول، هفت‌تیر
۳. شاپشال یک یهودی باغچه‌سرائی بود که مانند علی‌بیگ قفقازی طرف شور محمدعلی شاه بود و با رولور خود به محقق‌الدوله حمله کرده بود.

منابع و مآخذ .....

۱. حاج سیّد جوادی، حسن، بررسی ادبیّات معاصر ایران، انتشارات گروه پژوهشگران ایران، چاپ اول، سال ۱۳۸۲
۲. دبیرسیاقی، سیّد محمّد، دیوان دهخدا، انتشارات تیراژه، ۱۳۷۰
۳. نصرتی، عبدالله، یادآر از شمع مرده یادآر، انتشارات مفتون امینی همدانی، چاپ اول، ۱۳۷۹
۴. نمینی، حسین، جاودانه سیّد اشرف‌الدّین گیلانی، متن کامل نسیم شمال، انتشارات کتاب فروزان، چاپ اول، ۱۳۶۳

رشد
آموزش زبان
و ادب فارسی
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۲
زمستان ۱۳۸۵

نیما در شعر تجربه

* **ایرج صادقی**، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های نور

کلید واژه‌ها: [illegible]

چکیده:

شعر نیما در طبیعت و فرهنگ مردم تنیده است و ریشه در تجربه‌ی فردی و رابطه‌ی تنگاتنگ با محیط و مردم دارد. مثلث انسانی او به جامعه و من اجتماعی ختم می‌شود. انسان در شعر نیما «همه مکانی» و «همه زمانی» است. تجربه‌ی نیما فقط آموزش نظری نیست بلکه از تجربه‌ی زندگی و لمس موضوعات سرچشمه می‌گیرد. تیپ‌های انسانی در شعر نیما بی‌تأثیر از حضور او در محیط و ارتباط انسانی نیست.

«شعر» حاصل تجربه‌ای است که از مکاشفه سر برون می‌آورد و به تعبیری، «تجربه» تأمل و تعامل انفسی و آفاقی شاعر است. «نیما» چنین شاعری است. واژه‌ها، ترکیب‌ها و فرهنگ‌واره‌های شعر «نیما» رنگ محلی دارند و حوادث و موضوعات سروده‌هایش برای وی ملموس و تجربه شده است.

در شعر نیما به روشنی نوعی صداقت جغرافیای محلی مشاهده می‌شود. در حوزه‌ی زبانی، اصطلاحات محلی و خوی روستایی در سروده‌هایش برجسته است و بیانگر آن است که شاعر محیط و اجتماع را لمس کرده و در منطقه آگاهانه زیسته است. بنابراین، آن‌گاه که نیما از سر تجربه، شکار گرگ را به تضاد طبقاتی و نگاه جامعه شناختی پیوند می‌زند، سنخ و گونه‌ای از جامعه را نمایان می‌سازد.

نیما یوشیج در اثر تجربه و نوع نگاهی که به این عناصر طبیعی دارد، در کیمیاگری

خود، مایع سیالی می‌سازد که آب‌های راکد اجتماع را به حرکت درآورده است. عناصر طبیعی در شعرهایی چون غراب، آی آدم‌ها، قفنوس، خارکن، خروس می‌خواند، داروگ، وقت است، گل زودرس و... هنرمندانه در جهت اجتماع و مردم به کار برده است.

مثلاً در شعر «خارکن»، داروی هوشیاری و نظام طبقاتی و در شعر «داروگ» فقر اجتماعی و انقلاب را مطرح می‌کند. اصولاً یکی از وظایف و رسالت‌های هنر نیما بیان زشتی‌های اجتماعی و انگیزه‌های آن است. چنین هنری زمانی گویاست که پویا باشد و زمانی تیغ جراحی است که زخم‌ها را خوب بشناسد. «نیما» در عین حال در شعرش از دست‌مایه‌هایی چون فرهنگ مردم استفاده کرده است؛ چه فرهنگ محلی و منطقه‌ای و چه فراتر از آن.

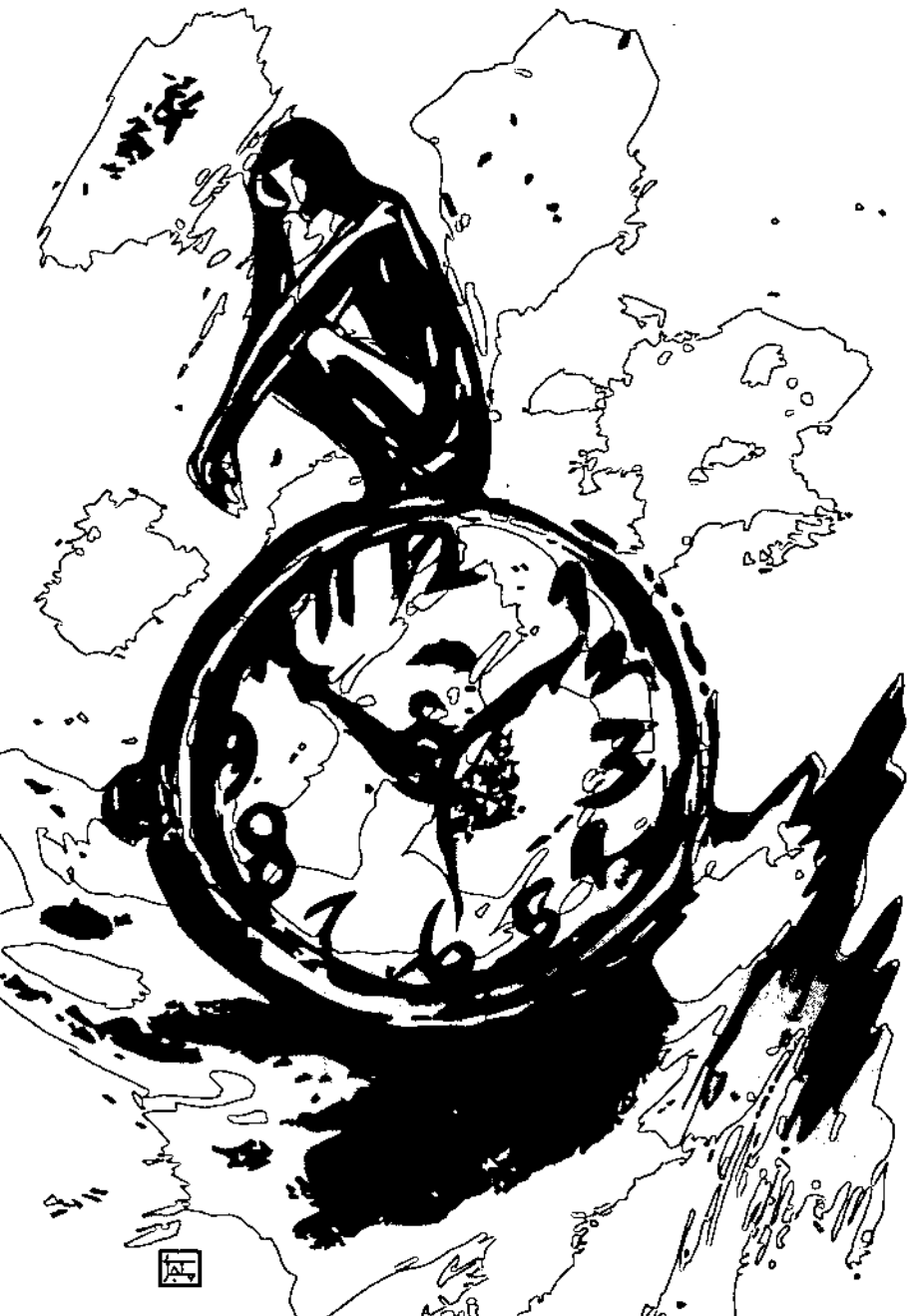
شعر و گرایش نیما به طبیعت به سه عامل برمی‌گردد:

۱ـ کار و آفرینش شعری،

۲ـ آموزش نظری،

۳ـ تجربه‌ی زندگی

عامل سوم، یعنی تجربه‌ی زندگی... پس از عامل اول و دوم به وجود می‌آید... رابطه‌ی واقع‌گرایانه‌ای که سبب ایجاد ارتباط انسان، جامعه و طبیعت شده در اثر یک تجربه‌ی طولانی و لمس موضوع [بوده] است. بررسی شعر از دو جهت مورد توجه است: تولید و سرایش شعر، که از فرد به جمع است و از طرفی حرکت جمع به سمت فرد است. [درواقع] تجربه‌ی شاعر از مردم و نفوذ و سیر آن در شعر است که در اثر ذوق و عاطفه‌ی شاعر ایجاد می‌شود.[1] و یک تجربه‌ی فردی همان ابراز ناخودآگاه از زبان شعر است که شاعر می‌کوشد آن را به سوی مردم سوق دهد.



احساس شب برای نیما تجربه‌ای فردی است، ولی این تجربه را از مثلث «من، تو و او» می‌بینیم و تجربه‌ی او به ما هم سرایت می‌کند و حتی نیما آن را تا جهان سوق می‌دهد.

هست شب یک شب دم‌کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
...
هیبت شب، هم‌چو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این‌روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را

(مجموعه، شعر هست شب، ص ۵۱۱)

این چنین شب، شامل تمام نقاط جهان می‌شود «گمشده‌ای راهش را» شامل تمام گونه‌های انسانی می‌شود؛ حال در ایران

باشد یا در امریکا.

این که می گوییم نیما، موضوعات را لمس کرده است؛ یعنی تجربه‌های او خواندنی نیست و در واقعیت و رخدادهای محیط انسانی‌اش حاصل شده است. او با هنرمندی‌اش آن را برجسته کرده است، تا چهره‌های انسان را با تمام فراز و فرودش ترسیم کند. نیما از اصالت فردی خود که همان روستاست بسیار یاری جسته تا صدای ماندگار انسان را که همان حالت‌های گوناگون حادثه و رنگ اندیشه‌های مردمی است، به قاب‌بندی بنشاند.

در درون تنگنا با کوره‌اش، آهنگر فرتوت
دست او بر پتک
و به فرمان عروقش دست
دائماً فریاد او این است فریاد تلاش او:
کی به دست من
آهن من گرم خواهد شد
و من او را نرم خواهم دید؟
آهن سرسخت!

(مجموعه، شعر آهنگر، ص ۵۰۰)

«لذا اثر او نیز با آثار دیگران بسیار متفاوت است. وی همان‌گونه که در زندگانی عملی به روستا و کوهسار و جنگل دل‌بستگی داشت، در شعرش نیز این حالت دیده می‌شود. رنگ محلی، جنگل و دریا و کوهستان که محیط زیست او بوده همواره در ذهن و تخیلش تأثیر داشته، از این‌رو از نواحی آن دیار، کوه‌ها، دره‌ها و... چوپان، آتش، سگ چوپان و آداب و رسوم در شعر یاد کرده است». [۲]

لذا با توجه به گونه‌شناسی مردم، در جای جای شعر نیما بلندی کوهستان و واگویه‌های خانه‌های ابری و ترجمان سوزناک نی روستائیان و رویکرد اندیشه گونه‌ها دیده می‌شود. گویی دریا بهانه‌ای، کوه بهانه‌ای و ماخولا[۳] بهانه‌ای است تا رویش اندیشه‌ها را بنمایاند و با فرم و ساختار ساخته شده با مصالح طبیعی، محتوای اندیشه‌های خاصِ واکنش‌ها را به نمایش بگذارد.

امّا این در اثر چیست؟

«با آموزش‌های نظری می‌توان از دید سالمی آگاه شد، امّا دست یافتن یک شاعر به یک نظم ذهنیِ هماهنگ نتیجه‌ی آموزش صِرف نیست. اصول نظری را می‌توان از روی کتاب دریافت و آموخت ولی اصول معرفت شناختی یک هنرمند اساساً از تجربه‌ی زندگی است. تبلور درد و آگاهی نتیجه و نشان استمرار تجربی در زندگی عملی است. از این‌رو هم صدا با کشمکش‌ها و ستیز و عذاب درونی شاعر، به ویژه در طول زندگی پر رمز و راز اوست. نماینده‌ی روح دردمندی است که شناخت و آگاهی‌اش را از درون ناکامی، فقر، ستم، ناآگاهی، ضعف، تردید، تشویق، پیروزی شکست، واکنش‌های روانی خویش و انسان‌های دیگر، به مرور کسب و تکمیل کرده است». [۴]

او با آشنایی با محیط و کوهستان، خصلت زندگی حیوانات و تناسب و گزینش حیوان را ـ با توجه به موضوع و تجربه‌ی لازم ـ چه زیبا می‌سراید. تصویری با زیبایی خاص، در بافته‌ای با حلقه‌های متناسب، چه از لحاظ تشبیه و موسیقی، چه از لحاظ واژه‌ها و تکرار متناسب. وی صامت «گ» را که حالت درندگی را نشان می‌دهد به ارباب پیوند می‌زند. انگار شاعر شکار گرگ و کمین کردنش را دیده و لمس کرده است.

به روی قله‌ها گرگ درنده
رمه را در کمین بنشسته باشد
شود گاهی عیان و گه خزنده
به حیله چشم‌ها را بسته باشد
بدین سان بر سر ایوانش ارباب
چو گرگان در کمین سود باشد

(مجموعه، گرگ، ص ۱۱۸)

یا در شعر «کار شب پا» گویی شبی را با «شب پا» گذرانده است. یا زمانی این کار را انجام داده است. وی نیش پشه را تجربه کرده است و چگونگی رماندن حرامیان را خوب می‌داند. او با زندگی و فقر گروهی، آشناست. این‌ها همه، نشان حضور او و لمس موضوع در این عرصه است.

ماه می‌نابد، رود است آرام،
بر سر شاخه‌ی «اوجا» «تیرنگ»
دم بیاویخته، در خواب فرو رفته، ولی در «آیش»
کار «شب پا» نه هنوز است تمام
می‌دهد گاه به شاخ
گاه می‌کوبد بر طبل به چوب،
وندر آن تیرگی وحشتزا
نه صدایی‌ست به جز این، کز اوست
هول غالب، همه چیزی مغلوب
می‌رمد سایه‌ای، این است گراز
بچّه‌ی «بینجگر» از زخم پشه

(مجموعه، «کار شب پا»، ص ۴۱۲)

پانوشت

۱. طلا در مس، رضا براهنی، جلد اول، ص ۱۷۱
۲. چشمه‌ی روشن، غلامحسین یوسفی، ص ۴۰
۳. ماخولا تنگه‌ای است سر راه یونش، و هم‌چنین گویند جایگاه پیرزالی است و نیز نام رودی است، به نقل از مجموعه‌ی کامل اشعار یوشیج، سیروس طاهباز، ص ۶۰۷
۴. انسان در شعر معاصر، محمد مختاری، ص ۲۱۲

منابع و مآخذ

۱. براهنی، رضا، طلا در مس، زریاب، جلد یک، ۱۳۸۰
۲. طاهباز، سیروس، مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، انتشارات نگاه، ۱۳۷۵
۳. فلکی، محمّد، نگاهی به شعر نیما، انتشارات مروارید، ۱۳۷۷
۴. مختاری، محمّد، انسان در شعر معاصر، انتشارات توس، ۱۳۷۷
۵. یوسفی، غلامحسین، چشمه‌ی روشن، انتشارات علمی، ۱۳۷۶

پی آواز حقیقت بدویم

بررسی جامعه‌شناختی سهراب سپهری

(هشت کتاب)

* عباس رحیم بختیاری، گروه زبان و ادبیّات فارسی استان اصفهان

چکیده:

نویسنده در پاسخ به منتقدانی که سپهری و آثارش را فاقد هرگونه طنز و نقد اجتماعی می‌دانند، کوشیده است با استناد به نمونه‌ای از ابیاتش، وی را صاحب درد و متعهد به موضوعات اجتماعی معرفی کند.

کلید واژه‌ها: طنز، نقد اجتماعی، عرفان، هشت کتاب

پافشاری روح زیباطلب و ماورانگر سپهری بر روی خصیصه‌ی اصلی شعر و نگاهش، یعنی عرفان موجب شده اکثر منتقدان آثارش وی را از رگه‌های طنز و نقد اجتماعی، آرام یا تند، برکنار بدانند. از دید این منتقدان، نگاه سهراب سپهری به اوضاع اجتماعی این چنین است:

- «ویژگی شعر سپهری همین گسستگی از عوالم بیرون و پیوستگی مستقیم با عوالم درون است» - داریوش آشوری[1]

- «...سپهری شاعری نبود که به مناسبت‌های خاص فردی یا اجتماعی شعر بسراید. در زمان زندگی او، هرچند کم‌تر کسی در شاعری‌اش تردید داشت، اما بسیاری از این‌که زندگی اجتماعی و حوادث محیط و دردهای خود را این اندازه کم در آثار او می‌دیدند، گله داشتند.» - حسین معصومی همدانی[2]

- «شاید مهم‌ترین دلیلی را که محتوای شعر سپهری، به رغم گستردگی تأثیر سبک و زبان او، هیچ واکنش و پژواک مهمی برنینگیخت، بتوان در این دانست که عناصر اصلی اندیشه‌ی سپهری، پیوندی با مسائل جامعه نداشتند و نه علیه و نه له آن حرفی نمی‌گفتند.» - فرج سرکوهی[3]

- «و سرانجام، در صفحات آخر این دفتر [شرق اندوه]، می‌بینیم که سپهری اندک‌اندک به راه افتاده، و اگرچه هنوز ترجیح می‌دهد چشم خود را به رغم انسان، و پلیدی‌های زمانه، ولای و لجنی که بر چهره‌ی انسانیّت پاشیده شده، ببندد، امّا زبان نرم وزیبای خود را یافته است.» - علی رضاطبایی[4]

- «...می‌دانید؟ زورم می‌آید آن عرفان نابه هنگام را باور کنم. سر آدم‌های بی‌گناه را لب حوض می‌برند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم که «آب را گل نکنید»» - احمد شاملو[5]

* * *

اگرچه سپهری را اشراف‌زاده‌ی بودایی نیز لقب داده‌اند (طلا در مس)[6] امّا با وجود این توصیفات، منتقدانی هم هستند که با اشراف کامل بر «هشت کتاب» و دو کتاب منثور او، «اطاق آبی» و «هنوز در سفرم»[7]، با دیدی جز این، به نگاه و بیان اجتماعی سپهری نظر داشته باشند:

ـ «در همین دوره است [دوره‌ی سوم ـ کتاب حجم سبز] که با وقوف شاعر به حوادث جهان پیرامونش آشنا می‌شویم و روش او را در روبه‌رو شدن با این حوادث درمی‌یابیم:

«مرا باز کن
مثل یک در به روی هبوط گلابی
در این عصر معراج فولاد...»ـ اسماعیل نوری علاء[8]

ـ «سپهری با همه فرق دارد. دنیای فکری و حسی او برای من جالب‌ترین دنیاهاست. او از شهر و زمان و مردم خاصّی صحبت نمی‌کند. او از انسان و زندگی حرف می‌زند و به همین دلیل وسیع است» ـ فروغ فرخزاد[9]

ـ دکتر اسماعیل حاکمی با اشاره به برخی از مصراع‌های قطعه‌ی «به باغ همسفران» می‌نویسد: «در این شعر، سپهری چنان سخن می‌گوید که پیداست تا حدودی از مشکلات و دردها خبر دارد، آن‌ها را می‌شناسد و با گونه‌هایی که در گذر ستم، تر می‌شوند و بمب‌هایی که چونان باران و هستی تب‌زده‌ی انسان معاصر می‌رسد، آشناست.»[10]

دکتر شمیسا از قول الیوت می‌نویسد: «هر هنرمند بزرگ یک اثر اصلی دارد و همه‌ی آثار دیگر او در جهت توضیح و تبیین آن است»[11] البته شاید این نظریه تا حدی با دیدگاه‌های سهراب سپهری رابطه‌ی مستقیم نداشته باشد زیرا عمده‌ی دید و نظر سپهری حول عرفان، طبیعت، لذت‌های ماندگار روحی و عشق به حیات ماندگار می‌چرخد:

«بر لب مردابی، پاره‌ی لبخند تو بر روی لجن دیدم، رفتم به نماز»[12] ـ قطعه‌ی و شکستم، و دویدم، و فتادم.

