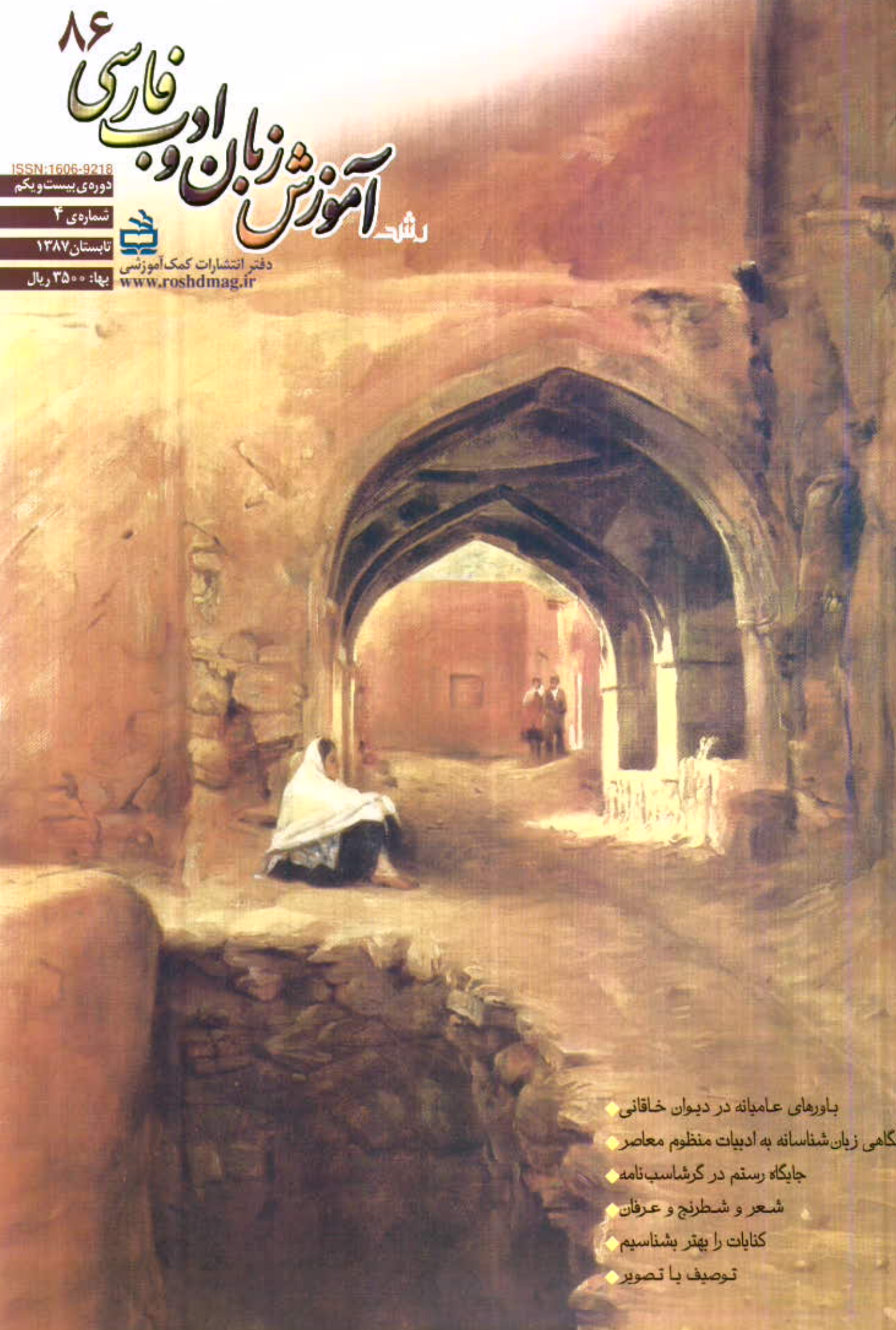
رشد آموزش زبان و ادب فارسی

۸۶

ISSN:1606-9218
دوره‌ی بیست‌ویکم
شماره‌ی ۴
تابستان ۱۳۸۷
بها: ۳۵۰۰ ریال

دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir



- باورهای عامیانه در دیوان خاقانی
- نگاهی زبان‌شناسانه به ادبیات منظوم معاصر
- جایگاه رستم در گرشاسب‌نامه
- شعر و شطرنج و عرفان
- کنایات را بهتر بشناسیم
- توصیف با تصویر

شرایط پذیرش مقاله

قابل توجّه نویسندگان محترم: چنان چه مقاله ی ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد پذیرش و داوری نمی شود.
فصلنامه ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصصان زبان و ادبیات فارسی به ویژه دبیران و مدرسان است. خواهشمند است در نگارش مقالات نکات زیر رعایت شود:

۱. مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب های درسی باشد و به طور مستقیم و غیرمستقیم در جهت گشایش گره ها و گسترش مباحث کتاب های درسی یا ارائه ی روش های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره ی متوسطه و پیش دانشگاهی باشد. (طبق اهداف)

۲. اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد، پیش نهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن ها در حاشیه ی مطلب مشخّص شود.

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

۴. مقاله های ترجمه شده با متن اصلی هم خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه ی مقاله باشد.

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

۶. معرّفی نامه ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه ی آثار وی پیوست باشد.

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

۸. آرای مندرج در مقاله ها، میین نظر دفتر انتشارات کمک آموزشی و هیئت تحریریه نیست و مسئولیت پاسخ گویی به پرسش های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی شود.

۱۰. اصل مقاله برای بررسی به هیئت تحریریه تحویل شود. از ارسال تصویر آن خودداری کنید.

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

۱۲. مقالاتی که در زمینه ی راهبردهای یاددهی-یادگیری نوشته و ارسال شوند، در اولویت بررسی و چاپ اند. خواهشمند است جهت گیری مقالات به سوی شیوه های آموزش زبان و ادبیات و نوآوری های آموزشی باشد.

۱۳. مقاله ی پژوهشی حاوی یک مسئله ی علمی، نظر، اندیشه، پیام و یا دعوی و دست کم روش تازه ای است، حاصل تحقیق پژوهنده و به روشی علمی و منطقی بیان و اثبات می شود.

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

۱۵. مقاله روی کاغذ (یک رو) در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۱۵ صفحه ی **A4** ۲۴ سطری بیش تر باشد.

ساختار مقاله

چکیده ← مقدمه ← متن (طرح مقدمات، بحث) ← نتیجه گیری ← پی نوشت ← منابع

- **چکیده:** حداکثر ده سطر، شامل مسئله ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه ها
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع یا مسئله ی تحقیق، ضرورت و پیشینه ی تحقیق

- **نمودارها و شکل ها:** این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جای آن ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول ها باید روشن و آشکار باشد و شماره گذای جدول ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می آید.

شیوه ی ارجاع

- 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، دوره ی مجله، شماره ی صفحه

از مجموعه ها: نام خانوادگی نویسنده، نام، «عنوان مقاله»، نام مجموعه یا کتاب، نام و نام خانوادگی تدوین کننده ی مجموعه، **محل نشر: ناشر، تاریخ نشر**، شماره ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله.

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

- **ارجاعات:** تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقا به این صورت بیاید (نام خانوادگی نویسنده، سال نشر: شماره صفحه) زرین کوب، ۱۳۷۵: ۱۴)
- **پی نوشت:** در پای صفحات مقاله هیچ گونه توضیحی نوشته نمی شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی نوشت - که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می آید - منتقل می گردد.

اهداف کلی مجله

۱. ایجاد زمینه ی مناسب برای تقویت مهارت ها و صلاحیت های حرفه ای معلمان.

۲. کمک به ارتقای دانش معلمان در زمینه ی اصول و مبانی آموزش و پرورش.

۳. معرفی راهبردها، رویکردها و روش های آموزش زبان و ادب فارسی.

۴. کمک به ارتقای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب های درسی.

۵. ایجاد زمینه ی مناسب برای هم اندیشی و تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه ریزان درسی، برای بهبود یا رفع تنگناهای آموزشی.

۶. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی، با تأکید بر محتوای کتاب های درسی.

۷. تشویق معلمان به انجام دادن کارهای پژوهشی در زمینه های علمی، آموزشی.

۸. آشنا کردن معلمان با تازه ترین دستاوردهای علمی در زمینه زبان و ادب فارسی.

۹. آشنا کردن معلمان با مباحث ادبی، بلاغی و تاریخی به منظور دانش افزایی و تقویت دیدگاه های ارزشی، آموزشی.

۱۰. افزایش آگاهی های معلمان درباره ی رخدادهای علمی، آموزشی زبان و ادب فارسی در ایران و جهان.

۱۱. آشنا ساختن معلمان با مهم ترین مسائل و سؤالات موجود در حوزه ی علمی آموزشی.

Key title: Roshd. Amuzish-i zabān va adab-i Fārsī

۸۶

ISSN: 1606-9218

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir
فصلنامه ی آموزشی، تحلیلی، اطلاع رسانی
E.mail: info@roshdmag.ir

دوره‌ی بیست و یکم شماره‌ی ۴ تابستان ۱۳۸۷ شمارگان ۲۰۰۰۰ نسخه بها: ۳۵۰۰ ریال

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

پیام گیر نشریات رشد: ۸۸۸۳۹۲۳۲ ـ ۸۸۳۰۱۴۸۲ مدیر مسئول: ۱۰۲ دفتر مجله: ۱۱۳ امور مشترکین: ۱۱۴
نشانی دفتر مجله: تهران: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵، تهران: ایرانشهرشمالی، پلاک ۲۶۸
تلفن امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰ تلفن دفتر مجله: ۹ـ۸۸۸۳۱۱۶۱، داخلی ۳۷۴ و ۳۷۰ چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

در این شماره...

جهان ذوق و ظرافت/ ۲
اعتدال در ویرایش کتاب‌های درسی/ ۴ / دکتر حسین داودی
جایگاه رستم در گرشاسب‌نامه/ ۹ / افسانه سراجی
ویژگی‌های گرشاسب‌نامه/ ۱۲ / ویدا رضایی
نگاهی زبان‌شناسانه به ادبیات منظوم معاصر/ ۱۴ / زیلا محمدی
شعر و زندگی «بازتاب آداب و رسوم و سنن در ادب فارسی»/ ۱۷ / اسدالله فراهانی
عیوب ملقّبه و غیرملقّبه در قافیه/ ۲۰ / غلامرضا هاتفی
تحلیل و بررسی کباب غاز/ ۲۴ / ایران عبادپوراصل
توصیف یا تصویر/ ۲۸ / عباس رحیم بختیاری
کنایات را بهتر بشناسیم/ ۳۰ / حسین علی‌نژاد
باورهای عامیانه در دیوان خاقانی/ ۳۲ / رسول کردی
شادی زنده‌دلان (جشن‌های باستانی)/ ۳۸ / سولماز مطقری
شعر و شطرنج و عرفان/ ۴۲ / آیت سلمانی
آن مست هشیار/ ۴۶ / فریدون شیرازی
نقدها را بُوَد آیا که.../ ۵۱ / اسماعیل گنجه‌ای
گناهکار یا بی‌گناه/ ۵۴ / مهناز اکبری
معلمان شاعر و نویسنده/ ۶۰ /
تکیه/ ۶۲ / فرهاده پاکزاد

سیدجعفرشهیدی

از ملک ادب حکم گزاران همه رفتند
شو بار سفر بند که یاران همه رفتند

یادداشت سردبیر

جهان ذوق و ظرافت

ادبیّات، جهان ذوق و زیبایی و ظرافت است؛ عرصه ی کشف و خلق و سلوک در سرزمین رازناک واژه ها و مفاهیم و تماشای آفاقی که چشم های عادی نمی دانند و نمی توانند.

کار دبیر ادبیّات، کم از کار آفریننده و آفریده ی ادبی نیست. چرا که اگر اثر ادبی خوب عرضه نشود هم آفریننده مظلومانه و شهیدانه ذبح شده است و هم اثر ادبی و بی تردید در پی آن خود دبیر، خون و جان و زمان خود را هرز داده است!

اگر دبیر، عاشقانه و عالمانه و عارفانه و هنرمندانه تدریس کند حاصل تدریس او، رساندن دانش آموز به ادراک ادبی است، از دل این ادراک «التذاذ» ادبی می جوشد و از دل التذاذ، «رغبت» ادبی و رغبت ادبی، «خلق» ادبی را در پی دارد. بگذارید هندسه ی این سلوک و صیرورت را روشن تر طرح کنیم:

درک ادبی، التذاذ ادبی، رغبت ادبی، خلاقیّت ادبی

وقتی دانش آموز متن را بفهمد و با آن درگیر شود و زیبایی های متن، چشم و دل و ذهن و ضمیرش را برباید، «لذّتی عظیم و شگرف» دست می دهد که این لذّت شوق و گرایش او را به ادبیات تقویت می کند و انگیزه ای می شود تا رها از کلاس، به فرمان درون برانگیخته، به جست وجو و مطالعه بپردازد و از پیوند مطالعات در درون وی، نوعی زایش و ولادت ادبی آغاز شود.

دبیری فرهیخته و خلاّق نوشته بود من هر روز کلاسم را با غزلی از حافظ آغاز می کردم. پس از گذشت زمانی کوتاه، کم کم دانش آموزان در گفت وگوهایشان به شعر حافظ استناد می کردند و با وجد و سروری خاص، سرّ ضمیر خویش را با زبان حافظ باز می گفتند.

اگر من معلّم در خوانش متن، خود غرق لذّت نشوم. اگر در طنین صدای من، شاعر و نویسنده ی متن حضور نیابد؛ کلاس خفته و خسته و خاموش تنها به ساحل زنگ تفریح می اندیشد و به پرواز از قفسی که به دروغ کلاسش نامیده اند.

اکنون پرسش این است که این درک و رغبت و التذاذ و آفرینندگی را چگونه می توان یافت پاسخ کلّی آن است که دانش آموز را با خویش در لذّت درک و فهم متن شریک باید کرد. باید آنان درس را جرعه جرعه از زبان و نگاهمان بنوشند و هرکس در کلاس چنان احساس کند که مخاطب متن است و متن اصلاً برای او ساخته و آفریده شده است این اتّفاق آن گاه می افتد که:

۱. من متن را از قبل چنان خوانده باشم که زیر و بم های روح نویسنده را از درون آن دریابم.

۲. روش متناسب و مناسب عرضه کردن متن در کلاس را دریافته باشم. چه بسا متن هیچ تناسبی با صدا و ویژگی های من نداشته باشد و لازم باشد کس دیگری را به کلاس دعوت کنم یا از خود دانش‌آموزان بهره بگیرم یا از امکانات دیگری چون ضبط‌صوت و... استفاده کنم.

۳. روش درگیری دانش‌آموزان با متن را به خوبی بشناسم. پرسش‌ها، گفت‌وگوهای گروهی، نقد و بررسی، اجرا و نمایش احتمالی همه و همه راه‌کارها و ترفندهای آموزشی‌اند و درست همان است که گفته‌اند:

طاعت از دست نیاید گنهی باید کرد　　در دل دوست به هر حیله رهی باید کرد

۴. فرایند کار در کلاس را به خوبی و درستی ترسیم کرده باشم. شروع مناسب، امتداد مناسب و پایان‌بندی پرشکوه و طنین‌آفرین و تعامل‌های میان متن، معلّم، دانش‌آموز فرایند تدریس را تشکیل می‌دهند.

این قصّه را هرچند، چند بار است از سر می‌گیریم، امّا تمام شدنی نیست. باز هم این مقوله، سرمقاله‌های دیگری می‌طلبد.

از کجا معلوم یک بار نیز سرمقاله‌ی مجله را شما بنویسید شما که کارآزموده‌ی این راهید و تجربه‌هایتان راهنما و راه‌گشا.

متن زندگیتان خواناترین و زیباترین متن آموزشی است. این متن هماره سبز و زیبا و خوانا باد.

اعتدال در ویرایش کتاب‌های درسی

دکتر حسین داودی

اشاره

مقاله بخشی از مقدمه‌ی شیوه‌نامه‌ی ویرایش مواد آموزشی (کتاب‌های درسی و کمک‌آموزشی، مجلات رشد، لوح فشرده، شبکه‌ی رشد و...) است، که در سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی و در تکمیل و بازنگری شیوه‌نامه‌ی دفتر برنامه‌ریزی و تألیف سازمان (۱۳۷۵)، به تصویب رسیده و در تاریخ ۸۵/۵/۳ با امضای ریاست سازمان به مدیران کل و مشاوران سازمان ابلاغ گردیده است.

محتوای اصلی این شیوه‌نامه به ویرایش املایی ـ فنی اختصاص یافته و در تدوین آن دیدگاه‌های کارشناسان آموزش ابتدایی و ملاحظات آموزشی رعایت شده است.

کلید واژه‌ها

ویرایش، اعتدال، همزه‌زدایی، قالب عربی و...

امروز بر اهل قلم مسلّم شده است که هر تألیف و ترجمه‌ای، خواه‌ناخواه و بیش و کم، از «اشتباه» و «خطا»های محتوایی، زبانی، بلاغی و... در امان نمی‌ماند و برای ارائه‌ی یک اثر نسبتاً بی‌غلط و مطلوب، با انگیزه‌ی رعایت احتیاط و محکم‌کاری، به نگاه و قلم نکته سنجانی آگاه نیز نیاز هست؛ بنابراین، می‌توان گفت هم‌اکنون کمک گرفتن از «ویرایش» و «ویراستار» اصلی تلقی شده که از نویسندگی و ترجمه تفکیک ناپذیر گردیده است.

اهل ویرایش، متقابلاً، می‌توانند و باید، به نشانه‌ی دادن پاسخ مثبت به این اعتماد، دقیق و دل‌سوزانه متون ارجاعی نویسندگان و مترجمان را بازنگری کنند و، با رعایت اصل «اعتدال» که پیروی از خرد و حکمت است و با پرهیز از «مطلق گرایی» و «افراط و تفریط» که تبعیت از سلیقه و تمایلات شخصی است، پایه‌های این تعامل و تعاون علمی و فرهنگی را محکم‌تر سازند.

در این‌جا نمونه‌هایی از «مطلق گرایی» در ویرایش را، که دامن‌گیر عده‌ای از ویراستاران جوان شده و پرهیز از آن‌ها به‌خصوص در ویرایش مواد درسی و آموزشی بسیار ضروری است، ملاحظه می‌کنید.

۱. آیا باید برای هر واژه‌ی عربی معادل فارسی آن را به کار برد؟

اولاً یک واژه‌ی عربی که صدها سال در زبان فارسی به‌کار رفته و هم‌اکنون نیز رایج است «غریبه» و «بیگانه» تلقی نمی‌شود و غالب چنین کلماتی از نظر آوایی و املایی و گاه معنایی با زبان و خط مقصد (عربی) متفاوت شده و رنگ و بوی ایرانی گرفته‌اند و باید آن‌ها را حفظ کرد. ثانیاً هر کدام از این واژه‌های عربی رایج در فارسی موجب غنی شدن زبان ما شده‌اند و همه‌ی آن‌ها ارزش، امکان و سرمایه‌ی ملی‌اند و نباید آن‌ها را به تاراج داد.

بنابراین، کسانی که به انگیزه‌ی اصلاح و ویرایش متون فارسی اصرار دارند همه‌جا معادل فارسی چنین واژه‌هایی را جانشین نمایند، عملاً سفره‌ی پربرکت و برخوردار از نعمت‌های متنوع خود را خالی می‌کنند و گرفتار پذیرائی تکراری و یک‌نواخت می‌شوند و در واقع بر سر شاخ نشسته‌اند و بُن آن را می‌بُرند! برای مثال کلمات «نظیر»، «شبیه»، «بدیل»، «مشابه»، «مثل»، «کأنّه» و... که مترادف نیز هستند از عربی به فارسی آمده و در طول قرن‌ها بر غنای زبان افزوده‌اند. حال اگر در ویرایش، به‌جای هر کدام از آن‌ها منحصراً از معادل «مانند» یا «هم‌چون» استفاده کنیم تا به فارسی خالص و سره دست یابیم، در واقع با این مطلق گرایی، زبان تاریخی و ملی خود را که زبان سعدی‌ها و حافظ‌ها و نویسندگان قدیم و جدید است از دست داده‌ایم و خواننده و شنونده‌ی خود را با به‌کارگیری مکرّر یک واژه خسته کرده‌ایم!

امّا در یک ویرایش مبتنی بر «اعتدال» می‌توان از همه‌ی این واژه‌ها و ظرفیت

آن‌ها ـ به تناسب و جایگاه قبل و بعد آن‌ها در جمله و عبارت ـ به‌خوبی استفاده کرد و تنوع و ابتکار زبانی را به‌اوج رسانید و باید هم‌چون پدری بود که پرفرزند است ولی به حذف هیچ‌یک از فرزندانش رضا نمی‌دهد.

هنر ویراستار کشف این واژه‌ها و ظرفیت‌ها و نحوه‌ی به‌کاربردن آن‌هاست. برای نمونه، به چند جمله‌ی زیر بنگرید که چگونه، با حذف کلمه‌ای و جانشین کردن «مترادف» آن ـ واژه‌های نظیر، همانند، هم‌چون ـ روانی و سلاست متن آسیب می‌پذیرد:

الف) من آقای نصیری را مانند فرزندم دوست دارم.

ب) من آقای نصیری را نظیر فرزندم دوست دارم.

الف) همکارم آقای امانی نظیر پدرش اهل مطالعه و پژوهش است.

ب) همکارم آقای امانی همانند پدرش اهل مطالعه و پژوهش است.

الف) او هم‌چنان مثل کوه پایداری می‌کرد.

ب) او هم‌چنان هم‌چون کوه پایداری کرد.[1]

۲. آیا باید در متون فارسی کلمات دارای نشانه‌ی تنوین نصب حذف شوند؟

اولاً این کلمات رایج در فارسی بدون استثنا «قید» جمله یا عبارت‌اند و این ویژگی دانش‌آموز را در فهم این نقش و درک آن یاری می‌کند. ثانیاً اغلب آن‌ها معادل یک گروه اسمی در فارسی‌اند و از این جهت کاربرد آن‌ها موجب کم‌کوشی و صرفه‌جویی زبانی است. برای نمونه معادل «غربیاً» گروه اسمی «از طرف غرب» و معادل «مثلاً» گروه اسمی «به‌طور مثال» است. ثالثاً این کلمات (تنوین‌دار رایج در فارسی) جزء لاینفک زبان فارسی و بخشی از خزانه‌ی لغات تاریخی و معاصر ماست. رابعاً نشانه‌ی تنوین (اً) هرچند برگرفته از رسم‌الخط عربی است، امّا هم‌چون حروف عربی «ص»، «ض»، «ع» و... در خط فارسی پذیرفته شده‌اند و اگر به تنوین‌زدایی اصرار داریم باید این حروف را نیز بزداییم!

مشی اعتدال در این‌جا نیز استفاده‌ی موازی از کلمات تنوین‌دار و معادل‌های فارسی آن است. برای مثال می‌توانیم گاهی از «به‌اجمال» بهره ببریم و زمانی از «اجمالاً»، نحوه‌ی به‌کارگیری هریک از این‌ها نیز به ابتکار عمل و هوشمندی ویراستار بستگی دارد. مثلاً با تأملی در نمونه‌های زیر، درمی‌یابیم که چگونه با حذف یکی از این کلمات و گروه‌های اسمی و جانشین کردن مترادف آن‌ها، به متن روان و خوش‌آهنگ خود آسیب رسانده‌ایم:

الف) بهمن و بیژن، به‌تدریج (تدریجاً) از راه رسیدند و خود را به کلاس رساندند.

ب) اتفاقاً (برحسب اتفاق)، برعکس پیش‌بینی حاضران، آن روز ساعت‌ها هوای آفتابی داشتیم.

بنابراین، توصیه می‌شود اولاً هیچ‌یک از این دو (تنوین‌دار و معادل فارسی آن) را به نفع دیگری برای همیشه از خزانه‌ی لغات و ترکیبات زبان فارسی حذف نکنیم. ثانیاً درصدد برنیاییم کلمات جدیدی از عربی را به کمک تنوین بر زبان تحمیل کنیم. ثالثاً از به‌کار بردن کلمات تنوین‌دار غیرعربی (نظیر ناچاراً، گاهاً، خواهشاً/ تلفناً، تلگرافاً) خودداری کنیم. کاربرد تنوین رفع و جر در فارسی بسیار اندک است و تنها در قالب‌های عربی مانند «مضافٌ‌الیه» و «بأیّ نحوٍ کان» به‌کار می‌روند.

۳. آیا جمع‌های عربی همه‌جا باید به جمع فارسی تبدیل شوند؟

«ها» و «ان» در زبان فارسی نشانه‌های اصلی جمع‌اند. در عین حال جمع‌های عربی رایج در فارسی بخشی از خزانه‌ی لغات زبان ماست و نمی‌توان مطلقاً آن‌ها را نفی و طرد کرد و استفاده‌ی بهینه و موردی از آن‌ها کاملاً ضروری است؛ از جمله:

الف) جمع‌های مکسر رایج در فارسی: این کلمات یا نهادینه‌شده و رسمیت یافته‌اند و نمی‌توان آن‌ها را به جمع فارسی تبدیل و ویرایش کرد؛ مانند «سازمان ملل متحد»، «فرمانده کل قوا» و... که مجاز نیستیم آن‌ها را به «سازمان ملت‌های متحد» و «فرمانده کل قوه‌ها» تبدیل کنیم. یا به‌دلیل قابلیت اختصار و

کاهش آوایی، که از ویژگی‌های جمع مکسر است، استفاده از آن‌ها موجب صرفه‌جویی زبانی می‌شود. کافی است این دو جمله را با هم مقایسه کنیم (علل: دو هجا، علت‌ها: سه هجا)

الف) علل شایع شدن این بیماری برای مردم تشریح شد.

ب) علت‌های شایع شدن این بیماری برای مردم تشریح شد.

و یا به سبب تناسب آوایی بر جمع فارسی آن ترجیح دارد؛ نظیر «مجامع، مراجع» که به‌صورت مجمع‌ها و مرجع‌ها ـ با توجه به در کنار هم قرار گرفتن صدای «ع» و «ه» ـ از نظر آوایی مناسب نیستند.

گاهی مفرد این‌ها یا نشانه‌ی جمع فارسی تأمین‌کننده‌ی معنا و مقصود نیست؛ مثلاً نمی‌توانیم به‌جای «ارباب قلم»، «رب‌های قلم» را به‌کار ببریم یا به‌جای «وسایط نقلیه»، «واسطه‌های نقلیه» بگوییم.

البته جمع‌های مکسری هم در زبان فارسی رواج دارند که معنای مفرد گرفته‌اند؛ مانند «طلبه» و «عمله» که در عربی جمع «طالب» و «عامل» اند امّا در فارسی، مجدّد جمع بسته می‌شوند.

طبیعی است که در غیر چنین مواردی جمع فارسی بر جمع مکسر آن‌ها ترجیح دارد؛ مثلاً «کاتبان»، «تمثیل‌ها»، «منشورها»، از «کُتّاب»، «تماثیل» و «مناشیر» مناسب‌ترند.

ب) جمع‌های با نشانه‌ی عربی (ات): این جمع‌های رایج در فارسی نیز یا نهادینه شده و رسمیت یافته‌اند و نمی‌توان آن‌ها را به جمع فارسی تغییر داد؛ مانند «بانک صادرات» و «واحد تشریفات»، که مجاز نیستیم آن‌ها را به‌صورت «بانک صادره‌ها» و «واحد تشریف‌ها» ویرایش کنیم. یا جمع فارسی آن‌ها طولانی‌تر می‌شود و از نظر صرفه‌جویی زبانی، جمع عربی آن ترجیح دارد؛ از جمله «مؤسّسات، ادارات، مکاشفات، حسنات، سیئات و...» که هم تلفظ آن‌ها سبک‌تر است و هم یک هجا کم‌تر دارند (از مؤسسه‌ها، اداره‌ها، مکاشفه‌ها، حسنه‌ها، سیئه‌ها و...) و یا جمع فارسی آن‌ها، به‌دلیل در کنار هم قرار گرفتن حروف به اصطلاح حلقی (ء، ح، خ، ع، غ، هـ) با «ها»ی جمع، دچار ستیزآوایی می‌شود. برای مثال «تصریحات، تشبیهات، اطلاعات، موضوعات و...» بهتر و سریع‌تر تلفظ می‌شوند تا «تصریح‌ها، تشبیه‌ها، اطلاع‌ها، موضوع‌ها و...».

در غیر این موارد «ها»ی جمع ترجیح دارد. بنابراین «تقدم‌ها، اکتساب‌ها، خطبه‌ها و...» از «تقدمات، اکتسابات، خطبات و...» مناسب‌ترند. ضمن این که در بعضی موارد هر دو شکل آن‌ها کاربرد موازی دارند و موجب تنوع بیش‌تر می‌شوند؛ نظیر «ترکیب‌ها و ترکیبات»، «کلمه‌ها و کلمات»، «خاطره‌ها و خاطرات» و...

ج) جمع‌های با نشانه‌ی عربی «ون» و «ین»: جمع‌هایی مانند «منافقون، مؤمنین» که زیاد هم هستند، معمولاً با جمع فارسی «منافق‌ها، منافقان / مؤمن‌ها و مؤمنان» ویرایش می‌شوند. تنها در دو مورد لازم است از جمع عربی آن‌ها تبعیت شود؛ اول جمع‌هایی که اسم خاص، کلمه‌ی رایج و یا اصطلاح رسمی باشند (مانند: آقای مهدیون، مدعوین و آمرین به معروف) و یا در تاریخ مشهور و معروف شده‌اند: از جمله: سه گروه با حضرت علی(ع) جنگیدند که به «قاسطین، ناکثین و مارقین» معروف‌اند. دوم جمع‌های با «ون» عربی که دارای معنی تحزّب، مجموعه و گروه خاص‌اند؛ نظیر: منطقیّون، اخباریّون، اعتدالیّون، روحانیّون، انقلابیّون، سیاسیّون، نحویّون، لُغویّون و... که با جمع فارسی آن‌ها (منطقی‌ها، منطقیان و...) معنا و مفهوم موردنظر به ذهن متبادر نمی‌شود.

۴. آیا همزه باید از خط فارسی حذف شود؟

با نگاهی به مطبوعات کشور و زیر ذره‌بین قرار دادن املای کلمات همزه‌دار موجود در آن‌ها، به‌نظر می‌رسد در دهه‌ی اخیر توافق نانوشته‌ای بین اغلب ویراستاران این مجموعه برای همزه‌زدایی ایجاد شده است و تا آن‌جا که توانسته‌اند جای «همزه» را با «ی» عوض کرده‌اند (نظیر رییس، ارایه، مسایل، نامربی، جزیی، ... به‌جای رئیس، ارائه، مسائل، نامرئی، جزئی و...) و اگر امکان تبدیل نبوده است حذفش کرده‌اند (روسا، موید، تایید، راس، رویت، رویا... به‌جای رؤسا، مؤید، تأیید، رأس، رؤیت، رؤیا و...) این همزه‌زدایی در مورد کلمات فارسی همزه‌دار شدت هم یافته است. زیرا معتقد شده‌اند که اصولاً در کلمات فارسی همزه وجود ندارد و همه‌جا باید ویرایش کنند «گویی، دانایی، دانایان، پایبز، پایین و...» به‌جای «گوئی، دانائی، دانائیان، پائیز، پائین و...» و تنها در کلمات غیرعربی مانند «ئون، تئوری، ئوپان و...» ناگزیر شده‌اند همزه را ابقا کنند!

بی‌شک چنین مطلق‌گرایی و افراطی در همزه‌زدایی، زبان فارسی را هم از نظر آوایی و هم املایی با مشکل مواجه خواهد ساخت، کما این که اصرار بر نوشتن کلمات بناء ساختمان، ابتلاء به بیماری و... (به‌جای بنای ساختمان، ابتلای به بیماری و...) افراط از سوی دیگر است و هر دو ما را از «اعتدال» دور می‌سازد. و این بار در کمال شگفتی با این پدیده روبه‌رو می‌شویم که «خط» تعیین‌کننده‌ی «زبان» شده است! پدیده‌ای که ابتکار عمل آن همیشه با «زبان»

بوده و «خط» از آن تبعیت کرده است.

در ویرایش مواد درسی و آموزشی سازمان باید مواظب بود چنین انحرافی در خط و زبان ایجاد نشود. در این خصوص توضیحات زیر اطمینان‌بخش خواهد بود.

الف) الفبای فارسی سی و سه حرف است نه سی و دو حرف[۲]. عده‌ای می‌پندارند حرف «الف» نقش حرف «همزه» را نیز به‌عهده دارد. از این رو می‌گویند و می‌نویسند «الف، ب، پ، ...» در حالی که حرف «الف» تنها می‌تواند عهده‌دار «همزه‌ی آغازی» باشد. چنان‌که در کلمات «ابر، اسب، آب، و...» دیده می‌شود. امّا برای «همزه‌ی میانی و پایانی» نظیر کلمات «یأس، سؤال، لئیم، نئون، لؤلؤ، شیء و...» حرف الف یا کافی نیست (یأس: ناامیدی، یاس: گلی است) و یا نقشی ندارد (سؤال و...) پس باید بگوییم و بنویسیم «همزه، الف، ب، پ، ...» در این صورت الفبا سی و سه حرف می‌شود.

ب) زبان فارسی امروز شش مصوّت دارد (ـَ، ـُ، ـِ، آ، او، ای) و بیست و سه صامت. یکی از این بیست و سه صامت (واج)، «صدای همزه» است که با صدای «همزه و عین» عربی متفاوت است. تلفظ آن دو حلقی و سنگین‌اند و تلفظ این خفیف و سبک است؛ چنان‌که واژه‌های «اسب» و «می‌ارزد» را تلفظ می‌کنیم. نکته‌ی مهم این است که خط فارسی شکل حروف «همزه و عین» را از خط عربی پذیرفته است امّا زبان فارسی تلفظ و آوای خاص عربی آن‌ها را هرگز نپذیرفته و کلماتی مانند «امل، عمل، رأس، رعد، منشأ، منبع» در زبان ما با تلفظ سبک و خفیف همزه‌ی فارسی بیان می‌شود. پس در زبان فارسی، قبل از آشنایی ایرانیان با زبان عربی و از گذشته‌های دور، ما صدای همزه (آغازی، میانی و پایانی)، امّا به‌صورت سبک و خفیف، داشته‌ایم و این «صدا» بعد از پذیرفتن الفبای عربی به سه شکل در خط فارسی ظاهر گردید؛ یا با حرف الف (در کلماتی چون ابر، اسب)، یا با حرف همزه (در کلماتی چون جزء و شیء «بدون کرسی»، یا دانائی، نئون، لؤم، منشأ «با کرسی») و یا با حرف عین (در کلماتی چون عصر، بعد، ورع).

کسانی که به همزه‌زدایی می‌پردازند تصور می‌کنند زبان فارسی فاقد صدای همزه است و عملاً وقتی به جای «رئیس» و «جزئی» ویرایش می‌کنند «رییس و جزیی» به خیال خود مشکل همزه را حل کرده‌اند. در حالی که اگر چنین است باید «سعید، فاعل و فرعی» را هم به شکل «سید، فایل و فریی» ویرایش کنند! زیرا هر دو مجموعه (رئیس... و سعید...) در زبان فارسی با صدای همزه ـ آن هم سبک و خفیف ـ تلفظ می‌شوند.

اینان کلمات «پائیز، پائین، گوئی، دانائی و...» را نیز الزاماً به صورت «پاییز و...» ویرایش می‌کنند، در حالی که به چنین الزامی نیاز نیست و پای‌بندی به صدای همزه اقتضا می‌کند شکل همزه در اولویت باشد. البته هشدار مرحوم استاد احمد بهمنیار، در مقاله‌ی معروف املایش که در مقدمه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا آمده است، در چنین چاره‌اندیشی‌هایی بی‌تأثیر نبوده است. آن مرحوم تأکید داشت تلفظ عربی همزه، آن‌هم از نوع افراطی و تهوّع‌آور آن، نباید به زبان فارسی راه یابد و تذکر صحیحی بود. به‌همین جهت زبان فارسی تلفظ عربی «همزه» و هم‌چنین «عین» را هرگز نپذیرفته است. پس اگر ما در حوزه‌ی خط و کتابت نوشتیم «رأس، رؤسا، دانائی، پائیز...» هیچ‌گاه به‌عنوان فارسی‌زبان همزه‌ی آن‌ها را با تلفظ غلیظ، که خاص عربی است، بیان نکرده‌ایم و نمی‌کنیم.

سخن آخر در این مبحث این که باید در ویرایش کلمات همزه‌دار معقولانه برخورد کنیم و در ضبط نشانه‌ی همزه کاملاً مقید

باشیم. کلمات «پائیز، دانائی و...» نیز با همین شکل صحیح‌اند. با این توضیح که در کتاب‌های درسی و آموزشی موجود چنین کلماتی به‌صورت «پاییز، دانایی و...» ویرایش شده‌اند. ولی در بخش‌نامه‌ای در سال ۱۳۷۵ دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی سازمان، جدول دواملایی، از جمله همین کلمات، را به معلمان سراسر کشور ابلاغ کرد تا براساس آن در تصحیح ورقه‌ی دانش‌آموز هر دو شکل آن‌ها صحیح محسوب گردد.

۵. آیا قالب‌های عربی باید از خط فارسی حذف شوند؟

همان‌طوری که در زبان گفتار و در محاوره‌ی فارسی‌زبانان، جملات، اصطلاحات و ترکیبات عربی فراوانی رواج دارد، در زبان نوشتار و متون چاپی نیز، به تبعیت از اصل تطابق مکتوب با ملفوظ این‌چنین است. بنابراین تلاش در حذف قالب‌های عربی رایج در فارسی اقدامی نابه‌جا و در عین حال ناموفق است. زیرا این مجموعه‌ها اغلب در اعتقادات مردم ایران ریشه دارد و تا چنین فرهنگ و معتقداتی هست جملات و اصطلاحات مرتبط با آن‌ها نیز وجود دارد و هرگونه موضع‌گیری و مطلق‌گرایی به انگیزه‌ی عربی‌زدایی، درخصوص مطالبی که به اعتقادات و باورهای ریشه‌دار مردم بستگی دارد، تلاشی عبث و بیهوده است.*

برای مثال جملات زیر را چگونه و تا چه حد می‌توانیم از این جهت ویرایش کنیم:

۱. بحمدالله فرزندم در دانشگاه قبول شد.

۲. گروه سرود، متحدالشکل، وارد صحنه شدند.

۳. دانشجویان ایام‌البیض را در مسجد دانشگاه اعتکاف کردند.

۴. علی‌الحساب مبلغی در اختیار مأمور خرید قرار دادند.

۵. بخش‌نامه‌های قبل کأن لم‌یکن شد.

شاید بتوان برای بعضی از این قالب‌های عربی معادل فارسی یا سرواژه (نشانه‌ی اختصاری) انتخاب کرد و مثلاً به‌جای «ابن سینا یک نابغه بود؛ رحمة‌الله علیه» ویرایش کرد «ابن سینا یک نابغه بود؛ رحمت خدا بر او باد.» / یا نوشت «نهج‌البلاغه» از حضرت علی(ع) است (به‌جای علیه‌السلام). امّا باید توجه داشت:

یک: این معادل‌های فارسی به موازات به‌کار گرفته شوند و برای همیشه به‌عنوان جانشین معرّفی نگردند.

دو: تعدادی از این قالب‌های عربی رایج در فارسی در نقش اصوات‌اند و نیازی به معادل فارسی ندارند (مثال: بارک‌الله! خوب از عهده برآمدی. / لااله‌الاّالله! چندبار در این خصوص تذکر بدهم!)

