دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir

۹۰

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

دوره‌ی بیست‌و دوم
شماره‌ی ۴
تابستان ۱۳۸۸
بها: ۴۰۰۰ ریال
ISSN:1606-9218

آزادی و وطن در شعر بهار ◆ بررسی کارگاهی غزلیات شمس ◆ نیایش در کلام مولانا

شرایط پذیرش مقاله

قابل توجّه نویسندگان محترم؛ چنان‌چه مقاله‌ی ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد پذیرش و داوری نمی‌شود.
فصلنامه‌ی 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 مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیرمستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی باشد. (طبق اهداف)

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

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

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

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

۶. معرفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.

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

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

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.

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

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

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

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

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

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

ساختار مقاله

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

- **چکیده:** حداکثر ده سطر، شامل مسئله‌ی تحقیق، روش کار و نتایج به‌دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه‌ها
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع یا مسئله‌ی تحقیق، ضرورت و پیشینه‌ی تحقیق
- **نمودارها و شکل‌ها:** این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جای آن‌ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول‌ها باید روشن و آشکار باشد و شماره‌گذاری جدول‌ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می‌آید.

شیوه‌ی ارجاع

- در ذکر منابع و مآخذ در پایان مقاله، الگوی زیر باید اعمال شود:
  کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، تعداد جلد، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر، تاریخ نشر
  مجلات: نام خانوادگی، نام نویسنده، «عنوان مقاله» نام نشریه، دوره‌ی مجله، شماره‌ی صفحه
  از مجموعه‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام، «عنوان مقاله»، نام مجموعه یا کتاب؛ نام و نام خانوادگی تدوین‌کننده‌ی مجموعه، **محل نشر:** ناشر، تاریخ نشر، شماره‌ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله.
  پایگاه‌های وب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده؛ «عنوان موضوع»، نام و نشانی پایگاه اینترنتی با قلم ایتالیک، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه.
- **ارجاعات:** تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقاً به این صورت بیاید: (نام خانوادگی نویسنده، سال نشر: شماره صفحه) زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۱۴)
- **پی‌نوشت:** در پای صفحات مقاله هیچ‌گونه توضیحی نوشته نمی‌شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی‌نوشت ـ که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می‌آید ـ منتقل می‌گردد.

اهداف کلی مجله

۱. ایجاد زمینه‌ی مناسب برای تقویت مهارت‌ها و صلاحیت‌های حرفه‌ای معلمان.
۲. کمک به ارتقای دانش معلمان در زمینه‌ی اصول و مبانی آموزش و پرورش.
۳. معرفی راهبردها، رویکردها و روش‌های آموزش زبان و ادب فارسی.
۴. کمک به ارتقای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب‌های درسی.
۵. ایجاد زمینه‌ی مناسب برای هم‌اندیشی و تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه‌ریزان درسی، برای بهبود یا رفع تنگناهای آموزشی.
۶. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی، با تأکید بر محتوای کتاب‌های درسی.
۷. تشویق معلمان به انجام دادن کارهای پژوهشی در زمینه‌های علمی، آموزشی.
۸. آشنا کردن معلمان با تازه‌ترین دستاوردهای علمی در زمینه زبان و ادب فارسی.
۹. آشنا کردن معلمان با مباحث ادبی، بلاغی و تاریخی به منظور دانش‌افزایی و تقویت دیدگاه‌های ارزشی، آموزشی.
۱۰. افزایش آگاهی‌های معلمان درباره‌ی رخدادهای علمی، آموزشی زبان و ادب فارسی در ایران و جهان.
۱۱. آشنا ساختن معلمان با مهم‌ترین مسائل و سؤالات موجود در حوزه‌ی علمی آموزشی.

Key title: Roshd. Amuzesh ... (ISSN ...) = ...

● 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 قاسم‌پورمقدم

● 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 : ۷۷۳۳۵۱۱۰ـ۷۷۳۳۶۶۵۶ تلفن دفتر مجله : ۹ ـ ۸۸۸۳۱۱۶۱ ، داخلی ۳۷۴ چاپ : شرکت افست (سهامی عام)

رشد آموزش زبان و ادب فارسی ۹۰

در این شماره :

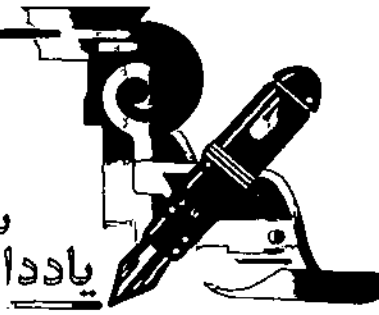
یادداشت سردبیر ..... دکتر محمدرضا سنگری ۲
زاویه‌ی دید در داستان ..... مریم معینی ۴
بررسی کارگاهی غزلیات شمس ..... علی عبدی ۸
مرگ سهراب ..... دارا احمدیانی ۱۲
نیایش در کلام مولانا ..... علی گل محمدی ۱۵
انواع موسیقی در شعر سپید ..... حبیب‌الله بخشوده ۱۸
جایگاه جامه و پوشش در ادب فارسی ..... طاهره حق‌پرست ۲۲
اگر کوه آتش بُوَد بسپَرم ..... شکرالله تتری ۲۵
نگاهی نو به آرایه‌ی تشخیص ..... سیروس اویسی ۲۶
تفاوت قید و متمِّم ..... نادر مسلمی ۲۹
نگاهی تحلیلی به سیذارتا اثر هرمان هسه ..... شهربانو حسین‌زاده بولاقی ۳۲
از سیستان تا تروا (مقایسه‌ای بین رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار و ایلیاد هومر) ..... مهدی قاسم‌زاده ۳۸
آزادی و وطن در شعر بهار ..... محمدعلی افخمی خیرآبادی ۴۲
ساختمان واژه ..... اسدالله حیرانی ۵۰
اسطوره‌های ملی قصه‌های اسلامی ..... هوشنگ اسکندری و مژگان اسکندری ۵۳
ادبیات سیاسی مشروطه ..... مریم غفاری جاهد ۵۸
معلمان شاعر و نویسنده ۶۴

دوره‌ی بیست و دوم
شماره‌ی ۴
تابستان ۱۳۸۸
شمارگان: ۱۴۵۰۰ نسخه
بها: ۴۰۰۰ ریال

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

فصلنامه‌ی
آموزشی
تحلیلی
اطلاع‌رسانی

E.mail: info@roshdmag.ir



یادداشت سردبیر

بیچارگان چاره ساز!

هنوز طنین شعر سنایی، که در نوجوانی خوانده‌ام، در گوش است که:

هر خسی از رنگ گفتاری بدین ره کی رسد
درد باید پرده سوز و مرد باید گام زن
سال‌ها باید که تا یک سنگ اصلی ز آفتاب
لعل گردد در بدخشان یا عقیق اندر یمن

هیچ کس نیست که در مسیر بالندگی و کمال، خون دل خوردن‌ها، تلخی‌ها، طعنه‌ها و شماتت شنیدن‌ها را نچشیده باشد. شاید تصادفی نباشد که درد و مرد، رنج و گنج، زجر و اجر هم قافیه‌اند!

قلّه‌ها تنها بر گام‌هایی سلام می‌دهند که خشونت خارها و زخم خاره‌ها را تاب آورند. بی‌جوشش و کوشش اگر کامی هم دست دهد لطف و حلاوتی ندارد. حق با سهراب است که:

گاه زخمی که به پا داشته‌ام
زیرویم‌های زمین را به من آموخته است
گاه در بستر بیماری من، حجم گل چند برابر شده است.

معلّم موفق شدن، تدریس مؤثّر و پرشکوه و ماندگار داشتن، سهل و ساده نیست. بسیار خواندن‌ها می‌خواهد و نخوابیدن‌ها و خون جگر خوردن‌ها و به تعبیر سنایی درد پرده‌سوز و مرد گام زن می‌طلبد. چنین نیست که با «کتاب درسی» و ماندن در حصار تنگ آموخته‌های اندک بتوان کلاسی لذّت‌بخش و شورانگیز آفرید. کلاس را «قال» مدیریت نمی‌کند؛ «حال» باید و بسیار «چیزها» و «آن»ها که در کتاب یافت نمی‌شوند.

معلّم ادبیّات، نماد و نماینده‌ی عظیم‌ترین میراث و سرمایه‌ی ملّی است. سخن‌گوی فرهنگ و ارزش‌های معنوی یک ملّت و جنجره‌ی رسای زبان و ادبیّاتی گشن و فرخنده و فاخر.

چنین کسی باید به بسیار ویژگی‌ها و فضیلت‌ها آراسته باشد و به تعبیر نویسنده‌ی نفثة‌المصدور: «این قدر ندانسته، که هر مجهول که فاعل از مفعول شناخت و موضوع از محمول فرق کرد، سلیمان‌وار به منطق‌الطّیر نرسد».

جز آن چه نیاز و ضرورت عام معلّمی و تدریس است، چند ویژگی دیگر بایسته و کمال‌بخش کار معلّم ادبیّات است که هر آن که داشته باشد خطی روشن و درخشان در ذهن و ضمیر دانش‌آموزان باقی می‌گذارد. آن چند ویژگی دشواریاب‌اند و امّا دست یافتنی.

۱. متن را زیستن

زیستن با متن به دو معناست؛ نخست آن که میزان اُنس و الفت و مرور و بازخوانی و چندباره خوانی و با همه‌ی احساس خواندن، به گونه‌ای باشد که متن «جذب» وجود شود و در هنگام عرضه در کلاس، مخاطب احساس کند که واژه واژه‌ی متن با جان و احساس معلّم درآمیخته است. گویی واژه‌ها را بوییده، چشیده با آن‌ها خوابیده و برخاسته و با تار و پود خود ادراک و احساس کرده است. البتّه، همیشه نباید معلّم خواننده‌ی

متن باشد؛ بگذاریم دانش‌آموزان هم بخوانند ـ به ویژه با تمرین و آمادگی قبلی ـ تا آن‌ها نیز «خواندن» و لذّت خواندن را ادراک کنند.

دوم آن که متن را زیسته باشد؛ یعنی در عینیت و واقعیت زندگی معلّم بشود متن را رصد کرد. این کار پل از «علم» به «عمل» زدن است. آن که متنِ زیسته را می‌خواند، خود را می‌گوید و از «خود» گفتن طرح «بلافاصله‌ی» متن است. آن که خود، متن نشده از چیزی جز خود می‌گوید و معلوم است با فاصله گفتن، تأثیری کم‌تر برجای خواهد گذاشت.

۲. متن را خوب کاویدن

بلای بزرگی است اندک دانی. اندک‌دانان همواره مدّعی و مغرورند؛ بسیارگو و پرهیاهو و چه بسا امر بر خود و شنوندگانش نیز مشتبه شود که بسیار می‌دانند.

کسی که به دنیای رنگارنگ متن گام می‌نهد و وسعت کرانه‌ی ناپیدای اندیشه‌ها را ادراک می‌کند و «نادانستن» خویش را بیش از «دانستن» می‌یابد، مغرور و خودشیفته و خودفریفته نمی‌شود. ادبیات فارسی، حتّی اگر امروز متوقف شود و هیچ اثر تازه‌ای خلق نشود و همه از گفتن و نوشتن دم فروبندند، قابل احاطه نیست. از این همه ما اندکی می‌توانیم دریابیم. حتّی می‌بینید که در حوزه‌ی یک «شاعر»، ناگفته‌ها کم نیست. مائیم و حافظی با پانصد غزل که این همه از او گفته‌اند و هنوز شربتی از لب لعلش نچشیده‌اند!

باید متن را خوب کاوید امّا لازم نیست همه‌ی کاویده‌ها و یافته‌ها را طرح کرد. گزینش دانسته‌ها و طرح متناسب با حال و ظرفیت و زمان و... مهم است. خوب می‌دانم با خواندن این سطور در ذهن‌ها می‌جوشد که دل خوش سیری چند. انگار از دبیرستان و کنکور و انتظار مدیر و خانواده و... بی‌خبرید. این‌ها همه هست امّا زیرک کسی است که رندانه این همه باشد و نباشد و یادش باشد وقتی از کلاس بیرون می‌آید از قتلگاه ذوق و ادبیات باز نگشته باشد.

۳. ادبیات را علوم درهم تنیده دانستن

باز باید یادآور شویم که دبیر ادبیات با بسیار فنون و علوم سروکار دارد. نمی‌توان مدرس ادبیّات بود و از قرآن و قصص و تفسیر بی‌خبر بود. حدیث و روایت قدسی و نبوی و اخبار پیامبر(ص) و معصومین(ع) را نشناخت. از نجوم بی‌خبر بود؛ با دقائق و ظرائف و لطائف و تعابیر عارفانه و صوفیانه بیگانه بود؛ اصطلاحات کلامی، فلسفی، منطقی، ریاضی، موسیقی و... را ندانست. جز این فنون و علوم، زیبایی‌های ادبی، تاریخ، زبان و تحوّل آن جزء آموزه‌های گریزناپذیر معلم ادبیات‌اند.

زنده‌یاد دکتر سید جعفر شهیدی همیشه در کلاس می‌گفت: هیچ کس مثل شما معلّمان ادبیات بیچاره نیست. شما از سما تا سمک، از ماه تا ماهی از ملکوت تا ناسوت را باید بدانید. شما بیچاره‌اید اما بیچارگان سرفراز، بیچارگان چاره‌ساز، بیچارگان بزرگ!

چاره‌ای نیست حالا که معلّم ادبیات شده‌ایم باید این حقیقت را بپذیریم که رسم پیلبانی خانه‌ای درخورِ پیل ساختن و فراهم کردن می‌خواهد.

خوش بخت آن که از این بیچارگی سهمی داشته باشد!

داستان در زاویه‌ی دید

چکیده

نویسنده در این نوشتار، با توجه به مطرح شدن زاویه‌ی دید در کتاب ادبیات فارسی (۳)، پیرامون آن مطالبی ارائه داده است.

کلید واژه‌ها

زاویه‌ی دید، وضعیت، موضوع، روایت، راوی اول شخص، راوی سوم شخص، راوی متغیر، راوی درونی، راوی بیرونی

مریم معینی

کارشناس زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های اصفهان

مقدمه

زاویه‌ی دید، زاویه‌ی روایت، کانون روایت، دیدگاه، نظرگاه، منظر (معادل اصطلاح انگلیسی view point/ point of view) جایگاه، دیدگاه یا شیوه‌ای است، که نویسنده از طریق آن، رویدادها و ماجراهای داستان (story) را روایت می‌کند.

زاویه‌ی دید سه کاربرد دارد: ۱. به «وضعیت» زمانی و مکانی اثر می‌پردازد و از این طریق، سازه‌های گوناگون داستان را توصیف می‌کند.

۲. احساس و رویکرد نویسنده به «موضوع» اثر را نشان می‌دهد.

۳. چارچوب شیوه‌ی «روایت» اثر را مشخص می‌نماید.

انتخاب زاویه‌ی دید مناسب و فراخور حال و هوای اثر، بسیار حائز اهمیت است. زیرا زاویه‌ی دید، در شمار عناصری است که بر دیگر عناصر داستانی و نمایشی، هم‌چون پیرنگ، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو و صحنه‌سازی تأثیر فراوان می‌گذارد.

راوی فردی است که روایت را نقل می‌کند و می‌تواند در داستان حضور داشته باشد، با خواننده ارتباط برقرار کند و او را از حوادث باخبر سازد.

نظریه‌های مربوط به راوی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱. راوی وجود حقیقی دارد و دارای هویت است. تقریباً این نظریه شامل اکثریت نویسندگان می‌شود. برای اثبات آن می‌توان بسیاری از رمان‌های کلاسیک را شاهد آورد، از جمله باباگوریو، اثر بالزاک.

۲. راوی دارای تعیّن نیست و راوی روح روایت است و داستان به وسیله‌ی روح روایت نقل می‌شود. این روح به قدری مجرد و همه‌جا ناظر است که از نظر دستوری به جز در قالب سوم شخص به شکل دیگری از آن نمی‌توان صحبت کرد.

البته، این سوم شخص گاهی می‌تواند تشخص یابد و به شکل اول شخص درآید: من «ی» که می‌تواند به قالب اشخاص مختلف دیگر فرو رود.

راوی داستان یا زاویه‌ی دید

هر داستان به طریقی روایت می‌شود و حتی ممکن است در یک داستان واحد از انحای مختلف روایت استفاده شود. معمول‌ترین شیوه‌های روایت استفاده از اول شخص (من) و سوم شخص (او) است و می‌تواند با تقسیم‌بندی زیر مورد مطالعه قرار بگیرد.

۱. راوی اول شخص (درونی)

۲. راوی سوم شخص (بیرونی)

۳. راوی متغیر (چندگانه)

زاویه‌ی دید اول شخص

در دیدگاه اول شخص یا متکلم وحده، داستان از قول یکی از شخصیت‌های آن روایت می‌شود. این شخصیت می‌تواند اصلی یا فرعی باشد. یا خود نویسنده یکی از افراد داستان باشد و به جای قهرمان اصلی بنشیند. این شیوه بیش‌تر مورد استفاده‌ی نویسندگان تواناست و بهترین داستان‌های جهان در همین شیوه نگارش یافته‌اند.

زاویه‌ی روایت در این نوع داستان، زاویه‌ی دید درونی است.

«سبوی تازه را برمی‌دارم و می‌روم سر جوی که از میان باغ هاشم رد می‌شود. کنار جوی بوته‌ی کُمبوزه‌ای

سامرست موام

سبز شده. از اولّی که چند گل داده است، رفته‌ام تو کوکش. حالا یک کُمبوزه دارد که ما به آن «کَرکُو» می‌گوییم. هر وقت می‌روم آب بیاورم بهش سر می‌زنم. آرزو دارم زودتر بزرگ و رسیده شود تا حسابش را برسم.» رمان «شما که غریبه نیستید»، اثر مرادی کرمانی.

همان طور که می‌بینید داستان از زبان شخصیت اصلی در زاویه‌ی دید اول شخص نقل شده است. شخصیت اصلی پسری است که دارد خاطراتی را بازگو می‌کند.

اگر راوی اول شخص به جای شخصیت فرعی داستان روایت کننده داستان باشد؛ در این صورت او بیرون از داستان، داستان را روایت می‌کند. در این حال صرفاً یک ناظر است. او مانند دوربین نگاه می‌کند و محصول نگاه خود را گزارش می‌دهد. در این شیوه خواننده از سویی احساس می‌کند از طریق راوی در داستان حضور دارد و از سوی دیگر مثل یک مخاطب منفعل در روند داستان بی‌تأثیر باقی می‌ماند (مستور، ۱۳۸۴، مبانی داستان کوتاه).

هرگاه داستان، داستان غریبی باشد و ماجرای خارق‌العاده‌ای داشته باشد، یا در آن اتفاقی بیفتد که باور کردن آن مشکل به نظر برسد، نویسنده از زاویه‌ی دید اول شخص کمک می‌گیرد و شخصیت اصلیِ داستان را نقل می‌کند که واقعه را تا حدودی قابل پذیرش جلوه دهد.

وقتی داستان، از زبان کسی نقل می‌شود که خود نیز در ماجرای آن سهم عمده را داشته است، خواننده بیش‌تر آماده‌ی پذیرش آن می‌شود. نمونه‌ی موفق و معروف آن داستان روبنسون کروزئه است (نوشته‌ی دنیل دفو، نویسنده‌ی انگلیسی).

سامرست موام نویسنده‌ی انگلیسی، بیش‌تر داستان‌هایش را با چنین زاویه‌ی دیدی می‌نوشت و عقیده داشت، خواننده مشاهده می‌کند که داستان‌های بسیاری به شیوه‌ی اول شخص مفرد نوشته شده است. این شیوه یک قرارداد ادبی است. این را هم نباید فراموش کرد که مراد از این شگرد، مورد پذیرش واقع شدن داستان از طرف مخاطب است.

برای این‌که وقتی یکی به شما بگوید آن‌چه اظهار می‌کند برای خودش اتفاق افتاده، احتمال بیش‌تری دارد که شما باور کنید راست می‌گوید، تا وقتی بگوید برای کس دیگری روی داده است. این شیوه مزیت زاویه‌ی دید داستان‌گو را نیز دارد که فقط آن‌چه را مورد نیاز است و از واقعیت درک می‌کند، به شما بگوید و آن‌چه را که نمی‌داند یا نمی‌خواهد بگوید به تخیل شما واگذار کند.

بهترین نمونه‌ی داستان عجیب، خارق‌العاده و باورنکردنی، که با زاویه‌ی دید اول شخص روایت شده و آن را باورکردنی نموده، داستان بوف کور صادق هدایت است. این زاویه‌ی دید محدودیت‌هایی به شرح زیر دارد:

۱. شخصیت داستان می‌تواند فقط از عقیده‌ی خود صحبت کند و از تشریح عقاید و خصوصیات درونی شخصیت‌های دیگر داستان عاجز است.

۲. شخصیت داستان فقط می‌تواند از درون خودش به خارج نگاه کند و ممکن نیست که از خارج، خودش را مورد داوری قرار بدهد. یعنی می‌تواند احساس خود را بیان کند؛ مثلاً بگوید: «از فلانی نفرت دارم» اما به هیچ وجه نمی‌تواند احساس شخصیت‌های دیگر داستان را نسبت به خودش بداند (البته با استفاده از

دیالوگ و یا به یاد آوردن خاطرات گذشته این امکان تا حدی فراهم می‌آید).

۳. دیگر آن‌که نمی‌تواند مستقیماً درباره‌ی سجایای اخلاقی خویش حرفی بزند، بلکه باید با رفتار و کردار خویش به مخاطبانش بنمایاند که چگونه شخصیتی دارد.

ظاهراً بخش اعظم داستان‌های کوتاه به شیوه‌ی راوی دانای کل است. زیرا این شیوه، ساده‌ترین شیوه‌ای است که در عین مؤثر بودن انعطاف‌پذیر نیز هست. در روایت سوم شخص، نویسنده بیرون از داستان قرار دارد و اعمال قهرمانان را گزارش می‌دهد.

زاویه‌ی دید سوم شخص

اگر زاویه‌ی دید داستان، به شیوه‌ی سوم شخص و از نوع دانای کل باشد، باید راوی را اندیشه‌ای بیرونی و توانمند دانست که شخصیت‌های داستان را از بیرون داستان رهبری می‌کند؛ دقیقاً بیننده‌ی اندیشه‌ها و کرده‌های آنان است و در عمل، حکم همه‌چیزدانی را دارد.

نویسنده چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و وضعیت، موقعیت، چگونگی زمان و مکان را تصویر می‌کند. به قالب شخصیت‌های داستان می‌رود و با ذهنیت آن‌ها نسبت به شخصیت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان داوری می‌کند و وضعیت و موقعیت‌های زمانی و مکانی داستان را شرح می‌دهد. در واقع، داستان‌نویس زاویه‌ی دید را از یک شخصیت به شخصیت دیگر تغییر می‌دهد و به ما امکان می‌دهد که از آگاهی نسبی همه‌جانبه‌ای بهره‌مند شویم.

اغلب شاهکارهای رمان‌نویسی جهان چون «باباگوریو»، «برادران کارامازوف» و «جنگ و صلح» به چنین شیوه‌ای نوشته شده‌اند.

یکی دیگر از کاربردهای راوی دانای کل، دانای کل محدود است. نخستین کسی که به این شیوه روایت را باب کرد، هنری جیمز نام داشت. نویسندگان دیگری- ویلیام فاکنر، جیمز جویس، ویرجینیا وولف- این شیوه از روایت را گسترش دادند و از دل آن گونه‌ای خاص از روایت را بیرون کشیدند، که بعدها به جریان سیال ذهن معروف شد. در این شیوه، خواننده تنها زمانی می‌تواند با مشاهدات بیرونی مواجه گردد و نسبت به آن‌ها ادراک پیدا کند که این مشاهدات از طریق جریانی از فکر، حافظه و احساس خودآگاه مشاهده‌کننده بر او عرضه شود. در واقع در شیوه‌ی جریان سیال ذهن، آن‌چه که هنری جیمز از آن به عنوان کانون آگاهی نام می‌بُرد به دایره‌ی خودآگاه تا ابعاد حوزه‌های ذهنی پیش از گفتار تعمیق و گسترش یافت. در این شیوه از روایت اطلاعات داستان به صورت جریانی آکنده از گفتار احساس و اندیشه از لایه‌های خودآگاه ذهن یک یا چند شخصیت داستان به گونه‌ای نامنظم و بی‌پایان به بیرون می‌تراود. در این تراوش، البته، نظم معنایی وجود ندارد و راوی با زنجیره‌ای از خاطرات و گفتار که در اثر تداعی معانی به هم ارتباط پیدا کرده‌اند، روایت داستان را کنترل می‌کند. بهترین نمونه‌ی این زاویه‌ی دید از هوشنگ گلشیری است که در کتاب شازده احتجاب به کار گرفته شده است.

این نوع زاویه‌ی دید را زاویه‌ی دید نمایشی یا زاویه‌ی دید عینی می‌نامند. بیش‌تر داستان‌های ارنست همینگوی از این زاویه روایت می‌شوند. زاویه‌ی دید نمایشی به داستان سرعت و تحرک می‌بخشد، اما فرصت تحلیل روحی- روانی شخصیت‌ها را از نویسنده می‌گیرد. بعضی از منتقدان نیز این شگرد دور ماندن از صحنه‌ی رخدادهای داستان را به شیوه روایت دانای کل مطلق نسبت می‌دهند که در آن، نویسنده غایب است و هیچ دخالتی در ماجرا نمی‌کند و آن‌چه را که می‌بیند عیناً نقل می‌کند و نمایش می‌دهد.

زاویه‌ی دید متغیر یا چند روایتی

داستان ممکن است به وسیله‌ی چند نفر (از جمله دوم شخص، چه به صورت مخاطب ساختن یکی از شخصیت‌ها و چه به صورت نامه‌نگاری دو طرفه یا یک طرفه) نیز نقل شود و شخصیت‌های داستان هر کدام نقل قسمتی از وقایع داستان را به‌عهده بگیرند. مزایای چنین زاویه‌ی دیدی، نیازی به توضیح ندارد. اما اشکال کار این است که ممکن است موجب تضعیف وحدت و یک‌پارچگی داستان شود، مگر این‌که خصلت نمایشی داستان قوی باشد و رشته‌ی متنوع حوادث، طبیعی جلوه کند.

رمان‌های سنگ صبور، نوشته‌ی صادق چوبک، سفر شب، اثر بهمن شعله‌ور و شب چراغ، نوشته‌ی جمال میرصادقی با چنین زاویه‌ی دیدی نوشته شده است.

اکنون، بنابر مطالب عنوان شده، به نقد و بررسی ادبیات داستان در کتاب‌های درسی می‌پردازیم.

بررسی زاویه‌ی دید در ادبیات داستانی سال اول دبیرستان

سمک او را در کنار گرفت و گفت: «تو مرا برادری». پس گفت: «ای برادر! مرا دست باز بند و پالهنگ در گردن افکن و کشان می‌بر تا پیش قطران. چون قطران مرا ببیند گوید او را گردن بزنید....

«قسمتی از داستان سمک عیار»

«دو رفیق بودند به نام «خیر» و «شر». روزی آهنگ سفر کردند. هر یک توشه‌ی راه و مشکی پر آب با خود برداشتند و رفتند تا به بیابانی رسیدند که از گرما چون تنوری تافته بود و آهن در آن از تابش خورشید نرم می‌شد...». «قسمتی از داستان خیر و شر»

در این دو اثر، که جزء ادبیات داستانی سنتی‌اند، زاویه‌ی دید یا زاویه‌ی روایت آن‌ها سوم‌شخص دوربینی یا نمایشی است، که راوی داستان شخصیت‌های داستان را از بیرون داستان رهبری می‌کند، دقیقاً بیننده‌ی اندیشه‌ها و کرده‌های آنان است و در عمل، حکم همه‌چیزدانی را دارد.

نویسنده چون گوینده‌ای رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و وضعیت، موقعیت، چگونگی زمان و مکان را تصویر می‌کند و به گزارش مشاهدات خود در داستان بسنده می‌کند و به هیچ‌وجه عقیده و نظرات خود را در داستان دخالت نمی‌دهد و به شرح ذهنیت‌ها نمی‌پردازد. انتخاب این نوع زاویه‌ی دید سبب می‌شود که داستان سرعت و تحرک پیدا کند اما فرصت تحلیل روحی- روانی شخصیت‌ها را از نویسنده می‌گیرد.

بررسی زاویه‌ی دید در ادبیات داستانی سال دوم دبیرستان

«در تختخواب گرم و نرم تازه‌ای لم داده بودم و به تفریح تمام مشغول خواندن حکایت‌های بی‌نظیر صادق هدایت بودم. درست کیفور شده بودم که...» کانون روایت یا زاویه‌ی دید در این داستان اول شخص است. همان طور که می‌بینید داستان از زبان شخصیت اصلی نقل شده است. شخصیت اصلی کارمندی است که خاطره‌ای را بازگو می‌کند. «قسمتی از داستان کباب غاز، محمدعلی جمال‌زاده»

«وی ابداً توجهی به گیله مرد نداشت و برای او هیچ فرقی نمی‌کرد که گیله‌مرد فرار کند یا نکند. به او گفته بودند که هر وقت خواست بگریزد با تیر کارش را بسازد و او به تفنگ خود اطمینان داشت. وی در این فکر بود...» «قسمتی از داستان گیله مرد، بزرگ علوی»

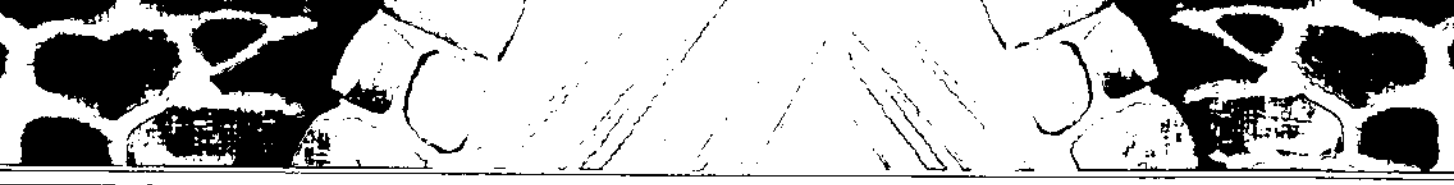
دیدگاه این داستان یا زاویه‌ی دید به شیوه‌ی سوم‌شخص و از نوع دانای کل است که راوی اندیشه‌ای بیرونی و توانمند است که شخصیت‌های داستان را از بیرون داستان رهبری می‌کند. دقیقاً بیننده‌ی اندیشه‌ها و کرده‌های آنان است و در عمل، حکم همه‌چیزدانی را دارد و نسبت به شخصیت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان داوری می‌کند و وضعیت و موقعیت‌های زمانی و مکانی داستان را شرح می‌دهد.

«زری نگذاشت حرفش را تمام کند. گفت: شوهرم را به تیر ناحق کشته‌اند. حداقل کاری که می‌شود کرد عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست...» «قسمتی از داستان سووشون، سیمین دانشور»

زاویه‌ی دید، در این داستان سوم‌شخص دوربینی یا نمایشی است که در بررسی زاویه‌ی دید در داستان خیر و شر و سمک عیار نقل آن گذشت.

منابع و مآخذ

۱. تولستوی، جنگ و صلح، ترجمه‌ی کاظم انصاری، چ۷، امیرکبیر، ۱۳۷۰
۲. رابرت، اسکولز، عناصر داستان، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ الوان، انتشارات مرکز، چ۲، ۱۳۸۳
۳. رجبعلی، باقر، داستان‌نویس جوان، کتاب نیستان، چ۱، ۱۳۸۱
۴. رحمانی، صمد، سیری در دنیای داستان و داستان‌نویسی، چاپ هما، چ۱، ۱۳۸۲
۵. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، رامین، چ۶، ۱۳۷۸
۶. گلشیری، هوشنگ، شازده احتجاب، چاپ دیدار، نیلوفر، چ۱۳، ۱۳۸۱
۷. مرادی کرمانی، هوشنگ، شما که غریبه نیستید، معین، چ۲، ۱۳۸۴
۸. مستور، مصطفی، مبانی داستان کوتاه، مرکز، چ۲، ۱۳۸۴
۹. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، سخن، چ۴، ۱۳۷۰
۱۰. هدایت، صادق، بوف کور، جاوید، چ۲، ۱۳۵۶
۱۱. یونسی، ابراهیم، هنر داستان‌نویسی، امیرکبیر، چ۲، ۱۳۵۱
12. www.persianblog.com
13. www.sarshar.org
14. www.iran poetry.com



بررسی کارکامی غزلیات شمس

چکیده

نویسنده در این مقاله «وزن و قافیه»، «تکرار»، «تناسب گرایی» و «تناسب گریزی» را از عوامل تقویت ساختار صوری زبان در غزلیات شمس دانسته و مورد بررسی قرار داده است.

کلید واژه‌ها

اوزان و قوافی، تکرار، آشنایی‌زدایی، آوامحور، معنامحور

علی عبدی

در جامعه‌ی ادبی کشور ما واژه‌ی تصنع (یا کوشش) واژه‌ای است که در تقابل با الهام و جوشش قرار می‌گیرد. این واژه در محدوده‌ی نقد ادبی ما، به دلایل مختلف، با دلالتی منفی همراه است و بیش‌تر در مقامی به کار می‌رود که منتقد بخواهد از قبح و عیب سروده‌ای سخن بگوید.

در دوران معاصر، با توجه به پیدایش نظریات جدید ادبی، این کلمه تلقی متفاوتی یافته است و البته، در این تغییر و تحول، نقش شکل گرایان بسیار پررنگ به نظر می‌رسد. فرمالیست‌ها ادبیات را نظام ویژه‌ای از زبان می‌دانستند که قوانین، ساختارها و ابزارهای خاص خود را داشت. این قوانین و ساختارها قابل مطالعه و تحلیل بودند و استخراج قواعد ادبی از دل آن‌ها کاری امکان‌پذیر بود.

بر همین اساس، آنان وظیفه‌ی نقد را «جدا کردن هنر از رمز و راز» (پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی) می‌دانستند و تلاش می‌کردند تا مفاهیم قدسی الهام و شهود را از شعر انتزاع کنند و یک اثر ادبی، حتی شعر، را به‌عنوان یک واقعیت مادی مورد بررسی قرار دهند. اثر ادبی، در همین راستا، دیگر آن حقیقت متعالی دوستداران سنت محسوب نمی‌شد و سیستم و نظام اثر ادبی همانند «نظام یک ماشین» قابل بررسی و تحلیل بود.

از سوی دیگر، در پیشینه‌های سنت ادبی ما الهام و جوشش درونی با مفهوم شعر ناب آمیختگی و پیوستگی تام دارد. ادعاهایی از این دست که شعر از عالم بالا به شاعر الهام می‌شود و شاعر در آئینه‌ی ذهن و ضمیر خود- آن‌چه را از ما بهتران بر او نازل می‌نمایند- پدیدار می‌سازد، در حوزه‌ی نقد ادبی ما جایگاه ویژه‌ای دارد. تأملی کوتاه در آثار ادبی گذشته، که کلاً یا حداقل بخشی از مطالب آن‌ها در حوزه‌ی نقد ادبی قرار می‌گیرند، گواه روشنی بر این مدعاست.

در تعیین و تشخیص منشأ پیدایش زبان ادبی، جمع میان دو نظریه‌ی پیش گفته چندان دشوار به‌نظر نمی‌رسد. توجه به برخی متون ادبی و شاهکارهای شعری، این پندار را تقویت می‌نماید که سرایندگان بزرگ، در عین ارتباط با عالم مرموز و ناشناخته‌ی ضمیر ناخودآگاه، از ضمیر ناخودآگاه خویش نیز در مسیر سرایش شعر به خوبی بهره می‌گیرند. شاید غزل مولوی را بتوان نمونه‌ی برجسته‌ی تعامل ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه آدمی[1] دانست. اگرچه در این تغزلات لایه‌های عمیق و دل‌نشینی که محصول لحظات «ناهشیاری و سُکر» مولوی است به فراوانی مشاهده می‌شود، در عین حال شگردهای قابل تعلیم و تعلّم و ساختارهای درخور تأمّلی، که از قواعد و هنجارهای مشترک برخوردارند، نیز در این غزل‌ها به چشم می‌خورند.

زبان تغزلی مولوی، هم‌چون شاعران پیشین ما، در عین تناسب گرایی از تناسب گریزی در موقعیت‌های مناسب بهره می‌گیرد. این تمهید در تکوین فرم و شکل درونی شعر بسیار تأثیرگذار است و در تقویت ساختار منطقی اثر، مفید جلوه می‌کند. در این گفتار سعی شده است به برخی از این تمهیدات، در جهت باز شناخت زبان مولوی در غزلیات، اشاره شود.

تقویت ساختار صوری زبان

در حوزه‌ی غزل فارسی هیچ شاعری به اندازه‌ی مولوی به تقویت ساخت‌های آوایی زبان توجه ندارد. این مطلب را می‌توان از مقایسه‌ی مولوی با غزل‌سرایان بزرگ، همانند سعدی، حافظ، خواجو و صائب به آسانی استنتاج نمود. مولانا در این مسیر از شگردهایی ساده و آشنا به نحوی شایسته و زیبا بهره می‌گیرد:

الف) وزن و قافیه

از دلایل مهم ضرباهنگ تند واژگان و

موسیقی پرطنین شعر مولوی، بدون شک به کارگیری وزن‌هایی است که طنین قوی‌تری در ذهن مخاطب ایجاد می‌کنند. گزینش ارکان، در همین راستا، با دقّت و تأمّل فراوان صورت می‌گیرد؛ بسامد ارکانی مانند مفتعلن یا مستفعل ـ که در آن‌ها دو هجای کوتاه پس از یک هجای بلند قرار می‌گیرند ـ و هم‌چنین اوزان دوری و بحور مختلف الارکان، که همگی بازتاب شنیداری قوی‌تری نسبت به بحر متقارب، هزج یا حتی رمل دارند، بر این پایه صورت می‌گیرد.

بدیهی است، این اوزان باغلیان درونی و لحظات دل‌انگیز سکر و سماع مولوی تناسب افزون‌تری دارند. علاقه‌ی فراوان مولوی به استخدام قوافی درونی و میانی کاملاً پدیدار و آشکار است. قافیه‌های میانی و درونی با تقسیم بیت به بخش‌های کوچک‌تر، نظامی از ضرباهنگ‌های قوی را در فواصل کوتاه‌تر برقرار می‌سازند، به گونه‌ای که قافیه‌ی پایانی را غالباً تحت تأثیر خود قرار می‌دهند و آن را کم‌اثر می‌نمایند.

قافیه‌های میانی همواره با مکث همراه‌اند. این امر به ویژه در اوزانی که تعداد ارکان و هجاهای فراوانی دارند ـ مثل اوزان دوری و مثمن‌های سالم شانزده هجایی ـ باعث می‌شود که خواننده در خوانش شعر به اصطلاح از نفس نیفتد و با تمرکز بیش‌تری با بخش‌های ظاهراً تفکیک‌شده‌ی بیت ارتباط برقرار نماید. برقراری این نوع نظام «فدرالی» در میان بیت به واسطه‌ی زنجیره‌ی قوی معنایی در شعر مولوی هسته‌ی مرکزی شعر را هیچ‌گاه تضعیف نمی‌کند:

نفسی یار شرابم، نفسی یار کبابم
چو در این دورِ خرابم چه کنم دورِ زمان را

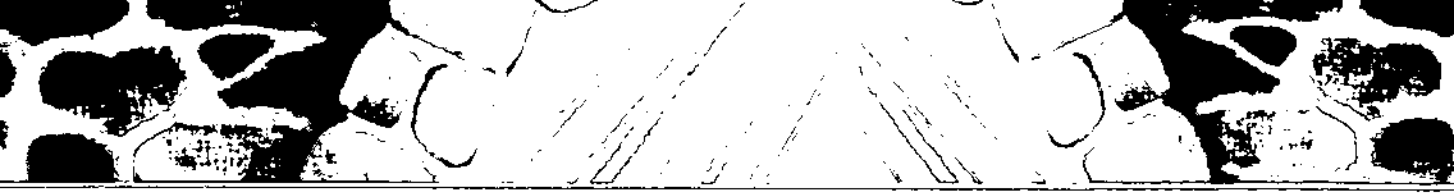
***

شعله‌ی نور آن قمر می‌زند از شکاف در
بر دل و چشم رهگذر، از بر سقف و بامِ دل

رویکرد مولوی در قافیه‌های پایانی نیز با موارد گفته شده‌ی در بالا تناسب تام دارد. در غزل مولوی آشکارا تمایل وی به استفاده از قافیه‌هایی با واج‌های مشترک افزون‌تر، مشاهده می‌شود.

بر همین اساس، قافیه‌های محبوب مولوی قافیه‌هایی هستند که با الگوی «مصوت + صامت» یا «مصوت + صامت + صامت» مطابقت دارند. مولوی معمولاً سعی می‌کند کلماتی را که با مصوت بلند «ا» یا «و» هم قافیه شده‌اند با حروف الحاقی یا ردیف همراه سازد. به همین سبب است که در شعر مولوی غزلیاتی که اساس قافیه‌ی آن‌ها دو مصوت یاد شده است (البته بدون ردیف و الحاقی)، با وجود وفور واژگان و سهولت استخدام در قیاس با قوافی دیگر، کم شمار به‌نظر می‌رسند.

در بحث قوافی شعر مولوی از این ایراد نمی‌توان چشم‌پوشی کرد که این شاعر گران‌قدر به پس راندن قافیه چندان توجهی ندارد و کم‌تر به گزینش قافیه‌ها می‌پردازد.



همین مسئله نوسانات فراوانی در غزل‌های بلند وی ایجاد کرده و انتقال از ضعف به شدّت و به عکس آن را در ابیات متعدد غزل‌های طولانی‌اش فراهم ساخته است.

ب) تکرار

از دیگر ابزارهای مهمی که مولوی از آن‌ها برای تقویت ساختار صوری زبان شعری خود مدد می‌جوید تکرار کلمات بلافاصله یا بافاصله‌ی اندک نسبت به هم است. این امر جدا از تقویت بافت موسیقایی شعر، خاصیت القایی افزون‌تری نسبت به تکرار واژگان با فاصله‌ی بسیار و تصدیر دارد. توجه فراوان مولوی به «تکرار»، جدا از این‌که یکی از ویژگی‌های سبکی شعر وی را به‌وجود آورده است، شعر وی را از آفت «کثرت تکرار»[۲] که یکی از عیوب شعر است، مصون نداشته است.