«دریا کنار از صدف‌های تهی پوشیده است.

جویندگان مروارید، به کرانه‌های دیگر رفته‌اند»[13] ـ قطعه‌ی راه‌واره.

«در این اتاق تهی پیکر
انسان مه‌آلود!
نگاهت به حلقه‌ی کدام در آویخته؟»[14]
ـ قطعه‌ی لولوی شیشه‌ها.

«من گره خواهم زد، چشمان را با خورشید، دل‌ها را با عشق، سایه‌ها را با آب، شاخه‌ها را با باد»[15] ـ قطعه‌ی و پیامی در راه.

«کار ما شاید این است
که میان گل نیلوفر و قرن
پی آواز حقیقت بدویم.»[16] ـ کتاب صدای پای آب.

و از این نمونه، چه بسیار جمله‌ها و قطعه‌ها می‌توان یافت که همگی از عرفان شرقی و روح منزلت‌جوی سپهری حکایت دارند؛ و پرداختن به آن‌ها جایگاه و زمان دیگری می‌طلبد، امّا در کنار این محور اصلی، یعنی عرفان، محوری فرعی را می‌توان یافت که جدای از محور اصلی نیست. زیرا نگاه اصلی سهراب به انسان است و عرفان و اجتماع یعنی معنویّت و مادیّت، اگر به هم آمیخته نباشند امّا در رسیدن به منزل و مقصود مکمّل یکدیگرند و سهراب خلاف دیدگاه منتقدانی که قبلاً گذشت، توانسته است در حدّ خود از عهده‌ی این رسالت برآید. امّا به جهت روشن شدن منظور، به اختصار به برخی از دیدگاه‌های سپهری می‌پردازیم که آمیزه‌ای از بیان طنزآمیز و نگاه اجتماعی اوست:

ـ ذلّت و پستی انسان را این گونه نشان می‌دهد: «ماندیم در برابر هیچ، پس نماز مادر را نشکنیم.» «...نزدیک ما شب بی‌دردی است، دوری کنیم»[17] ـ قطعه‌ی آرامش ما، مایم.

ـ از کتاب صدای پای آب:

«پدرم وقتی مرد، پاسبان‌ها همه شاعر بودند.

مرد بقال از من پرسید: چند من خربزه می‌خواهی؟

من از او پرسیدم: دل خوش سیری چند؟»[18].

سپهری در توضیح این جمله در یادداشت‌هایش می‌نویسد: «روی زمین میلیون‌ها گرسنه است. کاش نبود ولی وجود گرسنگی، شقایق را شدیدتر می‌کند...یادم هست در بنارس میان مرده‌ها و بیمارها و گداها از تماشای یک بنای قدیمی دچار ستایش ارگانیک شده بودم...وقتی که پدرم مرد، نوشتم: پاسبان‌ها همه شاعر بودند. حضور فاجعه، آنی دنیا را تلطیف کرده بود. فاجعه آن طرف سکّه بود و گرنه من می‌دانستم و می‌دانم که پاسبان‌ها شاعر نیستند...در تاریکی آن‌قدر مانده‌ام که از روشنی حرف بزنم...ولی نخواهید که این آگاهی، خودش را عریان نشان دهد. دنیای ما دچار استحاله‌ی مداوم است. من هزارها گرسنه در خاک هند دیده‌ام. و هیچ‌وقت از گرسنگی حرف نزده‌ام. نه، هیچ‌وقت. ولی هر وقت رفته‌ام از گلی حرف بزنم دهانم گس شده است. گرسنگی هندی سبک دهانم را عوض کرده است و من دین خود را ادا کرده‌ام.»[19]

دکتر شمیسا در توضیح و تبیین بند بالا می‌نویسد: «در این یادداشت مهم دو نکته است: یکی این‌که می‌گوید [سپهری] عکس‌العمل من در مقابل زشتی، وصف زیبایی است: «وجود گرسنگی، شقایق را شدیدتر می‌کند.» و دوم این‌که می‌گوید بیان من غیرمستقیم است: «ولی نخواهید که این آگاهی خودش را عریان نشان دهد.»[20]

و از همین مأخذ: «در چراگاه نصیحت»

گاوی دیدم سیر /...مسجدی دور از آب. / سر بالین فقیهی نومید، کوزه‌ای دیدم لبریز سؤال. / قاطری دیدم بارش «انشا». / اشتری دیدم بارش سبد خالی «پند و امثال». / عارفی دیدم بارش «تنناها یا هو». / من قطاری دیدم، فقه می‌برد و چه سنگین می‌رفت. / من قطاری دیدم، که سیاست می‌برد (و چه خالی می‌رفت)... پله‌هایی که به گلخانه‌ی شهوت می‌رفت. / پله‌هایی که به سردابه‌ی الکل می‌رفت... گل‌فروشی، گل‌هایش را می‌کرد حراج. /...پسری سنگ به دیوار دبستان می‌زد. / کودکی هسته‌ی زردآلو را، روی سجاده‌ی بی‌رنگ پدر تف می‌کرد... چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب، / اسب در حسرت خوابیدن گاریچی، / مرد گاریچی در حسرت مرگ. / ...جنگ «نازی‌ها» با ساقه‌ی ناز. / جنگ طوطی و فصاحت با هم. جنگ پیشانی با سردی مهر. حمله‌ی دسته‌ی سنجاقک، به صف کارگر «لوله‌کشی». / حمله‌ی هنگ سیاه قلم‌نی به حروف سربی. / حمله‌ی واژه به فک شاعر. /...فتح یک شهر به دست سه

چهار اسب سوار چوبی... قتل مهتاب به فرمان نشون. / قتل یک بید به دست «دولت»... همه‌ی روی زمین پیدا بود: نظم در کوچه‌ی یونان می‌رفت. /...باد در گردنه‌ی خیبر، بافه‌ای از خس تاریخ به خاور می‌راند... من ندیدم دو صنوبر را با هم دشمن. / من ندیدم بیدی، سایه‌اش را بفروشد به زمین.»[۲۱]

مأخذ دیگر: از کتاب مسافر:

«...و از تلاطم صنعت تمام سطح سفر / گرفته بود و سیاه / و بوی روغن می‌داد. / ...و شاعران بزرگ / به برگ‌های مهاجر نماز می‌بردند. و از راه دور سفر، از میان آدم و آهن / به سمت جوهر پنهان زندگی می‌رفت. /»[۲۲]

در بندهای زیرین از ناآگاهی و غفلت و صفت‌های دورویی (انار، سمبل دورویی است؛ دکتر شمیسا) و سطحی‌نگری وادّعا می‌گوید:

«...هر اناری رنگ خود را تا زمین پارسایان گسترش می‌داد. / بینش همشهریان، افسوس، / بر محیط رونق نارنج‌ها خط مماسی بود ـ قطعه‌ی صدای دیدار...زیر بیدی بودیم. برگی از شاخه‌ی بالای سرم چیدم، گفتم: چشم را باز کنید، آیتی از این بهتر می‌خواهید؟ / می‌شنیدم که به هم می‌گفتند: / سحر می‌داند، سحر!

«قطعه‌ی سوره‌ی تماشا»

...چرا مردم نمی‌دانند/ که لادن اتّفاقی نیست، / نمی‌دانند در چشمان دم‌جنبانک امروز، برق آب‌های شط دیروز است؟

«قطعه‌ی آفتابی»

...کفش‌هایم کو؟ / چه کسی بود صدا زد: سهراب /...مادرم در خواب. / و منوچهر و پروانه، و شاید همه‌ی مردم شهر

«قطعه‌ی ندای آغاز»

در قطعه‌ی «به باغ هم‌سفران» که اوج نگاه «جامعه شناسانه و طنزواره‌ی» سپهری است، می‌خوانیم:

«...در ابعاد این عصر خاموش (کنایه از قرن بیستم)/ من از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنهاترم.

...من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم. / بیا تا نترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه جرثقیل است.

مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج پولاد.

مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات.

...حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم افتاد.

حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم، و تر شد.

بگو چند مرغابی از روی دریا پریدند. / در آن گیر و داری که چرخ زره‌پوش از روی رؤیای کودک گذر داشت.

...بگو در بنادر چه اجناس معصومی از راه وارد شد.

چه علمی به موسیقی مثبت بوی باروت پی برد.

چه ادراکی از طعم مجهول نان در مذاق رسالت تراوید.»[۲۳]

مطالب و نمونه‌هایی که در بیان نگاه اجتماعی و طنز در سخن سهراب سپهری عنوان گردید، تنها در گذار از هشت کتاب بود و من مطمئنم که با اشراف بیش‌تر و دقت تمام‌تر، بدون هیچ پیش‌داوری و جانبداری به این نتیجه خواهیم رسید که سپهری نویسنده‌ی بی‌دردی نیست که از روی اشراف‌زدگی مصائب و موضوعات اجتماعی را نادیده بگیرد.

زیرنویس

۱. باغ تنهایی، به کوشش حمید سیاهپوش، ص ۱۱
۲. ایضاً، ص ۲۸
۳. ایضاً، ص ۱۰۳
۴. ایضاً، ص ۱۷۹
۵. ایضاً، ص ۲۶۴
۶. رضا براهنی، ص ۱۱۵
۷. به کوشش پریدخت سپهری
۸. باغ تنهایی، به کوشش حمید سیاهپوش، ص ۴۷
۹. ایضاً، ص ۲۶۵
۱۰. ایضاً، ص ۸۱
۱۱. نگاهی به سهراب سپهری ـ دکتر شمیسا، ص ۳۴، پاورقی
۱۲. هشت کتاب، ص ۲۵۷
۱۳. ایضاً، ص ۱۸۶
۱۴. ایضاً، ص ۱۰۰
۱۵. ایضاً، ص ۳۳۹
۱۶. ایضاً، ص ۲۹۹
۱۷. ایضاً، ص ۱۷۲
۱۸. ایضاً، ص ۲۷۴
۱۹. هنوز در سفرم به کوشش پریدخت سپهری، ص ۲۵
۲۰. نگاهی به سپهری، سیروس شمیسا، ص ۳۶۴
۲۱. هشت کتاب، صص ۲۷۸ تا ۲۸۸
۲۲. ایضاً، ص ۳۱۸
۲۳. ایضاً، صص ۳۹۴ تا ۳۹۷

منابع

۱. احسانی، احمدرضا (ترجمه). دن کیشوت، سروانتس، تلخیص رونالد ستورز، انتشارات توسن چاپ چهارم، ۱۳۶۹
۲. براهنی، رضا، طلا در مس، چاپ دوم، ۱۳۴۷، انتشارات زمان
۳. جمال‌زاده، محمّدعلی، یکی بود یکی نبود، تهران، انتشارات معرفت
۴. دانشور، سیمین (ترجمه)، باغ آلبالو، آنتوان چخوف، انتشارات نیل، چاپ دوم، زمستان ۶۲
۵. ـــــــ، سووشون، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۸۰
۶. زاکانی، عبید، موش و گربه، به تصحیح محمّدجعفر محجوب، نیویورک، ۱۳۷۵
۷. ـــــــ، رساله‌ی دلگشا، به تصحیح دکتر محمّدجعفر محجوب، نیویورک، ۱۳۷۵
۸. سپهری، پریدخت، هنوز در سفرم، انتشارات فرزان، تهران، ۱۳۸۰
۹. سپهری، سهراب، هشت کتاب، کتابخانه‌ی طهوری، چاپ بیست و سوم، تابستان ۱۳۷۵
۱۰. سیاهپوش، حمید، باغ تنهایی، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۶
۱۱. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، انتشارات باغ آینه، تهران، ۱۳۷۰
۱۲. ـــــــ، نگاهی به سهراب سپهری، انتشارات صدای معاصر، چاپ نهم، ۱۳۸۲
۱۳. گلشیری، هوشنگ، شازده احتجاب، چاپ چهاردهم، نیلوفر
۱۴. مراغه‌ای، زین‌العابدین، سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیک
۱۵. هوشیار، هوشنگ (ترجمه)، گل‌هایی برای خانم هریس، پل گالیکو، انتشارات رسام، ۱۳۶۵

چکیده:

نویسنده با توجه به نام کتاب محمد بهمن‌بیگی، «بخارای رودکی» و «بخارای مولانا» را در دو عنوان شیفتگی «این سری» و «آن سری» آورده و دریافت‌ها و تأملات مولانا را ـ برگرفته از داستان صدر جهان در مثنوی ـ تبیین کرده است.

کلید واژه‌ها: بخارای رودکی، بخارای مولانا، شیفتگی «این سری»، شیفتگی «آن سری»، صدر جهان، بنده‌ی صدر جهان، سالک و مرشد.

ـ با خواندن کتاب «ایل من، بخارای من» از محمدبهمن بیگی، سؤالی در ذهن من نقش بست: «چه رابطه‌ای است بین ایل مؤلف کتاب و بخارا»؟ بخارایی که رودکی از آن سخن می‌گوید و منقول از حکایتی است که نظامی عروضی سمرقندی، در باب نصربن احمد سامانی و سفرش به هرات و دل نکندش از هرات آورده، به طوری که هم‌سفران وی ناگزیر می‌شوند به رودکی متوسل شوند تا به اعجاز شعر، او را به بازگشت به سوی بخارا ترغیب نماید و این شعر کارساز می‌شود:

«بوی جوی مولیان آید همی
بوی یار مهربان آید همی
ای بخارا شاد باش و شاد زی
میر زی تو شادمان آید همی...»[1]

با این توضیح که شیفتگی بهمن‌بیگی به ایل قشقایی و شیفتگی سران لشکر امیر نصر به بخارا از منظر عاشقانه‌ی «این سری» قابل بررسی است و در مورد مشابه از مولانا، این دلدادگی به بخارا از منظر «آن سری» است. حرکت مولانا از قشر و پوسته، به مغز و معناست. او صورت را رها کرده و به تأویل روی آورده است. در جلد ششم مثنوی (ص ۱۷۸) می‌خوانیم:[2]

بوی جانی سوی جانم می‌رسد
بوی یار مهربانم می‌رسد
ریگ آمون پیش او هم چون حریر
آب جیحون پیش او چون آبگیر

آیا بخارا، یادآور خاطرات بازگشت به دوره‌ی کودکی (نوستالوژیک) است؛ خاطراتی که مولانا از آن دوران در خراسان داشته است و این حس نسبت به شهرهای سمرقند، فُتو، کش، مرو، ترمذ و... نمود یافته است.

پیل باید تا چو خبد او ستان
خواب بیند خطه‌ی هندوستان
خر نبیند هیچ هندوستان به خواب
خر ز هندوستان نکرده است اغتراب
(ص ۱۵۰، ج۴)

سمرقند در حافظه‌ی تاریخی مولانا یادآور سَمَر (افسانه) و قند و شیرینی است:

در سمرقند است قند امّا لبش
از بخارا یافت، وان شد مذهبش
(ص ۱۷۸، ج۶)

و یا «کَش» با زیبایی و فرح‌افزایی، ترادف دارد و شاید بازتاب اصل معروف «کُل شیء یَرجعُ الی اَصلِه» باشد!

هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش

از صدر جهان دو حکایت در مثنوی آمده است. یکی در دفتر سوم که موضوع مورد بحث ماست و دیگری در دفتر ششم، با این

جان من عزم بخارا می کند

* محمود باقرپسند، مدرّس مرکز تربیت معلّم امام علی(ع) رشت

مضمون که صدر جهان را عادت آن بود که پیش از سؤال (درخواست) سائل به او کمک می‌کرد و هر که به زبان می‌آورد صدقه ندادی. برخلاف عادت، درویشی از فرط تعجیل و حرص، به زبان از او درخواست کمک کرد و وی از او روبگردانید. درویش به لطایف‌الحیل طلب صدقه می‌کرد امّا به مراد نمی‌رسید تا این که خود را مُرده ساخت و سر راه صدر جهان قرار داد...

گفت: لیکن تا نمردی، ای عنود
از جناب من نبردی هیچ جود
سرّ «موتوا قبلَ موت» این بود
که پس مردن، غنیمت‌ها رسد

(ص ۱۷۲ و ۱۷۳، ج۶)

مولانا در جلد پنجم نیز (داستان صدر جهان و بخارا) در دو بیت، توجّه خود را به بخارا نشان داده است:

ای مُقلّد، از بخارا بازگرد
رو به خواری، تا شوی تو شیرمرد
تا بخارای دگر بینی درون
صفدران در محفلش لایفقهون

(ص ۶۶، ج۵)

بخارای اوّل، دنیا و علم دنیایی و خیالات آن مُقلّد است و بخارای دیگر، دل روشن و آگاه مرد حق است.

(ص ۲۷۸)

مولانا در بیان فنا و بقای درویش می‌گوید: زبانه‌ی شمع در پیش آفتاب، «هستی» ندارد. اگر هم «هستی» اندک دارد، در حساب نمی‌آید.

در دو صد من شهد، یک اوقیّه خَل
چون درافکندی و در وی گشت حلّ،
نیست باشد طعم خَل چون می‌چشی
هست اوقیّه فزون، چون برکشی

(ص ۱۷۰، ج۳)

مولانا در پایان این بحث به قصّه‌ی وکیل صدر جهان می‌رسد که قریب پنجاه صفحه از مثنوی را دربرمی‌گیرد

(از صفحه‌ی ۱۷۱ تا ۲۱۵)

صدر جهان، از امرای آل برهان است و با سرگذشت محمدبن مسعود، امیرزاده‌ی آل‌برهان که در لباب‌الالباب عوفی ذکر شده بی‌ارتباط نیست. گویا ظاهراً مولانا به کتاب عوفی نظر داشته و آن را موافق مقصود خود بازسازی کرده است.

بنده‌ای، وکیل یا پیشکار صدر جهان، به گناهی متهم می‌شود و از بخارا می‌گریزد و مدت ده سال سرگردان، در خراسان و قُهستان به سر می‌برد، امّا فراق خواجه‌ی خود را برنمی‌تابد و عزم بخارا می‌کند:

این بخارا منبع دانش بُوَد
پس بخارایی است هرک آنش بود
پیش شیخی در بخارا اندری
تا به خواری در بخارا ننگری

(ص ۱۷۵)

[سرانجام به قصد بخارا] با یاران وداع می‌کند. دوستان او را مانع می‌شوند و می‌گویند که چون پروانه خود را به آتش مزن. صدر جهان خود ده سال است که تو را می‌جوید تا عذابت دهد... وکیل بی‌اعتنا به سخن مدعیان راهی بخارا می‌شود و ریگ آمون پیش او هم‌چون حریر به نظر می‌رسد. چون شهر بخارا را از دور می‌بیند، بیهوش می‌شود. بر سر و رویش گلاب می‌زنند. به هوش می‌آید. وارد بخارا می‌شود. دوستان بخارایی او را از رفتن به پیش صدر جهان، برحذر می‌دارند، پاسخ می‌دهد،

گفت: من مستسقی‌ام، آبم کَشَد
گرچه می‌دانم که هم آبم کُشَد

مردمان منتظر بودند که صدر جهان او را بسوزد یا به دار آویزد، امّا برخلاف انتظار دل صدر جهان نسبت به این بنده‌ی خود نرم شده بود. زیرا او در سحرگاه با خداوند راز و نیاز می‌کرد که‌ای خدا آن بنده‌ی ما کجاست!