سه: نشانه‌های اختصاری «ع»، «س» و... وقتی به تلفظ درآیند، باید به‌جای آن‌ها علیه‌السلام و سلام‌الله علیه و... گفت. بنابراین قالب‌های عربی با نشانه‌های اختصاری حذف نمی‌شوند.

چهارم: اغلب این قالب‌های عربی به همین صورت تأثیر گذارند و با مخاطب ارتباط عاطفی و اعتقادی عمیق‌تری برقرار می‌کنند. (مثال: خطاب به قاری قرآن پس از قرائت: «طیّب‌الله انفاسکم»)

بنابراین، ویراستاری که از قالب‌های عربی رایج در فارسی استفاده‌ی بهینه کند نه‌تنها از فارسی معیار دور نشده است و به عربی‌گرایی متهم نمی‌شود بلکه تسلّط و اشراف وی به زبان و خطّ ملی آشکارتر می‌شود؛ برخلاف کسانی که یا به حذف کامل این قالب‌ها اصرار می‌ورزند و یا در نقطه‌ی مقابل، با تحمیل کردن قالب‌های عربی غیررایج، زبان فارسی را آسیب‌پذیر می‌کنند.

پی نوشت

۱. ممکن است کسانی همراهی نصیری با نظیر، امانی با همانند و هم‌چنان با هم‌چون را زیبایی ادبی (نوع جناس) بدانند. ولی باید توجه کرد که ما درصدد ویرایش نثر فارسی معیار هستیم و تهیه و ارائه‌ی متن‌های مصنوع و متکلفانه رسالت ما نیست.

۲. عده‌ای از اعضای محترم فرهنگستان زبان و ادب فارسی- از جمله آقای دکتر علی‌اشرف صادقی- اعتقاد دارند (حرف «ا» را هم باید به الفبای فارسی اضافه کنیم و آن‌ها را سی و چهار حرف بدانیم). چنان‌که با مقایسه‌ی واژه‌های بسیط «امر» و «آمر» و «قران» و «قرآن» درمی‌یابیم که هر دو حرف «ا» و «آ» استقلال دارند (آوایی، معنایی و املایی) و از هم متمایزند. می‌دانیم نشانه‌ی مد (~) در خط عربی تنها برای کشیده تلفظ کردن کلمات به‌کار می‌رود (جآء. لآله‌الاّالله) و حذف آن به تغییر واژه منجر نمی‌شود امّا در خط فارسی این نشانه به تنهایی به‌کار نمی‌رود و همیشه با حرف «الف» همراه است و با حذف آن، واژه تغییر می‌کند؛ همان‌طور که، کلمات «آجل» و «آمر» بدون مد به کلمات «اجل» و «امر» تبدیل می‌شوند. گفتنی است تمایز «آ» از «ا» در کلمات مشتق و مرکّب بیش‌تر آوایی و املایی است تا معنایی (مطابقت مکتوب با ملفوظ)، چنان‌که در مقایسه‌ی کلمات «گلاب، پشاهنگ/ سراب، میراب» با «کم‌آب، دانش‌آموز/ خودآزما، ناآشنا» ملاحظه می‌شود. در این صورت نیز (آ ← همزه + مصوت بلند «ا») از (ا ← مصوت بلند «ا») متمایز است.

۳. برخلاف اصطلاحات و ترکیبات وارداتی غرب که عمدتاً علمی، تخصّصی و فنّی است و یا عامه‌ی مردم سنخیت و اشتراک فرهنگی و اعتقادی ندارد. بنابراین، به‌کارگیری هرچه بهتر و بیش‌تر معادل‌های فارسی این اصطلاحات- به‌جز معدود کلماتی که مقبولیت عامه یافته‌اند- کاملاً ضروری است و اقدامات فرهنگستان زبان و ادب فارسی در این خصوص بسیار کارگشاست.

جایگاه رستم در گرشاسب‌نامه

چکیده

«گرشاسب‌نامه» اسدی توسی، دومین شاهکار بزرگ حماسی پس از شاهنامه است. در این اثر ارزشمند، شاعر برای توجیه گزینش گرشاسب به عنوان قهرمان ملّی حماسه‌ی خود، به شخصیّت فردوسی و رستم به سختی تاخته است. نویسنده‌ی مقاله، در پاسخ گویی به چنین قضاوت شتابزده و دور از خردورزی، کوشیده است از آرمان‌های ملی نمود یافته در شخصیّت رستم دفاع کند.

کلید واژه‌ها

گرشاسب، رستم، ضحاک، کاوه، اسفندیار، سیمرغ

افسانه سراجی

کارشناس ارشد رشته‌ی زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان ها و مراکز پیش دانشگاهی دشتستان استان بوشهر

شکّی نیست که بهترین منبع برای نمایش روایات ملّی، اساطیری و حوادث و صحنه‌های رزم پهلوانان، شاهنامه‌ی فردوسی است، زیرا از بهترین ویژگی‌های یک اثر حماسی برخوردار است. ضمن این که چکیده‌ی شاهنامه را باید در بخش حماسی آن دید و چکیده‌ی بهترین شخصیّت‌ها را در شخصیّت رستم یافت.

متأسفانه اسدی توسی در مقدّمه‌ی گرشاسب‌نامه، با نادیده گرفتن این حقیقت، گرشاسب پهلوان (جدّ اعلای رستم) را به عنوان پهلوان ملّی خود برگزیده و او را بر رستم، بنا به دلایلی که ذکر خواهد شد، ارجح دانسته است!

ابتدا برای روشن شدن مطلب نگاهی به چند و چون گرشاسب‌نامه می اندازیم.

«گرشاسب‌نامه دومین اثر بزرگ حماسی پس از شاهنامه فردوسی، در قرن پنجم هجری است. سراینده‌ی آن اسدی توسی، بیش‌تر زندگی خود را در دربار «ابودلف» حاکم «ارّان» سپری کرده و «گرشاسب‌نامه»ی خود را به نام وی مصدّر نموده است.

وی در این کتاب ابتدا به شرح زندگانی «جمشید»، پس از فرار از دست ضحاک و آشفتن کار وی و پناه بردن به خانه‌ی «کورنگ شاه» و ازدواج با دختر شاه و زادن «تور» از پشت وی، پرداخته و پس از آن اخلاف «تور»؛ یعنی «شیدسب»، «طورگ»، «شم» و «اثرط» را معرفی نموده است.

این‌ها همگی در زابلستان حکومت می‌کردند و از اثرط پسری به‌نام گرشاسب‌زاده می‌شود و از همین‌جا داستان‌های پهلوانی گرشاسب شکل می‌گیرد. این اثر، نه تنها یک حماسه‌ی یک آهنگ و ساده در طرح افسانه‌ها و وقایع تاریخی نیست، بلکه گوینده‌ی حکیم آن، در این کتاب بیش‌تر به پروراندن دقایق ادبی و استفاده‌ی از لغات فارسی و بیان دستورات اخلاقی و تربیتی پرداخته است و به تحقیق یک سوم ابیات آن در حکمت و اخلاق... و آیین زندگانی است که هیچ فردی از آن‌ها بی‌نیاز نیست.» (گرشاسب‌نامه، ج۲، ص۵۸)

شاعر در این اثر به ذکر مباحثی مقدّماتی، که یادآور نکاتی فلسفی، مذهبی، تاریخی و جغرافیایی با چاشنی آیه و حدیث است، پرداخته و هنر شاعری خود را به نمایش گذاشته است. این اثر که هم سبک شاهنامه است و در برخی جهات با شاهنامه برابری می‌کند، دارای ویژگی‌های کامل یک اثر حماسی است. امّا راه یافتن برخی عجایب خرافی در آن از ارزش حماسی و ادبی‌اش کاسته است. با این وجود «وی نیز همانند فردوسی در توصیف گیرودارهای میدان و منتظر نگه داشتن خواننده برای قضاوت نهایی چنان مسلّط است که باید گرشاسب‌نامه را بخشی از شاهنامه محسوب کرد و هرجا که اشعار اسدی به شاهنامه الحاق گردیده است تمایز این دو بر اهل فن دشوار می‌نماید.» (همان، ص۲)

اسدی، با استفاده از اسنادی که منشأ روایات آن با شاهنامه یکسان شمرده شده است، گرشاسب را پهلوانی شکست‌ناپذیر با مرگی شگفت‌انگیز توصیف کرده که جانوران و طبیعت در مرگش سوگوارند و حتّی روز مرگش خورشید هم به سوگ می‌نشیند و کسوف می‌شود. روایت است که وی در

فرشگرد (رستاخیز زرتشتیان) برانگیخته می‌شود و ضحاک را از پا درمی‌آورد (همان)

فردوسی بنا به دو دلیل، یکی صرف وقت بسیار و دیگر تأمین هزینه‌ی سنگین، موفق نشد همه‌ی داستان‌های ملّی را زنده نگه‌دارد و تنها به قسمتی از آن‌ها توفیق یافت (حماسه‌سرایی در ایران، ص۲۳۶). بنابراین، پرداختن به شخصیّتی چون گرشاسب از سوی کسانی غیر از فردوسی کاملاً طبیعی است.

اسدی، کلام خود را در گرشاسب‌نامه با ستایش حق و نعت پیامبر و ستایش دین و نکوهش دنیا و توصیفاتی از آسمان و عناصر اربعه و ستایش مردم و وصف جان و تن آغاز می‌کند. سپس دلیل انتخاب «گرشاسب» را، به عنوان پهلوان حماسی خود، چنین اظهار می‌کند:

ز کردار گرشاسب اندر جهان
یکی نامه بُد یادگار از مهان
که چون خوانی از هر دری اندکی
بسی دانش افزاید از هر یکی
ز رستم سخن چند خواهی شنود
گمانی که چون او به مردی نبود

(گرشاسب‌نامه، ص۱۹)

اسدی در آغاز اثر خود در باب دو پهلوان، که هر دو از یک نژاد و تبار به خدمت گماشته شده‌اند، موضعی عجولانه گرفته است. این موضع‌گیری با روحیّه‌ی ملّی‌گرایی او چندان سازگار نیست. وی دلیل رجحان گرشاسب را بر رستم بلافاصله چنین بیان می‌کند:

اگر رزم گرشاسب یادآوری
همه رزم رستم به یاد آوری

(همان، ص۱۹)

و این چنین پهلوانی، که عمرش را در خدمت شاهانی چون کیقباد، کیکاووس و کیخسرو سپری نموده و مدافع حقوق هر ایرانی و سدی نستوه در مقابل هر غیرایرانی بوده، مورد بی‌مهری قرار گرفته است. در حالی که گرشاسب جهان پهلوان مطیع و گوش به فرمان ضحاک تازی است و باید برای اجرای اوامر چنین ارباب بدطینتی، که بقایش در گرو نابودی هر ایرانی است، هر دم به گوشه‌ای از جهان مأموریت یابد. به‌راستی چگونه می‌توان خوش خدمتی گرشاسب پهلوان را، که شرح وظایفش در دربار ضحاک خلاصه می‌شود، توجیه کرد؟

اسدی در جایی راجع به پهلوانی گرشاسب، خطاب به ضحاک، می‌گوید:

کس ار هست بدخواه شاه زمین (ضحاک)
فرستش بروی (گرشاسب) به پرخاش و کین...

(همان، ص۵۰)

یعنی گرشاسب هر لحظه مهیّای درگیری با مخالفان ضحاک است، امّا برای نابودی دشمن داخلی (ضحاک) هم‌چنان بی‌تفاوت و گوش به‌فرمان است و در نهایت درفش «کاوه» نامی باید مظهر نجات ایرانی گردد!

اسدی در بیت دیگر ادامه می‌دهد:

همان بود رستم که دیو نژند
ببردش به ابر و به دریا فکند

(همان، ص۱۹)

که اشاره است به روزی که رستم هنگام بازگشت از پایتخت (راه زابلستان) با دیو «وارونه» روبه‌رو می‌شود. این دیو از رستم سؤال می‌کند که می‌خواهی تو را به دریا یا به خشکی رها کنم. رستم یا فراست خشکی را انتخاب می‌کند تا دیو او را به دریا بیندازد و همین اتفاق هم می‌افتد و رستم شناکنان خود را به ساحل می‌رساند.

حال از نظر اسدی، گرفتاری رستم در دست چنین موجود هولناکی، که در نهایت با تدبیر از پس وی برمی‌آید، یک نقطه‌ی ضعف تلقی می‌شود، امّا رویارویی گرشاسب با هزارویک حادثه‌ی غیرطبیعی و خرافی، که از زبان گرشاسب در طول مسافرت‌های خود به هند و آفریقا نقل می‌شود، این‌گونه نیست!

در جای دیگر اسدی می‌گوید:

ستّه شد ز هومان به گرز گران
زدش دشتبانی به مازندران

(همان، ص۱۹)

در حالی که کاملاً واضح است قهرمانی چون رستم پا به میدان مبارزه‌ی تن‌به‌تن نمی‌گذارد مگر آن‌که حریف قدری مقابل خود ببیند و در غیر این صورت با حفظ اصول مردانگی، میدان را ترک می‌کند. امّا پهلوانان تورانی، که «هومان» یکی از آنان است، برای نجات خود بارها دست‌به‌سوی هر افسون و حیله‌ای دراز می‌کنند.

اصولاً ایرانیان در نبردها از روی آوردن به هر حیله و ترفندی نفرت دارند ولی تورانیان از روی ضعف و زبونی بدین کار تن در می‌دهند. تنها یک‌بار ایرانیان در جنگ میان پیران و گیو به حیله متوسّل می‌شوند (حماسه‌سرایی در ایران، ص۲۴۳)، در ضمن اگر رستم با حریف پرآوازه‌ای مثل خودش روبه‌رو نشود حماسه‌ای نیافریده است. بنابراین، ذکر آن جنگاوری و رزم ارزشی ندارد.

اسدی زبون شدن رستم از دست هومان تورانی را در نبرد تن‌به‌تن آنان نشانه‌ی ضعف او می‌داند، در حالی که در سراسر گرشاسب‌نامه حتّی یک‌جا از نبرد تن‌به‌تن میان گرشاسب و پهلوانان سخنی به‌میان نیامده است، تا زبون شدن و یا نشدن وی را نظاره‌گر باشیم.

از سوی دیگر، رستم در ماجرای «هفت‌خوان»، روزی پس از خوان چهارم در دشتی از خستگی به‌خواب می‌رود و رخش آزادانه در میان گندم چرا می‌کند. ناگهان دشتبانی که رستم را نمی‌شناسد با ترکه‌ای که در دست دارد معترضانه به رستم حمله‌ور می‌شود. رستم از خواب بیدار می‌شود و بیدرنگ گوش‌های دشتبان را به سبب جسارتش از جا می‌کند و تحویلش می‌دهد.

اسدی در این جا نیز حمله‌ور شدن به رستم را در حال استراحت، که هیچ‌گونه آمادگی نداشت، نشانه‌ی ضعف و زبونی وی دانسته است؟

در جای دیگر نیز سرکوفت نبرد اسفندیار

و سهراب به پیشانی رستم نقش بسته است:

زبون کردش اسفندیار دلیر
به کُشتی‌اش آورد سهراب، زیر

(گرشاسب‌نامه، ص۱۹)

شایان ذکر است که در نبردهای گرشاسب با حریفان خود، همان‌گونه که قبلاً ذکر شد، هیچ‌جا عملاً سخن از نبرد تن‌به‌تن به میان نمی‌آید و حتّی نبردش با اژدهای سهمگین در ابیات محدود و مختصری خلاصه می‌گردد:

زدش پهلوان نیزه‌ای بر زفَر
سنانْش از قفا رفت یک رش به در
دم اژدها شد گسسته به درد
برافشاند با موج خون زهر زرد
به گرز گران یاخت مرد دلیر
درآمد خروشنده چون تند شیر
بدان‌سان همی زدْش با زور و جنگ
که از کُه به زخمش همی ریخت سنگ
سر و مغزش آمیخت با خاک و خون
شد آن جانور کوه جنگی نگون

(همان، صص۶۰-۵۹)

حال آن‌که مبارزات رستم با حریفانی چون اسفندیار رویین‌تن و سهراب جوان صورت می‌گیرد. نبرد او با اسفندیاری شاهزاده، جوان، رویین‌تن، حق به‌جانب و حاکم است و پس از آن‌همه افتخارآفرینی و مردانگی در طول حیاتش، اینک باید دست بسته تسلیم شود؛ البته در این میان اقدام سیمرغ تا حدودی بین این دو کفّه‌ی نابرابر توازن ایجاد می‌کند.

با تأملی در این ماجرا روشن می‌شود که در واقع این اسفندیار است که زبون شده، زیرا حرص و ولعش برای تاج و تخت او را از پایتخت به سیستان کشانده و او را قربانی خواسته‌های ناهنجار و نشدنی ساخته است.

امّا این‌که سهراب جوان پشت رستم را به خاک مالیده است جای هیچ‌گونه سرزنشی نیست. چرا که از خاکستر آتش پا می‌گیرد و چنین پسری افتخار چنان پدری است. گرچه می‌دانیم که رویارویی این دو پهلوان و رخ دادن فاجعه با ناجوانمردی کسانی چون افراسیاب (در مخفی کردن این حقیقت که سهراب فرزند رستم است) و کیکاووس (در نرساندن نوشدارو به موقع به سهراب) صورت می‌گیرد.

اسدی در پایان می‌گوید:

سپهدار گرشاسب تا زنده بود
نه کردش زبون کس نه افکنده بود
به هند و به روم و به چین از نبرد
بکرد آن‌چه دستان و رستم نکرد

(همان، ص۱۹)

ناگفته نماند، گرشاسب پس از هنرنمایی خود در کشتن اژدها به مقام جهان‌پهلوانی ضحاک می‌رسد. سپس مأمور سرکوبی «بهو» که علیه «مهاراج» خروج کرده است، به هند می‌رود. پس از سرکوبی وی جهت سرکوبی دشمنان دیگر به امر ضحاک راهی چین، روم و آفریقا می‌شود و در این عرصه‌ها نیز سربلند بیرون می‌آید.

اما سخن این‌جاست که گرشاسب پهلوان با چنین کارنامه‌ی درخشانی، چرا باید برای ضحاک چاکری کند؟ تا جایی که توقعات ملّی به واسطه‌ی آهنگری گم‌نام چون «کاوه» برآورده شود و با حضور چنان پهلوانی کاوه باید علمدار انقلاب ملّی گردد!

و کلام آخر این‌که اگر قرار است آستینی بالا بزنیم و کارنامه‌ی درخشانی را بگشاییم چرا کارنامه‌ی درخشان دیگری را لکه‌دار کنیم!

منابع و مآخذ

۱. بهار، مهرداد، پژوهشی در اساطیر ایران، آگاه، چ پنجم، ۱۳۸۴
۲. حمیدیان، سعید، شاهنامه، بر اساس چاپ مسکو، تهران، ۱۳۷۵
۳. صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران. تهران، چ سوم، ۱۳۸۳
۴. کزّازی، میرجلال‌الدین، نامه‌ی باستان گزارش و ویرایش شاهنامه‌ی فردوسی، ۱۳۸۴
۵. یغمایی، حبیب، گرشاسب‌نامه‌ی سپهری، ۱۳۵۰

ویژگی های گرشاسب نامه

چکیده

این مقاله مقایسه گونه‌ای میان شاهنامه و گرشاسب‌نامه است. دلایل برتری شاهنامه بر همگان آشکار است. اما با بررسی دقیق ابیات گرشاسب‌نامه و ویژگی‌های آن، نمی‌توان از ارزش ادبی این اثر، هر چند فروتر از شاهنامه است، چشم پوشید

کلید واژه‌ها

شاهنامه، گرشاسب نامه، تقلید، اغراق، ابیات حماسی، ابیات رزمی

ویدا رضایی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

برخی از تذکره نویسان، از جمله هدایت در مجمع الفصحا(ج ۱، ص ۱۰۷)، در صدد مقایسه‌ی شاهنامه و گرشاسب‌نامه برآمده و گفته‌اند: «تواند بود که اسدی فی حد ذاته در مراتب شاعری بلیغ‌تر از فردوسی باشد ولی رویّت و انسجام بیان فردوسی در طی حکایات بهتر نماید».

این سخن ناشی از عدم دقت و ندانستن معنی بلاغت است. چه پس از فهم و تصور معنی بلاغت یعنی ترتیب کلام به حسب انتظام معانی در ذهن یا مطالعه‌ی کلام فصیح یا مقتضای حال و توانایی گوینده یا نویسنده بر گفتن و نوشتن، چنین مسلم می گردد که بلاغت فردوسی با اسدی در خور مقایسه نیست. زیرا فردوسی به‌طوری مطابق مقام سخن رانده که مزیدی بر آن متصور نیست ولی اسدی، با همه‌ی استادی و مهارت، بیرون از مقتضای حال و مقام هم، اشعاری ساخته و برای مثال نسبت شاه و امیر و عاشق و معشوق را با هم محفوظ نداشته و تطابق معانی و افکار را با خارج ملاحظه ننموده است. وی مخصوصاً در مبالغه و اغراق دست بالا گرفته و به فرض‌های شگفت پرداخته است. به‌طوری که در همان نظر اول، جنبه‌ی اغراقی آن در نظر خواننده مجسم می‌شود و از تأثیر سخن وی می کاهد. از نظر وصف نیز، فردوسی پی افکنده از هیچ باد و باران گزند ندیده است.

بنابراین، اگر بخواهیم اسدی را با فردوسی برابر بشماریم در اشتباه خواهیم بود و تنها باید بگوییم سخنان اسدی در میان مقلدان دیگر شاهنامه از متانت و انسجام بیش‌تری برخوردار است. تازگی و طراوت گرشاسب‌نامه ذاتاً نیز زیاد نبوده و به‌ویژه آمیختن آن با افسانه‌های نامطبوعی مانند شگفتی‌های جزایر مختلف از لطف و رونق حماسی آن تا درجه‌ای کاسته است. (صفا، تاریخ ادبیات، ج ۲، ص ۴۱۲)

از ویژگی‌های این اثر، دخالت عناصر و اسدی را همتای فردوسی نمی‌توان قرار داد زیرا وصف‌های فردوسی محسوس و طبیعی‌تر است. وصف‌های اسدی اکثر مشتمل بر تشبیه عقلی و تا حدی از ذهن وطبع دور است.

اگر داستان‌هایی که ماده‌ی آن‌ها به‌هم نزدیک و تقریباً صورت آن‌ها یکسان است و با اختلاف مختصری در گفته‌ی این دو استاد بزرگ آمده، با یکدیگر سنجیده شوند، صدق این ادعا به خوبی روشن خواهد گردید.

فردوسی در نظم شاهنامه زنده کردن روح ایرانی و زبان فارسی را در نظر داشته و منظور اولی و اصلی او نظم داستان و سخن‌سرایی نبوده است. از این‌رو شاهنامه زنده و جاندار است. بر عکس، اسدی جز تنظیم داستان و سخن‌پردازی غایت و نتیجه‌ای در نظر نگرفته است و گرشاسب‌نامه چون به مقصود منتهی نمی‌شود، خواننده‌ی آن چندان لذتی نمی‌برد و شاید به همین جهت داستان گرشاسب متروک شده است اما کاخ نظمی که مفاهیم فرهنگی پس از اسلام، در آن است. بدیهی است که شاعر نمی‌توانسته، بی‌تأثیر از محیط و فضای فرهنگی و تاریخی، به خلق اثر خویش دست یازد. اسدی در دوره‌ی تسلط ترکان بر ایران زندگی می‌کرد، عصری که جامعه‌ی ایرانی آخرین یادگارهای گذشته را به‌دست فراموشی می‌سپرد. بی جهت نیست که سنت حماسه سرایی پس از شاهنامه هرگز قدرت و صلابت پیش را نیافت.

اسدی ناقل بی‌کم‌وکاست یک اسطوره‌ی کهن نیست و ملحقات بعدی به کارش لطمه زده است. سفرهایش به سرزمین‌های عجیب و غریب، داستان را از اوج حماسه به زیر افکنده و در حضیض طومارهای قهوه‌خانه‌ای، که به کار نقالان می‌آید، فرو غلتانده است. این سفرها، که توصیفات اسدی را در باب شگفتی اماکن و مناطق گوناگون به دنبال دارد، از لحظه‌ی اوج داستان می‌کاهد و ذهن را پراکنده و از خط اصلی داستان دور می‌کند.

از سوی دیگر، نوعی کم‌بود که شاید بتوان آن را کم‌بود «کیفیت عاطفی» نامید، در تمام اثر به چشم می‌خورد. قهرمانان این منظومه (گرشاسب، نریمان و فریدون و...) فاقد بار عاطفی شخصیت‌های شاهنامه‌اند و ریشه در اعماق روح و ذهن مخاطبان خود ندارند.

اگر رستم، اسفندیار، سیاوش و یا سهراب می‌جنگند ـ گرچه نفس جنگیدن نیز برای آنان مهم است و این از شرایط یک اثر حماسی، رزمی است که قهرمانان عاشق مبارزه‌اند ـ ولی تنها برای خون ریختن، مُثله کردن و کشتن نمی‌جنگند. آنان برای آرزوها و خواست‌هایی می‌جنگند که در عرصه‌ی حیات انسانی برای تک‌تک افراد بشر مطرح است؛ برای عشق، حسادت، شرف، غرور و افتخار.

اما گرشاسب می‌جنگد تا برای حاکم باج و خراج وصول کند. او برای ضحاک مار دوش، این سالار تمثیلی ظلم، همان‌قدر با جد و جهد می‌جنگد و خون می‌ریزد و می‌کشد که برای فریدون، که در قصه حاکمی عادل است:

چو ضحاک ناپاک دل شاه بود
جهان را بد اندیش و بدخواه بود
ز بهرش به پیکار هر مرز و بوم
به هم برزدی خاور و هند و روم

۹و۸/۳۳۰

و این وظیفه‌ی باج‌گیری را نیز در نهایت بی‌رحمی انجام می‌دهد:

بیفکند بینی و دو گوش مرد
به ده‌جای پیشانی اش داغ کرد
بدو گفت رو هم‌چنین راه جوی
زمن هرچه دیدی به شاهت بگوی

۱۳و۱۲/۲۹۱

ویژگی دیگر این اثر، تقلید افراط‌گونه از شاهنامه است. به‌دلیل همین تقلید و در نتیجه شباهت بسیار، ابیاتی چند از این منظومه بعدها به شاهنامه راه یافت و حتی در یکی از نُسَخ شاهنامه، تمامی گرشاسب‌نامه داخل متن شاهنامه شده است. این تقلید، از به‌کارگیری وزن تا نحوه‌ی توصیفات و تشبیهات و حتی تکرار کامل یک صحنه، مشاهده می‌شود.

در گرشاسب‌نامه بعضی عناصر سامی و آریایی نیز راه یافته است. از آن‌جمله است: نام هود پیغامبر(ع) که عقد زناشویی جمشید را با دختر کورنگ شاه بست (گرشاسب‌نامه، ص۳۱۶) و یا آداب سوگواری‌ای که در مرگ گرشاسب انجام می‌پذیرد (همان، ص۴۶۸).

خاستگاه داستان اسدی از کیفیتی مذهبی برخوردار بوده و عنصر اسطوره نیز بدان راه یافته است. طولانی بودن عمر پهلوانان و قهرمانان و شاهان کیانی از کیفیت اساطیری آن ناشی می‌شود. حال آن‌که اشخاص عادی فاقد این خصیصه‌اند و گاه چندین نسل در طول عمرهای طولانی و پهلوانی، آمده و روی در نقاب خاک کشیده‌اند.

گرشاسب‌نامه، با همه‌ی ضعف‌ها و قوت‌هایش، یک منظومه‌ی حماسی ملی از دوران قبل از اسلام است. این مجموعه نتیجه‌ی افکار و عواطف یک ملت و مملو از آثار تمدن و مظاهر روح و فکر مردم در دوره‌ای معین از ادوار حیات ایشان است، که می‌توان آن را آخرین نفس پرشکوه و با هیبت، در فضای رو به زوال حماسه‌سرایی در ایران، دانست.

منابع و مآخذ

۱. اسدی توسی، حکیم ابونصر علی ابن احمد، گرشاسب‌نامه، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، انتشارات طهوری، ۱۳۵۴
۲. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، تهران، انتشارات فردوسی، ج۲، ۱۳۶۴
۳. هدایت، رضا قلی خان، مجمع‌الفصحا، به کوشش دکتر مظاهر مصفا، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۶۸

نگاهی زبان‌شناسانه به ادبیات منظوم معاصر

چکیده

نویسنده در این مقاله، پس از توصیف زبان و نقش‌هایش، نظریه‌ی برجسته‌سازی را مطرح کرده و در پایان، نمونه‌هایی از «قلب نحوی» را در ادبیات منظوم معاصر (اشعار فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی، نیما یوشیج و شاملو) بیان داشته است.

کلید واژه‌ها

قلب نحوی، برجسته‌سازی، زبان معیار، زبان شعر، شعرای معاصر

ژیلا محمدی

کارشناس مترجمی زبان انگلیسی و کارشناس ارشد زبان‌شناسی همگانی از دانشگاه علامه طباطبایی

۱. مقدمه

زبان وسیله‌ی بیان اندیشه و حفظ و انتقال ارزشمندترین دستاوردهای فکری در جوامع انسانی است. در دهه‌های اخیر، زبان به دلیل متنوع بودن ویژگی‌هایش، مورد پژوهش‌های مختلف قرار گرفته و تعاریف زیادی از زبان ارائه شده است که هر کدام بر جنبه‌ی خاصی از آن تأکید دارند. اما تعریف زبان، به نحوی که مورد پذیرش همگان باشد، دشوار می‌نماید. زیرا زبان پدیده‌ی بسیار پیچیده‌ای است و مطالعه‌ی آن را نمی‌توان به یک قلمرو علمی خاص محدود کرد. مهم‌ترین نقش زبان را می‌توان برقراری ارتباط دانست. اما باید به این نکته نیز توجه داشت که زبان، علاوه بر این نقش، کارکرد و توانمندی‌های دیگری هم دارد که نقش‌های متفاوتی را برای آن ایجاد می‌کند.

۲. نقش‌های زبان

از جمله منسجم‌ترین طرح‌های به‌دست آمده در این مورد به «رومن یاکوبسن» زبان‌شناس روسی تعلق دارد. یاکوبسن هر کنش کلامی را متشکل از شش مؤلفه می‌داند که عبارت‌اند از: موضوع، پیام، مجرای ارتباطی، رمز، گوینده و شنونده. هر کنش ارتباطی شامل یک پیام است که گوینده‌ای آن را به شنونده‌اش منتقل می‌کند. اما این فرایند بسیار پیچیده است؛ یعنی برای انتقال پیام، وجود یک مجرای ارتباطی بین گوینده و شنونده ضروری است. پیام باید در قالب یک رمز صورت‌بندی شده باشد و نیز باید دارای موضوعی باشد که برای هر دو طرف کنش یعنی گوینده و شنونده قابل درک باشد و به پیام معنی بدهد (یاکوبسن، ۱۹۶۰، ص ۱۲۰).

به‌نظر می‌رسد نکته‌ی اصلی نظریه‌ی ارتباطی یاکوبسن این است که «پیام» نمی‌تواند به تنهایی تأمین‌کننده‌ی تمام «معنی» کنش ارتباطی باشد و بخش قابل توجهی از ماحصل ارتباط، ناشی از عوامل دیگری چون موضوع، رمز و مجرای ارتباط است.

یاکوبسن این شش عامل را تعیین‌کننده‌ی نقش‌های شش‌گانه‌ی زبان می‌داند. این نقش‌ها عبارت‌اند از: ارجاعی، همدلی، فرا زبانی، عاطفی و ترغیبی.

۲-۱ نقش ارجاعی

هرگاه جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام باشد پیام دارای نقش ارجاعی است و همه‌ی پیام‌هایی که اطلاعات عینی درباره‌ی یافتنی ورای خود به دست می‌دهند این‌چنین‌اند. یعنی همه‌ی جملات اخباری دارای نقش ارجاعی‌اند.

۲-۲ نقش عاطفی

هرگاه جهت‌گیری پیام به سوی گوینده باشد، یعنی پیام بیانگر نگرش گوینده باشد، نقش عاطفی زبان غالب است.

۲-۳ نقش ترغیبی

اگر جهت‌گیری پیام به سمت مخاطب باشد، نقش ترغیبی در آن غالب است.

۲-۴ نقش همدلی

پیام‌هایی هستند که نقش اصلی آن‌ها عبارت است از ایجاد ارتباط و تداوم آن و یا قطع ارتباط و حصول اطمینان از برقراری مجرای ارتباط و یا جلب توجه مخاطب.

۲-۵ نقش فرا زبانی

در نقش فرا زبانی جهت‌گیری پیام به سوی رمز است و در واقع آن سطحی از زبان است که درباره‌ی روابط درونی عناصر خود زبان سخن می‌گوید.

۳. نظریه‌ی برجسته‌سازی (foregrounding)

پس از آشنا شدن با نقش‌های زبان، حال نوبت آن رسیده است که به مطالعه‌ی پدیده‌ای بسیار عادی در زبان به‌نام «برجسته‌سازی» بپردازیم. زبان‌شناسان چک در تداوم اندیشه‌های صورت‌گرایان روس، نظریه‌ی برجسته‌سازی را مطرح کردند.

در واقع آنان دو فرایند زبانی را از یکدیگر بازشناختند و این دو فرایند به‌نام فرایند خودکاری و فرایند برجسته‌سازی معروف گردید. فرایند خودکاری همان کاربرد معمول زبان است به قصد انتقال موضوعی بدون آن‌که شیوه‌ی بیان جلب‌نظر نماید.

بدیهی است که برجسته‌سازی در مقابل این فرایند قرار می‌گیرد و در تعریف برجسته‌سازی می‌گویند: به‌کارگیری زبان به‌گونه‌ای که شیوه‌ی بیان و یا صورت زبان جلب‌نظر کند. موکارفسکی در مقاله‌ی کلاسیک خود «زبان معیار و زبان شعر» می‌گوید: زبان در نقش شعری از بیش‌ترین میزان برجسته‌سازی برخوردار است. برجسته‌سازی به شیوه‌های متفاوت تحقق می‌یابد که قلب نحوی (scrambling) یکی از آن‌هاست.

۴. تعریف قلب نحوی

قلب نحوی، حرکتی است که می‌تواند سازه‌های مختلف درون جملات ساده و مرکب را از جایگاه بی‌نشان خود حرکت دهد. به بیان دیگر، به‌دنبال عملکرد این فرایند، آرایش بی‌نشان ارکان کلامی جمله تغییر می‌کند.

در واقع قلب نحوی فرایندی آزاد است و تا جایی که جنبه‌ی ارتباطی کلام مختل نشود می‌تواند، فارغ از ملاحظات نحوی و کلامی و به دور از مسئله‌ی فصاحت کلام، به جابه‌جایی عناصر بپردازد.

حال، پس از معرفی فرایند قلب نحوی، نمونه‌هایی از این فرایند را در ادبیات منظوم معاصر بررسی می‌کنیم. ممکن است این سؤال مطرح گردد که چرا زبان‌شناسی به بررسی آثار ادبی می‌پردازد؟ حق‌شناس در مقاله‌ی خود با عنوان «نظم، نثر و شعر، سه گونه‌ی ادب» به این سؤال پاسخ می‌دهد.

وی می‌گوید: زبان‌شناس به این دلیل حق دارد در کار مطالعات ادبی دخالت کند که ادبیات، به قول شفیعی کدکنی، حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و زبان‌شناس ناگزیر است ببیند که این حادثه‌ی زبانی چیست. بی‌شک اگر به این حادثه‌ی زبانی نپردازد، بخشی از موضوع کارش را نادیده گذاشته و نشناخته است. (حق‌شناس، ۱۳۷۳، ص۱۰۳)

اما درخصوص پرداختن به ادبیات منظوم در این مقاله می‌توان گفت که به قول یاکوبسن شعرشناسی بخشی از زبان‌شناسی است. یاکوبسن در مقاله‌ی خود با نام «زبان‌شناسی و شعرشناسی» به صراحت می‌گوید: شعرشناسی با مسائل ساختار کلام سروکار دارد و از آن‌جا که زبان‌شناسی علم جهانی ساختار کلام است، شعرشناسی را می‌توان جزء جدایی‌ناپذیر زبان‌شناسی تلقی کرد... (یاکوبسن، ۱۹۶۰، ص۱۱۹)

۵. پیکره‌ی زبانی

داده‌های موجود در مقاله‌ی حاضر عمدتاً از منابع زیر جمع‌آوری شده است. ادبیات منظوم معاصر شامل اشعار فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی، نیما یوشیج و اشعار شاملو.

در پیکره‌ی زبانی مورد پژوهش، پس از یافتن نمونه‌هایی که در پی عملکرد فرایند «قلب نحوی» دست‌خوش تغییر گردیده‌اند، انواع قلب نحوی به شرح ذیل مشخص شده‌اند:

- ✓ قلب نحوی مفعول صریح
- ✓ قلب نحوی مفعول حرف اضافه
- ✓ قلب نحوی جزء اسمی فعل مرکب
- ✓ قلب نحوی فعل

الف) قلب نحوی مفعول صریح

نمونه‌ها:

شب سیاهی کرد و بیماری گرفت
دیده را طغیان بیداری Q گرفت
(طغیان بیداری دیده را گرفت.)

(این علامت Q نشان‌دهنده‌ی جایگاه اصلی عنصری است که در پی فرایند قلب نحوی جابه‌جا شده است.)

دیده از دیدن نمی‌ماند، دریغ
دیده پوشیدن نمی‌داند، دریغ

(فروغ فرخزاد، ص۲۱۹)

چه می‌تواند باشد مرداب
چه می‌تواند باشد جز جای تخم‌ریزی حشرات فاسد

افکار سردخانه را جنازه‌های باد کرده Q رقم می‌زنند.

(جنازه‌های باد کرده افکار سردخانه را رقم می‌زنند.)

نامرد، در سیاهی
فقدان مردی‌اش را پنهان کرده است.

(فروغ فرخزاد، ص۲۹۴)

دگر این نبود و حرص او بود
که ضعف و ترس را پست و زبون کرد،
کفن را پاره کرد انگشت خشکش Q

(انگشت خشکش کفن را پاره کرد.)

به بیرحمی سری از آن برون کرد

(سیمین بهبهانی، ص۷۸)

عروس را
بازوی آز Q با خود برد

(بازوی آز عروس را با خود برد.)

سرخوشان خسته پراکندند
مطرب بازگشت
با ساز و
آخرین زخمه‌ها در سرش
شاباش [کلام‌ها] در کلاهش

(شاملو، ص۸)

ب) قلب نحوی مفعول حرف اضافه

آن ماه دیده است که من نرم کرده‌ام
با جادوی محبت خود قلب سنگ او Q

(قلب سنگ او را با جادوی محبت خودم)

آن ماه دیده است که لرزیده اشک شوق
در آن دو چشم وحشی بیگانه رنگ او

(فروغ فرخزاد، ص۶۵)

کاش جان می‌دادم، اما انتظاری داشتم
شاخه‌ی عمرم نشد پر گل که چند دوستی،
لاجرم، از بهر دشمن، کاش خاری Q داشتم

(کاش خاری از بهر دشمن داشتم.)

(سیمین بهبهانی، ص۹۳)

اما صدای آدمی این نیست
با نظم هوش ربایی من

(من آوازهای آدمیان را با نظم هوش ربائی شنیده‌ام.)