تکرار برخی از واژگان در قالب آرایه‌ی التزام در شعر مولوی نیز قابل توجه است. اگر تکرار واژگان به شیوه‌ی معمول در غزلیات وی بیش‌تر با هدف بالا بردن توانایی موسیقایی سروده انجام می‌شود، در این مورد خاص (التزام) واژه یا واژگان مکرر در هر بیت هسته‌ی اصلی تعبیرپردازی و تصویرسازی را شکل می‌دهد و چیدمان شعری مولوی به گونه‌ای آشکار براساس آن‌ها صورت می‌پذیرد. مولوی با این اسلوب در واقع واژگان دیگر و مضامین موجود در هر بیت را تابع کلمات تکرار شده قرار می‌دهد. این کار، گاه از محدوده‌ی طبع‌آزمایی معمول فراتر می‌رود و به تحدّی صریح و گاه بسیار خطرناکی منجر می‌شود و در صورتی که شاعر از دایره‌ی واژگان چندان گسترده‌ای بهره‌مند نباشد، احتمال لغزش و سقوط وی فزونی می‌یابد. امّا مولوی، به دلیل ممارست فراوان و تعامل مناسب با واژگان، از این ورطه به سلامت برون می‌آید. برای نمونه در غزل مصنوع زیر، که شاعر خود را ملزم به استفاده از اعداد یک، دو و سه در تمامی ابیات می‌سازد، مضمون‌سازی با چیره‌دستی تام و با موفقیت کامل صورت پذیرفته است:

ربود چشم و رخ و زلف آن بت رعنا
یکی قرار و دوم طاقت و سوم پروا
قرار و طاقت و پروای من سه چیز ربود
یکی جمال و دوم چهره و سوم سیما
جمال و چهره و سیماش در جهان افکند
یکی بلا و دوم فتنه و سوم غوغا
بلا و فتنه و غوغای من ز فرقت اوست
یکی مدام و دوم بی حد و سوم هرجا
مدام و بی‌حد و هر جای عشق او شده‌ام
یکی غریب و دوم عاشق و سوم رسوا
غریب و عاشق و رسوا چنان شدم که شدند
یکی چو بُشر و دوم وامق و سوم عذرا
چو بُشر و وامق و عذرا ز من بیاموزید
یکی فغان و دوم ناله و سوم سودا
فغان و ناله و سودای من از آنْ است که اوست
یکی لطیف و دوم چابک و سوم زیبا
لطیف و چابک و زیبای او بنامیزد
یکی میان و دوم طلعت و سوم بالا
میان و طلعت و بالای اوست در عالم
یکی عیان و دوم مشرح و سوم پیدا
عیان و مشرح و پیداست شمس تبریزی
یکی جمال و دوم دولت و سوم عقبا
جمال و دولت و عقبا و شمس تبریزی
وصال حضرت بی‌چون و جنت المأوی

ج) تناسب گرایی

امروزه، در نقد ادبی اروپا اساس ادبیات و زبان ادبی را آشنایی‌زدایی و تناسب گریزی می‌دانند. بر این اساس، عنصر stranging فصل میان زبان ادبی و غیرادبی است. اگرچه در شعر سنّتی ما نمونه‌های فراوانی از تلاش برای «به هم ریختن سامان‌یافته‌ی زبان معیار»[۳] و آشنایی‌زدایی و تناسب گریزی وجود دارد. امّا بدون شک تناسب گرایی یعنی حرکت در جهت مقابل آشنایی‌زدایی، نیز جایگاهی ویژه دارد. بر همین اساس، بسیاری از آرایه‌های ادبی مانند تضاد، مراعات نظیر، تلمیح... برای تقویت شگردهای جدول ضربی به‌کار گرفته می‌شوند. برای نمونه در غزل معروف مولوی با آغازینه‌ی «بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست / بگشای لب که قند فراوانم آرزوست» بیش‌تر تلاش و توان مولوی معطوف برقراری سامانه‌ای بر اساس تناسب معنایی واژگان است. این مطلب باعث می‌شود تا بسیاری از واژگان در این غزل زیبا برای مخاطب قابل پیش‌بینی باشند. فی‌المثل قافیه‌ی بیت زیر یعنی «دستانم» به هیچ عنوان برای مخاطب غافل‌گیر کننده نیست:

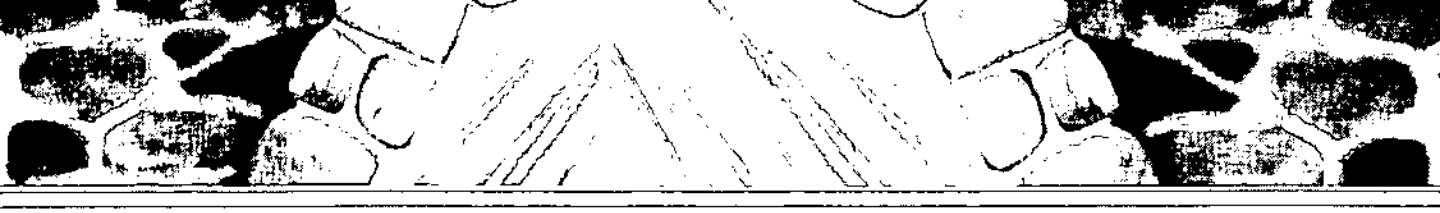
زین همرهان سست عناصر دلم گرفت
شیر خدا و رستم دستانم آرزوست

نکته‌ی قابل توجه در این امر آن است که در پیشینه‌ی علم بدیع و در ادبیات ما چنین مطلبی، برخلاف امروز، نه تنها عیب محسوب نمی‌شد بلکه آرایه‌ای به‌نام «ارصاد و تسهیم» را پدید می‌آورد. در بیت یازدهم غزل یاد شده شمار واژگان قابل پیش‌بینی افزایش می‌یابد و از محدوده‌ی قافیه نیز فراتر می‌رود. علت این امر آن است که بیان تلمیحی و ارجاعات فرامتنی موجود سبب می‌گردد تقابل‌ها یا تناسبات خاصّی میان واژگان پدید می‌آیند و دست شاعر این‌چنین در گزینش واژگان بسته‌تر می‌ماند. به این معنی که به واسطه‌ی تمهیدات متن، امکان انتخاب واژگان، محدودتر می‌شود و روایت مورد اشاره، انتخاب کلماتی مانند نور، روی و موسی عمران را در مصراع دوم اجتناب‌ناپذیر می‌سازد:

جانم ملول گشت ز فرعون و ظلم او
آن نور روی موسی عمرانم آرزوست

د) تناسب گریزی

همان‌گونه که پیش از این گفته شد،



مولوی همانند دیگر شاعران کلاسیک علاوه بر توجه وافر به تناسب گرایی از تناسب گریزی و آشنایی‌زدایی نیز چندان غافل نیست. حرکت مولوی در این مسیر، گاه به ساخت ترکیبات اضافی و وصفی بدیعی می‌انجامد که در محور هم‌نشینی جمله و در بافت بو می اثر، منطق خاص خود را ارائه می‌نماید:

بوالعجب سوره‌ای است سوره‌ی عشق
چار مصحف در او یک آیت نیست

❁❁❁

صلا زد ساقیِ تقدیس گفتا
بیا در مجلس هی های مستان

از نکته‌های قابل ذکر، در تعامل مولوی با واژگان، آن است که وی در شعر خود این امکان را فراهم می‌آورد تا واژگان فراموش شده در سنّت شعری ما ـ پیش از دوره‌ی سبک هندی ـ حیاتی دگرگونه یابند و از بوته‌ی فراموشی برون آیند. رویکرد مولوی به استفاده از اصطلاحات کوچه‌بازاری برخی از دشنام‌ها (که به نظر می‌آید لااقل در سنّت ادبی ما ورودشان به حوزه‌ی غزل ممنوع بوده است) و واژگان محاوره‌ای، در همین راستا، قابل تحلیل است. نوع برخورد مولوی با این واژگان، گاه مخاطب آشنا به ادبیات را دچار بهت و حیرت می‌سازد. مثلاً به کارگیری اصطلاحاتی مانند: پاچه، سر (کله) و بریان در شعر غنایی عارفانه آن هم به شکل زیر:

من سر نخورم که سر گران است
پاچه نخورم که استخوان است
بریان نخورم که هم زیان است
من نور خورم که قُوت جان است

هم‌چنین، ورود لغاتی مانند قلتبان، حامله، خر و... نشان‌دهنده‌ی جسارت فراوان شاعر در بهره‌گیری از واژگان است:

مست و خوش و شاد توام حامله‌ی داد توام
حامله گر بار نهد جرم منه حامله را

❁❁❁

جان بیفروختی ای خر! به چنین مشتری‌ای
رو به بازار غمش جان چو علف ارزان بین

مولوی از واژه‌سازی به شیوه‌های مختلف غافل نیست. وی گاه، به مدد شیوه‌ی اشتیاق، واژگان جدیدی مثل فریستان، سلسله بندنده و خندنده می‌سازد و گاه به‌جای ساختن واژگان جدید به ضرورت‌های مختلف، با تصرّف در واژگان موجود، اهداف شعری خود را پیش می‌برد:

تماشا مرو نَک تماشا تویی

❁❁❁

با من ای عشق امتحانا می کنی

❁❁❁

حامله چون مریم آبست نیست

هنجارگریزی مولوی در محور هم‌نشینی نیز قابل تأمّل است. همان‌گونه که در مصراع زیر به‌کارگیری واژه‌ی «جان» به جای «دل» موجب تعالی کلام تا سطح زبان ادبی می‌گردد:

گشته است تپان جانم ای جان جهان برگو

محور نحوی زبان نیز از تصرفات مولوی بر کنار نمانده است. در این راستا، ساخت‌های نحوی آشنا و قاعده‌مند به ساخت‌های جدید و خلاف قاعده بدل می‌شوند. هم‌چون مصراع زیر، که در آن شاعر از صفت پرسشی «چه» برای ضمیر شخصی «من» بهره می‌گیرد، در حالی که در این گروه اسمی هیچ سنخیتی میان وابسته‌ی پیشین و هسته‌ی گروه مشاهده نمی‌شود:

زین دو هزاران من و ما ای عجبا من چه منم

❁❁❁

نگاه مولوی به زبان

شعر مولوی اگر چه از ابزارهای اشعار آوا محور (foncentric) بسیار بهره می‌گیرد امّا میل وافر مولوی به بیان مفاهیم و معانی، آن را در ردیف سروده‌های معنامحور (logocentric) قرار می‌دهد. استفاده‌ی ابزاری مولوی از زبان، تنها با هدف توضیح و تبیین حوزه‌های معنوی صورت می‌گیرد؛ حوزه‌هایی که از نظر جنس به تعبیر وی با عالم درون و معنا تناسب و تطابق چندانی ندارند. به همین جهت، این سراینده‌ی بزرگ به خود اجازه می‌دهد بسیاری از هنجارها و قواعد رایج زبان را درهم شکند و این‌چنین، خود را از خار دیوار رزان حرف[5] یعنی مانع بزرگ پیش روی رها سازد.

اگرچه آرزوی مولوی در این حیطه دست‌یابی به نوعی ارتباط شهودی فارغ از ابزارهای مادی زبان است و به رغم تمامی محدودیت‌هایی که زبان در مسیر تبیین اندیشه‌های وی ایجاد می‌کند، به نظر می‌رسد، در پایان به این نتیجه رسیده باشد که در بهره‌گیری از عنصر الفاظ، ناگزیر است.

پی نوشت

۱. اصطلاحی است که روان‌شناس معروف «یونگ» در تحلیل‌های خود از آن بهره جسته است.
۲. این اصطلاح را استاد جلال‌الدین همایی در فنون بلاغت و صناعات ادبی و در مبحث عیوب شعر مطرح می‌کند.
۴. تعریف «یاکوبسن» از زبان ادبی است.
۵. حرف چه بُود؟ تا تو اندیشی از آن / حرف چه بُود خارِ دیوار رزان

منابع و مآخذ

۱. ابن قتیبه. مقدمة الشعر و الشعراء، ترجمه‌ی آذرتاش آذرنوش، تهران، امیرکبیر، چ ۱
۲. تری ایگلتون، پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران نشر مرکز چ ۱
۳. شمس تبریزی، غزلیات، مصحح منصور مشفق، تهران، صفی علی شاه، چ۷
۴. شمیسا، سیروس، نگاهی تازه به بدیع، تهران، فردوس، چ۱۳
۵. ظاهری، فرزانه(ترجمه)، مبانی نقد ادبی، تهران، نیلوفر، چ۱
۶. همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، نشر هما، چ۲۴

مرگ سهراب

دارا احمدیانی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
از باسوج و دبیر ادبیات دبیرستان های لوداب

چکیده

نویسنده در این سطور کوشیده است نه مقصر، که مقصران مرگ سهراب را، با استناد به ابیاتی از شاهنامه به طور جداگانه بررسی و تحلیل کند.

کلید واژه ها

مرگ سهراب،
مقصران، نوع تقصیر

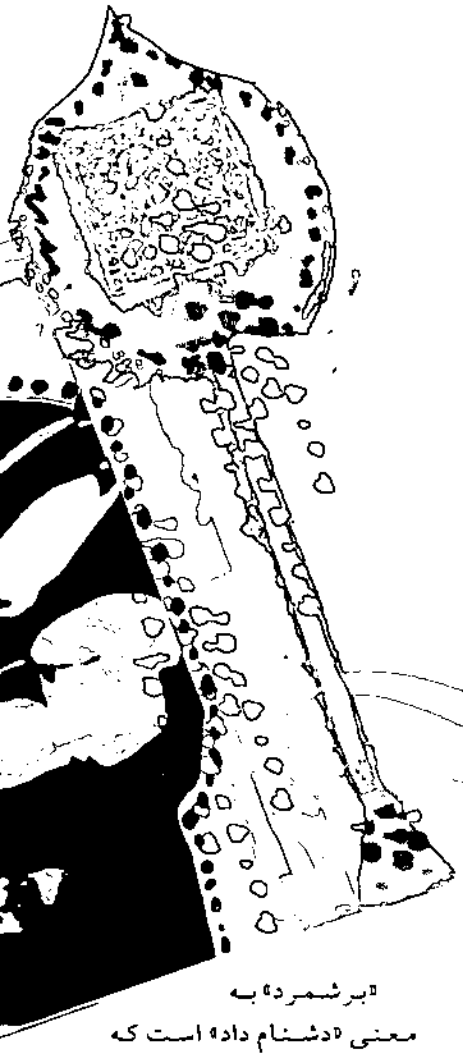
در داستان رستم و سهراب، چه کسانی را مقصر بدانیم؟ این سؤالی است که در کتاب ادبیات فارسی سال اول دبیرستان، در درس رستم و سهراب، مطرح شده است.

همان طور که می دانیم، در شکل گیری تراژدی رستم و سهراب در شاهنامه ی فردوسی نمی توان تنها یک عامل را مؤثر دانست. زیرا عوامل متعددی در عرض یکدیگر وجود دارند که می توانند در این تراژدی تأثیر گذار باشند. البته پاسخ های متعددی در این باره داده شده است. ما بر آنیم تا به ذکر چند مورد از این عوامل بپردازیم. اگر بخواهیم در این داستان نقش قضا و قدر را به کلی نادیده بگیریم می توانیم این اشخاص را مؤثر و مقصر بدانیم:

۱. افراسیاب، که با فرار دادن پسر در مقابل پدر به اطرافیان سهراب سفارش کرد که مبادا او پدرش را بشناسد: «پدر را نباید که داند پسر» (ب ۱۵۳)

۲. تهمینه، زیرا آن طور که باید و شاید نتوانسته آموزشی را که رستم در مورد بهمن و سیاوش به کار گرفته است در مورد سهراب به کار گیرد و در واقع به صورت خود ساخته و خودرو تربیت یافته و با آداب پهلوانی و حتی معاشرت به خوبی آشنا نشده است:

از آن پس خروشید سهراب گرد
همی شاه کاووس را بر شمرد
(ب ۶۴۲)



«برشمرد» به معنی «دشنام داد» است که دشنام دادن کاملاً با طبع و تربیت سهراب ناسازگار است. علاوه بر این، تهمینه اطلاعات ناقصی درباره ی پدر به سهراب داده بود، شاید به این دلیل که خود تهمینه هم اطلاعاتش درباره ی رستم ناقص بود. زیرا بیش از یک شب با او نبوده است و آگاهی های او از رستم تنها به شنیده هایش منحصر می شد.

۳. سهراب، زیرا او از روی عقل

و منطق تصمیم نمی‌گیرد. به بیان دیگر او پهلوانی است که دلاوری‌اش با خردمندی همراه نیست و شاید ناشی از خامی و بی‌تجربگی او باشد. او در طول داستان چند بار توسط افراد گوناگون فریب می‌خورد، از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به افراسیاب، گردآفرید، هومان، بارمان، هجیر، گژدهم و رستم اشاره کرد. اینان هر کدام به نوعی باعث شدند که شناسایی پدر (رستم) حاصل نشود. گردآفرید با دادن وعده‌ی ازدواج به سهراب، ضمن رهایی از دست او و دست انداختن سهراب در جلوی دژ، مدت زمانی وقت‌کشی می‌کند تا خبر دلاوری‌های سهراب را به گوش کاووس برسانند و چاره‌ای بیندیشند.

زمانی که سهراب می‌خواهد به ایران حمله کند و پدر را به پادشاهی برساند به این فکر نمی‌کند که آیا پدرش هم مانند او خواهان تاج شاهی است و نمی‌داند (همان طور که در شاهنامه می‌خوانیم) زمانی که بزرگان از رستم می‌خواهند که بر تخت شاهی بنشیند، او تاج بخشی را بر داشتن تاج ترجیح می‌دهد. «او (سهراب) به درستی نمی‌داند. تنها شنیده که پدرش چنین و چنان است و به صرف همین شنیده‌ها و حتی، بدون کم‌ترین شناخت ژرفی از پدر، معتقد است که چنین شخصی باید پادشاه روی زمین شود. در حالی که این قدر نمی‌داند یا برایش نگفته‌اند که رستم اگر خودش پادشاهی را می‌خواست به کف آوردنش برایش آسان‌ترین کار بود».

اشتباه و تقصیر دیگر سهراب این است که اگر او می‌خواهد پدر را به پادشاهی جهان برساند چرا در سپاه بی‌گناه ایران کشت‌وکشتار می‌کند؟ چرا به عنوان فرمانده سپاه دشمن در جست‌وجوی پدر است؟ کسی با این خصوصیات، که می‌خواهد حکومت را براندازد، به هر حال دشمن انگاشته می‌شود و دفاع در برابر این دشمن متجاوز امری نه تنها طبیعی است که بسیار پسندیده است. از طرفی، رستم هم بنا بر انگیزه‌ی دفاع از خود، که در هر جانداری وجود دارد، لازم بود از خود دفاع کند. زیرا جان او هم برای خودش عزیز است. پس دل‌های منطقی از رستم به خشم نمی‌آید بلکه «دل نازک از رستم آید به خشم».

حتی زمانی که مهر رستم به دل سهراب می‌افتد و می‌گوید که تصمیم دارد جنگ با رستم را کنار بگذارد، چرا سخنی از کنار گذاشتن جنگ با ایرانیان نمی‌گوید؟

دل رحمی، ساده‌لوحی و زودباوری سهراب را هم می‌توان بر این موارد اضافه کرد.

۴. رستم، زیرا اولاً چرا فرزند خود را نزد خود نمی‌آورد تا شخصاً تربیتش کند. همان طور که سیاوش و بهمن را که حتی فرزندان او نبودند تربیت کرد؟ او می‌دانست پسری به نام سهراب از تهمینه دارد و از طرفی او که برای امر بی‌اهمیتی مانند شکار می‌تواند به مرز سمنگان برود نمی‌تواند این مسافت را برای دیدن فرزند طی کند؟

ثانیاً اگر او به گواهی‌های درونی

خویش و هم چنین غریزه ی پدری توجه بیش تری می کرد به شناسایی سهراب سوق داده می شد. اولین ندای درون او این بود که رستم هنگامی که دستور کاووس را برای رفتن به جنگ شنید و از دلاوری های پهلوانی نورس مطلع شد، اذعان کرد که من پسری از تهمینه دارم ولی او هنوز کودک است. ولی به هرحال، برای اولین بار از اجرای دستور شاه سرپیچی نمود و چهار روز دیرتر به جنگ رفت.

او شاید دریافته بود که سهراب هم ممکن است مانند خود او که همه چیزش، از جمله زادنش، بزرگ شدنش، غذا خوردنش، اسبش و... غیرعادی بود، سهراب هم غیرعادی بزرگ شده باشد. دیگر این که وقتی در میدان نبرد او را برای اولین بار مشاهده کرد، دلش گواهی داد که او مانند سام سوار است: «تو گویی که سام سوار است و بس» (ب ۵۲۴)

در میدان نبرد هم هرچه سهراب تلاش کرد تا مهر رستم اندکی بجنبد بی فایده بود:

زهر گونه ای بودمت رهنمای
نجنبید یک ذره مهرت زجای

(ب ۹۰۷)

به طوری که فردوسی در این مورد حیوانات را بر انسان رجحان داده است. زیرا آن ها در چنین مواقعی فرزند خود را می شناسند ولی رستم از این حس غریزی بهره ای نگرفت:

جهانا شگفتی ز کردار توست
هم از تو شکسته هم از تو درست
از این دو یکی را نجنبید مهر
خرد دور بد مهر ننمود چهر
همی بچه را باز داند ستور
چه ماهی به دریا چه در دشت گور
نداند همی مردم از رنج و آز
یکی دشمنی را ز فرزند باز

(ب ۷۰۸-۷۰۵)

۵. کیکاووس، که از دادن نوشدارو خودداری کرد. زیرا می ترسید که پدر و پسر به پشتوانه ی همدیگر پادشاهی را از او بگیرند. غافل از این که رستم خود به تنهایی هم قادر بود پادشاهی را از او بگیرد و نیازی به کمک دیگری نداشت و حتی پیش نهاد پادشاهی را هم نپذیرفته بود و آن را خلاف آیین جوان مردی می دانست.

البته، به نظر می رسد در این داستان تأثیر قضا و قدر بیش از حد مورد توجه بوده است. زیرا کاووس ندادن نوشدارو را به گردن قضا و قدر می اندازد. او با این که از دادن نوشدارو به رستم خودداری می کند، بعد از مرگ سهراب، رستم را نصیحت می کند و از محتوم بودن قضا و قدر صحبت می کند:

به رستم چنین گفت کاووس کی
که از کوه البرز تا برگ نی
همه برد خواهد به گردش سپهر
نباید فکندن بدین خاک مهر
یکی زود سازد یکی دیرتر
سرانجام بر مرگ باشد گذر

(ب ۱۰۱۹-۱۰۱۷)

خواننده انتظار دارد که رستم کاووس را سرزنش کند و حتی با او بجنگد ولی در عمل رستم فقط بخشش ترکان را از او می طلبد و کسی مانند «هومان» را، که از مقصرین مرگ سهراب بود، شفاعت می کند: «ازیشان به دل در مدار ایچ کین» (ب ۱۰۲۷)

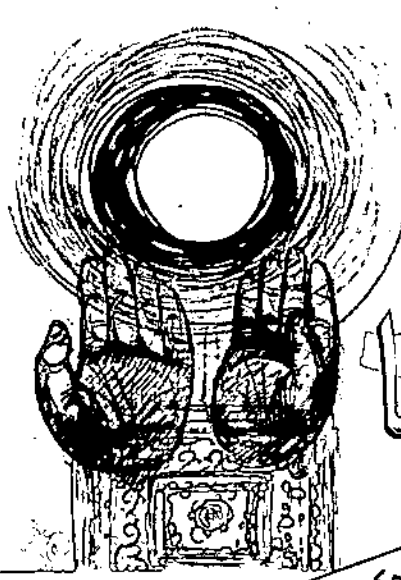
قابل تأمل است که رستم تنها یک یا دو بار، بعد از مرگ سهراب، از او یاد می کند:

هنگام نبرد با اسفندیار می گوید که او فرزندی چون سهراب را در پای وظایفش قربانی کرده است: «که گردی چو سهراب هرگز نبود» (ب ۶۷۱)

در عوض همیشه از سیاوش و مرگ او یاد می کند، شاید به این سبب که سیاوش با او مأنوس تر بود در حالی که هیچ گاه قبل از نبرد، سهراب را ندیده بود.

منابع و مآخذ

۱) حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چ۱، نشر مرکز تهران، ۱۳۷۲
۲) فردوسی، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، چ۳، نشر قطره، تهران، ۱۳۸۳



نیایش در کلام مولانا

چکیده

نویسنده در این مقاله، با استناد به ابیاتی از مثنوی مولوی «شرایط دعا و مناجات»، «اثرات دعا و نیایش»، «چند و چون اجابت دعا» و «مراتب دعا و نیاش» را بررسی کرده است.

کلید واژه‌ها

گریه و زاری، تزکیه‌ی نفس، شرح صدر، دعای مضطر، مرحله‌ی طلب، مرحله‌ی فنا و...

۱. شرایط دعا و مناجات

دعا و مناجات در پیشگاه خداوند متعال، به‌واسطه‌ی قدر و منزلتی که دارد، باید به گونه‌ای باشد که بتوان با حقایق و نشانه‌های خداوند بزرگ آشنا شد. با وجود این، انسان باید با همّت، بصیرت و تلاش خویش و با فراهم آوردن شرایط مناسب، به شناخت حق‌تعالی برسد.

۱ـ۱ گریه و زاری

یکی از مهم‌ترین شرایط دعا و نیایش در کلام مولانا گریه و زاری است؛ زیرا «گریه کردن» موجب نزول رحمت، برکت و اجابت دعا می‌شود.

مولانا، در حکایت «عاشق شدن پادشاه بر کنیزک»، گریه را عامل مؤثری در استجابت دعای پادشاه برمی‌شمارد. این روش خواهندگان است که چون از همه جا نومید شوند به یاد خدا می‌افتند. پادشاه هم وقتی همه‌ی درها را به روی خود بسته دید و از همه‌ی علل و اسباب طبیعی نومید شد، با حالتی زار به محراب شتافت، اشک ریخت و از صمیم دل دست به نیایش برداشت و آن‌چه در آرزویش بود از خدا خواست:

چون برآورد از میان جان خروش
اندر آمد بحر بخشایش به جوش
در میان گریه خوابش در ربود
دید در خواب او که پیری رو نمود
گفت ای شه مژده! حاجاتت رواست
گر غریبی آیدت فردا، ز ماست

۱ـ۲ تزکیه‌ی نفس

یکی دیگر از شرایط دعا و مناجات تزکیه‌ی نفس و فارغ ساختن دل از تعلّقات دنیوی است؛ بنابراین باید دل را از کینه و زشتی پاک کرد و مقدّمات حمد و ثنای پروردگار را فراهم آورد:

تو کز سرای طبیعت نمی‌روی بیرون
کجا به کوی طریقت گذر توانی کرد
جمال یار ندارد نقاب و پرده ولی
غبار ره بنشان تا نظر توانی کرد

(حافظ)

مولانا نیز به این نکته‌ی مهم اشاره می‌کند و می‌گوید اگر هوا و هوس شیطانی را کنار بگذاری سروش حق را خواهی شنید: آنانی که دل را از زنگار هوا و هوس و تعلّقات دنیوی پاک کرده‌اند حقایق را مشاهده می‌کنند و اینان اهل دل‌اند که به صفای دل می‌اندیشند:

اهل صیقل رسته‌اند از بو و رنگ
هر دمی بینند خوبی بی‌درنگ
نقش و قشر علم را بگذاشتند
رایت علم الیقین افراشتند
رفت فکر و روشنایی یافتند
نحر و بحر آشنایی یافتند

(۳۲۹۲/۱ به بعد)

۲. اثرات دعا و نیایش

دعا، از بارزترین نمونه‌های عبادت است که در روح و جسم ما اثر می‌گذارد. البته، دعا هر چه عمیق‌تر و باشور و گدازتر باشد اثراتش به مراتب بیش‌تر و به اجابت نزدیک‌تر خواهد بود؛ از جمله:

۲ـ۱ گشادگی دل (آرامش و اطمینان قلبی)

مولانا یکی از اثرات دعا را گشادگی دل و سعه‌ی صدر برمی‌شمارد، که در حقیقت همان اطمینان قلبی است که با یاد خدا حاصل می‌شود و بر روشن‌بینی و سعه‌ی صدر می‌افزاید و موجب بلندهمّتی انسان می‌گردد. بنابراین، باید در سایه‌ی قرآن، حقیقت شرح صدر را دریافت و در درون خود به شرح دل خویش نگریست، مبادا مورد طعنه‌ی آنانی که مصداق آیه‌ی

علی گل‌محمدی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های بیرجند و درمیان

«أفلا تبصرون»اند، قرار گرفت.

تا دلش را شرح آن سازد ضیا
پس اَلَم نَشْرَحْ بفرماید خدا
که درون سینه شرحت داده‌ایم
شرح اندر سینه‌ات بنهاده‌ایم
که اَلَم نَشْرَحْ ز شرحت هست باز
چون شدی تو شرح‌جو و کدیه‌ساز
در نگر در شرح دل در اندرون
تا نیاید طعنه‌ی لا تُبْصِرون

(۱۰۶۶/۵ به بعد)

۲ـ۲ بینش دل و بصیرت

بینش دل، دریافت خردمندانه‌ی انسان است که حاصل آگاهی و تجارب عقلانی اوست. دعا و نیایش هم به انسان آگاهی می‌بخشد و هم بر اطمینان قلبی او می‌افزاید. این است که مولانا از خداوند می‌خواهد که به او بینش و بصیرت عطا فرماید. زیرا آن‌گاه که این بصیرت حاصل شد، شیطان و وساوس شیطانی در روح او جایی نمی‌یابند و او با بصیرت و بینایی خود، متوجه وسوسه‌های شیطانی می‌شود:

یارب آن تمییز ده ما را به خواست
تا شناسیم آن نشان کژ، ز راست
حس را تمییز، دانی چون شود؟
آن که حس بِنْظُر بِنُور اللّه بود
ور اثر نَبْود سبب هم مُظْهِر است
هم‌چو خویشی کز محبّت مخبر است
چون که نورالله درآید در مشام
مر اثر را با سبب، نَبْوَد غلام

(۲۶۳۳/۱ به بعد)

۳ـ۲ دوری از شیطان و هواهای نفسانی

مولانا اثرات یاد خدا را بسیار والا و ارزشمند می‌داند و معتقد است باید همیشه ذکر خدا را در زبان و دل جاری داشت:

هان بگو لا حول‌ها اندر زمان
از زبان تنها نه بل، کز عین جان

(۶۴۲/۲)

مولانا هم‌چنان معتقد است که با ذکر حق، صدای اهریمن خفه می‌شود و کرکسان دنیاپرست نمی‌توانند اسرار الهی را از جان بربایند:

از درون خویش این آوازها
دفع کن تا کشف گردد رازها
ذکر حق کن، بانگ غولان را بسوز
چشم نرگس را ازین کرکس بدوز

(۷۵۳/۲ و بعد)

۴ـ۲ رهایی از دام‌های نفسانی

یکی دیگر از اثرات دعا و نیایش این است که انسان می‌تواند، با توسّل به دعا و مناجات، بسیاری از دام‌های نفسانی را از خود دور کند. مولانا در یکی از مناجات‌هایش از خدا درخواست می‌کند به واسطه‌ی لطف و احسان خود انسان را از دام‌های فراوان دنیا رهایی بخشد. زیرا او به سوی دام‌های پهن‌شده می‌رود و خود را گرفتار می‌سازد.

صد هزاران دام و دانه است ای خدا
ما چو مرغان حریص بی‌نوا
دم به دم ما بسته‌ی دام نویم
هر یکی گر باز و سیمرغی شویم
می‌رهانی هر دمی ما را و باز
سوی دامی می‌رویم ای بی‌نیاز
ما در این انبار گندم می‌کنیم
گندم جمع آمده گم می‌کنیم

(۳۷۴/۱ به بعد)

۵ـ۲ رهایی از خطرها

هم‌چنین دعا موجب رستن از مهالک است. آن‌گاه که انسان توان مقابله با خطری را ندارد می‌تواند با دعا و تضرّع خود را از گرفتاری نجات دهد.

مولانا، در زیباترین حکایت خود از زبان قهرمان داستان، یعنی «دقوقی عارف»، آن‌جا که کشتی را در ورطه‌ی هلاکت و نابودی می‌بیند، برای رفع گرفتاری و جلوگیری از بلا و نجات اهل کشتی دست به دعا برمی‌دارد و دعای شورانگیز او به جان صاحب‌دلان می‌رسد و فریاد می‌زند:

ای کریم و ای رحیم سرمدی
درگذر از بدسگالان این بدی
ای بداده رایگان صد چشم و گوش
بی‌ز رشوت بخش کرده عقل و هوش
بیش از استحقاق بخشیده عطا
دیده از ما جمله کفران و خطا
ای عظیم، از ما گناهان عظیم
تو توانی عفو کردن در حریم

(۲۲۱۱/۳ به بعد)

۶ـ۲ برگرداندن قضای الهی

دعا و مناجات، درخواستی آگاهانه از خداوند برای تغییر سرنوشت‌هاست. انسان با دعا و نیایش می‌تواند زمینه‌ی تحوّل و دگرگونی را در خود ایجاد نماید. حضرت علی(ع)، در فقره‌ای از نهج‌البلاغه (حکمت ۲۵۰) می‌فرماید: «من خدا را از برهم خوردن تصمیم‌ها و گشوده شدن گره‌ها و درهم شکستن اراده‌ها شناخته‌ام.»

از بر حق می‌رسد تفضیل‌ها
باز هم از حق رسد تبدیل‌ها

(۱۳۶۷/۱)

در عین حال، مولانا معتقد است وقتی قضای الهی در رسد تمامی ادراکات آدمی از کار می‌افتد و چشم بینایش بسته می‌گردد و تنها چیزی که در آن لحظه می‌تواند یاری‌گر انسان باشد، شیون و زاری او به درگاه خداوند است:

چون قضا آید نبینی غیر پوست
دشمنان را بازنشناسی ز دوست
چون چنین شد، ابتهال آغاز کن
ناله و تسبیح و روزه ساز کن
ناله می‌کن کای تو علّام الغُیوب
زیر سنگ مکر بد، ما را مکوب

(۱۱۹۲/۱ به بعد)

۳. چند و چون اجابت دعا

۱ـ۳ اجابت دعای مضطر

دعا در مرتبه عجز و اضطرار باید حالت تهاجم به خود بگیرد و دعاکننده باید هم‌چون شخص غریق و مضطرّی باشد که فریادرسی جز خدا ندارد و تمام وجودش، مظهر اضطرار و خواستن باشد.

در حکایت پادشاه و کنیزک، آن‌گاه که پادشاه عجز طبیبان را می‌بیند، به جانب مسجد روانه می‌شود و متوسّل به دعا می‌شود و اجابت دعایش را از خدا می‌خواهد:

شه چو عجز آن طبیبان را بدید
پابرهنه جانب مسجد دوید
رفت در مسجد سوی محراب شد
سجده‌گاه از اشک شه، پر آب شد
چون به خویش آمد ز غرقاب فنا
خوش زبان بگشود در مدح و ثنا
کای کمینه بخششت ملک جهان
من چه گویم؟ چون تو می‌دانی نهان

ای همیشه حاجت ما را پناه
بار دیگر ما غلط کردیم راه

(۵۵/۱ به بعد)

۲ـ۳ جدیّت در طلب و اصرار در دعا

در روایات و احادیث به اصرار در دعا بسیار سفارش شده است. چنان که امیرالمؤمنین(ع) فرمود (اصول کافی، ج۴: ۲۱۴): «الدُّعاءُ تُرْسُ المُؤمِنِ وَمَتی تُکْثِرْ قَرْعَ البابِ یُفْتَحْ لَکَ» دعا سپر مؤمن است و هرگاه بسیار دری را کوبیدی بر روی تو باز شود.

گفت پیغمبر که چون کوبی دری
عاقبت زان در برون آرد سری

مولانا نیز، از همه‌ی کسانی که دست به دعا برداشته‌اند، می‌خواهد با جدّیت و طلب استجابت آن را از خدا بخواهند.

تو دعا را سخت گیر و می‌شخول
عاقبت برهانَدَت از دست غول

(۷۵۷/۳)

۳ـ۳ علل تأخیر اجابت دعا

حضرت علی(ع) در بخشی از سخنان خود در نهج‌البلاغه (نامه‌ی ۳۱، ص۳۷۷) درباره‌ی علل تأخیر اجابت دعا چنین می‌فرماید: «هرگز از تأخیر اجابت دعا ناامید مباش، زیرا بخشش الهی به اندازه‌ی نیّت است». گاه در اجابت دعا تأخیر می‌شود تا پاداش درخواست‌کننده بیش‌تر و جزای آرزومند کامل‌تر شود.

ای بسا مخلص که نالد در دعا
تا رود دود خلوصش بر سما
تا رود بالای این سقف برین
بوی مجمر از أنینُ المُذنِبین
پس ملایک با خدا نالند زار
کای مجیب هر دعا، وی مستجار
بنده‌ی مؤمن تضرع می‌کند
او نمی‌داند به جز تو مسند
تو عطا بیگانگان را می‌دهی
از تو دارد آرزو هر مشتهی
حق بفرماید که نَز خواریِ اوست
عین تأخیر عطا یاریِ اوست
حاجت، آوردش ز غفلت سوی من
آن کشیدش موکشان در کوی منْ
گر برآرم حاجتش، او وا رود
هم در آن بازیچه مستغرق شود

(۴۲۱۷/۶ به بعد)

۴ـ۳ اجابت نشدن دعا

ز شست صدق گشادم هزار تیر دعا
ولی چه سود یکی کارگر نمی‌آید

(حافظ)

بسیاری از دعاها ممکن است در درگاه حق‌تعالی به اجابت نرسد، زیرا انحراف قلبی انسان در زبان انسان ظهور می‌کند.

بسَ دعاها رد شود از بویِ آن
آن دل کژ می‌نماید در زبان
اخْسَئوا آید جواب آن دعا
چوب رد باشد جزای هر دغا
گر حدیثت کژ بُوَد معنیت راست
آن کژیِ لفظ مقبول خداست

(۱۶۹/۳ به بعد)

ناله‌ی کافر چو زشت است و شهیق
زان نمی‌گردد اجابت را رفیق
اخْسَئوا بر زشت آواز آمده است
کاو ز خون خلق، چون سگ بود مست

(۲۰۰۵/۲ و بعد)

۴. مراتب دعا و نیایش

۱ـ۴ دعا در مرحله‌ی مدح و ستایش

مولانا معتقد است همه‌ی مدح‌ها و ستایش‌ها به حضرت حق باز می‌گردد، زیرا خداوند سرچشمه‌ی همه‌ی کمالات است.

در تحیّات و سلام الصّالحین
مدح جمله‌یِ انبیا آمد عجین
مدح‌ها شد جملگی آمیخته
کوزه‌ها در یک لگن در ریخته
زان که خود ممدوح، جز یک بیش نیست
کیش‌ها زین روی، جز یک کیش نیست
دان که هر مدحی به نور حق رود
بر صُوَر وَ اشخاصِ عاریّت بود

(۲۱۲۳/۳)

۲ـ۴ دعا در مرحله‌ی طلب

مولانا از خداوند طلب می‌کند، به واسطه‌ی تکلیفی که بر دوش ما گذاشته است، رغبت ما را برای سجده کردن و عبادت به سوی درگاهش بیش‌تر کند. زیرا هم طلب از سوی اوست و هم نیکی از اوست:

ای دهنده‌ی عقل‌ها فریاد رس
تا نخواهی تو نخواهد هیچ کس
هم طلب از توست و هم آن نیکویی

ما که‌ایم؟ اول نویی آخر تویی
هم بگو تو، هم تو بشنو، هم تو باش
ما همه لاشیم با چندین تراش
زین حواله رغبت افزا در سجود
کاهلیِ جبر مفرست و خمود

(۱۴۳۸/۶ به بعد)

۳ـ۴ دعا در مرحله‌ی فنا و بی‌خویشی

دعا در این مرحله، رنگ تازه‌ای به خود می‌گیرد و انسان به مرحله‌ی فنا و بی‌خویشی می‌رسد.

بنابراین، می‌توان اذعان داشت مولانا همان «دقوقی عارف» در مثنوی خویش است که این‌گونه در ذات حق فنا شده و با خدای خود صمیمی و مهربان حرف می‌زند و حتی پرده از اسرار برمی‌دارد و این‌چنین می‌سراید:

ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی
زاری از ما نی، تو زاری می‌کنی
ما چو نائیم و نوا در ما ز تواست
ما چو کوهیم و صدا در ما ز تواست
ما چو شطرنجیم اندر برد و مات
برد و مات ما ز توست ای خوش صفات
ما که باشیم ای تو ما را جان جان
تا که ما باشیم با تو در میان
ما عدم هاییم و هستی‌های ما
تو وجود مطلق و، فانی نما
ما همه شیران ولی شیر علَم
حمله‌شان از باد باشد دم به دم
حمله‌مان پیدا و ناپیداست باد
آن که ناپیداست از ما کم مباد
باد ما و بود ما از داد توست
هستی ما جمله از ایجاد توست
لذّت هستی نمودی نیست را
عاشق خود کرده بودی نیست را

(۵۹۸/۱ به بعد)

منابع و مآخذ

۱. حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد، دیوان غزلیات، به خط عباس مستوفی الممالکی، فخر رازی، چاپ مکرر
۲. دشتی، محمد، ترجمه‌ی نهج‌البلاغه، نشر مؤسسه‌ی فرهنگی و تحقیقاتی امیرالمؤمنین(ع)، چ ۲۷، قم، ۱۳۸۴
۳. فروزانفر، بدیع‌الزمان، شرح مثنوی شریف، زوار، چ ۱۱، تهران، ۱۳۸۴
۴. کلینی رازی، ابوجعفر محمدبن یعقوب، اصول کافی، ج ۴، ترجمه و شرح سیدهاشم رسولی، علمیه اسلامیه
۵. مولوی، جلال‌الدین محمد، کلیات شمس تبریزی، به کوشش دکتر توفیق سبحانی، نشر قطره، چ ۱، تهران، ۱۳۸۱

انواع موسیقی در شعر سپید

چکیده

قالب نوظهور شعر سپید، که بنابر ماهیّت خود، موسیقی عروضی را کنار زده بود، برای ارتقای سطح موسیقایی خود به شیوه‌هایی که برخاسته از آرایه‌های بدیعی در شعرهای سنتی بود، روی آورد. آن چه از نظرتان می گذرد بیانی اجمالی از این راهکار است.