تشنه می‌نالد که کو آب گوار؟
آب هم نالد که کو آن آب خوار؟

(ص ۲۰۱)

امّا صدر جهان به جهت ناموس و آبرو،

شرمش می‌آمد که از بنده‌ی خود بپرسد.

میلِ معشوقان نهان است و سَتیر
میلِ عاشق با دو صد طبل و نفیر

پیشکار همین که صدر جهان را می‌بیند، مرغِ روح از جسمش پرواز می‌کند و مثل چوبِ خشک نقش زمین می‌شود. با پاشیدن گلاب و بخور و خطاب به هوش نمی‌آید. شاه (صدر جهان) چون چنین دید از مرکب فرود آمد و بانگ در گوش او زد، ای گدا، دامنت را برگشا که زرِ عفو و عنایت، نثارت آوردم.

چون صلای وصل بشنیدن گرفت
اندک اندک مُرده، جنبیدن گرفت
برجهید و برتنید و شاد شاد
یک دو چرخی زد، سجود اندر فتاد

(ص ۲۱۴)

در پایان هم از معشوق می‌خواهد که گوش به حرفِ دلِ او نهد و چنان با شور، از عشق و احساسِ خود به صدر جهان سخن می‌گوید و می‌گرید که مردم بخارا، که در گرد وی بودند، می‌گریستند. قیامتی برپا شده بود.

(ج ۳، از صفحه‌ی ۱۷۱ تا ۲۱۵).

پیشکار تمثیل «سالک» است امّا صدر جهان گاه تمثیل «حق» است و گاه در جایگاه «مرشد» و «قطب». مولانا در بیان جذبه‌ی روحانی و معنوی بین پیشکار و صدر جهان، اصول دیگری از عرفان و مفاهیم مذهبی را مطرح کرده است که عبارت‌اند از:

۱ـ مضامین عاشقانه و توصیف فراق بین عاشق و معشوق و تاب نیاوردن عاشق و از دست صبر هم رهاوردی درخور نیافتن:

از فراق این خاک هاشوره بُوَد
آبْ زرد و گنده و تیره شود

۲ـ بنده‌ی گنه‌کار به پیش خواجه و صاحب خود برمی‌گردد و به گناه خود معترف می‌شود. زیرا راهی برای گریز ندارد. چون کودکی که فقط دامانِ مادر ملجأ و پناهگاه اوست.

۳ـ تسلیمِ محض معشوق بودن، مُحب اگر دور از محبوب باشد ثمری ندارد، چه زنده چه مرده:

کُشته و مُرده به پیشت ای قَمر
به که شاه زندگان جای دگر

۴ـ مُدّعیانِ عشق، در لباس ناصح پند می‌دهند که از معشوق بگریز و خود را به دستِ بلا مسپار:

چون بخارا می‌روی دیوانه‌ای
لایق زنجیر و زندانْ خانه‌ای

۵ـ عاشقان می‌خواهند جان خود را فدای معشوق کنند، زیرا مرگ خود را زندگیِ دیگری می‌دانند که سبب جاودانگی آنان خواهد شد:

گر بریزد خونِ من آن دوست خو
پای کوبان جان برافشانم بر او

۶ـ عشق، مَدْرسی نیست و با آموزش حاصل نمی‌شود، استادِ عشق حُسنِ دوست است:

عاشقان را شد مُدرّس، حُسنِ دوست
دفتر و درس و سَبَق‌شان رویِ اوست

۷ـ بیان بحث قضا و قدر، همگام با بازگشت بنده‌ی صدر جهان به بخارا:

هست صد چندین فسون های قضا
گفت: «اذا جاءَ القضاء ضاقَ الفضا»

۸ـ حیاتِ عاشق از عشق است هم‌چنان که حیاتِ ماهی به آب؛ هیچ مستسقی از آب نمی‌گریزد اگرچه می‌داند آب سببِ هلاکِ اوست:

هیچ مُستسقی بنگریزد ز آب
گر دو صد بارش کند مات و خراب

۹ـ منِ عاشق، پشیمانم که چرا از خشمِ حق بگریختم. اگر حق مرا بکشد در عوض هزار جانِ نو به من می‌دهد:

سویِ تیغِ عشقش ای ننگ زنان
صد هزاران جان نگر دستک‌زنان

۱۰ـ بنده‌ی گناهکار فقط به گناه خود ننگرد، به رحمت بی‌منتهای ما چشم بدوزد؛ من می‌خواهم بنده‌ی خود را از گناه بترسانم، حال که او می‌ترسد، برای چه او را بترسانم:

او گناهی کرد و ما دیدیم لیک
رحمتِ ما را نمی‌دانست نیک

۱۱ـ هیچ عاشقی خود نمی‌تواند وصل‌جو باشد تا معشوق جویای او نشود، او را طلب نکند و به او عنایت نداشته باشد:

هیچ عاشق خود نباشد وصل جو
که نه معشوقش بُوَد جویای او

۱۲ـ نشانه‌ی صدقِ ایمانِ آن است که از مرگ در راه حق و معشوق هیچ باکی نداشته باشد، کمال دین در این است وگرنه برو ایمان خود را تازه کن:

گر نشد ایمانِ تو ای جان چنین
نیست کامل رو بجو اکمالِ دین

۱۳ـ عاشق، به آرزو، معشوق را می‌جوید، چون که معشوق آمد از «خود»ی عاشق چیزی باقی نمی‌ماند:

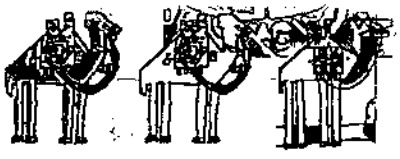
سایه‌ای و عاشقی بر آفتاب
شمس آید، سایه «لا» گردد شتاب

۱۴ـ وقتی اَمْرِ «کُن» از حق تعالی برسد، فوراً «عدم» جانِ می‌گیرد و مُرده حیات جاودان می‌یابد (معاد) و اوست فَعّالٌ مایشاء:

کم زبادی نیست، شد از امر «کُن»
در رحم طاووس و مرغِ خوش سَخُن

۱۵ـ آن‌چه که انسان را فَضول کرد و فزون‌جو شد و ظلوم و جهول، فضلِ عشقِ حق است:

جهلِ او مر علم‌ها را اوستاد
ظلمِ او مر عدل‌ها را شد رَشاد



پی‌نوشت و منابع

۱. نظامی عروضی سمرقندی، چهار مقاله، به کوشش دکتر محمّد معین، چاپ پنجم، کتاب‌فروشی زوّار، صص ۴۹ـ۵۴.

۲. مولوی، جلال‌الدین، مثنوی به تصحیح و تحشیه‌ی دکتر محمد استعلامی، انتشارات زوّار، ابیات شاهد در این مقاله از همین مثنوی است.

* رسول کردی (باغملک، ۱۳۴۸)
کارشناس دبیری ریاضی و کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه آزاد اسلامی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی شهرستان باغملک

چکیده:
نویسنده در تکمیل مقاله‌ی «تکواژها» از آقای محمود رضا رجایی در رشد و ادب فارسی (شماره‌ی ۷۴) کوشیده است با رفع برخی ابهامات ناگفته‌هایی را نیز مطرح سازد.

آقای رضایی درباره‌ی تکواژهای «فعل سوم شخص مفرد ماضی نقلی» از مصدر «گفتن» چنین نوشته‌اند: گفته است

گفت + ه + فعل کمکی + شناسه
بن ماضی ه است ∅

نظر وی این است که فعل «گفته است» را دارای چهار تکواژ بدانیم! در این صورت باید پس از «رفت» در فعل «خواهم رفت» نیز تکواژ «∅» قرار دهیم که صحیح به نظر نمی‌آید.

نظر این جانب این است که تکواژهای «گفته است» را باید به صورت زیر بنویسیم:

گفت + ه + فعل کمکی ⇐ ۳ تکواژ
بن ماضی ه است

دلیل بنده این است که بقیّه‌ی ساخت‌های این زمان برای شخص‌های دیگر از مصدر «گفتن» نیز دارای «۳» تکواژ هستند؛ مثال:

گفته‌ام: گفت + ه + ام ← ء (همزه)، صامت میانجی
بن ماضی ه شناسه

اگر تکواژ «∅» را بعد از «گفته است» قرار دهیم به دستور تاریخی توجّه داشته‌ایم و پیشینه‌ی باستانی واژه برای ما مهم بوده است. برای نمونه «شنیده‌ای» معادل «شنیده هستی» است که شکل اخیر رواج ندارد یا به ندرت کاربرد دارد.

آن شنیدستی که در اقصای غور
بارسالاری بیفتاد از ستور

(سعدی)

آن شنیدستی که روزی زیرکی با ابلهی
گفت این والی شهر ما گدایی بی‌حیاست

(انوری)[۲]

به نظر می‌رسد باید «شنیدستی» را در این دو بیت معادل «شنیده‌ای» بگیریم:

شنیده + ه + ای ⇐ طبق نظر ادیبان و دستوردانان

همین واژه‌ی «شنیده‌ای» براساس نظر زبان‌شناسان چهار تکواژ است: «شنیـ» تغییریافته‌ی «شنو» است و «شنو» بن مضارع است.

شنیـ + د + ه + ای (همزه)ی میانجی

تغییریافته‌ی «شنو»، «د» نشانه‌ی ماضی ساز، «ه» نشانه‌ی صفت مفعولی، «ی» شناسه

همکاران محترم توجّه دارند که نیازی به تکواژ «∅» بعد از فعل «رفت» در زمان آینده نیست.

خواه + ـَم + رفت + ∅

خواه + ی + رفت + ∅

خواه + ـَد + رفت + ∅

خواه + یم + رفت + ∅

خواه + ید + رفت + ∅

خواه + ـَند + رفت + ∅

در نوشته‌ی زیر زمان‌های «ماضی» و «آینده» نوشته شده‌اند و جاهایی که تکواژ «∅» لازم بود، به کار رفته است.

۱) ماضی ساده: رفتم، رفتی، رفت + ∅، رفتیم، رفتید، رفتند

۲) ماضی استمراری: می‌رفتم، می‌رفتی، می‌رفت + ∅، می‌رفتیم، می‌رفتید، می‌رفتند.

۳) ماضی بعید: رفته بودم، رفته بودی، رفته بود + ∅، رفته بودیم، رفته بودید، رفته بودند.

۴) ماضی التزامی: رفته باشم، رفته باشی، رفته باشد، رفته باشیم، رفته باشید، رفته باشند.

۵) ماضی نقلی: رفته‌ام، رفته‌ای، رفته است +، رفته‌ایم، رفته‌اید، رفته‌اند.

به نظر این جانب فعل «رفته است» دارای ۳ تکواژ است: رفت + ـه + است.

زیرا بقیه‌ی ساخت‌های این زمان برای شخص‌های دیگر نیز سه تکواژ دارند. رفته‌ام: رفت + ـه + ام

۶) ماضی مستمر: داشتم می‌رفتم، داشتی می‌رفتی، داشت + ∅ + می‌رفت + ∅ (فعل ماضی مستمر در حالت سوم شخص مفرد دو تکواژ «∅» دارد.)

آینده: خواهم رفت، خواهی رفت، خواهد رفت، ...

در هیچ کدام از این فعل‌ها برای زمان آینده، تکواژ «∅» بعد از «رفت» لازم نیست.

خواهم رفت: خواه + ـَم + رفت ⇐ ۳ تکواژ

سعی کنیم «دستور» را با «زبان‌شناسی» درنیامیزیم. «زبان‌شناس» به ریشه‌ی یک واژه توجّه دارد، این کاری جدا از شناختن تکواژهاست. درحالی که برای شمارش تکواژهای یک واژه در زبان فارسی (دستور زبان فارسی) مرتّب می‌خوانیم که کاری به پیشینه‌ی باستانی یک واژه نداشته باشیم.

وقتی فعل «هستی» را در فعل «شنیده‌ای» زنده می‌کنیم، پس باید فعلِ «است» را نیز در واژه‌ی «نیست» زنده کنیم. در این صورت خواهیم داشت:

شنیده‌ای (در اصل «شنیده هستی»): شنید+ ه + هست + ی ⇐ ۴ تکواژ نیست (در اصل: نه + است) نـ + است + ∅ ⇐ ۳ تکواژ

نظر بنده این است که شاید نوشتن تکواژها به صورت بالا برای یک «زبان‌شناس» کاربرد داشته باشد ولی برای دوره‌ی دبیرستان مناسب نیست و اگر هم می‌خواهیم این عقیده‌ی زبان‌شناسان را بپذیریم، سعی کنیم آن را در همه‌ی واژه‌ها به کار ببریم و دیگر ننویسیم: «برای تعیین تعداد تکواژها، کاری به پیشینه‌ی باستانی واژه‌ها» نداریم.

بازهم تأکید می‌کنم نظر بنده این است که «شنیده‌ای» را سه تکواژ بگیریم و فعلِ «نیست» را «دو» تکواژ.

شنیده‌ای: شنید + ه + ای

نیست: نیست + ∅

نکته‌ی دیگر این که اگر بخواهیم «شنیده‌ای» را چهار تکواژ بگیریم و مطابق نظر زبان‌شناسان عمل کنیم، سعی کنیم آن را پنج تکواژ بگیریم تا تمام نظریه‌های زبان‌شناسان را در خصوص تکواژها به کار برده باشیم.

شنیده‌ای (در اصل: شنیده هستی): شنید + د + ه + هست + ی

تغییر یافته‌ی «شنو» + «د» نشانه‌ی ماضی ساز + «ه» نشانه‌ی صفت مفعولی

ظاهراً زبان‌شناسان معتقدند هر فعل ماضی ساده از سه تکواژ تشکیل شده است:

فعل ماضی ساده: بن مضارع (یا تغییریافته‌ی بن مضارع) + نشانه‌ی ماضی ساز + شناسه

مثال «گفت»: گف + ت + ∅

تغییریافته‌ی «گو»، «ت» نشانه‌ی ماضی ساز

کشید: کش + ید + ∅

بن مضارع نشانه‌ی ماضی ساز

شناسه

کُشتند: کُش + ت + ـَند

بن مضارع، نشانه‌ی ماضی ساز، شناسه

* * *

مؤلفان کتاب‌های زبان فارسی (۳) معتقدند:

الف) فعل‌هایی مثل «گفتم، رفت، نوشتند و...» را که «بن مضارع» آن‌ها در فعلِ «ماضی» به طور آشکار وجود ندارد، «۲» تکواژ بگیریم.

گفتم: گفت + ـَم

رفت: رفت + ∅

نوشتند: نوشت + ـَند

ب) فعل‌هایی مثل «کشید، خریدم، دویدیم، خندیدند و...» را که هم بن مضارع و هم نشانه‌ی ماضی ساز آشکار شده است «۳» تکواژ بگیریم.

«کشید: کش + ید + ∅ ⇐ شناسه

بن مضارع نشانه‌ی ماضی‌ساز

شناسه

خریدم: خر + ید + یم[۳]»

بن مضارع نشانه‌ی ماضی‌ساز

کُشتند: کُش + ت + ـَند ← شناسه

بن مضارع نشانه‌ی ماضی‌ساز

ایستاد: ایست + اد + ∅ ← شناسه

بن مضارع نشانه‌ی ماضی‌ساز

کَندم: کَن + د + ـَم ← شناسه

بن مضارع نشانه‌ی ماضی‌ساز

با این وجود فعلِ «آمد» را باید «۳» تکواژ در نظر گرفت.

آمد: آ + مَ + د + ∅ ← شناسه

بن مضارع صامت میانجی نشانه‌ی ماضی‌ساز

آید: آ + یَ + د + ← شناسه

آید: ۲ تکواژ

بن مضارع صامت میانجی

به نظر نگارنده حرف «ا» در فعل «بگفتا» در مناظره فقط برای ضرورت وزن به کار رفته است و نباید تکواژی محسوب شود.

«بگفت از دل جدا کن عشقِ شیرین

بگفتا چون زیم بی‌جانِ شیرین»[۴]

بگفتا (در اصل: بگفتَ): بـ + گفت + ∅ ⇐ ۳ تکواژ

و اگر شکل قدیمی آن یعنی «بگفت» را در نظر نگیریم و شکل جدید آن را در نظر بگیریم، خواهیم داشت: گفت: گفت + ∅

به نظر می‌رسد باید فعل مضارع التزامی «زیم» را در بیت قبل معادل «۳» تکواژ فرض کنیم.

زیم (در اصل: بزیم) بـ + زی + ـَم ⇐ شناسه ۳ تکواژ

نشانه‌ی مضارع التزامی بن مضارع

به فعلِ امرِ «گو» در بیت مولوی توجّه کنیم که معادل «۳» تکواژ است.

روزها گر رفت، گو: رو، باک نیست

تو بمان، ای آن که، چون تو پاک نیست.

رفت: رفت + ∅ گو (در اصل: بگو): بـ + گو + ∅ ⇐ ۳ تکواژ

رو (معادل «بروند»): بـ + رو + ـَند ⇐ ۳ تکواژ؛ بگو که روزها بروند.

در این‌جا نظر یک زبان‌شناس را در خصوص تکواژهای فعل ماضی می‌آوریم:

«بن ماضی: پایه‌ی فعل + نشانه‌ی ماضی

صورت فعل ماضی ساده: بن ماضی + شناسه

پس باتوجّه به این دو رابطه می‌توان چنین نتیجه گرفت:

صورت فعل ماضی ساده: پایه‌ی فعل (بن مضارع) + نشانه‌ی ماضی + شناسه

بعضی از این فعل‌ها مثل «رسیدم، افتادی، ایستاد، کُشت و خوردند»، اصطلاحاً «فعل منظّم» یا «با قاعده» نامیده می‌شوند و

بعضی دیگر مثل «نشست، رفتی و...»، فعل «نامنظم» نام دارند.»[5]

فعل امر چند ساخت (صیغه) دارد؟

«در کتاب‌های دستور اوّل و دوم مراکز تربیّت معلّم رشته‌ی ادبیّاتِ فارسی، ص ۱۷ و ۳۰ نوشته شده است که فعل «امر» دو صیغه دارد. امّا در کتاب فارسی و دستور دوم راهنمایی، ص ۱۶۰ نوشته شده است که فعل امر سه صیغه دارد.

پاسخ: فعل «امر» دارای سه صیغه است ولی دو صیغه‌ی آن رایج‌تر است. (دوم شخص مفرد، دوم شخص جمع و اوّل شخص جمع) برای اوّل شخص جمع به این مثال توجّه شود:

بچّه‌ها، برویم. «برویم» در این جمله، فعلِ «امر» است.»[6]

فعلِ امر (وجه امری) تنها دو ساخت (صیغه) دارد.[7]

دوم شخص مفرد	دوم شخص جمع
بـ + بن مضارع + ∅	بـ + بن مضارع + ید
بنویس: بـ + نویس + ∅	بنویسید: بـ + نویس + ید

* آیا موارد زیر را می‌توان به ساخت (صیغه‌ی) فعل امر اضافه کرد؟

۱) «روزها گر رفت، گو: رو، باک نیست،
تو بمان، ای آن که، چون تو پاک نیست»

به روزها بگو: «برو.» (نقلِ قول مستقیم)

بگو: بـ + گو + ∅

برو: بـ + رو + ∅

به روزها بگو که بروند. (نقل قول مستقیم)

بگو: بـ + گو + ∅

بروند: بـ + رو + ـَند

سوم شخص جمع

۲) به احمد بگو: «درس بخوان.» (نقل قول مستقیم)

بگو: بـ + گو + ∅

بخوان: بـ + خوان + ∅

به احمد بگو که درسش را بخواند. (نقل قول غیرمستقیم)

بگو: بـ + گو + ∅

بخواند: بـ + خوان + ـَد

نهاد آن «سوم شخص مفرد» است.