آوازهای آدمیان را Q شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین،
ز اندوه‌های من
سنگین‌تر

(نیما یوشیج، ص۲۳۵)

ج) قلب نحوی جزء اسمی فعل مرکب

لبخند مهرم به چشمش خاری شد و دشنه‌ای شد:

این خوبگر با درشتی نرمی تمنا ندارد
بر چهره‌ی سرد و خشکش پیدا خطوط ملال Q است

(خطوط ملال بر چهره‌ی سرد و خشکش پیدا است.)

گویا که با کاهش تن، جایی شکیبا ندارد.

(سیمین بهبهانی، ص۲۴۸)

هر دو به هم نگاه در این لحظه Q می‌کنند

(هر دو به هم در این لحظه نگاه می‌کنند.)

سرسوی هم ز ناحیه‌ی دور می‌کنند
این مشکل یک غراب و سیاهی
و آن آدمی، هر آن‌چه که خواهی

(نیما یوشیج، ص۵۹)

د) قلب نحوی فعل

خندید باغبان Q که سرانجام شد بهار Q

(باغبان خندید که سرانجام بهار شد.)

دیگر شکوفه کرده درختی که کاشتیم
دختر شنید و گفت چه حاصل از این بهار
ای بس بهارها که بهاری نداشتم

(فروغ فرخزاد، ص۸۱)

گشوده دو بازو به دعوتم Q،
ربوده مرا از جهان من Q

(دو بازو به دعوتم گشوده، مرا از جهان من ربوده.)

(سیمین بهبهانی، ص۲۲۵)

۶. نتیجه‌گیری

در تمام نمونه‌های موجود، چنان‌که دیده می‌شود، صورت و فرم زبان جلب‌نظر می‌کند و در واقع برجسته‌سازی صورت گرفته است. در این نمونه‌ها ساخت قالب زبان فارسی دچار تغییر و تحول گردیده است. از بررسی نمونه‌های جمع‌آوری‌شده نتایج زیر حاصل گردید:

عنصر پیشایند شده

وضعیت نحوی	تعداد	درصد تقریب
مفعول صریح	۲۵	۲/۶۵
مفعول حرف اضافه	۱۴۹	۱۵/۸۳
جزء اسمی فعل مرکب	۲۲	۲/۳۳
فعل	۲۲۰	۲۳/۳۷

در داده‌های ادبیات منظوم می‌که مورد بررسی قرار گرفته است، عنصری که در جایگاه فعل قرار داشته بیش‌ترین میزان گرایش را، برای پیشایند شدن به جایگاه اول جمله، از خود نشان داده است.

منابع و مآخذ

۱. حق‌شناس، علی‌محمد، ۱۳۷۳، «نظم، نثر، شعر، سه گونه‌ی ادب» مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی. تهران. دانشگاه علامه طباطبایی

2. Jakobson, Roman, 1960 "linguistics and poetics". In Newton, k.w. twentieth century literary theory, Mc millan

۳. کتاب‌نامه‌ی مربوط به پیکره‌ی زبانی پژوهش:

- بهبهانی، سیمین، ۱۳۷۶، گزینه‌ی اشعار، تهران، انتشارات مروارید
- شاملو، احمد، ۱۳۷۶، در آستانه، تهران، انتشارات نگاه
- فرخزاد، فروغ، ۱۳۷۲، شعر زمان ما ۲، تهران، انتشارات نگاه
- یوشیج، نیما، ۱۳۷۳، برگزیده‌ی شعرهای نیما یوشیج، تهران، انتشارات نگاه

شعر و زندگی

بازتاب آداب و رسوم و سنن در ادب فارسی

چکیده

در این مقاله، با اشاره به چند نمونه از سنت‌ها، آداب و رسوم و شیوه‌ی زندگی، بازتاب آن‌ها را در متون ادب نشان می‌دهد و بیانگر آن است که کشف سنن و آداب زندگی مردم، از طریق متون و فهم آن، رابطه‌ی شعر و زندگی را روشن‌تر می‌سازد. ساختن بادبزن از پر طاووس، شستن لوح، عودسوزی، ساختن قدح از کدو و سخن‌آموزی به طوطی نمونه‌هایی از صدها و هزاران روش زندگی مردم است که بازتاب آن در شعر شاعران قابل مطالعه است.

کلید واژه‌ها

پر طاووس، شستن لوح، سنت، آداب و رسوم، شعر و زندگی

اسدالله فراهانی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

و دبیر دبیرستان های اراک

اشاره

نگارنده در این نوشتار بر آن است که اندکی از بی کران سنّت های ایرانی و اسلامی را ارائه دهد.

۱. ساختن بادبزن از پر طاووس

یکی از سنّت ها ساختن بادبزن و مگس ران از پر طاووس بوده است؛ هم به سبب زیبایی آن و هم به سبب پهنا و شکل عریض آن:

پرّ خود می کند طاووسی به دشت
یک حکیمی رفته بود آن‌جا به گشت
گفت طاووسا، چنین پرّ سَنَی
بی دریغ از بیخ چون برمی کنی؟
خود دلت چون می دهد تا این حُلل
بر کنی اندازی‌اش اندر وَحَل؟
هر پرت را از عزیزیّ و پسند
حافظان در طیّ مصحف می نهند
بهر تحریک هوای سودمند
از پر تو باد بیزن می کنند
ای چه ناشکریّ و چه بی باکی است؟
تو نمی دانی که نقاشش کی است؟
یا همی دانیّ و نازی می کنی؟
قاصدا قلع طرازی می کنی؟
ای بسا نازا که گردد آن گناه
افگند مر بنده را از چشم شاه

(مثنوی معنوی، دفتر پنجم، ص۳۶)

بادیه باغ بهشت و بر سر خوان‌های حاج
پرّ طاووس بهشتی را مگس‌ران دیده‌اند

(دیوان خاقانی، ص۹۱)

به‌دست همّت از خاطر برانم غم که سلطانان
مگس ران‌ها کنند از پرّ طاووسان بستانی

(همان، ص۲۱۲)

عابد را دید که از هیئت نخستین بگردیده و سرخ و سپید و فربه شده و بر بالش دیبا تکیه زده و غلام پری‌پیکر با مروحه‌ی (بادبزن) طاووسی بالای سر ایستاده.

(گلستان، باب دوم، حکایت ۳۳)

سنّت دیگر گذاشتن پر طاووس برای نشانه در قرآن کریم است، چنان‌که در نقل از مثنوی بیان شد. اینک نمونه‌های دیگر:

شاهد آن‌جا که رود عزّت و حرمت بیند
ور برانند به قهرش پدر و مادر خویش
پر طاووس در اوراق مصاحف دیدم
گفتم این منزلت از قدر تو می‌بینم بیش
گفت خاموش که هر کاو که جمالی دارد
هرکجا پای نهد دست ندارندش پیش

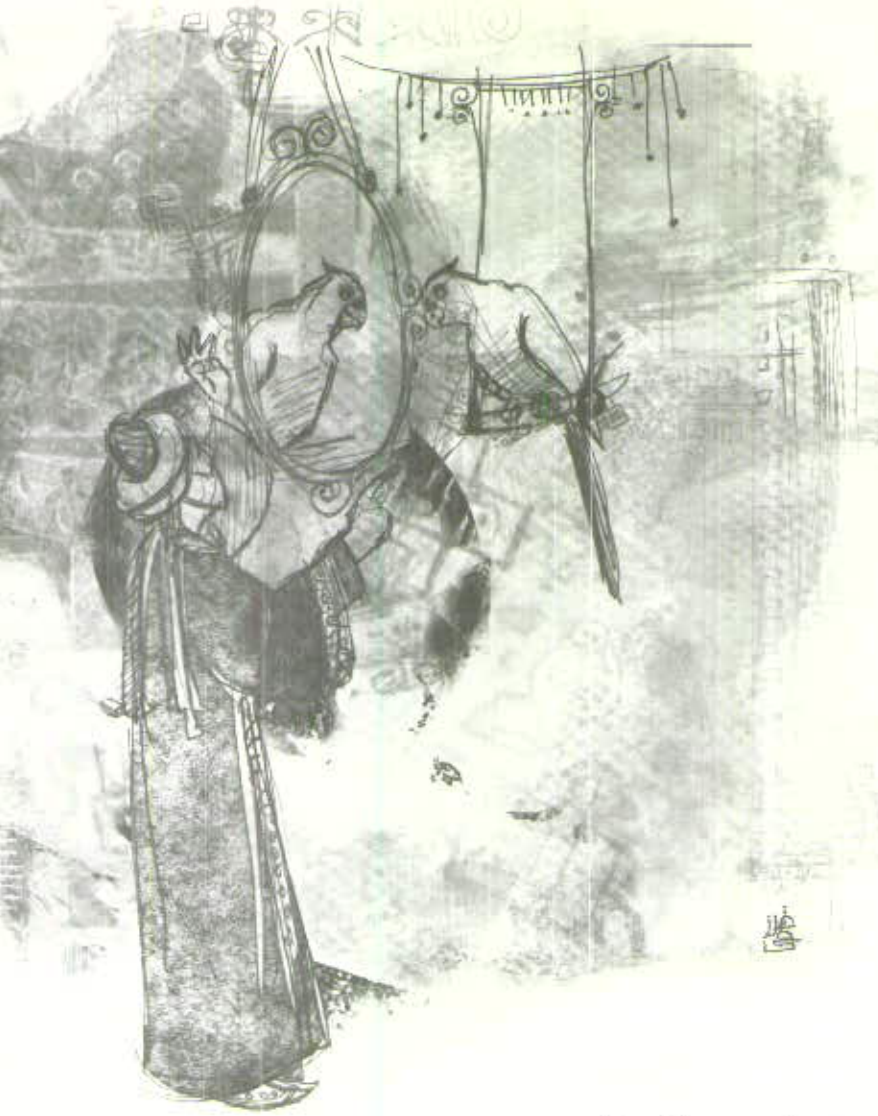
(همان، باب سوم، حکایت۲۸)

خود مدیحت را به گفت او کجا باشد نیاز
مصحف مجد از پر طاووس کی گیرد بها؟

(دیوان خاقانی، ص۲۲)

بی جهت نیست که نکته سنجان و سخن پروران، دشمن طاووس را پر وی دانسته‌اند؛ چنان‌که در نقل از مثنوی بیان گردید. سعدالدّین کافی بخارایی نیز گفته است:

طاووس را بدیدم می کند پرّ خویش
گفتم مکن که پرّ تو با زیب و با فر است



بگریست زارزار و مرا گفت ای حکیم،
آگه نه ای که دشمن جان من این پر است
ای خواجه، پر و بال تو می‌دان که زرّ توست
زیرا که شخص پاک تو طاووس دیگر است

۲. شستن لوح

نگارش در قدیم بر روی پوست جانوران و یا بر لوح انجام می شده است. از این رو نویسندگان غلط‌های خود را می شسته‌اند. به بیان دیگر شستن، پاک‌کن خطاهای دست آنان بوده است. و شستن غلط در متون فارسی بازتاب گسترده‌ای یافته است. حافظ گوید:

بشوی اوراق اگر همدرس مایی
که علم عشق در دفتر نباشد

هم‌چنین ابوالحسن علی بن عثمان الجلابی الهجویری در اثر گران سنگ خویش، کشف المحجوب (ص۸) آن گاه که از حرامیان سخن داد سخن می دهد، گوید: «پیش از این کتب ساختم اندرین معنی، جمله ضایع شد و مدّعیان کاذب بعضی سخن از آن مر صید خلق را برچیدند و دیگر را بشستند و ناپایدار کردند.»

شیخ اجل سعدی نیز در مقدّمه‌ی گلستان آورده است: «بعد از تأمّل این معنی، مصلحت آن دیدم که در نشیمن عزلت نشینم و دامن از صحبت فراهم چینم و دفتر از گفته‌های پریشان بشویم و من بعد پریشان نگویم.»

مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی نیز در مواردی بسیار به این نکته اشاره کرده است؛ از جمله:

خواب مرا بسته‌ای، نقش مرا بشسته‌ای
وز همه‌ام گسسته‌ای. بی تو به سر نمی‌شود

(دیوان شمس، غزل ۵۵۳)

بیست و نه حرف است بر لوح وجود
حرف‌ها شستیم و اندر ابجدیم

(همان، غزل ۱۴۶۹)

تند عطارد مست و اشکسته قلم
لوح شست از هوز و ابجد بلی

(همان، غزل ۲۹۰۹)

۳. سوزاندن عود و شکر در مجمر

سنّتی دیگر که در گذشته رایج بوده و در نظم و نثر فارسی بازتاب یافته، سوزاندن عود و شکر با هم در مجمر (آتشدان) بوده است.

مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی در دفتر چهارم مثنوی (ص۲۹۳)، در بیان آن دبّاغ که به بوی گند و ناخوش آن پیشه خوی گرفته بود و در هنگام گذر از بازار عطّاران از بوی عطر بیهوش شد و عطّاران به خیال این که می‌توانند او را با بوهای خوش به هوش آورند؛ به سنّت سوزاندن عود و شکر اشاره فرموده است:

آن یکی کف بر دل او می‌براند
وز گلاب آن دیگری بر وی فشاند
او نمی‌دانست کاندر مرتعه
از گلاب آمد ورا این واقعه
آن یکی دستش همی مالید و سر
وان دگر کهگل همی آورد تر
آن بخور عود و شکّر زد به هم
وان دگر از پوششش می کرد کم

خاقانی هم در مواردی به این سنّت اشاره کرده است:

ماه نوچون حلقه‌ی ابریشم و شب موی چنگ
موی و ابریشم به‌هم چون عود و شکّر ساختند

(دیوان خاقانی، ص۱۱۲)

پیش صدر مصطفی بین هم بلال و هم صهیب
این چو عود، آن چون شکر در عود سوزان آمده

(همان، ص۳۷۲)

عطّار نیشابوری نیز گوید:

عود و شکر چگونه بسازند وقت سوز
ایشان در این طریق چو عود و شکر زیند

۴. ساختن جام و قدح شراب از کدو

در گذشته جام و قدح شراب را از کدو می ساخته‌اند، گویا بیش‌تر در برابر جام و قدح زرین و مرصّعی که در میان اقشار مرفّه رواج داشته است. رودکی می گوید:

لعل می را ز دُرج خُم برکش
در کدو نیمه کن به نزد من آر

(دیوان رودکی، ص۸۸)

مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی آن‌گاه که از زبان قیس بن عامر (مجنون) سخن می گوید (فیه‌مافیه، ص ۷۲)، می فرماید: «لیلی به‌دست من هم‌چون جامی است؛ من از آن جام شراب می‌نوشم؛ پس من عاشق شرابم که ازو می‌نوشم و شما را نظر برقدح است. از شراب آگاه نیستید. اگر مرا قدح زرین بود مرصّع به‌جوهر و درو سرکه باشد یا غیر شراب چیزی دیگر باشد، مرا آن به چه کار آید؟ کدوی کهنه‌ی شکسته که درو شراب باشد به نزد من به از آن قدح و صدچنان قدح.»

وی در مثنوی معنوی (۴/ ۴۲۱) نیز به این سنّت اشاره کرده است:

چون همی دانست مؤمن از عدو؟
چون همی دانست می را از کدو؟

ناآشنایی با این سنّت‌ها و آداب و رسوم، گاهی فهم متون ادب فارسی را دشوار می‌کند. از این‌رو یکی از پایه‌های درست فهمیدن متون فارسی، آشنایی بیش‌تر با سنّت‌ها و رسوم گذشته است. چنان‌که در این بیت حافظ (غزل ۳۱) ملاحظه می‌شود:

ساقی به‌چند رنگ می اندر پیاله ریخت
این نقش‌ها نگر که چه خوش در کدو بیست

و یا در این بیت اقبال لاهوری (کلیات، ص۴۴۹):

گرچه اندر خانقاهان های هوست
کو جوان‌مردی که صهبا در کدوست

این سنّت بیش از دیگران در غزلیّات والای شمس بازتاب داشته است:

گر بحر می بریزی، ما سیر و پر نگردیم
زیرا نگون نهادی، در سر کدوی ما را

(دیوان شمس، غزل ۱۹۳)

چو کدو پاک بشوید، ز کدو باده بروید
که سرو سینه‌ی پاکان، می از آثار تو دارد

(همان، غزل ۷۵۸)

بوی می لعل بشارت دهد
کز پی من جام و کدو می رسد

(همان، غزل ۹۹۷)

راست بگو به جان تو، این دل و جانم آن تو
ای دل هم‌چو شیشه‌ام، خون می‌ات کدو کدو

(همان، غزل ۲۱۵۴)

۵. سخن‌آموزی به طوطی در پس آینه

یکی از سنّت‌ها سخن‌آموزی به طوطی بوده است. بدین گونه که آینه‌ای را در برابر طوطی می گذاشته‌اند تا طوطی تصویر خود را در آینه ببیند و آن‌گاه استاد سخن‌آموز در پس آینه نرم‌نرمک بنای سخن گفتن می‌نهاده و طوطی تصوّر می‌کرده است که تصویر اوست که در آینه سخن می گوید و به این خیال با هم‌جنس خود سخن می گفته است. خاقانی گوید:

طوطی هر آن سخن که بگویی ز برکند
هرگه که شکل خویش ببیند در آینه

(دیوان خاقانی، ص۳۹۹)

من چو طوطیّ و جهان در پیش من چون آینه‌ست
لاجرم معذورم ار جز خویشتن می ننگرم
هرچه عقلم از پس آینه تلقین می کند
من همان معنی به‌صورت بر زبان می‌آورم

(همان، ص۲۴۸)

حافظ گوید:

در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند
آن‌چه استاد ازل گفت بگو می گویم

(دیوان، غزل ۳۸۰)

مولانا هم، در دفتر پنجم مثنوی (ص۹۱)، به این سنّت اشاره کرده است:

طوطی در آینه می بیند او
عکس خود را پیش او آورده رو
در پس آینه آن اُستا نهان
حرف می گوید ادیب خوش‌زبان
طوطیک پنداشته کاین گفت پست
گفتن طوطی‌ست کاندر آینه‌ست
پس ز جنس خویش آموزد سخن
بی‌خبر از مکر آن گرگ کهن
از پس آینه می‌آموزدش
ورنه ناموزد جز از جنس خودش

منابع و مآخذ

۱. اقبال لاهوری، محمّد، کلیّات اشعار فارسی، تهران انتشارات جاویدان، چاپ چهارم، ۱۳۷۰
۲. بلخی، جلال‌الدین محمّد، کلیّات دیوان شمس تبریزی مطابق نسخه‌ی تصحیح شده‌ی استاد بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران، انتشارات ربیع، چاپ اول، ۱۳۷۴
۳. ـــــــــ، فیه‌مافیه به تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ ششم، ۱۳۶۹.
۴. ـــــــــ، مثنوی معنوی، به تصحیح رینولدالین نیکلسون، تهران، انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۷۵
۵. حافظ، محمّد، دیوان به تصحیح بهاءالدّین خرّمشاهی، تهران، انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۳
۶. حلاّج، حسین بن منصور، دیوان، تهران، انتشارات سنایی، چاپ دهم، ۱۳۸۰
۷. خاقانی شروانی، افضل‌الدّین بدیل، دیوان به تصحیح ضیاءالدّین سجّادی، تهران، انتشارات زوّار، چاپ چهارم، ۱۳۷۳
۸. خزائلی، محمّد، شرح گلستان، تهران، انتشارات جاویدان، چاپ هفتم، ۱۳۶۶
۹. رودکی، ابوعبدالله، دیوان براساس نسخه‌ی نفیسی و ی. براگینسکی، تهران، انتشارات نگاه، چاپ اول، ۱۳۷۳
۱۰. سنگری، محمدرضا و دیگران، ادبیات۲ پیش‌دانشگاهی، چاپ ۱۳۸۰
۱۱. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، کشف‌المحجوب، تصحیح و. ژوکوفسکی با مقدّمه‌ی دکتر قاسم انصاری، انتشارات طهوری، چاپ دوم، ۱۳۷۱

عیوب ملقّبه و غیرملقّبه در قافیه

چکیده

نویسنده در این مقاله، ضمن تشریح قافیه و عیوب آن، ابیاتی را از کتاب‌های ادبیّات فارسی دوره‌ی متوسطه که چنین عیوبی دارند استقرا و بیان کرده‌اند.

کلید واژه‌ها

قافیه، اقوا، اکفا، ایطا، سناد

غلامرضا هاتفی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان های رضوان شهر یزد و صدوق

کلمات تامکرر آخر بیت‌ها و مصراع‌ها را که تمام یا قسمتی از آن‌ها هماهنگ و حرف اصلی آخر آن‌ها یکسان است «کلمات قافیه» می گویند. آن‌چه درباره‌ی قافیه باید مورد توجه قرار بگیرد این است که قافیه تنها تکرار کلمات هماهنگ در آخر مصراع‌ها و بیت‌ها نیست و نقش مهم‌تری در شعر دارد؛ از جمله بر خیال انگیزی شعر می افزاید و یادگیری آن را آسان می کند. هم‌چنین نمودار وحدت و تناسب شعر است و نقش های دیگری نیز دارد.

آهنگ و توازن شعر به چند عامل بستگی دارد. مهم‌ترین آن‌ها وزن و قافیه، ردیف، جناس، موازنه، ترصیع و هماهنگی حروف است. قافیه در واقع هماهنگی و هم‌سانی صامت‌ها و مصوت‌های آخر کلمات قافیه است و مکمل وزن شعر نیز هست.

شعرهایی که در یک وزن و بحرند ولی قافیه‌های متفاوت دارند اغلب در شنونده تأثیر متفاوت می گذارند. مثلاً تفاوت لحن حماسی شعر فردوسی و لحن آرام پدرانه‌ی بوستان سعدی، که هر دو در یک وزن سروده شده‌اند، تا حدی مربوط به‌طرز استفاده از کلمات پایان مصراع هاست.

علاوه بر این موارد، قافیه در میان کلمات شعر تشخص لفظی دارد و از طریق آهنگ کلمات مفهوم را به خواننده و شنونده القا می کند. هم‌چنین مصراع‌های شعر را تفکیک و مشخص می کند و توجه خواننده را به زیبایی ذاتی کلمات زبان جلب می‌نماید و در نهایت بر خیال‌انگیزی شعر می افزاید.

عیوب قافیه

قوافی معیوب قافیه‌هایی است که در آن‌ها اندک انحرافی از قانون قافیه دیده شود. این گونه قوافی کم و بیش در اشعار شاعران بزرگ نیز آمده است. عیوب قافیه بر دو دسته تقسیم می شوند ملقّبه و غیر ملقّبه.

عیوب ملقبه‌ی معروف چهار نوع‌اند:
۱. اقوا، ۲. اکفا، ۳. سناد، ۴. ایطا

وجود عیوب قافیه در کتاب های ادبیّات فارسی دوره‌ی دبیرستان، نگارنده را بر آن داشت تا آن‌ها را به تفکیک مشخص سازد.

اقوا

هر گاه در هجای قافیه هم سانی مصوت برخلاف قاعده رعایت نگردد قافیه دارای عیب اقوا خواهد بود.

مگر کان دلاور گوسال خورد
شود کشته بر دست این شیر مرد

(کتاب ادبیات فارسی ۱، صفحه‌ی ۱۳)

بگیر و ببر زنده بر دار کن
وزو نیز یا من مگردان سخن

(۱۳/۱)

برآمیخت رُهّام گرز گران
غمی شد ز پیکار دست سران

(۸/۲)

بلبل از گل بگذرد چون در چمن بیند مرا
بت‌پرستی کی کند گر برهمن بیند مرا
در سخن مخفی شدم مانند بو در برگ گل
هر که خواهد دیدنم گو در سخن بیند مرا

(۸۱/۲)

جانان من بر خیز و آهنگ سفر کن
گر تیغ بارد گو ببارد جان سپر کن

(۸۱/۳)

بدو باشد همیشه خرّم و کش
بر آن امید کاو بانگی کند خوش
(۱۱۴/۳)

ای صبح‌دم ببین که کجا می‌فرستمت
نزدیک آفتاب وفا می‌فرستمت
دست هوا به رشته‌ی جان بر گره زده‌ست
نزد گره‌گشای هوا می‌فرستمت
جان یک نفس درنگ ندارد گذشتنی است
ورنه بدین شتاب چرا می‌فرستمت
(۱۱۶/۳)

دست درکش کرد با آتش به هم
خویشتن گم کرد با او خوش به هم
(۱۱۸/۳)

تو کجایی تا شوم من چاکرت
چارقت دوزم کنم شانه سرت
(۱۹۲/۳)

این چه ژاژ است و چه کفر است و فشار
پنبه‌ای اندر دهان خود فشار
(۱۹۳/۳)

کنونت که امکان گفتار هست
بگوی ای برادر به لطف و خوشی
که فردا چو پیک اجل در رسد
به حکم ضرورت زبان درکشی
(۳ تخصصی / ۱۰۲)

گل همین پنج روز و شش باشد
وین گلستان همیشه خوش باشد
(۳خ / ۱۰۶)

بری دان ز افعال چرخ بری را
نشاید ز دانا نکوهش بری را
همی تا کند پیشه عادت همی کن
جهان مر جفا را تو مر صابری را
نگر نشمری ای برادر گزافه
به دانش دبیری و نه شاعری را
به هارون ما داد موسی قران را
نبودست دستی بر آن سامری را
تو باقید بی اسب پیش سواران
نباشی سزاوار جز چاکری را
پسندست با زهد عمار و بوذر
کند مدح محمود مر عنصری را
(۳خ / ۱۵۷)

یکی برزیگری نالان در این دشت
به چشم خون‌فشان آلاله می‌کشت
(۳خ / ۲۹۷)

اِکفا

عیب قافیه‌هایی است که رَوی آن‌ها در تلفظ یکسان یا نزدیک به هم ولی در نوشتن مختلف باشند. در کتب ادبیّات فارسی دوره‌ی دبیرستان موردی یافت نشد.

سِناد

در لغت به معنی اختلاف است و در قافیه اختلاف حرف ردف را گویند، خواه اصل باشد و خواه زاید.

هم حرکاتش متناسب به هم
هم خُطُواتش متقارب به هم
(۳ / ۱۳۶)

نکوهش نکن چرخ نیلوفری را
برون کن ز سر باد خیره‌سری را
(۳خ / ۱۵۶)

آن‌چه ایشان را در این ره رخ نمود
کی تواند شرح آن پاسخ نمود
(۳خ / ۲۵۲)

خواجه گفتش فی امان‌الله برو
مرمرا اکنون نمودی راه نو
(۳خ / ۲۵۷)

ایطا

مکرر کردن قافیه است و در لغت به معنی قدم بر جای قدمی دیگر نهادن است و آن بر دو قسم است: **ایطای جلی**، **ایطای خفی**.

الف) ایطای جلی آن است که تکرار قافیه پیدا و آشکار باشد، مانند قافیه کردن دردمند با حاجت‌مند

ب) ایطای خفی آن است که تکرار قافیه آشکار نباشد؛ مانند دانا با گویا.

در کتب ادبیّات فارسی یاد شده موردی یافت نشده است.

شایگان

اغلب تکرار علامت جمع در قافیه را عیب می‌دانند و اصطلاح «شایگان» را برای آن به‌کار می‌برند. مانند قافیه کردن (مردان، زنان) و یا این‌که «ین» در جمع‌های مؤمنین و مسلمین و «ات» در جمع‌های صفات و مشکلات.

در خون من غرور نیاکان نهفته است
خشم و ستیز رستم‌دستان نهفته است
در تنگنای سینه‌ی حسرت کشیده‌ام
گهواره‌ی بصیرت مردان نهفته است
(۱۸۶/۱)

عیوب غیرملقّبه

از جمله وقتی که رَوی را جایی ساکن و جایی متحرک آورند.

جانان من اندوه لبنان کشتْ ما را
بشکست داغ دیر یاسین پشتِ ما را
(۸۱/۳)

قافیه‌ی معموله

قافیه‌ی معموله قافیه‌ای است که محصول ابتکار ذهن و دخالت شاعر در وضع حرف رَوی باشد. بدین‌ترتیب که شاعر با عمل ابتکاری حرف جز رَوی اصلی را روی شعر قرار دهد و درنتیجه قافیه‌هایی بیاورد که متضمن لطافت یا ابداعی باشند.

الف: از ترکیب دو کلمه

موردی در این کتاب‌ها یافت نشد

ب: تجزیه‌ی یک کلمه

بوی گل و بانگ مرغ برخاست
هنگام نشاط و روز صحراست
فراش خزان ورق بیفشاند
نقاش صبا چمن بیاراست

(۱۲۸/۱)

علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را
که به ما سوا فکندی همه سایه‌ی هما را
به جز از علی که گوید به پسر که قاتل من
چو اسیر توست اکنون به اسیر کن مدارا
ز نوای مرغ یاحق بشنو که در دل شب
غم دل به دوست گفتن چه خوش است شهریارا

(۲/۲)

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپ و راست
ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که راست
خلق چو مرغابیان زاده ز دریای جان
کی کند این جا مقام مرغ کزان جای خاست

(۶۲/۲)

دل می‌رود ز دستم صاحب‌دلان خدا را
دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
ده روز مهر گردون افسانه است و افسون
نیکی به جای یاران فرصت شمار یارا
آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است
با دوستان مروّت با دشمنان مدارا
سرکش مشو که چون شمع از غیرتت بسوزد
دلبر که در کف او موم است سنگ خارا
آیینه‌ی سکندر جام می است بنگر
تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا

(۹۸/۲)

منم چون شاخ تشنه در بهاران
تویی هم‌چون هوای باد و باران

(۱۱۵/۳)

هر کاو شراب فرقت روزی چشیده باشد
داند که سخت باشد قطع امیدواران
با ساربان بگویید احوال آب چشمم
تا بر شتر نبندد محمل به روز باران

(۹۳/۳)

با کسان بودنت چه سود کند
که به گور اندرون شدن تنهاست

یار تو زیر خاک مور و مگس
یدل آن که گیسوت پیراست

(۳خ/ ۹۰)

دلم شکسته‌تر از شیشه‌های شهر شماست
شکسته باد کسی کاین چنینمان می‌خواست

(۳خ/ ۱۹۸)

ب: تجنیس

تجنیس در علم قافیه به معنی آوردن انواع جناس در محل قافیه است.

ای خدا ای فضل تو حاجت‌روا
با تو باد هیچ کس نبود روا

(۵/۱)

خرامان شده سوی آب روان
چنان چون شده باز جوید روان

(۱۶/۱)

برخیز و مخور غم جهان گذران
بنشین و دمی به شادمانی گذران

(۷۸/۲)

کاووس کیانی که کی‌اش نام نهادند
کی بود؟ کجا بود؟ کی‌اش نام نهادند؟

(۱۶۷/۳)

اگر یک سر موی برتر پرم
فروغ تجلی بسوزد پرم

(۴خ/۴)

یاد آرید ای مهان زین مرغ زار
یک صبوحی در میان مرغزار

(۳خ/ ۲۵۵)

ج: ذوقافیتین

به شعری که دو قافیه داشته باشد ذوقافیتین می‌گویند.

حبیب خدای جهان آفرین
نگه کرد بر روی مردان دین

(۱۲/۲)

از دست و زبان که برآید
کز عهده‌ی شکرش به درآید

(۱/۳)

زاغی از آن‌جا که فراغی گزید
رخت خود از باغ به‌راغی کشید

(۱۳۶/۳)

مردی شکوه شوکت عیسی شنیده
موسی صفت بر سینه‌ی سینا تنیده

(۱۴۱/۳)

گفت ای موسی دهانم دوختی
وز پشیمانی تو جانم سوختی

(۱۹۳/۳)

هر کسی را سیرتی بنهاده‌ام
هر کسی را اصطلاحی داده‌ام

(۱۹۴/۳)

تکرار قافیه

و آن آوردن یک قافیه به دفعات متعدّد در یک شعر است. قدما برای تکرار قافیه حدودی تعیین کرده بودند و تکرار قافیه را در غزل بیش از یک‌بار جایز نمی‌دانستند. در قصیده نیز عقیده داشتند که باید بین قوافی مکرر حداقل هفت بیت فاصله باشد.

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید
گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید

گفتم زمان عشرت دیدی که چون سرآمد
گفتا خموش حافظ کین غصه هم سرآید
(۶۸/۱)

ناله‌ی مرغ اسیر این همه بهر وطن است
سلک مرغ گرفتار قفس هم‌چو من است
فکری ای هم‌وطنان در ره آزادی خویش
بنمایید که هرکس نکند مثل من است
(۱۳۶/۱)

من نگویم که مرا از قفس آزاد کنید
قفسم برده به باغی و دلم شاد کنید
هر که دارد ز شما مرغ اسیری به قفس
برده در باغ و به یاد منَش آزاد کنید
(۱۴۱/۱)

عشق شوری در نهاد ما نهاد
جان ما در بوته‌ی سودا نهاد
گفت و گویی در زبان ما فکند
جست‌وجویی در میان ما نهاد
(۱۷۷/۲)

به دنبال دفترچه‌ی خاطرات
دلم گشت هر گوشه‌ی سنگرت را
همان دستمالی که یک روز بستی
به آن زخم بازوی هم‌سنگرت را
(۱۸۴/۲)

علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را
که به ما سوا فکندی همه سایه‌ی هما را
دل اگر خداشناسی همه در رخ علی بین
به علی شناختم من به خدا قسم خدا را
(۲/۲)

حدیث روضه نگویم گل بهشت نبویم
جمال حور نجویم دوان به سوی تو باشم
هزار بادیه سهل است با وجود تو رفتن
اگر خلاف کنم سعدیا به سوی تو باشم
(۷/۲)

دلا تا کی در این زندان فریب این و آن بینی
یکی زین چاه ظلمانی برون شو تا جهان بینی
چه باید نازش و نالش بر اقبالی و ادباری
که تا برهم زنی دیده نه این بینی نه آن بینی
(۱۰۱/۲)

شخصی به هزار غم گرفتارم
در هر نفسی به جان رسد کارم
بی زَلّت و بی گناه محبوسم
بی علّت و بی سبب گرفتارم
(۱۶۹/۲)

پیش صاحب‌نظران ملک سلیمان باد است
بلکه آن است سلیمان که ز ملک آزاد است
آن که گویند که بر آب نهاده‌ست جهان
مشنو ای خواجه که تا درنگری بر باد است
(۱۸۵/۳)

بر راستیِ بال نظر کرد و چنین گفت
امروز همه روی زمین زیر پر ماست
زی تیر نگه کرد و پر خویش بر او دید
گفتا ز که نالیم که از ماست که برماست
(۱۳۰/۳)

نکوهش مکن چرخ نیلوفری را
برون کن ز سر بادِ خیره‌سری را
درخت تو گر بار دانش بگیرد
به زیر آوری چرخ نیلوفری را
(خ/۱۵۶/۳)

خوشا دردی که درمانش تو باشی
خوشا راهی که پایانش تو باشی
عراقی طالب درد است دائم
به بوی آن که درمانش تو باشی
(خ/۱۶۰/۳)

از خویش برآورد تمنّای تو ما را
ره داد به فردوس تماشای تو ما را
این ما حضری بود که در دیدن اوّل
کرد از دو جهان سیر تماشای تو ما را
(خ/۱۶۱/۳)

ای صبح‌دم ببین که کجا می‌فرستمت
نزدیک آفتاب وفا می‌فرستمت
این سر به مهر نامه بدان مهربان رسان
کس را خبر مکن که کجا می‌فرستمت
(۱۱۶/۳)

هوای عشق مرا تازه در دل افتاده است
نظر کنید که دریا به ساحل افتاده است
میانه‌ی من و آن شوخ تا چه انجامد
من آتشین دل و او آهنین دل افتاده
مپرس ره که ز سرهای رهروان حرم
نشانه‌هاست که منزل به منزل افتاده است
مسافران طریقت ز من جدا مشوید
که دور بینم و چشمم به منزل افتاده است
(خ/۱۶۹/۳)

باز آی که چون برگ خزانم رخ زردی است
با یاد تو دم‌ساز، دل من دم سردی است
چون جام شفق موج زند خون به دل من
با این همه دور از تو مرا چهره‌ی زردی است
(خ/۱۸۷/۳)

بر این کبود غریبانه زیستم چون ابر
تمام هستی خود را گریستم چون ابر
ز بام دهر فرو ریختم ستاره‌ی اشک
که من به سایه‌ی خورشید زیستم چون ابر
(خ/۱۹۳/۳)

گل دفتر اسرار خداوند گشوده است
صحرا ورق تازه‌ای از پند گشوده است
آیینه‌ی عریانیِ زیبای معانی است
این حجله‌ی سبزی که خداوند گشوده است
(خ/۱۸۷/۳)

یکی برزیگری نالان در این دشت
به چشم خون‌فشانه آلاله می‌کشت
همی کشت و همی گفت ای دریغا
که باید کشتن و هشتن در این دشت
(خ/۲۹۷/۳)

منابع و مآخذ

۱. احمدنژاد، کامل، فنون ادبی، انتشارات پویا، تهران، ۱۳۸۲
۲. سنگری، محمدرضا و دیگران ادبیّات فارسی سال اوّل دبیرستان، چاپ و نشر کتاب‌های درسی، تهران، ۱۳۸۳
۳. ـــــــ، ادبیّات فارسی سال دوم دبیرستان، چاپ و نشر کتاب‌های درسی، تهران، ۱۳۷۹
۴. ـــــــ، ادبیّات فارسی سال سوم رشته‌ی تجربی، چاپ و نشر کتاب‌های درسی، تهران، ۱۳۷۸
۵. ـــــــ، ادبیّات فارسی سال سوم رشته‌ی ادبیّات، چاپ و نشر کتاب‌های درسی، تهران، ۱۳۷۸
۶. شاه‌حسینی، ناصرالدین، شناخت شعر، انتشارات هما، تهران، ۱۳۸۰
۷. شمیسا، سیروس، آشنایی با عروض و قافیه، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۹

تحلیل و بررسی کباب غاز

چکیده

داستان کباب غاز در کتاب ادبیات دوم دبیرستان تاکنون نقدهایی را به دنبال داشته است. نویسنده‌ی مقاله با بررسی موضوع، زبان، ساخت و شخصیت‌های داستان، نگاهی دیگر به آن دارد.

کلید واژه‌ها

کباب غاز، جمالزاده، ساخت داستان، نقد و تحلیل، اصل غافل‌گیری

ایران عبادپوراصل

کارشناس زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های آذرشهر و ممقان

مقدمه

در سال ۱۲۶۱ هجری عبداللطیف تسوجی تبریزی کتاب «هزار و یک شب» را از زبان عربی به فارسی ترجمه کرد. ترجمه‌ی مزبور خیلی ساده و سلیس است، به گونه‌ای که خواننده بر صاحب قلم حسد می‌ورزد و غبطه می‌خورد. بعدها با ترجمه‌ی «حاجی بابای اصفهانی» و «ژیل بلاس» از «میرزا حبیب اصفهانی» و «دکامرون» از شوشتری، ساده‌نویسی در ایران رونق گرفت و با علامه دهخدا (در چرند و پرند) ادامه یافت.

از چرند و پرند که بگذریم با آثاری چون «کتاب احمد» و «سیاحت‌نامه‌ی ابراهیم‌بیک» روبه‌رو هستیم که به زبان ساده نوشته شده‌اند. از جمال‌زاده نیز «یکی بود یکی نبود» را، به عنوان اولین مجموعه‌ی قصه، داریم با ویژگی‌های زیر:

۱) زبان داستان محاوره‌ای است.

۲) داستان‌ها درباره‌ی اشراف و دربار و بازرگان‌ها نیست بلکه درباره‌ی طبقه‌ی متوسطی است که با انقلاب مشروطیت رشد و نمو یافته‌اند. به این ترتیب ادبیات داستانی در میان مردم رواج می‌یابد.