کلید واژه‌ها

تصنّع، موسیقی درونی، تکرار، جناس و...

حبیب‌الله بخشوده

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

و دبیر مدارس ایلام

آهنگ و موسیقی شعر بخش مهم و جداناپذیری است که کل اثر را به شدت تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد و علاوه بر لذت شنیداری می‌تواند به لحاظ عاطفی مخاطب را متأثر کند. در شعر گذشتگان ما، آهنگ سروده‌ها با توجه به مضمون آن‌ها انتخاب می‌شد و این خود می‌توانست موجب انسجام و هماهنگی بیش‌تر بین مضمون و آهنگ اثر باشد.

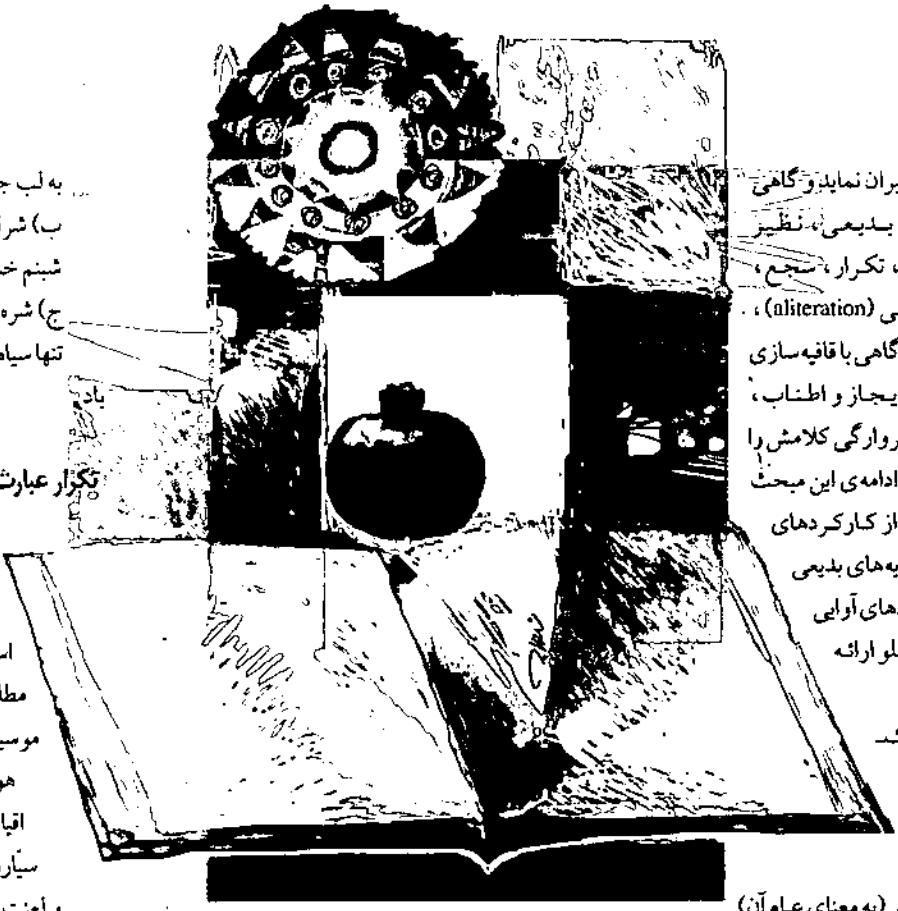
غزل‌های مولوی در دیوان شمس، که حاصل حالات وجد و شادی اوست، تطابق وزن مثنوی معنوی با مضامین آن و ضرباهنگ شاهنامه‌ی فردوسی که تداعی‌کننده‌ی چکاچک شمشیرها و صدای سم ستوران است، همه و همه حاصل دقت شاعران گذشته به آهنگ شعر در سروده‌های سنّتی بوده است.

امّا شعر سپید، که بنابر ذات و ماهیت خود موسیقی عروضی را کنار گذاشته است، می‌بایست به وسایل دیگری جهت بالا بردن سطح موسیقایی خود گام برمی‌داشت. لذا، نخستین سرایندگان و نام‌آوران این قالب نوظهور با حذف وزن عروضی، شیوه‌های دیگری را، که برخاسته از آرایه‌های بدیعی در شعر قدمایی ماست، برگزیدند. در دهه‌ی شصت و هفتاد به‌رغم بی‌اعتنایی گروهی از نظریه‌پردازان و شاعران به آهنگ شعر و تولید سروده‌هایی با موسیقی ضعیف، گروه دیگری از شاعران بر آن شدند تا با تکیه بر موسیقی حاصل شده از هم‌نشینی و هم‌دستی واژه‌ها آثاری متفاوت را خلق نمایند.

موسیقی در شعر شاملو برآمده از تمهیدات ویژه‌ای است که از دیرباز، بنابر اعتقادات او در مسئله‌ی وزن و آهنگ شعر، زمینه‌ساز جریان روان سرایش در آثارش گردید. او به قول خودش از سی سال پیش، وزن را سبب انحراف ذهن شاعر و مانع جریان خودبه‌خودی شعر به معنی زایش طبیعی آن می‌دانست و بارها وزن عروضی بسیاری از ابیات رایج در اذهان عوام را به دلیل طنطنه‌ی ظاهری و نداشتن قابلیت لازم برای محتوا، ابیاتی ناموفق به شمار می‌آورد.

شاملو در جایی تعبیر ظریفی از ظرف و مظروف یعنی وزن و محتوا را ارائه می‌دهد. او معتقد است که: «ظرف باید متناسب مظروف باشد. شربت گوارا را با سطل تقدیم مهمانان نمی‌کنند و نفت را هم در ظرف کریستال نمی‌ریزند» (زیادی، ۱۳۸۰، ص ۳۰۹). شاملو هرچند گاه از همین وزن عروضی در مجموعه‌های خود سود برده است و طنین عروضی کلام خود را حتی در یکی از سروده‌های خود با نام «قصه‌ی مردی که لب نداشت» در آخرین مجموعه‌ی اشعارش «در آستانه» بالا برده است. امّا در کل با به‌کارگیری سازوکاری ویژه «وزن نثر» یا «وزن زبان» را جای‌گزین وزن عروضی می‌نماید و حتی وزن نیمایی را وامی‌نهد تا مبدع حرکتی تازه‌تر در شعر امروز باشد.

به هر حال شاملو، با حذف وزن عروضی حتی در شکل شکسته و نیمایی آن، شعر منثور را در بین خوانندگان و سرایندگان امروز، رواج داد و تلاش نمود تا با به‌کارگیری تکنیک‌های زبانی و بهره‌گیری از دیگر اشکال موسیقی، خلأ



عروض را جبران نماید و گاهی با آرایه‌های بدیعی، نظیر قرینه‌سازی، تکرار، سجع، هم‌حروفی (aliteration)، هم‌صدایی و گاهی با قافیه‌سازی و زمانی با ایجاز و اطناب، می‌خواهد نثروارگی کلامش را بپوشاند. در ادامه‌ی این مبحث نمونه‌هایی از کارکردهای موسیقایی آرایه‌های بدیعی و دیگر شگردهای آوایی در شعر شاملو ارائه می‌گردد.

یکم

به‌کارگیری قافیه، قافیه در اشعار کهن و معاصر (به معنای عام آن) در ایجاد موسیقی کناری همواره نقشی مؤثر و ارزنده داشته و توانسته است ضرباهنگ کلام را در پایان هر بخش از شعر بیش‌تر کند و به مثابه‌ی زنگ کلامی طراحی شده، تکمیل‌کننده‌ی ساختمان شعر باشد «نقش مهم‌تر و اساسی‌تر آن، تشخصی است که به کلمات می‌بخشد؛ یعنی ما ناخودآگاه در کلمات قافیه احساس نوعی تمایز می‌کنیم. شاعر با قرار دادن واژه‌ای در قافیه مخاطب را متوجه آن می‌کند و او را وامی‌دارد تا دقّت بیش‌تری در واژه داشته باشد» (کاظمی، ۱۳۷۷: ۱۹۶).

جایگاه قوافی در شعر شاملو جایگاهی ارزشمند است. نظر به جایگاه ویژه‌ی قوافی و تعمد شاعر در نحوه‌ی به‌کارگیری آن، می‌توان این کاربرد را به بخش‌های زیر تقسیم کرد:

۱. به کارگیری بی‌فاصله و پی‌درپی قافیه‌هایی که طنین مصراع‌ها را بالا می‌برد. نمونه‌های زیر مصادیق بارز این نوع خاص از کاربرد قافیه‌اند:

الف) ای لعنت ابلیس بر تو بامداد پر تلییس باد
ب) اکنون که چنین
به لب جنبه‌ای بدل شود.
ب) شر قاشرق شادیانه به اوج آسمان
شبنم خستگی بر پیشانی مادر
ج) شره‌شره نو صدای گسیخته جنبید
تنها سیاه‌تر از شب بر کره‌ی سرگردانی
باد

تکرار عبارت یا جمله

تکرار عبارت گاه به شکلی پایان‌دهنده، که القاکننده‌ی هیئتی ردیف‌گون است، می‌تواند علاوه بر تأکید مطلبی خاص، القاکننده‌ی نوعی موسیقی باشد:

هوا را مصرف کردم
اقیانوس را مصرف کردم
سیّاره را مصرف کردم...
و لعنت شدن را، برجا
چیزی به جای بنماندم

زبان ناخشکیده به کام درکشیده خموشم
ج) در من اما، او (چه کند؟)
دهان و لبی می‌بیند ماهی‌وار
بی‌امان در کار
و آوایی نه

۲. روش موسیقی بخش دیگری که شاملو در تمامی مجموعه‌هایش از آن بهره می‌گیرد و با بسامد بالایی آن را در ایجاد آهنگ به کار می‌گیرد، انواع تکرار است.

تکرار هجا

چشم‌های دیوار، چشم‌های دریچه و چشم‌های در
چشم‌های آب، چشم‌های نسیم و چشم‌های کوه

تکرار کلمه

تکرار متوالی یک واژه:

الف) نامی به کوناهی آهی
که در غوغای آهنگین غلتیدن سنگین پولاد
بر پولاد

دو- هم‌حروفی

این روش، روشی شناخته شده و قدیمی است، که نمونه‌های فراوانی از آن در کتب بدیعی ارائه شده است. نمونه‌های زیر می‌تواند مثال‌هایی شایان توجه از هم‌حروفی در شعرهای اخیر شاملو باشند:

الف) بر کدام جنازه زار می‌زند این ساز
و کدام مرده‌ی پنهان می‌گرید
این ساز بی‌زمان

تأکید مؤلف بر صامت (ز) و (الف) است که می‌تواند حالتی محزون از های‌های گریه را تداعی کند.

ب) زاری بر سپیدار سبز بالا بس تلخ است. (صامت س)

سه- هم‌صدایی

و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است. نمونه‌های زیر خالی از لطف نیستند:

الف) زمین را انعطافی نبود

سیّاره‌ای آتی بود
لکه سنگی بود
آونگ
که هنوز مدار نمی‌شناخت زمین

هم‌صدایی در مصوت‌های (ی)، (الف) و (واو)

ب) باید استاد و فرود آمد
بر آستان دری که کوبه ندارد
چرا که اگر به گاه آمده باشی دربان به انتظار توست و
اگر بی‌گاه
به درکوفتنت پاسخی نمی‌آید

هم‌صدایی در مصوت (آ)

چهار- تتابع اضافات

علاوه بر موارد یاد شده، می‌توان نوعی موسیقی، حاصل تتابع اضافات را با به کارگیری کسره‌های پایانی یا نقش‌نمای اضافی در سرودهای شاملو مشاهده نمود:

الف) سالی
نوروز
بی گندمِ سبز و سفره می‌آید
بی‌پیغامِ خموشِ ماهی از تُنگ بلور
بی‌رقصِ عفیفِ شعله در مردنگی

ب) ارابه‌ی جنگی را تمهیدی کرد
که از دودِ سوخت و احتراقِ خرجِ سلاحش
اکسیری می‌ساخت

ج) از سرِ خودنمایی
درگیرِ تلاش پروسواسِ گزینشِ الفاظی
هرچه فاخرترم؟

د) نه شیطانِ بهتان خورده با کلاه بوقیِ
منگوله‌دارش
نه ملغمه‌یِ بی‌قانونِ مطلق های متنافی
تنها تو
آن‌جا موجودیتِ مطلق

شعر سپید دهه‌ی هفتاد اگرچه تحت‌تأثیر نظریه‌های پرفراز و نشیب نظریه‌پردازان و شاعران سپیدسرا قرار گرفت و بنابر سلیقه‌ها و توصیه‌های متفاوت، بیش‌تر به سمت غریبه‌گردانی زبان، مفهوم‌گریزی، کثرت‌گرایی و تغییرپذیری گام نهاد، اما به طور کلّی نتوانست از هماهنگی آوایی کلمات چشم بپوشد و سهم موسیقایی شعر را به کلّی به دیگر عناصر شعری واگذار کند. چرا که «موسیقی درونی را می‌توان در چارچوب فرایند برجسته‌سازی زبان و آشنایی‌زدایی- که صورتگران بسیار بدان باور دارند- جای داد. به‌ویژه اگر این نوع هماهنگی‌های صوتی با فضا و زمینه‌ی موضوعی و عاطفی شعر مناسب باشد بسیار مؤثّر می‌افتد» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱۶).

در زیر نمونه‌هایی از انواع موسیقی درونی در سروده‌های سپید دهه‌ی هفتاد ارائه می‌گردد:

۱. موسیقی حاصل شده از قافیه، سجع و جناس، که به صورت تکرار یک یا چند آوا با توالی یک‌سان در بخش مشخصی از عناصر دستوری نامکرر می‌آید (همان، ص ۱۲۸):

به ضیافت
سیاه
هم عروس
هم مادر
زمین که می‌سپرم
نام است
یا کجا بنهم
پا؟
نبوده‌ای انگار
جز همین شمایل به قاب حلبی
یا
جنازه‌ای
به ریشه‌ی سنگ (میزانی، ۱۳۷۴: ۴۳).

در شعر یاد شده قوافی «پا» و «یا»، که عمداً در دو مصراع جدا آمده‌اند، سهم اندکی به موسیقی شعر بخشیده‌اند.

قدم گذاشت روی آفتاب و سایه‌اش را
لختی دور زد
نشست، گوش ماهی بزرگی را برداشت
تکاند ماسه‌ها را از درونش
و گوش داد و گوش داد.
هوای آب و
سوز التهاب و
تاب آغوشی بی‌تاب

و لحن آشنا که از اعماق خوابی مرجانی صدایش می‌کرد (مختاری، ۱۳۷۸: ۶۹):

در این شعر، توالی قوافی «آب، التهاب و بی‌تاب» موسیقی کلام را بالا برده است و این شعر، نسبت به شعر قبل، به لحاظ تکرار و قافیه‌پردازی، آهنگین‌تر به نظر می‌رسد:

من بگذرم اگر تو بمانی
از ماندن تو می‌گذرم.
تو در گذشتن من بنشین
تا از خیال بگذرم
از بال از خیال بر شانه‌های من (رویایی، ۱۳۷۰: ۱۱۰).

***

بر شانه‌هاش
می‌کشد
آفتاب را شتاب
بی‌تاب می‌شود
شب
در نگاه ما (سلیمانی، ۱۳۶۸: ۳۸).

در دو مثال اخیر، که هر دو از یک طیف زبانی و یک نحله‌ی شعر (شعر حجم) انتخاب شده‌اند، ایجاز شعر و تعمد سرایندگان در تکرار و بی‌فاصله بودن مصراع‌ها، ضرباهنگ کلام را بیش‌تر کرده است.

اگر خیابان کج برود
ماشین هم بوق
بووق!
چرا نمی‌پرسیم؟

یعنی دیواری که آقای هگل بر دیوار بالا کاهگلی بود (عبدالرضایی، ۱۳۸۰: ۱۱).

توضیح این‌که جناس در کلمه‌ی هگل و کاهگل نه فقط برای ایجاد موسیقی، که نوعی طنز را القا می‌کند. در مثال بعدی نیز مطایبه‌ی موجود در کلام و تصنّع بیش از حد، ارزش آوایی جناس‌ها را از بین برده است:

برگ‌ها در بلند
تکان می‌خوردند

و ریشه‌ها راه می‌رفتند در عمیق
فرومی‌کردند فروید را در فرو
که‌ین و یانگ را یونگ رو بکند (همان: ۲۳).

۲. موسیقی حاصل شده از تکرار کامل یک واژه و یا هجا نیز، علاوه بر اغراض گوناگون بلاغی، می‌تواند موجد موسیقی یک اثر باشد. نمونه‌های زیر در سروده‌های موسوم به شعر حجم، شعر دهه‌ی هفتاد و پسامدرن از این روش برای آهنگین کردن کلام کمک گرفته‌اند:

چه بارانی
چه بارانی به راهم می‌باری
بارانی از ستاره و
بارانی از زلال
چه خیالی
چه خیالی به راهم می‌باری
خیالی از ترانه و
خیالی از بهار
در انتهای چشم منی
باران!
بهاری عریان! (خالقی، ۱۳۷۲: ۳۵).

❁❁❁

ما به آخر این راه رسیده‌ایم
با صبر، با سکوت
با عقل، با جنون
با هیچ چیز دیگری نمی‌توانیم
نه شهریار مرده‌ای از لای قصه‌ها
نه این فرشته‌های خوشگل، با بال‌های قلابی...
نه فیلسوفی با نشانی سرراست دبلیو دبلیو دبلیو دات کام (موسوی، ۱۳۸۰: ۵۲).

❁❁❁

۳. موسیقی حاصل شده از تکرار موضوع یا مضمون: تکرار مضامین شاعرانه در یک اثر ادبی می‌تواند همانند دیگر اقسام تکرار، ارزش موسیقایی شعر را بالا ببرد. گاهی تکرار مضامین بنا به اغراض دیگری در شعر رخ می‌دهد که از آن جمله می‌توان به تأکید سرایندگان به منظور القای مفهومی خاص به مخاطبان و ایجاد انسجام در ساخت و محتوای شعر اشاره نمود.

گشت و گشت و گشت
با گفتن در زاویه‌های پنهان
گشت
گشتن شد گفتن
گفتن گشتن شد
می گفت می گشت
تا وقتی که
با رفتن از زاویه‌های پنهان روزی گفت:
گشتن! (رؤیایی، ۱۳۷۱: ۹۷).

البته در نمونه‌ی اخیر، بازی زبانی و آرایه‌ی عکس در مصراع‌ها و اصرار سراینده در تعلیق معنا، تکرار آوایی کلمات را تحت‌تأثیر خود قرار داده و با وجود تکرار زیاد کلمات و مضامین، موسیقی به عنوان عنصر غالب اثر، خود را نشان نداده است.

۴. موسیقی حاصل شده از تکرار نحوی: گاهی تکرار قرینه‌های هم‌ساخت در مصراع‌های شعر می‌توانند موجد نوعی موسیقی و تناسب باشد. «تکرار الگوی نحوی ترفندی است که علمای بدیع ما به آن توجه نداشته‌اند و حال آن‌که برجسته و زیباست و در ادب غرب جزو ترفندهای ادبی است. در تکرار الگوی نحوی چون ویژگی‌های نحوی‌بخش با مصراع دوم، اولی را تداعی می‌کند، ذهن از این دریافت لذت می‌برد» (وحیدیان، ۱۳۷۹: ۵۶).

در ادامه نمونه‌هایی از تکرار نحوی مربوط به شعر سپید دهه‌ی هفتاد ارائه می‌شود:

الف) آن پاره سنگ بی‌نشان بودم من در آن التهاب نخستین
صفت اشاره + مسند + صفت + فعل + نهاد

آن پاره سکون خاموش بودم من در آن ملال بی‌خویشتنی
صفت اشاره + مسند + صفت + فعل + نهاد

آن بوده‌ی بی‌مکان بودم من
صفت اشاره + مسند + صفت + فعل + نهاد

آن باشنده‌ی بی‌زمان
صفت اشاره + مسند + صفت
(مجموعه آثار شاملو، ص ۹۹۰)

ب) مرغابی / رؤیایم را / تعقیب می‌کند / از دریایی / به دریایی / از آسمانی / به آسمانی
نهاد مفعول فعل متمم متمم متمم متمم

صخره‌ها / بیداری‌ام را / تعقیب می‌کنند / از سحرگاهی / به سحرگاهی (میرزایی، ۱۳۷۰: ۶۹).
نهاد مفعول فعل متمم متمم

در مصراع‌های یاد شده علاوه بر تکرار نحوی یک‌سان در قرینه‌های هم‌ساخت، تکرار مضمون هم به موسیقی و تناسب بیش‌تر شعر کمک کرده است.

منابع و مآخذ

۱. خالقی، ضیاءالدین، بارانی از پریشانی یال، چ۱، تهران، نشر هوش و ابتکار، ۱۳۷۲
۲. رؤیایی، یدالله، لبریخته‌ها، چ۱، شیراز، نوید شیراز، ۱۳۷۱
۳. زیادی، عزیزالله، شعر چیست؟ چ۱، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۰
۴. سلیمانی، فرامرز، رؤیایی‌ها، چ۱، تهران، نشر دی، ۱۳۶۸
۵. عبدالرضایی، علی، جامعه، چ۱، تهران، نیم‌نگاه، ۱۳۸۰
۶. علوی‌مقدم، مهیار، نظریه‌های نقد ادبی، چ۱، سمت، ۱۳۷۷
۷. کاظمی، محمدکاظم، روزنه، چ۱، تهران، مؤسسه‌ی ضریح آفتاب، ۱۳۷۷
۸. مختاری، محمد، وزن دنیا، چ۱، تهران، توس، ۱۳۷۸
۹. موسوی، حافظ، شعرهای جمهوری، چ۱، تهران، نشر ثالث، ۱۳۸۰
۱۰. میزانی، فیروزه، حسودی به سنگ، چ۱، تهران، نشر بزرگمهر، ۱۳۷۴
۱۱. میزانی، فیروزه، احمد محیط و رضا تقوی، شعر به دقیقه‌ی اکنون، چ۱، چ۲، تهران، گلشن، ۱۳۷۰
۱۲. وحیدیان‌کامیار، تقی، بدیع از دیدگاه زیباشناسی، چ۱، تهران، دوستان، ۱۳۷۹

جایگاه جامه و پوشش در ادب فارسی

چکیده

در این مقاله، نگارنده کوشیده است تا به بررسی پوشش مردمان قدیم بپردازد. جامه‌هایی که گاه، شکل رسمی و حکومتی داشته و گاه، بیانگر فرقه و مذهب خاصّی بوده، مثل جامه‌های عسلی دوخته و خرقه‌ی ازرق و کبود و گاهی نیز، جنبه‌ی تنبیه و تحقیر داشته، هم‌چون کلاه کاغذی و کلاه زنگله و جامه‌هایی که گاهی آن‌ها را، به قصد خلعت، به دیگران می‌بخشیدند و گاه، آن‌ها را وسیله‌ی تظلّم و دادخواهی قرار می‌دادند.

کلید واژه‌ها

جامه، پوشش، نقاب، برقع، غبار، عسلی...

طاهره حق‌پرست

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های کاشان

الف) انواع جامه‌ها و پوشش‌های قدیم

برخی از جامه‌ها و پوشش‌های قدیم که بازتاب بیش‌تری در آثار ادبی دارند عبارت‌اند از:

۱ـ دستار

در زمان قدیم مردها دستار بر سر داشتند، زیرا سربرهنگی را نشانه‌ی مستی زیاد و دیوانگی می‌دانستند.

ساقی خورشید رویی کو که از یک جام می
از سر من واکند چون صبح دستار مرا

(دیوان نجیب کاشانی: ۴۴)

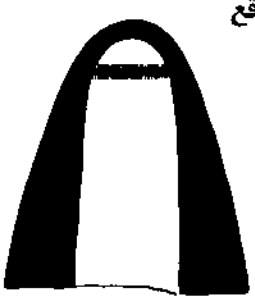
۲ـ نقاب

در زمان گذشته، زنان نقاب بر چهره داشتند. هم‌چنان که دزی در کتاب فرهنگ البسه‌ی مسلمانان (ص ۳۹۸) چنین می‌نویسد: «زنان یک قطعه پارچه‌ی نخی سیاه، یا به رنگ دیگر، در جلوی چشمان خود قرار می‌دهند که روی صورتشان آویزان می‌شود و هرچه به طرف چانه می‌آید تیزتر می‌شود. برای این‌که بتوانند از پشت این پارچه ببینند در محلّ چشم‌ها دو سوراخ تعبیه می‌کنند».

بردار از رُخت به خدا این نقاب را
پنهان به زیر ابر مکن آفتاب را

(دیوان نجیب کاشانی: ۲۰)

۳ـ بُرقع

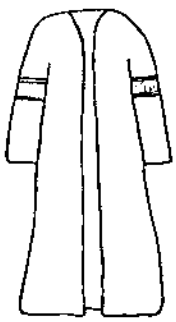


گاهی زنان برقع بر چهره‌ی خود می‌زدند. «برقع پرده‌ای است که چهره را از نقطه‌ی مبدأ بینی می‌پوشاند و از اطراف و روی پیشانی به سربند متّصل می‌شود. از یک قطعه پارچه‌ی موسلین یا کتان سفید نازک، به شکل چهره‌ی انسان، درست شده است و تا روی زانوها آویزان می‌شود. پوشیدن این پرده برای زنانی که از خانه خارج می‌شوند، ناگزیر است» (دزی، ۱۳۵۹: ۶۳).

تو گر خواهی که جاویدان جهان یک سر بیارایی
صبا را گو که بردارد زمانی برقع از رویت

(دیوان حافظ: ۶۲)

۴ـ قبا



«قبا لباس اهل دولت و کارگزاران حکومت و سپاهیان بوده است.»

(تازیانه‌های سلوک: ۲۹۴)

تا که دهقانان چو عوّانان قباپوشان شدند
تا که تازیکان چو قفجاقان کُله‌داران شدند

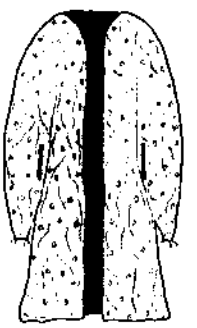
(سنایی: ۱۰۳)

پیراهن قبا کردن به معنی «چاک کردن پیراهن، پاره کردن پیراهن باشد» (برهان قاطع، ج۱: ۲۹۰) بوده است:

خیّاط روزگار به بالای هیچ کس
پیراهنی ندوخت که روزی قبا نکرد

(دیوان خاقانی: ۷۶۵)

۵ـ خرقه



«لباس پاره‌ی خشنی است که در شرق، فقیران و صوفیان بر تن می‌کنند.» (دزی، ۱۳۵۹: ۱۴۶)

«خرقه جامه‌ی پیش‌بسته بوده برخلاف فرجی و بدین جهت آن را مانند پیراهن از سر می‌پوشیده و از سر به درمی‌آورده‌اند و هنگام وجد به تن می‌دریده‌اند.» (سجادی، ۱۳۸۲: ۴۰۰)

نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد
ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد

(دیوان حافظ: ۱۰۶)

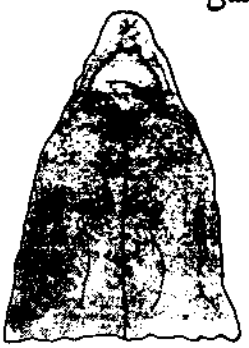
ماجرا کم کن و باز آ که مرا مردم چشم
خرقه از سر به درآورد و به شکرانه بسوخت

(همان: ۱۳)

دکتر خزائلی نیز در شرح بوستان سعدی (ص۲۱۲، ذیل اصطلاح خرقه‌سوز) چنین نوشته‌اند:

«خرقه سوختن رسمی است که درویشان در هنگام جذبه انجام می‌دهند و غالباً این گونه کار در مجالس شور و حال صورت می‌پذیرد. گویی خرقه‌سوزی‌شان کمال فداکاری و از خودگذشتگی است که حتّی عارف از خرقه‌ی خود درمی‌گذرد و به شکرانه‌ی نعمتی که حاصل کرده است خرقه‌ی خود را می‌سوزاند».

۶ـ طیلسان



«پرده‌ی ساده‌ای است که روی سر و شانه‌ها می‌اندازند و بعضی اوقات فقط روی شانه‌ها. لباس اهل فقر یا استادان فقه و علوم الهی است.» (دزی، ۱۳۵۹: ۲۶۳)

یارب به نبی و طیلسان سر او
آن پرده‌ی وحی آسمان پیکر او

(دیوان نجیب کاشانی: ۷۰۶)

۷ـ کلاه

در قدیم داشتن کلاه نشانه‌ی سروری و بزرگی بوده است و گاهی نیز افراد از روی ناز و تبختر آن را کج بر سر خود می‌نهادند.

نه هر که طرف کُله کج نهاد و تند نشست
کلاه داری و آیین سروری داند

(دیوان حافظ: ۱۱۶)

و به گوشه‌ی کلاه خود پر پرندگان را می‌زدند. در اشعار دوره‌ی صفوی به این نکته بسیار اشاره شده است.

هم‌چو کبکی که فتد سایه‌ی شاهین به سرش
دل سراسیمه از آن پرّ کلاه است مرا

(دیوان صائب، ج۱: ۲۵۵)

در زمان قدیم بر سر مجرمان و گناه‌کاران، جهت تحقیر کردنشان، کلاه کاغذی و یا کلاه زنگله می‌گذاشتند و در شهر می‌چرخانیدند تا دیگران آن‌ها را ببینند و بشناسند.

بر سر کلاه کاغذ، چون خامه‌اش گذارند
کاینش سزاست هر کس شد آشنای کاغذ

(دیوان نجیب: ۳۲۱)

ب) نکاتی چند پیرامون جامه و آداب پوشیدن آن

۱) در شاهنامه‌ی فردوسی زمان آموختن رشتن، بافتن و تهیه‌ی لباس به روزگار جمشید نسبت داده شده است.

بیاموختشان رشتن و تافتن
به تار اندرون پود را بافتن
چو شد بافته شستن و دوختن
گرفتند ازو یک سر آموختن

(شاهنامه‌ی فردوسی، ج۱: ۴۰)

۲) در زمان قدیم جامه و لباس گران‌قیمت را به قصد هدیه و خلعت به دیگران می‌بخشیدند و یا حتّی آن را به عاریت می‌دادند.

«ندیمان را اسب و ستام زر و جامه و سیم دادند... و هم‌چنان مطربان را جامه و سیم بخشیدند و بازگشتند و غازی بخفت.»

(بیهقی، ۱۳۸۱: ۲۷۲)

۳) گاهی پادشاه یا امیر جامه‌ی خود را به قصد خلعت به کسی می‌بخشید.

نیندازد به هر آلوده دامن عشق او سایه
به خاصان می‌دهد شه جامه‌ی پوشیده‌ی خود را

(دیوان صائب، ج۱: ۱۸۴)

۴) در قدیم گاهی از شدّت شوق و شادی جامه را بر تن خود پاره می‌کردند.

چو غنچه با لب خندان به باد مجلس شاه
پیاله گیرم و از شوق جامه پاره کنم

(دیوان حافظ: ۲۳۲)

۵) در مراسم عزا و سوگواری نیز، از شدّت درد و اندوه، جامه را بر تن خود پاره می‌کردند.

داروی درد و رنج بُوَد صبر، ای نجیب
رفع الم ز جامه دریدن نمی‌شود

(دیوان نجیب: ۲۹۶)

۶) در قدیم «عروس، لباس سیاه می‌پوشیده است.» (فرهنگ اشارات، ج۲: ۸۲۱)

این سیه جامه عروسان را در پرده‌ی چشم
حالی از اشک حلی‌های گهر بربندیم

(دیوان خاقانی: ۵۴۱)

۷) جامه‌ی کبودرنگ، شعار صوفیان بوده است و در اشعار فارسی و متون عرفانی بسیار به این نکته اشاره شده چرا که «... جامه‌ی ازرق که مبتدیان متصوّفه پوشند از نشان این مقام است.»

(مرصادالعباد: ۱۷۰)

پر از میوه و سایه ور چون رَزند
نه چون ما، سیه‌کار ازرق بَزند

(بوستان: ۲۱۳)

۸) راهبان مسیحی نیز لباس سیاه می‌پوشیدند.

۹) «شعار عید سرخ پوش بوده» (لیلی و مجنون، ص۲۵۰) از این رو، در روز عید، مردمان قدیم لباس سرخ‌رنگ می‌پوشیدند چرا که رنگ سرخ را نشانه‌ی شادابی و نشاط می‌دانستند و در برهان قاطع (ج۱، ص۳۵۵) نیز چنین آمده: «جامه‌ی عید: کنایه از جامه و قبای سرخ باشد».

خون کن کفنم که من شهیدم
تا باشد رنگِ روزِ عیدم

(لیلی و مجنون: ۲۵۱)

۱۰) در قدیم لباس‌ها دامن داشت و دامن لباس‌ها آن‌قدر بلند بود که هنگام راه رفتن، آن را جمع می‌کردند و یا به کمر می‌زدند و گاهی نیز دامن لباسشان روی زمین کشیده می‌شد.

از علایق فارغ‌اند آزادمردان هم‌چو سرو
خار نتواند گرفتن دامن برچیده را

(دیوان صائب، ج۱: ۱۰۷)

۱۱) در زمان قدیم دادخواهان و متظلّمان لباس کاغذین می‌پوشیدند.

کاغذین جامه هدف‌وار علی‌الله زنیم
تا به تیر سحری دست قَدَر بربندیم

(دیوان خاقانی: ۵۴۱)

۱۲) در زمان قدیم دادخواهان و متظلّمان، لباس خونین مقتول را بر سر چوب می‌کردند و به درگاه حاکمان می‌رفتند.

کشت ما را هجر، باری بر درِ سلطان وصل
جامه‌ی خون‌بسته‌ای تا بر سرِ چوبی نکرد

(وحشی)

۱۳) لباس‌ها را در زمان قدیم، حتّی اگر کهنه هم می‌شد، پنبه‌دوزی می‌کردند.

فلسفی در کتاب زندگانی شاه‌عبّاس اوّل (ج۲: ۳۲۳) می‌نویسد: «شاه عبّاس، که همه جا ثروت و تجمّل دربار و دارایی خویش را به رخ ما کشیده بود، لباس پنبه‌دوزی‌شده‌ی بسیار ساده‌ای در بر داشت»:

ز بس که خرقه‌ی افلاک کهنه گشت نجیب
ز ابر پنبه بر این آسمان دون زده‌اند

(دیوان نجیب: ۲۷۰)

۱۴) در زمان قدیم در روز جنگ و در میدان نبرد جامه‌ی فتح می‌پوشیدند.

جامه‌ی فتح: «جامه که در جنگ زیر زره پوشند و ادعیه و آیات، مثل انّا فتحنا بر آن نقش کرده باشند.»

(غیاث‌اللغات: ۲۲۵)

نیست بر خاطر غباری از پریشانی مرا
جامه‌ی فتح است چون شمشیر عریانی مرا

(دیوان صائب، ج۱: ۹۶)

۱۵) در زمان گذشته، یهودیان بر جامه خود پارچه‌ی زردرنگی را می‌دوختند تا از مسلمانان بازشناخته شوند، هم‌چنان که مسیحیان اهل ذمّه زنّار بر کمر خود می‌بستند. از این رو، در اشعار فارسی از «غیار، زردپاره و یا عسلی» در مورد یهودیان بسیار سخن رفته است. دکتر سجّادی در فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی (ج۲: ۱۱۲۷) چنین می‌نویسد:

«غیار: پارچه‌ی زرد که یهودان بر جامه نزدیک دوش می‌دوزند تا معلوم شود که از قوم یهودند (برهان قاطع، آنندراج) عسلی، و آن پاره‌ای بود به رنگی جز رنگ جامه که جهودان بر کتف می‌دوختند جهت امتیاز (لغت‌نامه دهخدا) اما غیار معمولاً به رنگ زرد و عسلی بوده به همین جهت عسلی نیز گفته شده»:

گردون یهودانه به کتف کبود خویش
آن زرد پاره بین که چه پیدا بر افکند

(دیوان خاقانی: ۱۳۳)

منابع و مآخذ

۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران، مهتاب، سه جلد، چ ۸، ۱۳۸۱
۲. حافظ، محمّد، دیوان حافظ، تهران، فخر رازی، چاپ مکرّر، ۱۳۷۳
۳. خاقانی، بدیل، دیوان خاقانی شروانی، مقابله و تصحیح و مقدّمه و تعلیقات به کوشش سیّدضیاءالدین سجّادی، تهران، زوّار، چ ۷، ۱۳۸۲
۴. خلف تبریزی، محمّد، فرهنگ فارسی برهان قاطع، به کوشش م. معین، تهران، امیرکبیر، چ ۵، ۱۳۶۲
۵. دزی، ر. پ. آ.، فرهنگ البسه‌ی مسلمانان، ترجمه‌ی حسینعلی هروی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۹
۶. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، دانشگاه تهران، پنجاه جلد، ۱۳۳۷
۷. دکتر سجّادی، ضیاءالدین، فرهنگ لغات و تعبیرات با شرح اعلام و مشکلات دیوان خاقانی شروانی، زوّار، دو جلد، چ ۲، ۱۳۸۲
۸. سعدی، محمّد، بوستان، شرح دکتر محمّد خزائلی، تهران، جاویدان، چ ۸، ۱۳۷۰
۹. ـــــ، گلستان، تحقیق و تصحیح محمّدحسن شیرازی، تهران، پیام محراب، چ ۱، ۱۳۷۰
۱۰. شریف (← نجیب) کاشانی، محمّد، کلیات نجیب کاشانی، به مقدّمه و تصحیح و تعلیقات اصغر دادبه و مهدی صدری، تهران، میراث مکتوب، چ ۱، ۱۳۸۲
۱۱. دکتر شفیعی کدکنی، محمدرضا، نازبانه‌های سلوک، تهران، آگاه، چ ۲، ۱۳۸۳
۱۲. دکتر شمیسا، سیروس، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، تهران، فردوس، دو جلد، چ ۱، ۱۳۷۷
۱۳. صائب تبریزی، محمّدعلی، دیوان صائب تبریزی، به کوشش محمّد قهرمان، تهران، علمی و فرهنگی، شش جلد، چ ۴، ۱۳۸۳
۱۴. عطّار نیشابوری، فریدالدین، منطق‌الطیر، به اهتمام سیّدصادق گوهرین، تهران، مؤسسه‌ی علمی و فرهنگی، چ ۹، ۱۳۷۲
۱۵. غیاث‌الدین رامپوری، محمّد، غیاث‌اللغات، به کوشش منصور ثروت، تهران، امیرکبیر، چ ۱، ۱۳۶۳
۱۶. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، به کوشش و زیرنظر دکتر سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، نه جلد، چ ۶، ۱۳۸۲
۱۷. فلسفی، نصرالله، زندگانی شاه‌عباس اول، تهران، علمی، پنج جلد، چ ۲، ۱۳۶۴
۱۸. کلیم کاشانی، ابوطالب، دیوان کلیم کاشانی، مقدّمه مهدی افشار، تهران، زرّین، چ ۱، ۱۳۶۲
۱۹. گلچین معانی، احمد، فرهنگ اشعار صائب، تهران، امیرکبیر، دو جلد، چ ۲، ۱۳۷۳
۲۰. دکتر محقق، مهدی، شرح سی قصیده از حکیم ناصرخسرو، تهران، توس، چ ۱۲، ۱۳۸۳
۲۱. نظامی گنجوی، الیاس، لیلی و مجنون، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، چ ۵، ۱۳۸۴

اگر کوه آتش بود بسپرم

چکیده

این مقاله به دنبال درج مقاله‌ی «دو بیت و دو توضیح» در شماره‌ی ۸۴ نگاشته شده که به بررسی بیتِ «اگر کوه آتش بود بسپرم از این تنگ خوارست اگر بگذرم» پرداخته و صرفاً نظر مؤلف است.

کلید واژه‌ها

داستان سیاوش، کوه آتش، تنگ، خوار

شکرانه نثری

دبیر دبیرستان‌های دره‌شهر ایلام

و کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

در کتاب نامورنامه‌ی باستان (دبیرسیاقی، ج ۸: ۶۹) بیت این گونه آمده است:

اگر کوه آتش بُوَد بسپرم

از این تنگ خواریست اگر نگذرم

به جای تنگ، ننگ آورده و بگذرم را نگذرم ثبت کرده است. بر طبق پانوشت کتاب: واژه‌ی خوار را در معنای حقارت و سرافکندگی و واژه‌ی بسپرم را در معنا و مفهوم، طی کنم در نظر داشته است. در مورد مصراع اول و واژه‌ی سپردن هیچ تردیدی باقی نمی‌ماند اما مصراع دوم هم‌چنان در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند.

اگر با دقت بیش‌تری بیت را قرائت کنیم و علائم نگارشی را با وسواس بیش‌تری به کار گیریم، ابهام از کلام برداشته می‌شود (علامت «،» را بعد از واژه‌ی «اگر» به کار گیریم):

از این تنگ خوارست اگر، بگذرم

در این صورت تنگ خوار اسم خاص خواهد شد و باید آن را نام منطقه‌ای در نظر گرفت. دکتر میر جلال‌الدین کزازی در نامه‌ی باستان (جلد ۳: ۲۶۷) بیت را به گونه‌ای کامل مورد بررسی قرار داده است و چنین می‌گوید: «خوار به ناچار نام جایی می‌باید بود که در تنگی و دشواری گذار آوازه داشته است» اما این که این نقطه در کجای جغرافیا وجود دارد در پرده‌ای از ابهام است.

دکتر کزازی در ادامه می‌گوید: «تا جایی که من می‌دانم، از چنین تنگی در کتاب‌های جغرافیایی سخنی در میان نیامده است. تنها از دو خوار در این کتاب‌ها سخن رفته است: یکی دررِی، که آن را خوار ری خوانند و دیگری در فارس.