۳) اوّل شخص مفرد:

او به من گفت: «برو.» (نقل قول مستقیم) (برو: بـ + رو + ∅)

او به من گفت که بروم. (نقل قول غیرمستقیم) (بروم: بـ + رو + ـَم)

به نظر می‌رسد گاهی فعل‌هایی ساختی شبیه ساخت فعل امر دارند، امّا فعل امر نیستند، و باید به جمله‌ی قبل از آن‌ها توجّه کرد.

به مثال قبل توجّه کنید.

او به من گفت: «برو» (نقل قول مستقیم)

جمله‌ی اوّل یک جمله‌ی خبری است، پس جمله‌ی دوم خبر جمله‌ی اوّل است.

او به من گفت که بروم. (نقل قول غیرمستقیم)

جمله‌ی اوّل یک جمله‌ی خبری است، پس جمله‌ی دوم خبر جمله‌ی اوّل است.

سؤال: فعل امر چند صیغه (ساخت) دارد و چند صیغه‌ی (ساخت) آن رایج‌تر است؟

فعل «امر» چند تکواژ دارد؟

به نظر می‌رسد مؤلفان کتاب زبان فارسی (۲) دبیرستان، فعلِ امر را «۳» تکواژ در نظر گرفته‌اند. اگر چنین باشد، این قاعده برای همه‌ی فعل‌های امر صدق نمی‌کند.

«دوم شخص مفرد	دوم شخص جمع»
بـ + بن مضارع + ∅	بـ + بن مضارع + ید
بنویس: بـ + نویس +	بنویسید: بـ + نویس + ید»

فعل‌های امری که با تکواژ سببی «ان» گذرا به مفعول می‌شوند، (فعل‌های باقاعده)[8] از چهار تکواژ تشکیل شده‌اند. بهتر است در زبان فارسی (۲) الگوی زیر نوشته شود.

دوم شخص مفرد
بـ + بن مضارع (+ تکواژ سببی «ان») + ∅
بترس: بـ + ترس + ∅
بترسان: بـ + ترس + ان + ∅

دوم شخص جمع
بـ + بن مضارع (+ تکواژ سببی «ان») + ید
بترسید: بـ + ترس + ید
بترسانید: بـ + ترس + ان + ید

«بترس از جهان دار یزدان پاک
خرد را مکن با دل اندر مغاک» (فردوسی)

سؤال: فعلِ امر «بنشان» چند تکواژ دارد؟ بـ + نشان + ∅

تکواژ ∅ (تکواژ تهی، نه تکواژ صفر)

در کتاب‌های درسی زبان فارسی «۲» و «۳» تکواژ «صفر» آمده است که بهتر است آن را تکواژ «تهی» بنامیم.

برای روشن شدن مطلب به سؤال زیر در ریاضی توجّه کنید.

سؤال: چه تفاوتی بین مجموعه‌های ∅، {∅} و {∅} وجود دارد؟

فرض ∅ = { } = A در این صورت این مجموعه (مجموعه‌ی تهی) هیچ عضوی ندارد. ({ } یک قوطی خالی است.)

فرض {∅} = B در این صورت مجموعه‌ی B، یک عضو دارد. (یعنی یک قوطی خالی کوچک‌تر در قوطی A قرار دارد.)

فرض {∅} = C در این صورت مجموعه‌ی C یک عضو دارد. (یک شماره (رقم) «صفر» در مجموعه‌ی C وجود دارد.)

مجموعه‌ی A یک مجموعه‌ی تهی است یعنی هیچ عضوی ندارد (یک قوطی خالی است.) در حالی که مجموعه‌های B و C مجموعه‌ی تهی نیستند.

پس بهتر است بگوییم تکواژ ∅ (تکواژ تهی) یعنی تکواژی که وجود خارجی ندارد یا بهتر است بگوییم «نمود آوایی ندارد» ولی در شمارش تکواژها، یک تکواژ محسوب می‌شود. یعنی یک «قوطی خالی» در نظر گرفته می‌شود.

واج چیست؟

«واج کوچک‌ترین واحد صوتی (آوایی) زبان است که معنا ندارد امّا تفاوت معنایی ایجاد می‌کند.»[9] به عبارت دیگر به هر مصوّت یا به شکل تلفّظ هر حرف الفبای فارسی یک واج می‌گویند.

تکواژ چیست؟

«تکواژ یکی از واحدهای زبان است که از یک یا چند واج ساخته می‌شود.»[10]

در این تعریف باید «تکواژ تهی» را استثنا کنیم، زیرا در غیر این صورت سؤال زیر پیش می‌آید که تعریف یادشده نقض می‌شود.

«تکواژ تهی» چند واج دارد؟ جواب: هیچ واجی ندارد. («تکواژ تهی» نمود آوایی ندارد درصورتی که «واج» نمود آوایی دارد.)

به نظر این جانب یکی از تقسیم‌بندی‌های تکواژها باید به صورت زیر باشد:

در یک تقسیم‌بندی، تکواژها بر دو گونه‌اند:

الف) تکواژهایی که نمود آوایی دارند.

ب) تکواژهایی که نمود آوایی ندارند (تکواژ تهی)

بنابراین، تکواژی که نمود آوایی دارد یکی از واحدهای زبان است که از یک یا چند واج ساخته می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱. رشد آموزش زبان و ادب فارسی، وزارت آموزش و پرورش، دفتر انتشارات کمک آموزشی، شماره‌ی ۷۴، صص ۵۶ تا ۶۲

۲. گروهی از مؤلّفان، زبان فارسی (۳) رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی (سال سوم دبیرستان)، چاپ ششم، ۱۳۸۳، ص ۱۳۸

۳. دکتر تقی وحیدیان کامیار، دستور زبان فارسی (۱)، انتشارات سمت، چاپ اول، ۱۳۷۹، ص ۷

۴. زبان و ادبیّات فارسی (۱) و (۲) (عمومی) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، چاپ نهم ۱۳۸۲، ص ۴۷

۵. دکتر مهدی مشکوةالدّینی، دستور زبان فارسی برپایه‌ی نظریّه‌ی گشتاری، ویرایش دوم، ۱۳۸۱، ص ۱۲۳

۶. رشد آموزش ادب فارسی، شماره‌ی ۱۹ و ۲۰، ص ۵۹

۷. زبان فارسی (۲) (سال دوم دبیرستان)، چاپ هفتم، ۱۳۸۳، ص ۴۴

۸. مصدر «نشستن» خلاف قاعده‌ی بالا، گذرا به مفعول می‌شود.

فعل امر	فعل امر
نشستن، بنشین، بنشان (۳ تکواژ)	ناگذر گذرا به مفعول

بعضی از فعل‌های امر، خود گذرا به مفعول هستند که با تکواژ سببی «ان» گذرا به مفعول می‌شوند.

فعل امر	فعل امر
کَشیدن، بکَش، بکَشان (ممکن است کاربرد نداشته باشد.)	گذرا به مفعول
پرده را بکَش. (پرکاربرد)	گذرا به مفعول
پرده را بکَشان. (کمتر کاربرد دارد.)	

۹. گروهی از مؤلّفان کتاب‌های درسی، زبان فارسی (۳) رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی (سال سوم دبیرستان)، چاپ ششم، ۱۳۸۳، ص ۱۷

۱۰. همان، ص ۱۷

منابع و مآخذ

۱. رجایی، محمودرضا، تکواژها، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۷۴، تابستان ۸۴

۲. گروهی از مؤلّفان، رشد آموزش ادب فارسی، وزارت آموزش و پرورش (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی)، شماره‌ی ۱۹ و ۲۰ (در یک مجله)، زمستان ۶۸ و بهار ۶۹

۳. گروهی از مؤلّفان کتاب‌های درسی، زبان فارسی (۲) سال دوم دبیرستان، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ هفتم، ۱۳۸۳

۴. گروهی از مؤلّفان کتاب‌های درسی، زبان فارسی (۳) سال سوم رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ ششم، ۱۳۸۳

۵. گروهی از مؤلّفان کتاب‌های درسی، زبان و ادبیّات فارسی (۱) و (۲) (عمومی) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ نهم، ۱۳۸۲

۶. مشکوةالدّینی، دکتر مهدی، دستور زبان فارسی برپایه‌ی نظریّه‌ی گشتاری، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ دوم (ویرایش دوم)، ۱۳۸۱

۷. وحیدیان کامیار، دکتر تقی، دستور زبان فارسی (۱)، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، چاپ اول، پاییز ۱۳۷۹

اتباع
در فارسی دبیرستان

چکیده:
نویسنده در این مقاله اَتباع کتاب‌های ادبیّات فارسی متوسطه را براساس تعریف و تقسیم‌بندی کتاب «فرهنگ اتباع و اتباع‌سازی در زبان فارسی» استخراج و تبیین کرده است.

* مرتضی اسماعیلی (متولد ۱۳۴۵ مرند)، کارشناس زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مرکز پیش‌دانشگاهی علامه جعفری شهرستان مرند

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۲
◆ زمستان ۱۳۸۵

کلید واژه‌ها: تابع‌های تابع و متبوع، مهمل، معنی‌دار، مترادف، متضاد، هم‌حوزه‌های معنایی، همسان‌ها، تابع پاسخ‌گونه، اتباع شدکی عامیانه

اَتباع چیست؟

«اَتباع» جمع «تابع» است و تابع در اصطلاح دستور، لفظی است که پیش یا پس از کلمه‌ی اصلی (اسم، صفت، قید، عدد، فعل، صوت و...) آورده می‌شود تا معنی آن کلمه را تشدید کند یا بار معنایی جدیدی به آن بیفزاید.

در واقع «تابع» از کلمه‌ی اصلی یا «متبوع» تبعیت می‌کند و برای این تبعیت، ظاهری متناسب با متبوع به خود می‌گیرد.

هم‌چنین اَتباع که معمولاً به غلط اتباع تلفظ می‌شود در اصطلاح دستور به «تابع و متبوع» هم اطلاق می‌شود؛ مثلاً می‌گویند فیل و فنجان اَتباع‌اند. [اَتباع جمع تابع است، مانند اصحاب جمع صاحب. از این‌رو اَتباع و مهملات صحیح‌تر به نظر می‌رسند تا اتباع و مهملات]

«مهملات» جمع «مهمل» است و مهمل یعنی پوچ و بی‌معنی.

تابع ممکن است مهمل باشد. در این صورت به تنهایی کاربرد ندارد. مانند «مچه» در «بچه مچه» و نیز ممکن است «تابع» و «متبوع» هر دو مهمل باشند؛ مانند «دری و وری». تابع و متبوع معمولاً با واسطه‌ی واو مَعیّت (و گاهی با واسطه‌ی حروف اضافه‌ی در، اندر، به، تو،...) کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. گاهی نیز بی‌واسطه با یکدیگر همراه می‌شوند.

به‌طور کلی «اَتباع‌سازی» در زبان فارسی فرایندی فعال است و اهل زبان بی‌آن‌که الگوی مشخص این فرایند را آموخته باشند هر جا لازم شود، حتی برای کلمات جدید و نیز کلمات فرنگی، تابع مناسب می‌سازند:

دکتر ← دکتر مُکتر

بوتیک ← بوتیک موتیک

ممکن است تابع و متبوع هریک عبارتی باشند؛ مثل «شیر مرغ و جان آدمیزاد» و یا ممکن است به صورت یک عبارت پاسخگونه بیان شوند.

انواع تابع و متبوع: به نظر دکتر مشیری اَتباع را برحسب معنی‌داربودن یا مهمل‌بودن تابع و متبوع می‌توان به پنج نوع تقسیم کرد:

۱ـ تابع مهمل و متبوع معنی‌دار: مانند کتاب متاب، اثاث مثاث، شلوغ پلوغ و...

۲ـ تابع و متبوع مهمل: گاهی تابع و متبوع هردو مهمل‌اند در این حالت به زحمت می‌توان توجیه ریشه‌ای و معنایی برای آن پیدا کرد. تابع و متبوع مهمل باهم

کاربرد دارند و به تنهایی به کار نمی‌روند. مانند هله هوله، تته پته، هپل هپو و...

۳ـ تابع و متبوع معنی‌دار:

یا مترادف‌اند: اسباب و اثاثیه ـ بد و بیراه ـ پیچ و تاب ـ جنگ و جدل

یا متضادند: بده بستان ـ زن و مرد ـ نام و ننگ ـ هست و نیست و...

یا نامرتبط‌اند: آسمان و ریسمان ـ زمین و زمان ـ سر و همسر ـ چاق و چله

یا دارای حوزه‌های معنایی مشترک‌اند: آفتاب و مهتاب ـ برگ و بار ـ تر و تمیز ـ در و دکان ـ دک و پز ـ زرق و برق و...

و یا همسان‌اند: آلاخون والاخون ـ پاورچین پاورچین ـ خر تو خر ـ شیر تو شیر

۴ـ پاسخ گونگی: گاهی تابع، کلمه، عبارت یا جمله‌ی معنی‌دار یا مهملی به‌عنوان پاسخی سرد، شماتت‌بار، طنزآلود یا توهین‌آمیز است که به متبوع کلیشه‌ای خود داده می‌شود:

چه طوری؟ ـ مثل پلو تو دوری.

کی؟ ـ وقت گل نی (یعنی هیچ‌گاه)

ـ خفه شو! ـ دست به یخه شو

ـ چی؟ آرد نخودچی

۵ـ اتباع شدگی عامیانه: بعضی از اسامی مرکب و نیز مضاف و مضاف‌الیه‌ها در زبان عامیانه به غلط به صورت تابع و متبوع می‌آید و معمولاً با واو به هم می‌پیوندند؛ مثال: دل و دزدی ـ یار و غار ـ باد و برو

* * *

اکنون به اَتباع به‌کار رفته در کتاب‌های ادبیات فارسی متوسطه می‌پردازیم:

الف) ادبیّات سال اول متوسطه‌ی عمومی

۱ـ به آسمان رفتم، به زمین آمدم، گفت: الاّ و للّه که تو زن منی (مشروطه‌ی خالی: علامه دهخدا)

الاّ و للّه (از نوع اتباع شدگی عامیانه) به معنی به غیر از این نیست.

۲ـ خدایا تار و پود وجود ما را با عشق خود عجین کن. (مناجات: شهید چمران)

تار و پود (از نوع متضادها)

۳ـ گفتم: آقا رضا حکم، جیره و مواجب این همه جمعیت را از کجا می‌دهد؟

(حاکم و فراشان: زین‌العابدین مراغه‌ای)

جیره و مواجب (از نوع هم حوزه‌ها) به معنی حقوق

۴ـ دهخدا مقالات سیاسی ـ انتقادی خود را به نام چرند و پرند منتشر می‌کرد. (مشروطه‌ی خالی: علامه دهخدا)

چرند و پرند (از نوع تابع مهمل)

۵ـ پیغمبر در مسجد کارهای مردم را حل و فصل می‌کرد. (مسجد جلوه‌گاه هنر اسلامی: عبدالحسین زرین‌کوب)

حل و فصل (از نوع نامرتبط‌ها) به معنی پایان دادن به دعوا

۶ـ آخرین کارهای مانده را راست و ریس می‌کنند. (دریادلان صف‌شکن: شهید آوینی)

راست و ریس (از نوع تابع مهملی) به معنی درست و بی‌حشو در اصل راست و ریست

۷ـ بار اول که پیرمرد را دیدم در... زبر و زرنگ می‌آمد و می‌رفت (پیرمرد چشم ما بود: جلال آل احمد)

زبر و زرنگ (از نوع مترادف‌ها به معنی چست و چالاک)

۸ـ علم و فن را ای جوان شوخ و شنگ/

مغز می‌باید نه ملبوس فرنگ (اقبال لاهوری ـ فرهنگ برهنگی و برهنگی فرهنگی)

شوخ و شنگ (از نوع مترادف‌ها) به معنی بی‌حیا و گستاخ

۹ـ هم چون مروارید در دل صدف کج و کوله‌ای سال‌ها بسته ماند (پیرمرد چشم ما بود: جلال آل احمد)

کج و کوله (از نوع تابع مهمل) به معنی پیچ و خم‌دار

ب) ادبیّات سال دوم متوسطه‌ی کلیه‌ی رشته‌ها

۱ـ با بیرون آوردن جوراب‌ها پاهای تاول زده و آش و لاش او ظاهر می‌شود. (بچه‌های آسمان: مجید مجیدی)

آش و لاش (از نوع تابع و متبوع مهمل) به معنی آسیب دیده یا پاره پاره

۲ـ دیدم زیاد پرت و پلا می‌گوید. (کباب غاز: محمدعلی جمال‌زاده)

پرت و پلا (از نوع تابع مهمل) به معنی بی‌نظم و ترتیب

۳ـ هر طوری شده پول و پله‌ای پیدا کرد و... (گیله مرد: بزرگ علوی)

پول وپله (از نوع مترادف‌ها) به معنی دارایی فرد

۴ـ علف‌های بلند زیر نسیم مارماهی پیچ و تاب می‌خورند. (دخترک بینوا: ویکتور هوگو)

پیچ و تاب (از نوع مترادف‌ها) به معنی خمیدگی و تاب داشتن

۵ـ همین که چشمش به... گیله مرد افتاد به تته پته افتاد. (گیله‌مرد: بزرگ علوی)

تته پته (از نوع تابع و متبوع مهمل) به معنی لکنت زبان از روی دست‌پاچگی

۶ـ یارو بدون آن که سر سوزنی خود را از تک و تا بیندازد... (کباب غاز: محمدعلی جمال‌زاده)

تک و تا (از نوع نامرتبط‌ها) به معنی قدرت حمله کردن و تحمل حمله‌ی طرف مقابل

۷ـ تک و تنها منتظر آن لعین‌ها ایستاده (سووشون. سیمین دانشور)

تک و تنها (از نوع مترادف‌ها) به معنی به تنهایی

۸ـ بودجه ابداً اجازه خریدن خرت و پرت تازه نمی‌دهد. (کباب غاز: محمدعلی جمال‌زاده)

خرت وپرت (از نوع تابع و متبوع مهمل) به معنی مجموعه‌ای از اسباب و اثاث گوناگون

۹ـ قدش درازتر و تک و پوزش (دک و پوزش) کریه‌تر شده است. (کباب غاز: محمدعلی جمال‌زاده)

دک و پوز (از نوع تابع مهمل) به معنی وضع ظاهر

۱۰ـ در اداره باهم قطارها قرار و مدار گذاشته بودیم. (کباب غاز: محمدعلی جمال‌زاده)

قرار و مدار احتمالاً قرار و مرار بوده است. (از نوع تابع مهمل) به معنی توافق

۱۱ـ مصطفی قد دراز و کج و معوجّش را روی صندلی مخمل جا داد. (کباب غاز: محمدعلی جمال‌زاده)

کج و معوج (از نوع مترادف‌ها) به معنی صفتی که راستای آن پیچ و خم داشته باشد.