۳) داستان محصول زبان و فرهنگ فارسی است و ترجمه و تنظیم از زبان‌های دیگر نیست.

۴) ضعف بزرگ اثر آن است که نویسنده از جامعه‌ی ایران دور مانده و تجربه‌های ملموسی از زندگی مردم ندارد و نمی‌تواند شخصیت‌های داستانی را خلق کند و بپروراند.

متن داستان کباب غاز

موضوع این داستان بر محور ماجرا و حادثه قرار دارد، یعنی حوادث دست به دست هم می‌دهند و داستان را به جلو می‌برند. پایان داستان هم برخلاف انتظار اتفاق می‌افتد و خواننده‌ی داستان غافل‌گیر می‌شود.

داستان ساده و شیرین است و به زبان عامیانه نوشته شده و پر از اصطلاحات عامیانه و ضرب‌المثل است. در داستان به مسائل و مصالح دینی و فرهنگی اشاره‌هایی شده است؛ مانند «زبانش چون ذوالفقار علی از نیام برآمده»، «شق‌القمر می‌کند» و یا «مانند حضرت ابراهیم که بخواهد اسماعیل را قربانی کند».

داستان عبارت‌های عامیانه‌ای از این قبیل دارد:

«یک بز نره خر گردن کلفت را نمی‌شود وعده گرفت، تنها همان رتبه‌های بالا را وعده بگیر و مابقی را نقداً خط بکش و بگذار سماق بمکند»، «شکم صابون زدن»، «مثل بد بیخ ریش صاحبش»، «هر گلی هست به سر خودت بزن». که هر کدام کنایه‌ای در بر دارند. عبارت‌های ساده و روانی هم در قصه وجود دارد: «دیدم چاره‌ای نیست و خدا را هم خوش نمی‌آید این بی‌چاره، که لاعلاج از راه دور با شکم گرسنه و پای برهنه به امید چند ریال عیدی آمده، ناامید کنم.»

در مواردی از صنعت سجع هم استفاده شده است؛ مانند بوقلمون و مردم دون در «همان بجبوحه‌ی بخور بخور..... به یاد بی‌ثباتی فلک بوقلمون و شقاوت مردم دون

افتادم» و **پتیاره** و **بدقواره** در «مکر و فریب جهان پتیاره و وقاحت این مصطفای بدقواره...»

هم‌چنین متأثر از مقدمه‌ی گلستان سعدی می‌نویسد:

«بوی غاز چنان مستش کند که دامنش از دست برود» و با استفاده از کلمه‌ی عربی <بلّعت> و فعل «صرف کردن» عبارت زیر را زینت‌بخش داستان کرده است: «دو ساعت بعد مهمان‌ها، بدون تخلف تمام و کمال، دور میز حلقه زده در صرف کردن صیغه‌ی بلّعت اهتمام تامی داشتند». ضمن این‌که افراط در مترادف‌ها و عامیانه‌نویسی، ساده‌نویسی داستان را به سوی تصنع و زیاده‌گویی سوق داده است: «لات و لوت و آسمان‌جل، بی‌دست و پا و پخمه و گاگول، تابخواهی بدریخت و بدقواره...» و یا «خواستم نوکش را چیده، دمش را روی کولش بگذارم و به امان خدا بسپارم».

تعهد زبانی نویسنده فوق‌العاده چشم‌گیر است ولی معنا و ساخت داستان برخلاف ظاهر آراسته‌اش سست و بی‌دوام است.

راوی یکی از شخصیت‌های داستان است. ماجراها در خانه‌ی او اتفاق می‌افتد. راوی اول شخص مفرد است. در داستان مخاطبی حضور ندارد؛ یعنی کسی به روایت راوی واکنش نشان نمی‌دهد. زاویه‌ی دید راوی واقع‌گراست. راوی ماجراهای خود را روایت می‌کند. ماجراها به نوعی مستند هستند و روایت دست اول است. او هم‌چنان حس و درون خود را بیان می‌کند؛ مانند «دلم می‌تپد»، «شش دانگ حواسم پیش مصطفی بود». درنتیجه راوی، زاویه‌ی دید درون‌گرا هم دارد.

ساخت داستان

چارچوب داستان مانند چارچوب لطیفه‌هاست؛ یعنی مانند لطیفه‌ها پایان برخلاف انتظار و شگفت‌انگیز دارد. نقطه‌ی اوج داستان خواننده را غافل‌گیر می‌کند. برای مقایسه، دو لطیفه را با این داستان مقایسه می‌کنیم:

به بکی گفتند پدرت در چاه افتاده بیا از چاه برکشیم، گفت کشیدن لازم نیست پنجاه کیلو است!

به ملانصرالدین گفتند چند سال داری گفت چهل سال. ده سال بعد سؤال را تکرار کردند او باز هم گفت چهل سال. گفتند چگونه است که در ده سال فاصله‌ی زمانی سن تو تفاوتی نکرده است؟ گفت حرف مرد یکی است!

در هر دو لطیفه جوابی را می‌شنویم که انتظار نداریم. در این داستان هم که کباب غاز نباید خورده شود، برخلاف انتظار، مصطفی بال غاز را می‌کند و به نیش می‌کشد و بقیه‌ی مهمان‌ها هم به جان غاز می‌افتند. منتها در این جا لطیفه گسترش یافته و شکل و شمایل داستان را به خود گرفته است. ساخت قصه از لطیفه‌های عامیانه گرفته شده است و نویسنده با هجو، هزل و طنز قدرتمند و زیبایی آن را آراسته و شیوه‌ی نوین را در ادبیات ایران پدید آورده است.

داستان در یک خانواده‌ی متوسط و متجدد آغاز و پایان می‌یابد. میزبان کتاب‌های صادق هدایت را می‌خواند. در خانه‌شان تلفن است (زمان نوشتن داستان را باید درنظر بگیریم). کارمند اداره‌ای است. در خانه نوکری هم کار می‌کند و سعی می‌کند خود را به طبقات بالا متصل کند که از آن طبقه نیست. خود میزبان می‌گوید: «گفتم خودت بهتر می‌دانی که در این شب عیدی مالیه از چه قرار است و بودجه ابداً اجازه‌ی خریدن خرت و پرت تازه را نمی‌دهد.»

با این وضع، وقتی تلفن زنگ می‌زند، می‌گوید:

«احتمال می‌دهم وزیر داخله باشد» و یا «گفتم آقای مصطفی‌خان وزیر داخله شخصاً پای تلفن است»، عبارت‌های نقل شده ادعاهایی بیش نیستند. فقط جلو مهمان‌ها پزی می‌دهند. داستان دو عنوان دارد: «کباب غاز» یا رساله در حکمت مطلقه‌ی «از ماست که برماست».

داستان ماجراهای مجلسی را بیان می‌کند که در آن مجلس قرار بود مصطفی حیله‌ای به کار برد تا مهمان‌ها کباب غاز نخورند، ولی کباب غاز خورده می‌شود. شالوده‌ی داستان هم با عبارت عمومی و شایع «از ماست که بر ماست» تفسیر و توجیه شده است.

این خانواده در عین تجددخواهی سخت خرافاتی هم هست. وقتی میزبان به

خانمش پیش نهاد می‌کند:

«از منزل یکی از دوستان و آشنایان یک دست دیگر ظرف و لوازم عاریه بگیریم» خانم جواب می‌دهد: «... محال است در مهمانی اول بعد از عروسی بگذارم از کسی چیزی عاریه وارد این خانه بشود. مگر نمی‌دانی که شگون ندارد و بچه‌ی اول می‌میرد».

در اعمال و گفتار و شخصیت‌های داستان تناقض‌هایی به چشم می‌خورد. داستان هم به این تناقض‌ها زنده است. وقتی میزبان ماجرای مهمانی را با خانم در میان می‌نهد، خانم می‌گوید:

«تو شیرینی عروسی هم به دوستانت نداده‌ای و باید در این موقع درست جلوشان درآیی». چند سطر بعد می‌گوید:

«یک بُره خر گردن کلفت را که نمی‌شود وعده گرفت».

میزبان به زنش جواب می‌دهد:

«ای بابا خدا را خوش نمی‌آید که این بدبخت‌ها... شکم را مدتی است که صابون زده‌اند که کباب غاز بخورند». وقتی مهمان‌ها غذاها را می‌خورند، میزبان می‌گوید:

«به چشم خود دیدم که غاز گلگونم لخت لخت و قطعهٔ بعد آخرین طعمه‌ی این جماعت کرکس صفت شده».

مصطفی خود را «پسرعموی تنی» میزبان معرفی می‌کند و میزبان او را با این عبارت بلند بالا می‌پذیرد: «مصطفی پسرعموی دختردایی خاله‌ی مادرم بود.» شخصیت مصطفی هم متناقض است. در اول داستان، راوی مصطفی را این‌طور وصف می‌کند:

«لات و لوت و آسمان جل و بی‌دست و پا و پخمه و گاگول، تا بخواهی بدریخت و بدقواره... پک و پوزش کریه‌تر... (پشم‌های زرد و سرخ و حرمایی به اندازه‌ی یک انگشت از لابه‌لای یقه‌ی پیراهنش سر به در آورده و مثل کرم‌هایی که به مارچوبه‌ی گندیده افتاده باشند...)

از زبان راوی در قسمت دیگر داستان می‌خوانیم:

«آقای مصطفی خان با کمال متانت و دلربایی... باوقار و خون‌سردی هرچه تمام‌تر... به‌عنوان یکی از جوان‌های لایق و فاضل پایتخت...».

در لباس پوشیدن هم این تناقض‌ها وجود دارد. راوی می‌گوید:

«سر زانوهای شلوارش، که از بس شسته بودند به‌قدر یک وجب خورد رفته بود، و چنان باد کرده بود که راستی راستی تصور کردم دو رأس هندوانه از جایی کش رفته و در آن‌جا مخفی کرده است.»

چند صفحه‌ی بعدی می‌خوانیم:

«ناگهان مصطفی با لباس تازه و جوراب و کراوات ابریشمی ممتاز و پوتین جیر براق و زراق و افتان و خیزان چون طاووس مست وارد شد... گویی یکی از عشاق نامی سینماست...»

میزبان، که می‌خواهد مصطفی را به خانه‌اش راه ندهد، به زنش می‌گوید:

«تو را به خدا بگو فلانی هنوز از خواب بیدار نشده و شر این غول بی‌شاخ و دم را از سر ما بکن».

چند سطر بعد می‌گوید:

«خدا را خوش نمی‌آید این بی‌چاره، که لابد از راه دور و دراز با شکم گرسنه و پای برهنه به امید چند ریال عیدی آمده، ناامید کنم».

میزبان گرچه هم قطارهای خود را برای ناهار به مهمانی دعوت کرده است ولی می‌خواهد هرچه زودتر مصطفی را از خانه بیرون کند و می‌گوید:

«مصطفی این اسکناس را می‌گیری و زودی می‌روی که می‌خواهم هرچه زودتر از قول من و خانم به زن‌عمو سلام برسانی...»

چند سطر بعد می‌خوانیم:

«اصلاً امروز هم نمی‌گذارم از این‌جا بروی باید مهمان عزیز خودم باشی.»

مصطفی به میزبان می‌گوید:

«اگر ممکن باشد شیوه‌ای سوار کرد که امروز مهمان‌ها دست به غاز نزنند می‌شود غاز را فردا از نو گرم کرده و دوباره سر سفره آورد.»

راوی می‌گوید:

«مصطفی... بی‌اختیار دست دراز کرد و یک کتف غاز را کنده و به نیش کشید.»

شخصیت‌های داستان

زن میزبان به شوهرش می‌گوید که با یک کباب غاز که نمی‌شود دو بار مهمانی داد و بحرانی در داستان ایجاد می‌کند.

میزبان به مصطفای زیاد کودن و بی‌نهایت چلمن می‌گوید:

«... امروز یک عدد غاز خوب و تازه به هر قیمتی شده برای ما پیدا کن. مصطفی: در این روز عید، قید غاز را باید به کلی زد و از این خیال باید منصرف شد که در تمام شهر یک دکان باز نیست».

بعد از این ماجرا ظاهر و باطن مصطفی پا به پای داستان دگرگون می‌شود. لباس‌های پاره‌پوره او نو نوار می‌شود. بی‌نهایت چلمن، شخص شخیص و شاعر می‌شود و به راحتی می‌گوید: «احتمال می‌دهم وزیر داخله باشد و مرا بخواند. بگویید فلانی فعلاً سر میز است و بعد خودش تلفن خواهد کرد».

در مقابل میزبان مستأصل می‌شود و بیش‌تر تماشاگر صحنه‌ها می‌ماند. مهار اوضاع به دست مصطفی می‌افتد. مصطفی را بعد از این مصطفی خان صدا می‌زنند. میزبان برای حل مشکل به او رجوع می‌کند و به او اختیار می‌دهد:

«ولی به نظرم این گره به دست خودت گشوده خواهد شد. باید خوت مهارتی به

خرج بدهی که احدی از مهمانان در صدد دست زدن به غاز برنیایند».

مصطفی هم به خوبی از عهده‌ی کارش برمی‌آید «مهمانان سخت در محظور گیر کرده، تکلیف خود را نمی‌دانند... خواهی نخواهی جز تصدیق حرف‌های مصطفی و بله گفتن چاره نداشتند».

مصطفی خود را همدم شاعر معروف و ادیب پیشاوری جا می‌زند و حضار استاد

خطابش می‌کنند. چرا مصطفی این همه تغییر کرده است؟ نویسنده به صراحت جواب می‌دهد: «از اثر شراب و کباب چنان قلب ماهیتش شده بود که باور کردنی نیست...».

آقای جمال میرصادقی، داستان‌نویس و منتقد معروف (در کتاب جهان داستان، جمال‌زاده) می‌نویسد: «البته نویسنده با ذکر این که پسرعمو چند استکان زده، خواسته موضوع را غیرمستقیم توجیه کند اما چند استکان زدن چنین تحولی را در شخص به وجود نمی‌آورد و باور کردنی نیست.

داستان نشان می‌دهد که تغییر و تحولی در شخصیت داستان ایجاد نشده است. چون که در پایان داستان می‌بینیم که میزبان این جوان فاضل و دوست و ندیم و ادیب پیشاوری و وزیر داخله را از مسند سخنوری پائین می‌کشد و به اتاق دیگر می‌برد و می‌گوید: «خانه خراب... خیانت ورزیدی و نارو زدی؟ دیگر که این ناز شستت باشد و باز کشیده‌ی دیگری نثارش کردم».

نتیجه

این تغییر شخصیت مصطفی چگونه است که دوباره به حالت اول برگشته است؟ در این جا با مشکل بازگشت به حالت اولیه روبه‌رو هستیم و رشد و تکاملی در کار نبوده است. قبلاً اشاره شد که چارچوب داستان، چارچوب لطیفه را دارد. لاجرم شخصیت داستان هم شخصیت لطیفه‌ها را خواهد داشت. از این شخصیت‌ها در تاریخ و افسانه زیاد داریم. تلخک‌های درباری شخصیت‌های تاریخی لطیفه‌ها هستند و ملانصرالدین، جوحی، بهلول دیوانه و عاقل، دخو از شخصیت‌های افسانه‌ای و نیمه‌افسانه‌ای‌اند که شخصیت مصطفی شبیه آن‌هاست.

این شخصیت‌ها بسته به موقعیت‌ها از خود واکنش نشان می‌دهند، هم می‌توانند عاقل باشند و هم دیوانه. این شخصیت‌ها تیپیک هستند. داستان کباب غاز، داستان حادثه‌محور است نه شخصیت‌محور، درنتیجه رشد شخصیت‌ها در کار نیست.

اما چرا کباب غاز خورده شد؟

دلیل اول: بنای داستان بر مهمانی با کباب غاز بود و بدون آن، مهمانی معنا و مفهوم خود را از دست می‌داد.

دلیل دوم: مصطفی هم گرچه موظف بود بنابه مصلحتی از نخوردن کباب غاز دفاع کند ولی حالت عمومی مهمان‌ها و خود مصطفی ناخودآگاه بر این مصلحت غلبه کرد.

دلیل سوم: میزبان می‌گوید: «حیف نیست که از چنین غازی گذشت که شکمش را از آلوی برغان پر کرده‌اند و...».

مصطفی از شنیدن آلوی برغان آب از دهانش راه می‌افتد و به هوای آلو شانه‌ی غاز را می‌کند و به دندان می‌کشد.

در داستان اگرچه مهمان‌ها برای کباب غاز دعوت شده‌اند ولی به دلیل کمی شعور و سستی اراده، خود را به مصطفای عاقل و دیوانه تسلیم می‌کنند. هرگاه او می‌گوید که کباب غاز را نخوریم، خواهی‌نخواهی می‌گویند نخوریم و هرگاه ـ مصطفی ـ می‌گوید بخوریم و دست به غاز می‌برد و کتفش را می‌کند، آن‌ها هم در یک آن کلک غاز را می‌کنند.

منابع و مآخذ

۱. ادبیات فارسی سال دوم دبیرستان (داستان کباب غاز)

۲. میرصادقی، جمال، جهان داستان (ایران)، چاپ اول، تهران: نشر اشاره ـ ۱۳۸۱

3. H. Kamshad - Modern Persian prose literature, First printed, London - Cambridge university press, 1966

توصیف یا تصویر

چکیده

در مورد معنی بیت «چو بوسید پیکان سر انگشت وی/ گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی»، در درس رستم و اشکبوس در کتاب ادبیات فارسی سال دوم دبیرستان، نظریه‌های متفاوتی درباره‌ی مرجع ضمیر «اوی» عنوان شده است. با توجه به نمونه‌های ارائه‌شده، مؤلف بر این باور است که جایگاه این بیت در زنجیره‌ی مفهومی داستان است، نه در زنجیره‌ی معنایی آن. این بیت تصویری است از عظمت قدرت و هیبت و هیمنه‌ی رستم؛ یعنی فردوسی می‌خواهد بگوید قدرت جنگاوری و کمان کشی رستم به حدی است که دیگر راهی برای ادامه‌ی حیات هم‌نبرد خود باقی نخواهد گذاشت و اشکبوس را از حالا باید مرده پنداشت؛ «اگرچه باز هم تیر پرتاب نشده است.» بنابراین، بیت «تصویری محقق‌الوقوع» است، نه «توصیفی ساده از حرکات و افعال رستم».

کلیدواژه‌ها

رستم، اشکبوس، فردوسی، توصیف، تصویر

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

«شاهنامه، ج۱، ص۶۳۹»

چو از کوه بفروخت گیتی فروز
دو زلف شب تیره بگرفت روز
از آن چادر قیر بیرون کشید
به دندان لب ماه در خون کشید

«همان، ۶۳۳»

سخن از بیت نخستین است، یکی از ابیات داستان زیبا و دل‌نشین رستم و اشکبوس؛ و دو بیت بعد شاهد مثالی بر آن‌چه ادعا خواهد شد. در تحلیل و توجیه بیت آغازین، نظریات متفاوتی بیان شده است که ماحصل آن را می‌توان در حداقل دو نظریه‌ی زیرین ـ که هر دو به نوعی توصیف حرکت رستم در تیراندازی‌اند ـ خلاصه کرد.

در تحلیل نخستین آمده است: مرجع ضمیر «اوی» در هر دو مصراع رستم است و افزوده است: اگر بنا باشد به محض برخورد پیکان تیر با سر انگشت رستم، تیر از مهره‌ی پشت اشکبوس بگذرد پس چه لزومی دارد که فردوسی دوباره بگوید «بزد بر بر و سینه‌ی اشکبوس» و از سویی به چه استنادی مرجع ضمیر «اوی» در مصراع اول، «رستم» و در مصراع دوم «اشکبوس» است؟ (رشد ۷۳، ص۲۵)

امّا نظریه‌ی دوم چنین تحلیل می‌کند: امّا مراجعه به شاهنامه و تأمّل در بقیّه‌ی ابیات داستان، خواننده را بر این باور خواهد رساند که مرجع ضمیر «اوی» در مصراع دوم اشکبوس است، نه رستم...

در پاسخ باید گفت که در واقع بین دو مصراع از نظر ترتیب رویدادها، تقدیم و تأخیری روی داده و ترتیب آن‌ها در اصل بدین گونه است که وقتی پیکان تیر سر انگشت رستم را لمس کرد او تیر را سریع و با قدرت بر سینه اشکبوس زد، به گونه‌ای که از مهره‌ی پشت اشکبوس عبور کرد (رشد ۷۷، صص۴۴ و ۴۵).

آیا می‌شود گفت که این بیت نقش توصیفی ندارد؟ یعنی قصد آن را ندارد که حرکات رستم را در تیراندازی توصیف و تبیین کند و در زنجیره‌ی معنایی داستان ـ نه مفهومی آن ـ دخالتی ندارد، بلکه خود بیتی مستقل است و تنها جنبه‌ی تصویرآفرینی دارد؟ تصویری که هم‌چون صدها بیت دیگر، وظیفه‌ی پردازش و صحنه‌آرایی دارد، به‌خصوص که در بیت بعد می‌گوید:

بزد بر بر و سینه‌ی اشکبوس

سومین بیت سرآغاز سخن، شاهدی بر این مدعاست که صحنه‌ای از طلوع صبح و سرخی فلق را تصویر کرده است و باز

عباس رحیم بختیاری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های اصفهان

نمونه‌ای دیگر از این گونه تصویرسازی، بیت دوم و سوم از داستان کاموس کشانی است، به گونه‌ای که می‌توان آن دو را از زنجیره‌ی معنایی شعر حذف کرد:

رده بر کشیده همه یک سره
چو رهّام گودرز بر میسره
ز نالیدن کوس با کرّنای
همی آسمان اندر آمد ز جای
دل چرخ گردان بدو چاک شد
همه کام خورشید پر خاک شد
چنان شد که کس روی هامون ندید
ز پس گرد کز رزمگه بردمید

«شاهنامه، ج۱، ص۶۰۰»

و ابیات آغازین رزم رستم و سهراب تصویری است از ناکامی، ناکامی‌ای که به وقوع خواهد پیوست و هنوز از آن خبری نیست.

اگر تندبادی برآید ز کنج
به خاک افکند نارسیده ترنج...
جوانی و پیری به نزدیک مرگ
یکی دان چو اندر بدن نیست برگ

«همان، ص۳۰۰»

و این ابیات، که براعت استهلالی است در تراژدی رستم و اسفندیار، نمونه‌ای دیگر از تصویرسازی‌های فردوسی است، بدون این که توصیف از فردی یا عملی باشد:

کنون خورد باید می خوش گوار
که می بوی مشک آید از جویبار
هوا پرخروش و زمین پر ز جوش
خنک آن که دل شاد دارد به نوش...

به پالیز بلبل بنالد همی
گل از ناله‌ی او ببالد همی
چو از ابر بینم همی باد و نم
ندانم که نرگس چرا شد دُژم...
بدرد همی باد پیراهنش
درفشان شود آتش اندر تنش
به عشق هوا بر زمین شد گوا
به نزدیک خورشید فرمانروا
که داند که بلبل چه گوید همی
به زیر گل اندر چه موید همی؟

«رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار، ص۱۵۱»

با توجه به نمونه‌ها می‌توان برداشت کرد که بیت مورد نظر فقط یک تصویر است نه توصیف. مرجع ضمیر «اوی» در مصراع اوّل رستم و در مصراع دوم اشکبوس است و قصد فردوسی از آوردن بیت مورد نظر، تنها بیان عظمت و هیبت و هیمنه‌ی رستم است به هنگام پرتاب تیر؛ یعنی می‌خواهد بگوید:

قدرت جنگاوری و کمان‌کشی رستم به‌حدّی است که دیگر راهی برای ادامه‌ی حیات هم‌نبرد خود باقی نخواهد گذاشت و اشکبوس را از حالا باید مرده پنداشت، اگرچه باز هم تیر پرتاب نشده است. به‌خصوص که فردوسی بزرگی تیر و قدرت و عظمت جنگاوری رستم را، پس از پرتاب، این گونه توصیف می‌کند:

چو برگشت رستم، هم‌اندر زمان
سواری فرستاد خاقان دمان
کز آن نامور، تیر بیرون کشید
همه تیر با پَر پُر از خون کشید
همه لشکر آن تیر برداشتند
سراسر همه نیزه پنداشتند

«شاهنامه، ج۱، ص۶۳۹»

منابع و مآخذ

۱. رشد آموزش زبان و ادبیّات فارسی، شماره‌ی ۷۳
۲. رشد آموزش زبان و ادبیّات فارسی، شماره‌ی ۷۷
۳. شعار، جعفر، رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار، تهران، علمی، چاپ هشتم، ۱۳۷۰
۴. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، تهران، قفنوس، ۱۳۷۸

کنایات را بهتر بشناسیم

چکیده

یکی از مباحث مهم علم بیان، که در تعریف و شناخت آن اختلاف‌نظر وجود دارد، کنایه است و همین امر، فراگیران را دچار مشکل کرده است. نویسنده در این مقاله کوشیده است با ارائه‌ی یک تقسیم‌بندی جدید و دقیق، این اختلاف نظر را کاهش دهد و شناخت و یادگیری کنایه را آسان‌تر و دقیق‌تر نماید.

کلید واژه‌ها

کنایه، کنایات یک واژه‌ای و چند واژه‌ای، ساختار زبانی و بلاغی

حسین علی‌نژاد

کارشناس زبان و ادبیات فارسی ـ اردبیل

برخی معتقدند «کنایه» همیشه به‌صورت جمله است و هیچ‌گاه به‌صورت واژه‌ی مفرد نیست. در مقابل، برخی معتقدند کنایه به‌صورت واژه‌ی مفرد هم می‌آید. نگارنده، برای اثبات نظر دوم، دست به یک تقسیم‌بندی جدید زده و سعی نموده است این مشکل را حل نماید تا خوانندگان و فراگیران به راحتی کنایه را از غیرکنایه تشخیص دهند.

برای این که مبحث «کنایات» را بهتر بشناسیم باید آن را مثل یک پیکر کالبدشکافی کنیم؛ یعنی باید همه‌جانبه به این موضوع نگاه کنیم، هم به ظاهر آن توجه کنیم و هم به باطن آن؛ هم از نظر ساختار زبانی آن را بررسی کنیم و هم از نظر بلاغی. بر این اساس کنایه را به دو دسته‌ی کلی تقسیم کردیم: از نظر «ساختار زبانی و دستوری» و از نظر «بلاغی و ادبی»

الف) کنایه از نظر ساختار زبانی و دستوری

این کنایه خود بر دو نوع است: کنایات یک واژه‌ای و کنایات چند واژه‌ای

کنایات یک واژه‌ای: کنایاتی هستند که در ساختمان آن‌ها فقط یک واژه به‌کار رفته است و به چهار دسته تقسیم می‌شوند: کنایات ساده، کنایات مشتق، کنایات مرکب و کنایات مشتق مرکب

۱. **کنایات ساده:** کنایاتی هستند که در ساختمان آن‌ها فقط یک تکواژ آزاد به‌کار رفته است. مثال: «جگر» کنایه از فرزند. از لیلی و مجنون نظامی:

گر من جگر توام متابم
چون بی تمکان مکن کبابم

۲. **کنایات مشتق:** کنایاتی هستند که از یک تکواژ آزاد و یک یا چند تکواژ وابسته ساخته می‌شوند. مثال: «بانمک» کنایه از مؤدب و خوش‌خلق و خوش‌ظاهر. از مولوی:

سوی قاضی شد وکیل بانمک
گفت با قاضی شکایت یک به یک

۳. **کنایات مرکب:** کنایاتی هستند که از دو تکواژ آزاد ساخته شده‌اند. مثال: «انگشت‌نما» کنایه از مشهور و معروف. از کلیم کاشانی:

از بس تنم از فرقت می در رمضان کاست
انگشت‌نماتر ز هلال شب عید است

۴. **کنایات مشتق مرکب:** کنایاتی هستند که از دو تکواژ آزاد و حداقل از یک تکواژ وابسته تشکیل شده‌اند. مثال: «پابرجا» کنایه از استوار، پایدار. از خاقانی:

چرا چو لاله‌ی نشکفته سرفکنده[نه]ای
که آسمان ز سرافکندگی است پابرجا

کنایات چند واژه‌ای: کنایاتی هستند که به‌صورت ترکیب وصفی یا ترکیب اضافی و یا به‌صورت یک عبارت یا جمله می‌آیند.

۱. **کنایات وصفی:** کنایاتی هستند که به‌صورت ترکیب وصفی (موصوف و صفت) می‌آیند و از مجموع آن‌ها یک معنای کنایی حاصل می‌شود. مثال: «مرگ اصغر» کنایه از خواب. از مولوی:

هست ما را خواب و بیداری ما
بر نشان مرگ و محشر دو گوا
حشر اصغر، حشر اکبر را نمود
مرگ اصغر، مرگ اکبر را زدود

۲. **کنایات اضافی:** کنایاتی هستند که به‌صورت مضاف و مضاف‌الیه می‌آیند و از مجموع آن‌ها یک معنای کنایی حاصل می‌شود. مثال: «دیر مکافات» کنایه از دنیا.

از حافظ :

بس تجربه کردیم در این دیر مکافات
با درد کشان هر که برافتاد درافتاد

۳ . **کنایات فعلی یا مصدری** : کنایاتی هستند که به‌صورت یک عبارت یا جمله می‌آیند و فعل یا مصدر در آن‌ها حضور دارد . این نوع کنایات از رایج‌ترین نوع کنایه است . مثال : «چار تکبیر زدن» کنایه از رها کردن ، ترک گفتن همه‌چیز . از حافظ :

من همان دم که وضو ساختم از چشمه‌ی عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست

ب) **کنایه از نظر بلاغی و ادبی** : در این بخش می‌خواهیم از ارتباط و پیوند کنایه با آرایه‌های ادبی دیگر بحث کنیم و به این نتیجه برسیم که حضور یک آرایه در یک عبارت موجب نفی آرایه‌ی دیگر ، نیست . بسیاری از عبارات ممکن است هم کنایه داشته باشند و هم آرایه‌ای دیگر ، مثل مجاز ، تشبیه ، استعاره و... بر این اساس ، ذیلاً به وجود کنایه در کنار آرایه‌های دیگر اشاره می‌کنیم :

۱ . **کنایه در مجاز** : در برخی عبارات و جملات هم مجاز وجود دارد و هم کنایه . مثال : «جهان خوردن» کنایه از بهره‌مند شدن از دنیا و اسباب آن . ضمن این‌که کلمه‌ی «جهان» مجاز نیز هست ؛ مجاز با علاقه‌ی کلیه . مثال از تاریخ بیهقی : جهان خوردم و کارها راندم .

۲ . **کنایه در تشبیه** : گاهی از ترکیب طرفین تشبیه (مشبه و مشبهٌ‌به) و گاهی از ترکیب مشبهٌ‌به وادات تشبیه ، معنای کنایی حاصل می‌شود . مثال : «تُرک وش» مانند ترک ، کنایه از زیبا و دوست‌داشتنی . از وحشی بافقی :

ای جوان ترک وش میر کدامین لشکری
ای خوشا آن کشوری کان‌جا تو صاحب کشوری

تیرقد : قد (مشبه) و تیر (مشبهٌ‌به) و یکجا کنایه از جوان . از امیرخسرو دهلوی :

تیر قدی بر سر پیری نژند
گفت به بازی که کمانت به چند

۳ . **کنایه در استعاره‌ی مکنیه و تشخیص** ، مثال : «میوه‌ی دل» که هم استعاره است و هم کنایه از فرزند . از سیدحسن غزنوی :

داند جهان که قُرّه‌ی عین پیمبرم
شایسته میوه‌ی دل زهرا و حیدرم

یا در عبارت «دندان چرخ شکستن» هم تشخیص هست و هم کنایه ؛ کنایه از خوار و زبون کردن است . از خواجوی کرمانی :

بر بام هفت قلعه‌ی گردون علم زنم
دندان چرخ سرکش خون‌خوار بشکنم

۴ . **کنایه در تضاد** ، مثال : «سرد و گرم» تضاد و کنایه از نیک‌وبد و غم و شادی . از جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی :

از سرد و گرم تو به درآیم که در هنر
خوش طبع و سرخ روی چو یاقوت احمرم

۵ . **کنایه در تکرار** ، مثال : «دریا دریا» کنایه از بسیار بسیار . از ناصرخسرو :

نعمت منعم چراست دریا دریا
محنت مفلس چراست کشتی کشتی

۶ . **کنایه در تلمیح** ، مثال : «خضر راه کسی شدن» کنایه از راهنما و راهبر کسی شدن . از حافظ :

نسیم زلف تو شد خضر را هم‌اندر عشق
زهی رفیق که بختم به همرهی آورد

۷ . **کنایه در حس‌آمیزی** ، مثال : «جواب تلخ» کنایه از پاسخ نامناسب و ملال‌انگیز . از حافظ :

اگر دشنام فرمائی و گر نفرین دعا گویم
جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکر خا را

۸ . **کنایه در مراعات نظیر** ، مثال : «خون در دل افتادن» کنایه از غم و غصه خوردن . از حافظ :

از آن رنگ رخم خود در دل افتاد
وز آن گلشن به خارم مبتلا کرد

۹ . **کنایه در تناقض (پارادوکس)** ، مثال : «روز سیاه» کنایه از پریشانی و بدبختی و آشفتگی . از مهرداد اوستا :

چو شمع خنده نکردی مگر به روز سیاهم
چو بخت جلوه نکردی مگر ز موی سپیدم

۱۰ . **کنایه در ارسال المثل** ، مثال : «دست بالای دست بودن» کنایه از مسلّط و غالب بودن قوی‌تر بر قوی . از سعدی :

مکن خیره بر زیردستان ستم
که دستی است بالای دست تو هم

منابع و مآخذ

۱ . ثروت ، منصور ، فرهنگ کنایات ، تهران ، انتشارات امیرکبیر ، ۱۳۶۴
۲ . جمال‌زاده ، سیدمحمدعلی ، فرهنگ لغات عامیانه ، به‌کوشش محمدجعفر محجوب ، تهران ، ابن‌سینا ۱۳۴۱
۳ . دهخدا ، علی‌اکبر ، لغت‌نامه ، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سیدجعفر شهیدی ، تهران ، سازمان لغت‌نامه
۴ . شمیسا ، سیروس ، فرهنگ تلمیحات ، تهران ، انتشارات فردوسی ، ۱۳۶۶ شمسی
۵ . ـــــــــ ، معانی و بیان(۲) ، تهران ، دانشگاه پیام نور ، چاپ هفتم ۱۳۷۷ شمسی
۶ . عفیفی ، رحیم ، فرهنگ‌نامه‌ی شعری ، تهران ، انتشارات سروش ، چاپ ۱۳۷۳ شمسی
۷ . معین ، محمد ، فرهنگ فارسی ، تهران انتشارات امیرکبیر ، ۱۳۶۰ شمسی
۸ . هادی ، روح‌الله ، آرایه های ادبی ، تهران ، دفتر نشر فرهنگ اسلامی ، ۱۳۸۲ شمسی

باورهای عامیانه در دیوان خاقانی

چکیده

نویسنده در این مقاله ابتدا به این نکته تاکید نموده است که شعرا ـ از جمله خاقانی ـ با بهره گیری از باورهای عادی و عامی مردم به اشعار خود رنگ دینی و ملی داده و فرهنگ مردمی را ترویج کرده‌اند. سپس به ذکر نمونه هائی از این باورها پرداخته است.

کلید واژه‌ها

ادبیات فارسی، باورهای عامیانه، خاقانی، فرهنگ ملی

رسول کردی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

مدرّس مراکز پیام نور

و دانشگاه آزاد اسلامی واحد باغملک

مطالعه‌ی دقیق تاریخ ادبیّات ایران نشان می دهد که غالب شاعران شاخص زبان فارسی همواره با توده‌ی مردم روابطی عادی و صمیمانه داشته‌اند، به گونه‌ای که با اخلاق و عقاید شان ـ صرف نظر از منطقی یا غیر منطقی بودن آن‌ها ـ مأنوس می شدند. این نکته سبب می شد که شاعران از باورهای عادی و عامی مردم، به‌عنوان یکی از درون‌مایه‌های اساسی شعر خویش، بهره‌جویند تا به سخن خود رنگ دینی و ملّی ببخشند و فرهنگ و سنّت‌های جامعه‌ی خویش را در پیچ‌وخم حوادث تاریخی از گزند نسیان حفظ کنند و از اسلاف به اخلاف منتقل نمایند.

شناخت و آشنایی با باورهای عامیانه بخشی از فرهنگ و زبان و ادبیّات فارسی به‌شمار می‌آید و به‌نظر نگارنده لازم است دانشجویان، فراگیران و علاقه‌مندان به رشته‌ی زبان و ادبیّات فارسی با این باورهای عامیانه آشنایی داشته باشند. این باورها زمانی زندگی انسان‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دادند. آخرین و مؤثّرترین راه درمان بسیاری از دردها و بیماری‌های قدیم با اعتقاد راسخ به آن باورها عملی بود و مردم با چنان باورهائی به سلامت و آرامش نسبی می‌رسیدند و به اصطلاح امروزی «تلقین درمانی» می‌شدند.

همان‌طوری که باور عامیانه‌ی «آخرین مداوا داغ کردن با آهن بوده است»، شاید اعتقاد به باورهای عامیانه هم آخرین درمان آن آشفتگی‌های درونی انسان‌هایی بوده است که در تمدّن‌های متفاوت و با فرهنگ‌های مختلف زندگی می‌کرده‌اند.

یکی از شگردهای شعرا، از جمله خاقانی، این بود که تلاش می‌کردند مضمون‌های به‌کار رفته در دیوان شاعران قبل را با طرحی نو و در قالب کلمات جدید دنبال کنند. خاقانی، با به‌کار بردن بسیاری از باورهای عامیانه در دیوان شعری خود، کوشش کرده است در انتقال این باورهای عامیانه، به‌عنوان بخشی از فرهنگ و زبان و ادبیّات فارسی، سهمی داشته باشد و به یقین در این راه موفّق بوده است.

آن‌چه می خوانید نمونه‌هائی از این باورهاست:

گنج و مار: گذشتگان بر این باور بودند که مار بر روی گنج می‌خوابد (هرجا گنج است مار هم وجود دارد. مار دور گنج حلقه می‌زند). (ابیات، همه‌جا از دیوان خاقانی به تصحیح دکتر میرجلال‌الدین کزازی انتخاب شده است).

کعبه گنج است و سیاهان عرب ماران گنج
گرد گنج آنک صف ماران فراوان آمده

(ص۵۶۲)

گم کن زبان که مار نگهبان گنج توست
بر گنج تو تو باش نگهبان صبحگاه

(ص۵۱۱)

سعدی شیرازی نیز این باور عامیانه را به‌کار برده است:

جور دشمن چه کند گر نکشد طالب دوست؟
گنج و مار و گُل و خار و غم و شادی به‌هم‌اند

(گلستان، ص۵۰۲)

مار، افعی و زمُرّد: قُدما بر این عقیده

بودند که اگر زمرّد را در مقابل مار و افعی قرار دهند کور می‌شود. خاقانی در شکایت از روزگار می‌گوید این فلک افعی‌آسا خود لباسی زمردین بر تن دارد و هیچ گزندی به او راه نمی‌یابد.

فلک افعی تنِ زُمرُد سَلَب[1] است
دفع این افعی پیچان چه کنم؟

(ص۳۹۵)

وگر فعل ارقم کند من که چرخم
زمرّد جز از بهر ارقم ندارم

(ص۳۶۲)

مهره‌ی افعی و پادزهر: مهره‌ی افعی در پشت سرش واقع است و خاصیّت پادزهر دارد.