بنابراین، قول دکتر کزازی و اکراه ذهن در پذیرفتن معانی دیگر برای بیت، چنان می‌نماید که یکی از این تنگ خوارها چنان صعب‌العبور بوده که دشواری گذر از آن تمثیلی معروف شده و فردوسی نیز برای حسی‌تر کردن موضوع، به آن‌ها مثال زده است.

استاد کزازی در همان جا برای اثبات گفتار خویش، که حکیم فرزانه‌ی توس از واژه‌ی تنگ به عنوان اسم خاص استفاده کرده است، بیتی دیگر را شاهد مثال می‌آورد:

نیامش هم از خون دشمن کنید

ز توران زمین تنگ قارون کنید

بنابر توضیحات فوق، معنا و مفهوم نهایی بیت چنین خواهد شد:

من برای اثبات بی‌گناهی خود، اگر در مقابلم کوه آتش باشد از آن عبور می‌کنم و اگر این (کوه آتش) مانند کوه خوار، عبور از آن سخت و دشوار باشد از آن می‌گذرم.

منابع و مآخذ

۱. جوینی، عزیزاله، شاهنامه، ج ۴، اول، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۰

۲. حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ج ۲، تهران، ناهید، ۱۳۸۳

۳. دبیر سیاقی، محمد، داستان‌های نامور نامه‌ی باستان (داستان سیاوش)، ج ۴، تهران، قطره، ۱۳۸۴

۴. سنگری، محمدرضا و دیگران، زبان و ادبیات فارسی ۱ و ۲، دوازدهم، تهران، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی درسی، ۱۳۸۵

۵. کزازی، میرجلال‌الدین، نامه‌ی باستان، ج ۳، اول، تهران، سمت، ۱۳۸۲

۶. گلسرخی، ایرج، روایت شاهنامه به نثر، ج ۱، تهران، علم، ۱۳۸۱

نگاهی نو به آرایه‌ی تشخیص

چکیده

نویسنده در این مقاله، ابتدا به نقد تعاریف قدما از آرایه‌ی تشخیص پرداخته و معتقد است این آرایه، نه تنها در حوزه‌ی استعاره‌ی مکنیه وارد نمی‌شود، بلکه این استعاره‌ی مکنیه است که در حوزه‌ی تشخیص قرار می‌گیرد و «تشخیص» بسیار کلی‌تر از «استعاره‌ی مکنیه» است. نویسنده در ادامه کوشیده است، ضمن بررسی شگردهای ایجاد تشخیص، نوعی دسته‌بندی از این آرایه را ارائه دهد و درجه‌ی شدت و ضعف شخصیت‌بخشی در هریک را نیز بیان کند.

کلید واژه‌ها

تشخیص، جامع، آنیمیسم، درجه‌ی تشخیص، شگرد، جان‌بخشی.

سیروس اویسی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و مدرس دانشگاه پیام نور و دانشگاه آزاد و دبیر دبیرستان‌های کرمانشاه

مقدمه

یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش به آن‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد و درنتیجه هنگامی که از دریچه‌ی چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۴۹).

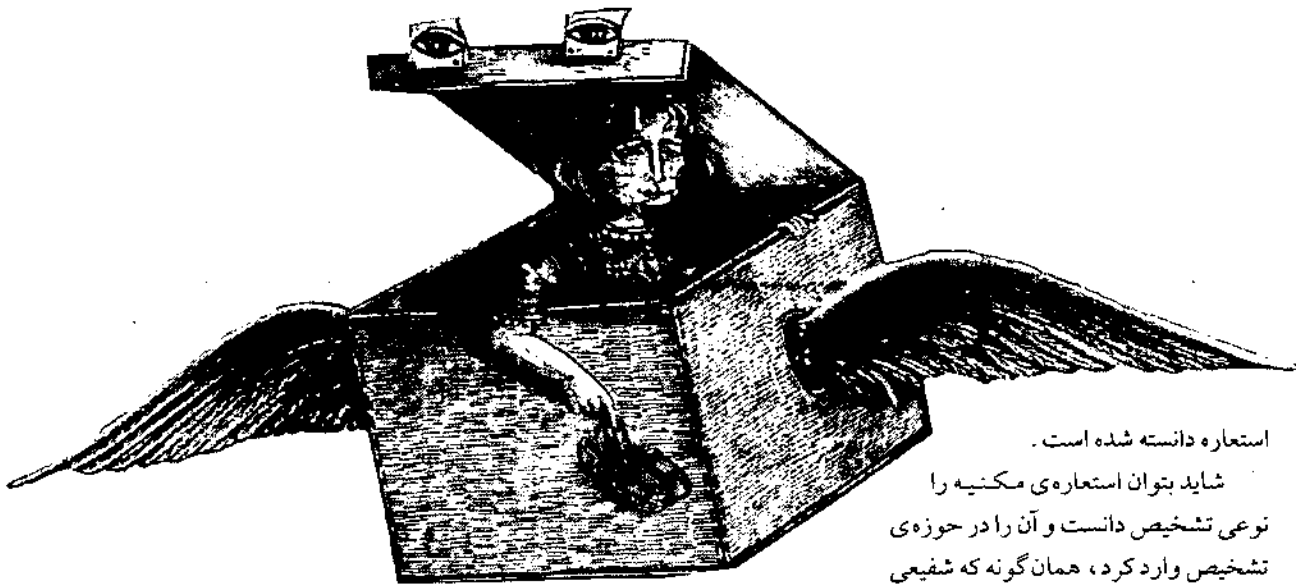
«تشخیص» یکی از زیباترین آرایه‌های ادبی است که برخی شاعران با استفاده‌ی از آن توانسته‌اند به شعر خود حرکت و حیات ببخشند. این آرایه در نزد اقوام مغرب‌زمین به حدی دارای ارزش و اعتبار است که در کتب بلاغی آنان می‌توان فصلی جداگانه را یافت که صرفاً به تشخیص اختصاص داده شده است. اما بلاغیّون ما به این آرایه چندان توجهی نشان نداده‌اند. تا جایی که نشانی از این آرایه در کتب بلاغی پیشین نمی‌توان یافت. حتی عبدالقاهر جرجانی به همین بسنده می‌کند که آن را نوعی استعاره بداند (جرجانی، ۱۳۷۴: ۲۵).

در بسیاری از فرهنگ‌ها، واژه‌نامه‌ها و کتب ادبی لاتین تشخیص را به صورت‌های «بخشیدن خصایص انسانی به چیزی که انسان نیست[۱]»، «شخصیت دادن به چیزی که فاقد شخصیت است[۲]» و یا «تصویر و توصیف کردن یک شیء و یا غیر انسان به صورت انسان[۳]» تعریف کرده‌اند، اما در کتب بلاغی فارسی، همان گونه که گفته شد، نامی از این آرایه به میان نیامده است و تنها برخی از متأخرین این آرایه را مرادف استعاره‌ی مکنیه دانسته‌اند، و این تعریف به کتب درسی نیز راه یافته است.

به نظر می‌رسد که این تعریف بسیار کلی است. به نحوی که نمی‌توان این تعریف را برای همه‌ی شواهدی که برای این آرایه به دست داده شده صادق دانست. در برخی موارد، شواهد ارائه شده برای این آرایه با تعریف استعاره‌ی مکنیه هم‌خوانی ندارد. هم‌چنین، تشخیص را می‌توان براساس شگردی که شاعر در خلق آن به کار گرفته است و درجه‌ی شدت و ضعف جان‌بخشی‌ای که در آن به کار رفته به انواعی تقسیم کرد.

۱. نقد تعریف آرایه‌ی تشخیص

شاید هیچ یک از صور خیال به اندازه‌ی استعاره در آثار ادبی، به ویژه شعر، اهمیّت نداشته باشد. این اهمیّت خود سبب شده که تعاریف و تقسیم‌بندی‌های متعدد و متنوعی از آن ارائه شود. یکی از فروع این تقسیم‌بندی‌ها، استعاره‌ی مکنیه‌ی تخییلیه است که تشخیص مرادف با این نوع از



استعاره دانسته شده است.

شاید بتوان استعاره‌ی مکنیه را نوعی تشخیص دانست و آن را در حوزه‌ی تشخیص وارد کرد، همان‌گونه که شفیعی کدکنی نیز به این نکته اشاره کرده و عقیده دارد که همواره مثال‌های استعاره‌ی مکنیه، مثال‌هایی است در حوزه‌ی تشخیص (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۵۳)، اما نباید تصور کرد که عکس آن نیز صادق است. بنابراین، تشخیص، همیشه در حوزه‌ی استعاره‌ی مکنیه نمی‌گنجد و «تشخیص» بسیار کلی‌تر از «استعاره‌ی مکنیه» است.

۲. شگردهای ایجاد آرایه‌ی تشخیص

به عقیده‌ی نگارنده، صورت‌های گوناگون تشخیص را می‌توان، با توجه به شگردهایی که در آن‌ها به کار گرفته شده و برحسب درجه‌ی شخصیت‌بخشی، که شاعر در آن برای پدیده‌ی بی‌جان قائل شده، دسته‌بندی کرد. در ادامه‌ی این مقاله، به بررسی شگردهایی که شعرا برای شخصیت‌بخشی به کار می‌گیرند، پرداخته خواهد شد و ضمن آن ارزش و درجه‌ی تشخیص نیز مشخص می‌گردد.

۲ـ۱ شخصیت‌بخشی با استفاده از خطاب (ندا)

در بسیاری از موارد آرایه‌ی تشخیص با خطاب و ندا همراه است تا جایی که برخی این آرایه را به همین صورت می‌شناسند. در خطاب یا ندا شاعر پدیده‌ای را مورد خطاب قرار می‌دهد و با او سخن می‌گوید. اما همه‌ی این خطاب‌ها، از نظر ارزشی که شاعر به شیء بی‌جان بخشیده و نوع سخنانی که با او در میان می‌نهد، یک‌سان و در یک حد نیستند. بلکه به تناسب نوع خطاب، ساخت و بافت کلام و نوع جمله، از درجات مختلفی برخوردار هستند. مسلماً، صرف مورد خطاب قرار دادن پدیده نمی‌تواند با خطابی که با واگویه‌ی حدیث نفس همراه است یا خطابی که ضمن آن پرسشی نیز مطرح می‌گردد، یک‌سان باشد و بین این موارد از نظر درجه‌ی شخصیت‌بخشی تفاوت‌هایی وجود دارد.

الف) خطاب در قالب پرسش

گاه شاعر برای به وجود آوردن تشخیص در کلام شیء بی‌جان را در قالب پرسش مورد خطاب (منادا) قرار می‌دهد، مانند:

ـ ای تخته سنگ پیر
آیا دگر فسانه به پایان رسیده است؟

(زمستان، ۱۱۴)

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

(آخر شاهنامه، ۴۷)

ب) خطاب در قالب امر یا نهی

یکی دیگر از شگردهای ایجاد تشخیص به کارگیری خطاب در جملات امر یا نهی است. به این معنی که شاعر یا نویسنده، ضمن منادا قرار دادن پدیده‌ی بی‌جان، همزمان اجرای کاری را از او می‌خواهد و یا از اجرا بازمی‌دارد.

ـ ای ماه مرا حدیث آن مه کن
ای باد مرا ز زلفش آگه کن

(دیوان خاقانی، ۶۴۸)

ـ بازگو ای سنگ اسود بازگوی
آن‌چه دیدیم از محمد بازگوی

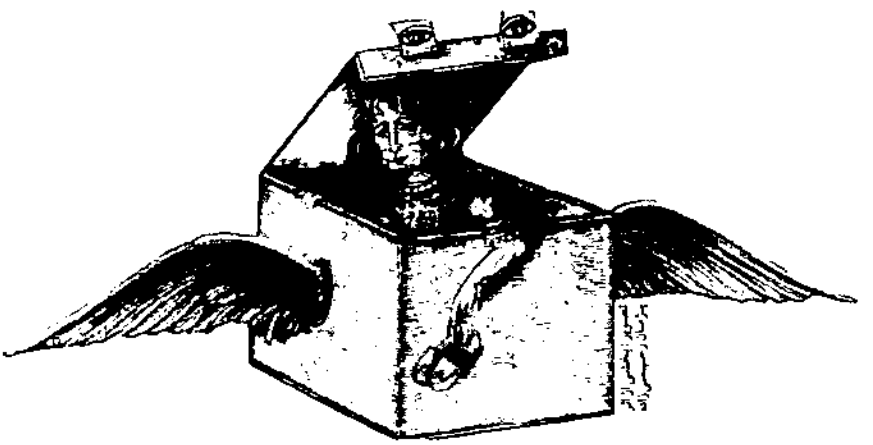
(جاویدنامه، اقبال لاهوری)

ج) خطاب به همراه واگویه‌ی حدیث نفس

گاه شاعر پدیده‌ای را منادا قرار می‌دهد و در قالب خبر با آن به درد دل می‌پردازد و حدیث نفس خود را برای مخاطب واگویه می‌کند. نمونه‌ای بسیار زیبا از این کاربرد را در یکی از غزلیات شهریار می‌بینیم:

امشب ای ماه به درد دل من تسکینی
آخر ای ماه تو همدرد من مسکینی
کاهش جان تو من دارم و من می‌دانم
که تو از دوری خورشید چه‌ها می‌بینی
تو هم ای بادیه‌پیمای محبت چون من
سر راحت نهادی به سر بالینی

(غزل نی محزون)



۲-۲ شخصیت‌بخشی با استفاده از انتساب صفات و ویژگی‌های انسان

از دیگر شگردهای ایجاد این آرایه، نسبت دادن صفات و ویژگی‌های انسان به شیء بی‌جان است. نکته‌ای که در این زمینه به ذهن می‌رسد و باید به آن توجه کرد این است که مسلماً انتساب صفات انسانی به یک «پدیده»، نسبت به انتساب صفات غیر انسانی و یا حتی صفات مشترک بین انسان و حیوان به آن پدیده، از ارزش بیش‌تری برخوردار است.

ـ بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد
که تاب من به جهان طرّه‌ی فلانی داد

(حافظ)

۲-۳ شخصیت‌بخشی با استفاده از انتساب صفات و ویژگی‌های غیر انسانی

این شگرد را می‌توان پایین‌ترین نوع تشخیص دانست. در این دسته مواردی جای می‌گیرد که شاعر صفات و ویژگی‌های غیر انسانی، و به عبارت دیگر حیوانی، را به پدیده‌ای نسبت می‌دهد. در این گونه موارد، هیچ اثری از شخصیت‌بخشی نمی‌توان مشاهده کرد و شاید بهتر است آن را جان‌بخشی یا جاندارانگاری بدانیم.

ـ کشد مانند گرگان باد زوزه

(زمستان، ۶۵)

ـ مرغ شب آمد و در لانه‌ی تاریک خزید
نغمه‌اش را به دلم هدیه کند بال نسیم

(همان، ۱۴)

نتیجه‌گیری

از جمله نتایج این تحقیق می‌توان به دو نکته اشاره کرد: نخست این‌که، آرایه‌ی تشخیص صرفاً مختص زبان فارسی نیست، بلکه در همه‌ی اقوام و زبان‌ها وجود دارد و قدمتی به درازای زندگی بشر دارد و می‌توان آن را اولین آرایه‌ای دانست که بشر در زبان به کار گرفته است و این آرایه را باید مستقل از استعاره دانست. دیگر این‌که، در این مقاله، شگردهای ایجاد تشخیص و درجه‌ی ارزش و اهمیت آن‌ها به ترتیب دسته‌بندی و مشخص گردید و این کار در نوع خود تقریباً کم‌سابقه است.

پی‌نوشت

1. A figure of speech in which something nonhuman is given human characteristics.
2. attribution of personality to an impersonal thing.
3. a thing, or a non-human form as if it were a person.
4. belief that everything in nature has a soul (i. e. trees, rocks, etc.)

منابع و مآخذ

۱. اخوان ثالث، مهدی، آخر شاهنامه، مروارید، تهران،
۲. ـــــــ، زمستان، مروارید، تهران، ۱۳۷۶
۳. تجلیل، جلیل، معانی و بیان، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۷۴
۴. جرجانی، عبدالقاهر، اسرارالبلاغه، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۴
۵. خاقانی، دیوان، به کوشش ضیاءالدین سجادی، زوار، تهران، ۱۳۷۳
۶. رجایی، محمدخلیل، معالم‌البلاغه، دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۵۳
۷. سعدی، غزل‌های سعدی، ویراسته‌ی میرجلال‌الدین کزازی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۶
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، آگاه، تهران، ۱۳۷۲
۹. شمیسا، سیروس، بیان و معانی، فردوسی، تهران، ۱۳۷۴
۱۰. علوی مقدم، محمد و اشرف‌زاده، رضا، معانی و بیان، سمت، تهران، ۱۳۷۶
۱۱. همایی، جلال‌الدین، معانی و بیان، نشر هما، تهران، ۱۳۷۰
12. Abrams, M. H: *A Glossary of Literary Terms*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971.
13. Cuddon, J. A: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London, Penguin, 1991.
14. Gray, Martin: *A Dictionary of Literary Terms*, London, Longman & York press, 1984.

تفاوت قید و متمم

چکیده

نویسنده در این مقاله، ابتدا تعریف قید و متمم را با استناد به دستور زبان‌های معتبر و رایج نقل کرده، سپس به بیان تفاوت‌های آن‌ها پرداخته است. در این جا بخش دوم از نظرتان می‌گذرد.

کلید واژه‌ها

دستور زبان فارسی، قید، متمم، تفاوت

نادر مسلمی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی و پیام نور استان تهران

مقدمه

«قید» و «متمم» از بخش‌های مهم دستور زبان فارسی‌اند. در گذشته این دو به راحتی از یک‌دیگر متمایز و قابل تفکیک بودند. اما امروز تمیز این دو از یک‌دیگر به آسانی امکان‌پذیر نیست. نویسنده در این مقاله کوشیده است با ارائه‌ی دلایل و نمونه‌ها، تفاوت‌های موجود بین قید و متمم را در دستور زبان فارسی امروز نشان دهد.

۱ـ قید با گروه قیدی، متمم قیدی، متمم اختیاری، قید آزاد و قید شناخته می‌شود، اما متمم با متمم فعل، متمم اجباری، قید وابسته و متمم.

۲ـ قید فعل را توصیف می‌کند و درباره‌ی آن توضیحی می‌دهد اما متمم معنی و مفهوم فعل را تمام می‌کند.

توضیح

فعلی را که قید توصیف کرده باشد، مقیَّد و فعلی را که متمِم توصیف کرده باشد متمِّم گویند.

مثال:

الف) نادر تند آمد (تند: قید).

ب) پرویز از گربه ترسید (گربه: متمم).

۳ـ قید جزء اصلی جمله نیست، اما متمم جزء اصلی جمله محسوب می‌شود.

مثال:

الف) نادر تند آمد (نادر: نهاد، آمد: فعل / جمله دوجزئی).

ب) پرویز از گربه ترسید (پرویز: نهاد، گربه: متمم، ترسید: فعل / جمله سه جزئی).

۴ـ فعل به قید نیاز ندارد، اما به متمم نیازمند است.

مثال:

الف) آمدن (نادر از مدرسه آمد).

ب) ترسیدن از گربه (پرویز از گربه ترسید).

۵ـ قید فعل را مقیَّد می‌کند، اما متمِّم فعل را متمِّم.

مثال:

الف) نادر تند آمد (آمدن مقید به تندی است).

ب) پرویز از گربه ترسید (معنی و مفهوم ترسیدن با کلمه‌ی گربه تمام می‌شود).

۶ـ قید نوعی کلمه است، اما متمم جزء نقش‌دار.

توضیح

الف) انواع کلمه در زبان فارسی عبارت‌اند از: اسم، فعل، حرف، قید، صفت، عدد، اسم صوت، مبهم و کنایه و کنایه خود چهار قسم است (اسم اشاره، اسم استفهام، اسم موصول و ضمیر).

ب) نقش‌های اصلی در زبان فارسی عبارت‌اند از: نهاد، متمم، مفعول، مسند و فعل.

پ) گروه‌های نقش‌دار در زبان فارسی عبارت‌اند از: اسمی (نهاد، متمم و مفعول) و فعلی (فعل).

۷ـ قید می‌تواند با نشانه یا بی‌نشانه باشد:

۱ـ۷ انواع قید نشانه‌دار

۱ـ۱ـ۷ حرف اضافه‌ای: همان گروه قیدی یا متمم قیدی است که حرف اضافه دارد و سه نوع است:

الف) با اسم مکان:

از قبیل: در آن راه، از آن‌جا، به تهران، تا مدرسه، بر دیوار.

مثال: پزشک بیمار را به تهران منتقل کرد.

ب) با اسم زمان:

از قبیل: از صبح، تا شب، به فردا، در بهار.

مثال: در بهار همه جا سبز و خرم است.

پ) با ضمیر:

از قبیل: با ما، از او، به شما، تا ایشان، بر خود.

مثال: امروز نشانی سعید را از او می‌پرسم.

۲ـ۱ـ۷ تنوین‌دار: این گونه کلمات عربی و معمولاً دارای تنوین نصب‌اند (چون تنوین مخصوص کلمات عربی است).

از قبیل: اصلاً، ابداً، احتمالاً، منحصراً، لساناً.

مثال: به پیش‌بینی هواشناسی احتمالاً امروز هوا بارانی است.

۳ـ۱ـ۷ پیشوندی: پیشوند در این مورد از نوع قیدساز است و باید این نوع قید را از متمم‌های قیدی باز شناخت و بین آن‌ها تفاوت قائل شد (مثلاً: حرف «به» در «به سختی» پیشوند است اما در «به مدرسه» حرف اضافه).

از قبیل: با دقت، به زودی، بی‌درد، نامعلوم، هم‌خانه.

مثال: با دقت این موضوع را پیگیری کردم.

۲ـ۷ انواع قید بی‌نشانه

۱ـ۲ـ۷ قید مختص: همیشه و در همه حال یک قید است نه چیز دیگر و فقط نقش قید را در جمله می‌پذیرد.

از قبیل: البته، هرگز، هنوز، مثلاً، بدبختانه.

مثال: هنوز مدرک تحصیلی خود را نگرفته‌ام.

۲ـ۲ـ۷ صفت مشترک با گروه قیدی: آن دسته از کلماتی هستند که از آن‌ها می‌توان هم به عنوان صفت یا مسند و هم به عنوان قید استفاده نمود.

از قبیل: خوب، دقیق، تند، ساکت، آهسته.

مثال:

الف) به عنوان صفت:

مثال: دانش‌آموز ساکت آمد (ساکت در این جا صفت برای دانش‌آموز است).

ب) به عنوان مسند:

مثال: این دانش‌آموز، ساکت است (ساکت در این جا مسند است).

پ) به عنوان قید:

مثال: آن دانش‌آموز، ساکت نشسته است (ساکت در این جا قید است).

۳ـ۲ـ۷ گروه اسمی مشترک با گروه قیدی: آن دسته از کلماتی هستند که از آن‌ها می‌توان هم به عنوان اسم مکان و زمان و هم به عنوان قید استفاده نمود.

از قبیل: شب، روز، آن‌جا، این جا، عید نوروز، جمعه، صبح، ظهر، یک ساعت، پیش، پارسال.

مثال برای اسم زمان: عید نوروز به دیدار اقوام و خویشان می‌رویم.

مثال برای اسم مکان: این‌جا هوا بسیار سرد است.

اما متمم تنها یک نشانه دارد و نشانه‌ی آن، حرف اضافه‌ی اختصاصی است.

توضیح

حروف اضافه دو دسته‌اند:

الف) اختصاصی (با، از، به، در، به).

ب) غیراختصاصی (بقیه‌ی حروف اضافه).

حروف اضافه‌ی اختصاصی، علاوه بر این‌که با فعل گذرا به متمم می‌آیند، با فعل ناگذر نیز می‌آیند. با این تفاوت که فعل گذرا به متمم، تنها یک حرف اضافه می‌گیرد اما فعل ناگذر بیش از یک حرف.

مثال:

الف) افعال گذرا: ترسیدن از / جنگیدن با / شوریدن بر / گنجیدن در / بالیدن به

ب) افعال ناگذر: آمدن با، آمدن به، آمدن از، آمدن بر، آمدن در.

۸ـ می‌توان قید را به قید دیگر تبدیل نمود، یا نشانه‌ی آن را (اگر نشانه‌دار باشد) به نشانه‌ی دیگر.

مثال:

الف) قید به قید: نادر به سختی درس می‌خواند (پیشوندی) ← نادر سخت درس می‌خواند (صفت مشترک با قید).

ب) نشانه به نشانه: پرویز به دقت درس می‌خواند (پیشوندی) ← علی دقیقاً درس می‌خواند (با تنوین).

عکس حالات بالا نیز صادق است.

اما در متمم با تبدیل نشانه‌ی متمم به نشانه‌ی دیگر، متمم نیز تبدیل به جزء دیگر خواهد شد. مثال:

علی(ع) به فقرا غذا می‌داد (متمم)، علی(ع) فقرا را غذا می‌داد (مفعول).

۹ـ قید به عنوان کلمه می‌تواند نقش‌های گوناگونی را بپذیرد، اما متمم خود یکی از نقش‌های اصلی است. قید حتی می‌تواند به عنوان کلمه، متمم نیز باشد (البته در جمله).

مثال برای تفاوت قید به عنوان کلمه و نقش:

الف) نادر با او آمد (او کلمه است و نوع آن قید).

ب) پرویز با او جنگید (او جزء است و نقش آن متمم).

مثال برای نقش‌های قید (کلمه‌ی دیروز در مثال‌های زیر، نقش‌های گوناگونی را گرفته است).

الف) نهاد: دیروز روز خوبی بود.

ب) متمم: من به دیروز می‌اندیشم.

پ) مفعول: پرویز دیروز را روز خوبی توصیف کرد.

ت) مسند: امروز دیروز نیست.

ث) مضاف‌الیه: هوای دیروز عالی بود.

ج) معطوف: امروز و دیروز برای من یک خاطره است.

چ) تکرار: دیروز روز خوبی بود، دیروز.

۱۰ـ در یک جمله می‌توان چندین قید متفاوت آورد، اما متمم تنها یک بار می‌تواند در جمله آورده شود. مثال:

قید: پرویز تند، سریع و دوان آمد.

متمم: نادر با حسن در اتوبوس آشنا شد (حسن، متمم است چون فعل گذرا به آن است اما توبوس، قید است چون فعل بدان نیاز ندارد).

۱۰ـ۱ در جملاتی هم‌چون؛ پرویز از گربه ترسید یا پرویز از موش و گربه ترسید، نمی‌توان گفت که متمم تکرار شده است بلکه این نوع موارد از مباحث نقش‌های تبعی و تعدد و هم‌پایگی به شمار می‌آید.

۱۰ـ۲ گاهی به منظور تشدید یا تأکید مفهوم قید، قید به یکی از دو صورت زیر تکرار می‌شود:

الف) بدون کسره: بسیار بسیار

ب) با کسره: تنهای تنها، زود زود

۱۱ـ جای قید در جمله معمولاً ثابت نیست، اما متمم معمولاً همراه فعل می‌آید. مثال:

قید: دیروز باران بارید/ من دیروز رسیدم/ می‌خواستم بیایم، دیروز

متمم: کتاب در قفسه گنجید.

۱۲ـ قید می‌تواند گاهی با صفت مشترک شود، اما متمم با هیچ کلمه یا جزء مشترک نمی‌شود (البته فقط با قید نشانه‌دار از نوع حرف اضافه‌ای یا پیشوندی مشتبه می‌شود).

مثال:

الف) صدا آهسته به گوش رسید (آهسته: قید).

ب) صدای آهسته به گوش رسید (آهسته: صفت).

۱۳ـ قید را می‌توان از جمله حذف کرد اما متمم را نه. مثال:

الف) نادر با او آمد (او قید است و می‌توان از جمله آن را حذف کرد) ← نادر آمد.

ب) پرویز با او جنگید (او متمم است و نمی‌توان از جمله آن را حذف کرد).

۱۴ـ قید را می‌توان از ابتدا در جمله نیاورد اما متمم خود به خود و اجباراً می‌آید. مثال:

الف) نادر آمد (این جمله قید ندارد).

ب) پرویز جنگید (این جمله متمم می‌خواهد چون مفهوم فعل ناقص است).

۱۵ـ قید از نظر معنی و مفهوم مستقل است و آزاد، اما متمم وابسته‌ی فعل.

۱۶ـ قید هم با فعل گذرا می‌آید و هم با فعل ناگذر، اما متمم تنها با فعل گذرا می‌آید. مثال:

الف) برای قید: نادر زود آمد (آمد: فعل ناگذر)/ پرویز کتاب را آهسته در قفسه قرار داد (قرار داد: گذرا)

ب) برای متمم: علی(ع) با عمرو بن عبد وُد جنگید (جنگید: فعل گذرا).

۱۷ـ قید می‌تواند در جمله تبدیل به یک وابسته شود (مثلاً مضاف‌الیه)، اما متمم این توانایی را ندارد. مثال:

الف) قید: مردم در شیراز حافظ را یک شاعر پرآوازه می‌دانند.

ب) وابسته: مردم شیراز حافظ را یک شاعر پرآوازه می‌دانند.

نتیجه

نتیجه‌ای که از این تفاوت‌ها به دست می‌آید حاکی از این است که آن‌چه امروز آن را متمم می‌نامیم در گذشته با نام «مفعول باواسطه» یا «مفعول غیرصریح» از آن یاد می‌شد که نشانه‌اش حرف اضافه‌ای بود که بر سر آن می‌آمد، یعنی هر کلمه‌ای که به همراه حرف اضافه به کار می‌رفت، به آن مفعول باواسطه یا مفعول غیرصریح می‌گفتند. در حالی که امروز هر کلمه‌ای که به همراه حرف اضافه بیاید هم می‌تواند متمم باشد و هم قید. لذا، با توجه به نوع گذرا بودن فعل، می‌توان متمم یا قید بودن آن را معین کرد. مواردی که برای تفاوت‌های موجود بین قید و متمم آورده شد با توجه به آرا و عقاید دستورنویسان و صاحب‌نظران از میان کتب تألیف‌شده‌ی موجود است و هیچ‌گونه دخل و تصرفی از طرف نویسنده‌ی مقاله صورت نگرفته است.

منابع و مآخذ

۱. ابوالقاسمی، محسن، دستور تاریخی زبان فارسی، تهران، سمت، چ۱، ۱۳۷۵

۲. ارژنگ، غلامرضا و صادقی، علی‌اشرف، کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی دبیرستان (نظام قدیم)

۳. انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن، دستور زبان فارسی ۱ و ۲، دو مجلد، تهران، فاطمی، چ۲۰، ۱۳۷۷

۴. خیام‌پور، عبدالرسول، دستور زبان فارسی، تهران، سنوده، چ۱۳، ۱۳۸۶

۵. شریعت، محمدجواد، دستور زبان فارسی، تهران، اساطیر، چ۷، ۱۳۷۵

۶. قریب، عبدالعظیم و دیگران، دستور زبان فارسی پنج استاد، دو مجلد، تهران، کتاب فروشی مرکزی، ۱۳۵۰

۷. گروه مؤلفان، کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی دبیرستان (نظام جدید)، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

۸. مؤسسه‌ی مهر ارقام رایانه، نرم‌افزار رایانه‌ای درج۳

۹. مشکور، محمدجواد، دستورنامه در صرف و نحو زبان پارسی، تهران، مؤسسه‌ی مطبوعاتی شرق، چ۱۲، ۱۳۶۶

۱۰. مهیار، محمد، فرهنگ دستوری، تهران، نشر تهران- چ۱، ۱۳۷۶

۱۱. میرعمادی، علی، ترجمه‌ی نحو زبان فارسی، تهران، سمت، چ۱، ۱۳۷۶

۱۲. ناتل خانلری، پرویز، دستور تاریخی زبان فارسی، تهران، توس، چ۶، ۱۳۶۵

۱۳. وحیدیان کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا، دستور زبان فارسی۱، تهران، سمت، چ۳، ۱۳۸۱

۱۴. وزین‌پور، نادر، دستور زبان فارسی، تهران، توس، ۱۳۵۶

نگاهی تحلیلی به سیذارتا اثر هرمان هسه

چکیده

این رمان در کتاب تاریخ ادبیات ایران و جهان ۲ علوم انسانی معرفی شده است. نگارنده، ضمن آوردن خلاصه‌ای از داستان، آن را تحلیل و بررسی کرده است.

کلید واژه‌ها

هرمان هسه،
سیذارتا، بودا، نیروانا

شهربانو حسین‌زاده بولاقی

درباره‌ی هرمان هسه

هرمان هسه (۱۹۶۲-۱۸۷۷م) در آلمان زاده شد. پدرش از مبلغان مذهبی در مشرق زمین (جنوب آسیا و هند) بود. مادرش هم سال‌ها در هندوستان زندگی کرده بود. او از طریق خانواده با فلسفه و عرفان شرق آشنا شد. این آشنایی به سرتاسر آثار او رنگ‌وبویی عرفانی داده است. وی در زندگی با بحران‌هایی عاطفی روبه‌رو شد. بیش‌تر آثار هسه حدیث نفس آدمی است. از آثار او به ترتیب محبوبیت، می‌توان به «دمیان»، گرگ بیابان»، گوترود، نرگس و زرین‌دهان، سیذارتا و بازی با مهره‌های شیشه‌ای» اشاره کرد.

وی در سال ۱۹۴۶ جایزه‌ی نوبل ادبیات را از آن خود کرد. هسه سه‌بار ازدواج کرد و با وجود این که فردی موفق و خلاق بود سعادت از وی می‌گریخت. در سال ۱۹۱۱ به مشرق زمین سفر کرد. زیرا آن‌جا را سرزمین رستگاری و نجات خود می‌دانست و از طریق منابع متعدد به رمز و رازهای هند دسترسی یافت. هم‌چنین، با افکار «نیچه» و روان‌شناس نامی «کارل یونگ» آشنایی داشت و «گوته» یکی از شاعران محبوب او بود. هسه در عین علاقه‌مندی به این افراد، فردیت خود را به مثابه‌ی یکی از ارزش‌های اساسی حفظ کرده است. آشنایی با آرای نیچه و یونگ در فهم و درک برخی نکات دشوار آثار هسه کارگشاست. وی از طریق خلق قهرمانان ممتاز داستان‌هایش نشان می‌دهد که هر فردی باید با سخت‌کوشی و تهذیب نفس راه زندگی خویش را شخصاً پیدا کند و در عین پیروی از مذهب، حق دارد و «باید ارزش‌های خویش را پی‌درپی مورد ارزیابی قرار دهد» (گلن، ۱۳۷۴: ۳۱).

در رمان «سیذارتا» می‌خوانیم تا سیذارتا پسر خوبروی برهمن، که فرزند پدری اهل دانش و مادری اهل نغمه‌سرایی ست، خواندن و نوشتن را نزد پدرش می‌آموزد. دوستی به نام «گووِیندا» دارد. آن‌ها در سایه‌ی درختان بید و موزها و انجیرها بزرگ می‌شوند و با هم به «مراقبه» می‌نشینند. گووِیندا نیک آگاه بود که دوستش با این قابلیت‌هایی که دارد یک برهمن عادی نخواهد شد. بنابراین، دوست داشت همراه او باشد و هم‌چون سایه‌ای از پس او روان شود. سیذارتا دائماً می‌اندیشید چرا با این که غسل نیکوست گناه را نمی‌زداید و دل‌افسرده را شادمان و آزاد نمی‌سازد؟ به راستی آیا همان «پراچاپاتی» جهان را آفریده بود. مگر «آتمن» نبود که به تنهایی جهان را آفریده بود. بعدها با دوستش «گووِیندا» به نزد شَمَنان می‌روند. سیذارتا قبلاً آموخته بود چگونه «اُم» را خاموش بر زبان آورد و «آتمن» را در ژرفای جان و هستی خود باز شناسد. در «اوپانیشاد» از چیزی که در ژرفای جان است سخن رفته بود. سیذارتا به سرعت تعالیم شمن‌ها را یاد می‌گیرد و احساس نارضایتی به سراغش می‌آید. حس می‌کند دیگر نباید آن‌جا بماند. زیرا معتقد است آن‌چه از شمن‌ها آموخته می‌توانست از بوزینگان جنگل هم یاد بگیرد و شمن پیر که تاکنون به «نیروانا» دست نیافته، بعید است پس از این هم بتواند کاری کند. او نزد شمنان روزهای زیادی روزه گرفته بود. نگاهش یخ زده بود و به زندگی و مواهب آن با بی‌اعتنایی می‌نگریست. جهان بود، کام بود، درد بود، اما سیذارتا یک آهنگ داشت. این که تهی شده از تشنگی و خواهش‌ها و کام‌جویی‌ها شود و دیگر خویشتن نباشد. پس، چشمه‌ای از یاد گرفته‌هایش را در حضور شمن پیر اجرا می‌کند و رضایت او را به این وسیله می‌گیرد و آن‌ها پس از سال‌ها شمنان را ترک می‌کنند.

سپس، هر دو به «گوتاما» یا «بودای

رخشان»، که از صدها رهرو خود قابل شناسایی نبود، پیوستند و سیذارتا او را، که نه شادمان بود و نه غمزده، آرام بود و سخت اندیشمند و در درون خود لبخندی نهانی می‌زد، در همان نگاه نخست شناخت. چهره و نگاه او، دست مهرآمیز پایین افتاده‌ی او و هر انگشت دست او، از مهر و آشتی سخن می‌گفت. آرامشی پیوسته داشت. پس از مدتی تلمذ، همان تشنگی به سراغ او آمد و قصد جدایی از بودای رخشان کرد و گفت: ای بودای رخشان تو جهان را زنجیری پیوسته و ناگسسته می‌نمایی. زنجیری جاودانه، که با علت و معلول به هم پیوسته است. این توالی بخردانه‌ی چیزها در یک جای می‌شکند. از راه رخنه‌ای کوچک و این چیز آیین توست در برتر شدن از جهان یا رستگاری...

گوتاما با آرامش به سخنان او گوش داد و گفت تو نیک اندیشیدی ای تشنه‌ی دانش. زنهار، از بیشه‌ی باورها و از جنگ واژه‌ها... مقصود من از آن درس این نیست که جهان را برای تشنگان دانش باز کنم. مقصود رستگاری از رنج است.

سیذارتا گفت ای بودای رخشان، من بر این گمانم که هیچ کس از راه مکتب و درس به رستگاری نخواهد رسید. رازی هست که فقط خود بودای رخشان آن را آزموده است... چشمان بودا به زیر افتاده بود و گفت زنهار! زنهار! از هوشمندی بسیار. بودا دور شد و لبخند او جاودانه به یاد سیذارتا ماند. سپس، با خود اندیشید بودا مرا برهنه کرد. او گووِیندا را از من ربود. اما در عوض چیزی با ارزش‌تر به من بخشید. او خودم را، سیذارتا را، به من بخشید.

پس از این مرحله سیذارتا به بیداری می‌رسد. علت‌ها را می‌شناسد. در طی مسیر، نمادهای زندگی را می‌بیند. شب و روز، در دریاچه‌ی خیزران، کلنگی که از فشار گرسنگی ماهی شکار می‌کرد و... همه را با دیدی نو می‌دید.

از چندی پیش می‌دانست که خویشتن او آتمن است. شبی به کلبه‌ای کنار رودخانه پناه برد. قایق‌ران او را از رودخانه گذراند و دوستانه جدا شدند. به شهری رفت و در آن‌جا چشمش به روسپی‌ای به‌نام (کامالا) افتاد که در تخت روانی به سوی باغ خویش می‌رفت. او در نهایت با کامالا دوست و هم‌بالین می‌شود و برای جلب رضایت زن تغییراتی در ظاهر و خوراک و رفتارش می‌دهد. نزد تاجری به نام کاماسوآمی تجارت می‌آموزد. سپس، روزها شراب می‌خورد و قمار می‌کند. مدت‌ها می‌گذرد سیذارتا به مردم فقیر بی‌اعتنا می‌شود. گاهی کامالا از او می‌خواهد که برایش از بودای رخشان سخن بگوید زیرا می‌خواست بداند که چشمان گوتاما چگونه می‌درخشد و لبخندش چه گیرا و سنگین است و همواره روش و رفتار او چه آرام و آرام‌بخش است. و گفته بود من نیز به زودی از پیروان این بودا خواهم شد.

بالأخره روزی رسید که سیذارتا دید دیگر طاقت گرسنگی ندارد و تبدیل به یک فرد عادی شده که بر هم‌نشینانش برتری ندارد. او پرنده‌ی کوچک آوازه‌خوانی داشت. شبی خواب دید پرنده مرده و خشک شده و او را به دور افکنده است.

چون از خواب بیدار شد اندوهی شگفت بر او چیره شد. همه‌ی این جهان برایش عادی شده بود. تنها کامالا هنوز ارزشمند بود. باغ را ترک کرد و زن پس از رفتن او فهمید که باردار است. سیذارتا دوباره به رودخانه رسید. با «گیل کش» و مردی به نام «واسودوا» در یک جا زندگی کرد.

سال‌ها گذشت. سرانجام روزی رسید که بودای رخشان داشت می‌مرد. کامالا هم با پسرش، که نام او را سیذارتا گذاشته بود، به آن سو روان شد. در جنگل زن خفته بود که ماری از زیر جامه‌اش بیرون رفت. زن فریادکنان به کلبه رسید. تمام بدنش کبود شد و آماس کرد. قبل از مرگ سیذارتا را دید و پسر را به او سپرد. اما پسر از وی گریخت و به شهر رفت. کاری که باید خود سیذارتا سال‌ها پیش می‌کرد.

روزی رسید که سیذارتا و گووینذا به هم ملحق شدند. گووینذا اندیشه‌های سیذارتا را شگفت می‌دید. باورهایش به دیوانگان می‌ماند. با خود گفت از آن زمان که (گوتامای درخشان) به نیروانا شتافت هرگز کسی را ندیده بودم که در دل بگویم این مردی پاک و بزرگ است. از مو و رو و نگاه او آرامش و آشتی و زایندگی‌ای می‌تراوند که من از هنگام مرگ معلم نامدارمان تاکنون از هیچ کس ندیده‌ام و با دلی آکنده از مهر گفت سیذارتا ما هر دو پیر شده‌ایم. چیزی به من بگو شاید در زندگی دوباره همدیگر را نبینیم. سیذارتا سنگی برداشت و گفت این سنگ است با گذر روزگار شاید خاک شود و از آن گیاه بروید. این فعلاً از جهان «مایا» است اما شاید در دگرگونی بتواند آدمی و روان نیز بشود. من آن را بزرگ می‌شمارم و سپس افزود درس هیچ ندارد مگر واژه و واژه، شاید همین تو را از یافتن آرامش باز می‌دارد. «سانسارا» و «نیروانا» هم واژه هستند.