۱۲ـ لات و لوت و آسمان جُل و بی‌دست و پا (کباب غاز: محمدعلی جمال‌زاده)

لات و لوت (از نوع تابع مهمل) به معنی بی‌سر و پای ولگرد

۱۳ـ مثل تو فدا بشه، فدای هیچ و پوچ بشه. (گیله مرد: بزرگ علوی)

هیچ و پوچ (از نوع مترادف‌ها) به معنی بی‌هیچ دلیلی

ج) ادبیّات سال سوم متوسطه رشته‌ی علوم تجربی و ریاضی و فیزیک

۱ـ از تک و توک سوراخ‌های گل‌دسته هوار بچّه‌ها را می‌شنیدیم. (گل‌دسته‌ها و فلک: جلال آل احمد)

تک و توک (از نوع تابع مهمل) به معنی اندک

۲ـ غصه‌های مادر و سرگردانی من و بچّه‌ها حد و حصر نداشت. (بوی جوی مولیان: محمد بهمن بیگی)

حد و حصر (از نوع مترادف‌ها) به معنی اندازه و مرز

۳ـ ...دیگر چیزی باقی نمی‌ماند جز یک مشت افسانه درهم و برهم. (بخوان: زین‌العابدین رهنما)

درهم و برهم (از نوع مترادف‌ها) به معنی آشفته، قاطی

۴ـ کدخدا دور و بر لاشه گشتی زد و گفت (گاو: غلامحسین ساعدی)

دور و بر (از نوع هم حوزه‌ها) به معنی اطراف

۵ـ کارمان از آن زندگی پر زرق و برق کدخدایی و کلانتری... (بوی جوی مولیان: محمد بهمن بیگی)

زرق و برق (از نوع نامرتبط‌ها) به معنی شفافیت

۶ـ علوفه‌ی له شده از لب و لوچه‌اش آویزان بود. (گاو: غلامحسین ساعدی)

لب و لوچه (از نوع مترادف‌ها) به معنی خیلی مشتاق بود (کنایه)

۸ـ این جوری داره خودشو لت و پار می‌کند. (گاو: غلامحسین ساعدی)

لت و پار (از نوع مترادف‌ها) به معنی پاره پاره کردن

د) ادبیّات فارسی (۳) ویژه‌ی علوم انسانی

۱ـ در تاریخ عرفان به کوچه‌های بن‌بست و بیابان‌های بی‌سر و ته برمی‌خوریم. (عرفان اسلامی: جلال‌الدین همایی)

سر و ته (از نوع متضادها) به معنی معلق، از اول تا آخر، محتوا

۲ـ مثل ماهی‌های حوض دنبال هم بکنند و سر و کول هم بپرند (دیوار: جمال میرصادقی)

سر و کول (از نوع هم حوزه‌ها) به معنی خود را به کسی آویزان کردن از سر محبت یا تفریح

۳ـ قال و مقال عالمی می‌کشم از برای تو (تاب بنفشه: حافظ)

قال و مقال (از نوع مترادف‌ها) به معنی جرّ و بحث

هـ) ادبیّات فارسی (۱) و (۲) پیش‌دانشگاهی (کلیه‌ی رشته‌ها)

۱ـ پدرم بد و بیراه می‌گفت، مادرم شماتتم می‌کرد و می‌گفت... (قصه‌ی عینکم: رسول پرویزی)

بد و بیراه (از نوع مترادف‌ها) به معنی فحش و ناسزا

۲ـ چنان تابی بر دلم نشسته که سراپای مرا در تب و تاب افکنده است. (تقلید: اثر گوته)

تب و تاب (از نوع مترادف‌ها) به معنی حرارت

۳ـ همین که خواستم عینکم را جمع و جور کنم دو تا... (قصه عینکم: رسول پرویزی)

جمع و جور (از نوع نامرتبط‌ها) به معنی کوچک و کم حجم، مرتبط و منظم

۴ـ چون با کسی رو در بایستی نداشت، رک و راست هم بود و... (قصه عینکم: رسول پرویزی)

رُک و راست (از نوع مترادف‌ها) به معنی صریح

۵ـ و ماه... که کلوخ تیپاخورده‌ای سوت و کور و مرگبار. (شب کویر: دکتر علی شریعتی)

سوت و کور (از نوع نامرتبط‌ها) به معنی کسالت و خاموشی

۶ـ آزادترین گشت و گذار بود... (بارقه‌های شعر فارسی: دکتر اسلامی ندوشن)

گشت و گذار (از نوع مترادف‌ها) به معنی گردش

۷ـ مات و مبهوت عینک کذا به چشمم است و... (قصه عینکم، رسول پرویزی)

مات و مبهوت (از نوع مترادف‌ها) به معنی متحیّر

۸ـ قوطی حلبی عینک را در جیب گذاشتم و مست و ملنگ سرخوش از دیدار دنیای جدید به مدرسه رفتم. (قصه عینکم: رسول پرویزی)

مست و ملنگ (از نوع تابع مهمل) به معنی شاد و سرخوشی

۹ـ شلخته و هردم بیل و هپل و هپو هستی. جلو پایت را نگاه نمی‌کنی. (قصه عینکم: رسول پرویزی)

هپل و هپو (از نوع تابع و متبوع مهمل) به معنی بی‌تربیتی، سرسری

و) ادبیّات فارسی (۲) پیش‌دانشگاهی ویژه‌ی علوم انسانی

۱ـ بی‌ادب اصلاً ندارد هیچ حق
که نماید حرف حق را تق و لق (حرف حساب: گل‌آقا)

تق و لق (از نوع تابع مهمل) به معنی شل و بی‌بنیاد

۲ـ ساعت بالای دیوار سر هشت و ربع درجا می‌زد؛ چرق و چوروق. (مدیر مدرسه: جلال آل احمد)

چرق و چوروق (از نوع تابع مهمل) به معنی صدای شکستن چیزی

۳ـ و از پول آن سور و سات خرید. (درآمدی بر ادبیات عامه خبر برفت و... بازنویسی شعر مولوی)

سور و سات (از نوع اتباع شدگی عامیانه) به معنی غله و خواروبار، ملزومات سپاه

۴ـ به هزار فیس و افاده سطری در بالای آن نوشت. (سر و ته یک کرباس: محمدعلی جمالزاده)

فیس و افاده (از نوع مترادف‌ها) به معنی تکبر و غرور

۵ـ همه دهاتی‌وار، همه خوش قد و قواره (مدیر مدرسه: جلال آل احمد)

قد و قواره (از نوع هم‌حوزه‌ها) به معنی بلندی و کوتاهی و چاقی و لاغری اندام

۶ـ کُتُب‌دار با قهر و غضب و کرّ و فرّ بسیاری چنان که گویی... (سر و ته یک کرباس: محمدعلی جمالزاده)

کرّ و فرّ (از نوع نامرتبط‌ها) به معنی حمله کردن و فرارکردن، شکوه و جلال

منابع

۱. ادبیات فارسی سال‌های اول و دوم عمومی (کلیه‌ی رشته‌ها) چ ۱۳۸۳

۲. ادبیات فارسی سال سوم رشته‌ی علوم انسانی چ ۱۳۸۳

۳. ادبیات فارسی سال سوم رشته‌های غیرعلوم انسانی (تجربی و ریاضی فیزیک) چ ۱۳۸۳

۴. ادبیات فارسی (۲) (متون نظم و نثر) پیش‌دانشگاهی رشته‌ی علوم انسانی چ ۱۳۸۳

۵. زبان و ادبیات فارسی عمومی (۱) و (۲) پیش‌دانشگاهی (کلیه‌ی رشته‌ها) چ ۱۳۸۳

۶. مشیری، مهشید، فرهنگ اتباع و اتباع‌سازی در زبان فارسی، تهران، آگاهان ایده، چ اول، ۱۳۷۹

نگاهی به بازآفرینی حکایت «پیل در تاریکی» مثنوی معنوی

* مهدی صالحی (جاجرم)
دبیر دبیرستان‌های آزادگان درق

چکیده:
مولوی در نظم مثنوی از قصص و حکایات آثار پیش از خود بهره برده است. وی قصص را بازآفرینی کرده و هریک را محمل اندیشه‌های ناب خود قرار داده است. در این مثنوی، تقریباً همه‌ی روایات و حکایات، به اقتضای مقصود بازسازی می‌شوند و اگر جزئی از یک حکایت با مفاهیم ارشادی مولانا هم‌سو نباشد تغییر می‌یابد. در این نوشتار، ضمن مقایسه‌ی قصّه‌ی «اختلاف در چگونگی و شکل پیل» در مثنوی مولوی و حدیقه‌ی سنایی بازآفرینی مولوی در این قصه در هشت عنوان بررسی و ارائه شده است.

پیل اندر خانه‌ای تاریک

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۵۰
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۲
◆ زمستان ۱۳۸۵

کلید واژه‌ها: تمثیل، حکایت، قصه پردازی، تداعی معانی، بازآفرینی، مثنوی

این حکایت در مقابسات ابوحیان توحیدی، عجایب‌نامه، احیاءالعلوم غزالی، حدیقه‌ی سنایی، کیمیای سعادت غزالی[1] و کشف الحقایق عزیز نسفی آمده است.[2]

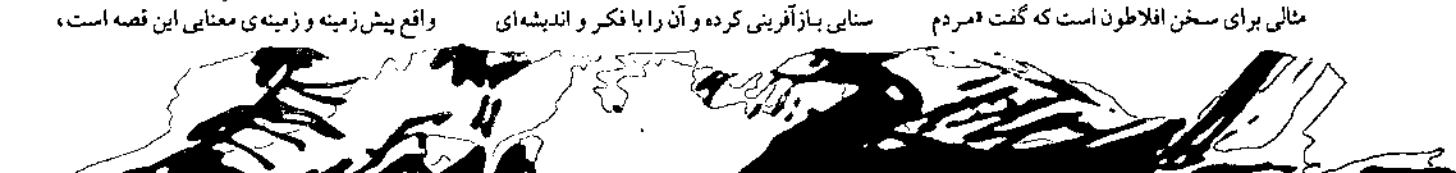
این حکایت در کیمیای سعادت مثالی است برای این‌که «بیش‌تر خلاف در میان خلق چنین است که هر یکی از وجهی راست گفته باشد ولیکن بعضی بینند و پندارند که همه دیده‌اند»[3] و در پایان چنین نتیجه گرفته است که «آن همه راست گویند از وجهی و هم خطا کرده‌اند از آن وجه که پندارند جمله پیل را دریافته‌اند»[4] و در مقابسات مثالی برای سخن افلاطون است که گفت «مردم به همه‌ی ابعاد حقیقت نمی‌رسند؛ همان‌طوری که در همه‌ی ابعادش نیز به خطا نمی‌افتند. در واقع هر کس بُعدی از حقیقت را درمی‌یابد»[5] و نتیجه این‌که «هر یک از آنان قسمتی از یافته‌های خود را به درستی ادا کردند. در عین‌حال هر یک قضاوت دیگری را تکذیب نمودند و به خطا و جهل متهم کردند. بنابراین، می‌بینی که صدق چگونه عامل وحدت و تفاهم می‌شود و دروغ و خطا تفرقه‌انگیز می‌گردد.»[6] در عجایب‌نامه سخن از جماعت پشه است که می‌خواهد فیل را ببیند اما «چشم هر یک، از آن‌چه دید بیش چیزی نیافت؛ از آن مقدار که بدیدند باز گفتند».[7]

به نظر می‌رسد حکایت مثنوی تلفیقی از چند حکایت است. این که عده‌ای نابینا می‌خواهند پیل را با ابزاری محدود بشناسند در مآخذ وجه مشترکی دارد. اما در این میان مولوی در حکایت سنایی بازآفرینی کرده و آن را با فکر و اندیشه‌ای جدید عرضه کرده است؛ از جمله:

۱ـ زمینه‌ی معنایی

این حکایت در «حدیقه» از حکایت قبلی خود مجزاست و با آن ارتباط معنایی ندارد و دنباله‌ی آن به حساب نمی‌آید. در واقع حکایت سنایی فاقد زمینه‌ی معنایی است و این به‌دلیل سبک حکایت‌پردازی این اثر است. ولی آن‌چه در عنوان قصه آمده است سرّ قصه را آشکار می‌کند. او حکایت را «التمثیل فی شأن من کان فی هذه اعمی فهو فی‌الآخره اعمی» می‌داند. در این صورت عنوان حکایت زمینه‌ی معنایی آن به حساب می‌آید. او در پیش‌زمینه‌ی قصه این پیام قصه را ارائه کرده که حقیقت دور از دسترس است و کسی نمی‌تواند آن را به‌طور کامل درک کند.

مولوی در بیت پایانی قصه‌ی قبلی، که در واقع پیش‌زمینه و زمینه‌ی معنایی این قصه است،



تأکید می‌کند «اختلاف بین ادیان مختلف از نظرگاه است»،[8] همه به دنبال یک حقیقت‌اند اما چون هر یک از دیدگاهی خاص به قضیه می‌نگرند برداشت ویژه‌ای از آن دارند و این گونه است که اختلاف پیش می‌آید.

۲ـ قصه پردازی

حدیقه مجموعه حکایاتی جدا از یکدیگر است که هر کدام برای بیان امری و طرح اندیشه‌ای آمده است. این حکایات از نظر معنایی با یکدیگر

مرتبط نیستند بلکه هر حکایت به‌صورت جدا و گسسته از حکایت دیگر، دارای معنا و مفهومی خاص است. اما در مثنوی حکایات، از جمله همین حکایت، به هم پیوند خورده‌اند و نتیجه‌ی هر حکایت پیش‌زمینه و مقدمه‌ی حکایت بعدی است. این قصه در حدیقه می‌توانست در هر جای دیگری از کتاب بیاید، ولی قصه‌ی مثنوی تمثیلی است برای این که:

از نظرگاه است ای مغز وجود
اختلاف مؤمن و گبر و جهود (۱۲۵۹/۳)

سنایی در عنوان قصه آن را تمثیل در شأن کسانی می‌داند که در این دنیا نابینا هستند پس در آخرت نیز نابینایند. عنوان «جماعت کوران و احوال فیل» به قصه جنبه‌ی تک بعدی می‌دهد و راه را برای برداشت‌های متفاوت از متن می‌بندد و آن را در یک معنا و مفهوم محدود می‌کند. در این صورت ما با متنی به اصطلاح «بسته» روبه‌رو هستیم؛ نه با متنی «باز»[9] که تأویل و تفسیرهای متفاوتی را برتابد؛ و این نقص بزرگی برای حکایت است.

سنایی در آغاز حکایت از شهری در حد «غور» سخن به میان می‌آورد که در آن شهر مردمان همه کورند و با همین سرآغاز سرنوشت قصه و اشخاص قصه‌اش را مشخص می‌کند. از ابتدای قصه، می‌فهمیم که این اشخاص هیچ راهی به شناخت ندارند. کوشش آن‌ها باطل است و اگر هم به اندک شناختی برسند شناختی «کورانه» و ناقص است. اما مولوی از «خانه‌ای تاریک» سخن به میان می‌آورد که «پیل» در آن جای دارد و این پیل را هندوان برای عرضه آورده‌اند. واژه‌های «خانه‌ی تاریک»، «پیل»، «هندوان» و «عرضه» هر یک نقشی کلیدی در این قصه دارند و سرنوشت قصه را به گونه‌ای متفاوت از سرنوشت قصه‌ی سنایی و نزدیک به قصه‌ی مأخذ دیگر رقم می‌زنند. از آغاز مشخص است که «پیل» در «خانه‌ای تاریک» است و ما امیدواریم که اشخاص قصه به کمک روشنایی به شناخت پیل دست یابند و یا در خانه‌ی تاریک بالأخره جزئی از پیل را درک کنند. زیرا تاریکی نبودن نور است و فی‌ذاته وجود ندارد و می‌شود با شمعی آن را از بین برد. اما انسان کور هیچ‌گاه نمی‌تواند ره به جایی ببرد. حداقل در قصه‌ی سنایی چنین است. این پیل را هندوان که سرزمین آن‌ها جایگاه پیل است برای نمایش آورده‌اند یعنی این پیل را می‌خواهند نشان دهند و این راز را برای درک عمومی به نمایش گذارده‌اند. پس پیل قابل شناخت است اما در این راه به ابزار کافی نیاز است.

در قصه‌ی سنایی پادشاهی از شهری در حد «غور» که مردمانش «همه کور» هستند می‌گذرد. در آن‌جا اردوگاهی می‌زنند و مردمان کور می‌خواهند فیل لشکر را ببینند. مشخص نیست چرا پادشاه در آن‌جا لشکر می‌زند؟ و اصلاً چرا پادشاه باید به مردم عادی آن هم کور اجازه‌ی دیدن فیل مخصوص را بدهد؟ و مهم‌تر این که مگر می‌شود مردمان یک شهر همه کور باشند؟ و چرا این شهر کوران باید نزدیک «غور» باشد؟ ـ شاید ضرورت قافیه‌پردازی «غور» را در قصه نشانده است! اما در قصه‌ی مثنوی «هندیان»، «پیل» را برای «نمایش و عرضه» آورده بودند. هم هند پرورشگاه پیل است و هم نمایش این حیوان قابل قبول است. به علاوه، سخن این است که «پیل در خانه‌ای تاریک بود» نه این که همه مردمان شهر کور باشند. بنابراین «حقیقت مانندی»[10] قصه‌ی مولوی بیش از قصه‌ی سنایی است، چه در آغاز قصه و چه در پایان که هر کس به اندکی از شناخت می‌رسد.

هم‌چنین با این که قصه‌ی مثنوی از قصه‌ی سنایی کوتاه‌تر و به اصطلاح از قصص «درونی»[11] است، اما از نظر محتوا و درون پرمایه‌تر از قصه‌ی سنایی است. سنایی در حد شش بیت فضاسازی می‌کند تا خواننده را آماده‌ی ورود به قصه نماید.

اما مولوی بدون مقدمه چینی وارد داستان می‌شود و با کم‌ترین فضاسازی مردم قصه‌اش را برای شناخت پیل درگیر می‌کند.

فضاسازی مولوی یک سوم فضاسازی سنایی است؛ با این حال خللی به حکایت او وارد نشده است و چیزی از قصه سنایی کم ندارد. جز این که سنایی نام شهر را ذکر می‌کند که چه بسا به ضرورت قافیه چنین کرده باشد. هر چند عموماً در قصه‌های قدیمی «زمان و مکان در قصه، اهمیتی ندارد، به طوری که نمی‌توان زمان و مکان دقیق وقوع حوادث را مشخص کرد»[12] و اگر نام شهری نیز در قصه بیاید «و آن نام، نام هر مکانی باشد چندان تأثیری در اصل قضیه ندارد.»[13]

سنایی پیش از ورود به اصل قصه، در دو گام سرنوشت محتوم اشخاص قصه‌اش را معین می‌کند. یکی در آغاز قصه، بی‌آن‌که هنوز اصل قصه اتفاق افتاده باشد و شخصیت‌های قصه وارد صحنه شده باشند، همه‌ی مردم شهر را کور معرفی می‌کند. در نتیجه نیمی از تکلیف قصه و اشخاص آن روشن است؛ از شهری که همه‌ی مردمش کور باشند چه انتظاری است؟ اما بالأخره ممکن است آن‌ها با «لمس بر عضوی» هر یک متناسب با شخصیت کور خود به شناختی محدود

و ناقص دست یابند. در گام دوم پیش از آن که کوران حاصل تلاش خود را بیان کنند راوی خود، نتیجه‌ی این کوشش را این گونه معرفی می‌کند:

هر یکی را به لمس بر عضوی
اطلاع اوفتاد بر جزوی
هر یکی صورت محالی بست
دل و جان در پی خیالی بست

اما مولوی پیل قصه را در «خانه‌ای تاریک» می‌نهد و مردمان قصه‌اش نیز کور نیستند و همین عنصر «خانه‌ی تاریک» شناخت اشخاص قصه را در فضایی مه‌آلود قرار می‌دهد و باعث می‌شود شناخت آنان ناقص و «تاریک» باشد، نه این که اصلاً به هیچ چیز نرسند.