هم در او افعی گوزن آسا شده تریاق‌وار
هم گوزنانش چو افعی مهره‌دار اندر قفا

(ص۳۵)

به عقیده‌ی پیشینیان، مار مهره می‌اندازد و اگر کسی مثلاً زنی به مهره‌ی مار دست یابد، هرچند بسیار زشت باشد به شدّت مورد محبّت قرار می‌گیرد. معروف است که اگر مُهره‌ی مار را بدزدند مار بی‌اختیار دنبال صاحب مهره می‌رود و از این جا مَثَل شده [است] که می‌گویند معشوق، مهره‌ی عاشق را دزدیده، از آن [جهت] بی‌اختیار به دنبالش می‌رود. (فرهنگ اشارات... صص ۹-۹۹۸)

شمّه‌ای از خاطرش گر بدمد صبح‌وار
مُهره‌ی نوشین کند در دُم افعی لعاب

(ص۷۳)

گیرم که مارچوبه کُند تن به شیه مار
کو زهر بهر دشمن و کو مُهره بهر دوست؟

(ص۱۱۲۴)

افعی و بیماری جُذام (خوره): ظاهراً مردم قدیم اعتقاد داشتند که علاج جُذام (خوره) خوردن گوشت افعی است. از این رو برای درمان، به شخصی که بیماری جُذام داشت، گوشت افعی می‌دادند.

کیْ طُرفه گر عدو شد مجذوم؟ طرفه‌تر آن
کافعی شده است رُمحت، زافعیش می‌رسد ضَر
افعی خورنده مجذوم ارچه بسی شنیدی
مجذوم خواره افعی جز رُمح خویش مشمر

(ص۲۷۸، شواهد دیگر در صفحات ۱۶۲، ۲۵۲ و ۱۱۸۰)

کژدم و مارگزیده و خوردن کرفس: باور قدما بر این بود که عقرب یا مارگزیده اگر کرفس بخورد فوراً خواهد مُرد. در ادبیّات فارسی، این کار به روش مداوای غلط مشهور شده است.

مساز عیش که نامردم است طبع جهان
مخور کرفس که پر کژدم است صحن سرا

(ص۱۹)

این باور عامیانه در لیلی و مجنون نظامی گنجوی (بیت ۱۳۰۹) نیز به‌کار رفته است:

زهری است به قهر نفس دادن
کژدم زده را کرفس دادن

زهر عقرب و مار: در قدیم، زهرعقرب را سرد و زهر مار را گرم می‌پنداشتند. از طرفی برج عقرب نیز برج سرما بوده است.

سرد است زهر عقرب و از بخت من مرا
بت‌های گرم‌زاد ز زهر جفای ری

(ص۶۰۶)

سرد است سخت، سنبله‌ی زر به خرمن آر
تا سستی ای به عقرب سرما برافکند

(ص۱۹۱)

گرگ گزیده، سگ گزیده و آب: گرگ گزیده و سگ گزیده از آب وحشت دارد. این موضوع چندین بار در دیوان خاقانی به کار رفته است.

آزرده‌ی چرخم، نکنم آرزوی کس
آری، نرود گرگ گزیده ز پی آب

(ص۸۵)

ندارم سر می که چون سگ گزیده
جگر تشنه‌ام، وز سقا می گریزم

(ص۳۹۳، شواهد دیگر در صفحات ۳۹۸، ۴۲۲ و ۴۹۱)

آفتاب و ماه: در متون نظم و نثر گذشته، گاهی آفتاب مذکّر و گاهی مؤنّث ذکر شده است و ماه نیز همین‌طور.

مواردی که به باور عامیانه‌ی مؤنّث بودن آفتاب اشاره دارد:

چه راحت مرغ عیسی را ز عیسی؟
که همسایه است با خورشید عذرا

(ص۴۱)

ماه از آن گفتم کاندر لغت و لفظ عرب
چشمه‌ی روز بود ماده و مه باشد نر

(فرّخی، فرهنگ اشارات...، ص۵۳)

«در باورشناسی کهن، خورشید نرینه و ماه مادینه شمرده می‌شده است. از گرمی و سردی به‌کار رفته در بیت زیر نرینگی خورشید و مادگی ماه مدّنظر است (گزارش دشواری‌های دیوان، ص۴۱۱):

چون قوتم آرزو کند از گرم و سرد چرخ
بر خوانِ جان، دو نانِ ملوّن[1] در آورم

(ص۳۹۵)

مهتاب خاصیّت تری و آفتاب خاصیّت خشکی دارد. (← بیت قبل)

ماه و رنگ گل‌ها: ماه را صبّاغ و رنگرز می‌دانسته‌اند. براساس این باور عامیانه، ماه به گل‌ها و گیاهان رنگ می‌دهد.

خانه‌ی مانی است طبع، چهره‌ی گشای بهار
نایب عیسی است ماه، رنگرز شاخسار

(ص۲۴۶)

داد به هریک چمن خلعتی از زرد و سرخ
خلعه نوردش صبا، رنگرزش ماهتاب

(ص۶۴)

این باور عامیانه در مخزن‌الاسرار نظامی نیز تجلّی پیدا کرده است (بیت ۱۱۶۴).

گازر کاری صفت آب شد
رنگرزی پیشه‌ی مهتاب شد

وجود خورشید و حضرت عیسی(ع) در فلک چهارم: بودن حضرت عیسی(ع) و خورشید در فلک چهارم به این باور عامیانه دامن زده که همسایگی آن حضرت با خورشید سبب شده است که خورشید نیز نَفَس مسیحایی داشته باشد و مُردگان را زنده کند.

چه‌راحت مرغ عیسی را ز عیسی؟
که همسایه است با خورشید عذرا

(ص۴۱)

چو یوسفِ سپهرِ چهارم ز چاه دی
آمد به دلو در طلبِ تخت مشتری

(ص۱۲۵۲)

به خطّ احسن تقویم و آخرین تحویل
به آفتاب هویّت، به چارم اصطرلاب

(ص۷۵)

صبح وارم کافتابی در نهان آورده‌ام
آفتابم کز دَم عیسی نشان آورده‌ام

(ص۳۴۱)

مبتلا بودن خورشید به چشم‌درد: اعتقاد گذشتگان بر این بود که خورشید مبتلا به چشم‌درد است. خاقانی حضرت عیسی(ع) را درمان کننده‌ی چشم‌درد خورشید می‌داند.

کاشکی خورشید را زین غم نبودی چشم درد
تا بر این چشم و چراغ انجمن بگریستی

(ص۵۸۵)

لاجرم آنک برای دیده‌ی خورشید
دست مسیح است سرمه‌سای صفاهان

(ص۴۲۵)

آفتاب و لعل: پیشینیان می‌پنداشتند «لعل» بر اثر تابش مداوم خورشید بر بعضی سنگ‌ها ایجاد می‌شود. مضمون این باور عامیانه در کلام سنایی غزنوی و مولوی نیز به‌کار رفته است:

سنگ در اجزای کان زرد شد، آن‌گاه لعل
نطفه در ارحام خلق مُضغه[2] شد، آن‌گه جنین

(ص۴۹۲)

سال‌ها باید که تا یک سنگ اصلی ز آفتاب
لعل گردد در بدخشان یا عقیق اندر یمن

(سنایی، فرهنگ اشارات، ص۵۰)

سال‌ها باید که تا از آفتاب
لعل یابد رنگ و رخشانی و تاب

(مثنوی، ۱/۲۵۹۲)

آسمان: پیشینیان بر این باور بودند که زمین ثابت و آسمان متحرّک است. از طرفی عقیده داشتند که آسمانْ خمیده، گوژپشت و سرافکنده است. ظاهراً این خمیدگی و سرافکندگی نوعی ادب و تواضع محسوب می‌شد و به رکوع تشبیه شده است.

گه در سجود باش چو در مغرب آفتاب
گه در رکوع باش چو بر مرکز آسمان

(ص۴۳۶)

چرا چو لاله‌ی نشکفته سرفکنده نه ای؟
که آسمان ز سرافکندگی است پا برجا

(ص۲۳)

چشم، بیماری‌های آن و ستاره‌ی سهیل: نگرش و باور گذشتگان بر این بوده

است که نگاه کردن به ستاره‌ی سهیل سبب از بین رفتن ناخنه‌ی[۲] چشم می‌شود.

جهان به چشمی مانَد در او سیاه و سپید
سپید ناخنه‌دار و سیاه نابینا

(ص۱۸)

چشم سهیل و ناخنه! ناخن آفتاب و نی!
کآتش و قند او دهد با نی و باد یاوری

(ص۵۸۷)

«سَبَل» نیز از دیگر بیماری‌های چشم است.

چشم شرع از شماست ناخنه‌دار
بر سرِ ناخنه سَبَل منهید

(ص۲۳۳)

چشمی که به ناخنه مبتلا می‌شد اگر به‌موقع درمانش نمی‌کردند سبب روئیدن استخوان و کوری می‌شد.

ترسم که به چشم ابلق عمر
از ناخنه استخوان بینم

(ص۳۹۹)

شیر مادری که دختر زاییده است با گشنیز برای مداوای درد چشم مناسب است.

بهر دفع درد چشم رهروان، ز آب و گیاش
شیر مادر دختر و گشنیز بُستان دیده‌اند

(ص۱۶۹)

چشم دردی داشت بُستان کز سر پستان ابر
شیر بر اطراف چشم بوستان افشانده‌اند

(ص۱۶۰)

قدیمیان از حصرم (غوره) و رُمّان (انار) در مداوای چشم‌درد استفاده می‌کردند. توتیا نیز برای دفع درد چشم به‌کار می‌رفت. برای ساختن توتیا از حصرم (غوره) استفاده می‌کردند.

تیز چشمان روان، ریگ روان را در زَرُود
شاف شافی[۳] هم ز حصرم، هم ز رُمّان دیده‌اند

(ص۱۷۰)

ترش و شیرین است قدح و مدح من با اهل عصر
از عنب می‌پخته سازند و ز حِصرم توتیا

(ص۳۳)

تیغ حِصرم رنگ و بر وی دانه‌دانه چون عنب
بخت کرده زآن عنب نُقل و ز حصرم توتیا

(ص۳۶)

ستاره‌ی سهیل و کرم شب‌تاب: طلوع ستاره‌ی سهیل کرم شب‌تاب را می‌کُشد. اولادالزّنا را کنایه از «کرم شب‌تاب» گرفته‌اند که با طلوع ستاره‌ی سهیل هلاک می‌شوند (فرهنگ اشارات، ص۶۷۰).

گر مرا دشمن شدند این قوم معذورند، از آنک
من سهیلم کآمدم بر موت اولادالزّنا

(ص۳۳)

مصراع دوم بیت اشاره دارد به یک باور عامیانه که اگر کسی نوزاد حرام و زنازاده در شکم داشته باشد و در وقت طلوع ستاره‌ی سهیل بدان بنگرد بچّه‌اش سقط خواهد شد. «اولادالزّنا» در معنی نوعی «کرم شب‌تاب» هم دانسته شده است. باور یاد شده به زمان تولّد و مرگ چنین موجودی [نوعی کرم شب‌تاب] توجّه دارد (ارمغان صبح، ص۱۲۲).

خرگوش و حیض: گذشتگان، خرگوش را مثل غلیواج (زغَن) از حیوانات دوجنسی (نر ـ ماده) می‌دانستند. هم‌چنین خرگوش از ترس حایض می‌شود و حیض شدن آن ربطی به نر یا مادّه بودن آن ندارد. یعنی هم خرگوش نر و هم خرگوش مادّه حیض می‌شوند (فرهنگ اشارات، ص ۵۶۲).

ار چه سالی ماده و سالی نر است
ار نه خرگوش است خصمت یا زغَن

(دقایق‌الشعرا، همان)

شاعران حیض حسد یافته چون خرگوش‌اند
تا زمن شیردلان نکته‌ی عذرا شنوند

(ص۲۱۳)

زَن مُرده‌ای است نَفْس چو خرگوش و هر نَفَس
نامش به شیر شرزه‌ی هیجا برآورم

(ص۳۷۸ و شواهد دیگر در صفحات ۱۴۷، ۳۹۵ و ۴۱۳)

امّ‌الصِّبیان، عود الصلیب: هر کودکی که زاده می‌شود همزادی از اجنّه دارد. کار همزاد آزار رساندن یا کمک کردن در مواقع ضروری است. تابعه یا شیطان شاعران، همزاد ایشان است که آنان را در ساختن قصاید غرّا کمک می‌کرد. اسم مادر این همزاد امّ‌الصِّبیان است. امّ‌الصِّبیان دیوی است که به کودکان آزار می‌رساند. از این‌رو هیچ‌گاه زائو را تنها نمی‌گذاشتند، زیرا ممکن بود امّ‌الصِّبیان کودک را برباید و یا آن را با کودک جنّی خود عوض کند. برای دفع امّ‌الصِّبیان برگردن کودکان عودالصّلیب می‌آویختند. در اصطلاح طبّ قدیم، امّ‌الصِّبیان همان مرض صرع است که عارض کودک می‌شود (فرهنگ اشارات، ص ۱۲۵).

عودالصّلیب، صلیب کوچکی از چوب است که آتش آن را زیان ندارد و برای رفع مرض و چشم‌زخم و دفع آزار امّ‌الصِّبیان و شفای صرع، آن را به گردن اطفال می‌آویخته‌اند. چوب این صلیب از درخت فاوانیا (paenoia officinalis)

است. نصارا معتقد بودند خطوط صلیب شکلی که در مقطع این درخت دیده می‌شود، مربوط است به وقتی که حضرت عیسی(ع) را بر صلیب کردند... پاره‌هایی از فاوانیا را بر گردن کودکان، که گرفتار صرع شده باشند، می‌آویزند (همان، صص ۱۲۵ و ۱۲۶).

سراسیمه چون صرعیان است کز خود
به پیرانه سر اُمّ صِبیان نماید

(ص۲۱۸)

کعبه را از خاصیّت پنداشته عودُالصّلیب
کز دم ابن‌الله او را اُمّ صِبیان آمده

(ص۵۶۱)

چو آن عودُالصّلیب اندر بر طفل
صلیب آویزم اندر حلق، عمدا

(ص۴۲)

صرع و جادو: گویا در روزگاران قدیم جادوگران با خواندن افسون و ورد بر دیوانگان و دیو زدگان و دمیدن در شیشه و بستن در آن، برای آرامش دل این گونه بیماران به آنان می گفتند که دیو تو را گرفتم و در شیشه کردم تا به تو بیش‌تر آزار نرساند (مرزبان‌نامه، ص۷۱).

بر صرع ستارگان، دَم صبح
مانَد نَفَس فسونگران را

(ص۴۸)

[گرگ] گفت: من چرا بگذشتم که بزغاله مرا بز گیرد، تا به دمدمه‌ی چنین لافی و افسون چنین گزافی، عنان نهمت از دست من فرو گرفت و دیو عزیمت مرا در شیشه کرد (همان).

افسونگران و عزیمت‌خوانان با زعفران، بر برگ زرد درختان، ورد و دعا می‌نوشتند تا دیو زده را درمان کنند (گزارش دشواری‌های دیوان، ص۳۳۳).

و اینک خزان مُعَزّم عید است، بهر صرع
بر برگ زر نوشته طلسم مُزَعفَرش

(ص۲۹۹)

هم‌چنین گذشتگان معتقد بودند خوردن زعفران سبب شادی و خنده می‌شود.

گر کسی را زعفران شادی فزاید گو فزای
چون تو با غم خو گرفتی زعفران کس مخور

(ص۹۱۵)

شیطان و تابعه: پیشینیان بر این باور بودند که جنّ و شیطانی وجود دارد که به شاعران، شعر تلقین می‌کند. این جن یا شیطان «تابعه» نام داشت.

بس ای خاقانی از سودای فاسد
که شیطان می کند تلقین سودا

(ص۴۳)

این باور عامیانه در شعر ناصرخسرو نیز به‌کار رفته است.

بازیگری است این فلک گردان
امروز کرد تابعه تلقینم

(تحلیل اشعار، ص۱۲۹)

ریزش خون بینی و روش بند آورد آن: باور عامیانه‌ی دیگر این بود که برای انعقاد خون بینی، مدفوع الاغ را در بینی می‌ریختند.

ز سرگین خر عیسی بیندم
رُعاف[۷] جاثلیق[۸] ناتوانا

(ص۴۳)

داروی ضد نازایی: دعانویسان با آب زعفران بر ران و شکم زن نازا طلسم می‌نوشتند (فرهنگ اشارات، ص۵۶۱). نُشره، دعایی بوده است که با آب زعفران [می] نوشتند تا دفع چشم زخم کند. در قدیم از نُشره برای معالجه‌ی نازایی استفاده می‌کردند (بزم دیرینه‌ی عروس، ص۴۱۰).

از زعفران چهره مگر نُشره‌ای کنم
کآبستنی به بخت سترون درآورم

(دیوان، ص۳۸۱)

سَقَنقور و تقلّب در آن: گذشتگان بر این باور بوده‌اند که خوردن گوشت سَقَنقور سبب افزایش نیروی جنسی می‌شود و چون حیوانی کم‌یاب بود به جای آن تزویر و تقلّب می‌کردند.

نو عروس از ره نشیبان شکرکی گوید، بدانک
دام عنّین از سَقَنقور مزوّر ساختند

(ص۱۸۲)

آخرین مداوا داغ کردن با آهن: آخرین مداوا داغ کردن با آهن است، چنان که گفته‌اند: «آخرُالدّواء الکَیُّ.» (تاریخ جهانگشای جوینی، ج۳، ص۴۳).

زان که داغ آهنین آخر دوای دردهاست
ز آتشین آه من آهن داغ شد بر پای من

(ص۴۷۸)

حیض و بیماری آبله: از بیماری‌های زمان قدیم بود و تعدادی از انسان‌ها بر اثر آن می‌مردند و درمان و علاج آن بسیار سخت بوده است. مبتلایان به این بیماری کور و مجدّر[۱۰] می‌شدند. باور قدیمیان مبنی بر مبتلا شدن به بیماری آبله خوردن خون حیض بود، همان‌طوری که از شعر خاقانی چنین برمی‌آید:

نُه مَه غذای فرزند خون حیض باشد
پس آبله‌ش برآید، صورت شود مُجَدّر
آن کس که طعمه سازد سی سال خون مردم
نه آخرش به طاعون، صورت شود مُبَتّر؟

نُه ماهه خون حیضی گر آبله برآرد
سی سال خون خلقی، آخر چه آورد بر؟
(ص۲۷۲)

«کادی» اسم هندی است و به عربی «کدر» نامند و در حوالی عمان و یمن کثیرالوجود شبیه به درخت خرما[است]... و شربت آن، که چوب آن را بکوبند و بجوشانند و آب آن را با شکر به قوام آرند، جهت [معالجه‌ی] آبله و حصبه بهترین ادویه است. اهل هند معتقدند وقتی شراب کدر را بنوشند زیاده بر نُه عدد آبله بر نمی‌آید (فرهنگ اشارات، ص۳۰).

بهر دفع نیش آبله را مصلحت است
از طبیبان که شراب کدر آمیخته‌اند
(ص۱۵۶)

از برون آبله را چاره شراب کدر است
چون درون آبله دارید، کدر باز دهید
(ص۲۳۰)

آینه‌ی مسی: گویند علاج مرض یرقان آن است که آینه از مس ساخته و گداخته مقابل صوت مریض بدارند تا صحت یابد. زیرا نور سرخ برای بهبود بیماری یرقان مفید است (همان، ص۱۷).

حاسد ز دولت تو گرفتار آن مرض
کز مس کند برای وی آهنگر آینه!
(ص۵۷۶)

سگ و تابش ماه: ماه می‌تابد و سگ می‌لاید. هنگام نور افشانی ماه، سگ عوعو راه می‌اندازد، گویی به ماه پارس می‌کند. در واقع کار بیهوده‌ای انجام می‌دهد.

گر به رنگ جامه عیبت کرد جاهل، باک نیست
تابش مَه را ز بانگ سگ کجا خیزد زیان؟
(ص۲۴۳)

این باور عامیانه بارها در مثنوی معنوی مولوی به‌کار رفته است.

مَه فشاند نور و سگ وَع‌وَع کند
سگ ز نور ماه کی مرتع کند؟
(۲۰۸۷/۶)

سگ به سخت جانی معروف است.

همه سگ جان و چو سگ ناله کنان‌اند به صبح
صبحدم ناله‌ی سگ بین که چه پیدا شنوند
(ص۲۰۸)

جان سگ دارم به سختی ورنه سگ جان بودمی
از فغان زار چون سگ هم فرو آسودمی
(ص۶۰۹)

سگی که درحال رام شدن است، بر زانو می‌نشیند.

خصم چون سگ در پس زانو نشست
کاو چو شیر بیستان آمد به رزم
(ص۶۴۶)

پی نوشت

۱. سَلَب: پوشش، لباس، جامه
۲. دو نان ملوّن: استعاره‌ی مصرّحه از خورشید و ماه
۳. مُضغه: پاره گوشت
۴. ناخنه: مرضی است از امراض چشم و آن گوشتی باشد که در گوشه‌ی چشم به هم می‌رسد و به تدریج چشم را می‌گیرد. (گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی، ص۲۲)
۵. زُرود: مکانی بی‌آب در راه مکّه‌ی معظمه (لغت‌نامه)
۶. شاف (واژه‌ای جای شیاف): دارویی که در چشم استفاده می‌شود. پنبه که به دارو تر کنند، برای دفع چشم‌درد بر چشم گذارند. (بزم دیرینه‌ی عروس، ص۲۵۲-۲۵۱)
۷. رُعاف: جاری شدن خون از بینی (فرهنگ معین)
۸. جاثلیق (معرّب «کاتولیک»): یکی از درجات روحانیت مسیحیان (همان)، پیشوای مسیحیان
۹. عِنّین: مردی که توانایی جنسی ندارد (فرهنگ معین)
۱۰. مجدّر: آبله‌دار، آن‌که دچار آبله شده (فرهنگ معین).

منابع و مآخذ

۱. امامی، نصرالله، ارمغان صبح (گزیده‌ی قصاید خاقانی شروانی)، چاپ اوّل، انتشارات جام، ۱۳۷۵
۲. جوینی، عطاملک، تاریخ جهان‌گشای جوینی، به کوشش علامّه محمّد قزوینی، چاپ اوّل، تهران، انتشارات دنیای کتاب، جلد ۳، ۱۳۷۵
۳. خاقانی، افضل‌الدّین بدیل، دیوان اشعار، به‌کوشش دکتر میرجلال‌الدّین کزّازی، چاپ اوّل، تهران، نشر مرکز، (جلد ۱و۲)، ۱۳۷۵
۴. خطیب رهبر، خلیل، تصحیح و شرح مرزبان‌نامه، چاپ ششم، تهران، انتشارات صفی علی‌شاه، ۱۳۷۵
۵. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، چاپ دوم از دوره‌ی جدید، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷
۶. زمانی، کریم، شرح جامع مثنوی معنوی مولوی، تهران، انتشارات اطّلاعات، ۱۳۷۸
۷. سعدی، مصلح‌الدین، گلستان، تصحیح و شرح خلیل خطیب رهبر، چاپ دوازدهم، تهران، انتشارات صفی‌علی‌شاه، ۱۳۷۹
۸. شمیسا، سیروس، فرهنگ اشارات ادبیّات فارسی، چاپ اوّل، انتشارات فردوسی(جلد۱و۲)، ۱۳۷۷
۹. کزّازی، میرجلال‌الدّین، گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی، چاپ اوّل، ویرایش دوم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۵
۱۰. محقّق، مهدی، تحلیل اشعار ناصرخسرو، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۴
۱۱. معدن‌کن، معصومه، بزم دیرینه‌ی عروس، (شرح پانزده قصیده از دیوان خاقانی)، چاپ چهارم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۲
۱۲. معین، محمّد، فرهنگ معین، چاپ هجدهم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۰
۱۳. نظامی گنجوی، لیلی و مجنون تصحیح برات زنجانی، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۴
۱۴. ــــــــــ، مخزن‌الاسرار، تصحیح و شرح برات زنجانی، چاپ پنجم، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۸

شادی زنده‌دلان

جشن‌های باستانی

چکیده

در این مقاله جشن‌های باستانی و دلایل برگزاری این جشن‌های پرشکوه در بین ایرانیان باستان و مغان بررسی می‌شود، هم‌چنین نام این جشن‌ها ریشه‌یابی و در مورد مراسم هر جشن شمه‌ای نگاشته می‌شود. آن‌چه می‌خوانید ـ با توجه به محدودیت صفحات مجله ـ بخش مهم و پایانی مقاله‌ی یاد شده است.

کلید واژه‌ها

جشن، بهمنگان، اسفندگان، جشن نوروز، جشن سده

سولماز مظفری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، و عضو گروه آموزشی اداره‌ی آموزش و پرورش و دبیر دبیرستان‌های زرقان استان فارس

بهمنگان

این جشن با نام «بهمنجنه و بهمنجه» نیز ذکر گردیده است. در التفهیم (ص ۲۵۷) آمده است: «بهمن روز است از بهمن ماه و بدین روز بهمن سپید به شیر خالص پاک خورند و گویند که حفظ فزاید مردم را و فرامشتی ببرد و اما به خراسان مهمانی کنند بر دیگی که اندرو از هر دانه‌ی خوردنی کنند و گوشت هر حیوانی و مرغی که حلال‌اند و آن‌چه اندر آن وقت بدان تبعت یافته شود از تره و نبات.»

در جای دیگر در صحاح‌الفرس از محمدبن هندوشاه نخجوانی (ص ۲۶۶) آمده است: «روز دوم از ماه [بُوَد] به قول فارسیان و به قول دیگر، روز دوم [بود] از ماه بهمن و پادشاهان عجم این روز را به فال نیک داشتندی و بهمن سرخ و سفید بر سر هم افشاندندی.»

بهمن در اوستا، نماینده‌ی اندیشه‌ی نیک و منش نیک و خرد خداوندگار است. بهمن در روز رستاخیز دستیار اهورامزدا معرفی شده است و او راست کرداران و پرهیزکاران را به بهشت راهنمایی می‌کند. در مورد زاده شدن زرتشت نیز، این گونه آمده است: «[بهمن] به اندیشه‌ی زرتشت آمیخت، زرتشت بخندید، زیرا بهمن مینوی رامش بخش است.» (اساطیر ایران، ص ۱۵۴).

در جای جای اوستا، بهمن را نماینده‌ی منش نیک اهورامزدا معرفی کرده‌اند و بهمن همواره پیک میان اهورامزدا و زرتشت است. در ضمن بهمن نگهبان همه‌ی چهارپایان سودمند بر روی زمین است.

اسفندگان، جشن زنان

واژه‌ی اسفند؛ یعنی اندیشه‌ی درست

پاک (= اندیشه‌ی نیک = سازگاری = بردباری = فروتنی مقدس) (جشن‌های ایرانی، ص۲۶۲). در اوستا، اسفندار مذماه سازنده‌ی جانوران و کارساز و یاور راستی و گشایش‌بخش هستی است که به کشتزاران رامش می‌دهد. اسفندار مذ، ایزد زمین است.

در آثار الباقیه آمده است: اسفندار- مذماه، روز پنجم آن روز اسفندار مذ است و برای اتفاق دو نام آن را چنین نامیده‌اند و معنای آن عقل و حلم است و اسفندار مذ فرشته‌ی موکل بر زمین است و نیز بر زن‌های درست‌کار و عفیف و شوهر دوست و خیرخواه موکل است و در زمان گذشته این ماه، به‌ویژه این روز، عید زنان بوده [است] و در این عید مردان به‌زنان عشق بخشش می‌نمودند و هنوز این رسم در اصفهان و ری و دیگر بلدان پهله باقی مانده [است] و به فارسی مردگیران می‌گویند. (آثار الباقیه، صص۳۰۱و۳۰۲).

گردیزی نیز می‌نویسد: «... و این نام فرشته‌ای است که بر زمین موکل است و زنان پاکیزه‌ی مستوره اندر روزگار پیشین این عید خاصه مر زنان را بودی و این روز را مردگیران گفتندی که به مراد خویش مرد گرفتندی...» (زین‌الاخبار، ص۲۴۷).

جشن نوروز

جشن پایان و آغاز سال است که جشن فروهرها و جشن فروردین نام نهاده شده است.

ایرانیان باستان بر همین باور ده روز به پذیرایی فروهرها اختصاص می‌دادند. در این ده روز، با شیر و پوشاک از فروهرهای خانوادگی خود پذیرایی می‌کرده‌اند و با روشن کردن آتش، از یک‌سو خانه را گندزدایی می‌کردند و از سوی دیگر، با روشن کردن آتش و ساختن تنوره‌ی دود بر پشت‌بام خانه‌ها، فروهرها را به خانه‌هایشان راهنمایی می‌کردند.

جشن نوروز باستان را جشن چوپانیان و روستائیان دانسته‌اند و بعدها ثروتمندان و فرمان‌روایان به آن رونقی چندان افزوده‌اند. حتی می‌توان در سفره‌های هفت‌سین، نماد روستاییان را یافت: ماهی نماینده‌ی جانوران است و سبزی نشان‌دهنده‌ی برداشت‌های کشاورزان، آب شرط اصلی کار چوپانان و کشاورزان است.

روز ششم فروردین را، که خرداد روز می‌نامند، زادروز زرتشت‌نبی دانسته‌اند که آن را نوروز خردادی یا نوروز بزرگ می‌نامند. اورمزد نیز به زرتشت گفته است که در این روز به جهانیان جان دادم و در این روز ایران وانیران پدید آمدند. کیومرث و هوشنگ اندر جهان به پیدایی آمدند و در همین روز کیومرث «ارزور پسر اهریمن» را کشت و هوشنگ «اهرمن دروغ» را برای مدت سی‌سال اسب سواری خود کرد.

در این روز مهر و مهربانی از زمین فراز رستند و جم به جهان جوانی بی‌پایان بخشید و برای مردگان استودان‌ها ساخت. در این روز فریدون جهان را تقسیم کرد: روم به سلم داد و ترکستان به تور و ایرانشهر به ایرج.

در این روز نماد نامردی به دست انسان‌ها کشته می‌شود؛ از آن جمله اژدهاک

به‌دست سام نریمان و افراسیاب تورانی به دست کیخسرو سیاوشان. در این روز کیخسرو با شکوه تمام به بهشت رفت. در این روز منوچهر و آرش شیواتیر، بخشی از ایران‌زمین را که به تصرف افراسیاب درآمده بود، از او باز ستدند... دیگر از تقدس این روز، این‌که در خرداد روز فروردین زرتشت معراج کرد و در این روز زرتشت به پیامبری رسید و در این روز پشتیبان بزرگ او، گشتاسب، آئین او را پذیرفت. (تلخیص از جشن‌های ایرانی، صص ۲۷ تا ۲۹).

عید نوروز از بزرگ‌ترین جشن‌های ملی ایرانی است که از روزگاران قدیم برای ما به یادگار مانده است. بسیاری از روایات این جشن را به جمشید پادشاه پیشدادی منسوب می‌دانند. طبق نوشته‌ی بسیاری از تاریخ‌نویسان، این جشن عظیم یک‌ماه به طول می‌انجامیده است.

حکیم عمر خیام در نوروزنامه درباره‌ی این جشن قدیمی و زیبا و پرفر و شکوه طبیعت چنین می‌نگارد: «سبب نام‌نهادن نوروز از آن بوده است که آفتاب در هر سیصدوشصت و پنج شبانه‌روز و ربعی به اول دقیقه‌ی حمل باز آید و چون جمشید آن روز را دریافت، نوروز نام نهاد و جشن آئین آورد و پس از آن پادشاهان و دیگر مردمان به او اقتدا کردند. چون آن‌وقت را پادشاهان عجم دریافتند از بهر بزرگداشت آفتاب، آن را نشانه کردند و آن روز را جشن ساختند و عالمیان را خبر دادند تا همگان آن را بدانند و آن تاریخ را نگاه‌دارند. بر پادشاهان واجب است آئین و رسم ملوک را به‌جای آرند، از بهر مبارکی و بهر تاریخ و خرمی کردن در اول سال. هرکه نوروز جشن کند و به خرمی پیوندد تا نوروز دیگر عمر در شادی گذراند.»

در جایی دیگر این گونه ذکر گردیده است که نوروز تنها جشن شروع فروردین است اما... نوروز بهارانه‌ای است که روایت‌های تاریخ درباره‌ی پیدایش آن بسیار گوناگون است. نوروز یادآور اجداد و نیاکان ما بود و چنان می‌پنداشتند که در پنج‌شب ارواح پاک مردگان برای دیدار وضع زندگی و احوال بازماندگان به زمین فرود می‌آیند و در خانه و آشیانه‌ی خویش سرگرم تماشا و سرکشی می‌شوند. اگر خانه روشن و پاکیزه و ساکنان آن راحت و شاد باشند، ارواح مسرور و سرافراز برمی‌گردند اما در غیر این صورت، آنان غمگین و ناراحت به منزلگاه خویش باز می‌گردند و تا سال آینده به انتظار می‌نشینند...

درباره‌ی پیدایش نوروز، در روایتی دیگر، چنین آمده است که نیشکر را جمشید در این‌روز یافت و مردم از کشف خاصیت آن متحیر شدند. پس جمشید دستور داد تا (از شهد آن) شکر ساختند و به مردم هدیه دادند. از این‌رو، آن را نوروز نامیدند...

در خیام‌نامه آمده است: چون از امیری جمشید ۴۲۱ سال گذشت، جهان از او یکسره راست همی آمد. ایران و ایرانیان هم مطیع و مرید او شدند تا بفرمود گرمابه‌های بسیار ساختند و سیم و زر از معادن برآورند و دیبای ابریشمی یافتند، که آن روز، روز اول «حمل» بود، پس جشنی برپا ساخته و نوروزش نام نهاد تا هر سال چو فروردین آید، آن روز را جشن گیرند... (برگرفته از سایت اینترنتی).

در روز اول جشن، که همان روز اول سال بوده است، مردم زودتر از معمول از به خواب برخاسته و در نهرها و قنات‌ها خود را شست‌وشو می‌دادند و به یکدیگر آب می‌پاشیدند و شیرینی به یکدیگر تعارف می‌کردند. صبح، قبل از آن‌که سخنی بگویند، شکر یا عسل می‌خوردند و برای سلامتی و تندرستی، روغن به‌خود می‌مالیدند.

بنابر روایت‌های علمای شیعه [نیز] نوروز یک روز مقدس و الهی به شمار آمده است. محمدباقر مجلسی به نقل از امام جعفر صادق(ع) نوروز را روزی فرخنده و خجسته و روزی که در آن آدم آفریده شده، معرفی می‌کند. او به نقل از امام‌موسی بن‌جعفر(ع) می‌گوید: خداوند در نوروز آفتاب را برتاباند و بادها را فرمان

داد تا بوزد و ابرها را گفت که ببارند تا گل و گیاه روی زمین بروینند (نوروز، جشن نوزایی آفرینش ـ علی بلوک‌باشی؛ ص۳۳).

روز سوم فروردین را نیز مقارن با خلافت حضرت علی(ع) دانسته‌اند (سفینه‌ی طالبی ـ عبدالرحیم طالبوف). اما چه‌زیبا نگاشته است دکتر علی شریعتی، وی نوروز را تنها یک جشن ندانسته، نوروز را تجدید خاطره‌ی بزرگی دانسته که آن خاطره‌ی پیوند و خویشاوندی انسان است با طبیعت.

او می‌نویسد: «نوروز همه‌وقت عزیز بوده است؛ در چشم مُغان، درچشم موبدان، در چشم مسلمانان و در چشم شیعیان مسلمان. همه نوروز را عزیز شمرده‌اند و با زبان خویش از آن سخن گفته‌اند. حتی فیلسوفان و دانشمندان که گفته‌اند: «نوروز روز نخستین آفرینش است که اورمزد دست به خلقت جهان زد و شش‌روز در این کار بود و ششمین روز، خلقت جهان پایان گرفت و از این‌روست که نخستین روز فروردین را هورمزد نام نهاده‌اند و ششمین‌روز را مقدس شمرده‌اند» (کویر ـ دکتر علی شریعتی ص۲۶۳).

بی‌شک، روح در [بهار] زاده است و عشق در این روز سرزده است و نخستین بار، آفتاب در نخستین نوروز طلوع کرده است و زمان با وی آغاز شده است (همان؛ ص۲۶۴).

جشن سده

یکی از جشن‌های بزرگ ایرانیان باستان، جشن سده است و آن را جشن پیدایش آتش دانسته‌اند. در روایات متعدد پیدایش آتش را به هوشنگ، پادشاه پیشدادیان، نسبت داده‌اند. در شاهنامه‌ی فردوسی نیز این مورد تأیید شده که گفته‌اند هوشنگ و درباریان به کوه می‌روند. در راه هوشنگ به ماری تنومند روبه‌رو می‌شود و سنگ بزرگی را به سوی مار پرتاب می‌کند ولی سنگ به سنگ دیگر برخورد می‌کند و جرقه‌ای بیرون می‌جهد و این جرقه خار خشکی را، که کنار سنگ بوده است، شعله‌ور می‌سازد. درباریان، که تا به آن روز آتش ندیده بودند، شگفت‌زده می‌شوند و هوشنگ در هنگام شب آتش برمی‌افروزد و

یکی جشن کرد آن شب و باده خورد
سده نام آن جشن فرخنده کرد

اما ابوریحان بیرونی این گونه ذکر کرده است: «سده گویند صد و آن یادگار اردشیر بابکان است و در علت و سبب این جشن گفته‌اند که هرگاه روزها و شب‌ها را جداگانه بشمارند، میان آن و پایان سال عدد صد به‌دست می‌آید و برخی گویند علت این است که در این روز زادگان کیومرث، پدر نخستین، درست صد تن شدند و یکی از خود را بر همه پادشاه گردانیدند» و برخی برآن‌اند که در این روز فرزندان مشی و مشیانه به صد رسیدند و نیز آمده است: «شمار فرزندان آدم ابوالبشر در این روز به صد رسیده است».

اما در جای دیگری نظر دیگری ذکر شده است که گفته‌اند تسمیه به مناسبت صد روز پیش از به دست آمدن محصولات است. برخی دیگر نیز این واژه‌ی سده را به معنی پیدایش و آشکار شدن و این جشن را به مناسبت چهلمین روز تولد خورشید دانسته‌اند.

در کتاب التفهیم و آثار الباقیه‌ی ابوریحان بیرونی، از پدید آمدن آتش سخن به‌میان نیامده است و این جشن را شعله‌ور ساختن آتش بر پشت‌بام‌ها دانسته است که به دستور فریدون شاه پسر آبتین انجام گرفته است. اما مراسمی که در این جشن صورت می‌گرفته این گونه بوده است که هیزم و خار و خاشاک مهیا می‌ساخته‌اند و در روز دهم بهمن‌ماه، پس از سخنرانی و ساز و آواز و پایکوبی، موبد لاله‌ی روشنی به دست می‌گرفت و اوستاخوان دور این هیزم‌ها می‌چرخید و در هنگام خواندن سرود آتش نیایش، هیزم‌ها را آتش می‌زد و با شعله‌ور شدن آتش، مردم به شادی و شادمانی می‌پرداختند.