سپس، در آخرین لحظات زندگی، سیذارتا به گووینذا گفت رو به من خم شو و پیشانی مرا ببوس و در همین بوسه گووینذا دیگر چهره دوستش را نمی‌دید. بلکه صدها چهره و هزارها چهره در او می‌دید که دگرگون می‌شدند و پیاپی می‌آمدند و نو می‌شدند. ماهی آن را دید که می‌مرد. چهره‌ی نوزادی را دید سرخ و چروکیده، چهره‌ی آدمکشی را دید که کاردی را در شکم مردی فرو می‌کند و... خرس‌ها، سوسمارها، فیل‌ها، گرگ‌ها، پرندگان. چهره لحظه به لحظه نو می‌شد و در نهایت لبخند هزار پهلوی (گوتامای بودا) بود که صدها بار به آن نگریسته بود. گووینذا که از گذر زندگی آگاه نبود نمی‌دانست این نمایش یک دم بود یا صدسال و نمی‌دانست آیا گوتامایی هست یا سیذارتایی و خویشتن و دیگرانی...

و اینک تحلیل رمان:

به‌نظر می‌رسد بیش‌تر آثار هسه جنبه‌ی اعتقادی دارد. و نیز در آن‌ها نوعی روان‌کاوی ظریف وجود دارد. سیذارتا هم یک کتاب نمادین است که بیانگر تلاش آدمی زادی‌ست که در پی کمال و یافتن هویت انسانی خویش است. این اثر شاعرانه و هندی تقریباً مبتنی بر آیین بودا، هند و مسیحیت است. تحول و دگرگونی‌های روحی قهرمان داستان که مرد جوانی به نام سیذارتاست، خواننده را مجذوب خود می‌کند و در عین حال یادآور تلاش رهروان بودایی برای رسیدن به مرحله‌ی کمال نفسانی است که نیروانا نامیده می‌شود. در این اثر بودائی گری به وضوح مطرح شده، زیرا نام کتاب و قهرمان آن یکی از نام‌های گوتاما بودای تاریخی است که «شخصیت هسه نیز تا حدی شبیه اوست. البته، این کتاب شرح افسانه‌آمیز زندگی بودا نیست، بلکه در این رمان اشارات متعددی به بودا و تعلیمات او می‌شود» (گلن، ۱۳۷۴: ۴۵).

بودا پیامبر نیست و ادعای آن را هم ندارد. گویا در آیین بودا خدایی وجود ندارد. پس طبیعتاً نمی‌تواند یک دین به حساب بیاید. «اعتقاد به بودا و تعالیم او هیچ جایگاهی در میراث فرهنگی و باورهای اعتقادی ما ندارد. اما بودا یک آموزگار فرزانه است که تعالیمش فردفرد آدمیان را مخاطب قرار می‌دهد، بی‌آن‌که نژاد یا ملیّت یا فرهنگ خاصی را در نظر بگیرد» (رنجبر، ۱۳۸۱: ۱۷۱).

یکی از باورهای بودا این است که «چون دل و اندیشه‌ی آدمی پاک شود محیط او نیز صفا یابد و در سرزمینی که تعلیم و سخن حق روان باشد هر دیاری دل پاک و اندیشه‌ی آرام دارد» (رجب‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۶۶).

آیین بودا با قدمتی دو هزار و پانصد ساله آیینی درون‌گراست که صاحبان خرد به آن به دیده‌ی احترام نگریسته‌اند.

پس، بنا به ضرورت محتوای سیذارتا ناچاریم با توجه به تعالیم این مرد فرزانه آن‌را شرح و رمزگشایی کنیم. همان‌طور که در خلاصه‌ی داستان خواندید، سیذارتا نام قهرمان اصلی رمان است، که برای دست‌یابی به کمال نفسانی سال‌های زیادی می‌کوشد تحول و دگرگونی‌های روحی را

تحمل می‌کند. البته، طریق خاص تعالی سیذارتا با دنیای امروز سازگار نیست اما هرکس با توجه به تجربه‌ی زندگی آدمی‌زادی، در درون خویش شاهد شدن‌های متعدد و دگوگونی‌های روحی و گاه جسمی فراوانی است. این فراز و نشیب‌های درونی و روحی اگر با ذهن و ضمیر و باورها و آرمان‌های ما هماهنگ باشد شاید ما شاهد تحول شگرفی در درون باشیم و حتی اگر در راستای خواست‌ها و باورهای ما هم نباشد باز هم در پایان راه مطمئناً ما همان کسی نیستیم که در آغاز بودیم. موضوع سیذارتا داستان دل‌بستگی‌های گوناگون انسان است.

در این زمان سخن از شخصیت‌ها و حالاتی است که لازم است آن‌ها را بشناسیم تا لذت و درک هنری‌مان افزایش یابد. برخی شخصیت‌ها در سطح بالا و بعضی در سطح پایین‌تر قرار دارند. حال با توجه به چکیده‌ی داستان ابتدا برخی از اصطلاحات رمان را به ترتیب مطرح شدن در متن توضیح می‌دهیم.

سیذارتا یکی از نام‌های بوداست. یعنی کسی که به هدف خود رسیده است. گووِیندا به معنای گاوبان است و یادآور تقدس، زیرا گاو در فلسفه‌ی هندو حیوانی مقدس به‌شمار می‌رود.

ام (om) به مفهوم کمال، کلمه‌ی اسرارآمیز است، که با تکرار آن فرد به نشئه‌ای عمیق فرو رود و در معنای ژرفش اندیشه کند.

«آتمن» کلمه‌ای سانسکریت با مفاهیم پیچیده و متعدد از جمله دَم، خود و خود جهان شمول است. برهمایی پیشوای روحانی آیین برهمن و شمن به معنی بت‌پرست است. پراچاپاتی همان آفریدگار یا خدای متعال است و «او پانیشاد» گفته‌هایی رمزآلود در انتهای وداهاست. «کاما» خدای عشق و هوس در آیین هندو «کامالا» اسمی منسوب به کاما است (گلن، ۱۳۷۴: ۳۸-۳۹). اگر این کلمه اسم خاص نباشد به معنای عشق جسمانی است. کامالا به هیچ روی روسپی معمولی نیست، بلکه در نوع خود بهترین است. او صفا و صداقت را هم به مهارت عشق بازی خود افزوده است که از او یک زن منحصر به‌فرد می‌سازد. او هم‌چنین، معلمی مناسب و شریکی شایسته در زندگی سیذارتاست.

«کریشنا» به اعتقاد هندوها خدای نگهبان جهان است. «سانسارا» جهانی با امور یک‌نواخت، بی‌پایان، اجباری، بی‌معنا و بدون نیروانا است و جهان مایا همان جهان توهم است و نیروانا مقامی در آیین بوداست، که مرحله‌ی کمال انسانی است و در آن نشانی از رنج نیست.

با توجه به علاقه‌ی هسه به شرق و بودا، در رمان وی به آموزه‌ها و آیین بودا اشارات متعددی می‌شود. اما در عین حال، نمی‌توان گفت چهره‌ی سیذارتا کاملاً شرقی است. نظر به این‌که نویسنده‌ی رمان به گوته و افکارش علاقه داشت، آن‌طور که منتقدان اظهار کرده‌اند، «در او عناصر مستحکمی از روح مستقل فاوستی، که نمونه‌ی انسان غربی است، وجود دارد. سیذارتا همانند فاوست مأیوسانه و با سرسختی برای کسب آگاهی و معرفت تلاش می‌کند. سیذارتا نمی‌خواهد گام در فراسوی زندگی بگذارد بلکه می‌خواهد بر آن غلبه کند» (نگاهی دیگر به سیذارتا، ص۵۵). در حالی که دوستش گووِیندا بیش‌تر دوست دارد پیرو و دنباله‌رو بزرگان مسیر باشد. او به شاگردی و مرید بودنش قانع و خرسند است و نسبت به رنج‌های زندگی موضعی انفعالی دارد و شادمان زندگی می‌کند. اما سیذارتا، در عین احترام به پدر، که خود یک برهمن است با پافشاری و اصرار برخلاف میل پدر او را ترک می‌کند. هم‌چنین، با احترام به شمن پیر، زمانی که در می‌یابد به شخص داناتری نیاز دارد به راحتی او را ترک می‌کند. اما در دیدار با بودا، با توجه به وقار و شخصیت بی‌نظیری که بودا دارد، سیذارتا در دیدار نخست او را می‌شناسد و به سخنان وی با احترام فراوان گوش می‌دهد و در دل او را می‌ستاید و قصد دارد نگاه خود، حالات خود، و رفتار خود را شبیه بودا سازد. اما ناگزیر از ترک بوداست. سیذارتا نوعی عصیان ملایم را بروز می‌دهد، در حالی‌که گووِیندا تابع محض است. سیذارتا سرعت یادگیری قابل ملاحظه‌ای دارد و به کمال می‌اندیشد، در حالی‌که گووِیندا در امر یادگیری کندتر است. سیذارتا اعتماد به نفس فراوان دارد و به استقلال شخصی فکر می‌کند اما گووِیندا از زندگی در سایه‌ی دیگران لذت می‌برد و به سیذارتا اعتماد فراوان دارد، در حالی‌که سیذارتا به اعمال عزیزترین استادش یعنی بودا هم با تأمل می‌نگرد.

ساختار این کتاب مبتنی بر دو بخش است. بخش نخست چهار فصل و بخش دوم هشت فصل وجود دارد. بخش نخست که تا قبل از دیدار کامالاست، نمادی از چهار حقیقت والاست. حقیقت نخست واقعیت رنج است. حقیقت دوم رنجی است که از تمایل بشر به چیزی پدید می‌آید و این میل هرگز اقناع نمی‌شود. حقیقت سوم راه رهایی از رنج و حقیقت چهارم طریق غلبه بر رنج و دست‌یابی به معرفت واقعی است (کریدرز، ۱۳۷۱: ۴۵).

در بخش دوم کتاب هشت فصل داریم که یادآور راه‌های هشت‌گانه‌ی رهایی از رنج در آیین بوداست که عبارت‌اند از ۱ـ شناخت درست ۲ـ اندیشه‌ی درست ۳ـ گفتار درست ۴ـ رفتار درست ۵ـ زیستن درست ۶ـ تلاش درست ۷ـ آگاهی درست و ۸ـ یکدلی درست (رنجبر، ۱۳۸۱: ۱۲۵).

البته، این پلکان صعودی یعنی راه‌های هشت‌گانه نسخه‌ای مناسب حال هر کسی

نیست و هستند روندگان خسته‌پایی که از این راه‌ها طرفی نمی‌بندند. زیرا بینش و بصیرت لازم و آموزگاری مناسب ندارند.

در بخش‌هایی از رمان می‌خوانیم که گووبندا و سیذارتا به دریوزگی می‌روند، در حالی که به عنوان پیروان بودا لباس زرد می‌پوشند و بی‌جا و مسکن هستند. فقر و پارسایی و بی‌آزاری سه شرط ضروری و ذاتی زندگی رهبانی هستند. یک راهب دست از جهان می‌شوید و هیچ دارایی شخصی ندارد و از فرایض آیین بودا این است که کسی که آرزو دارد از مریدان وی شود باید آماده‌ی گسستن از همه پیوندهای مستقیم با خانواده و زندگی اجتماعی و هرگونه دل‌بستگی مالی و مادی باشد (رجب‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۱۱).

در تعالیم بودا شرط اصلی ورود به زندگی رهبانی ایمان بی‌چون و چرا و ترک خانه بود. یک راهب اجازه نداشت سرپناه خاصی داشته باشد و ناگزیر از زندگی در جنگل و فضای باز دور از مردم بود و لباس آن‌ها ردایی است از تکه‌های به‌هم دوخته شده، که آن را به رنگ زعفرانی یا نارنجی تیره در می‌آوردند (بودا در جست‌وجوی ریشه‌های آسمان، ص۱۴۰)، که شاید بتوان گفت نشانه‌ی روشنایی، گرمی و فروغ دانایی است. و اما تلمذ، بخش مهمی از زندگی سیذارتا را تشکیل می‌دهد. همه‌ی عوامل طبیعی، چه جاندار و چه بی‌جان، معلم او هستند. خاصه، «در آیین بودا که همه‌چیز مبتنی بر دانستگی است و دانستگی خود بر پایه‌ای استوار است که تأکید بر آموختنی بودن همه چیز دارد، مانند عشق، شادی، رنج یافتن راه رهایی و...» (رنجبر، ۱۳۸۱: ۱۷۳).

در آیین بودا یک‌جور سرسپردگی عارفانه و رازآلود است که سیذارتا گاه آن را رعایت نمی‌کند و در عین رعایت حرمت پیر و استاد به خواسته‌ی ندای باطن تن در می‌دهد. جایی شاگرد یک شمن است و جایی شاگرد بودا و زمانی کامالا معلم عشق‌ورزی و مهر و محبت اوست. البته، در مسیر آموختن هر چیزی که خود ما به آن نیاز داریم و با آن درگیر می‌شویم و آن را کشف می‌کنیم یادگیری اصیلی نصیب ما می‌کند که بر پایه‌ی تجربه و رنج شخصی استوار است. مثل تمام حالاتی که سیذارتا تجربه کرد، رنج کشید و به درک آن حالات نایل آمد.

بودا معتقد بود در جهان بودن فرصتی است مغتنم برای زیستن و جست‌وجوی راه‌رهایی و این رهایی با نیروانا حاصل می‌شود، که «آخرین منزلگاه تعالیم بوداست و سخن گفتن از آن دشوار، چرا که تصوری که از آن به ذهن متبادر می‌شود از وضوح و دقت خاصی برخوردار نیست. نیروانا یعنی خاموشی. خاموشی مطلق و نهایی یعنی از چرخه‌ی زایش دوباره آزاد شدن [احتمالاً منظور تناسخ است]، یعنی از دام‌هایی مانند آز، کینه و فریب جستن و شعله‌ی سرکش دل‌بستگی را تا سر حد خاموشی پایین کشیدن و به طور کامل از رنج وارستن» (رنجبر، ۱۳۸۱: ۱۲۹).

نگرش و دنیای ذهنی سیذارتا در آغاز وابسته به دنیای مردانه خشک و عقلانی است، زیرا می‌خواهد چیزهایی را تجربه کند ولی وقتی به کامالا، که یک زن روسپی غیرعادی است، می‌رسد بر اساس نیاز روحی و جسمی و عاطفی از دنیای خشک پدرانه اندکی دور می‌شود و به دنیای احساسات نزدیک می‌شود. او، که در گذشته گرسنگی‌ها تحمل کرده سختی‌ها کشیده، بر بستر خشک و خشن خوابیده، نگاهش نسبت به زنان سرد و یخ‌زده بوده خواسته‌های طبیعی موجودات را خوار می‌دانسته و از زشتی و بی‌حیایی پرهیز می‌کرده است، در می‌یابد که کمال و دوام با ترکیب این دو دنیا امکان‌پذیر است. به همین دلیل به جفت‌جویی حیوانات، گردش ماه، گیاهان با طراوت عطریات و ظرافت زنان با تحسین می‌نگرد. در حالی که طبق آیین بودائیان باید به عنوان یک راهب از زن دوری می‌کرد.

سیذارتا فردی است که طالب بهترین‌هاست. بنابراین، وقتی که به کامالا نزدیک و از سلیقه‌ی او آگاه می‌شود، تغییراتی در خود و روش زندگی‌اش به‌وجود می‌آورد. او که در محضر شمن‌ها آن‌قدر کوشید که بهترین شاگرد شد، در محضر بودای رخشان ممتازترین مرید بود. در عشق‌ورزی و جلب رضایت کامالا هم که معلم عشق است، بیش‌ترین شور و دل‌بستگی را نشان می‌دهد.

در روایت‌های داستان‌گونه‌ی تبتی بودا، وی (سیذارتا) با یک زن مناظره می‌کند که زیبا و طناز و گشاده‌روست. ولی چرا با یک زن، زیرا زنان به سبب جنسیت‌شان که زمینی‌ترند بردبارترند و زندگی آشناتر و با روحیه‌ای لطیف‌تر. در ضیافت افلاطون هم، آن‌جا که از عشق سخن می‌گویند، سقراط اعتراف می‌کند آن‌چه در این باب و فراتر از آن در باب زندگی آموخته است حاصل برخورد و مناظره‌ای است که با یک زن به نام دیوتیما داشته است و «کسی که شاگردی مکتب عشق را کرده و از مراحل مختلف درک زیبایی گذشته است، وقتی به پایان راه خود می‌رسد ناگهان طبیعتی بر او مکشوف می‌شود که زیبایی‌اش بیرون از حد وصف است و این غایت و مقصود همه‌ی کوشش‌های ماست. جهان نوینی می‌بیند که زیبایی‌اش پاینده است و آغاز و انجام ندارد (افلاطون، ۱۳۸۱: ۱۵۲).

همان‌طور که سیذارتای دل‌باخته به پیش‌نهاد کامالا تغییراتی در ظاهر و نگرش خود به‌وجود می‌آورد، وی از همان آغاز دیدار، به لاکشمی (lakshmi) الهه‌ی

خوشبختی و زیبایی می‌اندیشد و بعد موهای خود را مرتب می‌کند و ریش خود را می‌تراشد. تن خود را می‌شوید و روغن و عطر می‌زند و روحیه‌اش عشق‌ورز و لطیف پیدا می‌کند.

به توصیه‌ی او به داد و ستد و معامله می‌پردازد. به تاجری به نام «کاماسوآمی»، که نماد پول‌پرستی و مادی‌گری است، نزدیک می‌شود و تجارت می‌آموزد. او در داد و ستد از همه بیش‌تر سود می‌کند و در قمار از همه پیشروتر است. در شراب‌خواری افراط می‌کند. به گدایان بی‌اعتناست. شب هنگام خواب پول می‌بیند و چون از خواب بر می‌خیزد خود را در آینه پیرتر و زشت‌تر می‌بیند. با کاماسوآمی دوست است. کاماسوآمی در لغت یعنی خواجه، اما در عمل ما فردی را می‌بینیم که بنده‌ی پول و منفعت است. خلاصه، سیذارتا در رفاه زدگی، کام‌جویی و افراط کاری از همه پیشی می‌گیرد و لذات زندگی را به غایت تجربه می‌کند.

پرنده‌ای که در خواب می‌بیند خشک و مرده است و حکایت از روح پاک و صادق و نیک‌خواه سیذارتا دارد، که در کشمکش زندگی زمینی و در لابه‌لای خواسته‌های نفسانی می‌میرد و به‌دور انداخته می‌شود. چون در این برهه از زندگی سیذارتا هم، بیداری اتفاق می‌افتد، بازی دیگر تمام می‌شود و کامالای محبوب هم نمی‌تواند مانع حرکت او به بخش بعدی زندگی‌اش شود. این‌بار، سیذارتا باید دریچه‌ای جدید برای پرواز خود بگشاید. زیرا پرنده‌ی مرده و خشک در قفس نشانه‌ی این بود که سیذارتا از هدف اصلی خود غافل شده است و دیگر رو به سوی او حرکت نمی‌کند. وجود این دریچه‌های بیداری و دانایی، در طی مراحل زندگی، چیزی است که همه‌ی انسان‌ها ناگزیر از عبور از آن هستند، اما میزان بهره‌گیری آن‌ها در طی مراحل، متفاوت است.

وجود رودخانه در داستان، پیام‌های بسیار دارد. مهم‌ترینش این است که چیزی به نام زمان وجود ندارد. این بینش را رودخانه از آن‌رو که خود پیوسته در همه‌جا حضور دارد به سیذارتا منتقل می‌کند و البته، رودخانه نماد صداقت و پویایی هم هست، زیرا متحرک و آیینه‌گون است و سیذارتا در آن چهره‌ی خود را می‌بیند و به یاد پدرش می‌افتد. آن‌گاه گذشته را به یاد می‌آورد. خصوصاً، که رودخانه به وی خنده می‌زند. این جاست که می‌فهمد مرتکب عملی احمقانه شده است. در پایان داستان هم رودخانه حضور دارد، که اشاره‌ای به وحدت همه‌ی امور جهان است و بار دیگر طبیعت به او یادآوری می‌کند که شکاف بین نسل‌ها همیشه و همه‌جاست و روزبه‌روز بیش‌تر می‌شود. زیرا در جایی در رودخانه پدرش را دید ماتم فرزند گرفته، خود را دید تنها و گرفتار رشته‌ی زنجیر مهر فرزندی گریزان، پسرش را دید تنها اما با شور بر راه سوزان خواهش‌های زندگی روانه. شاید در این مرحله سیذارتا حال پدرش را درک کرد و تفاوت بین نسل‌ها را فهمید.

یکی از شخصیت‌های فرعی داستان «واسودوا» است. او قایق‌ران مقدسی است که معنی نامش یکی از نام‌های کریشنا، خدای نگهبان جهان، است. او سیذارتا را زمانی که می‌خواهد پس از ترک بودا زندگی دنیوی پیشه کند از رودخانه عبور می‌دهد. در کتاب، از مرگ او یادی نمی‌شود. فقط چون خود را جزئی از طبیعت می‌داند هنگامی که عمرش به سر آمد به داخل جنگل می‌رود و با وحدتی که در همه چیز است می‌آمیزد. اما کامالا که می‌میرد به این وحدت نائل نمی‌شود. ضمن این‌که نحوه‌ی مرگ او و اسباب آن هم تأمل‌برانگیز است.

زیارت کامالا، که منجر به مرگ او می‌شود، نمایانگر بیداری کامالاست که در آیین بودا هم وجود دارد. بودائیان برای تعالی بخشیدن به روح خود و حرکت در جهت رشد معنوی به زیارت می‌روند و اما لبخند همانند رودخانه دلالت بر هماهنگی و کمال دارد. روح بشر به آب روان رودخانه می‌ماند. زیرا به هر طرف می‌جهد و لحظه‌ای آرام و سکون نمی‌پذیرد. از آن‌جا که بودا خرسندی و شاد زیستن را به آدمیان توصیه می‌کرد. داستان سیذارتا هم با لبخند آبی رنگ و شفاف تمام می‌شود، که نشانه‌ی کمال آرامش و صداقت واقعی است. زمانی که گووینداِ رفیق قدیمش سیذارتا را می‌بوسد، مبیّن آمادگی او برای تجربه‌ی موضوع بسیار مهم احساس و عشق است. به صورتش خیره می‌شود و تأثیر پیامش را احساس می‌کند. هرچند به‌طور کامل به وحدت و هماهنگی نائل نمی‌شود ولی بالأخره چیزی از آن در می‌یابد. ضمن این‌که او را شبیه‌ترین فرد به یگانه‌ی کامل می‌بیند و همان لبخند زیبا و هزار پهلوی بودای رخشان را در چهره‌ی سیذارتا می‌بیند.

منابع و مآخذ

۱. افلاطون، ضیافت (درس عشق از زبان افلاطون)، ترجمه‌ی محمود صناعی، چ۱، جامی، ۱۳۸۱
۲. رجب‌زاده، هاشم، چنین گفت بودا (براساس متون بودایی)، چ۲، اساطیر، ۱۳۷۴
۳. رنجبر، امیرحسین، بودا در جست‌وجوی ریشه‌های آسمان، [ترجمه و تألیف]، چ۱، تهران، نشر فیروزه، ۱۳۸۱
۴. کریدرز، مایکل، نگاهی به بودا، ترجمه‌ی علی‌محمد حق‌شناس، نشر طرح نو، ۱۳۷۱
۵. گلن، جری، نگاهی دیگر به سیذارتا، ترجمه‌ی محمد بقایی (ماکان)، چ۱، تهران، نشر آرمین، ۱۳۷۴
۶. هسه، هرمان، سیذارتا، ترجمه‌ی پرویز داریوش، چ۲، آبان، ۱۳۵۵

از سیستان تا تروا

مقایسه‌ای بین رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار و ایلیاد هومر

چکیده

نویسنده در این مقاله، ضمن بررسی اجمالی دو اثر حماسی «شاهنامه» و «ایلیاد»، شباهت‌های بین قهرمانان آن دو، یعنی «رستم و اسفندیار» و «هکتور، آخیلوس و...» را برشمرده و ارتباط اسطوره‌ای آن‌ها را بیان داشته است.

کلیدواژه‌ها

حماسه، اسطوره، تراژدی، مضمون تراژیک، رستم، اسفندیار، رویین‌تن، الهه، آفرودیت، آرس، هرا، زئوس، تتیس، کریزئیس، بریزئیس، آخیلوس (آشیل)، هکتور، پاریس، منلاس.

مهدی قاسم‌زاده

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های جاجرم

مقدمه

یکی از فرهنگ‌هایی که شاهنامه و بعضی حماسه‌های آن را تحت تأثیر قرار داده، به اعتقاد مهرداد بهار، یک فرهنگ تلفیق یافته از فرهنگ ایرانی، هندی مجاور و یونانی مهاجم در زمان حکومت کوشان‌ها در شرق ایران چند دهه قبل از تولد حضرت عیسی(ع) است. به عقیده‌ی ایشان حماسه‌های زال و رستم در محیط چنین فرهنگی بالیده است (بهار، ۱۳۸۴: ۲۴۰). طبعاً این حماسه‌های ایرانی در این زمان از حماسه‌ی ایلیاد هومر، که حدود نُه قرن یا بیش از آن از عمر نوشتاری آن می‌گذشته، تأثیر پذیرفته است و شاید شباهت‌های بین این دو حماسه ناشی از همین تأثیر و تأثر باشد. نگارنده در این مقاله بعضی شباهت‌ها را، که به عقیده‌ی استاد بهار جلوه‌ی تراژیک آن یادآور مضمون تراژدی یونانی است (همان: ۲۴۱)، برشمرده و البته بعضی تفاوت‌های بین این دو حماسه و حدود تأثیرگذاری ایلیاد بر رستم و اسفندیار را نیز به شرح زیر بررسی نموده است.

۱. از شباهت‌های بین این دو حماسه می‌توان به مضمون تراژیک آن‌ها اشاره کرد. هر دو حماسه با شکوه‌ها، سوزها و نهایتاً مرگ پهلوانان همراه است. هر دو داستان با کشمکش میان پهلوانان روئین‌تن با پادشاهشان آغاز می‌شود. ایلیاد با این عبارات آغاز می‌شود: «ای الهه‌ی شعر، خشم آخیلوس، فرزند پله را بسرای، خشمی دلازار که دردهای بی‌شمار مردم آخائی را فراهم کرد.... ای الهه، از آن روزی سخن آغاز کن که ستیزه‌ای شوم میان آگاممنون، فرزند آتره، که پادشاه مردم بود و آخیلوس دلاور که از نژاد خدایان بود، نفاق افکند» (هومر، ۱۳۸۵: ۳۴).

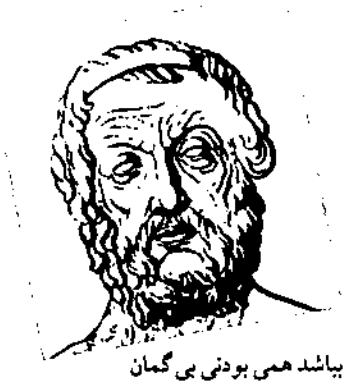
رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار نیز با نارضایتی اسفندیار از بدعهدی شاه گشتاسپ و گلایه‌ی او نزد مادرش آغاز می‌شود. این نارضایتی به حدی است که شاهزاده دو روز و دو شب به حضور پدر شرف‌یاب نمی‌شود (شمار و انوری، ابیات ۲۶ و ۲۷). طرح دو حماسه به گونه‌ای پیش می‌رود که در نهایت دو پهلوان، با چهره‌هایی مثبت و محبوب، رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند. در ایلیاد، محور رویارویی هکتور «بزرگ» و «بی‌باک» با آخیلوس «بی‌باک» و «با شور دلیرانه» است که هر دو محبوب و مورد توجه و حمایت خدایان‌اند. در شاهنامه نیز، اوج داستان، نبردآزمایی رستم و اسفندیاری است که اگرچه هم‌کیش نیستند «رستم پیرو آئین پیش‌زرتشتی و گشتاسپ و اسفندیار پاسدار آئین زرتشتی‌اند» (راسل هینلز، ۱۳۸۳، ص۱۲۰)، اما رستم هم مانند اسفندیار یزدان‌پرست است و همانند او محبوب و «بنا بر شاهنامه، رستم فطرتی در منتهای نجیبی دارد؛ از اختلاف دین هیچ صحبتی نیست، او نیز مانند پهلوانان یکی از خداپرستان باایمان به شمار می‌رود» (نلدکه، ۱۳۷۹: ۱۶۰).

همین رویارویی دو چهره‌ی مثبت از دلایلی است که مهرداد بهار را بر آن داشته، تراژدی رستم و اسفندیار را تأثیر پذیرفته از ایلیاد بداند. زیرا مضمون تراژیک این یونانی‌وار است، به این نحو «که در آن، دو آدم نه الزاماً دیوسیرت در برابر هم قرار می‌گیرند و این جبر وقایع است که سرنوشتی شوم برای آنان فراهم می‌سازد و در این بیان، اغلب شخصیت سومی هم هست که دوستی‌های دو طرف را به کینه تبدیل

می‌کند. من فکر می‌کنم فرهنگ یونانی در شرق ایران، نه‌تنها بر هنرهای تجسمی و ساختارهای اجتماعی عصر یونانی و کوشانی تأثیر گذاشته، که بر ادبیات ما و بر داستان‌های حماسی ما نیز اثری جدی بخشیده است» (بهار، ۱۳۸۴: ۲۴۲).

۲. دیگر از نکات مشترک بین این دو حماسه، قائل بودن به سرنوشت و قضا و قدر تسلیم شدن به آن است. در ایلیاد، سرنوشت مرگ آخیلوس بر همه آشکار است، اما قهر او از آگاممنون و نرفتنش به جنگ و حتی اصرارهای مادر او نمی‌تواند حکم قضا را تغییر دهد، زیرا «سرنوشت چاره‌ناپذیر خواهد بود» (هومر، ۱۳۸۵: ۶۱) و کشته شدن بهترین دوستش، پاتروکل، بهانه‌ی سرنوشت برای بازگشتش به میدان نبرد و نهایتاً مرگ او است. در تراژدی اسفندیار نیز، بعد از این که جاماسب مرگ اسفندیار را پیش‌بینی می‌کند، این‌گونه گشتاسب را دلداری می‌دهد:

از این بر شده نیز چنگ اژدها
به مردی و دانش که آمد رها



بباشد همی بودنی بی گمان
نجسته ست ازو مرد دانا زمان

(شمار و انوری، ۱۳۷۳: ۵۵ و ۵۶)

۳. به لحاظ جغرافیایی نیز این دو حماسه شبیه به هم به وقوع پیوسته‌اند. «تروا جزو اتحادیه‌ی یونانی نیست و سرزمین کوچکی است در همسایگی یونان. سیستان سرزمین ایرانی کوچکی است در جوار شاهنشاهی عظیم ایران» (بهار، ۱۳۸۴، ص۲۴۲). «سیستان» نیز چون «تروا» خودمختار بوده و با ادعای استقلال داشته است. شاید همین عامل، مانع حاضر شدن رستم در دربار لهراسب و گشتاسب شده و همین، بهانه‌ی گشتاسب برای فرستادن اسفندیار جهت رویارویی با رستم است. جالب‌تر این که دو پهلوان روئین‌تن، که به شاهنشاهی بزرگ تعلق دارند، به قلمرو حکومت هماورد وارد می‌شوند و او را در خانه‌ی خود و شاید در سواد شهر خود به نبرد می‌خوانند.

۴. از دیگر وجوه شباهت بین این دو حماسه، شباهت پهلوانان و شخصیت‌هاست که بارزترین آن را در اسفندیار و آشیل می‌توان مشاهده کرد. هر دو، بزرگ‌ترین پهلوان شاهنشاهی بزرگ هستند. هر دو با شاه خود در کشمکش هستند. مهم‌تر این‌که هر دو روئین‌تن و هر دو فقط از یک عضو آسیب‌پذیرند. با این تفاوت که عضو آسیب‌پذیر اسفندیار، چشم او و از آن آشیل پاشنه‌ی پای اوست. علاوه بر این بر مبنای روایات، روئین‌تنی هر دو ناشی از شسته شدن در آبی مقدس است: «...

تتیس [مادر آشیل و الهه‌ی دریاها]... پیش از این آشیل را در رود استیکس (styx) با رود جاودانگی فرو برده و همه‌ی تن آشیل جز پاشنه‌ی پای او را روئین و نامیرا کرده است» (یین‌ست، ۱۳۸۰: ۱۹۹).

در مورد اسفندیار نیز «... بر آن‌اند که وی به دست زرتشت روئین‌تن گردید و پیروزی‌ها یافت. بنا به سنت مزدیسنا، زرتشت اسفندیار را در آبی مقدس شست تا روئین‌تن و بی‌مرگ شود، اما اسفندیار بنا به ترسی غریزی و خطاکار، به هنگام فرو رفتن در آب، چشم‌هایش را بست و آب به چشم‌هایش نرسید و زخم‌پذیر ماند...» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۵۱). دیگر این‌که مرگ هر دو پیش گویی شده بود: «پیش گویی کرده بودند که اگر آخیلوس یاری نکند، نمی‌توانند شهر تروا را بگیرند و وی در پای دیوارهای شهر پیروز خواهد شد و همان جا جان خواهد سپرد» (هومر، ۱۳۸۵، دیباچه‌ی مترجم، ص۲۰). مادر آشیل نیز چندین جا به مرگ زودهنگام فرزندش در حین جنگ اشاره می‌کند و او را از رفتن به جنگ برحذر می‌دارد. اسب آشیل نیز مرگ او را پیش گویی می‌کند: «آن‌گاه یکی از تکاوران آسمانی‌نژاد، گزانت تندرو، در برابر گردونه، خاموشی را درهم شکست... هرا، شاه‌بانوی هوا روا داشت که این سخنان را بگوید: اما ما در آن بزهکار نخواهیم بود؛ کار خدایی توانا و سرنوشت چاره‌ناپذیر خواهد بود... اگر همه با وزش باد باختر که از همه‌ی بادها چابک‌خیزتر است، برابری داشته باشیم، سرنوشت چنین می‌خواهد که آدمی‌زاده‌ای به یاری خدایی، سرانجام بر تو پیروز شود» (هومر، ۱۳۸۵: ۶۱).

در مورد اسفندیار نیز همه می‌دانیم که جاماسب بعد از نگاه کردن به «زیج‌های کهن» هوش او را در زاولستان و «به دست تهم، پوردستان» پیش گویی می‌کند و البته درست مانند ایلیاد، سرنوشت این‌گونه می‌خواهد که آدمی‌زاده‌ای (رستم) به یاری خدایی (یا خداگونه‌ای چون سیمرغ) بر او پیروز شود. شباهت بین دو روئین‌تن گاه در گفتارها و شکوائیه‌های آن‌ها مشهود است.. در کشمکش این دو پهلوان با شاه، آن‌ها ابتدا بهره‌مندی شاه را از جنگاوری‌ها و خدمات خود شرح می‌دهند و سپس از بی‌مهری شاه به خود شکایت می‌کنند. در سرود نهم ایلیاد، آشیل پس از یادآوری جنگاوری‌های خود می‌گوید: «یازده شهر را در دشت‌های تروا ویران کردم. از همه‌ی این شهرها گران‌بهاترین چیزها را به تاراج بردم. همه‌ی آن‌ها را به پسر آتره دادم که آرام نزدیک کشتی‌ها، گران‌بهاترین بخش را نگاه می‌داشت و بازمانده‌ی آن را به پاداش به سرکردگان و شاهان می‌داد.... با این همه دهش‌ها از ایشان نمی‌ستد: تنها از میان همه‌ی مردم آخائی از من می‌ربود؛ همسر گرامی من در دست اوست...» (هومر، ۱۳۸۵: ۳۰۴). حال سخنان آشیل را با گلایه‌ی زیر از اسفندیار خطاب به مادرش مقایسه کنید:

غل و بند و مرهم شکسته همه
دوان آمدم نزد شاه رمه
ازیشان بکشتم فزون از شمار
ز کردار من شاد شد شهریار
ز تن باز کردم سر ارجاسب را
بر افراختم نام گشتاسب را
زن و کودکانش بدین بارگاه
بیاوردم آن گنج و تخت و کلاه
همه نیکویی‌ها بکردی به گنج
مرا مایه خون آمد و درد و رنج

(شعار و انوری، ۱۳۷۳)

۵. دیگر از پهلوانان این دو حماسه که با یکدیگر وجوه شباهتی دارند رستم و هکتورند: «رستم در داستان‌ها با هکتور قابل مقایسه است. هکتور، پهلوان تروا، مرد ملایمی است. پهلوان بزرگی گرم و سرد روزگار چشیده است. دلش نمی‌خواهد چنین جنگی شروع شود. ولی بر او تحمیل می‌شود. رستم دقیقاً پهلوانی سرد و گرم چشیده است، متعلق به سرزمین کوچک سیستان است. به نبرد با دیگران مجبور می‌شود» (بهار، ۱۳۸۴: ۲۴۲). هکتور که در ایلیاد «گفتی خدای کارزار است» بسیار نیرومند است، به گونه‌ای که سنگی را که دو نفر قوی با اهرم به زحمت می‌توانند روی یک ارابه حمل کنند، به سبکی یک پوست گوسفند جابه‌جا می‌کند. رستم نیز، که «خداوند شمشیر و کوپال» است، درختی که نره گوری بر آن زده در جنگ او پر مرغی نمی‌سنجد. هکتور در یکی از نبردها زخمی می‌شود و دشمنش این‌گونه بر سر او فریاد می‌کشد: «ای شیر سرکش، پس از آن که مرگ را به این نزدیکی دیدی، باز از آن جان به در بردی؛ باز زئوس تو را رهایی داد... اگر در آینده پیش پای من جای بگیری، اگر خدایی با من هم‌سازگار شود، سرانجام ضربت جان‌ربای را به تو خواهم زد» (هومر، ۱۳۸۵، ص۳۵۹). اسفندیار نیز در ابتدای روز دوم نبرد، پس از دیدن هماورد برمی‌خروشد که:

فراموش کردی تو سگزی مگر
کمان و بر مرد پرخاش خر؟
ز نیرنگ زالی بدین سان درست
و گرنه که پایت همی گور جست
بکویمت زین گونه امروز یال
کزین پس نبیند تو را زنده زال

(شعار و انوری، ۱۳۷۳: ۱۳۲۷ تا ۱۳۲۹)

۶. از دیگر شخصیت‌های مشابه در دو حماسه، گشتاسب، شاه ایران و آگاممنون، شاه یونان است. هر دو خودخواه هستند و همین خودخواهی آن‌ها باعث رنجش دو پهلوان روئین‌تن شده است. گشتاسب به سبب خودخواهی و برای این که تخت و تاج شاهی را به اسفندیار نسپارد، او را به کام مرگ می‌فرستد و آگاممنون نیز به این دلیل که مجبور به بازگرداندن کریزئیس ـ دختر

کاهن معبد آپولون ـ می‌شود، بریزئیس، معشوقه‌ی آشیلوس را از او می‌گیرد و باعث رنجش او می‌شود (ر. ک. ایلیاد، سرود نخستین).

این دو پادشاه، بی‌خرد هم هستند. گشتاسب از بس بی‌خرد است که خطر ارجاسب را نادیده می‌گیرد و به بزم می‌پردازد و باعث مرگ لهراسب می‌شود (شعار و انوری، ۱۳۷۳: ۷۶ و ۷۷). آگاممنون نیز بر اثر بی‌خردی، آخیلوس را می‌رنجاند و همین عامل، دردسرها و سختی‌های بسیاری را برای آخائی‌ها (یونانیان) به بار می‌آورد (ر. ک. ایلیاد، سرودهای سوم به بعد).

دورویی، خصلت مشترک دیگر این دو است. گشتاسب پس از فهمیدن نحوه‌ی جان سپردن اسفندیار، هم به ظاهر ناراحت می‌شود و هم در باطن «بد اندیشه و گردش روزگار / همی بر بدی بودش آموزگار» (شعار و انوری، بیت ۵۸). آخیلوس هم بعد از رنجش از آگاممنون، این‌گونه او را دشنام می‌دهد: «... من آن کس را که دلش با زبان یک‌سان نیست (یعنی آگاممنون) چون دروازه‌های دوزخ دشمن می‌دارم...» (ایلیاد، سرود نهم: ۳۰۳).

جالب این‌جاست که هیچ کدام از این دو پهلوان در مقابل خواست شاه مقاومت نمی‌کنند. اسفندیار رفتن به سوی رستم را می‌پذیرد و آشیل، با آن‌که می‌توانسته است مانع بردن بریزئیس توسط فرستادگان آگاممنون شود، ولی مانع نمی‌شود. شاید این، ناشی از آن است که در هر دو حماسه، شاه جنبه‌ای شبیه به تقدس دارد و این، از خصیصه‌های حماسه است.

۷. دیگر از شخصیت‌هایی که وجوه شباهتی با یکدیگر دارند، زال و پاریس‌اند. «زال با پاریس در حد زیادی قابل مقایسه است. پاریس جوانی است که در کودکی طرد شده است. جوان شومی است که گفته‌اند وجود پاریس سبب نابودی تروا می‌شود. یک خرس او را بزرگ می‌کند. وقتی بزرگ می‌شود با خدایان مربوط است. قادر است اقدامات فوق طبیعی انجام بدهد. ... در مقابل، زال در کودکی شوم شمرده می‌شود، طرد می‌شود، سیمرغ او را بزرگ می‌کند و با سیمرغ قادر به اقدامات فوق طبیعی است. همان کمکی که خدایان به پاریس می‌کنند و تیری به او می‌دهند و تیر را راهبری می‌کنند به پشت پای آشیلوس، در این‌جا سیمرغ می‌کند و در واقع تیر را می‌سازد و هدایت می‌کند به چشم اسفندیار» (بهار، ۱۳۸۴: ۲۴۳).