قصه‌ی حدیقه از دو صحنه تشکیل شده است. یک بار عده‌ای از مردم آن شهر برای دیدن پیل به خانه می‌روند و آن را لمس می‌کنند و در صحنه‌ی دیگر آنان دریافت خود را برای دیگران شرح می‌دهند.

اما ساختار قصه‌ی مثنوی به گونه‌ای دیگر است و تشریح پیل هم‌زمان با رؤیت آن صورت می‌گیرد که هم می‌تواند واگویه‌ی اشخاص قصه با خودشان باشد (تک گویی درونی) و هم هر دو صحنه با هم آمده است و همین باعث کوتاهی حکایت شده؛ بدون این که از جذابیت آن کاسته شود. در واقع مولوی آن‌چه را که حشو بوده حذف کرده است.

۳ـ شخصیت پردازی

سنایی در قصه‌اش از تمام مردم شهر سخن به میان می‌آورد اما برای دیدن فیل تنها «چند کور از میان آن کوران» برای دیدن فیل می‌روند و آن‌گاه که از تمام آن‌ها «صورت و شکل پیل» پرسیده می‌شود، در نهایت سه نفرشان وارد صحنه می‌شوند و برای هم ولایتی‌های خود شکل فیل را شرح می‌دهند. شخصیت‌های قصه‌ی سنایی «همه کورانند». پس آن‌ها برای شناخت پیل هیچ راهی به جز حس لامسه ندارند. این «عوران کور» می‌خواهند با دست، پیل را بشناسند اما هیچ کدام هیچ شناختی از پیل به دست نمی‌آورند. هر کدام پس از برخورد با پیل تصوری بیهوده و باطل از پیل دارند که صرفاً «ظن خطا»ست.

در واقع اینان نه تنها از چشم سر، که از چشم دل نیز «بی‌بصر بودند». آن‌ها که اسیر نابینایی خویش‌اند برای شناخت، بسیار تلاش می‌کنند اما چیزی جز «صورت محال»، «خیال» و «ظن خطا» بهره‌شان نمی‌شود. سنایی علاوه بر این که آن‌ها را کور معرفی کرده و حاصل کوشش رسولا نشان را نیز «صورت محال» و «خیال‌های محال» دانسته است دیگر مردمان را نیز «گمراهان و بدکیشان» معرفی می‌کند.

بنابراین، هیچ یک از شخصیت‌های قصه‌ی حدیقه حتی به اندک شناختی نمی‌رسند. آن‌ها شخصیتی ایستا دارند. شخصیت‌های این قصه را از دو زاویه می‌توان بررسی کرد. یک بار با در نظر گرفتن تحلیل راوی از شخصیت آن‌ها و نتیجه‌گیری‌های راوی از ایشان که یک بار پیش و یک بار پس از تلاش در شناخت پیل صورت می‌گیرد و کوشش آن‌ها را بی‌نتیجه می‌داند و بار دیگر بدون توجه به تحلیل و نتیجه‌گیری‌های راوی از شخصیت و عملکرد آن‌ها. هر یک از اینان به کمک حس لامسه‌ی خود توانسته‌اند به شناختی هر چند ناچیز و ناقص از پیل دست یابند. همین که به پیل دست می‌زنند و تصوری از آن در ذهن دارند خود کوششی در این راه است ـ هر چند شناخت در گرو کوشش نیست بلکه در گرو کشش است. کوشش اینان در «پسودن» فیل و تلاش آن‌ها برای شرح این شناخت ـ هر چند بر اساس دید محدود خودشان ـ نشان از این دارد که شخصیتی تقریباً پویا دارند.[۱۲] آن‌ها می‌خواهند به معرفت برسند و در این راه نیز تلاش می‌کنند. بی‌گمان چنین تحلیلی از شخصیت‌های قصه‌ی سنایی ـ بدون در نظر گرفتن داوری راوی ـ آن‌ها را به اشخاص قصه‌ی مثنوی بسیار نزدیک می‌کند.

درست است که شخصیت‌های قصه‌ی مثنوی نابینا نیستند بلکه فیل در خانه تاریک است ـ و این خود بسیار مهم است ـ اما کنش اشخاص هر دو قصه و انگیزه‌ای که این کنش را سبب شده است و حاصل این کنش ـ شناخت ـ یکسان است. با توجه به تحلیل اخیر از اشخاص قصه‌ی سنایی در نوع دیدگاه دو راوی نسبت به قصه و شخصیت‌های قصه تفاوت دیده می‌شود. در قصه‌ی مولوی، مردمان کور نیستند بلکه فیل در تاریکی است و راه شناخت بسته نشده است. اشخاص قصه‌ی مثنوی از کشف و دیدن حقیقت ناتوان نیستند بلکه ابزار کافی در اختیار ندارند. آن‌ها نیز می‌خواهند پیل را با «کف دست» بشناسند چون چشمشان در تاریکی ناتوان از دیدن است.

دیدنش با چشم چون ممکن نبود
اندر آن تاریکی‌اش کف می‌بسود

دلیل عدم شناخت اشخاص قصه مثنوی ذاتی نیست. حجابی است ظلمانی که باید با شمع الهی آن را کنار زد. آن‌ها برعکس اشخاص قصه‌ی حدیقه که راهی برای شناخت ندارند و هیچ بخشی از معرفت را به دست نمی‌آورند، هر کدام به طور محدود به بخشی از معرفت دست یافته‌اند. اما هیچ کدام به همه‌ی حقیقت دست نیافته‌اند و تمام حقیقت بین همه‌ی آنان پخش شده است. هر چند با کنار هم نهادن اجزای این کل، باز هم به کل (حقیقت) نمی‌رسند؛ چون:

۱ـ هر کس به بخش محدودی از این کل می‌رسد و آن را از دیدگاه خود معرفی می‌کند و همین یک جزء نیز عین آن یک جزء نیست، بلکه حاصل دیدگاه خاص آن فرد نسبت به آن جزء است.

هم چنین هر یک به جزوی که رسید
فهم آن می‌کرد هر جا می‌شنید
از نظر گه گفتشان شد مختلف
آن یکی دالش لقب داد این الف

۲ـ براساس نظریه‌ی گشتالت در روان‌شناسی «کل بیش‌تر از مجموع اجزای آن است یا تجزیه کردن یعنی تحریف کردن»[۱۵]، فیل نیز به عنوان یک کل از مجموع اجزای خود (دست، پا، خرطوم و گوش) بیش‌تر است و آن‌گاه که تجزیه می‌شود تحریف می‌شود، با این که تک‌تک اجزایش توصیف شده اما مجموع آن‌ها پیکره‌ی پیل را نشان نداده است.

حاصل کوشش اشخاص قصه‌ی حدیقه ـ آن کوران عور ـ چیزی جز ظن خطا نیست ولی ثمره‌ی تلاش شخصیت‌های قصه‌ی مولوی معرفتی اندک و در حد خود این افراد است و شناخت آنان از دیدگاه خودشان، اندک ثمره‌ای داشته است. درست است که هر یک از اشخاص قصه‌ی مثنوی به همان اندازه‌ی کف دست محدود خویش معرفتی را به دست آورده‌اند ولی آن‌گاه که می‌خواهند این تجزیه را به تصویر بکشند و تفسیر کنند گرفتار خطا می‌شوند و تحت تأثیر ذهنیت سابق خود قرار می‌گیرند و به ناچار فیل را آن می‌پندارند که دانش محدودشان به آن احاطه دارد.

هر کس به عضوی از فیل دست می‌یابد و آن را با ذهنیات و دانسته‌های پیشین خود مطابقت می‌دهد و گمان می‌کند فیل همان است که او لمس کرده و دریافته است. اشخاص قصه‌ی مثنوی چه از نظر راوی و چه از نظر خواننده شخصیت‌هایی

تقریباً پویایند؛ هرچند به طور کامل به شناخت فیل نائل نمی‌شوند. اما در عین حال همان نیستند که در آغاز قصه بوده‌اند. آن‌ها متناسب با فهم، ابزار، شناخت، سابقه و دانش پیشین خود، متحول می‌شوند و به شناخت می‌رسند.

شناخت ما از شخصیت‌های قصه‌ی سنایی بیش‌تر از طریق تحلیل‌ها و داوری‌های راوی نسبت به آن‌ها و کردارشان است تا عملکرد خود آنان. اگر این تحلیل و داوری‌های راوی در حکایت نبود و راوی صرفاً بازگو کننده‌ی کردار و گفتار شخصیت‌های حکایت بود، بدون شک ما از قصه و گفتار و کردار آنان نتایج بیش‌تر و حتی متفاوتی نسبت به نتایجی که راوی ارائه کرده است، به دست می‌آوریم. در واقع راوی تکلیف اشخاص قصه را مشخص کرده است. آن‌ها را در چهارچوبی تنگ و محدود و با نگاهی یک‌سویه و از پیش مشخص، قرار داده است. تحلیل و نتیجه‌گیری راوی چنان بر فضای قصه و کنش آنان سایه افکنده است که راه را بر دیگر برداشت‌ها می‌بندد. اما شناخت ما از اشخاص قصه‌ی مولوی حاصل ترکیب معرفی راوی و گفتار و کردار خود آن‌هاست. درست است که مولوی نیز کردار شخصیت‌ها را تحلیل و داوری می‌نماید، اما او شخصیت‌های قصه را ناتوان مطلق معرفی نمی‌کند و نتیجه‌گیری او نیز همین‌گونه است؛ یعنی هم تعریف شخصیت و هم نتیجه‌گیری را به گونه‌ای برگزار می‌کند که نه راه شناخت را بر شخصیت‌های قصه‌اش می‌بندد و نه برداشت‌های گوناگون از قصه را بر خوانندگان.

اشخاص قصه‌ی حدیقه در واقع نمایندگان «آن کوران» و «آن عوران»اند. آن‌ها می‌خواهند آن‌چه را که از فیل دانسته‌اند به «آن گمرهان و بدکیشان» نیز انتقال دهند ولی «خفته را خفته کی کند بیدار؟» مگر می‌شود کوری، عصاکش کوران دیگر باشد؟ اما اشخاص قصه مولوی بالقوه قادر به شناخت فیل‌اند و عدم شناخت نیز به پیل برمی‌گردد که در خانه‌ای تاریک است و هم به خود آن‌ها، که از «خطر تنهایی» نمی‌هراسند و بدون «شمعی» پا به «ظلمات» می‌گذارند. اشکال مهم کار آن‌ها همین بی‌نور و بی‌راهبر بودن است که البته راه و چاره‌ای دارد. اینان ناتوان مطلق نیستند بلکه ناتوانی‌شان نسبی است و توانایی‌شان مشروط به چراغ و هادی است. اختلاف گفتار آن‌ها نیز «از نظرگه» است نه از سر کوری و ناتوانی در دانستن.

۴ـ گفت‌وگو

گفت‌وگوها در هر دو قصه یک طرفه است. درست است که سنایی در قصه‌اش تأکید می‌کند که پاسخ‌ها در برابر پرسشی بوده است، ولی ما اثری از پرسنده نمی‌بینیم. فقط راوی است که مشخص می‌کند مردم شهر از آن‌ها چه پرسیده‌اند.

سنایی گفت‌وگوی اشخاص قصه را در دو قسمت آورده است یک بار به صورت کلی اشاره کرده که از صورت پیل پرسیدند و هر چه پاسخ گفتند همه را شنیدند و بار دوم پاسخ‌ها را جداگانه آورده است که می‌توان گفت از دیدگاه علم معانی اطناب از نوع «ایضاح بعد از ابهام است».[۱۶] در هر حال گفت‌وگویی دو طرفه درنگرفته است و متکلم و مخاطب رودرروی هم به گفت‌وگو ننشسته‌اند.

در قصه‌ی مثنوی شخصیت‌های پرسشگر نداریم. مولوی فقط از مردمانی یاد می‌کند که پیل را دیده‌اند و هیچ اشاره‌ای ندارد به این که کس یا کسانی درباره شکل فیل از آن‌ها پرسشی کرده باشد. بلکه بینندگان فیل، آن‌چه را که کشف کرده‌اند بدون پرسش به تصویر می‌کشند و تفسیر می‌کنند و هیچ نشانه‌ای از مخاطب در حکایت پیدا نیست و همین گفته‌هایشان را بیش‌تر به واگویه‌های درونی شبیه کرده است. حتی مولوی گفتار یکی از آن‌ها را نیاورده بلکه فقط اشاره کرده است که:

آن یکی را دست بر گوشش رسید
آن بر او چون بادبیزن شد پدید

این طرز گفت‌وگو در مثنوی کم سابقه است. گفت‌وگو در قصه‌های مولوی بین شخصیت‌ها درمی‌گیرد یعنی همیشه دو طرف گفت‌وگو داریم که هر دو وارد صحنه می‌شوند و با یکدیگر به گفت‌وگو و مناظره می‌پردازند. البته این‌ها ویژگی گفت‌وگو در قصه‌های اصلی مثنوی است و این قصه، قصه‌ای فرعی است. مولوی با کم‌ترین ابیات (نصف ابیات قصه‌ی حدیقه) قصه را به پایان می‌برد و پیام خود را به بهترین شکل ادا می‌کند و بعد از این نیز، امواج بلند اندیشه، او را کاملاً از قصه دور می‌کند.

۵ـ رمز و نماد

در قصه‌ی سنایی پیل نماد حقیقت و خداوند است که هیچ‌گاه نمی‌توان حتی اندکی او را شناخت و هیچ دلی از او آگاه نیست؛ حتی عقلا نیز به او راه ندارند. کوران قصه نیز کسانی‌اند که به تعبیر سنایی در این دنیا کور و در دنیای دیگر کورترند. مردمان قصه‌ی سنایی نماد «گمرهان و بدکیشان»اند که بسیار تلاش می‌کنند اما جز اوهام باطل چیزی دستگیرشان نمی‌شود. آن‌ها کورهایی هستند که هیچ‌گاه علم با آن‌ها همراه نمی‌شود. اختلاف گفتار اشخاص قصه نیز نشان گمراهی آنان است و هم این‌که دچار «ظن خطا» شده‌اند.

در قصه‌ی مثنوی پیل نماد حقیقت (خداوند) است با این تفاوت که هر کسی متناسب با تلاش و استعداد خود می‌تواند به قسمتی از آن دست یابد. خانه‌ی تاریک می‌تواند نمادی از این جهان باشد و تاریکی نیز تمام حجاب‌هایی است که پیرامون حقیقت تنیده شده است و مانع دید می‌شود. پیل نیز هم‌چون آب حیات است که در ظلمات جای دارد و نمی‌توان به «قطع این مرحله بی‌همرهی خضر»[۱۷] پرداخت. مردم قصه‌ی مثنوی نماد انسان‌هایی‌اند که برای درک حقیقت تلاش می‌کنند اما از ابزار کافی بهره نمی‌برند. آن‌ها جزئی از حقیقت را در دست دارند ولی گمان می‌کنند به کل حقیقت دست یافته‌اند. هر یک حقیقت را فقط نزد خود می‌یابند. اینان یادآور چهار گروه‌اند که هر یک به زبانی متفاوت چیز واحدی را آرزو می‌کردند.[۱۸] «کف دست»، «چشم حس» است که فقط قادر به دیدن بهره‌ای از حقیقت است. این دید ظاهر بی‌دید باطن قادر به رؤیت کل حق و حقیقت نیست. پس باید این چشم ظاهری را در دید دوست رها کرد و از دیده‌ی دریا نگریست. زیرا:

چشم حس همچون کف دست است و بس
نیست کف را بر همه ی او دسترس
چشم دریا دیگر است و کف دگر
کف بهل، وزدیده‌ی دریا نگر

شمع نمادی است از پیر راهدان و هر آن‌چه به سوی حق روشنگر سلوک باشد. هر چیزی که بتواند به سالک کمک کند تا حقیقت مکتوم در حجاب تاریکی را به وضوح ببیند و بشناسد. هر آن چیزی که به انسان «چشم دریا» عطا کند.

قصه‌ی حدیقه دارای دو نماد است و بقیه‌ی عناصر قصه معنای نمادین ندارند. اما در قصه‌ی مثنوی عناصر بیش‌تری نمادین واقع شده‌اند و جنبه‌ی نمادین قصه قوی‌تر است. البته این قوی‌تر بودن جنبه‌ی نمادین قصه فقط به دلیل عناصر نمادین بیش‌تر نیست؛ بلکه به سبب این است که قصه مثنوی «متنی باز» محسوب می‌شود. ساختار قصه به گونه‌ای است که تأویل‌های مختلفی را برمی‌تابد.

۶ـ نتایج قصه

سنایی از کل قصه، نتیجه‌ی واحدی را تکرار می‌کند. یک بار نتیجه می‌گیرد که همه‌ی آن‌ها از پیل گمان باطل داشتند.

بار دیگر، پس از این که این واقعه را به صورت جزئی‌تری شرح می‌دهد، نتیجه قبلی را تکرار می‌کند که با عنوان قصه نیز متناسب است و در واقع تأکید آن است. نتیجه‌گیری‌های سنایی از کل حکایت است نه این‌که هر جزء و عنصر قصه برای او منجر به نتیجه‌ای شود. در واقع نتیجه‌گیری سنایی از «کور بودن» مردمان قصه است. به تعبیری سنایی فقط «کور بودن» مردم را در کل قصه لحاظ می‌کند و از آن برای همه‌ی اجزای قصه نتیجه‌گیری می‌کند و از این که:

الف ـ مردم پیل را با «دست» لمس کردند.

ب ـ «هر یکی را به لمس بر عضوی / اطلاع اوفتاد بر جزوی»

ج ـ بودن اختلاف در گفتار شخصیت‌های قصه نتیجه‌ای ارائه نمی‌دهد. اما مولوی از اجزای قصه نیز نتایجی خاص ارائه می‌دهد. وی هر آن‌چه را که در قصه تغییر می‌دهد یا کم و زیاد می‌کند به خدمت قصه درمی‌آورد و از آن نتیجه‌گیری می‌کند. مولوی از «خانه‌ی تاریک» نتیجه می‌گیرد که برای جست‌وجوی حقیقت نیازمند شمع پر فروغی هستیم. «کف دست» باعث شناختی محدود و به همان اندازه کف دست است و اصلاً نمادی از شناخت اندک است و این که:

چشم حس هم‌چون کف دست است و بس
نیست کف را بر همه‌ی او دسترس

و چون این کف دست بر همه‌ی اجزا دسترسی ندارد و هر کس فقط از فیل بزرگ تنها بخشی را ـ به اندازه کف دست خود ـ درک می‌کند پس ناگزیر هر کسی با دیگری متفاوت است و در بازگفت آن‌چه کشف شده اختلاف پیش می‌آید و از اختلاف بین آن‌ها نیز نتیجه می‌گیرد که:

از نظرگه گفتشان شد مختلف
آن یکی دالش لقب داد، این الف

زیرا هر کس از دیدگاهی به قضیه می‌نگرد و از همین رهگذر زمینه‌ی معنایی قصه اثبات می‌شود که:

از نظر گاه است ای مغز وجود
اختلاف مؤمن و گبر و جهود (۱۲۵۹/۳)

البته این طرح موضوع است و مولوی در اثبات آن تمثیل «فیل» را آورده است. وی در پایان قصه نیز راه‌حلی ارائه می‌دهد:

در کف هر کس اگر شمعی بُدی
اختلاف از گفتشان بیرون شدی

درحالی که سنایی راه چاره‌ای نشان نمی‌دهد. البته در قصه‌ی مولوی بیت اخیر می‌تواند جنبه‌ی غیر رمزی داشته باشد و الفاظ را در معنای واقعی آن به کار برده باشد. چون واقعاً اگر در دست خود شمع می‌داشتند دیگر اختلاف نظری نداشتند ولی با توجه به زمینه‌ی معنایی قصه، حال و هوای حکایت و بیت بعد که «کف دست» را نمادی از «چشم حس» معرفی می‌کند بیت مورد نظر نیز جنبه‌ی نمادین می‌یابد.