منابع و مآخذ

۱. بیرونی ابوریحان، التفهیم، مصحح جلال‌الدین همایی، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ۱۳۵۳
۲. بیرونی ابوریحان، آثار الباقیه
۳. بلوک‌باشی، علی، نوروز، جشن نوزایی آفرینش، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۰
۴. بهار، مهرداد، اساطیر ایران، تهران، چ اول، آگاه ۱۳۷۵
۵. تبریزی، عبدالرحیم، سفینه‌ی طالبی
۶. رجبی، پرویز، جشن‌های ایرانی، انتشارات فرزین، تهران، ۱۳۷۵
۷. شریعتی، علی، کویر، مشهد، شرکت انتشار، ۱۳۴۹
۸. گردیزی ابوسعید عبدالحی بن ضحاک، زین‌الاخبار، به اهتمام دکتر رحیم رضازاده، چاپ اول، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۴
۹. نخجوانی، هندوشاه، صحاح‌الفرس، به اهتمام عبدالعلی طاعتی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۵

شعر و شطرنج و عرفان

چکیده

نویسنده در این مقاله، با استشهاد به ابیاتی از شعرا، از بازی نرد و شطرنج و اصطلاحات آن‌ها به‌عنوان نمادهایی در حوزه‌ی عشق و عرفان نام برده و آن‌ها را بررسی کرده است.

کلید واژه‌ها

شعر فارسی، نرد، شطرنج، مهره، حسن، عشق و عرفان

آیت سلیمانی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز تربیت معلم تبریز

هدف از نوشتن این مقاله ارتقای اطلاعات علمی و ادبی دانش‌آموزان دبیرستانی و خوانندگان محترم در خصوص بعضی از نقاط عرفانی است. گاهی مؤلفان در کتاب‌های درسی اشعار و دروسی از شاعران و نویسندگان قدیم انتخاب کرده‌اند که به‌نوعی در آن ارتباط بازی نرد و شطرنج با عشق و عرفان دیده می‌شود.

* * *

شعرا با استفاده از بازی نرد و شطرنج در بعضی از اشعار خویش به برخی نکات عرفانی و عشقبازی عاشق با معشوق آسمانی اشاره کرده و با درنظر گرفتن طرفین بازی و برد و باخت در نرد و شطرنج به‌بازی عرفانی گریز زده‌اند. در بازی نرد و شطرنج حریفان به‌بازی می‌پردازند و از یکدیگر گرو می‌برند. در عالم عرفان نیز عاشق و معشوق بدون دغا و دغل و جفا و ستم با یکدیگر به‌بازی مشغول می‌شوند. عاشق نیز وقتی معبود خویش را می‌شناسد به همه‌ی تعلقات دنیوی پشت پا می‌زند و خرگاه دلش را برای خرامیدن معشوق خالی می‌کند تا در خلوتگاهش با او نرد نهایی ببازد.

زان دم که تو را به عشق بشناخته‌ام
پس نرد نهان که با تو من باخته‌ام
بخرام تو سرمست به خرگاه دلم
کز بهر تو خرگاه بپرداخته‌ام

(کلیات شمس، رباعیات، ش ۱۱۱۲)

در بازی نرد، گرفتار شدن در شش‌در حریف بسی مشکل و آزاردهنده است. طرف مقابل در این بازی مترصّد آن است که شش‌در را بشکند و با وارد نمودن مهره به عرصه‌ی بازی خود را از گرفتاری نجات دهد. امّا در بازی عشق آسمانی مسئله کاملاً فرق می‌کند. عاشق هرچه‌قدر در شش‌در معشوق به‌سر برد بسی فرح‌بخش و نیکوست. وقتی که عشق پا به میدان گذاشت عاشق به سبب عشق به‌دوست انواع خطرها را به‌جان می‌خرد و از هیچ‌چیز نمی‌هراسد.

همان‌طور که اشاره شد، عارف و عاشق از خدا می‌خواهند که در شش‌در معشوق به‌سر برند و همواره گرفتار او باشند. شعرا، علاوه بر بازی نرد، در شطرنج عشق هم به این موضوع اشاره نموده‌اند. در بازی شطرنج طرفین برای برد و باخت و بردن گرو از یکدیگر بازی می‌کنند و بعد از اتمام بازی حریف برنده گرو را به‌دست می‌آورد. امّا زمانی که عاشق با معشوق واقعی شطرنج عشق می‌بازد او برد نمی‌خواهد بلکه شهمات معشوق برای عاشق بسیار زیبا و شیرین است و دایماً می‌خواهد که گرفتار او شود. گاهی عاشق با یک غمزه‌ی معشوق چنان مات می‌شود که برای خارج شدن از کیش و مات حریف خانه‌ای پیدا نمی‌کند و در همان‌جا مات غمزه‌ی او می‌شود.

در تخت نرد عشق فتادم به دستخون
مهره به دست و خانه مشش‌در نکوتر است

(حافظ، دیوان، قصاید، ص ۱۷۵)

با لشکر عشق تو مباهات خوش است
با حلقه‌ی زلف تو مناجات خوش است
شطرنج که در عشق تو بازیم همی
ما برد نخواهیم که شهمات خوش است

«دیوان معزّی، رباعیات، ص۷۱۵»

رو که به یک بازی‌ام که غمزه‌ی تو کرد
مات چنان گشته‌ام که خانه ندارم

«عطار، دیوان، غزلیات، ش۵۳۲»

شطرنج از جمله وسیله‌ی بازی‌ای است که کم‌تر از نرد برای قمار به‌کار رفته است و قماربازان در بردوباخت بیش‌تر از تخته نرد استفاده کرده‌اند. یکی از دلایل آن تفکّر و تأمّل بیش‌تری است که بازی شطرنج می‌طلبد و از دلایل دیگر آن آسان بودن بازی نرد نسبت به شطرنج است.

زمانی که این دو بازی در حوزه‌ی عشق و عرفان به‌کار می‌روند کاربرد یکسانی دارند و شطرنج و نرد عشق مانند یک‌دیگرند و عاشق، چه نرد عشق ببازد و چه شطرنج، در هر دو حالت جان و دل را در قمار با دوست فدا می‌کند و مغلوب او می‌شود. در این قمار برعکس قمار زمینی سود و زیان برابر است و بردوباخت آن یکسان.

از آب و گل بزادی در آتشی فتادی
سودوزیان یکی دان، چون در قمار مایی

«کلّیات شمس، غ ۲۹۶۵»

جان بسی در باخت عاشق تا به آن رخ عشق باخت
پاک‌باز آمد مُقامر از فراوان باختن

«دیوان کمال خجندی، ج۲، غزلیات، ش۶۷۸»

اندر این شطرنج برد و ماند یکسان شد مرا
تا بدیدم کاین هزاران لعب یک کس می‌نهاد

«کلّیات شمس، غ ۷۳۴»

به نرد عشق تو نقشی ز کعبتینِ مراد
ورای عاشق فارد نمی‌تواند دید

«دیوان خجندی، ج۱، غزلیات، ش۳۲۹»

گاهی خود عشق حریف عاشق می‌شود و یا او به بازی می‌پردازد. عشق حریفی است که با یک زخم جان عاشق را به گرو می‌برد و برنده‌ی بازی محسوب می‌شود.

خویشتن داری کنید ای عاشقان با درد عشق
گرچه ما باری نه‌ایم از عشق‌بازی مرد عشق
عشق مردی هست قائم گر برو جان‌ها بزد
پاک‌بازی کو که باشد عاشق و هم نرد عشق

«دیوان سنایی، غزلیات، ش۱۹۹»

در عالم عرفان ارزش‌ها و مقام‌ها براساس معیارهای دنیوی و مادّی تقسیم نمی‌شوند، بلکه فقیر و غنی، پادشاه و گدا متناسب با شناخت خویش و دل پاکشان در مراتب مختلف قرار می‌گیرند. به‌قول شاعر عاشقی هم‌چون بازی شطرنج است که گاهی «پیاده» از «شاه» بهتر بازی می‌کند و از او جلو می‌افتد: در عالم عرفان نیز زمانی فقیر به دلیل ریاضت و نفس‌کشی و تزکیه‌ی دل از هزاران پادشاه بهتر بازی می‌کند و در راه رسیدن به دوست از آن‌ها پیشی می‌گیرد.

کاین عاشقی چو بازی شطرنج هندوی است
گاهی بود به لعب پیاده ز شاه به

«دیوان قطران، مقطّعات، ص۵۰۶»

حُسن و خال

حُسن و زیبایی معشوق آن‌قدر زیاد و غیرقابل وصف است که در عرصه‌ی عالم برای آن حریفی پیدا نمی‌شود. شعرا برای بیان زیبایی بیش از حدّ آن سعی کرده‌اند که با مقایسه و تشبیه تا اندازه‌ای حُسن معشوق را به دیگران نشان دهند. گاهی ایشان حسن معشوق را در برابر ماه قرار می‌دهند و آن‌ها

را هم‌چون دو حریف نردباز در حال بازی تصوّر می‌کنند. ماه در عرصه‌ی آسمان به زیبایی و پُرنوری مشهور است. شاعر ضمن بیان زیبایی این سیّاره اشاره می‌کند که ماه شب چهارده، همانند حریف نردباز در برابر زیبایی معشوق، داو را افزایش می‌دهد و از طرف دیگر حسن او ضمن پذیرش داو تمام دو سه دست، بازی را از ماه می‌برد و آن را شکست می‌دهد. یعنی حسن معشوق با زیبایی ماه و سایر ستارگان قابل مقایسه نیست و در این بازی همیشه ماه و ستارگان در برابر آن شکست می‌خورند و عرصه را ترک می‌کنند.

داو تمام خواست مه اندر چهارده
حسنت زیاده کرد و ببردش سه‌چاردست

«دیوان سلمان ساوجی، قصاید، ش۳۲»

می ده به آن نگار که در نرد دلبری
بر کعبتین حسن همه نقش او شش است

«دیوان ابن یمین، غزلیات، ش۵۷»

گاهی شاعر در عرصه‌ی حسن، خال معشوق را در برابر ماه و خورشید قرار می‌دهد. او در عرصه‌ی زیبایی خال را همانند شطرنج‌باز در یک طرف بازی و ماه و خورشید را در سوی دیگر آن تصوّر می‌کند. زمانی که آن‌ها به بازی شطرنج مشغول می‌شوند خال معشوق به جهت زیبایی زیاد با یک بیدق این دو سیّاره را مات می‌کند و گرو بازی را از آن‌ها می‌برد. به‌طور خلاصه شعرا با استفاده از بازی نرد و شطرنج و حریفان آن سعی کرده‌اند زیبایی و جلوه‌ی حسن و خال معشوق را به تصویر بکشند و آن را به دیگران نشان دهند.

چشم بد دور ز خال تو که در عرصه‌ی حسن
بیدقی راند که بُرد از مه و خورشید گرو

«دیوان حافظ، غ۳۹۶»

تو شاه عرصه‌ی حسنی و هر که دید رُخت
به یک پیاده‌ی حسن رخ تو شد شهمات

«دیوان عمادالدّین نسیمی، غزلیات، ش۱۱۹»

زلف

براساس یک افسانه، حکیم صهصهة‌بن داهر هندی شطرنج را اختراع کرد و به این طریق درد و افسردگی پادشاه را درمان نمود. شاه بعد از بهبود یافتن از حکیم می‌خواهد به‌ازای این خدمت چیزی از او درخواست کند. حکیم هندی با درایت تمام از پادشاه وقت به‌جای تحفه و طلا و نقره به تعداد خانه‌های شطرنج دانه‌ی گندم درخواست می‌کند، به‌این شرط که تعداد دانه‌های گندم در خانه‌ها به‌صورت تصاعدی افزایش یابد.

مطابق محاسبات ریاضی در آخرین خانه‌ی صفحه‌ی شطرنج عدد قابل ملاحظه‌ای به‌دست آمد که عملی کردن درخواست حکیم غیرممکن بود.

«... تعداد گندم‌های کلیّه‌ی خانه‌ها مساوی عدد ذیل شد:

۱۸،۴۴۶،۷۴۴،۰۷۳،۷۰۹،۵۵۱،۶۱۵ - ۱

«دائرةالمعارف مصاحب، ذیل شطرنج»

شاعر با درنظر گرفتن این موضوع ادّعا می‌کند ای کسی که تضعیفات حساب شطرنج را می‌شماری و تعداد گندم‌های آن را حساب می‌کنی، حال بیا چین و شکنج زلف یار را بشمار. در عرفان زلف یکی از مهم‌ترین تعابیر کثرات جهان خلقت است و منظور از چین و شکنج و بند آن، تعیّنات بی‌شمار و گوناگونی است که از وجود خداوند ناشی شده و عینیّت یافته است.

بنابراین صورت ظاهر هستی همان زلف خداوند است که وی را پوشانده است. زلف یار آن‌قدر بند و شکنج دارد که قابل شمارش نیست و کسی نمی‌تواند از عهده‌ی حساب آن برآید. شاعر با استفاده از تضعیفات حساب شطرنج و مقایسه نمودن آن با زلف یار به نکته‌ی مهم عرفانی اشاره کرده و بی‌حدّ و شمار بودن آن را گوشزد نموده است.

زلف او بر گل ز سنبل بست پرچینی عجب
کس نبندد بر گل از سنبل چنان پرچین دگر
آن که در شطرنج تضعیفات بتواند شمرد
گو بیا در زلف او بند و شکنج و چین شمرد

«دیوان سعدی، قصاید، ص۳۴۲»

تسلیم

حریفان در بازی نرد مهره‌ها را با توجّه به بازی به خانه‌های مناسب حرکت می‌دهند. مهره در بازی نرد تسلیم اراده‌ی نرّاد است. یعنی بازی کننده با تصمیم و اراده‌ی خویش می‌تواند مهره‌ها را به بعضی از خانه‌ها حرکت دهد و یا ندهد. مهره‌ها نمی‌توانند در روی تخته نرد از خود در رفتن و نرفتنشان به‌جایی عکس‌العملی نشان دهند. بنابراین بعضی از شعرا با نگاه تیزبینانه‌ی خویش از این موضوع استفاده کرده و به بیان نکات عرفانی پرداخته‌اند. عارف در دست معبودش هم‌چون مهره‌ای

است که هیچ چاره‌ای و اراده‌ای ندارد و تسلیم محض خواست و اراده‌ی اوست. وی در مقابل محبوب خویش گاهی شاخ نبات است و زمانی مات، او چون مهره‌ی نرد در دست دوست به این طرف و آن‌طرف حرکت می کند و راضی است به رضایت حق.

نَفَسی شاخ نباتم، نَفَسی پیش تو ماتم
چه کنم؟ چاره چه دارم؟! به کفت مهره‌ی نردم

«کلیات شمس، غ۱۶۰۶»

نه در او حسد بماند، نه غم جسد بماند
خوش و پاک باز آید به سوی بساط نردم
به صفا مثال زهره، به رضا به سان مهره
نه نصیبه جو نه بهره، که ببردم و نبردم

«همان، غ۱۶۱۹»

اوّل به هزار لطف بنواخت مرا
آخر به هزار غصّه بگداخت مرا
چون مهره‌ی خویش می‌باخت مرا
چون من همه او شدم، بر انداخت مرا

«همان، رباعیات، ش۲۰»

جان بازانی که شیر گیرند
پیش تو چو مهره‌های نردند

«دیوان مسعود سعد سلمان، ج۱، قصاید، ش۷۴»

فردیِ ما جفتیِ ما نز هواست
جان ما چون مهره در دست خداست

«مثنوی، د۶ ب۲۱۴۵»

از گردش چشمت هست آوارگی دل‌ها
تا کعب نفرماید جنبش نکند نردی

«دیوان امیر خسرو دهلوی، غ۱۶۱۴»

منابع و مآخذ

۱. ابن یمین فریومدی، فخرالدّین محمودبن امیر، دیوان، به تصحیح و اهتمام حسینعلی باستانی‌راد، تهران، کتابخانه‌ی سنایی، چ اوّل، ۱۳۶۳

۲. امیر معزّی، امیر الشّعراء محمّدبن عبدالملک نیشابوری، کلّیات دیوان معزّی، مقدّمه و تصحیح ناصر هیری، تهران، پگاه، چ اوّل، ۱۳۶۲

۳. بلاغی، سید عبدالحجّة، کتاب انساب خاندان‌های مردم نایین «مدینة العرفاء» و کتاب شطرنج العرفاء؛ تهران، چاپخانه‌ی سپهر، چ اوّل، ۱۳۶۹

۴. تفضّلی، ابوالقاسم، تخته نرد تدبیر یا تقدیر، تهران، عطایی، چ اوّل، ۱۳۸۲

۵. ثروتیان، بهروز، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات نفایس الفنون؛ تبریز، موسسه‌ی تاریخ و فرهنگ ایران، چ اوّل، ۱۳۵۲

۶. جی، جاماسب دستور منوچهر جی جاماسب ـ آسانا، متون پهلوی؛ گزارش سعید عریان؛ تهران، ناشر کتابخانه‌ی ملّی جمهوری اسلامی ایران، چ اوّل، ۱۳۷۱

۷. حافظ، شمس الدّین محمّد، دیوان؛ تدوین و تصحیح رشید عیوضی، تهران، امیرکبیر، چ اوّل، ۱۳۷۹

۸. خاقانی، افضل الدّین بدیل بن علی بن عثمان، دیوان، مقابله و تصحیح ضیاء الدین سجّادی، تهران، زوّار، چ ششم، ۱۳۷۸

۹. خجندی، شیخ کمال، دیوان (دو جلد)؛ پژوهش و تحقیق ایرج گل سرخی، تهران، سروش، چ اوّل، ۱۳۷۴

۱۰. دهخدا، علی اکبر، لغت نامه (شانزده جلد)؛ زیر نظر محمّد معین و سیدجعفر شهیدی؛ تهران، دانشگاه تهران، چ اوّل از دوره‌ی جدید، ۱۳۷۳

۱۱. دهلوی، امیرخسرو، دیوان، سعید نفیسی (با همّت و کوشش م. درویش)؛ تهران، جاویدان، چ دوم، ۱۳۶۱

۱۲. ذاکری، مصطفی، ریشه شناسی اصطلاحات شطرنج، نامه‌ی انجمن، تهران، سال ۸۲-۱۳۸۱، شماره‌ی ۴-۱ (زمستان، بهار) صص ۳۷-۲۲ و ۱۲۴-۹۷

۱۳. رامپوری، غیاث الدّین محمّد، غیاث اللغات؛ به کوشش منصور ثروت، تهران، چاپخانه‌ی سپهر، چ اوّل، ۱۳۶۳

۱۴. ساوجی، جمال الدّین سلمان بن خواجه علاء الدّین محمّد، دیوان؛ مقدّمه و تصحیح ابوالقاسم حالت؛ به کوشش احمد کرمی؛ تهران، سلسله نشریات «ما» سازمان چاپ خواجه، چ اوّل، ۱۳۷۱

۱۵. سوزنی سمرقندی، محمّدبن علی، دیوان، تصحیح و مقدّمه ناصرالدّین شاه حسینی، تهران، امیرکبیر، چ اوّل، ۱۳۳۸

۱۶. سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم، حدیقة الحقیقه و شریعة الطریقه؛ تصحیح مدرّس رضوی؛ تهران، دانشگاه تهران، چ پنجم، ۱۳۷۷

۱۷. شمیسا، سیروس، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (دوجلد)، تهران، فردوسی، چ اوّل، ۱۳۷۷

۱۸. عبید زاکانی، نظام الدّین، کلّیات عبید زاکانی، تصحیح و تحقیق و شرح پرویز اتابکی، تهران، زوّار، چ اوّل، ۱۳۷۹

۱۹. عطّار، محمّدبن ابراهیم، دیوان، به اهتمام و تصحیح تقی تفضّلی، تهران، علمی و فرهنگی، چ ششم، ۱۳۷۱

۲۰. فره‌وشی، بهرام، فرهنگ زبان پهلوی؛ تهران، دانشگاه تهران، چ سوم، ۱۳۵۸

۲۱. ـــــــــ کارنامه‌ی اردشیر بابکان (با متن پهلوی، آوانویس، ترجمه‌ی فارسی و واژه‌ها)؛ ترجمه‌ی بهرام فره‌وشی؛ تهران، دانشگاه تهران، چ دوم، ۱۳۷۸

۲۲. قطران تبریزی، شرف الزمان ابومنصور، دیوان؛ به اهتمام حسین آهی، تهران، مؤسسه‌ی مطبوعاتی خزر، چ اوّل، ۱۳۶۵

۲۳. قمر اصفهانی، نظام الدّین محمود، دیوان، به تصحیح تقی بینش، مشهد، باران، چ اوّل، ۱۳۶۳

۲۴. لاهیجی، شمس الدّین محمّد، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا برزگر خالقی و عفّت کرباسی؛ تهران، زوّار، چ چهارم، ۱۳۸۱

۲۵. مصاحب، غلامحسین، دایرة المعارف فارسی (دو جلد)؛ تهران، فرانکلین، چ اوّل، ۱۳۴۵

۲۶. مکنزی، د. ن: فرهنگ کوچک زبان پهلوی (ترجمه‌ی مهشید میرفخرایی)، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چ اوّل، ۱۳۷۳

۲۷. مولوی، جلال الدّین محمّد بن محمّد: کلّیات شمس یا دیوان کبیره (ده جلد)؛ با تصحیح و حواشی بدیع الزمان فروزانفر؛ تهران، امیرکبیر، چ چهارم، ۱۳۷۸

۲۸. ـــــــــ مثنوی معنوی؛ به کوشش و اهتمام رینولد الین نیکلسون؛ با مقدّمه‌ی شادروان محمّد عبّاسی؛ تهران، نشر طلوع، چ سوم، ۱۳۷۴

۲۹. نسیمی، عمادالدّین: زندگی و اشعار عمادالدّین نسیمی؛ به کوشش یدالله جلالی پندری؛ تهران، نشر نی، چ اوّل، ۱۳۷۲

۳۰. نقدی‌وند، عزیز: تخته نرد از دیدگاه تاریخ و ادبیات؛ تهران، کلیدر، چ اوّل، ۱۳۸۲

۳۱. ـــــــــ شطرنج از دیدگاه تاریخ و ادبیات؛ تهران، کلیدر، چ اوّل، ۱۳۸۲

۳۲. یا حقّی، محمّدجعفر: فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی؛ تهران، سروش، چ دوم، ۱۳۷۵

۳۳. یعقوبی، احمدبن ابی یعقوب «ابن واضح یعقوبی»: تاریخ یعقوبی (دوجلد)؛ ترجمه‌ی محمدابراهیم آیتی؛ تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چ اوّل، ۱۳۴۲

آن مست هشیار

چکیده

در این مقاله سعی شده است، با تحلیل یک به یک ابیات مناظره‌ی معروف «مست و هشیار» ـ درسی در کتاب زبان و ادبیّات فارسی پیش‌دانشگاهی ۲ و ۱ ـ، نشان داده شود که «مست» پروین آمر واقعی معروف و ناهی دانای منکر است و «محتسب» نمای او جز بازیچه‌ای در برابر هوس‌ها و امیال نفسانی خود نیست.

کلیدواژه‌ها

پروین اعتصامی، مولوی، حافظ، مناظره، محتسب، مست و هشیار، فساد

فریدون شیرازی

مقدمه

پروین اعتصامی (۱۲۸۵ـ ۱۳۲۰ هـ. ش) از بزرگ‌ترین شاعران سنّت‌گرای معاصر است. این «اختر چرخ ادب» مشهورترین قطعه‌پرداز و مناظره‌نویس عصر حاضر است که شعرش پرنکته و پرمغز و زبانش به زبان شاعران کهن از قبیل ناصرخسرو، سعدی، مولوی و حافظ نزدیک است. به‌طور کلّی می‌توان گفت پروین با تلفیقی از سبک خراسانی و عراقی شیوه‌ای تازه و مستقل در ادبیّات پدید آورده است. او از اوّلین شاعران رمانتیسم ایران بود که به همراه پدرش به ترویج این مکتب اهتمام ورزید.

بیش‌تر قطعات او به صورت مکالمه و گفت‌وگوست؛ همان که در اصطلاح ادبی «مناظره» خوانده می‌شود. پروین قالب مناظره را ابداع نکرده است. این طریقه، که در ایران قبل از اسلام هم رایج بوده و منظومه‌ی درخت آسوریک در مناظره‌ی نخل و بز از آثار پارسی میانه نمونه‌ی آن است، در ادبیّات دری به‌خصوص مورد توجه اسدی طوسی قرار گرفته و بیش‌تر میان شعرایی که در عراق و آذربایجان می‌زیسته‌اند، رایج بوده است...

دو طرف مناظره در شعر وی گاه دو آدمی‌زادند؛ مانند: دزد و قاضی، مست و هوشیار؛ یا دو جانورند؛ هم‌چون: مور و مار، گرگ و سگ؛ یا دو شیء؛ مثل: سیر و پیاز، گل و شبنم. بدین‌سان مناظره حالت تمثیلی و گاهی صورت انسان‌نمایی (تشخیص) پیدا می‌کند.

مضامین پروین بیش‌تر از دیگران وام گرفته شده است... آن‌چه کار وی را ممتاز و مشخّص می‌کند، شکل تصرّف در مضامین و کیفیت ارائه‌ی آن‌هاست که اغلب بدیع و نادر و مخصوص فرد اوست (یاحقّی، ۱۳۷۹: ۱۷۳).

به طور کلی مناظرات پروین به دو بخش عمده تقسیم می‌شوند:

الف) مناظراتی که با توجه به پیام نهفته در آن‌ها جزو برجسته‌ترین نمونه‌های شعر تعلیمی (ادب نفس) معاصر محسوب می‌شوند.

ب) مناظراتی که، علاوه بر جنبه‌ی تعلیمی، از نوعی چاشنی انتقاد نیز برخوردارند.

پروین شاعر تربیت و شاعر اخلاق است. آثار تربیت و اخلاق او مبتنی بر اندیشه‌ی عرفانی است. عرفان او هم غیر از تصوّف اسلامی از سرچشمه‌ی تعلیم افلاطون و نوافلاطونی آب می‌خورد و به همین سبب به مسئله‌ی روح و نجات [آن] اهمیّت خاص می‌دهد. روح در نزد او در عالم تن مسجون و محبوس است و کمال آن در رهایی از تعلّقات دست و پاگیری است که او را در عالم تن زندانی می‌دارد... این‌جاست که تعلیم اخلاقی پروین بر مبنای عرفان مبتنی می‌شود و در عین حال با سعی و عمل هم پیوند استوار می‌یابد (زرّین‌کوب، ۱۳۷۰: ۳۷۱).

اکثر مناظرات پروین در بستر همین ادب تعلیمی قرار دارند. در این نوع اشعار خواننده شاهد رویارویی خیر و شرّی است که در قالب تضادها به مناظره می‌پردازند. در این شیوه یکی از طرفین در نقش حکیمی نمایان می‌شود و عصاره‌ی اخلاقی را به طرف مقابل گوشزد می‌کند. نمونه‌ی بارز آن مناظره‌ی «پیرزن با قباد» است که پیرزن با تمام نواقص و عیوب ظاهری که دارد، بهتر از هر کسی به تعلیم اخلاق رعیّت‌داری می‌پردازد.

اما از میان مناظرات انتقادی پروین دو مناظره‌ی «دزد و قاضی» و «مست و هشیار» او از امتیازات شاخص برخوردارند؛ زیرا:

الف) این دو مناظره کاملاً انتقادی و

اجتماعی‌اند.

ب) هر چند که این دو قطعه شعر از توصیفات نمادین پروین به شمار می‌روند، ولی بازیگران صحنه از شخصیت‌های شناخته شده‌ای‌اند که رگه‌های واقعی توصیف را بیش‌تر تقویت می‌کنند.

پ) سؤال و جواب‌ها دقیقاً به صورت رندانه مطرح شده و علاوه بر معنای ظاهری، اشارات و کنایات و تلمیحات بسیار ظریفی در آن به‌کار رفته است.

ت) آهنگ درونی، معنوی، کناری و بیرونی انتخاب شده در این دو مناظره، علاوه بر غنی‌سازی موسیقایی کلام، جذابیّت خارق‌العاده‌ای به فضای کلی شعر بخشیده و در القای منویات شاعر فوق‌العاده مثمرثمر واقع شده است.

با عنایت به این که مناظره‌ی «مست و هشیار» پروین را اکثر ادبا از بهترین قطعات پروین قلمداد کرده‌اند و از آن‌جایی که در کتب درسی نیز این قطعه به عنوان درسی مستقل و نمونه‌ای برای ادب تعلیمی مطرح شده است (زبان و ادبیّات فارسی پیش‌دانشگاهی ۲ و ۱) به بررسی و تحلیل آن می‌پردازیم:

به نظر می‌رسد پروین در سرایش قطعه‌ی «مست و هشیار» از قصّه‌ی مولانا در دفتر دوم مثنوی، که با بیت:

محتسب در نیم شب جایی رسید
در بن دیوار مردی خفته دید

(مولوی، ۱۳۷۰، ج۱: ۳۷۹)

آغاز می‌شود، بی‌تأثیر نبوده است.[1] علاوه بر آن، طنز موجود در این قطعه شیوه‌ی رندانه‌ی حافظ را نیز به یاد می‌آورد.

«در این مناظره، پروین به شیوه‌ی «اسلوب‌الحکیم» سؤال و جواب‌های رندانه و پرنکته‌ی میان مست و محتسب را دست‌مایه‌ای برای طرح پاره‌ای از مسائل دقیق اخلاقی و فلسفی ساخته است. در این قطعه پروین تلاش کرده است که تفاوت اهل طریقت را با اهل شریعت به ایهام بیان نماید» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۰: ۳۷۱).

محتسب که ظاهراً هشیار است، نماینده‌ی افراد ظاهرگرا و قشری است و مست نماینده‌ی انسان‌هایی است که ظاهری خراب امّا دارای باطنی پاک و باصفا هستند و بیش‌تر از محتسب و هرکس دیگری اشراف و تسلّط بر امور ریز و درشت مذهبی دارند.

در ادوار مختلف تاریخ تجربه شده است، آن‌گاه که نظام‌های باطل برای حفظ منافع خود و با تکیه بر ابزار قدرت هنجارها و ارزش‌های اجتماعی را به بی‌هنجاری و ضدارزشی مبدّل می‌سازند و با ترویج و تشویق عناصر خود موجب بدعت‌های مخرّبی در دین می‌شوند؛ زمانی که به فرموده‌ی حکیم ابوالقاسم فردوسی:

نهان گشت کردار فرزانگان
پراکنده شد کام دیوانگان
هنر خوار شد جادویی ارجمند
نهان راستی، آشکارا گزند،

(فردوسی، ۱۳۷۷، ج۱: ۳۴)

مردم خداجوی و متعهّد، به‌دنبال یافتن راه‌حلّی برای مبارزه با ظلم و تباهی و فساد اخلاقی، از شگردهای گوناگون بهره می‌جویند.

یکی از مؤثرترین شیوه‌ها همان است که ملامتیّه و قلندریّه[2] و هم‌چنین عقلای مجانین در آثار صوفیه و عرفانی اتّخاذ کرده‌اند. در این روش مبلّغ با انجام کارهای غیرمتعارف و

ارتکاب جرمی ـ هر چند تصنّعی ـ با معطوف کردن توجهات اجتماع به خود، باب گفت‌وگو یا مناظره‌ای پیدا می‌کند تا بتواند ضمن انتقاد از کج‌رفتاری‌ها، بسیاری از مسائل و فضایل اخلاقی و دینی فراموش شده را گوشزد نماید.

تحلیل اشعار:

۱. **محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت**
مست گفت: «ای دوست این پیراهن است، افسار نیست»

(اعتصامی، ۱۳۸۲: ۳۲۳)

محتسب با عنایت به این که عملش از روی نیاز است نه از جهت انجام وظیفه‌ی دینی و قانونی، در رسیدن به نان و نوایی هر چند اندک گویا فراموش کرده و یا اصلاً یادنگرفته است که امر به معروف و نهی از منکر مراتبی دارد و قهر آخرین گام در آن است نه اولین اقدام. این مست است که با لحن عنادیّه و تهکّم‌آمیز «ای دوست» نخستین و بدیهی‌ترین حکم شرعی را به او یادآور می‌شود که برخوردت انسانی نیست. من اگر گناهکار هم باشم حیوان نیستم.

۲. **گفت: «مستی، زان سبب افتان و خیزان می‌روی»**
گفت: «جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست»

نکته‌ی قابل توجّه در مصرع اوّل این است که محتسب، قبل از تحقیق و تفحص و تنها از روی گمان، حکم به فاسد بودن مست کرده؛ درحالی که باید می‌دانست که «یا أیّها الّذین آمنوا اجتنبوا من الظّن انّ بعض الظّن اثمٌ» (حجرات، آیه‌ی ۱۲) امّا فرد مست چون به فراست درمی‌یابد که رشوه‌گیری عقل و هوش محتسب را زایل کرده و او «مست باغ است نه صبّاغ» به جای خرده‌گیری بنا را بر انتقاد می‌گذارد.

۳. **گفت: «می‌باید تو را تا خانه‌ی قاضی برم»**
گفت: «رو صبح آی، قاضی نیمه شب بیدار نیست»

از این بیت، تهدیدات محتسب در زمینه‌سازی برای طرح خواسته‌ی خود آغاز می‌شود؛ غافل از آن‌که مست در اولین برخورد دست او را خوانده بود. جواب او بسیار پرمحتواست: خود قاضی نیز فاسد است. امّا او برخلاف عوام‌النّاس در روز روشن به فساد و دزدی مشغول است. پروین در مناظره‌ی «دزد و قاضی» از زبان دزد این مطلب را زیباتر بیان کرده است:

دزد اگر شب گرم یغما کردن است
دزدی حکّام روز روشن است

(اعتصامی، ۱۳۸۲: ۱۸۲)

که منظور پروین قضات نااهل است.

و شب‌ها نیز به فکر آسایش خود است. بنابراین، اجرای عدالت برای قاضی مهم نیست. علاوه بر آن اگر من مست باشم دستور به راه رفتن من از حماقت شماست؛ چون:

گر مرا خود قوّت رفتن بُدی
خانه‌ی خود رفتمی وین کی شدی

(مولوی، ۱۳۷۰، ج: ۳۷۹)

۴. **گفت: «نزدیک است والی را سرای، آن‌جا شویم»**
گفت: «والی از کجا در خانه‌ی خمّار نیست؟»

محتسب برای رسیدن به هدف خود پیش‌نهاد دیگری می‌کند. ولی فرد مست با رندی تمام نه تنها او را ناکام می‌گذارد بلکه وجهی دیگر از فساد حکومت را گوشزد می‌کند.

۵. **گفت: «تا داروغه را گوییم، در مسجد بخواب»**
گفت: «مسجد خوابگاه مردم بدکار نیست»

محتسب برای این‌که مست موضوع را بفهمد و با دادن پولی خود را رها کند، فرصت دیگری به او می‌دهد. امّا این‌بار نیز بی‌کفایتی و ناآگاهی خود را در باب مسائل دینی، که لازمه‌ی شغل وی است، به نوعی دیگر اعلان می‌کند. شراب حرص و طمع چنان مست گردانیده که فراموش کرده است که نباید شخص شراب‌خوار و مست وارد مسجد شود و این نکته‌ای است که مست سرشار از هوش و درایت به او یادآوری می‌کند که من شراب‌خوار خودم را مفید می‌کنم که گرد نواهی نگردم ولی محتسب، خود مشوق نواهی است. بیت یادآور حکایتی از بوستان سعدی است:

شنیدم که مستی ز ناب نبید
به مقصوره‌ی مسجدی در دوید
مؤذّن گریبان گرفتش که هین!
سگ و مسجد ای فارغ از عقل و دین؟

(سعدی، ۲۹۰، ۱۳۸۰)

۶. **گفت: «دیناری بده پنهان و خود را وارهان»**
گفت: «کار شرع، کار درهم و دینار نیست»

محتسب سرانجام بعد از مقدّمه‌چینی‌های فراوان، طلب رشوه می‌کند ولی باز هم مست در لباس محتسبی واقعی او را راهنمایی می‌کند و از ارتکاب خلاف شرع برحذرش می‌دارد. کار خلاف شرع با خلاف دیگر یعنی رشوه‌دادن و رشوه‌گرفتن حل نمی‌شود؛ بلکه هر جرمی حکمی مخصوص در شرع مقدّس اسلام دارد. پس من به این سبب رشوه نمی‌دهم که آن را غیر شرعی می‌دانم. هر چند رهایی من در گرو آن باشد.

۷. **گفت: «از بهر غرامت جامه‌ات بیرون کنم»**
گفت: «پوسیده است، جز نقشی ز پود و تار نیست»

پروین با استادی تمام در این بیت به طرح دو مسئله‌ی مهم اجتماعی عصر خویش پرداخته است. در مصرع اوّل بیان می‌کند که دین و قانون ملعبه‌ی قدرتمندان شده است و جامعه کاملاً هرج و مرج است. محتسب می‌تواند بدون حساب و کتاب و بدون طی

مراحل خاصّ قضایی هر گنهکاری را در هر شرایطی جریمه و تعزیر کند.

در مصرع دوم نیز با ظرافت خارق‌العاده کنایه‌ای به این حدیث نبوی زده است که «کَاد الفقرُ اَنْ یکونَ کفراً» فقر گریبان‌گیر جامعه است. همه در آتش فاقه و فقر فرهنگی و اقتصادی می‌سوزند... فساد اجتماع ناشی از فقر و نداری است. لباس نخ‌نمای عوام‌النّاس به درد فاخرپوشان مرفّه و بی‌درد نمی‌خورد. حضرت مولانا چه خوش فرموده است:

گفت مست: «ای محتسب بگذار و رو
از برهنه کی توان بردن گرو؟»

(مولوی ۱۳۷۰، ج: ۳۷۹)

۸. **گفت: «آگه نیستی کز سر در افتادت کلاه»**
گفت: «در سر عقل باید، بی کلاهی عار نیست»

از این بیت به بعد، محتسب در می‌یابد که علاوه بر این‌که طرفی نخواهد بست، آبرو و حیثیّت خود را نیز بر باد رفته می‌بیند. لذا با طرح استدلالات چوبین درصدد مجازات مست برمی‌آید. امّا پاسخ‌های ماهرانه و ریشخندآمیز مست به وی می‌فهماند که آب رفته به جوی باز نمی‌آید. تلاشش مذبوحانه و اقدامش مقتضحانه است.

محتسب به مست می‌گوید چون مست شده‌ای مرتکب بی‌ادبی گشته‌ای؛ اگر عقلت سر جایش باشد می‌فهمی که کلاه نداشتن اظهار بی‌ادبی است. مست باهوش در جوابی دندان‌شکن ابراز می‌دارد که آرایش ظاهر بدون پیرایش باطن ارزشی ندارد؛ یعنی ای خواجه بی‌ریایی در دین پیشه کن، چرا که:

تن آدمی شریف است به جان آدمیت
نه همین لباس زیباست، نشان آدمیت

(سعدی، ۱۳۸۰: ۶۹۸)

۹. **گفت: «می بسیار خوردی، زان چنین بی‌خود شدی»**
گفت: «ای بیهوده‌گو، حرف کم و بسیار نیست»

از دیگر دلایل بی‌اساس محتسب برای جبران مافات این است که عنوان می‌کند چون بیش از حد در شراب‌خواری افراط کرده‌ای بدمست شده‌ای و برای همین باید مجازات شوی. فرد مست در برابر این استدلال سخیف و برای ارشاد چنین مرشدی جواب بخردانه‌ای پیش‌رو می‌گذارد: ای مست لایعقل، شراب‌خواری خواه کم و خواه بسیار کلّاً حرام است. محتسب باید دستور دین را اجرا نماید نه سلیقه‌ی شخصی خود را. من اگر شراب خورده‌ام باید مجازات شرعی شوم، کم و زیاد بودن مقدار آن هیچ تأثیری در اجرای حدّ شرعی ندارد.