۸. مادران دو پهلوان روئین‌تن، در احساسات مادرانه و در گفت‌وگوها و توصیه‌هایشان به فرزندان، بی‌شباهت نیستند. در یک طرف تئیس، مادر آشیل، بعد از ستم آگاممنون «گریه‌کنان» به او این‌گونه توصیه می‌کند: «... اینک، نه‌تنها تو ناگزیر عمری کوتاه داری، بلکه در میان این همه سیه‌بختی عمر می‌گذاری. دریغا، برای چه سرنوشت غم‌انگیزی تو را پیش از این در خانه خویش زاده‌ام!... پس خشم خود را به مردم آخائی فرونشان و... از جنگ خودداری کن» (ایلیاد، سرود نخستین، ص۶۴). مادر اسفندیار نیز در حالی که «پر از آب چشم» (شعار و انوری، ۱۳۷۳: ۱۵) است، به «رنج دیده پسر» (همان: بیت ۱۷) توصیه می‌کند:

مده از پی تاج سر را به باد
که با تاج، شاهی ز مادر نزاد

(شعار انوری، ۱۳۷۳: بیت ۱۶۳)

۹. شباهت‌هایی از این دست، به‌ویژه مضمون تراژیک یونانی‌وار رستم و اسفندیار که مشخصه‌ی آن رویارویی دو چهره مثبت است، مؤید این فرض است که حماسه‌های زال و رستم، به‌طور اعم و حماسه‌ی رستم و اسفندیار به طور اخص، از فرهنگ یونانی تأثیر پذیرفته است. اما وجود تفاوت‌هایی اساسی، این تأثیر و تأثرها را در حاشیه قرار می‌دهد. به موازات بحث از این تفاوت‌ها، بحث دیگری نیز پیش می‌آید و آن، این‌که کدام یک از این حماسه‌ها، حماسی‌ترند؟ اگرچه پاسخ به این سؤال منظور نظر ما نیست؛ اما این امر در سایه‌ی درک تفاوت‌های بین این دو آشکار خواهد شد.

۱۰. نلدکه در پانوشت کتاب خود، حماسه‌ی ملی ایران، ضمن آوردن این نظر روککرت که شاهنامه‌ی فردوسی را از حیث مواد محتوا کمی پست‌تر از کتاب هومر و از حیث روح حماسی آن را برتر از ایلیاد می‌داند، نظر خود را این‌گونه ارائه می‌کند: «از حیث محتویات مادی، کتاب فردوسی نه فقط کمی پست‌تر، بلکه بسیار پست‌تر از کتاب هومر است... اما من با این مطلب هم که شاهنامه‌ی فردوسی بیش از کتاب هومر روح دارد، مخالفم» (نولدکه، ۱۳۷۹: ۱۴۹).

این اظهارنظر شاید ناشی از این باشد که: «تراژدی آتنی اسطوره نیست، برعکس تراژدی هنگامی در پایان قرن ششم پیش از میلاد به نمایش درآمد که دیگر زبان اسطوره توان نداشت با واقعیت سیاسی پیوند سازد» (کیا، ۱۳۸۴، ص۴۲)، لذا، بنای آن بر واقعیات حماسی است، نه بر اسطوره‌های دینی و در مقابل، گمان این است که حماسه‌های شاهنامه برگرفته و مبنی بر اسطوره‌هایی است که از متون دینی برخاسته‌اند و جنبه‌های حماسی و پهلوانی آن‌ها در دوره‌های بعد به آن افزوده شده‌اند. اما مراد از مقایسه‌ی بین این حماسه‌ها، شکل فعلی آن‌هاست، نه ریشه‌ها و مبانیشان، و حماسی‌تر بودن به شاکله‌ی فعلی آن‌ها بسته است تا به خاستگاه و ریشه‌ی آن‌ها.

به‌علاوه، بعضی حماسه‌های شاهنامه، به‌ویژه حماسه‌های رستم ریشه در انگاره‌های دینی ندارد و شاید روحیه‌ی حماسی نژاد آریائی، او و حماسه‌هایش را از خلال دلاوری‌های یک پهلوان محلی به سطح یک پهلوان ملی ارتقا داده‌اند. هرچند بعضی رستم را پهلوان شده‌ی ایندره، خدای

هندی، می‌دانند و این احتمال هم وجود دارد که او ترکیبی از یک پهلوان واقعی و یک خدای اسطوره‌ای باشد.

۱۱. «یکی از تفاوت‌های اساسی تراژدی و نیز حماسه‌های هومری با شاهنامه جدایی کامل در اندیشه‌ی دینی است. نه‌تنها اعتقاد فردوسی به خداوند یگانه با باور چندخدایی یونانی فاصله دارد، بلکه اندیشه کهن ثنویت ایرانی نیز با نظام دینی یونان به کلی متفاوت است» (کیا، ۱۳۸۴، ص۴۶). البته، این چندخدایی ـ همان‌گونه که اشاره خواهد شد ـ به طور مستقیم روح حماسی ایلیاد را تحت‌تأثیر قرار داده است. زیرا این‌ها «به رغم نظم و وحدتی که «زئوس» در المپ برپا ساخته، همواره با یکدیگر در رقابت و کشمکش‌اند» (همان، ص۴۷) و همین کشمکش‌ها در همه‌ی عناصر این حماسه دخیل است. البته، این کشمکش‌ها ریشه در فرهنگ و اساطیر یونان دارد؛ زیرا نظیر این را در تراژدی «هیپولیت»، اثر یک شاعر دیگر یونانی، یعنی اوری‌پید می‌توان دید. «در تراژدی آتنی خدایان جسماً در تئاتر ظاهر می‌شوند و اعمال آنان نیز مورد شک و نقد قرار می‌گیرد... اما... به اعتقاد فردوسی یکتاپرست، نه‌تنها خداوند یگانه را نمی‌توان دید، که اندیشه آدمی نیز بدو راه نیابد.» (همان، ص۴۸).

لذا، از همین جا اختلافی نیز در جبر موجود در دو حماسه پیش می‌آید. در ایلیاد اراده‌ی پهلوانان در عرض خواست خدایان و شانه به شانه‌ی آن قرار دارد و حتی گاه در مقابل آن قرار می‌گیرد. «چنان‌که به رغم خواست هرا، همسر خدای خدایان و الهه‌ی هوا، پاریس زیبایی آفرودیت را بر زیبایی او رجحان می‌نهد. یا حتی گاه پهلوانی با خدا یا خدا ـ زنی نبرد می‌کند. این دوگانگی علیت ـ یعنی اراده‌ی انسان در برابر اراده‌ی خدایان ـ ... یکی از برجسته‌ترین خطوط اندیشه یونانی است» (همان، ص۴۱). اما در حماسه‌ی ایرانی، حتی در باور قدمایی آن، سپهر و کواکب آن به‌عنوان یک عامل واسط در سرنوشت و آن‌چه پیش می‌آید دخیل هستند و البته خواسته‌ی آن‌ها خواسته‌ی حتمی و غیرقابل تغییر است؛ آن‌گونه که در پیش‌گویی مرگ اسفندیار اعتقاد بر این است که از سرنوشتی که این «برشده تیز چنگ اژدها» تعیین کرده، به مردی و دانش نمی‌توان رها شد.

۱۲. نگاهی به تفاوت‌های بین این دو حماسه می‌تواند در درک این که در شاکله‌ی فعلی کدام حماسی‌ترند، راه‌گشا باشد. دکتر زرین‌کوب یکی از تفاوت‌های بین این دو را به این شرح آورده است: «ایلیاد صحنه‌ی نبرد خدایان و پهلوانان نیمه خدا می‌باشد. همه جا از غرائب و شگفتی‌ها آکنده است. آفرودیت پروردگار عشق بر همه چیره می‌باشد. هرا، همسر رب‌الارباب مظهر رشک و مکاری، و آرس خداوند جنگ و تعدی می‌باشد. و در همه‌ی اطوار و احوال خدایان، شکوه و شگفتی بسیار مشهود است. اما پرتوی که «نام خدایان» بر این صحنه افکنده همه‌ی این عجایب را از ظلمت ابهام و غرابت، که مایه‌ی عظمت حماسه می‌باشد، خارج می‌کند و همین نکته سرّ عظمت و تفوق شاهنامه را بیان می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۱۵ و ۱۶). راز تفوق شاهنامه همین است که اگرچه در رستم و اسفندیار، سیمرغ، به عنوان یک موجود ماورایی در جریان تراژدی و حتی در مرگ اسفندیار دخالتی دارد، اما نقش او فقط در حد یک هادی و راهنما و پزشک است. اما در ایلیاد خدایان همه کاره‌اند. آن‌ها می‌جنگند، سرنوشت جنگ در دست آن‌هاست. زئوس، که خدای خدایان است جنگ را به نفع تروایی‌ها رقم می‌زند. اما هرا، همسر او طرفدار آخائی‌ها (یونانی‌ها) است. آفرودیت، الهه‌ی طرفدار تروایی‌هاست و آرس از یونانی‌ها پشتیبانی می‌کند. همیشه بر فراز قله‌ی اولمپ ـ که مقر خدایان و درگاه زئوس است ـ بین خدایان و الهه‌ها درگیری لفظی و ستیزه برقرار است. تقریباً تمامی پهلوانان از سوی خدایان حمایت می‌شوند. حتی خدایان در شرایط سخت و نزدیک به مرگ آن‌ها را می‌ربایند. در جریان جنگ تن به تن پاریس با منلاس «آفرودیت هم‌چنان که در توانایی خدایان است، پاریس را از زمین برداشت، ابری انبوه بر گرد او پیچید و به کاخ این شاهزاده پرواز گرفت...» (ایلیاد، سرود سوم: ۱۲۷). حتی خدایان در گیرودار جنگ زخمی می‌شوند. آفرودیت و آرس، خدای جنگ هر دو در جریان یک درگیری زخمی می‌شوند (ایلیاد، سرود پنجم). بیش‌تر اوقات، سلاح‌ها و حتی قدرت پهلوانان از خدایان است.

اما در حماسه‌های شاهنامه، پهلوانان با وجود بزرگی و قدرت فوق‌العاده، وابسته به خدایان و نیروهایی ماورایی نیستند «قهرمانان شاهنامه گرچه به اوصاف خیالی آراسته‌اند؛ اما جز ارواح بزرگ روزگار را نشان نمی‌دهند؛ ولی ایلیاد پهنه‌ی نبرد خدایان و نیمه‌خدایان و جلوه‌گاه قدرت پهلوانان پروردگارآسا می‌باشد. امیروس خواننده را به جهانی خیالی می‌کشد که در آن همه چیز به رنگ دیدار این جهان نیست و همه چیز در امواج عظمت و ابهّت دوارانگیزی، که متعلق به جهان مجرد می‌باشد، غوطه می‌خورد. از این رو نمی‌تواند روح تشنه‌ی آدمی را که در طلب شربت لذت و آرامش هر سو می‌شتابد، سیراب کند و به واسطه‌ی ازدحام اشباح مرموز خیالی، نمی‌تواند طبع حقیقت‌پرست وی را خرسند سازد. اما شاهنامه وی را در عالمی سیر می‌دهد که جز نقوش و آثار این جهان چیزی ندارد، ولی در آن همه چیز عظمت و شکوه فریبنده‌ای را که در خود جهان قهرمانان تبار آدمی باشد، داراست» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۵).

این روح حماسه است که خواننده با خواندن ابیات رستم و اسفندیار، بدون این که

نیاز داشته باشد دنیایی خیالی را تصور کند، تصویر واقعی حرکات، گفتار و رویارویی دو پهلوان او را به وجد می‌آورد. تصویر پریدن اسفندیار به روی اسب با کمک نیزه، نبردآزمایی دو پهلوان با سلاح‌های مختلف، حتی رفتن رخش از آوردگاه، زخم برداشتن رستم و حتی احساساتی که گاه بین این دو برقرار است و همین بهانه‌ای برای رستم می‌شود تا از نبرد شانه خالی کند و... فخرفروشی‌های دو پهلوان و قدرت‌نمایی آن‌ها، هر کدام صحنه‌ها و تصاویری واقعی است که گاه خواننده را به تکاپو و شور می‌آورد، گاه او را می‌خنداند، گاه تحسین او را برمی‌انگیزد و گاه دیده‌اش را پر اشک می‌کند.

۱۳. در رستم و اسفندیار هر چه هست سخن از مردان و پهلوانی و دلاوری آن‌هاست. حتی تراژدی، به دلیل قدرت‌طلبی یک پهلوان به نام اسفندیار، پیش می‌آید. اما در ایلیاد آغاز درگیری‌ها به دلیل ربوده شدن یک زن است؛ زنی به نام هلن، همسر برادر آگاممنون که پاریس، فرزند پریام، پادشاه تروا، او را ربوده است. در رستم و اسفندیار، زنان حاضر، مادران دل‌سوزی هستند که وظیفه‌ی آن‌ها فقط غم‌خواری فرزند است. در یک طرف مادر اسفندیار است که فقط در ابتدای داستان لحظاتی کوتاه در نقش یک مادر دل‌سوز ظاهر می‌شود و دیگر هیچ. در طرف دیگر رودابه، مادر رستم، است که او نیز همین نقش را دارد.

اما در ایلیاد، زنان و زن الهه‌ها گاه محوری‌تر از مردان و پهلوانان‌اند. تتیس، مادر آشیل، که الهه‌ی دریاها نیز هست، از زئوس می‌خواهد تا جریان جنگ به نفع تروایی‌ها باشد و این خواسته عملی می‌شود. الهه آفرودیت طرفدار تروایی‌هاست و دلیل این طرفداری زیبایی پاریس است و نیز این‌که او زیبایی آفرودیت را ستوده است و در مقابل هرا و آتنه، الهه‌های طرفدار یونانی‌ها هستند. دلیل این طرفداری نیز بغضی است که هرا نسبت به پاریس دارد؛ چرا که او آفرودیت را زیباتر از هرا دانسته است (مقدمه‌ی ایلیاد: ۱۹). همین الهه‌ها برای پهلوانان سلاح تهیه می‌کنند و آن‌ها را در مواقع خطر از میدان جنگ می‌ربایند. بنابراین، در ایلیاد همه‌جا وجود زن‌ها، زن ـ الهه‌ها و زنانگی‌های آن‌ها میدان دارد و این زنانگی روح حماسی را تحت‌تأثیر قرار داده است. حتی، همان‌گونه که گفته شد، بنای ایلیاد بر ربوده شدن یک زن است. لذا، تراژدی از همین عامل ایجاد می‌شود و در بستر همین عامل پیش می‌رود و به انتها می‌رسد. اما عامل پیدایش تراژدی رستم و اسفندیار، قدرت‌طلبی یک مرد در یک طرف و دست به بند ندادن و غرور مردانگی و پهلوانی دیگری در طرف دیگر است و از همین‌جا می‌توان دانست که کدام یک، روح حماسی قوی‌تری دارند.

بحث در تفاوت مواد حماسه نیز خود مجالی دیگر می‌طلبد، پس برای این‌که مباد «جرّ جرّار کلام» به اطنابی بینجامد، این معنا را این زمان به وقت دیگری وا می‌گذاریم و برای حسن‌ختام بحث، نظر دو تن از بزرگان را می‌آوریم «ایلیاد سحرآسای اومیروس که دانشمندان فرنگی آن را کتاب آسمانی شعر دانسته‌اند در عظمت و کمال با شاهنامه‌ی معجزنمای فردوسی پهلو نتواند زد. ایلیاد خیزابه‌ای از این دریای بی‌پایان است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۴). «هیچ کدام از حماسه‌هایی که در پیوسته شده‌اند و در قلمرو فسونبار ادب به جاودانگی رسیده‌اند، با شاهنامه در سرشاری و گران‌مایگی هنری، در شور و تپش و توفندگی عاطفی، در سادگی و نژادگی، درستواری و سختگی، در پهناوری و پردامنگی پهلو نمی‌توانند زد» (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۸۸).

***

در پایان لازم است یادآوری شود که پیوستگی و ارتباط با فرهنگ یونانی و برخورداری از آن به معنای پذیرش استیلای آن نیست. زیرا یک فرهنگ می‌تواند عناصر فرهنگ دیگری را بپذیرد و آن را آن‌گونه که می‌خواهد شکل دهد. در حماسه‌های مربوط به رستم نیز چنین است؛ عناصری که وارد شده‌اند گاه صبغه‌ی یونانی خود را از دست داده‌اند. برای مثال مضمون تراژیکی که به نظر می‌رسد برگرفته از حماسه‌های یونانی باشد، در شاهنامه به دلیل تأثیرپذیری از فرهنگ‌های اصیل ایرانی؛ یعنی پیش‌زرتشتی، زرتشتی و تا حدودی اسلامی که در باورها، خصلت‌ها و اعمال پهلوانان و حتی گاه احساسات آن‌ها جلوه‌گر است، صبغه‌ی خاص خود را دارد. علاوه بر این، همه‌ی شباهت‌های موجود ناشی از تأثیر و تأثرات مذکور نیست. آن هم که هست، زیر سایه‌ی تفاوت‌های عمیقی که ناشی از تفاوت‌های اساسی فرهنگی است، جلوه‌ای ندارد.

منابع و مآخذ

۱. بهار، مهرداد، از اسطوره تا تاریخ، چ۴، تهران، نشر چشمه، ۱۳۸۴
۲. پین‌سنت، جان، اساطیر یونان، ترجمه‌ی باجلان فرخی، چ۱، تهران، اساطیر، ۱۳۸۰
۳. راسل هینلز، جان، شناخت اساطیر ایران، ترجمه‌ی باجلان فرخی، چ۱، اساطیر، ۱۳۸۳
۴. رستگار فسایی، منصور، پیکر گردانی در اساطیر، چ۱، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۳
۵. زرین‌کوب، عبدالحسین، نامورنامه، چ۲، تهران، سخن، ۱۳۸۳
۶. شعار، جعفر و حسن انوری، رزم‌نامه رستم و اسفندیار، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۳
۷. کزازی، میرجلال‌الدین، رؤیا، حماسه، اسطوره، چ۳، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۵
۸. کیا، خجسته، شاهنامه فردوسی و تراژدی آتنی، چ۲، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۴
۹. نولدکه، تئودور، حماسه ملی ایران، ترجمه‌ی بزرگ علوی، تهران، آگاه، ۱۳۷۹
۱۰. هومر، ایلیاد، ترجمه‌ی سعید نفیسی، چ۱۷، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۸۵

آزادی و وطن در شعر بهار

چکیده

در این مقاله سعی شده است مفهوم آزادی و وطن در شعر ملک‌الشعرای بهار، با تکیه بر مصادیقی از اشعار او، مورد بررسی قرار گیرد و با توجه به مفهوم گسترده‌ی وطن در شعر معاصران و اسلاف او شواهدی نیز از اشعار دیگر شعرا ذکر گردد. در این بررسی‌ها تفاوت دید و نظر این شاعر و محقق بزرگ در مورد آزادی و وطن با شعرای سلف وی ملاحظه می‌شود.

کلید واژه‌ها

آزادی، وطن، ملک‌الشعرای بهار، مشروطه.

محمدعلی افخمی خیرآبادی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های منطقه‌ی کیار شهرکرد و مدرس مراکز پیش‌دانشگاهی

مقدمه

در عصر مشروطه شاعران در مورد آزادی و وطن موضعی متفاوت با موضع شعرای قدیم اتخاذ کردند. مباحث سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و گاه اقتصادی چاشنی اندیشه‌های وطنی شعرای این دوره است. قصاید این دوره بیش‌تر به مسائل وطنی اختصاص دارند و مدح شاه و امیر و وزیر جای خود را به موضوع وطن و آزادی داده است. شاعران بیش‌تر گرایش‌های حزبی و گروهی دارند و گاه برابر هم موضع می‌گیرند. گروهی مانند سید اشرف‌الدین به فکاهیات روی آوردند و در قالب طنز مشکلات و مسائل اجتماعی و سیاسی وطن را برای مردم بیان کردند. گروهی دیگر مانند عارف قزوینی به ساختن تصانیف ملی پرداختند. بسیاری از این تصانیف با صدای خوانندگانی چون ملوک ضرابی و محمدرضا شجریان و با آهنگ‌سازی افرادی چون درویش‌خان، جهانگیر مراد حسام‌السلطنه، مرتضی نی‌داود و مرتضی حنانه به اجرا درآمد.

«در راستای تحول معنا و مفهوم وطن، شعر دوره‌ی مشروطه نیز از حالت کلاسیک و سنتی خارج و به تجدد و نوگرایی، چه در مضمون و چه در قالب، نزدیک می‌شود. آفرینش مستزادها و ترانه‌های بسیار، حکایت از این تحول قالبی و محتوایی دارد. هرچند آخوندزاده را بنیان‌گذار ناسیونالیزم (وطن‌پرستی) می‌دانند اما شاید بتوان گفت شعرا و نویسندگان پس از وی به خوبی از عهده‌ی ادامه‌ی راه او برآمده‌اند و در بسیاری موارد برتر از او ظاهر شده‌اند (آرین‌پور، ۱۳۵۷، ج۱: ۳۴۸ و ۳۴۹). به هرحال اندیشه‌ها و دیدگاه‌های شعرای این دوره در مورد وطن گرچه متفاوت است اما یک وجه مشترک در آن‌ها دیده می‌شود و آن علاقه به اعتلای میهن بدون حضور بیگانه و در قالب مملکتی آزاد است. هرچند افرادی نیز مدعی روشن‌فکری بودند اما چیزی از آزادی و وطن نمی‌دانستند و تنها به فکر منافع خویش بودند.

از چهره‌های شاخص ادبیات مشروطه می‌توان به قائم‌مقام فراهانی، فتح‌الله خان شیبانی، محمدتقی بهار، ایرج میرزا، ادیب پیشاوری، ادیب‌الممالک فراهانی، علی‌اکبر دهخدا، نسیم شمال، عارف قزوینی، میرزاده‌ی عشقی، ابوالقاسم لاهوتی و فرخی یزدی اشاره کرد. هرچند هر کدام از این چهره‌ها به یکی از جناح‌های سه‌گانه‌ی «سنت‌گرا»، «شاعر مردمی» و «بینابین» تعلق داشتند.

ادیب‌الممالک وطن را به مادر مانند می‌کند و با یادآوری قدرت، شوکت و مفاخر گذشته‌ی ایران سیه‌روزی‌های ایران و ایرانی را یادآور می‌شود و مردم را به کنار زدن فاسدان و ظالمان فرامی‌خواند:

مابیم که از پادشهان باج گرفتیم
زان پس که از ایشان کمر و تاج گرفتیم
زین پاک زمین مردم ناپاک به در کن
از کشور جم لشکر ضحاک به در کن

(یاحقی، ۱۳۷۴، صص ۲۷ تا ۳۰)

ایرج میرزا که خود پرورش یافته ی دربار است، حب وطن او را بر آن می دارد که سخن از تجدد و اصلاح طلبی و انتقاد اجتماعی بگوید: زبانی ساده و بی پیرایه اما برنده دارد. به همین دلیل بهار او را سعدی نو می داند:

سعدی نو بود و چون سعدی به دهر
شعر نو آورد ایرج میرزا

(آرین پور، ۱۳۵۷، ج۲: ۳۹۸)

دکتر شفیعی کدکنی می نویسد: «صدای اصلی مشروطه بیش تر در شعر ایرج و بهار دیده می شود. بهار از لحاظ میهن پرستی، البته میهن پرستی از چشم یک بورژواکف با میهن پرستی لاهوتی فرق دارد و ایرج به عنوان یک بورژوای اشرافی منتقد روابط اجتماعی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۳۶).

دهخدا از دیگر شاعران و نویسندگان وطن دوست است. مشکلات و مسائل اجتماعی را در قالب طنز و انتقاد بیان می کند. در یک مثنوی به تقلید از بوستان می گوید:

هنوزم ز خُردی به خاطر در است
که در لانه ی ماکیان برده دست
به منقارم آن سان به سختی گزید
که اشکم چو خون از رگ آن دم جهید
پدر خنده بر گریه ام زد که هان!
وطن داری آموز از ماکیان

(دهخدا، ۱۳۶۲: ۱۲۵)

اندیشه ی وطنی بهار

بهار اندیشه ای خاص خود دارد و بر خلاف عارف قزوینی که مخالف لیبرالیسم بود به بقای شاه و اصلاح وی با نصیحت راضی بود. پیوسته آزادی و وطن را ستایش می کرد. دکتر شفیعی کدکنی درباره ی او می نویسد: «اگر دو نهنگ بزرگ شطّ شعر بهار را بخواهیم صید کنیم یکی مسئله ی وطن است و دیگر آزادی. بهترین ستایش ها از آزادی (در همان چشم انداز بورژوازی قضیه) در آثار بهار وجود دارد و زیباترین ستایش ها از مفهوم وطن باز هم در دیوان او به چشم می خورد. بهار به سبب آگاهی وسیعی که از گذشته ی ایران داشت و به علت هیجان و شیفتگی عاطفی که نسبت به گذشته ی ایران در او بود، بهترین مدیحه سرای آزادی و وطن است؛ وطن پرستی در حد اعلای آن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۳۷ و ۳۸). بعد از فردوسی هیچ کس به اندازه ی بهار به قومیت ایرانی نیندیشیده است. زجر، تبعید، زندان و هجرت در راه وطن و آزادی بوده که دامن گیر وی شده است. حتی زمانی که در سوئیس برای معالجه، اقامت اجباری داشت از یاد وطن غافل نبود:

ای اروپا می روم سوی وطن
بعد از این یا جای تو یا جای من

(بهار، ۱۳۶۸: ۱۰۳۶)

اندیشه های بهار کاملاً منطبق با جهان وطنی (ناسیونالیزم) است. در کتاب فرهنگ سیاسی آمده است: «ناسیونالیسم مستلزم حس هم بستگی و وحدت است و این حس ناشی از عواملی ذهنی و عینی است، مانند زبان، ارزش های اخلاقی، دین، سنت های تاریخی، تاریخ، سمبل ها و تجربه های مشترک» (آشوری، ۱۳۵۷: ۱۶۷). تمام

این مشترکات در بهار و شعرش هویداست. گذشته ی پر افتخار و مقتدر ایران پیوسته در نظرش جلوه می کند. در جای جای دیوانش سخن از فردوسی، رستم، کورش، کمبوجیه و... می گوید و آرزوی همان اقتدار گذشته را دارد.

میهن پرستی بهار به معنای گرایش های افراطی و نژادپرستی های خشک و بی روح نیست. وطن پرست افراطی (شوونیست) کسی است که جز ملت و فرهنگ خود همه را به هیچ بشمارد و با آن ها سر به جدال و مخالفت بردارد. اما لحن بهار سرشار از حماسه و شور است. عشق و اعتقاد او از سر آگاهی و برگرفته از اعتقادی نجیب و اصیل به کشور و مردم خویش است و آن چه به نفع مردم و کشورش باشد دوست دارد؛ حتی اتحاد با کشورهای دیگر. هرچند این نوع نگرش، اعتقاد به جهان وطنی اسلامی نیست، اما خالی از این اندیشه نیز نمی تواند باشد. به عبارت دیگر، بهار نه معتقد به جهان وطنی قومی محض است و نه به جهان وطنی اسلامی صرف ایمان دارد. بلکه اندیشه و اعتقاد وی نسبت به وطن، جامع بین این دو است. بهار وطن را جدای از دین نمی دانست. دین و وطن را با هم می خواست. او یک ناسیونالیست مسلمان بود که لازمه ی رسیدن به قله ی عزت دنیایی را دو چیز می دانست؛ دو عصایی که ایرانی به کمک آن به قله ی عزت و شرف خواهد رسید:

دو عصا در دو دست خود دارد
که تهش ز آهن است و سر ز طلا
یک عصا دین و یک عصا وطن است
تکیه ی هر یکی بدین دو عصاست

(بهار، ۱۳۶۸: ۱۲۱۰)

از آن جا که تأثیر شعر بر افکار عمومی و در ذهن توده ی مردم از نثر بیش تر است، بهار علاوه بر مقالات گوناگونی که در مورد مسائل مختلف سیاسی نگاشته و همکاری هایی که با روزنامه های عصر خویش داشته، زبان شعر را نیز برای بیان مقاصد خویش و به خصوص بیداری مردم برگزیده است. بینش عمیق و تفکر ایده آل بهار در برخورد با جریانات مختلفی که میهن و کشور را در خود فرو برده بود قابل ستایش است. هرچند او خود اهل سیاست است اما از رفتار مزورانه ی با مردم متنفر است. وطنش را دوست دارد، به مردمش عشق می ورزد، آبادانی وطن را می خواهد و آزادی هموطنان را و در راستای دفاع از آزادی از هیچ تلاشی بازنمی ایستد. وی ریشه های عقب ماندگی را شناخته و عوامل ویرانی وطن را به خوبی فهمیده است. در نظر بهار عدل موجب آبادی و ظلم سبب ویرانی وطن است:

ملک یکی خانه ای است بنیادش عدل
خانه نپاید اگر نباشد بنیاد

(همان: ۱۸)

برای برپایی این عدالت و دادگری، گاه چون سعدی، بلکه برنده تر از او، زبان به نصیحت شاه و عواملش می گشاید:

عدل به کار است و داوری به شمار است
صدق پسند است و راستی ست مسلّم

(همان: ۱۱۵)

در جای دیگر شاه را پاسبان گله می داند و از او می خواهد امین باشد و در آبادانی وطن بکوشد:

پاسبانا تا به چند این مستی و خواب گران
پاسبان را نیست خواب، از خواب سر بردارهان

(همان: ۶۵)

وقتی آزادی مردم را وابسته به خردمندی و عدالت پادشاه می داند، بدون ترس و بیم، زبان به انتقاد از او می گشاید. حتی از مقایسه ی شاه وقت با چنگیز نمی هراسد. شجاعت بهار محرکی قوی به نام عشق به وطن دارد وگرنه در دورانی که به استبداد صغیر معروف است، سخن گفتن از بیدادگری کار آسانی نیست:

کشت ملت را کردی ز ستم پاک درو
شد کهن قصه ی چنگیز ز بیداد تو نو

(همان: ۱۲۷)

در جای دیگر به بی کفایتی شاه و نادانی او، به مثابه ی یکی از علل رکود و عقب ماندگی میهن، اشاره می کند و شاه را مورد انتقاد قرار می دهد:

زین شه نادان امید ملک رانی داشتن
هست چون از دزد چشم پاسبانی داشتن

(همان: ۳۱۳)

تکیه ی بیش از حد شاه و نمایندگان فرمایشی به بیگانه، بهار را خشمگین می کند. از این که می بیند بیگانگان در امور داخلی کشور دخالت می کنند و در مجلس نفوذ گسترده ای دارند به شدت آزرده می شود. تیغ زبان می گشاید که بیگانه هرگز آشنا نمی شود:

اجنبی یار گردد نگردد
خصم غم خوار گردد نگردد

(همان: ۱۴۶)

بهار، وجود جهالت و عامی بودن مردم را در برخورد با توطئه ها از عوامل عقب ماندگی کشور می داند. وی می داند حکومت بر مردمی که در جهالت نگه داشته شوند آسان تر است تا بر مردمی که بینش سیاسی و اجتماعی عمیق دارند. از نظر او رسوم و قیود کهن گاه موجب پس ماندگی ملت هاست. تقلید هم ناروا ست. اگر مردم از علم و تمدن گریزان نباشند پیشرفت می کنند. به همین جهت می گوید:

ز زندان تقلید بیرون جهیم
به شریان عادات نشتر زنیم

(همان: ۷۹۰)

و جای دیگر از دوری ملت از علم و فلسفه می‌گوید:

از شیمی و جغرافی و تاریخ نفوریم
از فلسفه دوریم

(همان: ۲۶۲)

در دیوان بهار، جنگ بزرگ‌ترین عامل ویران‌کننده‌ی کشورها دانسته شده است. بهار، آتش‌افروزی‌های دشمنان را مورد نکوهش قرار می‌دهد و جنگ را نابودکننده‌ی نسل بشر می‌داند. قصیده‌ی معروف جغد جنگ او حکایت از این تنفر شدید دارد:

فغان ز جغد جنگ و مُرغوای او
که تا ابد بریده باد نای او
زهی کبوتر سپید آشتی
که دل بَرَد سرود جان‌فزای او

(همان: ۸۲۴)

موضع بهار، در برابر این عوامل، در درجه‌ی اول به بینش عمیق او بازمی‌گردد. بهار ریشه‌یابی می‌کند تا ریشه‌ی فساد و رکود را بخشکاند. سپس، مردم را بیدار می‌کند. پیدایش صنعت چاپ این امر را برای بهار میسر می‌کند. وقتی اقدامات دولت‌مردان به گوش مردم می‌رسید بسیاری از آنان قادر بودند خوب و بد آن‌ها را تشخیص دهند. به علاوه، سخنرانی‌ها، اشعار و مقالات بهار به آگاهی آن‌ها کمک می‌کرد.

بهار وطن‌پرستی است که سکوت را دوست ندارد. در برابر هیچ کس و هیچ چیز سکوت نمی‌کند. فریاد او تنها در گفتن چند بیت شعر و نوشتن چند مقاله خلاصه نمی‌شود. او مرد عمل است و در راه مبارزات وطنی از لحظه لحظه‌های خود بهره می‌برد. بهار خود رنج‌ها کشیده و خون‌ها خورده است. زندان، تبعید، تعقیب، ناسزا، نکوهش بدخواهان و حتی سوء قصد ترور، همه را در راه احیا و اصلاح وطن متحمل شده است. گاه در بدترین شرایط زندگی می‌کرد، اما عشق به وطن و آزادی ملت تحمل این شرایط سخت را برایش میسر می‌کرد. در این مورد می‌گوید:

فعل در راستی گواهم بس
راست گفتم همین گناهم بس
گفتم از راستی بزرگ شدم
در جهان این یک اشتباهم بس
ترک سر کرده‌ام به راه وطن
دست در آستین گواهم بس

(همان: ۱۲۴۲)

که بیت اخیر اشاره به شکسته شدن دست او دارد. هیچ‌گاه غم غربت و دوری از خانواده عزم آهنین او را سست نکرد. بلکه او را جسورتر و آبدیده‌تر کرد. هر چند گاهی از اوضاع نامساعد زندگی شکایت می‌کرد اما این گلایه‌ها موقتی بود و به زودی به یاد می‌آورد که تحمل این شدائد در راه وطن و آزادی شیرین‌تر از زندگی در ناز و نعمت و زیر سلطه‌ی اجنبی است:

شب عید است و من غریب و اسیر
بسته تقدیر پنجه‌ی تدبیر
قرض بالای قرض خوابیده
خانه‌ام چون دلم خرابیده

(همان: ۹۰۴)

آزردگی روح و دل بهار در زندان شهربانی در سال ۱۳۱۲ از خلال ابیات زیر پیداست:

من نگویم که مرا از قفس آزاد کنید
قفسم برده به باغی و دلم شاد کنید
فصل گل می‌گذرد هم‌نَفَسان بهر خدا
بنشینید به باغی و مرا یاد کنید

(همان: ۱۷۹)

و چند بیت بعد، وقتی به یاد وطن می‌افتد، رنج زندان را از خاطر می‌برد:

آشیان من بیچاره اگر سوخت چه باک
فکر ویران شدن خانه‌ی صیاد کنید

(همان: ۱۷۹)

در راه مبارزات وطنی خود گاهی نیز مجبور به تقیه بود. چون در زندان امکان فعالیت سیاسی و حزبی برای او فراهم نمی‌شد و مردم به راهنمایی‌ها و روشنگری‌های بهار نیاز داشتند ناچار بود لب به ستایش ظاهری شاه بگشاید. اما به محض رهایی از زندان با شدت بیش‌تری به مبارزه می‌پرداخت. مهرداد بهار در این زمینه می‌نویسد در تابستان سال ۱۳۰۸ خورشیدی که بهار در زندان بود تنگی و تاریکی زندان و گرم و کثیف بودن آن، از یک طرف و مشرف بودن زندان به خیابان و سر و صدای عابران و هیاهوی مردم از طرف دیگر، او را سخت می‌آزرد و به وحشت ناشی از بی‌سروسامانی و فقر خانواده‌اش نیز افزوده می‌شد و او را روز به روز ناتوان‌تر می‌کرد تا این‌که به سرودن قصیده‌ای تقیه‌آمیز برای پهلوی اقدام کرد، که مطلع آن چنین است:

یاد ندارد کس از ملوک و سلاطین
شاهی چون پهلوی به عزّ و به تمکین

(همان: ۵۰۷)

قصیده‌ی معروف لزنیه‌ی بهار که در سوییس به هنگام معالجه‌ی بیماری وی سروده شده است، حکایت از وطن‌پرستی شدید وی دارد. نه بیماری و نه غربت، هیچ‌یک مانع نشد که وطن را فراموش کند:

مه کرد مسخر دره و کوه لزن را
پر کرد ز سیماب روان دشت و چمن را
یارب تو نگهبان دل اهل وطن باش
کامید بدیشان بود ایران کهن را

(همان: ۸۰۷)

در مسیر مبارزات خود تا آن‌جا پیش

می‌رود که مورد سوء قصد قرار می‌گیرد. اما از خوش‌اقبالی جان سالم به در می‌برد و به جای او واعظ قزوینی، مدیر روزنامه‌ی رعد که بسیار به بهار شبیه بود، کشته می‌شود. حتی زمانی که از سیاست کناره‌گیری می‌کند نمی‌تواند سکوت کند. زبانش در خدمت بیانش است، تیز و برنده. این فعالیت‌ها و مبارزات مستلزم داشتن شهامت و شجاعت است که در وجود وی نهفته است:

پهلوی تاج به سر گر نهد از بدکاری است
نیست آن تاج گذاری که کله برداری است

(همان: ۴۱۰)

به همین دلیل حاضر است مرگ را با شهامت بپذیرد، اما چاپلوسی نکند و جَلَب نباشد:

مردن اندر شجاعت ادبی
بهتر از چاپلوسی و جلبی
من بر آنم که نیست زیر سپهر
صفتی چون شجاعت ادبی

(همان: ۲۹۹)

چون بهار خود مبارز، پرجنب‌وجوش و فعال است، غفلت و رخوت را برای اهل وطن، که آرزومند آزادی و سربلندی‌اند، نمی‌پسندد. وی مرگ با آگاهی و برای وطن را افتخار می‌داند:

ای ایرانی خفتی و بگذشت بسی
برخیز و به کار خویش بنگر نفسی
ور کشته شوی جز این مبادت هوسی
کاین خانه از آن توست نی زآن کسی

(همان: ۱۲۹۲)

هیچ چیز از دید بهار پنهان نمی‌ماند. او تنها مرد سیاست و ادب نیست. در نظر او مفاسد اجتماع و پلیدی‌های فیزیکی محیط اجتماعی نیز مخل آسایش و رفاه مردم است. او می‌بیند اموال بیت‌المال صرف مسافرت‌های خارجی و عیاشی درباریان می‌شود. مردم با کم‌ترین امکانات زندگی می‌کنند و وسیله‌ی نقلیه‌ی عمومی مردم تهران یک واگن اسبی است. آن‌گاه، شاه دم از علم و تمدن می‌زند. دراین‌باره می‌گوید:

در پایتخت تهران این بوالعجب که نبود
ز آثار علم و عمران چیزی سوای واگون

(همان: ۳۳۵)

وقتی می‌بیند مردم شهر باید روزانه در حمامی استحمام کنند که آبی آلوده دارد و بی‌شک انواع بیماری‌های پوستی را به دنبال خواهد داشت، می‌گوید:

پیکر شودش زرد به رنگ مگس نحل
هرکس که برون رفت ز کندوی خزینه

(همان: ۳۳۷)

یکی از اندیشه‌های وطن‌پرستی بهار آرزوی صلح و آشتی برای وطن و پیروزی ملت‌ها در برابر استبداد بود. به همین جهت از پیروزی مردم شوروی خرسند می‌شود و از تسلط کمال آتاتورک در ترکیه ابراز نارضایتی می‌کند. جنگ جهانی را بلایی عالم‌گیر می‌داند که مانع آرامش و پیشرفت کشورها ازجمله ایران می‌شود. با این توصیف هرچند بهار خواستار مجد و عظمت ایران کهن است اما این بدان معنا نیست که با اصلاحات و تجدد و پیشرفت کشور، پابه‌پای صنعت جهانی، مخالف باشد. بلکه اصلاحات را برای ترقی وطن لازم می‌داند؛ حتی به قیمت جان:

یا مرگ یا تجدد و اصلاح
راهی جزاین دو پیش وطن نیست

(همان: ۲۸۷)

اصلاحاتی که بهار بدان معتقد است خارج از چارچوب دین نیست. اصلاحات، هرچند هم که مفید باشد، نباید به قیمت بی‌حجابی زنان و خودباختگی فرهنگی به دست آید. از این منظر، وطن‌دوستی بهار هرگز شائبه‌ی افراطی‌گری به خود نگرفته و از چارچوب موازین شرع و اسلام خارج نشده است. برداشت او از آزادی هرگز به معنی هرج و مرج نبوده چنان که خود نیز به خودباختگی فرهنگی و بی‌هویتی دچار نشده است. مسافرت‌هایی که به فرنگ داشته هرگز او را تحت‌الشعاع قرار نداده و به روشنفکر غرب‌زده تبدیل نکرده، زیرا دارای روح آزادگی و آریایی است.