تکرار واژه‌ی کف، کف دریا را برای او تداعی می‌کند و سپس کشتی، کشتی تن، آب، آب آب و[۱۱] از این رهگذر باز امواج متلاطم واژه‌ها او را به عمق دریای اندیشه غوطه می‌دهند.

سنایی از مجموع ۲۳ بیت داستان، در پایان با چهار بیت ـ ۱۷ درصد ـ نتیجه می‌گیرد ولی مولوی از دوازده بیت، با چهار بیت ـ ۳۳ درصد ـ نتیجه‌گیری می‌کند.

۷ـ پیام و محتوا

این که بعضی گمان می‌کنند به معرفت دست یافته‌اند چیزی جز «صورت مجال» و «خیال» نیست و «همگان را فتاده ظن خطا» چون همه در شناخت حق هم‌چون کوران‌اند. حتی عقلا نیز در شناخت او آگه نیستند. هر که در این دنیا کور باشد در آن سرا کورتر است. این پیام قصه‌ی سنایی است و محتوای قصه او:

ـ همه دوست دارند حقیقت را کشف کنند و بشناسند و در این راه نیز تلاش می‌کنند. هر کس مطابق برداشت خود تعریفی متفاوت از حقیقت ارائه می‌دهد، به گونه‌ای که تعریف این یکی با توصیف آن دیگری یکسان نیست.

ـ همه دلخوش «خیال‌های محال» و «صورت محال»اند و گرفتار «ظن خطا» و هیچ کس حتی قسمتی از معرفت را در دست ندارد. در واقع شناخت حقیقت هرچند اندک ناممکن است.

پیام در قصه مثنوی چنین است:

ـ اختلاف بین اندیشه‌ها و فرقه‌ها ناشی از نوع نگرش و «نظرگاه» خاص هر یک نسبت به موضوعی واحد (حقیقت) است.

و محتوا

ـ تاریکی جهل و غرض و خودبینی پیرامون گوهر حقیقت را فرا گرفته است و برای درک درست آن باید مجهز به شمع دانش بود.

ـ همه طالب حقیقت‌اند و در این راه تلاش می‌کنند، اما هر کسی به جزوی از آن می‌رسد ولی خیال می‌کند به همه‌ی حقیقت دست یافته است.

ـ «واقعیت جهان و حقیقت اشیا جز آن است که انسان با عوامل درک خود آن‌ها را می‌شناسد و به وجودشان پی می‌برد. مولوی در این تمثیل دل‌انگیز به اثبات این نظریه می‌پردازد که اشیاء در جهان هستی به صورتی و در عالم درک و تجربه‌ها به نوعی دیگرند[۱۲]».

ـ دید ظاهری و علم بشری، در درک حقیقت ناقص و محدود است و نمی‌تواند به کل حقیقت برسد، همان‌طور که کف دست نمی‌تواند همه اجزای پیل را لمس کند.

ـ هر فرقه و گروه، قسمتی از حقیقت را در دست دارند و هر قسم حقیقت بین گروهی قرار گرفته است اما با کنار هم نهادن آن‌ها نیز نمی‌توان به کل حقیقت دست یافت. چون هر کسی مطابق گمان خود در یافته‌ی خویش دخل و تصرف کرده است.

ـ اگر مدعیان شناخت مجهز به نور شمع الهی و پیر راهدان بودند دیگر اختلاف نظری نداشتند.

ـ درست است که می‌توان با دانش بشری به قسمی از حقیقت دست یافت اما در عین حال دانش بشری در شناخت کامل حقیقت ناتوان

است و تکیه بر آن موجب اختلافات است.

- تنها چاره‌ی دوری از اختلافات پناه بردن به نور شمع الهی است.

سخن آخر

کلیت قصه در هر دوائر یکسان است. عده‌ای از مردم می‌خواهند در شرایطی نامساعد به شناخت پیل دست یابند. انگیزه و کنش در هر دو قصه یکسان است. اما مولوی با انجام تغییراتی در قصه سرنوشت قصه را به گونه‌ای دیگر رقم می‌زند. او مردمان قصه‌اش را بینا معرفی می‌کند و در عوض پیل را در خانه‌ای تاریک قرار می‌دهد. سنایی با کور معرفی کردن اشخاص قصه‌اش شناخت را کاملاً دور از دسترس معرفی می‌کند و حاصل تلاش شخصیت‌های قصه‌اش نیز صرفاً «ظن خطا»ست. اما «خانه‌ی تاریک» در قصه‌ی مثنوی کارکرد ویژه‌ای دارد و اشخاص قصه‌ی مثنوی به اندازه‌ی «کف دست» قادر به شناخت می‌شوند. در معرفت کاملاً بر آن‌ها بسته نیست، همان طور که کاملاً باز هم نیست. مولوی از «خانه‌ی تاریک» و «کف دست» به عنوان سنگ بنای قصه خود بهترین بهره را برده است و پیام و محتوای قصه را دگرگون کرده است. آن چه در هر دو حکایت مشترک است این است که بر اساس نظریه‌ی روان‌شناسی گشتالت کل یک چیز بیش از اجزای تشکیل دهنده‌ی آن است. همان طور که کلّ فیل - حقیقت - بیش از اجزای تشکیل دهنده‌ی آن است. درست است که شخصیت‌های هر دو قصه هر کدام عضوی را معرفی می‌کنند و به این طریق همه‌ی اعضای فیل وصف می‌شود اما در عین حال ما فیل را نمی‌شناسیم و به کل حقیقت دست نیافته‌ایم. از طرف دیگر «ممکن است اشخاص مختلف از یک موضوع واحد تصوراتی متفاوت داشته باشند که هر یک نمودار بخشی از آن باشد؛ نظیر دید مردم‌شناس، جامعه‌شناس و روان‌شناس درباره‌ی رفتار و طبیعت بشری که هر یک از نظرگاهی خاص بدان می‌نگرد.»[۲۱] البته این تفاوت برداشت و دیدگاه دو عارف نامدار از قصه‌ای واحد با انگیزه و کنش‌های یکسان اشخاص قصه، صرفاً به ساختار این قصه‌ها منتهی نمی‌شود. درست است که مولوی ساختار قصه‌اش را به گونه‌ای طرح می‌کند که نتایجی متفاوت و حتی متضاد از نتایج قصه‌ی سنایی داشته باشد اما در عین حال همین تغییر ساختار نیز از مسئله‌ی مهم‌تری ناشی می‌شود و آن شخصیت این دو عارف، و مهم‌تر از آن، سیر عرفان و تصوف از زمان سنایی تا مولوی است. سنایی که لقب «حکیم» دارد، می‌توان او را در کسوت عالمانه تصور کرد به دور از هیجاناتی که بعدها در عرفان ایجاد شد. او حکیمی عالم، با وقار و متین است و اولین کسی است که در عین داشتن شأن و شوکت عالمانه، مثنوی عرفانی تعلیمی‌ای هم‌چون حدیقه را می‌سراید و به تعبیری مثنوی سرایی عرفانی عصر او در آغاز راه است ولی مولوی از مشرب وسیع‌تری برخوردار است. او حقیقت را نزد همه می‌یابد و معتقد است همه به دنبال یک چیز واحدند، هرچند یکی انگورش بنامد آن دیگری عنب.[۲۲] و «تماشا آن کس را باشد که پیل را تمام دید. اگر چه هر عضوی از او حیرت آرد، اما آن حظ ندارد که دیده‌ی کل»[۲۳] و به نظر می‌رسد این سیر عرفان از سنایی تا مولوی است. سنایی این مشکل - عدم شناخت - را مطرح می‌کند و مولوی علاوه بر آن، راه‌حل را نیز نشان می‌دهد. خلاصه این که تفاوت این دو برداشت و نظرگاه حاکی از تفاوت اندیشه‌های عارفانه از زمان سنایی تا مولوی است و به دنبال آن تفاوت اندیشه‌ی سنایی و مولوی. از دیدگاهی دیگر هر کدام از این دو راوی از حادثه‌ای تقریباً یکسان برداشت‌های متفاوتی دارند. پس می‌توان گفت قصه‌ی این دو راوی شبیه قصه‌ای است که آن‌ها روایت می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. احادیث و قصص مثنوی، صص ۲۶۵-۲۶۷.
۲. چشمه روشن، ص ۳۱۸.
۳. احادیث و قصص مثنوی، ص ۲۶۵.
۴. همان، ص ۲۶۵.
۵. همان، ص ۲۶۶.
۶. همان، ص ۲۶۷.
۷. همان، ص ۲۶۶.
۸. مثنوی ۳/ ۱۲۵۹.
۹. «متن خواندنی یا بسته آن است که می‌خواهد با اصرار بر معانی خاص، تفسیر بسته را تحمیل کند. اما متن نوشتنی یا باز آن است که با هدف قرار دادن «کهکشانی از دال‌ها» خواننده را بر آن می‌دارد تا خود در حین خواندن، متن خویش را برطبق مجموعه‌ای از رمزها (نه یک رمز خاص) بنویسد.» فرهنگ اصطلاحات ادبی، ذیل نقد ساختارگرایانه هم‌چنین ر. ک: فرهنگ اصطلاحات ادبی، دکتر بهرام مقدادی، ذیل «متن نوشتنی / متن خواندنی»
۱۰. حقیقت مانندی: «کیفیتی که در عمل داستانی و شخصیت‌های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می‌آورد» عناصر داستان، ص ۱۴۳
۱۱. منظور از قصه‌ی درونی، حکایتی است که درخلال داستان دیگر نقل می‌شود. هدف راوی نقل داستان اصلی است. اما در خلال آن به نقل حکایتی فرعی می‌پردازد
۱۲. درباره‌ی نقد ادبی، ص ۱۰۷
۱۳. همان، ۱۰۷
۱۴. «شخصیت ایستا، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند، یا اندک تغییری را پذیرد. به عبارت دیگر در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و حوادث داستان بر او تأثیر نکند یا اگر تأثیر بکند، تأثیر کمی باشد. شخصیت پویا شخصیتی است که یکسریز و مداوم در داستان دست‌خوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او دگرگون شود» عناصر داستان، صص ۹۳ و ۹۴
۱۵. «گشتالت واژه‌ای آلمانی برای انگاره (configeration) یا سازمان است. پیروان این مکتب معتقد بودند که ما دنیا را در کل‌های معنی‌دار تجزیه می‌کنیم.... در حقیقت شما نمی‌توانید از تصویر معروف «مونالیزا» تصور کاملی درک کنید اگر ابتدا به یک بازوی تصویر، بعد به بازوی دیگر آن، آن‌گاه به بینی، سپس به دهان آن نگاه کنید و بکوشید تا آن‌ها را کنار هم قرار دهید.» مقدمه‌ای بر نظریه‌های یادگیری، ص ۲۷۳
۱۶. «ایضاح بعد از ابهام یعنی آوردن توضیح اضافی جهت روشن کردن مطلب مهم:
فرش عمرت نوشته در شومی
این دو فراش زنگی و رومی»
معانی سیروس شمیسا، ص ۱۴۸
۱۷. قطع این مرحله بی‌همرهی خضر مکن
ظلمات است بترس از خطر گمراهی
«حافظ»
۱۸. مثنوی، ۲/ ۳۶۹۷
۱۹. مثنوی، ۳/ ۱۲۷۲ به بعد
۲۰. آفتاب معنوی چهل داستان از مثنوی، ص ۳۲۱
۲۱. چشمه‌ی روشن، ص ۳۱۸
۲۲. مثنوی، ۲/ ۳۶۹۲
۲۳. مقالات شمس، ص ۳

منابع

۱. تبریزی، شمس‌الدین محمد، مقالات شمس، ویرایش متن جعفر مدرس صادقی، چاپ پنجم، انتشارات مرکز، تهران، ۱۳۸۴
۲. حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان غزلیات، تصحیح قزوینی - غنی، با مجموعه تعلیقات و حواشی علامه محمد قزوینی، به اهتمام ع. جریزه‌دار، چاپ پنجم، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۷۴
۳. داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۸۳
۴. شمیسا، سیروس، معانی، چاپ اول، انتشارات میترا، تهران ۱۳۷۳
۵. فروزانفر، بدیع‌الزمان، احادیث و قصص مثنوی (تلفیق از دو کتاب «احادیث مثنوی» و «مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی» ترجمه‌ی کامل و تنظیم مجدد: حسین داودی، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۸۱
۶. فرزاد، عبدالحسین، درباره‌ی نقد ادبی، چاپ اول، انتشارات قطره، تهران، ۱۳۷۶
۷. مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی / از افلاطون تا عصر حاضر، چاپ اول، انتشارات فکر روز، تهران، ۱۳۷۸
۸. مولوی، جلال‌الدین مثنوی، مقدمه تصحیح و تعلیقات محمد استعلامی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۷۵
۹. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، چاپ چهارم، انتشارات سخن، تهران ۱۳۸۰
۱۰. هرگنهان، بی، آر و السون، مینواج، مقدمه‌ای بر نظریه‌های یادگیری، ترجمه‌ی دکتر علی اکبر سیف، چاپ ششم، با اضافات و تجدیدنظر کامل، نشر دوران، تهران، بهار ۱۳۸۲
۱۱. یوسفی، غلامحسین، چشمه‌ی روشن، چاپ پنجم، انتشارات علمی، تهران ۱۳۷۳
۱۲. وزین‌پور، نادر، آفتاب معنوی (چهل داستان از مثنوی)، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۸

* مریم نیازی، دبیر دبیرستان دخترانه‌ی آیت‌الله کاشانی، منطقه‌ی ۱۳ تهران

دِمیان

تحلیلِ دمیان اثر هرمان هسه

«من فقط می‌خواستم آن طور که در کُنهِ وجودم هستم زندگی کنم. چرا این کار، آن قدر مشکل بود؟»
«هرمان هسه»

چکیده:

در کتاب تاریخ ادبیّات ایران و جهان ۲ (رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی، سال سوم آموزش متوسّطه، ج۲، ۱۳۸۱، ص ۱۸۵) در مبحث «برخی چهره‌های شاخص ادبیّات قرن ۲۰ غرب» به «هرمان هسه» و آثار مهمّش از جمله «دمیان» اشاره شده است. نویسنده در این مقاله، برای آگاهی بیش‌تر معلّمان، به تحلیل موضوعی این اثر پرداخته و کوشیده است تا جهات مختلف معنایی این اثر را مورد تحلیل قرار دهد.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۲
زمستان ۱۳۸۵

هرمان هسه (H.Hese)، داستان‌نویس و شاعر آلمانی در سال ۱۸۷۷ در آلمان زاده شد و در آغاز جنگ جهانی اوّل در سویس اقامت گزید. او در سال ۱۹۳۳ شهروند سویس شد. اوّلین اثرش، پیتر کامنزید (۱۹۰۴)، شهرت زیادی برایش به همراه داشت. وی در این اثر، طغیان کودکان را علیه والدینشان بیان می‌کند. از آثار دیگرش، دمیان (۱۹۱۹)، گرگ بیابان (۱۹۲۷)، مرگ و عاشق (۱۹۳۰) و بازی مرواریدهای شیشه‌ای (۱۹۴۳) است. در داستان‌های این نویسنده‌ی برجسته، نوعی تلفیق از فلسفه‌های غرب و شرق به چشم می‌خورد. «هسه» بیش از هر نویسنده‌ی

کلید واژه‌ها: امیل سینکلر، کرومر، ماکس دمیان، تابیل، ورود، نور و ظلمت، پرنده جوا باژه، رسیدن به خود

دیگری توانسته است از رنج‌های درونی و احساسات و کشمکش‌های روحی، انزوا و زندگی باطنی بشر سخن گوید. وی در سال ۱۹۴۶ برنده‌ی جایزه‌ی نوبل در ادبیّات شد و در سال ۱۹۶۲ در سویس درگذشت.[۱]

آثار «هسه» به اغلب زبان‌های مهمّ جهان، از جمله فارسی، ترجمه شده و مورد استقبال گسترده‌ای قرار گرفته است.

نام قهرمان کتاب «دمیان»[۲]، «امیل سینکلر» است. سینکلر، که در یک خانواده‌ی معتقد به اصول مذهبی رشد کرده است، با قرار گرفتن در موقعیّتی جدید، می‌کوشد بُعد دیگری از زندگی را تجربه کند. وی در آغاز، نوجوانی منزوی و بسیار ضعیف می‌نماید: بی‌اعتماد به خود و ترسو. ترسی که او از هم‌شاگردی‌اش «فرانز کرومر» دارد، اوّلین حسّی است که بر فضای داستان سایه می‌افکند. این موضوع به از دست دادن دوستانش منجر می‌شود. «سینکلر» برای ایجاد حسّ قدرت‌نمایی و شجاعت، داستانی دروغین از سرقت متهوّرانه‌اش برای «فرانز» نقل

می‌کند؛ سپس او ناگزیر می‌شود چندین بار به خانواده‌اش دروغ بگوید و آرام‌آرام از تقدّس و معنویّت دور می‌افتد. او در مقابل زورگویی‌های «کرومر» در چند نوبت، به ناچار پول پرداخت می‌کند. ترس از «فرانز»، که شخصیّتی زاییده‌ی فقر و فقدان فرهنگ است، مدّت‌ها به صورت کابوسی «سینکلر» را می‌آزارد.

احساس تنهایی «سینکلر» در برخورد با این مشکل او را در موقعیّتی قرار می‌دهد که فکر می‌کند انسانی فراموش شده است؛ زیرا از این مشکل نمی‌تواند با کسی سخن بگوید. سرانجام، این افکار با ورود «ماکس دمیان» از بین می‌رود. «ماکس» دانش‌آموز تازه‌واردی است. او شخصیّتی محکم و مطمئن دارد و در این داستان نماد ذکاوت و دانایی به شمار می‌رود. «ماکس دمیان» با قدرت بی‌نظیر خود، دورادور «سینکلر» را زیر نظر می‌گیرد و چون هدایتگری توانا، آهسته آهسته، «سینکلر» را از چنگال بی‌رحم و زورگویانه «فرانز کرومر» نجات می‌دهد.

«دمیان» از همان آغاز درصدد است تا بنیان‌های فکری «سینکلر» را درهم بریزد. ازاین‌رو، با مطرح ساختن داستان هابیل و قابیل، و قتل «هابیل» به دست «قابیل»، قهرمان داستان را با اندیشه و جهان آرمانی درون خویش، آشنا می‌سازد. او می‌گوید که مرگ «هابیل» به دست «قابیل» نفس، «نشانی» بر پیشانی «انسان» است و تا ابد نیز بر چهره‌ی او خودنمایی می‌کند؛ امّا انسان‌ها همواره در پنهان کردنش می‌کوشند؛ چرا که این «نشان» بیان‌کننده‌ی شرارت‌های نفسانی و یا به عبارت دیگر وجه تمایز انسان‌ها از یکدیگر است.