۱۰. **گفت: «باید حد زند هشیار مردم، مست را»**
گفت: «هشیاری بیار، این‌جا کسی هشیار نیست»

بعد از راهنمایی‌های مست، محتسب آخرین حربه را نیز می‌آزماید: حال که مسئله به این‌جا رسید واجب است که افراد پاک و آگاه و سالم تو را به حکم شرع مجازات کنند. امّا این حربه نیز ناکار از آب درمی‌آید؛ زیرا جوابی که می‌شنود نه‌تنها مأیوس‌کننده، بلکه چکیده‌ی این مناظره‌ی دل‌نشین و جذّاب است: ای محتسب تو بهتر از هر کس دیگر می‌دانی که فساد دامن‌گیر همه شده است. در چنین جامعه‌ای هر کس به نوعی بدمست و خراب است. پس فکر تأدیب گنهکار از جانب بی‌گناهان فکری خام و نسنجیده است. این رساترین پیام برای اسکات مدّعیان مرشدنمای عصر پروین است.

***

از این تحلیل و بررسی‌ها می‌توان نتیجه گرفت:

الف) گویا پروین، با ظرافتی مثال‌زدنی در قالب این مناظره، گوشه‌ی چشمی هم به آیه‌ی مبارکه‌ی «أتأمرون النّاس بالبرّ و تنسون أنفسکم» (بقره، آیه‌ی ۴۴) داشته است؛ زیرا در پایان شعر، عقل دوراندیش درمی‌یابد که خود محتسب، که داعیه‌ی ارشاد دارد، مست بوده است. این مرشد خام خود نیازمند مرشد واقعی است.

عبارات سخیف و پیش‌نهادهای ابلهانه و مذبوحانه‌ی محتسب می‌رساند که او برخلاف اسم و پیشه‌اش، آمر منکر و ناهی معروف است، ولی مست با برهم زدن بستر گناه و با پاسخ‌های بسیار منطقی و سَخته، نشان می‌دهد که آمر واقعی معروف و ناهی دانای منکر است. او کاملاً هوشیار، وزین و مجمع تمام دانش‌های بشری است که عامل بودن به جزئی‌ترین احکام شرعی از آن موج می‌زند.

ب) از این قطعه و اشعار مشابه آن در دیوان پروین و دیگر شعرای متعهّد فهمیده می‌شود، که در عصر پروین، با عنایت به سانسور شدید حکومت و خفقان حاکم بر اجتماع، انسان‌های متدیّن و مسئولیّت‌شناس در اجرای رسالت حق بالاجبار خود را در لباس یک مجرم به دیوانگی، مستی، دزدی و... می‌زدند تا باب مناظره‌ای باز شود و بتوانند هم پیام‌های دینی و اخلاقی فراموش‌شده را به گوش بندنیوشان برسانند و هم گوشه‌هایی از ظلم و تباهی و فساد سیاسی و اجتماعی عصر خود را برملا سازند.

پ) از نحوه‌ی آرایش کلام پروین و شیوه‌ی گفت‌وگو به خوبی استنباط می‌شود که در این قطعه فرد مست اگر گناهی هم مرتکب شده باشد بنا به مصلحتی عام بوده و اصلاح اجتماعی در بنیان آن نهفته است. برعکس مصلح‌نمایان مدّعی، فقط برای انداختن تکه استخوانی در پیش سگ نفس خویش دامن آلوده‌اند و نمونه‌ی بارزش را در این بیت امام(ره) می‌بینیم:

این جاهلان که دعوی ارشاد می‌کنند
در خرقه‌شان به غیر «منم» تحفه‌ای میاب

(امام خمینی، ۱۳۷۳: ۴۸)

ت) در این شعر، «محتسب» نمادی از ظاهرگرایان مقدس مآب و «مست» چهره‌ای دوست‌داشتنی از عطوفت و لطافت دین و نماینده‌ی دلسوز شریعت برای نجات و رستگاری جامعه‌ی بشری است. این موضوع از اندرزهای پدرانه و به تعبیر خوش‌تر از لحن صمیمی و مادرانه‌ی مست که نماینده‌ی ذهن آگاه جامعه و به‌عبارتی خود پروین است، که در تمادِ یک مصلح اجتماعی تجلّی می‌کند، به روشن‌ترین وجهی از سرتاسر قصّه دریافت می‌شود.

در تمامی صحنه‌های این نمایش آن‌جا که مست پروین به ادای سخن می‌پردازد، کم‌ترین نشانی از خشونت و شدّت مشاهده نمی‌شود.

از فضای کلی مناظره این فریاد رسا به گوش می‌رسد که اساس دین اسلام بر مهربانی، اخوّت، صمیمیت، یک‌رنگی و صداقت و... بنا شده و در مکتب عشق، خشونت محلی از اعراب ندارد.

ث) مست پروین، بسیار رندانه و زیرکانه با ترسیم چشم‌اندازهای زشت جامعه و اوضاع نابه‌سامان اجتماعی و سیاسی، ریشه‌ی تمام ناهنجاری‌ها و ضدارزش‌ها را در غوطه‌خوردن جامعه در دریای فساد و به تبع آن رشد سرسام‌آور فقر فرهنگی و اقتصادی عصر وی جست‌وجو می‌کند. او معتقد است که در جامعه‌ای که رعیّت‌داران خود به ترویج ضداخلاق مبادرت می‌نمایند، چشم‌داشت سالم زیستن رعیّت بیهوده و عبث است؛ به‌ویژه اگر این انتظار از جانب مبلّغان حقیقی فساد باشد.

ج) در جمع‌بندی کلّی از تحلیل اشعار، استنباط می‌شود که مست پروین کاملاً هشیار و محتسب هشیار او سرمست تمام بوده است؛ بنابراین به جای عنوان «مست و هشیار»

شایسته آن است که بدان «مست هشیار» اطلاق شود؛ زیرا بر اسم چنین محتسبی هم چون وجودش، جامعه‌ای برازنده‌تر از عدم نیست.

پی نوشت

۱. استاد زرّین‌کوب یادآور شده‌اند: «بیان لفظ نیم‌شب از زبان مست، تردیدی باقی نمی‌گذارد که همین قصّه‌ی مثنوی باید منشأ الهام پروین بوده باشد» (ر. ک: با کاروان حلّه، ص ۳۶۷).

۲. برای آگاهی بیش‌تر، ر. ک: منصوری، موجهر، مکتب حافظ.

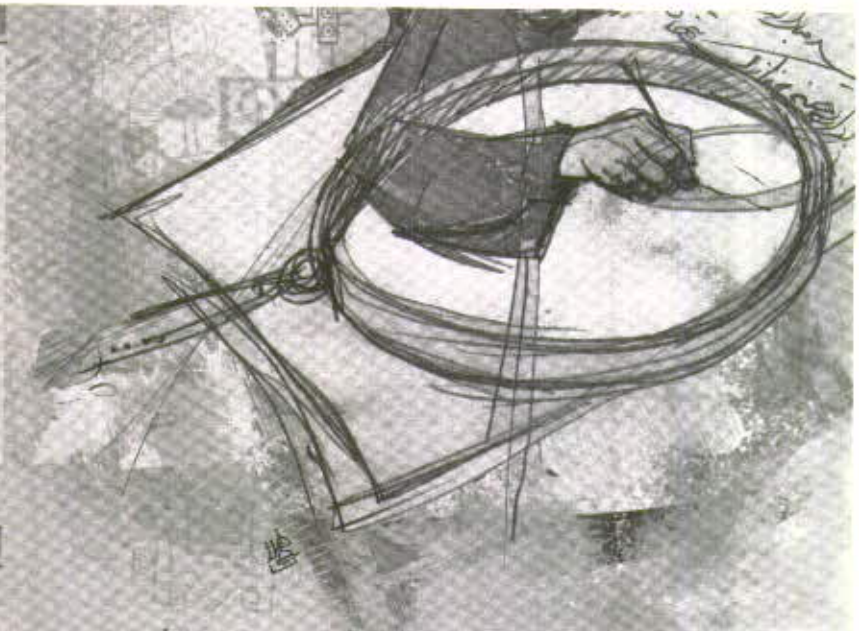
منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم، ۱۳۸۰، ترجمه‌ی محمّدکاظم معزّی، چ ۳، تهران، صابرین.
۲. اعتصامی، پروین، ۱۳۸۲، دیوان پروین اعتصامی، چ ۱، تهران، پل.
۳. امام خمینی، روح‌الله، ۱۳۷۳، دیوان امام، چ ۴، تهران، مؤسسه‌ی تنظیم و نشر آثار امام خمینی(ره).
۴. زرّین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۷۰، با کاروان حلّه، چ ۲، تهران، علمی.
۵. سعدی شیرازی، مصلح‌الدّین، ۱۳۸۰، کلّیات سعدی، به تصحیح محمّدعلی فروغی، چ ۱، تهران، موحّدین.
۶. فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۷۷، شاهنامه‌ی فردوسی، چ ۱، تهران، سپیده.
۷. مولوی، جلال‌الدین، ۱۳۷۰، مثنوی معنوی، به همّت رینولد نیکلسون، چ ۸، تهران، مولا.
۸. یاحقّی، محمّدجعفر، ۱۳۷۹، جویبار لحظه‌ها، چ ۲، تهران: مبنا.

نقدها را بُوَد آیا که...

چکیده

نویسنده در این مقاله از «شعر» و «شاعر»، متعهد سخن گفته است و این که شاعر باید منتقد طراز اول سروده‌های خود باشد. در این صورت شعر برای او ابزار ترفیع و ارتقای مقام نیست، بلکه ابزار اندیشه و قدرت سنجش واقعیات است.



کلید واژه‌ها

شعر متعهد، شاعر دردمند، دغدغه‌ی شعری، تفکر ناب

اسماعیل گنجه‌ای

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرس مراکز پیش‌دانشگاهی و دانشگاهی تبریز

«شاعران، جویای نقطه ساکن زمان هستند.» این سخن «تی. اس. الیوت»، نقش شاعران را به عنوان پیش‌بینانی که نشانه‌ها را کشف می‌کنند و آن‌ها را به زبانی فشرده و گاهی رمزی بیان می‌کنند و در واقع می‌خواهند جهان را بنیادی نو افکنند، بهتر بیان می‌کند.

شاعر امروز در جهانی می‌زید که انسان مُدرن در تلاقی گاه چهار حرکت «ابزار اندیش شدن تفکر، ریاضی شدن جهان، طبیعی شدن انسان، اسطوره‌زدایی از زمان» قرار دارد، آن‌چنان که شعر دیگر برای او، ابزار ترفیع و ارتقای مقام نیست، اندیشه است و قدرت سنجش واقعیات.

او در روزگاری به‌سر می‌برد که «عشق» غزل نیست، بلکه حماسه است و شاعران، کبوترانی هستند که نام انسان و درد انسان را فریاد می‌کنند. او دیگر نمی‌تواند، برای جلب توجه عوام و یا قدرت حاکمه، دلق مُرقع و خرقه‌ی وصله‌دار به‌تن کند و یا به چلّه‌نشینی پردازد.

او لباس خوب می‌پوشد و در شلوغ‌ترین نقطه‌ی شهر، موضوع وزن و قافیه‌ی شعرش را از بین عابرین خیابان جدا می‌کند. نقطه‌ی عطف سخن او «انسان بودن و با درد انسان‌ها زیستن» است. به تعبیر شاملو «او دست می‌نهد به جراحات شهر پیر» و کسی است که «افتخارنامه‌ی انسان عصر خویش را تفسیر می‌کند». شعر او الهام گرفته از اعماق زندگی مردم است.

شعر او تصویر انسان اندوه‌زده و غرق‌شده در بی‌عدالتی و تبعیض است. فریاد احتضار فضیلت و فریاد انسان غرق شده در لجّه‌ی دریای بی‌خویشتنی ناشی از اسارت فکر و تحدید آزادی است.

شعر شاعر امروز نه «مدایح بی‌صله» و نه «سخنان نقاب‌داری» است که چشم خوانندگان و مخاطبان را بر واقعیات روز ببندد.

در دنیای امروز شعر متعهّد، وصف حال آن کودک یتیمی است که با انگشت‌های آماس کرده‌ی خود شب‌وروز بر صفحه‌ی قالی می‌چسبد و نور دیدگانش را با اندکی صرفه‌جویی جوان‌مردانه، نثار آن می‌کند تا شاید اندکی از غم «گرسنگی» آسوده باشد.

شعر امروز در معنای «انسان‌مداری» آن، وصف حال کسانی است که در شب سرد زمستان غیر از «خواب آتش» چیزی آن‌ها را گرم نمی‌کند و کودکانش چشم انتظار بارش زیاد برف‌اند، برفی که در حکم «پیراهن گرم برهنگی شان» است، یا «اسباب تفریح و سرگرمی» به بهانه بازی کودکانه، آن‌هم در عصری که «مردی و مردمی» را هم‌چون خرما و عدس به ترازو می‌سنجند. در عصری که «ضمان کامکاری بشر پول چاپی است که به جیب می‌زند/ آن‌هم به پشتوانه‌ی قدرت» به هنگامی که «آدم خواران» و «انسان ستیزان» بر سر تقسیم لاشه‌ی معنویت و اخلاقیّت بشر، خنجر به گلوی یکدیگر می‌نهند.

شعر آمیخته به رنگ تعهد «تجسّم عشق‌های سرکوب شده» و «دردهای پنهان شده» در «زیرزمین خاطره‌ها»ست و حرف زدن از جهان پلیدی است که «هلال ماه»، به تعبیری شاعرانه، به داس برّنده‌ای بدّل شده که همواره می‌خواهد پرواز را از پرندگان بگیرد. «ماه» تیره می‌شود تا دزدان شب، با آرامش و اطمینان، نجوای صنوبرها را با شمشیر و خنجر خفه کنند و موریانه‌های زمان تپش‌های باقی مانده در نبض بشر را می‌شمارند تا او را خاکستر کنند.

آن‌هم در عصری که انسان هم‌چون مسافری غریب و ناامید است که در کنار خاکستر آتش حقیر خود نشسته و چشم انتظار رسیدن سپیده‌دم است. آن هم سپیده‌دمی که به روی او «با هفت قفل جادو/ بسته است» و «مردان دانش، اندوه و پلشتی را با موشک‌ها، به اعماق خدا می‌فرستند و نان شبانه‌ی فرزندان خود را از سرباز خانه‌ها گدایی می‌کنند»...

شاعر امروز، درگیر جهانی است پرفاجعه و پرتناقض که در آن علیه انسان و انسانیّت، عزای جاودانه‌ای آغاز گشته، سقف آسمان کوتاه شده و پهنه‌ی جهان را تیرگی و تباهی فراگرفته است.

برای شاعر امروز، مفاهیم و نمادها به کلی معنای دیگر پیدا کرده‌اند، در نگاه عامیانه، جهان پرتکنیک برای انسان امروز دغدغه‌ی خاطری باقی نگذاشته است اما در این نگاه بی‌دغدغه به جهان، دغدغه‌های شاعرانه‌ی بزرگی نهفته است و در این دغدغه‌هاست که می‌توان «دقیقه‌ها» را از لوتی دیگر خواند و معنا کرد.

البته همه‌ی این‌ها، کوله‌باری است که شاعران بزرگ و متعهد باید آن‌ها را به سرمنزل مقصود برسانند زیرا شاعر متعهد، هرگز با دردهای مشترک مردم بیگانه نیست و خود را شاخه‌ای از جنگل خلق می‌داند که دردی را در خویش (=در مفهوم من اجتماعی و انسانی) لمس می‌کند و آن را در هنرش انعکاس می‌دهد. تعهّدی که شعر در او ایجاد می‌کند، او را به مرز واقعی تعهد «انسانی» می‌رساند.

این همان رسالت شعر و در مفهوم وسیع آن «هنر» است که در طول قرن‌ها به عنوان تکیه‌گاه و محمل تفکر و اندیشه، حتی در استبدادی‌ترین و پرخفقان‌ترین دوره‌ها نیز، آن را به انجام رسانیده است. اگر اندکی در تاریخ هنر، موسیقی و نقّاشی ایران مطالعه کنیم به درستی به این حقیقت پی می‌بریم که، در اغلب دوره‌ها، شعر در ایران جانشین رقص، نقاشی و موسیقی شده است. همین هنرهایی که فشار هراس‌آور ناشی از برداشت غلط، آن‌ها را در نطفه خفه کرده بود و جان مردم ایران در تنگنای این فشارها پرپر می‌زد. سرانجام این صاعقه‌ی فروکش شده، هم‌چون آتش فشانی عظیم در آتش راهه‌ی شعر افتاد و آن مواد مذاب قرن‌ها را، به‌ویژه

از عصر مشروطیت به بعد، به آسمان پرفروغ اندیشه‌های انسانی فرستاد.

درست است که در این میان پاره‌ای «شاعران ناشاعر»، با تعصّبات افراطی و تفکّرات «مُد روز شده» می‌خواستند و می‌خواهند جای پایی برای خود در تاریخ فرهنگ و ادب این سرزمین باز کنند، اما این تفکّرات و بینش‌های افراطی برای مدّت زمان اندک، توانسته است مورد پرستش و یا تقلید قرار گیرد و پس از انقضای مصرف، زمان مرگ آن‌ها فرا می‌رسد.

نوشعرای دوره‌ی ما نیز، باید به «کارکرد هنرمندانه و متعهّدانه»ی زبان بیش‌تر توجّه داشته باشند. زیرا از طریق همین به کارگیری «زبان هنری» است که شاعر و هنرمند «راز همیشه ماندن و همواره زیستن» را تجربه می‌کند.

نکته‌ی مهم در این زبان هنری «عنصر عاطفه» است. چرا که شعر چیزی نیست مگر عواطف انسانی و آن جا که عاطفه نباشد زندگی پویایی خود را از دست می‌دهد و هرقدر عناصر دیگر در آن چشم گیرتر باشند، نمی‌توانند جای ضعف و کمبود عاطفه را جبران کنند.

اگر موسیقی و تخیل یا زبان بر جوهر حیاتی شاعر، که همان «زمینه‌ی عاطفی» شعر است، غالب شود شعر، دیر یا زود، ازبین می‌رود. بنابراین شاعران طالب «جاودانگی و بقا» برای صعود به قلّه‌ی ادبی هر دوره، ابتدا باید «غبار عادت و تقلید» را از صفحه‌ی اندیشه‌ی خود پاک کنند تا بتوانند «آن نقطه‌ی ساکن زمان» خود را بیابند و آن را به حرکت درآورند و به شعر به عنوان یک «مُد اجتماعی» نگاه نکنند.

امروز هیچ شاعری خواه‌ناخواه شعر نمی‌گوید تا کسی یا عقیده‌ای را رد یا اثبات کند. او شعر می‌گوید تا تأثیرات عاطفی خویش را هم‌چون بخشی از جبر نیازهای روحی شخص خود برآورده کند. او از این که شعر مقبول افتد یا مردود، پروایی ندارد. او می‌داند زبان هنری، قدرت «اعجاز آفرینی» دارد و می‌تواند با آن هستی را دوباره «هستی» ببخشد و خیلی چیزهای پیش پا افتاده در زندگی روزمره را در حیطه «شعر و هنر» معنا کند و حضوری دوباره ببخشد. او از این «رد و قبول» و «نقد»، نباید پروایی به دل خود راه دهد و نقد عالمانه و منصفانه را در خود و دیگران «پایه‌ی اولیه» کار خود قرار دهد.

در پایان ذکر این نکته لازم است که در واقع هر شاعر خوب و حقیقی ضرورتاً منتقدی طراز اول است. اگر کسی در این امر شک کند هیچ تصوری از کار ذهن ندارد. جدال با نابرابری لحظات، با تداعی‌های متکی بر بخت، با از دست رفتن تمرکز، مشغله‌ها و مزاحمت‌های بیرونی، به طرز هولناکی متغیر، فریب دهنده و خودفریب است و به لحاظ طرح مسائل لاینحل راه‌حل‌های موهوم، بسیار غنی و تواناست.

هر شاعر حقیقی، بسی بیش از آن‌چه عموماً تصور می‌رود، واجد توانایی استدلال صحیح و تفکر تجریدی است. شعر حقیقتاً نوعی ماشین برای تولید وضعیت و حالت شعری ذهن با ابزار کلمات است. حاصل کار این ماشین نامشخص است. چرا که هیچ چیز درباره‌ی تأثیرگذاری بر ذهن‌های دیگر مشخص نیست.

در عالم شعر و هنر، اشیای طبیعی با طبیعت اشیا در تضاد است. همان طور که حالت ذهنی خواننده‌ی اشعار همان حالت ذهنی خواننده‌ی تفکر ناب نیست. حالت ذهنی مردی که می‌رقصد، حالت ذهنی مردی نیست که با دشواری در سنگلاخ گام برمی‌دارد و پیش می‌رود.

شعر ناب، که برخاسته از ذوق و طبع تجریدی و ناب است، خواننده را به جهانی می‌برد که در آن چیزها و مردمان، هیجانات و افکار، طنین‌ها و معناها از یک انرژی نشئت می‌گیرند، به یکدیگر تبدیل می‌شوند و به پیروی از قوانین استثنایی هارمونی با یکدیگر سازگار می‌شوند. زیرا فقط شکل استثنایی و خاصی از انگیزش است که می‌تواند به طور همزمان چنین شور و شوق و اکتشافی به احساسات، فکر، خاطره و توانایی‌های لفظی ما بدهد، شور و شعفی که در جریان معمولی زندگی به ندرت به ما عطا می‌شود.

پی نوشت

۱. سفر در مه، ص ۱۱۰-۱۱۲ (دکتر تقی پورنامداریان، چاپ اول انتشارات زمستان، نوروز ۱۳۷۴)

گناهکار یا بی‌گناه

چکیده

نویسنده در این مقاله کوشیده است با اشاره به اثر ارزنده و بزرگ تاریخ بیهقی، ماجرای به‌دار آویختن حسنک وزیر و اتهامات وی را بیان کند و به تحلیل این داستان بپردازد.

کلید واژه‌ها

حسنک وزیر، قرمطی، غزنویان، پدریان، پسریان، خلفای عباسی

مهناز اکبری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان های شهرری

ابوعلی حسن بن محمد میکالی از میکائیلیان نیشابور، ملقب به «سیّدالکُفاة» و مشهور به «حسنک»، آخرین وزیر محمود غزنوی بود که در سفر و حضر همیشه ملازم وی بود. آن‌گاه که سلطان برای یکه‌ی قدرت نشست ریاست نیشابور را به او داد و وی با نشان دادن کفایت خود در آن سمت، صاحب دیوان غزنه گردید و، پس از عزل خواجه احمد حسن میمندی، به مقام وزارت سلطان رسید.

وی فردی محتشم، فاضل و خوش نام و علاقه‌مند به علم و دانش بود و برای علما و دانشمندان نیز احترام زیادی قایل بود و آنان را حمایت می‌کرد. حسنک، پس از به‌سلطنت رسیدن مسعود، به بهانه‌ی این که خلیفه او را قرمطی خوانده است و به سبب مخالفت‌هایی که با مسعود می‌کرد، اموالش مصادره و خودش به دار آویخته شد. (تاریخ بیهقی، خطیب رهبر، ج ۲، ص ۲۳۲)

اصولاً تهمت رایج آن عصر، قرمطی گری بود. «قرامطه»، به معنای خاص آن، در کتب تاریخ به پیروان جنبش هایی گفته می‌شد که در نیمه‌ی دوم قرن سوم یا کمی پیش از آن در قسمت سفلای بین النهرین، سواحل بحرین و یمن و سوریه برای سرنگونی خلفای عباسی و به‌عنوان حمایت از خلافت آل‌علی و در دعوت به یکی از ائمه‌ی علوی، که نام او پنهان نگاه داشته می‌شد، فعالیت داشتند. (دائرة‌المعارف، ذیل قرمطی)

امّا قرامطه به معنای عام‌تر به پیروان اسماعیلیه و خلفای فاطمی مصر گفته می‌شود و این از آن جهت بود که قرمطیان گاه در تبلیغات خود مردم را به امامت محمدبن اسماعیل‌بن جعفر می‌خواندند. بین قرامطه و فاطمیان رابطه‌هایی وجود داشت، به‌خصوص از لحاظ داشتن دشمن مشترک و نیز داشتن اعتقاد به اولاد امام جعفر صادق(ع). قرامطه معتقد بودند که وی، مهدی آخرالزمان است و فاطمیان نیز مردم را به امامت اسماعیل بن جعفر صادق(ع) و اولاد ایشان دعوت می‌کردند ولی بعدها بین آن‌ها اختلاف افتاد.

فاطمیان نیز سلسله‌ای شیعی بودند که از سال ۲۹۷ تا ۵۶۷هـ. ق ابتدا در افریقای شمالی و سپس در مصر حکومت کردند. آنان معتقد بودند که از نسل علی(ع) و فاطمه(س) اند، هر چند دشمنان آن‌ها منکر این انتساب بودند.

با روی کار آمدن معزّ، یکی از خلفای فاطمی، مرکز حکومت به مصر منتقل شد. دوران حکومت وی و پسرش (عزیز) عصر طلایی حکومت فاطمیان بود. آنان درصدد برانداختن خلفای سنّی بغداد برآمدند و مزدوران ترک و سیاه‌پوست و بربر را به قلمرو خود وارد کردند و با اقدامات خود موجب ضعف قدرت مرکزی و سرانجام انحطاط دستگاه خلافت شدند (تاریخ خلفای فاطمی).

یکی از راه‌های تبلیغات آنان، اعطای هدایا و خلعت‌هایی فراوان بود. از جمله خلعت‌هایی که خلیفه‌ی مصر به

حسنک بخشید و همین باعث خشم خلیفه‌ی عباسی شد. این کار علاوه بر تبلیغات فاطمیان یکی از راه‌های ارتباط آنان با سایر ممالک، به‌ویژه دست‌یابی به قلمرو خلفای عباسی بود.

دوره‌ی مسعود آمیخته‌ای از حکومت عرب و ترک و ایرانی بود و چون از زمان محمود آئین ملک‌داری بر پایه‌ی تعصب و ظاهربینی نهاده شده بود، دستگاه حکومت همین قدر که خلیفه‌ی بغداد را راضی نگه دارد و به «قرمطی» و «باطنی» و «رافضی» مجال عرض وجود ندهد، وظیفه‌ی خود را در قبال خدا و خلق انجام داده است و دیگر به خود حق می‌دهد که تسمه از گرده‌ی مردم فقیر بکشد و خراج‌های سنگین از آنان بخواهد.

اساساً بعد از خلافت متوکل عباسی، قدرت خلفای بغداد که روزی نامشان دل‌ها را به لرزه درمی‌آورد، رو به ضعف و سستی نهاد. طوری که در عصر غزنوی می‌بینیم خلفای عباسی آن‌قدر ضعیف‌اند که صرفاً به‌عنوان یک نماد باقی مانده‌اند و عملاً هیچ قدرت و اختیاری ندارند.

از آن‌جا که در اسلام زمام امور دینی و دنیائی در دست امام است خلفای راشدین بر همین مبنا خود را امیرالمؤمنین می‌دانستند.

البته، این که این دخالت از جانب حاکم سیاسی و دینی تا چه حد باشد، موضوعی است که هر دوره با شرایط خاص خودش آن را تعیین می‌کند. در عصر غزنوی اگر امیرالمؤمنین به هر نحوی (موثق یا غیرموثق) از جرم کسی خبردار شود و بخواهد حکم مرگ کسی را صادر کند، این حکم شرعی و قابل اجراست. به‌عبارت دیگر وقتی دین و سیاست به‌طرز غلطی به‌هم آمیخته شود، بروز این گونه مسائل هم حتمی است. خلفای عباسی با استناد به آیاتی چون: قل اللهم مالک الملک تؤتی الملک من تشاء و تنزع الملک ممّن تشاء و تعزّ من تشاء و تذل من تشاء بیدک الخیر انّک علی کل شیء قدیر (آل‌عمران/ ۲۶)، خود را سایه‌ای از خدا پنداشته و دستورات و اعمال خود را فرامینی الهی و در جهت حفظ دین الهی محسوب می‌کردند و به خود اجازه می‌دادند که مخالفان خود را به بهانه‌های مختلف و با آب و رنگی اسلامی و بی‌هیچ اعتراضی از میان بردارند.

در جریان محاکمه‌ی حسنک هم، جرم او هرچه که هست، با ظاهری مذهبی عنوان می‌شود تا کسی جرئت شفاعت و چون‌وچرا نداشته باشد. زیرا قرمطی و کافر محکوم به مرگ است و حسنک قرمطی را هم باید بر دار کشید. هرچند پیش از آن، محمود زیربار نرفت ولی مسعود که کینه و دل‌خوری از حسنک داشت، بهانه‌ی خلیفه را پسندید و با همین بهانه مخالف محتشم و مقتدر خود را سرکوب کرد (تاریخ بیهقی، صص ۲۲۹ و ۲۳۰).

همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، نقطه‌ی مقابل این متعصبان خشک‌مقدس، همین شیعیان و قرمطیان بودند. بنابراین، هر مخالفی شیعه و قرمطی محسوب می‌شد. البته ریشه‌ی این بهانه به این مسئله برمی‌گشت که اکثر مخالفین حکومت غزنوی، برای ابراز مخالفت، با فرقه‌ی شیعه همدست می‌شدند و محرمانه برای براندازی حکومت آنان تلاش می‌کردند.

در ماجرای حسنک باید گفت شاید او جرم‌های دیگری هم داشت، ولی چون آن‌ها در برابر عامه و رجال قابل طرح نبودند و ممکن بود فریاد اعتراضی را در پی داشته باشد، لذا عذر قرمطی‌گری را پیش کشیدند و او را بر دار آویختند.

اتهامات حسنک

دو اتهام بزرگی که بر حسنک وارد ساختند و بر مبنای آن‌ها وی را بر دار کردند یکی این بود که وی قرمطی شده و دوم این که از خلیفه‌ی فاطمی مصر خلعت گرفته است و درنتیجه باعث شده که خلیفه نام از محمود بازگیرد. (همان، ص ۲۲۸)

ماجرا این است که حسنک در زمان سلطان محمود به حج می‌رود. در راه بازگشت حاجیانی را که همراه خود داشت از قلمرو فاطمیان می‌گذراند و خلعتی را که خلیفه‌ی مصر نزد او می‌فرستد قبول می‌کند. بیهقی در کتاب خود (ص ۲۳۰) ضرورت پذیرفتن خلعت را از سوی حسنک مطرح می‌کند و می‌گوید اگر وی همراهان خود را از راه بادیه و از قلمرو خلیفه‌ی بغداد بازمی‌گرداند، بیم هلاک آنان در بیابان می‌رفت. حسنک در همین سفر از رفتن به

بغداد و دست‌بوسی خلیفه‌ی بغداد غفلت می‌ورزد. این گستاخی امیرالمؤمنین را بر سر خشم می‌آورد و به محمود دستور می‌دهد حسنک قرمطی را بازداشت کنند. ولی محمود زیر بار نمی‌رود و از این که خلیفه حسنک را قرمطی خوانده بود، بسیار آزرده می‌شود (همان، ص ۱۹).

«و آخر... قرار بر آن گرفت که آن خلعت که حسنک استده بود و آن طرایف که نزدیک امیر محمود فرستاده بود آن مصریان، با رسول به بغداد فرستند تا بسوزند» (همان، ص ۱۶).

درواقع گناه حسنک در نظر خلیفه همان بود که به او بی‌اعتنایی کرده، به دیدارش نرفته و برایش هدایایی نفرستاده بود.

لذا در اولین فرصت مناسب (بعد از مرگ محمود) با طرح بهانه‌ای، داغ تکفیر مذهبی و سیاسی را بر پیشانی حسنک می‌زند و او را از سر راه برمی‌دارد و این همان حربه‌ای است که حکام ستمگر در همه‌ی دوران‌ها برای سرکوب آزادمردانی که به آسانی در برابر آنان سر تسلیم فرود نمی‌آورند، به‌کار می‌برند.

باید توجه داشت که عکس‌العمل محمود در برابر خلیفه بسیار قدرتمندانه و گستاخانه است. او از موضع قدرت عمل می‌کند و با پشتیبانی از حسنک می‌گوید: «اگر وی قرمطی است، من هم قرمطی‌ام» (همان، ص ۱۴).

اما اتهام سوم، بنابر گفته‌ی بیهقی، این است که حسنک با تهوّر و تعدّی‌ای که داشته، زبان نگاه نداشته و به مسعود بی‌احترامی کرده و همواره در زمان محمود و محمد با او مخالفت کرده است و با تحقیر و تمسخر به او می‌گفته که تو به قدرت نخواهی رسید.

وی حتی پس از بازداشت هم بر عقیده‌ی خود بود و با زبان خودش به معتمد عبدوس ـ که پار نزدیک مسعود بود ـ گفته بود: «امیرت را بگوی که من آن چه می‌کنم به فرمان خداوند خود می‌کنم. اگر وقتی تخت ملک به تو رسد حسنک را بر دار باید کرد. لاجرم چون سلطان پادشاه شد این مرد بر مرکب چوبین نشست و عاقبت تهوّر و تعدّی خود کشید.» (همان، ص ۲۲۷)

اتهام چهارم حسنک این بود که در جلسه‌ی محاکمه صراحتاً به شیعه بودن خود اعتراف می‌کند و در واقع محمود را، که به قول خودش انگشت در جهان کرده است و قرمطی می‌جوید، مورد تمسخر قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که توانسته است سال‌ها با تقیه و کتمان عقیده‌اش، درست بیخ گوش محمود وزارت کند و طوری اعتماد سلطان را جلب نماید که در دفاع از وی بگوید: «اگر او قرمطی شده من هم قرمطی شده‌ام و با فرزندان و برادران من برابر است».

شیعیان، فرقه‌ای از مسلمین‌اند که به ولایت علی(ع) و خاندان ایشان معتقدند و به آزادی و اختیار و انتخاب سرنوشت باور دارند. آنان حتی جبر روزگار را در محدوده‌ای از اختیارات قابل تفسیر می‌دانند. از نظر آنان، لقب امیرالمؤمنین فقط شایسته‌ی مقام حضرت علی(ع) است. آنان در هر دوره‌ای با رشادت برای دفاع از آرمان و عقاید خود جنگیده‌اند؛ از جمله رهبران آنان حسین(ع) است که در این جا حسنک هم، چون خود را به حق می‌داند، به آن حضرت متوسل می‌شود و با پیروی از ایشان مرگ در راه عقیده را شهادت می‌داند و می‌گوید: «اگر امروز اجل رسیده است، کس باز نتواند داشت که بر دار کشند یا جز دار، که بزرگ‌تر از حسین علی نی‌ام» (همان، ص ۲۳۰).

اتهام بعدی (پنجم) که به حسنک وارد است این است که به قول بیهقی از تعدّی مبرّا نمانده و اموال مسلمین را، از جمله اموال برخی روحانیون درباری، که تلفاتاً از خاندان میکال هم بودند، به غصب گرفته است. می‌بینیم که قاضی امام صاعد ـ استاد مسعود ـ که از میکالیان نیز هست، به‌محض ورود به نیشابور به خدمت وی می‌رود و بعد از سلام و درود، از حسنک شکایت می‌کند و از مسعود می‌خواهد که دست او را از اموال میکالیان کوتاه کند و رسم‌های حسنکی نو را براندازد. از جمله‌ی این رسوم حسنکی یکی همان بود که راه صرف اموال وقفی را عوض کرده است (همان، ج ۱، ص ۳۳).

«این است حسنک و روزگارش و اگر آب و زمین مسلمانان به غصب بستند نه زمین ماند و نه آب و چندان غلام و ضیاع و اسباب و زر و سیم و نعمت هیچ سود نداشت.» (همان، ص ۲۳۵) «و حسنک عاقبت تهوّر و تعدّی خود کشید.» (همان، ص ۲۲۷)

اتهام ششم حسنک پیروی از فرمان محمود و حمایت از محمد بود. به عبارت بهتر او جزو دسته‌ی «پدریان» بود که «پسریان» به انحای مختلف آن‌ها را فرو گرفتند. بعد از مرگ محمود و حکومت کوتاه محمد، دگرگونی‌هایی که پس از پیروزی مسعود در دستگاه غزنوی پیش آمد، کم‌وبیش همان گونه است که در دنیای امروز می‌بینیم.

هرگاه حاکم جدیدی جانشین حاکم پیشین می‌شود، گروهی به‌عزت می‌رسند و گروهی به خواری و ذلت می‌افتند. حسنک هم جزو آنانی بود که پس از آن همه عزت در دستگاه محمود و محمد، در روزگار حکومت مسعود، اوضاعش رو به آشفتگی و سقوط رفت.

«و حال حسنک دیگر بود، که بر هوای امیر محمد و نگاهداشت دل و فرمان محمود این خداوندزاده را بیازرد و چیزها کرد و گفت که اکفای آن را احتمال نکنند تا به پادشاهان چه رسد... و چاکران و بندگان را زبان باید نگاه داشت با خداوندان که محال

است روباهان را با شیران چخیدن... اما چون تعدّی‌ها رفت از وی [حسنک] که پیش از این در تاریخ بیاورده‌ام- یکی آن بود که عبدوس را گفت امیرت را بگوی که من آن‌چه می‌کنم به فرمان خداوند خود [محمود] می‌کنم، اگر وقتی تخت ملک به تو رسد، حسنک را بر دار باید کرد. لاجرم چون سلطان، پادشاه شد این مرد بر مرکب چوبین نشست» (همان، ج۱، ص ۲۲۷).

توطئه، سنّت رایج آن روزگار

توطئه یا مکر و فریب ورزیدن در کار کسی، بر اثر کینه و حسادت و دشمنی، از رذایلی است که پیشینه‌اش به زمان هابیل و قابیل برمی‌گردد و تا عصر ماشین‌زده‌ی کنونی به شکل و روش‌هایی بسیار پیشرفته و ظریف ادامه یافته است.

هر زمان که انسانی با تکیه بر خصلت‌های حیوانی و سرکوب ندای وجدان و فطرت پاک خویش، با نیّتی پلید و از سر حسادت و دشمنی قصد برانداختن کسی را کند، بی‌محابا زمام وجود خویش را به دست وساوس شیطانی می‌سپارد و تا زمانی که به ناکجاآباد مقصد شوم خویش نرسد، از پای نمی‌نشیند!

از عوامل اصلی ایجاد یک چنین رذیلتی، فقدان امنیت و نظام امور، حاکم‌نبودن فردی لایق و مسلط و، مهم‌تر از همه، نبودِ اعتماد و اطمینان بین یک‌دیگر است. در شکل گیری حکومت غزنویان چون بنای آن با توطئه، مکر و خیانت خادم به مخدوم بوده است، لذا باید انتظار انواع توطئه‌چینی‌ها و حیله‌ها را هم داشت. رواج توطئه و جاسوسی در دربار غزنوی به‌حدی بود که پدر برای پسر و پسر برای پدر، حتی از خادمان خاصه، جاسوس می‌گماشتند و لحظه‌لحظه‌ی آن‌ها را تحت نظر داشتند!

در ماجرای حسنک نیز، همه‌جا بوی مشمئزکننده‌ی توطئه به مشام می‌رسد. با این‌که محمود تهمت قرمطی شدن حسنک را به‌شدت رد می‌کند، لیکن پس از وی، برای مباح کردن خون او با توسل به انواع دسیسه‌ها و زمینه‌سازی‌های بوسهل و دیگر دشمنان، وی را به جرم قرمطی بودن ناجوانمردانه بر دار می‌کشند.