بهار آزادی‌خواهان و اصلاح‌طلبان را می‌ستاید و پیشوایان نهضت ملی را دوست دارد و از این‌که آزادی‌خواهان به دست استبداد سرکوب می‌شوند، سخت اندوهگین می‌شود. در مرگ خیابانی چنین می‌سراید:

در دست کسانی است نگهبانی ایران
کاصرار نمودند به ویرانی ایران
پامال نمودند و زدودند و ستردند
آزادی ایران و مسلمانی ایران
گر خون خیابانی مظلوم بجوشد
سرتاسر ایران کفن سرخ بپوشد

(بهار، ۱۳۶۸: ۳۳۸ و ۳۳۹)

محمدعلی سپانلو می‌نویسد، بهار برخلاف شعرای دیگر چون میرزاده‌ی عشقی وقعی به ظواهر و اصلاحات ظاهری نمی‌نهد. جمهوری رضاخانی را فریبی بزرگ می‌داند و مخالفت خود را با آن اعلام می‌کند. به‌رغم میل عارف قزوینی و عشقی، در روزنامه‌ی ناهید، که وابسته به سردار سپه بود، جمهوری‌نامه‌ی معروف خود را، که درواقع ذم شبیه به مدح بود، سرود:

جمهوری ایران چو بود عزت احرار
سردار سپه مایه‌ی حیثیت احرار
ننگ است که ننگین شود این نیّت احرار
کاین صحبت اصلاح وطن نیست که جنگ است

(سپانلو، ۱۳۷۴: ۳۸ و ۳۹)

که اگر کلمات آغاز مصاریع را در کنار هم قرار دهیم این بیت حاصل می شود:

جمهوری سردار سپه مایه ی ننگ است
کاین صحبت اصلاح وطن نیست که جنگ است

بهار آزادی را یک اصل خدادادی می داند که مایه ی آبادی شکوفایی است و هیچ کس حق سلب این آزادی را از ملت ها ندارد:

آزادی ماست اصل آبادی ما
این است نتیجه ی خدادادی ما
آزاد بزی ولی نگر تا نشود
آزادی تو رهزن آزادی ما

(بهار، ۱۳۶۸: ۱۲۹۳)

بهار وطنیاتش را با دیده ی تر می گوید، هرچند می داند دم گرمش در آهن سرد این مردم اثر نمی کند:

وطنیاتی با دیده ی تر می گویم
با وجودی که در آن نیست اثر می گویم

(همان: ۱۹۹)

حتی در غزلیاتی هم، که ظاهر عاشقانه دارند، بوی وطن خواهی به مشام می رسد:

صبا ز طره ی جانان من چه می خواهی
ز روزگار پریشان من چه می خواهی
دوباره آمدی ای سیل غم نمی دانم
دگر ز کلبه ی ویران من چه می خواهی؟

(همان: ۵-۱۲۰۴)

و گاه عشق را با وطن درمی آمیزد:

نه هر که درد دیار و غم وطن دارد
به راستی خبر از درد و داغ من دارد
به حق شام غریبان نگاه دار ای زلف
دل مرا که پریشانی از وطن دارد

(همان: ۱۲۳۲)

وی، زبانی پرشور و گرم و محرک دارد و «با همین زبان ایرانیان را به مسئولیت سنگین خود آگاه می کند و غرور ملی و حس وطن پرستی را در آن ها زنده می کند و طنین زنگ های پرخطر و هولناک دخالت بیگانگان را در گوش های آنان به صدا درمی آورد که: به هوش باش که ایران تو را پیام دهد» (حائری، ۱۳۷۵: ۷۹۱، به نقل از مقاله ی فلاح رستگار).

آن چه مسلم است این است که بهار عمر سیاسی و علمی و ادبی خود را در راه وطن و آزادی و برای بیداری مردم صرف کرد. به واقع، او یکی از آزادی خواهان واقعی ادبیات مشروطه است. در طول حیات پربار خود، چه آن گاه که ملک الشعرای آستان قدس رضوی شد، چه آن زمان که نماینده ی مجلس بود و چه در دوران کناره گیری از سیاست، دست از مبارزات آزادی خواهانه برنداشت. هرگز تخم تفرقه در میان ملت نپاشید و بذر کینه در دل های آنان ننشاند. همواره به اتحاد و همدلی سفارش کرد:

چند گویی چرا ما اسیریم
زان که آزادی ما اسیران،
جنبش و دوستی و وداد است
روز یک رنگی و اتحاد است

(بهار، ۱۳۶۸: ۱۴۶)

نتیجه

از ویژگی هایی که در این مقاله درباره ی بهار آمده است می توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. وطن دوستی بهار از نوع ناسیونالیزم افراطی نیست.

۲. بهار وطن را جدای از دین نمی خواهد هرچند اندیشه های بازگشت وطن به اقتدار باستانی آن در اشعارش موج می زند.

۳. بهار آزادی را جدای از شرع نمی پسندد. از نظر او آزادی غربی بی بند و باری و غربزدگی است.

۴. اصلاح طلبی بهار در چارچوب موازین شرع است. اصلاحات از نظر او نباید به قیمت خودباختگی فرهنگی و بدحجابی زنان تمام شود.

۵. آزادی خواهی و صلح دوستی بهار تنها برای ایران نیست. او صلح و آرامش جهانی را از عوامل پیشرفت ملت ها می داند و معتقد است جنگ طلبی زورمداران تنها به ضرر ملت های جهان سوم نیست، مردم کشورهای آتش افروز نیز متضرر می شوند.

قصیده ی جغد جنگ او با مطلع

«فغان ز جغد جنگ و مرغوای او
که تا ابد بریده باد نای او»

مبیّن همین اندیشه است.

منابع و مآخذ

۱. آرین پور، یحیی، از صبا تا نیما، ۲ جلد، چ۵، تهران، کتاب های جیبی فرانکلین، ۱۳۵۷
۲. آشوری، داریوش، فرهنگ سیاسی، چ۱، تهران، مروارید، ۱۳۵۷
۳. ایازی، سیدمحمدعلی، آزادی در قرآن، چ۱، تهران، مؤسسه ی نشر و تحقیقات ذکر، ۱۳۷۹
۴. بهار، محمدتقی، دیوان، به کوشش مهرداد بهار، ۲ جلد، چ۵، تهران، توس، ۱۳۶۸
۵. ترابی، علی اکبر، جامعه شناسی ادبیات فارسی، چ۱، تبریز، فروغ آزادی، ۱۳۷۶
۶. حائری، عبدالهادی، آزادی های سیاسی و اجتماعی، چ۱، مشهد، جهاد دانشگاهی، ۱۳۷۴
۷. ـــــــ، سیدهادی (کورش)، میلاد بهار، ۲ جلد، چ۱، تهران، حدیث، ۱۳۷۵
۸. سپانلو، محمدعلی، ملک الشعرای بهار، چ۱، تهران، طرح نو، ۱۳۷۴
۹. سعدی، شیخ مصلح الدین، کلیات، به تصحیح محمدعلی فروغی و مقدمه ی عباس اقبال آشتیانی، چ۸، تهران، جاویدان، ۱۳۷۱
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، چ۱، تهران، توس، ۱۳۵۹
۱۱. ـــــــ، تلقی قدما از وطن، مجله ی الفبا، شماره ی ۳، ص ۸
۱۲. صفا، ذبیح الله، حماسه سرایی در ایران، چ۵، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹
۱۳. یاحقی، محمدجعفر، چون سبوی تشنه، چ۱، تهران، جامی، ۱۳۷۴

ساختمان واژه

چکیده

نویسنده در این مقاله، به بعضی نکات دستوری مربوط به تکواژهای تصریفی و اشتقاقی مبحث دستور زبان، که در دوره‌ی متوسطه تدریس می‌شود، اشاره کرده و پیش‌نهادهایی اصلاحی نیز ارائه داده است.

کلید واژه‌ها

تکواژ تصریفی،
تکواژ اشتقاقی، پیشینه‌ی تاریخی
واژه‌ها، صامت میانجی

اسدالله حیرانی
کارشناس ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان‌ها
و مراکز پیش دانشگاهی کرمانشاه

تکواژهای وابسته‌ی دستوری دو نوع‌اند: تصریفی و اشتقاقی

۱ . **وند تصریفی**: این وند خاصیّت زایایی ندارد و در نتیجه‌ی ترکیب آن با تکواژهای آزاد، واژه‌ی جدیدی ساخته نمی‌شود بلکه صرفاً تغییراتی نظیر تغییر در شمار، شناس یا ناشناس بودن شخص، مثبت یا منفی بودن و ... در واژه به وجود می‌آورد. برای روشن شدن موضوع، وند «ها» را به «کتاب» می‌افزاییم؛ محصول این ترکیب واژه‌ی «کتاب‌ها» ست که همان واژه‌ی پیشین قبل از ترکیب با «ها» ست که فقط از نظر شمار تفاوت پیدا کرده است.

به‌طور کلی وندهای زیر را می‌توان وند تصریفی محسوب نمود: الف) نشانه‌های جمع: ها، ان، ات، ین و ون ب) نشانه‌ی نکره (ی) پ) شناسه‌ها: ـَم، [ا]ی، ـَد، [ا]یم، [ا]ید، ـَند ت) پیشوندهای فعل: می، همی، نَ(ن)، مَ، بِ(بَ) ث) نشانه‌ی صفت تفضیلی یا برتر(تر) ج) نشانه‌ی صفت عالی یا برترین(ترین).

۲ . **وند اشتقاقی**: این وند قابلیّت زایایی دارد و در نتیجه‌ی ترکیب آن با تکواژهای آزاد و واژه‌ها، واژه‌های دیگری ساخته می‌شود که محصول ترکیب به شمار می‌آید.

مثال۱: واژه‌ی «کوزه‌گر» یک اسم یا صفت شغلی است که از ترکیب آن با وند«ی» واژه‌ی «کوزه‌گری» تولید می‌شود که نام یک حرفه است و با «کوزه‌گر» متفاوت است.

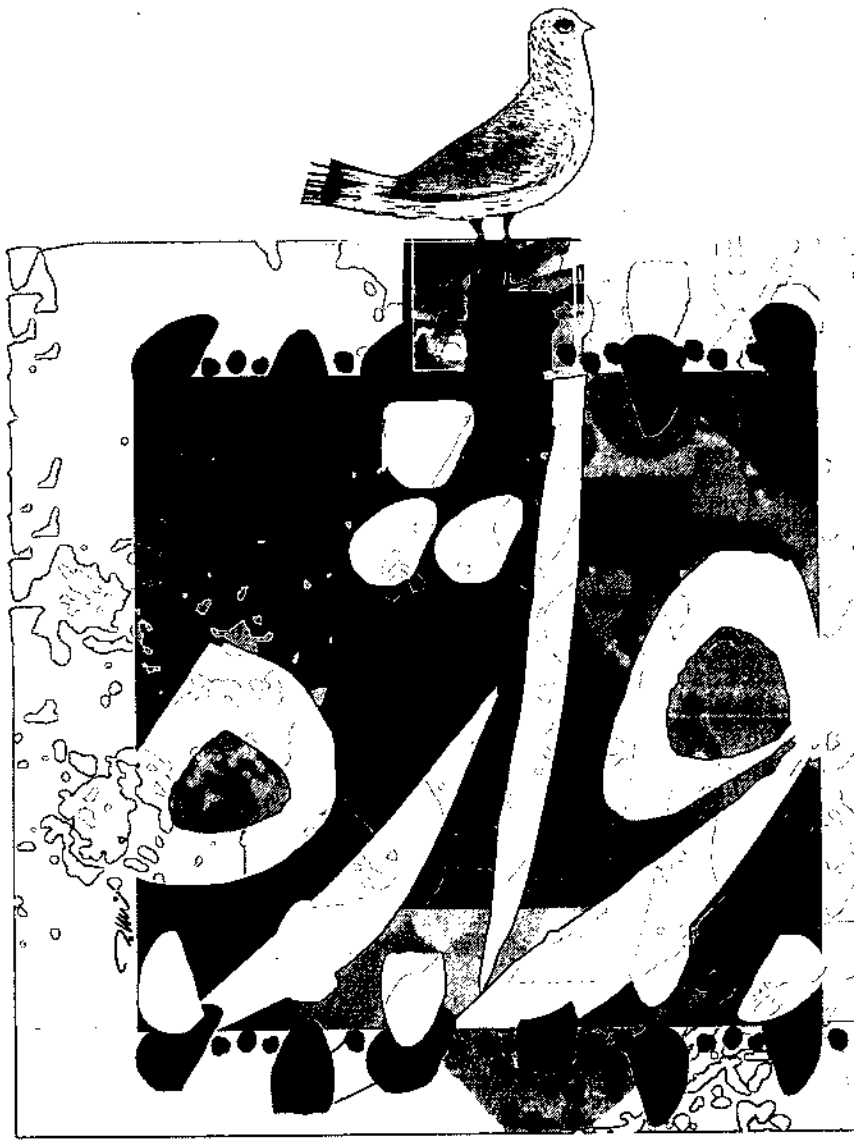
مثال۲. «رفت» بن ماضی و از مقوله‌ی فعل است و اگر وند اشتقاقی «ار» با آن ترکیب شود، محصول این پیوند، واژه‌ی «رفتار» است که معنایی غیر از «رفت» دارد و از نظر دستوری نیز جزء مقوله‌ی اسم است.

نکته‌ی ۱: از مهم‌ترین تفاوت‌های تکواژهای تصریفی و اشتقاقی این است که وند تصریفی همواره یکی از وابسته های هسته در واحد گروه، به شمار می‌آید و این نکته نشانه‌ی آن است که این گونه وندها با واژه‌ی همراه خود ترکیب نشده و تا حدودی استقلال خود را حفظ نموده‌اند اماً هیچ یک از وندهای اشتقاقی این خصوصیت را ندارند. مثلاً در واژه‌ی «کتاب‌ها»، کتاب، هسته و «ها» وابسته‌ی پسین آن است امّا اگر وند اشتقاقی «ار» را در واژه‌ی «گفتار» در نظر بگیریم، خواهیم دید که «گفتار» هسته است و وابسته‌ای ندارد و این همان تفاوت ظریفی است که بین این دو نوع وند وجود دارد.

نکته‌ی ۲. بعضی از واژه‌های معنادار غیر وندی، گاهی در واژه‌سازی به کار می‌روند و ویژگی وندها را می‌یابند که می‌توان آن‌ها را «شبه‌وند» نامید. این واژه‌ها بر خلاف وندها، معنای مستقلی دارند، امّا در حالتی که گفته شد، در جایگاه وندهای واژه‌ساز زبان عمل می‌کنند. در این چنین وضعیّتی، دیگر معنای اصلی و اولیّه‌ی آن‌ها مطرح نیست، بلکه آن‌ها معنا و وضعیّت دستوری جدیدی یافته‌اند.

کلماتی مانند غیر، سرا، خانه و... امروزه گاهی مانند وند عمل می‌کنند. مثلاً «غیر» هرگاه در چنین حالتی قرار بگیرد، کلمه را منفی می‌کند و نقش وند «نا» را در واژه‌سازی ایفا می‌نماید «غیر محسوس = نامحسوس» و «غیر ممکن = ناممکن». هم چنین‌اند: «فرهنگسرا، کتابخانه»

نکته‌ی۳. در کتاب‌های درسی اشاره شده است «در تشخیص تکواژهای سازنده‌ی واژه‌ها نباید پیشینه‌ی باستانی و تاریخی زبان را مورد نظر قرار داد». بر همین اساس، واژه‌هایی نظیر دبستان (دب+ستان)، مژه (مو+چه)، تابستان (تاب+ستان)،



زمستان(زم+ستان)، دیوانه (دیو+انه)، کوچه (کو+چه)، پارچه (پاره +چه)، بنگاه (بن+گاه)، دستگاه (دست+گاه)، شیرین (شیر+ین)، تهمتن (تهم+تن)، رستم (رس+تهم)، ناودان (ناو+دان)، زنخدان(زنخ+دان)، دشمن (دش+من)، دشوار (دش+خوار) و... را باید واژه‌ی مشتق محسوب نمود و تکواژهای سازنده‌ی آن‌ها را نادیده گرفت.

در این‌باره، آن‌چه که به‌نظر می‌آید مورد توجّه کافی واقع نشده، قانونمندسازی موضوع است.

به‌راستی اگر موضوع مذکور، قاعده‌مند نگردد، معلمان زبان و ادبیات فارسی برای فراگیران خویش با چه استدلالی در مورد واژه‌هایی مانند «دیوانه، مردانه»، «شیرین، رنگین» ثابت نمایند که واژه‌های اوّل، ساده و واژه‌های دوم هر دسته مشتق‌اند؟

اگر ملاک پیشینه‌ی تاریخی آن‌هاست، منظور چیست؟ آیا منظور قدمت و کهنگی آن‌هاست؟ اگر چنین است ـ که نیست ـ تاریخ‌مبنای کهنگی و نیز زمان ساخت هر واژه را معلوم نمایید تا تکلیف روشن شود. اگر معیار صدور حکم در این گونه موارد، معنای واژه باشد که دست‌کم باید با معنای یکی از اجزای سازنده‌ی خود ارتباط داشته باشد، باز هم به بن‌بست خواهیم خورد. لذا، اگر قاعده و اصلی مبنای قضاوت قرار نگیرد، چگونه می‌توان پذیرفت که برای مثال دیوانه (دیو+انه) یک تکواژ است امّا مردانه (مرد+انه) دو تکواژ؟ در حالی که وند هر دو واژه یک‌سان است و تکواژ آزاد هر دو مورد نیز زنده و دارای کاربرد. ضمناً مفهوم کلی واژه نیز در هر دو مورد با یکی از اجزا مرتبط است؛ پس علّت این دوگانگی در قضاوت چیست؟

به‌نظر می‌رسد توضیحات زیر به رفع ابهام کمک کند:

۱. واژه‌هایی که دست‌کم یکی از تکواژهای آن‌ها ـ تکواژ پایه یا وند ـ در زبان امروز، کاربرد یا زایایی خود را از دست داده است و دیگر در ساخت واژه‌ها از آن‌ها استفاده نمی‌شود. اگر واژه‌هایی مانند «امروز، امسال و امشب» را مورد ارزیابی قرار دهیم، خواهیم دید که وند «ام» در این واژه‌ها امروزه از دایره‌ی تکواژهای زاینده‌ی فارسی زبانان خارج شده است و با این تکواژ، واژه‌ای ساخته نمی‌شود. پس می‌توان سه واژه‌ی مذکور را ساده به‌شمار آورد. واژه‌ی «تهمتن» نیز مشمول همین توضیح می‌گردد زیرا یکی از

اجزای آن «تَهَم» امروزه کاربرد ندارد.

۲. هم‌چنین‌اند واژه‌هایی که پس از ترکیب تکواژها، به‌تدریج یکی از تکواژهای سازنده‌ی آن، تغییر شکل داده و هیئتی جدید یافته‌اند؛ در این قسمت می‌توان واژه‌هایی مانند: «دشوار، رستم و مژه» را نام برد که یکی از تکواژهای آن‌ها پس از ترکیب تدریجاً، تغییر شکل داده‌اند: دش+خوار (وار) و...

اگر این نظریه را بپذیریم، قاعده‌ای بر موضوع مترتّب می‌گردد و اندکی از سردرگمی و اعمال سلیقه‌های شخصی ممانعت به‌عمل می‌آید. بنابراین، وقتی دو واژه‌ی «گلستان و زمستان» مورد تحلیل ساختاری قرار می‌گیرند، متوجه می‌شویم که در واژه‌ی «گلستان» هیچ یک از موارد دوگانه‌ی مذکور صادق نیست. پس، این واژه از دو تکواژ ترکیب شده است امّا واژه‌ی «زمستان» را باید ساده به‌شمار آورد زیرا مطابق بند یک، تکواژ «زم» به معنی (سردی یا سرما) که تکواژ پایه‌ی آن نیز هست، در زبان امروز کاربرد ندارد. امّا واژه‌ای مانند «تابستان» به‌نظر نمی‌رسد که بتوان آن را ساده محسوب نمود زیرا هیچ‌یک از موارد دوگانه‌ی بالا درباره‌ی آن صدق نمی‌کند[1].

نکته‌ی۴. بعضی از واژه‌های دستوری مانند نقش‌نمای اضافه (ـِ)، حرف ربط (و، تا) و حرف اضافه «وند اشتقاقی» محسوب می‌شوند؛ مانند (ـِ) در «تختخواب»، (تا) در «سرتاسر»، (به) در سربه‌سر و...

نکته‌ی۵. با توجه به این نکته که واژه اعم از اسم، صفت، فعل و... است و از طرفی در تقسیم‌بندی واژه از نظر ساختمان، آن را به ساده، مشتق و... تقسیم نموده‌اند، این سؤال به ذهن متبادر می‌گردد که آیا فعل نیز از نظر ساختمان لفظی دارای همان انواع (ساده، مشتق و...) هست یا نه؟[2]

نکته‌ی۶. مواردی در کتاب‌های درسی، مورد غفلت واقع شده است از جمله ساختار برخی افعال ماضی، مانند افعال خانواده‌های (بوسیدن، جنگیدن، رقصیدن و...) که بن ماضی آن‌ها همان «بن مضارع» است[3]. مورد دیگر شمارش تکواژهای فعل‌هایی مانند «می‌کشیدم» و «می‌کشانیدم» است، که نیاز به بررسی و توضیح بیش‌تر دارند.

برای جلوگیری از بروز این گونه موارد که ناقض یکدیگرند، می‌توان پیش‌نهاد کرد در افعالی که «بن مضارع» در ساختار آن‌ها وجود دارد، استقلال موجودیت بن مضارع لحاظ شود و علامت‌های ماضی‌ساز (ت-د-ید-اد) را نیز یک تکواژ به‌حساب آورد امّا در دیگر افعال که چنین وضعیتی ندارند مانند افعال خانواده‌های (آمدن، انداختن، دیدن و...)، که به نظر برخی محقّقان از جمله دکتر محمدرضا باطنی پس از حذف ستاک ماضی، بن مضارع آن‌ها با تغییر آوایی حاصل می‌شود، بهتر آن است که پیشینه‌ی آن‌ها را در نظر نگیریم و به همان شیوه‌ی رایج کنونی عمل نماییم، مثال: آمدم = آمد+َم

نکته‌ی۷. گاهی این سؤال به ذهن متبادر می‌شود که در واژه‌های دارای «صامت میانجی» تکلیف شمارش تکواژها چیست؟ مانند گویش، زیبایی و...

به‌نظر می‌رسد در پاسخ به این پرسش بتوان گفت: به دلیل آن‌که صامت میانجی هیچ یک از ویژگی‌های وندها (اشتقاقی و تصریفی) را ندارد و کاربرد آن، صرفاً برای جلوگیری از التقای دو مصوّت است، بنابراین نمی‌تواند یک تکواژ محسوب شود. لذا، در مواردی که صامت میانجی در ساختار یک واژه قرار دارد، هنگام تجزیه نباید آن را محسوب نمود. برای مثال، واژه‌هایی نظیر «پختگی» در کتاب‌های درسی به این صورت تجزیه شده است: (پخت+ـه+گی)

حال اگر می‌پذیریم که به‌کار بردن «گ» در واژه‌ی مذکور، برای جلوگیری از التقای مصوّت‌های «ـِ» و «ي» بوده است پس هنگامی که واژه به اجزا (تکواژها) تجزیه می‌شود علت و سببی برای ماندگاری صامت میانجی باقی نمی‌ماند. بنابراین، نباید آن را به حساب آورد. به بیان دیگر، وقتی که مصوّت‌های مذکور از هم جدا می‌شوند حضور و وجود صامت میانجی منتفی است. پس در تجزیه‌ی واژه‌ی «پختگی»، تکواژها عبارت‌اند از: (پخت+ـه+ي)

۱. کاربرد رایج و امروز تکواژ، چه مستقل و چه وابسته، ملاک مناسب و تعیین‌کننده‌ای برای تعیین «ساده» و «مشتق» بودن است. بنابراین، «تاب» یا «زنخ» در «تابستان» و «زنخدان» چون کاربردی در فارسی رایج و معیار به معنی «گرما» و «چانه» ندارند (مثل «گل» و «نمک» در «گلستان» و «نمکدان»)، برای ساده و غیرمشتق دانستن آن‌ها کفایت می‌کند (مجله‌ی رشد).

۲. یا مقایسه‌ی «گو» و «حرف بزن» در می‌یابیم که اولی تکواژی ساده است. امّا «حرف بزن» از تکواژهای مستقل «حرف» و «بزن» ساخته شده، بنابراین، مشتق است و قابل تفکیک (مجله‌ی رشد).

۳. معمولاً افعال، یک بن ماضی و یک بن مضارع دارند که متفاوت‌اند (گفت/گو، رفت/رو، خواند/خوان...). اما در فعل‌های به اصطلاح جعلی (رقصیدن، بلعیدن، طلبیدن، جنگیدن)، که تعدادشان محدود است، بن فعل ماضی و مضارع آن‌ها یک اسم مشترک است و ضابطه‌ی خاص خود را دارند (مجله‌ی رشد).

منابع و مآخذ

باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی/چ۴، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۱

نجفی، ابوالحسن، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، چ۳، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۳

مشکور، محمدجواد، دستورنامه در صرف و نحو زبان فارسی، چ۱۳، تهران، شرق، ۱۳۶۸

اسطوره‌های ملی قصه‌های اسلامی

چکیده

نویسندگان در این مقاله، تعدادی از اسطوره‌های ملی را، که با داستان‌های قرآنی و اسلامی شباهت دارند، تطبیق و بررسی کرده‌اند؛ از جمله «برادرکشی فرزندان فریدون با برادرکشی قابیل و هابیل»، «به آسمان رفتن کاووس‌شاه با به آسمان رفتن فرعون»، «قصه‌ی داراب از آب گرفته شده با قصه‌ی موسی(ع)»، «خواب دیدن ضحاک برای تولد فریدون با خواب دیدن نمرود برای تولد ابراهیم(ع)»، «ادعای خدایی جمشید با ادعای خدایی فرعون»، «قصه‌ی تهمورث دیوبند با سلیمان(ع)»، «ماجرای سیاوش و سودابه با یوسف و زلیخا»، «رفتن سیاوش در آتش با رفتن ابراهیم(ع) در آتش»، «قصه‌ی نخستین زوج از نطفه‌ی کیومرث با نخستین زوج از آدم(ع)»، «به چاه انداختن رستم با به چاه انداختن یوسف(ع)» و بالأخره «منجی در مکتب زردشت با منجی در اسلام». در این جا، به دلیل محدودیت صفحات مجله و هم‌چنین آشنایی دبیران با چنین مجموعه‌هایی، تنها به درج چند نمونه از آن‌ها اکتفا می‌شود.

کلیدواژه‌ها

سلم و تور و ایرج، قابیل و هابیل، داراب و موسی، سیاوش و یوسف، منجی زردشت و منجی اسلام

هوشنگ اسکندری و مژگان اسکندری

هردو کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی از ارسنجان

۱. داستان فریدون و پسران/ داستان هابیل و قابیل

الف) فریدون از آن پس جهان را به سه بخش کرد، روم و خاور (مغرب) را به سلم، ترک و چین را به تور و ایران را به ایرج داد. پس از چندی که فریدون پیر شد چون سلم و تور از بهره‌ی خود از کشور پدر ناراضی بودند فرستاده‌ای نزد فریدون فرستادند و به او گفتند به پدرشان گوید:

پس آن‌گه بگویش که ترس خدای
بباید که باشد به هردو سرای
نجستی به جز کژی و کاستی
نکردی به بخشش درون، راستی
یکی را دم ازدها ساختی
یکی را به ابر اندر افراختی
یکی تاج بر شد به بالین تو
برو شاد گشته جهان بین تو

درپی اعتراض دو برادر، ایرج جهت صلح، بی‌خبر از اندیشه‌ی سوء آن‌ها، به نزد آن دو می‌رود:

برفتند با او به خیمه درون
سخن بیش‌تر بر چرا رفت و چون
بدو گفت تور ار تو از ما کِهی
چرا برنهادی کلاه مِهی
تو را باید ایران و تخت کیان
مرا بر در ترک بسته میان؟
برادر که مهتر به خاور به رنج
به سر بر تو را افسر و زیر، گنج
چنین بخششی کان جهان‌جوی کرد
همه سوی کهتر پسر روی کرد

و این چنین، طمع و حسادت به برادرکشی منجر می‌شود:

یکی خنجری آبگون برکشید
سراپای او چادر خون کشید
فرود آمد از پای سروسهی
گسست آن کمرگاه شاهنشهی

ب) در ترجمه‌ی تفسیر طبری ج۱، ص ۳۹۴ در شرح قصه‌ی هابیل و قابیل آمده است: «سبب این قصه چنان بود که هابیل و قابیل هر دو فرزند آدم بودند و بدان وقت چنان بود که آدم را از حوا فرزندان آمدی، بیش‌تر دو دو به یک شکم آمدندی یکی پسر بودی و یکی دختر. و بدان وقت روا بودی که خواهر به برادر دادندی و خدای تعالی آدم را فرموده بود که هر دختر که تو را آید به پسری ده که از شکم دیگر آمده باشد تا به

هم شکم نداده باشی...». دنباله‌ی این داستان در ترجمه و قصه‌های قرآن، مبتنی بر تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری، ج۱، ص ۱۹۶، چنین آمده است: و قابیل و اقلیما هر دو از یک شکم زاده بودند. هابیل و لیوذا به یک شکم زاده بودند. هابیل و لیوذا جمالی نداشتند و قابیل و اقلیما به غایتِ جمال بودند. خدایْ تعالی آدم را فرمود تا اقلیما را به هابیل دهد و لیوذا را به قابیل دهد. آدم او را بر قابیل عرضه کرد. نپسندید، گفت: چون است که زشت‌ترین را به خوب‌ترین می‌دهی؟ آدم گفت: این فرمان خدای است. قابیل گفت: نیست بل تو از خودمی کنی و میْل می‌کنی (جور و احجاف می‌کنی). آدم گفت: بروید هر دو قربان کنید. هر که خدایْ تعالی قربان وی بپذیرد، اقلیما را به وی دهم. هر دو برفتند تا قربان کنند. هابیل شبان بهترین گوسفندش را برای قربان عرضه می‌دارد و قابیلِ کشاورز مقداری سنبله‌ی گندم و جو را و علامت قبول قربانی در آن زمان آن بود که آتشی از آسمان فرود می‌آمد و آن قربانی را می‌ربود یا پاک می‌ساخت و بالنتیجه، قربانیِ هابیل پذیرفته شد و قابیل کینه‌ی اولیه به دل گرفت و او را غافلگیرانه کشت.

۲. قصه‌ی داراب/ قصه‌ی موسی(ع)

الف) بعد از کشته شدن اسفندیار، گشتاسب که از کرده‌ی خود نسبت به پسرش پشیمان شده بود، حکومت را به بهمن فرزند اسفندیار سپرد. بهمن پسری داشت به نام «ساسان»، که او دختری داشت به نام «همای» معروف به چهرزاد، که با دانش و هنرمند بود. و بهمن همای را به همسری داشت.

همای دل‌افروز تابنده ماه
چنان بُد که آبستن آمد ز شاه

بهمن را بیماری فرارسید. بزرگان را گرد آورد و گفت: پس از مرگ من تا همای بزاید پادشاهی ایران ازوست و از آن پس هم فرزندش؛ خواه پسر باشد خواه دختر. پس از بهمن، همای تاج بر سر نهاد و چون هنگام زادنش فرا رسید، برای آن که تاج را از دست ندهد، آن راز را پوشیده داشت. وی در نهان پسری آورد که او را بعد از چندماه در صندوقی گوهرنشان نهاد و گوهری شاهوار به بازوی کودک بست و آن صندوق را به آب فرات انداخت. آن صندوق را گازری، که بر لب آب رخت می‌شست، بیافت و از دیدن کودک سخت در شگفت شد. مرد او را به خانه‌ی خویش آورد.

زن گازر آن دید خیره بماند
برو بر جهان‌آفرین را بخواند
رخی دید تابان میان حریر
به دیدار مانندهٔ اردشیر

زن گازر کودک را در آغوش فشرده و چون در آبش یافته بودند وی را داراب نام نهادند.

ب) «در تفسیر قمی در ذیل آیه‌ی «أوحینا الی أمّ موسی...» از قول امام محمدباقر(ع) آمده که: وقتی مادر موسی به او حامله شد اثر حملش ظاهر نگشت تا هنگام زاییدنش. و فرعون زنانی از قبط را مأمور کرده بود بر زنان بنی‌اسرائیل، تا آنان را زیر نظر بگیرد که کدام یک حامله است تا گزارش دهند. و این بدان جهت بود که به او خبر رسید که بنی‌اسرائیل گفته‌اند در میان ما کودکی به‌وجود می‌آید به نام موسی‌بن عمران که طومار زندگی و حکومت فرعون و یارانش به دست او درهم می‌پیچد. در آن هنگام، فرعون سوگند خورد که از این به بعد هر فرزند پسر که برای آنان به دنیا آید او را می‌کشم تا آن‌چه آنان می‌خواهند نشود و به همین منظور، در میان مردان و زنان ایشان جدایی انداخت و مردان را زندانی کرد.

و بعد از آن که مادر موسی او را زاییده نگاهی پر از غم به وی کرد و گریست و گفت حیف از این پسر که هم‌اکنون کشته می‌شود و او را ذبح می‌کنند. ولی خدایْ تعالی دل آن زن را که موکل بر او بود به سوی موسی معطوف ساخت. پس به مادر موسی گفت: چرا رنگت زرد شد؟ گفت: می‌ترسم بچه‌ام را ذبح کنند. آن زن گفت مترس. از سوی دیگر موسی به حکم خدایْ تعالی چنان بود که احدی او را نمی‌دید، مگر آن که علاقه‌مند و دوستدارش می‌شد. هم‌چنان‌که خدایْ تعالی فرمود: «و أَلقیتُ عَلیکَ مَحَبَّةً مِنّی» محبتی از خودم بر تو افکندم. به همین سبب زن قبطی، که موکل بر مادر موسی بود، دوستدار و علاقه‌مند به وی شد و خداوند تابوت را بر مادر موسی نازل کرده ندایش داد کودک را در آن صندوق بگذار و به دریا بیفکن «ولا تخافی و لا تَحزنی» مترس و غمناک مباش، که ما او را به تو بازمی‌گردانیم و از مرسلین قرارش خواهیم داد. پس، مادر موسی او را در تابوت نهاد و درب آن را محکم بست و به رود نیل افکند. از سوی دیگر، فرعون با همسرش در ساحل رود نیل بود. ضمن تماشا، ناگهان چشمش به یک سیاهی افتاد که بر روی آب بود و امواج دریا و باد با آن بازی می‌کرد. سیاهی هم‌چنان نزدیک شد تا به درب قصر رسید. فرعون دستور داد آن صندوق را از آب گرفته و نزدش بردند. همین که درب آن را باز کرد کودکی را در میان آن دید...

۳. ماجرای سیاوش و سودابه/ قصه‌ی یوسف(ع) و زلیخا

الف) یک روز بامدادان، طوس و گودرز و گیو با سواری چند برای نخجیر به دشت رفتند. در نزدیکی مرز توران به بیشه‌ای رسیدند. طوس و گیو در آن بیشه دختری خوبرو یافتند. دختر گفت که از

خویشان گرسیوز است و نژاد از فریدون دارد و اکنون به خاطر خشم پدر از خانه‌ی خود گریخته و به سرزمین ایران آمده. طوس و گیو هریک خواستار آن دختر شدند و میان آنان گفت‌وگو درگرفت. سرانجام، تصمیم بر این شد که دختر را به پیش کاووس برند تا میان آن دو داوری کند. کاووس چون آن دختر را بدید فریفته‌ی او شد و او را برای خود برگزید و به شبستان خود برد. بعد از نه ماه وی پسری به دنیا آورد که او را سیاوش نامیدند. چون روزگاری بر این برآمد رستم، سیاوش را برای آموختن فنون رزم و آیین پهلوانی، شکار و کشورداری به نزد خود برد و چون پرورده می‌گردد به نزد پدر برمی‌گردد. همزمان، با آمدن سیاوش به نزد پدر، مادرش از دنیا می‌رود. روزی کیکاووس با فرزند باهم بودند که سودابه، او را می‌بیند و فریفته‌ی او می‌شود. پس در نهانی کس را می‌فرستد و سیاوش را به شبستان خویش فرامی‌خواند ولی سیاوش نمی‌پذیرد. لذا، سودابه با خشم و کینه برای سیاوش پیغام می‌فرستد و او را تهدید می‌کند:

یکی شاد کن در نهانی مرا
ببخشای روز جوانی مرا
وگر سرپیچی ز فرمان من
نیاید دلت سوی پیمان من
کنم بر تو بر، پادشاهی تباه
شود تیره بر روی تو چشم شاه

اما سیاوش دین از بهر دل به باد نمی‌دهد:

سیاوش بدو گفت هرگز مباد
که از بهر دل، دین دهم من به باد
تو بانوی شاهی و خورشیدگاه
سزد کز تو ناید بدین سان گناه

سودابه در پی خواست ناروای خود چنگ می‌اندازد تا سیاوش را به طرف خود کشاند.

ازان تخت برخاست با خشم و چنگ
بدو اندر آویخت سودابه چنگ
بزد دست و جامه بدرّید پاک
به ناخن دورخ را همی کرد چاک

ماجرا چون به کاووس می‌رسد اندوهگین برای پرس‌وجو به شبستان می‌رود اما سودابه پیش‌دستی می‌کند و سیاوش را گناهکار جلوه می‌دهد:

خروشید سودابه در پیش اوی
همی ریخت آب و همی کند موی

و اظهار می‌کند که سیاوش:

بینداخت افسر ز مشکین سرم
چنین چاک شد جامه اندر برم
مرا خواست کارد به کاری به چنگ
دو دست اندر آویخت چون سنگ تنگ

ب) اهل کاروانی که یوسف را از چاه به در آوردند او را به مصر بردند و فردی به نام عزیز مصر او را به غلامی خرید. عزیز مصر و همسرش از نعمت فرزند محروم بودند. هنگامی که او به سن بلوغ رسید مورد توجه همسر عزیز قرار گرفت، به طوری که دل‌باخته‌ی او گشت. زلیخا همواره مترصد فرصتی مناسب بود تا از یوسف کام ستاند. روزی زلیخا درهای اتاق خود را بسته و به سوی یوسف آمد. یوسف از جای برخاست و به طرف در

ورودی دوید. اما همسر عزیز به تعقیب او پرداخت. در این لحظه عزیز مصر وارد اتاق شده و آن‌ها را بر این حالت مشاهده کرد. زلیخا، که پیراهن یوسف را از پشت دریده بود، پیش‌دستی کرد و از شوهرش پرسید جزای کسی که به عیال تو دست اندازد جز زندان یا عقوبتی سخت‌تر از آن نیست. یوسف خطاب به عزیز گفت: زلیخا با مکر و حیله در آرزوی تحصیل کام خودش بود. با الهام خداوند، یوسف خطاب به عزیز مصر گفت از کودکی که در گهواره آرمیده است استنطاق نما تا حقانیت من ثابت شود. به امر خداوند آن نوزاد به سخن آمد و گفت: «چنان‌چه پیراهن یوسف از مقابل دریده شده باشد حق با زلیخاست در غیر این صورت یوسف بی گناه است.»...

۴. منجی در مکتب زرتشت و منجی در آیین اسلام

الف) در آیین زرتشت جهان به چند دوره‌ی سه هزار ساله تقسیم می‌شود. در پایان آخرین دوره، موعودی ظهور خواهد کرد که به یاری اهورا مزدا تمام نیروهای اهریمن را هلاک می‌گردانند و سپاهیان اهورا مزدا را پیروز خواهد کرد. این نجات دهنده، سوشیانت (سوشیانس) نام دارد. با آمدن او پیروزی کامل و نهایی خیر نیز فراخواهد رسید. بیماری و مرگ شکنجه و آزار، همه مغلوب خواهند شد. گیاهان دائماً شکوفا خواهند بود و آدمی فقط غذاهای معنوی خواهد خورد.

جهان در آن زمان کاملاً و برای آخرین بار بازسازی خواهد شد. سوشیانس مردگان را در همان جایی که درگذشته‌اند، برخواهد انگیخت.

آن‌گاه همه‌ی مردمان به سوی داوری واپسین پیش خواهند رفت و در آن هر کسی اعمال نیک و بد خود را خواهد دید. نیکوکاران چنان در میان بدکاران مشخص

خواهند بود که بره‌های سپید در میان بره‌های سیاه.

پس از این داوری، به مدت سه شبانه روز بدکاران به دوزخ باز خواهند گشت و نیکوکاران به بهشت تا مکافات درخور خود را ببینند. درحالی که داوری بر سر پل (چینود) با پاداش و مجازاتی که به دنبال دارد فقط خاص روان است. داوری واپسین که پس از رستاخیز است، با همه‌ی وجود آدمی سروکار دارد، هم با تن و هم با روان. تا سرانجام انسان آفریدگار را با همه‌ی وجود خود در هماهنگی کامل روح و ماده نیایش کند. اما نخست، همه‌ی مردم باید از رودی از فلز گداخته بگذرند. این رودخانه که پیش از این، زمین را به شکل اولیه‌ی آن، یعنی به صورت دشت هموار کرده است در این زمان همه‌ی مردمان را نیز فروخواهد برد. تا آنان نیز در پاکی یک‌سان شوند. هدیه‌ی جاودانگی هنگامی اعطا خواهد شد که سوشیانس در نقش موبد قربانی نهایی را با آخرین حیوانی، که برای خدمت بشر کشته می‌شود، انجام دهد.

این همان گاوی است که از پیه آن گاو و «هوم سفید» اساطیری که در «دریای کیهانی» قرار دارد، اکسیر جاودانگی تهیه خواهد شد.

پس از این، در متن‌ها شرح شکست انجامین شر آمده است. گرچه ممکن است در اصل ترتیب تاریخی حوادث در دین زردشتی چنین نبوده باشد هریک از موجودات ایزدی بر هماورد دیوی خود مستولی خواهد شد و او را نابود خواهد کرد تا این‌که سرانجام اهریمن و آز که بازمانده‌اند به دوزخ خواهند گریخت. فلز گداخته، که سطح زمین را فراگرفته است، به دوزخ فروخواهد ریخت و تعفن و پلیدی را، که مشخصه‌ی این جایگاه است، در خود فروخواهد برد. به طوری که کلّ شر، اگر هم از میان نرود، عقیم خواهد شد. سوراخی که اهریمن از آن‌جا به جهان رخنه کرده بود محکم بسته خواهد شد. با هموار شدن زمین و با تحقق اتحاد آرمانی تن و روان در انسان، بار دیگر همه‌ی آفرینش تلفیق کاملی از روح و ماده خواهد بود، همان‌گونه که اراده‌ی خدا بود.

در فروردین یشت چنین آمده است:

«به آستوت ارته درود می‌فرستیم... به آن کسی که به سوشیانت پیروزگر موسوم خواهد شد و به استوت ارته موسوم خواهد شد. او را از این‌رو استوت ارته گویند که آن جهان دارای جسم و جانی است از پرتو او به یک زندگی فناناپذیر رسد تا آن که جنس دو پا ضد دروغ مقاومت کند.