«دمیان» با نیروی شگفت‌آور خویش توانسته است تا «قابیل» درون «سینکلر» را به او بشناساند و به این وسیله دنیای دیگری را در مقابل دیدگانش بگشاید؛ جهانی تازه نه جهانی خالی از تخیّل و تفکّر!.

دوگانگی چهره و باطن «دمیان» شگفتی خاصّی به وی بخشیده است و همین نکته شخصیّت او را پیچیده‌تر جلوه می‌دهد. در پیوند تنگاتنگ «سینکلر» با «ماکس»، جلوه‌های درونیِ قهرمان، به خوبی برجسته می‌شود.

وی به‌راحتی، پای‌بندی به سنّت‌ها را از دست می‌دهد و دیگر از هیچ چیز وحشت ندارد. تخیّلاتش رشد می‌یابد و در این مسیر «زن» نمادینی در ذهن خود می‌آفریند. این تجربه‌ی ذهنی او را به سوی معنویّت هدایت می‌کند: «بئاتریس» نام خیالی دختری است که مدّتی بر ذهن وی سایه می‌افکند و او را به نوعی ملکوت ذهنی می‌رساند. در چهره‌ی «بئاتریس» لطافتی آسمان‌گونه نهفته است، امّا «سینکلر» هیچ‌گاه از نزدیک با وی ملاقاتی ندارد و زیبایی این تجربه نیز در همین نکته است.

قهرمان داستان به دنبال طغیان روحی‌اش، چندبار از طرف پدر تهدید به فرستادن به دارالتّأدیب می‌شود. سرانجام به او هشدار می‌دهند که حتّی از مدرسه هم اخراجش می‌کنند. امّا او نمی‌تواند روحش را تسلیم قوانین و مقررات دست‌وپاگیر کند. او می‌خواهد به رهایی کامل روح برسد و در این راه از هیچ چیز نگران نیست.

سینکلر، اینک در تضّاد میان «نور و ظلمت» گرفتار شده است و در جایی، آگاهانه خود را «دیوانه‌ای می‌پندارد که مثل یک روح پلید در محیط مقدّس خانه معذّب است.»[۲]

«پرنده»، یکی دیگر از رمزهای داستان است که در خلال تنهایی‌های قهرمان ظاهر می‌شود و حتّی تصویری از آن، به‌طور ناخودآگاه، به وسیله‌ی «سینکلر» بر روی تابلوی نقّاشی طرّاحی می‌شود. «دمیان» نیز به این نشان تصویری بسیار توجّه دارد تا به این طریق توجّه «سینکلر» را به سمت خدایی با دو چهره‌ی نیکی و بدی، معطوف کند.

سرانجام او موفّق می‌شود. نام این خدا برای او «آبراکساز» (Abraxas)[۳] است. درواقع، قهرمان داستان، ناخودآگاه این خدا را جست‌وجو می‌کرده است و از طرفی در درونش روز به‌روز پیوند بیش‌تری با او احساس می‌کند. او به مفاهیم «عشق»، «شیطان» و «انسان» در معنایی وسیع دست یافته است. او همه چیز را با دو بعد می‌بیند و دوستشان دارد. دورافتادن از درس و مدرسه و تردید در انتخاب رشته سبب می‌شود که نتواند مدّتی نیروهایش را بر «آوای درون» متمرکز سازد. در این سیر، برخورد او با یک نوازنده‌ی ارگ در کلیسا، یعنی «پیستوریوس» دریچه‌ای دیگر به تأمّلات روحی‌اش می‌گشاید. «پیستوریوس» روح قهرمان داستان را به شکلی قطعی به سوی «آبراکساز» هدایت می‌کند.

از جمله نکات مهّم این داستان، حضور لطیف و مهربانانه و در عین حال پرنفوذ «حوّا بانو» است. او مادر «دمیان»

است و «سینکلر» با رفت‌وآمدهایی به منزل دوستش «دمیان»، او را می‌شناسد. زیبایی توأم با معنویّت خاصّی که در چهره‌ی این «بانو» وجود دارد، «سینکلر» را مسحور خود ساخته است؛ به گونه‌ای که سرنوشت خود را در آینه‌ی وجود و سیمای او می‌بیند. بنابراین از همه چیز دست می‌شوید و فقط به «حوّابانو» که در نظرش «مادر همه‌ی مردم» است، می‌اندیشد. این زن آخرین شخصی است که روح قهرمان قصّه را پالایش می‌دهد. «سینکلر» دیدار با او را هدف غایی خود می‌داند و بس، امّا «حوّابانو» به وی یادآور می‌شود که «آدمی هیچ‌گاه به منزل نمی‌رسد» و درنتیجه، او را به «عشق» و «یقین»، توأمان، می‌خواند. «حوّابانو» دوری از «تزلزل و تردید» را به او می‌آموزد و «ناامیدی را باعث نابودی انسان عاشق» می‌داند.

به این ترتیب، کشف حقیقت درون با استفاده از عواملی چون ترس و نفرت، از «مفاهیم اساسی» این اثر است. امّا همه‌ی این مفاهیم در خدمت درهم شکستن پوسته‌ی انسان و روابط انسانی و رسیدن به لایه‌های معنوی و باطنی و درونی است. «دمیان» حکایت جست‌وجوی آدمی برای رسیدن به «خود» است. این انسان، ناخواسته در برابر عواملی قرار می‌گیرد که تعالی روحی او را فراهم می‌سازند. اشخاص داستان از شرورترین آن‌ها تا نیک‌ترین‌شان، هریک به نوعی مایه‌ی تکامل اویند. گویی همه مأموریّت دارند تا با اتّحاد نیروها، انسانی آرمانی بسازند.

یادداشت‌ها

۱. دائرةالمعارف فارسی، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، ج۲، بخش ۲، ذیل هسه

۲. مأخذ تحلیل حاضر، دمیان ترجمه‌ی محمّد بقایی است. امّا از این اثر سه ترجمه‌ی دیگر هم به فارسی در دست است: ۱. ترجمه‌ی خسرو رضایی، انتشارات زوّار، ۱۳۳۳)، ۲. ترجمه‌ی لیلی بوربور، انتشارات فرس، ۱۳۶۳)، ۳. ترجمه‌ی عبدالحسین شریفیان، اساطیر، ۱۳۷۴). ترجمه‌ی انگلیسی دمیان با این عنوان است:
Demian: The story of Emil sinclair's youth

۳. ر. ک: دمیان، ترجمه‌ی محمّد بقایی، ص ۵۳

۴. (آبراکس-آس) از خدایان مکتب غنوسی است و سابقه‌ی آن به قرن‌ها قبل از مسیح برمی‌گردد. آبراکساز در نزد بومیان آمریکا، از جمله سرخ‌پوستان، نام‌های دیگری دارد. این واژه در نزد آنان خاصیّت سحرآمیز داشته است و آن را برای بیان حروف عددی یونانی (آلفا- بتا- رو...) به کار می‌برده‌اند که مجموعاً به عدد رمزی ۳۶۵ منجر می‌شده است. (برگرفته از: بایونگ و هسه، میگوئل سرانو، صص ۱۶-۲۱)

منابع

۱. سرانو، میگوئل، بایونگ و هسه، ترجمه‌ی سیروس شمیسا، فردوسی، تهران، چ اول، ۱۳۶۲

۲. مصاحب، غلامحسین. دائرةالمعارف فارسی، امیرکبیر، ج۲، تهران، ۱۳۸۱

۳. هسه، هرمان، دمیان، ترجمه‌ی محمّد بقایی (ماکان)، نشر تهران، ۱۳۷۱

معلمان شاعر و نویسنده

فرهاد تلخابی (متولد ۱۳۴۶) لیسانس علوم اجتماعی و دبیر مدارس راهنمایی و متوسطه. وی سرودن شعر را در سال ۱۳۷۲ آغاز کرد. از اشعار اوست:

همه هستی

«ای همه هستی ز تو پیدا شده
خاک ضعیف از تو توانا شده»
از کرمت هست به هستی رسید
عالم امکان ز تو آمد پدید
کُنْ فَیَکُون با تو مُیَسَّر شده
رزق همه از تو مقدّر شده
لَمْ یَلِدی بی ولَدی ای احد
هم ز اَزَل لَمْ یَزَلی تا ابد
آیت تو شمس و قمر هم فلک
حمد تو گوید بشر و هم ملک
دیده به هر سو فکنم ملک توست
این همه نقش از اثر کلک توست
قدرت تو موجب تسلیم ماست
شوکت تو باعث تعظیم ماست
دوزخ تو عدل مجسّم بُوَد
بر دل مظلوم چو مرهم بُوَد
جنّت تو غایت الطاف توست
محشر تو ظنّ عبث را بشست
ای سحر اندر شب تاریک ما
غایت اُمّید وره نیک ما
هم نفس و نور دل عارفان
سرّ نهان پیش تو باشد عیان
ما همه محتاج و تویی بی نیاز
جز تو کسی نیست دگر چاره ساز
خواهش ما را تو کنی مستجاب
پرسش ما را تو دهی هم جواب
این همه محتاج ترحّم نگر
روز جزا از همگی درگذر
«آنچه تغیّر نپذیرد تویی
وآن که نمرده ست و نمیرد تویی»

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 دانش آموزی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی ـ منتشر می شوند):

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

مجله های عمومی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

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

مجله های تخصصی (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می شوند):

- رشد برهان راهنمایی (مجله ی ریاضی، برای دانش آموزان دوره ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله ی ریاضی، برای دانش آموزان 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 عمومی و تخصصی برای آموزگاران، معلمان، 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 شماره ۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۸، دفتر انتشارات کمک آموزشی.
تلفن و نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط

۱ـ واریز مبلغ ۲۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شماره‌ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه سه راه آزمایش (سرخه حصار) 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:** .....
- **آیا مایل به دریافت مجله درخواستی به صورت پست پیشتاز هستید؟ بله ☐ خیر ☐**

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی مشترکین ۱۶۵۹۵/۱۱۱

نشانی اینترنتی: www.roshdmag.org

پست الکترونیک: Email:info@roshdmag.org

امور مشترکین: ۷۷۳۳۹۷۱۳-۱۴ ـ ۷۷۳۳۶۶۵۶

پیام گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

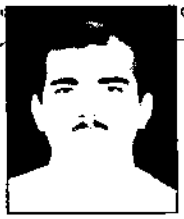
یادآوری:

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

فریده ایازی روزبهانی (بروجرد)، دبیر زبان و ادبیات فارسی در منطقه‌ی اشترینان

نشان بی‌نشان

در ابتدای روشن روز
این منم
با نیمه‌ای پر
ایستاده در هجمه‌ی خواهشناک زمین
زمان؛ بی‌رمق به سوی ابدیّت
به حوصله‌ی آفتاب پشت می‌کرد
و به داس‌های آویخته از شانه‌های عشق
می‌نگریست.
کجاست نشان بی‌نشان؟
تا در برهوت عریان خیال
در سرانگشت زنان اساطیری رشد کند
این منم در آستانه‌ی باروری زمین
در رقابتی تنگاتنگ، با بهار
در آغاز فصل بودن، شدن، به بار نشستن دوباره دیشب
دستم به شیان خیس، تولدی دوباره داد
راستی آیا ندای تو بود؟
که در فراخوان عالم ذره‌ها
مرا به سوی نیمه‌ی خود کوچ می‌داد
شاید تبسم تلخ چلچله‌ها
یا ترنم میله‌های تیغ کشیده از سقف تنهایی
یا جدال آب در خم تنگ بلور
یا هیچ کدام
زمان؛ بی‌رمق‌تر از هجوم خالی اصوات به شط
شیشه‌ای می‌لغزید
کجاست نشان بی‌نشان؟
تا به اوج زرین بال پروانه
وسعتی دوباره بخشد.
عصیان نگاهی دوباره
هجوم سایه‌های تنهایی
و غربت آیه‌های آه در بساط بی‌قاری
همه را کوله‌بار شعر بی‌واژه
می‌رساند به دستان سرشار از هیچ همسایه
سایه‌های چندبعدی!



فتح‌الله قاسمی (۱۳۴۷، آبپخش) از شاعران معلم شبانکاره و مسؤول کانون شاعران و نویسندگان آن منطقه و کارشناس زبان و ادبیات با ۱۹ سال تجربه‌ی دبیری در مدارس منطقه شبانکاره. وی مجموعه‌ی «شب‌های شرجی دل» را در سال ۱۳۸۳ به چاپ رسانید که شامل غزل‌های سنتی اوست. از غزل‌های اوست:

شب‌های شرجی دل

شفق بود و من و یک فصل؛ پاییز
غروبی بود ماتم‌زا غم‌انگیز
صدای گریه‌ام در خاک پیچید
زمین از داغ و دردی گشت لبریز

* * *

جهان ساقی است نعمت‌های او جام
که هم خاصه بگیرد بهره هم عام
بر این ساغر مبادا دل ببندی
که با هر نوش آن نیشی است همگام

* * *

میسّر نیست چون امشب وصالت
دلم را می کنم خوش با خیالت
ز یک تا سی ندیدم روی خوبت
نه بدْرت گشت پیدا نه هلالت

* * *

چو گشتی گل، شدم باد شمالت
شدی تشنه، شدم آب زلالت
اگر دامی شوی، صید تو گردم
وگر کُشتی مرا، خونم حلالت

* * *

گل اشکم به باغ دیده پیداست
که در هر برگ گل دردی هویداست
گل من، غنچه‌های اخم واکن
بزن لبخند، لبخند تو زیباست

* * *

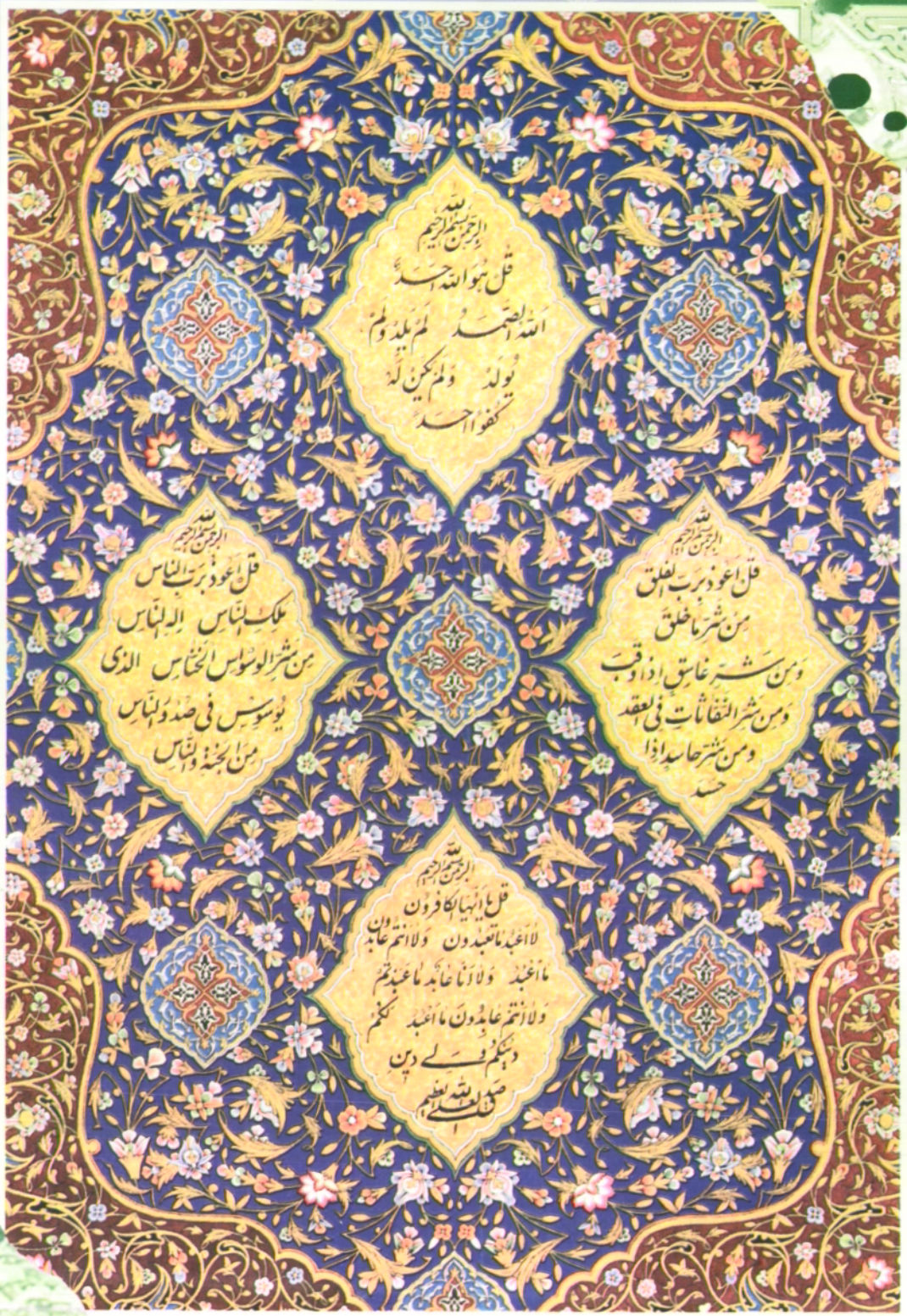
اگر دنیا عجوزی پست و زشت است
گل من تحفه‌ی سبز بهشت است
نوشتی بر سرم که منتظر باش
دلم تسلیم روز سرنوشت است

* * *

بیا درباب امشب کام ما را
به دل بنویس امشب نام ما را
چو بی تو عمر ما بیهوده بگذشت
مکن بیهوده‌تر ایام ما را

* * *

نوشتم نام تو سر خط دفتر
ندیدم نامی از نامت نکوتر
نه تنها دل دو دستم نیز بند است
که دستی سوی تو دستی است بر سر



◆ سلیمان سعید آبادی / چهارقل / از شرح مجموعه ی گل

مجموعه کتاب های «شرح حال مفاخر»
زیرنظر دفتر انتشارات کمک آموزشی (کتاب رشد)

هدف از تهیهٔ این مجموعه که زندگی نامهٔ مشاهیر و شخصیت های سده های پیشین و معاصر را شامل می شود، آشنا کردن نسل نوجوان و جوان با زندگی پرفروغ چهره های درخشان است؛ چهره هایی که هر یک در روزگاری، عطر و بوی خاصی را در جهان هستی پراکنده اند و در پربار کردن فرهنگ و تمدن اسلام و ایران نقشی بسزا داشته اند.

امید است که این مجموعه، همچون قطره های باران، روح تشنهٔ نسل نوجوان و جوان امروز را سیراب کند و با بهره گیری از شعلهٔ شمع وجود این بزرگان، آنان را به دنیای امید و روشنی رهنمون گردد.

علاقه مندان می توانند این کتاب ها را از فروشگاه های انتشارات مدرسه تهیه نمایند.

نشانی: تهران، خیابان سپهبد قرنی، پل کریمخان زند، کوچه ی شهید محمود حقیقت طلب، شماره ی ۳۶.

○ تلفن: ۹-۸۸۸۰۰۳۲۴-۰۲۱

○ دورنویس: ۸۸۹۰۳۸۰۹-۰۲۱