از زمانی که بوسهل به‌منظور تحقیر و استخفاف هرچه بیش‌تر، حسنک را به‌دست چاکر خویش- علی رایض- می‌سپارد تا زمانی که در بلخ مدام در گوش امیر می‌دمد که ناچار حسنک را بر دار باید کرد، شاهد نضج اولین ریشه‌های دسیسه هستیم.

مسعود نیز که از قبل کینه‌ی حسنک را در دل داشت به بوسهل می‌فهماند که باید دلیل محکمی ارائه دهد: «امیر بوسهل را گفت حجتی و عذری باید کشتن این مرد را. بوسهل گفت حجت بزرگ‌تر، که مرد قرمطی است و خلعت مصریان استده تا امیرالمؤمنین را بیازرد، تا نامه از امیر محمود بازگرفت» (همان، ج۱، ص ۲۲۸).

امیر با مشاور خود- خواجه احمدحسین- جلسه‌ای خصوصی ترتیب می‌دهد اما از آن‌جایی که وی فرد پخته و دانایی بود و با این‌که خیلی چیزها می‌دانست، چیزی نمی‌گوید و امیر را به بونصر ارجاع می‌دهد.

مسعود این‌بار با تشکیل جلسه‌ی عمومی به دسیسه خود ادامه می‌دهد و وانمود می‌کند که در باب حسنک خودرأیی نکرده و ضمن مصادره‌ی اموال، قضات و مزکّیان و معدّلان گواهی می‌دهند که وی اموالش را به طوع و رغبت به امیر فروخته است!

بیهقی، به‌عنوان یک دبیر و مورخ، با

ذکر واقعه نتیجه گیری را به عهده خواننده می گذارد تا خواننده خود جوّ اختناق و مکر و توطئه در آن روزگار را درک کند.

مسعود آن گاه که تدبیر بر دار کردن حسنک را در پیش می گیرد، خیانت و دروغ و مردم‌فریبی را به اوج می رساند به طوری که دو پیک آراسته را مخفیانه به خارج شهر می فرستند تا با جامه‌ی پیک‌ها وارد شهر شوند و در ملأ عام بگویند که از سوی خلیفه بغداد، حکم اعدام حسنک را آورده اند تا کسی جرئت اعتراض نداشته باشد، زیرا حکم خلیفه مسلمین است!

مسعود در ادامه‌ی نیرنگ‌بازی خود، برای آن که به مردم بشان دهد که فردی معتقد و متدین و متعصب در دین است و صدالبته مطیع امر خلیفه و نیز برای این که به این کینه‌توزی خود جنبه‌ی مذهبی ببخشد و آن را یک مجازات شرعی و الهی جلوه دهد، قرآن‌خوانان را وارد صحنه می کند تا ظاهر اسلامی قضیه هم رعایت شود و مسلمانان غیور هم توجیه شوند!

بعد از برپایی دار، مردم را وامی دارند که به حسنک سنگ بزنند، اما آن ها نمی زنند و می گریند. توطئه گران مجدداً صحنه‌ی دیگری خلق می کنند. آن ها مشتی رند را تطمیع می کنند تا در میان مردم و به اسم مردم، به حسنک سنگ بزنند.

مسعود زیرکانه خود را از صحنه کنار می کشد و ادامه‌ی نمایش را به بوسهل می سپارد و پس از خروج از شهر به قصد شکار و نشاط، برای توجه مردم و رجال پیکی می فرستد و به حسنک پیغام می دهد: «این آرزوی توست که خواسته بودی و گفته که چون تو پادشاه شوی ما را بر دار کن. ما بر تو رحمت خواستیم کرد، امّا امیرالمؤمنین نبشته که تو قرمطی شده‌ای و به فرمان او بر دار می کنند» (همان، ص ۲۳۴).

و بدین ترتیب حسنک را با آن سوابق و تجربیات به هلاکت می رسانند. در پایان بیهقی خود صراحتاً به مکر و حیله‌ی توطئه چینان اشاره می کند: «او رفت و این قوم که این مکر ساخته بودند نیز برفتند و این افسانه‌ای [است] با بسیار عبرت» (همان، ص ۵۲).

اما محاکمه یا حکم راندن بر کسی، مرحله‌ی بعد از تهمت‌زدن است. متهم یا بهتر بگوییم مجرم را به پای میز محاکمه می آورند تا داوران عادل و آگاه! بر بی گناهی یا گناهکاری وی حکم دهند.

در مورد حسنک هم باید گفت از همان هنگام که علی قریب بازداشت شد و خوارزمشاه از جان خود بیمناک بود و عده‌ی زیادی از پدریان به توطئه پسریان مخذول و مقتول گشتند، کار حسنک وزیر هم آشفته شد: «و کار وزیر حسنک آشفته گشت که به روزگار جوانی ناکردنی ها کرده بود و زبان نگاه نداشته و این سلطان بزرگ محتشم را خیر خیر بیازرده» (همان، ص ۵۲).

بیهقی با همین جمله در واقع محاکمه‌ی حسنک را شروع می کند و ادامه می دهد: «و از بوعلی اسحاق شنیدم گفت بومحمد میکائیل گفتی چه جای بعض است که فی کلّها خللا» (همان، ص ۵۳).

و در واقع به خواننده القا می کنند که مهم‌ترین عامل مؤثر در سرنوشت شوم حسنک، بی‌پروایی خود وی بوده است! حسنک را با فرمان توقیعی امیر، شبانه، به هرات می برند و به دست بوسهل می سپارند. وی نیز او را به چاکر خود، علی رایض، برای استخفاف هرچه بیش‌تر می سپارد. سپس با وقاحت هرچه تمام‌تر، حجت محکمی برای اعدام وی علم می کنند: یعنی قرمطی گری.

ابتدا در مجلسی با حضور معدّلان و مزکّیان و صدالبته بوسهل روزنی! اموال حسنک را به سیم معین خریداری و به خزانه مسعود منتقل می کنند، آن چنان بی‌شرمانه، که بیهقی می نویسد: «این قدر شنیدم که دو تن با یکدیگر می گفتند خواجه بوسهل را بر این که آورد که آب خودش ببرد» (همان، ص ۲۳۱).

بیهقی از دوستش ـ نصر خلف ـ کل ماجرای محاکمه را می شنود، از نحوه‌ی ورود حسنک و تکریم خواجه احمد گرفته تا ناخویشتن‌داری و اهانت بوسهل و جلالیت طلبیدن حسنک از خواجه و غیره و غیره... و این که نصر خلف با خود می اندیشد: «اگر قصابی رود، قوم او را تیمار دارم!»، که این ها همه نشان از محبوبیت حسنک در میان رجال و بزرگان نیز دارد.

می بینیم که هیچ کجای این جلسه‌ی محاکمه شباهتی به محاکمه واقعی ندارد. برای این که جرم اثبات شده، رأی صادر شده است و کس جرئت اعتراض و مخالفت ندارد. زیرا حسنک با روی کار آوردن محمد و تحقیر مسعود در دوران کامروایی اش و با نرفتن به دست‌بوسی خلیفه از راه حج، جرم خود را مرتکب شده و با گرفتن خلعت از خلفای فاطمی مصر، که در پی براندازی خلافت عباسیان بودند، حکم مرگ خود را امضا کرده بود.

یکی از مباحث قابل توجه در جای جای این ماجرا، مسئله‌ی جبر و اختیار است. اصولاً حوادث، معلول پیشامدهایی هستند که در جایگاه علت‌اند و گاه حوادثی با اختیار خود انسان، پیش می آیند. اما در مورد مرگ حسنک چگونه می توان قضاوت کرد؟ آیا مرگ او هم جبر روزگار بود؟ یا وی با آگاهی و اراده، این پایان را برای زندگی خود انتخاب کرده بود؟

در این ماجرا، در چند نوبت می بینیم که بیهقی از در کار بودن قضا و لزوم جبر الهی سخن می راند و به خواننده القا می کند که حسنک باید بر دار آویخته می شد، زیرا قضای روزگار در کمین وی نشسته بود. ولی آیا در کتاب آسمانی ما هم، مرگ جبر

است؟ پس در این صورت فوز عظیم «شهادت» را چگونه باید تفسیر نمود؟

حسنک در جلسه‌ی دادگاه، در مقابل سخن بوسهل که می‌خواهد او را به‌عنوان یک سگ قرمطی بر دار کند، شجاعانه از خود دفاع می‌کند و می‌گوید: «عاقبت کار آدمی مرگ است و اگر امروز اجل رسیده است، کسی باز نتواند داشت که بر دار کشند یا جز دار» (همان، ص ۲۳۶).

و سپس پس از سال‌ها تقیه، آشکارا به شیعه‌بودنش اعتراف می‌کند و می‌گوید: «بزرگ‌تر از حسین علی نی‌ام» (همان، ص ۲۳۲).

در واقع او، با درایت و کفایتی که داشت، با پنهان داشتن عقیده و مرام اصلی خود توانست سال‌ها در دستگاه محمود وزارت کند. آیا این مسئله، بدین معنا نیست که به‌رغم کشتارهای غزنویان، شیعیان تا بیخ گوش محمود نفوذ کرده و، علاوه‌بر وزارت، در قلب دستگاه غزنوی آن‌چنان اعتماد او را به خود جلب کرده‌اند که وقتی خلیفه‌ی مسلمین به محمود می‌نویسد که وزیرش قرمطی شده، او با اعتمادی که به حسنک دارد، با خشم به خلیفه اهانت می‌کند و می‌گوید:

«بدین خلیفه‌ی خرفت‌شده باید نوشت که من آن قدر به عباسیان، انگشت در کرده‌ام در همه جهان و قرمطی می‌جویم و آن‌چه یافته آید و درست گردد بر دار می‌کشند و اگر مرا درست شدی که حسنک قرمطی است، خبر به امیرالمؤمنین رسیدی که در باب وی چه رفتی. وی را من پرورده‌ام و با فرزندان و برادران من برابر است» (همان، ص ۲۳۰).

و سپس تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید: «اگر وی قرمطی است، من هم قرمطی می‌باشم» (همان، ص ۲۳۰).

آن‌چه در این سخنان قابل تأمل است، ضعف خلیفه‌ی بغداد است و این‌که سلطان محمود صرفاً با اطاعت ظاهری از امیرالمؤمنین سعی در توجیه حکومت خود و فتوحات مذهبی‌اش دارد.

عمل حسنک همانی است که در اسلام تحت عنوان «تقیه» مطرح شده و از زمان امام حسین(ع)، که علوی بودن جرم بود، در ممالک اسلامی رایج شد و به فرموده‌ی امام صادق(ع) تقیه مخصوص مسلمانانی است که در مکان‌هایی زندگی می‌کنند که دین و یا مذهبشان جرم محسوب می‌شود.

حسنک با این‌که قلباً شیعه شده است ولی برای حفظ جان خود و برای این‌که شیعیان در مرکز حکومت سنی‌ها پایگاهی داشته باشند تا در موقع لزوم بتوانند از آن استفاده کنند، مذهب واقعی خود را پنهان می‌کند و حتی بعد از زندانی شدن هم حرفی نمی‌زند تا لحظه‌ای که دیگر برایش مسلم می‌شود که او را بر دار خواهند کرد. لذا فقط با یک جمله به شیعه بودنش اعتراف می‌کند و با گفتن جمله‌ی «بزرگ‌تر از حسین علی نی‌ام.» به همگان می‌فهماند که آن هنگام که به این مذهب گرویده، مثل امام حسین(ع) آگاهانه به استقبال مرگ نیز رفته است. در آن عصر گرویدن به این مذهب عملاً مساوی با پذیرش مرگ در راه آرمان و عقیده بوده است.

بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که به‌رغم نظر بیهقی که به تبعیت از فکر زمان، سررشته‌ی امور را در دست تقدیر می‌داند و اعتقاد او بر این است که «با قضا مبالغت نرود»، حسنک آگاهانه از راه حج به مصر رفته و از خلیفه‌ی فاطمی آن‌جا خلعت گرفته است؛ آن‌هم درست زمانی که خلفای فاطمی در مصر در اوج قدرت بودند و با بذل و بخشش، سعی در تبلیغ مذهب شیعه و ایجاد ارتباط با سایر ملل را داشتند تا بتوانند خلفای عباسی را برانداز‌ند.

بنابراین، حسنک به تشیع می‌گرود و با آگاهی از شدت عمل محمودی در دفع شیعیان مدت‌ها با کیاست و سیاست در دستگاه غزنوی وزارت می‌کند.

با این وصف نمی‌توان جبر قضا را در این مرگ مؤثر دانست، زیرا اصولاً در آئین اسلام و، به‌ویژه مذهب تشیع، شهادت مرگی آگاهانه است.

در این ماجرا هم اگر درصدی برای دخالت قضا قایل باشیم، باید گفت که درصد زیادی هم اختیار و انتخاب خود حسنک، دخیل بوده است. در هر صورت، چه حق با حسنک باشد و چه نباشد، برتری او بر دشمنانش در این است که وی کامیاب زندگی کرد، کوتاه زیست و مردانه مرد و داستانش به زیبایی رقم خورد و این همه موهبت با هم، نصیب کم‌تر کسی می‌شود.

منابع و مآخذ

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی، جام جهان‌بین، مجموعه مقالات، تهران، ۱۳۷۰
۲. افشار، ایرج، فهرست مقالات فارسی، جلد سوم، ۱۳۴۸
۳. بیهقی، ابوالفضل محمدبن حسین، تاریخ بیهقی، تصحیح خلیل خطیب رهبر، انتشارات مهتاب، چاپ چ، تهران، ۱۳۷۴
۴. ـــــ، تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیاض، مشهد، ۱۳۵۰
۵. حمیدی، جعفر، تاریخ‌نگاران، تهران، ۱۳۷۲
۶. خطیب‌رهبر، خلیل، گزیده‌ی تاریخ بیهقی، تهران، ۱۳۶۷
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین، تاریخ ایران بعد از اسلام، تهران، ۱۳۴۳
۸. ـــــ، تاریخ در ترازو، تهران، ۱۳۵۴
۹. سیف آزاد، عبدالرحمن، تاریخ خلفای فاطمی، تهران، ۱۳۴۱
۱۰. ـــــ، یادنامه‌ی بیهقی، مجموعه مقالات، مشهد، ۱۳۵۰
۱۱. ـــــ، یادگارنامه‌ی میرفخرایی، مجموعه مقالات، به کوشش رضا رضازاده لنگرودی، تهران، ۱۳۶۳
۱۲. ـــــ، ترجمه‌ی فرق‌الشیعه‌ی نوبختی، به قلم محمدجواد مشکور، تهران، ۱۳۵۳
۱۳. مسعودی، ابوالحسن علی‌بن حسین، مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر، ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده، تهران، ۱۳۴۴

نویسنده و شاعر معلمان

محمدبابایی (۱۳۴۱ـ مبارکه‌ی اصفهان)، کارشناس زبان و ادبیات فارسی است با ۲۵ سال سابقه‌ی کار. سرودن شعر را ده‌سال است که آغاز کرده و اشعار او در مجلات نیز چاپ می‌شود. از اوست:

خانه‌ی خورشید

تو بیایی [باغ خوش‌بو] می‌شود
کوچه‌ی دل آب‌وجارو می‌شود
غنچه اخم خویش را وا می‌کند
باغبان او را تماشا می‌کند
دست باد آید به سر وقت چنار
باز می‌گردد به دل‌ها شوق کار
تو بیایی خنده ارزان می‌شود
گل‌فروشی‌ها فراوان می‌شود
عصر جمعه [بعد از آن] دل‌گیر نیست
هیچ کس از دست دنیا سیر نیست
هیچ فردی دیگر امّا خوار نیست
غم به روی شانه‌اش آوار نیست
واژه‌ی زشت ریا گم می‌شود
شهر [پرز اخلاص] مردم می‌شود
می‌شود دنیا به کام عاشقان
هرچه معشوق‌اند رام عاشقان
تو بیایی سینه از غم داغ نیست
هیچ زاغی در کمین باغ نیست
موج‌ها دل را به دریا می‌دهند
در کلاس عشق برپا می‌دهند
تو بیایی مشت شب وا می‌شود
خانه‌ی خورشید پیدا می‌شود

عبور طوفان

یک‌بار کویر خواب باران را دید
آبی زلال چشمه‌ساران را دید
می‌خواست لبی تر کند، امّا افسوس
بیدار شد و عبور طوفان را دید

***

حرف نگفته

بی‌روی تو روزها به شب می‌ماند
بیمار غمت اسیر تب می‌ماند
یک عمر اگر بگویم از خوبی تو
بس حرف نگفته روی لب می‌ماند

***

بهار ما

تقدیم به حضرت مهدی (عج)

گر اذن رسد نگار ما هم برسد
در موسم گل بهار ما هم برسد
گر ما همه یک‌صدا، صدایش بزنیم
والله که شهسوار ما هم برسد

***

چشم‌انتظار

دارد به چهره خال سیاهی [نگار ما]
در پشت پرده صورت ماهی [نگار ما]
هر صبح جمعه خیل گدایان نشسته‌اند
چشم‌انتظار مقدم شاهی [نگار ما]

علی‌اصغر فیروزنیا:

امام عدل

ای دل امشب با علی همراز شو
با کمیلش تا سحر دم‌ساز شو
شبنم اشکی که از یاد خداست
آب پاکی روی دست شعله‌هاست
جامع «قرآن» و «میزان» و «حدید»
مانع کفر کهن، شرک جدید
آن‌چه از دنیا به دست آورده است
پینه بر پیشانی و پشت است و دست
عدل‌های گونه‌گون آمد پدید
هیچ کس عدلی چو عدل او ندید
دردِ مردانِ خدا بی‌انتهاست
دردِ مردم، دردِ مردانِ خداست
فرق او گر برق آن شمشیر دید
از زر و از زور و از تزویر دید
ای که تیغت سایه‌ی ابروی توست
چشم انسان تا قیامت سوی توست

غفار علی‌عسکری (فریاد) کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرس دبیرستان‌ها و دانشگاه پیام‌نور بندرگز و کردکوی. مجموعه‌ی «رنگ خیال» وی در دست چاپ است. از آن مجموعه است:

دم‌ساز نبی

این چشم سیه‌پوش که صد قافله دارد
در سجده‌ی پلکم به لبش نافله دارد
آیات شریف است سفرنامه‌ی اشکش
چشمی که در آن پای طلب آبله دارد
اشکیم و نترسیم طی بُعد مسافت
هرچند میان دل و سر فاصله دارد
حل نیست معمای غم‌انگیز معلّم
این آتش سوزنده که صد مسئله دارد
دردی شده فریاد و فراخوان سکوتش
این قوم، سکوتش به نظر غلغله دارد
در دام بلا، دانه‌ی خرسندْ سلوکش
این مرغ سبک سیر عجب حوصله دارد
دم‌ساز نبیّ است و هم‌آواز رسالت
سلطان ازَل نیز از این سلسله دارد
معراج حضور است گذرنامه‌ی عشقش
در وادی دردی که دو صد مرحله دارد
چشمش به کف راد گُهربار لطیف است
هر لحظه که آهوی نظر هروله دارد
سیر است دو چشمش که دَوَد در پی خاشاک
یا نیست مرامش که زبانش گله دارد
از درد سخن مادر اندیشه نترسد
چون فنّ بیانم هنر قابله دارد
فریاد! بهار آمد و کوچیدن احساس
این ذوق مهاجر پرش چلچله دارد
در دامن اندیشه خدا ریخت حلاوت
از شاخه‌ی نخلی که به نامت صله دارد

محمود رشیدی:

همّت پاکان

نظر بر همّت پاکان، دل بی‌کینه می‌خواهد
فروغ فیض سبحانی بساط سینه می‌خواهد
قلم مشکل روان سازد سبب آهنگ بیداری
هزاران چشمه‌ی روشن چو مه آیینه می‌خواهد
تلاش روز و شب شاید اثر بی‌نقص و عیب آرد
سرشت سالم عصمت رگ دیرینه می‌خواهد
فضای سبز این هستی ثمر از آسمان یابد
حیات سبز ما دائم سرسبزینه می‌خواهد
مرا در دار رحمانم نیازی جز حقیقت نیست
ولیکن باغ افکارم گل سیمینه می‌خواهد
به ما پروانه‌ی عشرت فراوان نکته می‌گوید
زمان شرح این مطلب بسی گنجینه می‌خواهد
خمار درس ظاهربین شکاف فرد نازک‌بین
دلی جویای دانایی دلی زرّینه می‌خواهد
تبسّم رمز خوش‌بینی تظاهر رمز بدبینی
نهاد خصم بدمستان غم رنگینه می‌خواهد
گذر از کوچه‌ی رندی جسارت می‌دهد امّا
سرود ساز پیروزی کمی تلخینه می‌خواهد
گرم یادآوری یا نه من از یادت نمی‌کاهم
رشیدی این و آن دارد فقط گلچینه می‌خواهد

عباس کوهی (۱۳۴۷ـ اصفهان) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی و دبیر شاغل در شهر اصفهان است. یک غزل و رباعی از وی را می‌خوانیم:

گنبد امن

عمر ما رفت و به دل داغ دلارام بماند
آن یکی تند برفت این یکی آرام بماند
بس بهار آمد و با گل ننشستیم دمی
چه کند بلبل اقبال که در دام بماند
بهر پند است که ظالم نکند ظلم دگر
قبر هابیل که در مملکت شام بماند
ای کبوتر تو برو گنبد امنی بطلب
سنگ بسیار خورد هر که بر این بام بماند
صد خجالت کشم از هر دو لب شکرگزار
که بر این منتظران حسرت یک جام بماند
واعظی گفت قضا باشد و کار تو رضا
این همه جور که بر گردن ایام بماند
فائق امروز وصیّت بنویسد که شما
بر مزارش بنویسید که ناکام بماند

عشق

افسوس که من غافل از آن ماه شدم
سرگرم متاع پوچ جان‌کاه شدم
بر کوه روم به شش جهت داد زنم
ای عشق بیا که بی‌تو گمراه شدم

پوزش و اعتذار

در شماره‌ی ۸۴ (زمستان ۸۶) صفحه‌ی ۵۴ در معرفی نویسنده‌ی محترم مقاله، اشتباهی رخ داده بود که بدین‌وسیله اصلاح می‌گردد:
داود ملک‌زاده کارشناس زبان و ادبیات فارسی

تکیه

چکیده

تکیه، از موضوعات مورد بحث در زبان و ادبیات فارسی دوره‌ی متوسطه است. نویسنده کوشیده است، عمدتاً با نقل قول از صاحب‌نظران، به این مقوله پردازد و نکاتی را در این باره ذکر کند.

کلید واژه‌ها

تکیه، آهنگ، هجا، تکیه‌ی کلمه، تکیه‌ی جمله، نقطه‌ی اطلاع

فرهاده پاکزاد

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان های کرج

«دیونوسیوس تراکس» یونانی تکیه (accent) را چنین تعریف می‌کند: تکیه همان آوایی است که از مختصات موسیقیایی صوت برمی‌خیزد و شامل خیزش ارتفاع در آهنگ زیر، فقدان خیزش در آهنگ بم و تغییر جهت در آهنگ خمان است.

پیش از تراکس، تکیه‌های سه‌گانه‌ای در خط یونانی وضع کرده بودند که امروزه نیز در زبان یونانی به‌کار می‌رود. این نشانه‌ها عبارت‌اند از نشانه‌ی ـ برای تکیه‌ی سبک، نشانه‌ی ـ برای تکیه‌ی سنگین و نشانه‌ی ~ برای تکیه‌ی خمان. تراکس نیز به همین سه نشانه اشاره می‌کند. همانند یونانی باستان، در زبان فارسی باستان نیز تکیه‌ی موسیقیایی (musical accent) بوده و این تکیه در اوستای گاهانی باقی مانده است. امّا در اوستای جدید و فارسی باستان، تکیه‌ی شدّت (stress accent) جای آن را گرفته است. (تاریخ زبان فارسی، ابوالقاسمی، ص ۲۶)

تکیه در فارسی

همان‌گونه که گفته شد، ویژگی آوایی تکیه در دوران باستان مطرح بوده است. در فارسی دری این بحث به‌وسیله‌ی دستورنویسان فرنگی مورد توجه قرار گرفته است. در میان زبان‌شناسان ایرانی، دکتر یدالله ثمره و دکتر پرویز خانلری مطالبی در این باره نوشته‌اند.

دکتر خانلری، در کتاب «تاریخ زبان فارسی» ج(۱)، آورده‌اند: «وقتی که کلمه‌ای یا عبارتی را تلفظ می‌کنیم همه‌ی هجاهایی که در آن هست به یک درجه از وضوح و برجستگی ادا نمی‌شود، بلکه یک یا چند هجا برجسته‌تر است. همین برجستگی خاص یکی از اجزای کلمه در یک سلسله اصوات ملفوظ موجب می‌شود که حدود و فواصل هجاها را تشخیص دهیم و هریک از کلمات جمله را جداگانه ادراک کنیم.

این صفت خاص بعضی از هجاها را که موجب انفکاک اجزای کلام از یک‌دیگر است؛ در فارسی تکیه‌ی کلمه یا به‌اختصار تکیه می‌خوانیم».

براساس پژوهش‌های انجام‌شده، تکیه بر دو نوع است:

۱ـ تکیه‌ی شدّت یا نفس که بر اثر فشار نفس است؛ یعنی به هنگام تلفظ چند هجای متوالی در هنگام تلفظ یکی از هجاها، بازدم هوا با شدّت بیش‌تری خارج می‌گردد.

۲ـ تکیه‌ی ارتفاع یا موسیقیایی که براساس ارتفاع صوت است؛ یعنی در تلفظ یکی از هجاها، صوت زیرتر می‌شود. (تاریخ زبان فارسی، معین و...)

دکتر خانلری خلاصه‌ی پژوهش خویش را درباره‌ی تکیه، که از تحقیقات آزمایشگاهی نتیجه شده است، چنین بیان کرده‌اند:

۱ـ هجای تکیه‌دار، چه در آغاز و چه در پایان کلمه، همیشه شامل ارتفاع صوت است و این ارتفاع (زیری) نسبت به هجای بی تکیه میان ۹ و ۳ نیم‌پرده است.

۲ـ آهنگ (ton) از تکیه (Accent) جدا نیست. هرجا که تکیه هست ارتفاع صوت بیش‌تر می‌شود و در هیچ موردی یکی را جدای از آن دیگری نمی‌توان یافت. بنابراین تکیه در کلمات فارسی عبارت است از ارتفاع صوت که اغلب با اندک شدتی همراه است.

۳ـ «تکیه‌ای فارسی هیچ ارتباطی با امتداد» ندارد. تکیه ممکن است هم روی هجاهای کوتاه و هم روی هجاهای بلند واقع شود.

۴ـ موضع تکیه‌ی روی یکی از هجاهای هر کلمه تابع ساختمان صرفی آن کلمه است.

ای سا ربط منزل مکن جز در ده (رای) و زمن
ـ ـ

۵ـ همان‌طور که می‌بینیم، هرچند تکیه جزء وزن شعر نیست، ولی مرتب‌کننده‌ی اجزا و پیوند هجاهاست و در هر جزء باید لااقل یک تکیه وجود داشته باشد. امّا محل تکیه در داخل اجزا، تغییرناپذیر است. مرتب بودن تکیه‌ها در هجاهای هر شعر، وزن آن را ضربی و منظم می‌کند و عدم‌نظم آن اگرچه وزن شعر را برهم نمی‌زند، در آن اختلاف‌هایی ایجاد [می‌کند] و تغییراتی به‌وجود می‌آورد» (همان، ج۱ صص ۶۲ تا ۶۵).

دکتر وحیدیان کامیار نیز در کتاب «دستور زبان فارسی (۱)» درباره‌ی تکیه یادآور شده‌اند: «تکیه‌ی واژه برجستگی‌ای است که به یکی از هجاهای واژه

داده می‌شود؛ مثلاً در واژه‌ی «کتابخانه» تکیه روی هجای آخر است، امّا در واژه‌ی «نرفته بودند» روی هجای اوّل است.

تکیه در واژه‌ی «گویا» به معنی ظاهراً، روی هجای اوّل، امّا در «گویا» به معنی ناطق، روی هجای دوم است. از این مثال‌ها می‌توان دانست که تکیه در بعضی واژه‌ها معنی را کاملاً تغییر می‌دهد. بنابراین دانستن جای تکیه در واژه‌ها اهمیّت دارد.

جایگاه تکیه در واژه‌های فارسی

تکیه‌ی اسم. اسم چه ساده، چه مرکب یا مشتق، تکیه‌ی آن روی هجای پایانی قرار می‌گیرد:

احمد، دبستان، دست‌مزد، حسن‌آباد، خیمه‌شب‌بازی.

تکیه‌ی صفت. تکیه‌ی صفت‌ها نیز هم‌چون اسم روی هجای پایانی است:

آبی، آسمانی، نیلوفری، مغزپسته‌ای، هوشمندانه، آذربایجانی.

تکیه‌ی فعل. این تکیه به صورت‌های ذیل است:

ماضی ساده. روی هجای پایانی بن ماضی است: دیدیم، نشستند، آمدند، ایستادید.

ماضی استمراری و مضارع اخباری. روی «می» می‌آید: می‌رفتید، می‌آمدید، می‌آیند، می‌رویم.

ماضی نقلی و بعید. روی آخرین هجای صفت مفعولی است: رفته بودند، رفته‌ایم، آمده بودید.

آینده. روی هجای دوم فعل کمکی است: خواهم رفت.

تکیه‌ی فعل امر و مضارع التزامی. روی تکواژ «ب» قرار می‌گیرد: برو، برویم.

تکیه‌ی فعل منفی. روی تکواژ «نـ» است: نرفت.

تکیه‌ی جمله. وقتی واژه‌ها به‌تنهایی تلفظ می‌شوند ـ چنان‌که دیدیم ـ هریک، تکیه‌ی مخصوص خود را دارند. امّا هنگامی که در گروه می‌آیند و جمله را می‌سازند، بیش‌تر آن‌ها تکیه‌ی خود را از دست می‌دهند.

در هر جمله، یک واژه برجسته‌تر از سایر واژه‌ها تلفظ می‌شود که به آن «نقطه‌ی اطّلاع» می‌گویند. مثلاً در جمله‌ی: «هوا سرد است»، تکیه‌ی جمله روی واژه‌ی سرد است امّا در جمله‌ی:

«هوا سرد نیست»، تکیه‌ی جمله روی نیست قرار می‌گیرد.

واژه‌ای که تکیه‌ی جمله روی آن است سبب می‌شود تکیه‌ی واژه‌های بعد از میان بروند.

«نقطه‌ی اطّلاع» حاوی پیام اصلی جمله است و در یک جمله‌ی مشخص ممکن است هربار محل تکیه‌ی جمله را بسته به برجسته ساختن یکی از واژه‌های قاموسی عوض کرد. در جمله‌ی:

حمید دیروز با دوستش به کوه‌نوردی رفت.

ـ اگر کسی فکر کند که علی رفته است، تکیه روی «حمید» قرار می‌گیرد. یعنی حمید رفته است نه کس دیگر.

ـ اگر کسی فکر کند امروز رفته است، تکیه روی «دیروز» قرار می‌گیرد. یعنی دیروز رفته است نه امروز.

ـ اگر کسی فکر کند تنها رفته است، تکیه روی «دوستش» قرار می‌گیرد. یعنی با دوستش رفته است نه تنها.

ـ اگر کسی فکر کند به مسافرت رفته است، تکیه روی «کوه‌نوردی» قرار می‌گیرد. یعنی به کوه‌نوردی رفته است نه جای دیگر.

ـ اگر کسی فکر کند نرفته است، تکیه روی «رفت» قرار می‌گیرد. یعنی یقیناً رفته است». (دستور زبان فارسی(۱)، وحیدیان و...، صص ۱۱۸ و ۱۱۹)

«هم‌چنین می‌توان گفت که تکیه در نقش‌های متفاوتی ظاهر می‌شود:

الف ـ نقش تمایزدهندگی (oppositional): تکیه می‌تواند بین دو واژه که از نظر نوشتاری یکسان هستند، تفاوت و تمایز معنایی ایجاد کند. به این نقش تکیه، تمایزدهندگی می‌گویند؛ مثال: ولیّ (=سرپرست)، ولی (= امّا)

در مثال اوّل، تکیه روی هجای دوم و در مثال دوم، تکیه روی هجای اوّل است.

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 دانش‌آموزان آمادگی و پایه‌ی اول دوره‌ی ابتدایی)
- **رشد نوآموز** (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دوره‌ی ابتدایی)
- **رشد دانش آموز** (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم و پنجم دوره‌ی ابتدایی).
- **رشد نوجوان** (برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی).
- **رشد جوان** (برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه).

مجله های عمومی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

- **رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه فردا، رشد مدیریت مدرسه**
- **رشد معلم (دو هفته نامه)**

مجله های تخصصی (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می شوند):

- رشد برهان راهنمایی (مجله‌ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله‌ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره‌ی 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 حرفه‌ای و رشد مشاور مدرسه.

مجله های رشد 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 شماره۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۸، دفتر انتشارات کمک آموزشی.
تلفن و نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸

ب ـ نقش تباین دهندگی (contrastive): از نظر «مارتینه» نقش اصلی تکیه، تباین دهندگی است. یعنی شنونده به کمک تکیه می‌تواند «گفته» را به واحدهای متوالی تجزیه کند. اگر در زبانی جای تکیه ثابت باشد (در آغاز یا پایان واژه)، تکیه نقش «مرزنمایی» (demarcative) دارد امّا در زبان‌هایی که جای تکیه از قبل مشخص نیست، نقش تکیه لفظ برجسته‌سازی (culminative) است.

برخی تکیه را در فارسی «مرزنما» می‌دانند.

ج ـ نقش صرفی: تکیه در زبان‌هایی نقش صرفی دارد که تغییر جای آن مقوله‌ی دستوری واژه را عوض کند.

مثال: ... (اسم مفرد) ... (صفت و ...)

... (فعل نهی) ... (صفت)

... (اسم) ... (فعل امر)

بهار (اسم خاص) بهار (بهار است ـ جمله‌ی نهادی) (اهدائی)

د ـ نقش نحوی: بدین صورت که اگر تکیه‌ی اسم را که معمولاً روی هجای آخر است به هجای اوّل بیاوریم، اسم نقش دیگری می‌پذیرد؛ مثل: هوشنگ آمد. (اسمی که نقش نهادی دارد)

هوشنگ! آمد. (اسمی که نقش ندایی دارد)

در این گونه موارد علاوه بر تکیه، واحدهای زیرزنجیری دیگر مانند: آهنگ و درنگ نیز در نقش نحوی تأثیر دارند.

هـ ـ نقش تأکیدی: یعنی با تغییر جای تکیه در جمله، جزئی را که باید مورد تأکید قرار گیرد، مشخص می‌کند و مفهوم مورد نظر جمله را تغییر می‌دهد.

مثال برای تأکید اجزای مختلف در یک جمله:

دیروز من صد تومان به تو دادم. (باز هم امروز می‌خواهی)

دیروز من صد تومان به تو دادم. (نه دیگری) و ...

بهتر است این نوع تکیه را «تکیه‌ی واژه‌ای» بنامیم تا با تکیه‌های هجا اشتباه نشود. حتی بحث این گونه تکیه‌ها در نظام معنایی زبان است. در این موارد علاوه بر تکیه، دیگر واحدهای زیرزنجیری چون آهنگ و درنگ نیز در تغییر معنا دخالت دارند.

و ـ نقش عاطفی یا تأثیری

این نقش معمولاً بر عهده‌ی «آهنگ» است امّا در فارسی، تغییر جای تکیه‌ی بعضی از واژه‌ها نیز به آن‌ها نقش عاطفی می‌بخشد. برای مثال در پاسخ عادی، تکیه‌ی «نه» روی هجای اول است، امّا انتقال تکیه به هجای آخر ـ همراه با تغییر آهنگ ـ نشانه‌ی عتاب و ناراحتی است: (راهنمای تدریس، عزتی و ... صفحه ۶۴ تا ۶۶)

ملک‌الشعرای بهار نیز در کتاب سبک‌شناسی خود (ج ۱، ص ۱۹۷) یکی از دلایل دیگرگونی زبان و لهجه‌های ایرانی را در تغییر و تحول تکیه‌ها و آهنگ‌ها می‌داند.

حاصل سخن آن که بحث تکیه هم مورد توجه ایرانیان و هم یونانیان بوده است و در فارسی باستان، اوستایی، هندی و هم‌چنین لاتین و یونانی وجود داشته و دارد و از ویژگی‌های زبان‌های هند و اروپایی به‌شمار می‌رود.

تکیه بدان گونه که در فارسی دری جایی مشخص دارد، احتمالاً در فارسی باستان جای مشخصی نداشته است امّا در زبان اوستایی در آهنگین کردن کلام نقش عمده‌ای داشته است.

بی‌دقتی در مشخص کردن جای دقیق تکیه در زبان فارسی به اندازه‌ای است که باعث تغییر معنایی می‌گردد و جمله یا کلمه به‌درستی فهمیده نمی‌شود.

هماهنگی وزن و تکیه سبب می‌شود تا اوزان عروضی با شعر فارسی تناسب داشته باشد امّا این هماهنگی همواره انجام نمی‌شود و یکی از موارد عدم تطبیق عروض عربی با فارسی به‌شمار می‌رود.

منابع و مآخذ

۱. ابوالقاسمی، محسن، تاریخ زبان فارسی، تهران، سمت، ۱۳۸۰
۲. بهار، ملک‌الشعرا، سبک‌شناسی، چاپ امیرکبیر، ۱۳۷۵
۳. خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۵
۴. عزتی پرور و ...، راهنمای تدریس زبان فارسی (۳)
۵. وحیدیان، کامیار و غلامرضا عمرانی، دستور زبان فارسی (۱)، تهران، سمت، ۱۳۸۳
۶. معین، محمد، تاریخ زبان فارسی، چاپ اول، تهران، فرهنگ، ۱۳۸۳

برگ اشتراک مجله‌های 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 آرمایش (سرخه حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست

۲ـ ارسال اصل رسید بانکی به همراه برگ تکمیل شده‌ی 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 مجله‌ی درخواستی به صورت پست پیشتاز هستید؟ بله ☐ خیر ☐

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی مشترکین ۱۶۵۹۵/۱۱۱
وب‌گاه (وب سایت): www.roshdmag.ir
پیام‌نگار (ایمیل): Email:info@roshdmag.ir
امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۹۷۱۳ـ۱۴
پیام‌گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

یادآوری:
- هزینه‌ی برگشت مجله در صورت خوانا و کامل نبودن نشانی، بر عهده‌ی 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).

جمهوری اسلامی ایران
وزارت آموزش و پرورش

سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی
معاونت فن آوری اطلاعات و اطلاعات آموزشی
مدیریت توسعه فن آوری اطلاعات آموزشی

شبکه رشد

شبکه ملی مدارس ایران

www.roshd.ir

شبکه رشد بزرگترین پایگاه آموزشی

- دانشنامه
- فعالیت های علمی(المپیادها)
- آموزش الکترونیکی(دروس)
- سؤال و آزمون
- انجمن ها
- پایگاه مشاغل و رشته های تحصیلی
- دارالقرآن الکترونیکی
- کتابخانه آموزشگاهی
- هدایت تحصیلی
- بانک نرم افزار
- اخبار آموزشی
- پیوند ها

مخاطبان شبکه رشد

دانش آموزان کلیه دوره های تحصیلی
از پیش دبستان تا پیش دانشگاهی ، آموزگاران ،
معلمان و دبیران ، دانشجویان تربیت معلم
اولیا ، کارشناسان ، مدیران و کارکنان اداری

Email:roshd@roshd.ir