در بندهای ۸۸ تا ۹۶ زامیاد یشت آمده است:

«پس از ظهور سوشیانس، گیتی پر از

عدل و حکمت گردد. سعادت روی آورد. اندیشه و گفتار و کردار نیک ظفر یابد. جهان از دروغ پاک شود. خشم نابود گردد. راستی به دروغ چیره آید. منش ناپاک از منش پاک شکست بیند. امشاسپندان خرداد و امرداد دیوهای گرسنگی و تشنگی را براندازند و اهریمن بگریزد»

ب) از دیدگاه مفسران شیعه و سنّی بیش از دویست آیه از قرآن به نحوی از انحا به امام عصر(عج) اشاره دارند که در این جا دو آیه راجع به ظهور و عصر آن آورده می‌شود و سپس، پاره‌ای از ویژگی‌های آن عصر مختصراً بیان می‌شود.

آیه‌ی نخست: در سوره‌ی قصص آیه‌ی ۵ چنین آمده:

«و نرید ان نَمنّ علی الذین استضعفوا فی الارض و نجعلهم ائمة و نجعلهم الوارثین»

در بخش سوم نهج‌البلاغه امام علی(ع) چنین می‌فرمایند: «پس از آن که دنیا هم‌چون شتر تندخویی که از فرزندش می‌گریزد از ما گریخت، سرانجام به سوی ما بازخواهد گشت».

آیه‌ی دوم در سوره‌ی توبه، آیه‌ی ۳۳ نیز آمده:

هو الّذی اَرسَل رسولَهُ بالهدی و دین الحقّ لیُظهرهُ علی الدّین کُلّه و لَو کَرِهَ المُشرکونَ» یعنی او آن خداست که رسول خویش را بفرستاد به راهنمونی و دین راست تا آن دین را پیروز گرداند بر همه‌ی دین‌های دیگر، هرچند بر مشرکان دشوار آید.

ویژگی‌های این زمان را در سخنان بسیار دقیق و عالی از امیرالمؤمنین علی(ع) چنین می‌خوانیم: «آن هنگام که حقیقت‌ها کم‌ارزش شود و دنباله روان از نابخردان پیروی کنند، به طوری که اگر یکی از شما وارد لانه‌ی سوسمار شود همه وارد می‌شوند. وقوع فتنه‌ها و اختلاف‌ها در میان مسلمانان عرب و غیر عرب بر همه‌ی امت‌های اسلام سنگینی می‌کند. حوادث پیوسته و پیاپی هم چون دانه‌های گردن‌بند را انتظار بکشید (زلزله‌ها، سیل‌ها، جنگ‌ها، آتش‌سوزی‌ها، بیماری‌ها و...) در آن هنگام، عفت از جامعه رخت بربندد و شیطان بر همه چیره شود. زن‌ها[ی نااهل] فرمان‌روایی کنند و حوادث کمرشکنی رخ دهد و دنیا بر مردم روترش کند. رازداران به جای امانت، خیانت کنند. جنگل‌ها خشک شوند و شکارچیان همه را به وحشت اندازند. اضطراب‌ها و مهاجرت‌ها فراوان شود. کشتارهای بی‌امان و مرگ‌های زودرس و ناگهانی زیاد شود. معبد هیکل سلیمان در بیت‌المقدس کشف شود و سه پرچم شبیه به پرچم حضرت مهدی(عج) در کنار مسجدالاقصی به اهتزاز درآید (که هر سه نفر مدعی نابودی یهودند ولی دروغ می‌گویند و خود را به ناروا به جای مصلح جهانی جا می‌زنند) و پیامبر(ص) نیز درباره‌ی آن عصر چنین می‌گویند: «همانا مردم در آن عصر به اموال خود گرویده‌اند و با دین خود بر پروردگارشان منّت می‌نهند. به رحمت او امیدوار و از خشم او خود را در امان می‌پندارند. با شبهه‌ای دروغین و وسوسه‌های خلاف، مرتکب محرمات می‌شوند. مشروب را به نام «نبیذ»، رشوه را به نام «هدیه»، و ربا را به نام «داد و ستد»، حلال می‌پندارند. در این هنگام، امر به منکر و نهی از معروف می‌کنند. یکی از شما در آن دوره صبح می‌کند درحالی که پیرو ماست و شب می‌کند درحالی که از آیین ما بیرون‌رفته است. یا اول شب در آیین ماست و صبح از آن خارج می‌شود. حیا و امانت از این امّت برداشته می‌شود و خوش‌بخت‌ترین مردم در دنیا افراد پست و نادان خواهند بود. صالحان، یکی پس از دیگری دیده فرو بندند و دیگر نشانه‌ای از آن‌ها باقی نماند، جز به مقدار تفاله‌ی خرما و نخاله‌ی جو...»

امام مهدی(ع) پس از جنگ‌ها و نبردهای بزرگ در سراسر گیتی، حکومت عدل خویش را بر زمین می‌گستراند و در وهله‌ی اول، به اصلاح مردم می‌پردازد. پیرایه‌هایی را که در طول قرون بر اسلام بسته‌اند، از آن می‌زداید و دین حق را، چنان که بر پیامبرش رسیده است، آشکار می‌کند. با برچیده شدن بساط ستم و ستمگر، آن قدر عدالت و امنیّت در جهان آشکار می‌شود که حتّی مردگان نیز آرزوی زندگی مجدد در دنیا می‌کنند. حضرت مهدی(عج) امیرانش را به تمام نقاط جهان می‌فرستد تا عدالت را اجرا کنند. گرگ و گوسفند در یک مکان به چرا مشغول می‌شوند. ربا، شرب خمر وانحرافات اخلاقی برچیده می‌شود و مردم به اطاعت و عبادت روی می‌آورند. دین حق رونق می‌یابد. نمازها به جماعت خوانده می‌شود و عمرها طولانی و امانت‌ها رعایت می‌شود.

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم، ترجمه‌ی بهاءالدین خرمشاهی، نوبت چ۱، چاپ‌خانه، گلشن
۲. بهین‌نامه‌ی باستان، محمدجعفر یاحقی، چ۳، ناشر، مؤسسه‌ی انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱
۳. تفسیر المیزان، علامه طباطبایی، چ۱۵، دفتر انتشارات اسلامی، تابستان ۱۳۸۱
۴. شاهنامه‌ی فردوسی، به کوشش دکتر حمیدیان، چ۱، چاپ، گلشن، نشر قطره، ۱۳۷۳
۵. شناخت اساطیر ایران، جان هینلز، ترجمه‌ی ژاله‌ی آموزگار و احمد تفضلی، نشر آویشن
۶. قصص الانبیاء، به تصحیح آیت سید نعمت‌الله جزایری، چ۲، ماد ۱۳۷۸
۷. نهج‌البلاغه، مترجم سید جعفر شهیدی، چ۷، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴

ادبیات سیاسی مشروطه

چکیده

نویسنده، در این مقاله ادبیات دوره‌ی مشروطه، شخصیت‌های برجسته و ویژگی‌های آنان را بررسی کرده است. آن چه از نظرتان می‌گذرد دو بخش «ویژگی‌های ادبی» و «مضامین رایج سیاسی» این دوره از مقاله است.

کلید واژه‌ها

ادبیات سیاسی، دوره‌ی مشروطیت، تجدّد، آزادی، وطن، جمهوری، زبان عامیانه

مریم غفاری جاهد

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

از دانشگاه الزهرا

الف) ویژگی‌های ادبی این دوره

با تأملی در آثار شعرا و نویسندگان مشروطه، از جمله ملک‌الشعرای بهار، علامه‌ی دهخدا، ادیب‌الممالک فراهانی، میرزاده‌ی عشقی، سید اشرف‌الدین گیلانی، فرخی یزدی، عارف قزوینی، ایرج میرزا، ابوالقاسم لاهوتی، خلیلی صبری و... می‌توان ویژگی‌های ادبی این دوره را به شرح زیر برشمرد.

۱ـ سادگی زبان و دوری از صنایع ادبی در نظم و نثر: از نمونه‌های زیبای نثر این دوره باید از چرند و پرند دهخدا نام ببریم، که با مقاله‌های طنزآمیز که همراه با نقد سیاسی و اجتماعی است، صفحاتی نو در روزنامه‌نگاری ایران گشوده است. دهخدا اولین کسی است که لحن را در فارسی به‌کار گرفت و حرف همه‌ی شخصیت‌های اجتماعی را با زبان خودشان روی کاغذ آورد نه با زبان نویسنده. او با همین زبان ساده، اوضاع سیاسی و اجتماعی را در قالب گفت‌وگوهای دونفره به شکلی کنایی بازگو می‌کند:

«مردی که یک من ریش توی روش است، ببین دیروز به من چه می‌گوید، می‌گوید دولت می‌خواهد این قشون را جمع کند مجلس را توپ ببندد. خدا یک عقلی به تو بدهد یک پول زیاد به من، آدم برای یک عمارت پی و پاچین در رفته از پشت دروازه‌ی طهران تا آن سر دنیا اردو می‌زند؟ آدم برای خراب کردن یک خانه پوسیده عهد سپهسالاری آن‌قدر علی بلند، علی نیطه، لبویی، جگرکی، مشتی، فعله و حمال خبر می‌کند؟ به‌به.....» (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۲۶).

کبلا باقر! بله آقا چه خبر؟ هیچ آقا
چیست این غلغله‌ها؟ غلغل نی پیچ آقا
تازگی حاجی بلال آمده از شهر حلب
حرف‌ها می‌زند از فرقه‌ی مشروطه‌طلب
پس یقین آن سگ بی‌دین عملش فلانی است
ایّهاالناس بگیرید که ملعون بابی است...

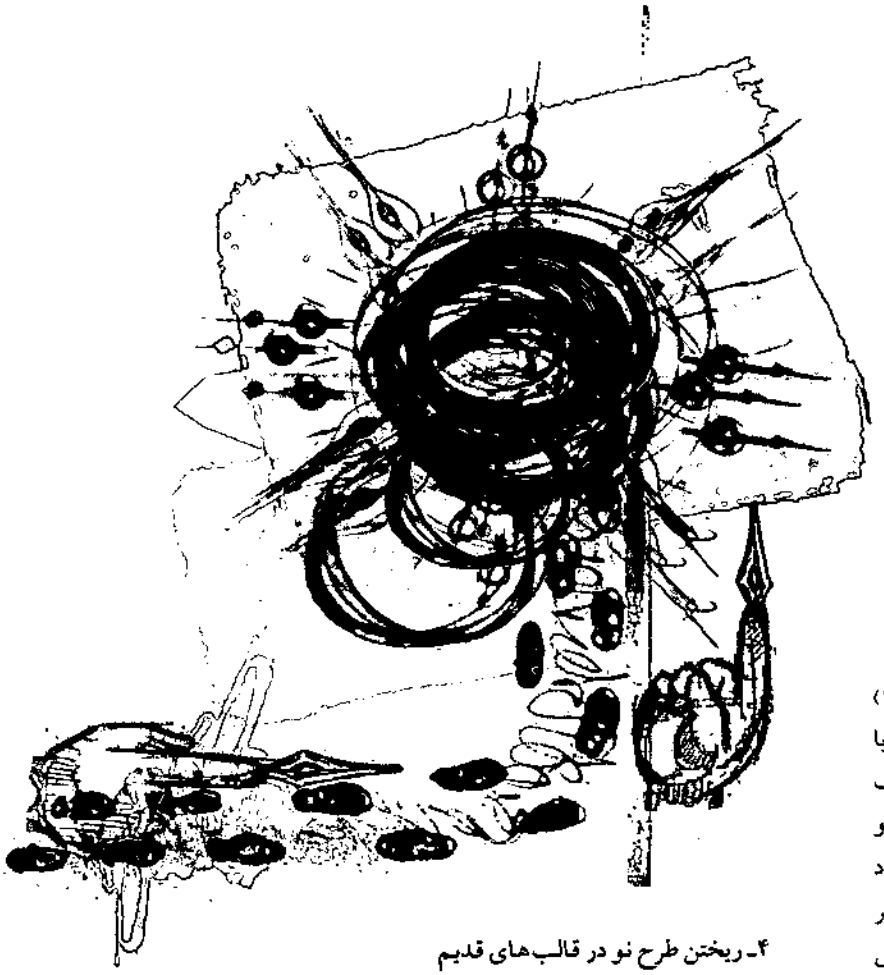
(اصیل، ۱۳۸۲: ۸۱)

۲ـ کاربرد واژه‌های عامیانه و کوچه‌بازاری: در این ویژگی نیز دهخدا و سیداشرف‌الدین پرچم‌دار هستند و در آثار دیگران کم‌تر از این نوع واژه‌هایی، چون «بچه‌مچه»، «طهرون»، «عقل و مقل»، «گوش‌بزنگ»، «ننه جون»، «گشنه»، «صلات ظهر»، «خاص و عوم»، «پیرزنه»، «لات‌ولوت» و... دیده می‌شود و در اشعار نسیم شمال شاهدی بر این مدعاست. اما، گاه در آثار دیگران نیز چنین واژه‌هایی دیده می‌شود. مثلاً در این ابیات از بهار جمله‌های «نوش‌جانت»، «مزد شستت»، جمله‌های عامیانه‌اند، که تا پیش از این رواج نداشته است.

ای محمد خان به دژبانی فتادی نوش جانت
آبروی تازه را از دست دادی نوش جانت
در حضور پهلوی اردنگ خوردی مزد شستت
هی کتک خوردی و هی بالا نهادی نوش جانت

(دیوان بهار: ۵۲۳)

و در این شعر میرزاده‌ی عشقی واژه‌های «کلانمدی» و «روش»:



شهر فرنگ است ای کلانمدی‌ها
موقع جنگ است ای کلانمدی‌ها
خصم که از رو نمی‌رود تو ببین روش
آهن و سنگ است ای کلانمدی‌ها

(سپانلو ۱۳۶۹ : ۱۹۵)

۳ـ آمیختگی واژه‌های قدیم و جدید: با ورود واژه‌های سیاسی جدید، شعرای سبک قدیم، این دو را درهم آمیخته و اشعاری نو و طنزوار ساختند. در شعر عارف بیش‌تر نمود این ویژگی را می‌بینیم. در ادبیات زیر واژه‌های «نرگس»، «زلف»، «پیر می فروش»، «سلطنت حسن» و «ای پسر» واژه‌های پیش از مشروطه‌اند و واژه‌های «انقلاب»، «کابینه‌ی زلف»، «سرمایه‌دار»، «ملت»، «مشروطه»، «احزاب» و «جمهور» مربوط به پس از مشروطیت و انقلاب ادبی است:

مملکت چو نرگست خراب است
چاره‌ی این خرابی انقلاب است

(عارف قزوینی: ۲۰۸)

کاش کابینه‌ی زلفت شود از شانه پریش
کاو پریشانی ما جمله مهیا دارد

(همان: ۲۱۲)

چه‌ها گذشت ز زلفت به دل چه می‌دانی
به کارگر چه ز سرمایه‌دار می‌گذرد

(همان: ۲۳۹)

پیام دوشم از پیر می فروش آمد
بنوش باده که یک ملتی به هوش آمد
هزار پرده ز ایران درید استبداد
هزار شکر که مشروطه پرده‌پوش آمد

(ذاکرحسن: ۵۲)

۴ـ ریختن طرح نو در قالب‌های قدیم شعری: بیش‌تر شعرایی که پیش از مشروطه، شاعر بودند در این هنگام، افکار تازه‌ی انقلابی خود را با همان قالب‌های شعر قدیم بیان می‌کردند. یکی از این شاعران، بهار است که در قالب قصیده و غزل و مسمط، افکار سیاسی و اجتماعی را بیان می‌کند:

از خدا بیگانه‌ام خواندند اندر مرز طوس
از خدا بیگانگان، امابه پیغمبر، نبود

(سپانلو ۱۳۶۹ : ۲۶۵)

فرخی یزدی نیز که غزل‌های عاشقانه می‌سرود در دوران مشروطه غزل را این چنین می‌سراید:

در کف مردانگی شمشیر می باید گرفت
حق خود را از دهان شیر می باید گرفت
تا که استبداد سر در پای آزادی نهد
دست خود بر قبضه‌ی شمشیر می باید گرفت

(ذاکرحسن: ۵۰)

۵ـ کاربرد ضرب‌المثل و کنایه در شعر یا نثر: در این ویژگی نیز اشرف‌الدین گیلانی در اشعارش و دهخدا در چرند و پرندش، مشترک‌اند. دهخدا همان‌طور که ساده و عامیانه از زبان مردم عامی می‌نویسد، مَثَل‌ها و کنایاتی را، که آن‌ها ناخودآگاه در گفتارشان برای فهم بیش‌تر مطلب به زبان می‌آوردند، آگاهانه وارد نوشته می‌کند:

«می‌دانی که اگر برنجی کلاهمان تو هم می‌رود» (دهخدا، ۱۳۷۳ : ۲۰) و «... چه دردسر بدهم استخوان‌ها خرد کرده، دود چراغ‌ها خورده تا حالا به این مقام رسیده...» (همان، ص۶۸). «کلاه توی هم رفتن و استخوان خرد کردن و دود چراغ خوردن» هر سه کنایه و مثل است که در میان کلام عوام، زیاد دیده می‌شود.

مثال شعری این ویژگی را به وفور در دیوان اشرف‌الدین گیلانی می‌توان یافت، امثالی چون:

شتر در خواب بیند پنبه دانه (اصیل، ۱۳۸۲ : ۱۳۴)
شنیدن کی بود مانند دیدن (همان: ۱۶۵)
زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد (همان: ۲۰۵)

بزک نمیر بهار میاد خربزه با خیار میاد (همان: ۳۲۰)، که هر یک مصراعی تکرارشونده در میان بندهای مسمط است.

۶ـ هنر فدای سیاست: در برخی اشعار، چنان فضای سیاسی حاکم شده است که دیگر از دقایق شعری خبری نیست و تنها قالبی منظوم باقی مانده است که غیر از القای بحثی سیاسی هدف دیگری ندارد. نمونه‌ای از آن، این ادبیات خلیل صبری است:

به معرض عمل آمد ز حرف حد اینک
مرام هیئت اصلاح و حزب رادیکال
سیاست و شعب اقتصاد و امر قضا
بیافت در سنوات اخیر استقلال
نموده بود به غبن امتیاز نفت جنوب
حقوق حقه‌ی یک ملت جوان پامال

(ذاکرحسن: ۴۲)

و این قطعه از وحید دستگردی:

منفجر گشت چو نارنجک حرّاق اروپ
صلح را کنگره بشکست و پراکند کلوپ
شد بدَل زمزمه‌ی صبح به آوازه‌ی توپ
حق برون نامد جز از دهن توپ کروپ
گشت یک پارچه آتش همه اقطار فرنگ

(همان: ۵۸)

در این دو شعر اگر بتوان به زور تشبیه و استعاره‌ای پیدا کرد، به هیچ‌وجه نمی‌توان لطافت و زیبایی هم در آن دید و از آن لذت برد.

۷ـ رساندن منظور به واسطه‌ی طنز و هجو: چرند و پرند دهخدا، سرتاسر دارای این ویژگی است و هم‌چنین، بیش‌ترین اشعار سیداشرف‌الدین و نیز، در شعر ایرج میرزا می‌توان نمونه‌های خوبی از طنز و هجو پیدا کرد. در شعر معروف «تصویر زن» ایرج‌میرزا، نوعی هجو و تعریض به عقیده‌ی عموم درباره‌ی حجاب را می‌بینیم.

بالجمله تمام مردم شهر
در بحر گناه می‌تپیدند
درهای بهشت بسته می‌شد
مردم همه می جهنمیدند

(استعلامی، ۱۳۵۵: ۳۶۱)

ب) مضامین رایج سیاسی این دوره

۱ـ یکی از مضامین پربسامد این دوره «مشروطه» است. مشروطه موضوع روز است. همه یا موافق آن‌اند یا مخالف و یا بر سر چگونگی آن با هم اختلاف دارند و چه خون‌ها که بر سر این اختلاف، ریخته است. بنابراین، جایی نیست که سخن مشروطه در میان نباشد و خواه‌ناخواه به روزنامه و مقاله و دیوان شعر کشیده نشود. بیش‌ترین شعر مشروطه را در دیوان سیداشرف‌الدین می‌توان یافت که از تولد تا مرگ مشروطه، و حتی در هنگام بیماری آن، رهایش نکرده و از تمام لحظات آن شعر ساخته است:

مجلس فاتحه برپا سازید
قاری خوب مهیا سازید
از عسل شربت و حلوا سازید
این سخن را همه انشا سازید
رحمةالله علی مشروطه

(اصیل: ۲۶۳)

و نمونه‌ای از شعر ادیب‌الممالک فراهانی:

امروز که حق را پی مشروطه قیام است
بر شاه محمدعلی از عدل پیام است
این طبل زدن زیر گلیمت نکند سود
چون تشت تو بشکسته و افتاده ز بام است

(تاج‌بخش، ۱۳۷۴: ۲۴)

و این شعر از سیدمهدی ملک‌حجاری (قلزم)

شد ز یمن قدوم مشروطه
وضع قانون برون ز حد و شمار

(مجلسی: ۳۷۸)

۲ـ مضمون دیگری، که در شعر این دوره فراوان دیده می‌شود، «آزادی» است و دلیل آن این است که هدف مردم از عوض کردن نظام حاکم، رسیدن به آزادی است و نظام مشروطه یا جمهوری پلی است برای عبور از استبداد به سوی آزادی. بنابراین، در کنار شعر مشروطه، نام آزادی هم به زبان می‌آید. از جمله شاعرانی که برای آزادی شعر سروده‌اند، فرخی یزدی است:

قسم به عزّت و قدر و مقام آزادی
که روح‌بخش جهان است نام آزادی

✿✿✿

نای آزادی کند چون نی نوای انقلاب
باز خون سازد جهان را نینوای انقلاب

(سپانلو ۱۳۷۵: ۲۸،۲۶)

هم‌چنین یحیی دولت‌آبادی گوید:

ای جوانان وطن نوبت آزادی ماست
روز عیش و طرب و خرمی و شادی ماست

(مجلسی: ۵۳۱)

۳ـ مضمون دیگر «وطن» است که از زمان فردوسی تا مشروطه، نامی از آن نبود. از زمانی که فردوسی با تمام وجودش می‌سرود که: «چو ایران نباشد تن من مباد»، دیگر کسی از وطن یاد نکرد. زیرا شاعران یا مداح بودند که در خدمت شاه، قد و بالای او را وصف می‌کردند و یا حکیم و فیلسوف بودند و در بند قدیم و حادث و ذات و صفات، اسیر. انقلاب مشروطه وطن را به یاد شهدا آورد. در این زمان نه شاه لایق تعریف بود و نه از حکمت و فلسفه چیزی عاید ملت شده بود و تنها چیزی که برای این ملت مانده بود خاکی بود که می‌توانستند به آن افتخار کنند و از بر باد رفتن آن نگران باشند. عارف قزوینی، از اولین کسانی است که وطنیات را به شعر راه داد. خود او در این‌باره می‌گوید: «من بی‌وطن آن روز که شعر و سرودهای وطنی ساختم، دیگران در فکر خودسازی بودند و کار شعر و شاعری به افتضاح کشیده بود» (سپانلو، ۱۳۷۵، شعر عارف: ۱۷۱).

عارف در وصف وطن اشعار زیادی دارد که به ذکر دو نمونه اکتفا می‌شود:

اندر وطن کسی که ندارد وطن منم
آن کس که هیچ کس نشود مثل من منم
اندر لحد کسی که بدرد کفن به تن
از بهره آن وطن که نشد آن من منم

(همان: ۱۷۰)

هم‌چنین، برای سر کلنل محمدتقی خان پسیان، سروده است:

این سر که نشان سرپرستی است
وامروز رها ز قید هستی است
با دیده‌ی عبرتش ببینید
این عاقبت وطن‌پرستی است

(سپانلو ۱۳۶۹: ۷۴)

این بیت هم از میرزاده‌ی عشقی است:

شراب مرگ خورم بر سلامتی وطن
به جاست گر که بدین مستی افتخار کنم

(همان: ۲۱۴)

۴ـ مضمون «آزادی قلم» نیز در اشعار سیاسی گویان مشروطه دیده می‌شود، از جمله در شعری از محمود تندری (صمصام‌السلطنه):

در اولین شرایط مشروطه گشته قید
آزادی زبان و قلم بهر خاص و عام
اما نبوده شرط که هر کس قلم گرفت
دستش قلم کنند و نهندش به پای دام

(ذاکرحسن: ۲۵)

و فرخی یزدی هنگامی که به عنوان نماینده‌ی یزد به مجلس راه می‌یابد و او را منزوی می‌کنند، چنین می‌سراید:

تا قلم نگردد آزاد، از قلم نمی‌کنم یاد

(سپانلو ۱۳۷۵: ۱۰)

۵ـ موضوع مورد توجه دیگر «مجلس و وکلا» هستند که آن هم مربوط به مشروطه است و تمام قوانین و تصمیمات از زیر دست وکلا و از در مجلس بیرون می‌آید. بنابراین، رکن اساسی در سیاست است. هجو و تعریض به این دو در اشعار، فراوان دیده می‌شود، از جمله:

از میرزاده عشقی:

این مجلس چهارم به خدا ننگ بشر بود
دیدی چه خبر بود
هر کار که کردند ضرر روی ضرر بود
دیدی چه خبر بود

(ذاکرحسن: ۶۰)

۶ـ «جمهوری» نیز در این دوره واژه‌ی پربسامدی است که گاه همراه مشروطه و گاه به تنهایی رخ می‌نمایاند که آن هم موافقان و مخالفانی دارد:

سیداشرف‌الدین، از مخالفان جمهوری است و جمهوری‌خواهان را به محاکمه می‌کشد:

آخر ای هموطنان صحبت جمهور چه بود
در کف بی‌خبران مشعل بی‌نور چه بود
اندرین مجلس غوغای کروکور چه بود
یا از این گفته‌ی جمهور، منظور چه بود
نه به آن شوری شوری نه به آن بی‌نمکی

(همان: ۹۰)

۷ـ حضور بیگانگان در سیاست داخلی ایران موجب شده بود که نام و اعمال آنان جزو مضامین شعری درآید. در جای جای دیوان شعری این دوران، نام انگلیس و روس، مرنالد و شوستر آمریکایی و پاریس دیده می‌شود.

از جمله ایرج میرزا از پیمان روس و انگلیس می‌گوید:

گویند که انگلیس با روس
عهدی بسته است تازه امسال
کاندر پلتیک هم در ایران
زین پس نکنند هیچ اهمال
افسوس که کافیان این ملک
بنشسته و فارغ‌اند از این حال
کز صلح میان گربه و موش
بر باد رود دکان بقال

(حائری: ۷۹)

نتیجه

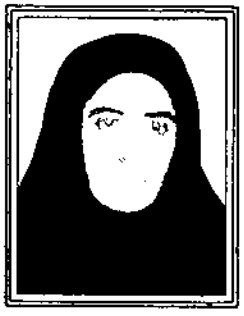
انقلاب مشروطه، بر اثر تغییراتی که در نظام حکومتی پدید آورد، نظام ادبی را هم دگرگون ساخت. به طوری که مضامین رایج شعری، که وصف زلف و خط و خال و ابروی یار و حشمت و جاه پادشاه بود، به مضامین انقلابی و سیاسی تبدیل شد و زبان علمی و ادبی به یک‌باره شکسته شد. زبان عامیانه و عاری از تکلفات لفظی رایج شد و این زبان هم به خدمت تفکرات جدید گرفته شد، که عبارت بود از آزادی سیاسی و اجتماعی، تجدّدخواهی، مبارزه با خرافات، ظلم‌ستیزی، وطن‌پرستی و در یک کلام، دیگر حسن شعر در کذب بودن آن نبود بلکه راستی و واقع‌نگری اساس کار بود و شعر و نثری مورد توجه واقع می‌شد که هدف‌دار باشد و پیچیدگی‌های لفظی مانع فهم معنایش نشود. ویژگی‌های این نوع شعر در این موارد خلاصه می‌شود:

سادگی زبان و دوری از صنایع ادبی در نظم و نثر، کاربرد واژه‌های عامیانه و کوچه‌بازاری، آمیختگی واژه‌های قدیم و جدید، ریختن طرح نو در قالب‌های قدیم شعری، به کار بردن ضرب‌المثل و کنایه در شعر یا نثر، هنر فدای سیاست شدن، رساندن منظور به واسطه‌ی طنز و هجو.

منابع و مآخذ

۱. آرین‌پور، یحیی، از نیما تا روزگار ما، تاریخ ادب فارسی معاصر، زوار، چ ۱، ۱۳۷۴
۲. استعلامی، دکتر محمد، ادبیات دوره‌ی بیداری و معاصر، توس، ۱۳۵۵.
۳. اصیل، حجت‌الله، برگزیده و شرح اشعار اشرف‌الدین حسینی گیلانی (نسیم شمال)، فرزان، ۱۳۸۲
۴. بهار، ملک‌الشعرا، دیوان اشعار، به کوشش مهرداد بهار، توس، ۱۳۶۸
۵. تاج‌بخش، دکتر اسماعیل، گزینه‌ی اشعار ادیب‌الممالک فراهانی، قطره، ۱۳۷۴
۶. حائری، سیدهادی، دیوان ایرج میرزا، جاویدان، ۱۳۶۴
۷. دهخدا، علی اکبر، چرند و پرند، ناشر کانون معرفت، چ ۳، تهران، ۱۳۷۳
۸. ـــــ، مقدمه‌ی لغت‌نامه، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۷۳
۹. ذاکرحسن، عبدالکریم، ادبیات سیاسی ایران در عصر مشروطیت از استقرار مشروطیت تا خلع قاجار، (۱۲۸۵ـ۱۳۰۴)
۱۰. سپانلو، محمدعلی، چهار شاعر آزادی (جست‌وجو در سرگذشت و آثار عارف قزوینی، بهار، عشقی و فرخی یزدی)، نگاه، چ ۱، ۱۳۶۹
۱۱. ـــــ، محمدعلی، شهر شعر عارف، علمی، چ ۱، ۱۳۷۵
۱۲. عارف قزوینی، دیوان اشعار
۱۳. مجلسی، محمد، سخنوران نامی ایران در تاریخ معاصر
۱۴. محجوب، محمدجعفر، ایرج میرزا، نشر اندیشه، چ ۳، ۱۳۵۳

نویسنده شاعر و معلمان



معصومه صیادی

دبیر ادبیات فارسی شهرستان تاکستان، ده سال است در قالب های کهن شعر می سراید. از غزلیات اوست:

گوهر دل

باز در جانم شرار افتاده است
دل خراب و بی قرار افتاده است
سینه گویی از دل دریای عشق
هم‌چو ماهی بر کنار افتاده است
روی خورشید از غم ما تیره شد
یا به چشم ما غبار افتاده است؟
چون نگرید آسمان بر عاشقی
کاو جدا از کوی یار افتاده است!
بر دل خورشید اگر سوزی فتاد
بر دل ما صد هزار افتاده است
گوهر دل بی‌تو در بازار عشق
بی‌بها و بی‌عیار افتاده است
گویی از هُرم چراغ لاله‌ها
آتشی در کوهسار افتاده است
هر که دارد ذوق آتش گو بیا
باز در جانم شرار افتاده است

مرتضی خضری تنکستانی

کارشناس فرهنگی و هنری و دبیر دبیرستان‌های ناحیه‌ی ۵ اصفهان است که دو مجموعه شعر با نام «بلندترین سکوت» و «سفر عشق» چاپ کرده است. از اشعار اوست:

بهار

دیروز مرد گاریچی،
گره‌های چندین ساله‌ی پیشانی‌اش را باز می‌کرد و
فریاد می‌زد: های... مردم‌های مردم...
بهار آوردم... بهار! آ...
و درهایی که یکی یکی باز می‌شدند تا بهار بخرند
و چشمان منتظر خود را با بهار آشتی دهند
و بچه‌های کوچه‌ی ما که مخفیانه از گاری بهار می‌دزدیدند
من به آنان گفتم:
یاس و بنفشه‌های باغچه‌ی ما
بهار را ارزان می‌فروشند
بهار را گران نخرید...
بهار را گران نخرید...
بهار آمدنی است

فرزانه اردکانی

دبیر شیمی دبیرستان‌های فلاورجان است که شعر گفتن را از سال ۱۳۶۸ آغاز کرده است. از غزلیات اوست:

رسوای دیار

من پریشان لب لعل نگاری شده‌ام
واله‌ی خُلق و خصال و رخ یاری شده‌ام
من که صد عهد ببستم نروم جز ره دوست
بنده و خاک ره راهگذاری شده‌ام
دوستان عیب منِ عاشق بی‌دل مکنید
شاهبازی بُدم، امروز شکاری شده‌ام
شیوه‌ی چشم خمارش دل و دینم همه برد
در خَم زلف سیاهش پی کاری شده‌ام
کاش می‌آمد و می‌برد همه رنج فراق
از منِ خسته که رسوای دیاری شده‌ام

مرضیه خیازاده ماهانی

(۱۳۵۰ – ماهان) دبیر ادبیات و عضو گروه ادبیات ناحیه یک کرمان است. از اشعار اوست:

رسوای دیار

من پریشان لب لعل نگاری شده‌ام
واله‌ی خُلق و خصال و رخ یاری شده‌ام
من که صد عهد ببستم نروم جز ره دوست
بنده و خاک ره راهگذاری شده‌ام
دوستان عیب منِ عاشق بی‌دل مکنید
شاهبازی بُدم، امروز شکاری شده‌ام
شیوه‌ی چشم خمارش دل و دینم همه برد
در خَم زلف سیاهش پی کاری شده‌ام
کاش می‌آمد و می‌برد همه رنج فراق
از منِ خسته که رسوای دیاری شده‌ام

من و تو

شانه تا شانه‌ی شب رفتم و تاریک شدم
نقطه‌ای کور شدم تا به تو نزدیک شدم
فصل فصل غزل نازگی از بر کردم
نور دیدم هوس عشق تو در سر کردم
سیب را خوردم و تزویر تو باور کردم
از کفم رفت کتابی که من از بر کردم
کاش دیوار زمان راه به بیغوله نداشت
زندگی بود ولی کینه در آن کومه نداشت
کاش بغضی که به دنبال عبادت می‌رفت
خجل از غفلت ما سوی سعادت می‌رفت
گفت مستور شدن در دل پوچی هوس است
اشهد آن قدر بگو تا که بگوییم بس است
گفت سجاده رها کن که خدا این جا نیست
دل اگر بسته‌ی زنجیر شود، بی‌جا نیست
ما شنیدیم و از این بادیه رفتیم چه سود!
آسمان رنگ دگر خواسته بودیم، نبود!
شهر در حسرت یک آیه به یغما می‌رفت
دیده دنبال هوس بود به هر جا می‌رفت
پیکر عاطفه دیدیم زمین‌گیر شده
کودکی گفت خدا نیز ز ما سیر شده
گریه از جنس دعا آب روان من و توست
ذکر «الحمد» همان نامه‌رسان من و توست
هر که این راه به شوق تو رود، مشکل نیست
دل اگر در پی عشق تو نباشد، دل نیست
خاتم هر چه نگین، نقش دل‌افروز تو باد!
سینه‌ها سوخته از آتش جان‌سوز تو باد!

مینا کیانیان

(۱۳۴۵ – ایذه) دبیر ادبیات منطقه دهدز استان خوزستان است. از نو سروده‌های اوست:

عطر آدینه

صدای ماشین‌ها
مشت می‌شود بر صورتم
ناباورانه زمان را می‌کاوم
که چگونه نیامدنت را تاب آورده
و آدینه‌ای دیگر بی‌عطر تو آغاز می‌شود
آقای من نیامدی!
و دیدی که دخترکانم
زیر خروارها سنگ و خاک رقصیدند
همان شبی که نقل و نبات می‌بارید
و عروسک‌ها بیدار بودند
و تنها پاسخ خیس چشمان من بود
که خرمن خرمن شقایق رویاند

دفتر انتشارات کمک آموزشی

آشنایی با مجلات رشد

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

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

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

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

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

مجلات تخصصی (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می‌شوند)

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

مجلات رشد عمومی و تخصصی برای آموزگاران، معلمان، مدیران و کادر اجرایی مدارس، دانشجویان مراکز تربیت‌معلم و رشته‌های دبیری دانشگاه‌ها و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می‌شوند.

- نشانی: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی ـ ساختمان شماره‌ی ۴ آموزش و پرورش ـ پلاک ۲۶۸ ـ دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
- تلفن و دورنگار ۸۸۸۳۹۱۸۶

چه جنازه‌ها که از کارون و کرخه بیرون
نکشیدم
که لبانشان بوی حسین می‌داد
و چفیه‌هاشان هم‌رنگ بال ملائکه بود
آقای من نیامدی!
و دیدی که ویلچر قفس بود
قفسی سرد
و بوی فراموشی می‌داد
بوی پشیمانی، ناامیدی و امید به عروج
قفس که شکست
پیرانم عطر تو را سوغات آوردند
ساک‌هاشان پر بود از انتظار
و انتظار
هنوز منتظر است
شب‌های آدینه
خنده چشمانم را پر می‌کند
تا به امید فردا
تاریکی را یک نفس بدوم
باشد که تو باشی
و عطر تو آغاز شود.

مسعود علیزاده

قفاز

هرجا توبی، بوی خدا در آن حوالی است
حال و هوای شعرهایم سوررئالی است
هرجا توبی، نقّاشی اشعارِ من، نیز
پیچیده و بی‌معنی و گنگ و خیالی است
تصویری از عکسِ خدا در قابِ ذهنم
قابی که کج افتاده بر دیوار و خالی است
در لای این شب‌بو، کمی آن‌سوتر از کاج
کاجی که زیر پای او آبِ زلالی است
در پشت مُهر و سجده و سجّاده پنهان
در سایه‌اش تقویمِ روز و ماه و سالی است
هرجا توبی بوی مؤذّن‌زاده هم هست
یعنی جنابش از تو بالا گشت و عالی است
حس می‌کنم بوی خدا در خانه جاری
جایِ قدم‌های خدا بر روی قالی است
احساسِ من مانند شالیزار سبز است
یعنی خدا در چشمِ من چون باغ شالی است
باغی که چون سبز است و زیبا، آفتِ او
کم آبی و طوفان و بیم خشک‌سالی است
من را ببخش از این که گفتم با تو سبزم
حسِ جنوبی دارم و حالم شمالی است

اتفاقی که اتّفاقی شد

اگر شما هم مثل من مثلاً
به «کشف‌الاسرار» علاقه‌مندید
توی سطر «پنجم» این شعر بروید
انگار قرار است اتّفاق عجیبی بلند شود
اتّفاقی که اتّفاقاً اتّفاقی نیست
مثل میکس یک لبخند
توی فیلمی قدیمی
که از دهن نیفتاده
و باز هم مثلاً .
درست کمی پایین‌تر
توی سطر دیگری شاید
اتّفاق دیگری اتّفاق بیفتد
مثل تکان نخوردن آب از آب
توی دلتان
و یا باز هم عجالتاً مثلاً
بدون هیچ جزر و مدّی
روی سطح موازی پیشانی‌تان
شما هم مثل من بخواهید
به این شعر، بار دیگر، سلام
ـ علیکم السلام ـ بگویید.

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط:

۱. واریز مبلغ ۳۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله‌ی درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شماره‌ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه‌ی سه راه آزمایش (سرخه حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست

۲. 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 ☐

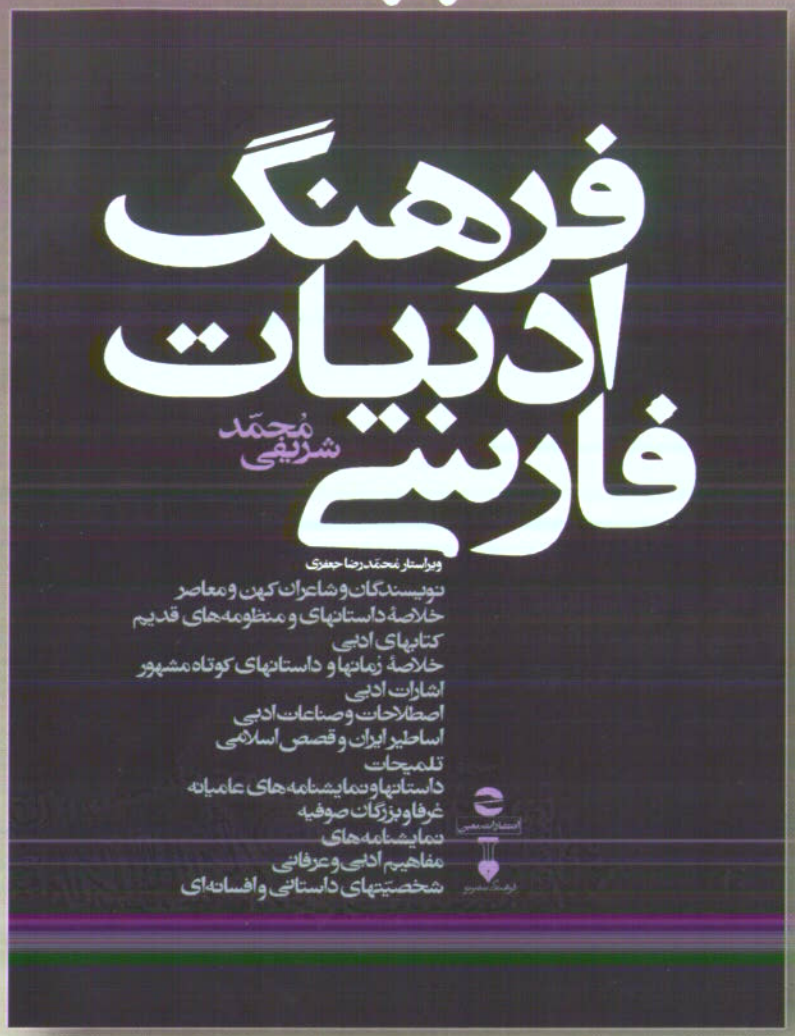
امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی ۱۶۵۹۵/۱۱۱
وب‌گاه (وب سایت): www.roshdmag.ir
پیام‌نگار (ایمیل): Email:info@roshdmag.ir
امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰
پیام‌گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

یادآوری:

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

فرهنگ نشر نو با همکاری انتشارات معین منتشر کرده است:



فرهنگ ادبیات فارسی حاصل سال‌ها تحقیق و تجربه، با حدود ۷۰۰۰ مدخل، مشتمل بر گستره‌ای از اطلاعات مرتبط با ادبیات فارسی کلاسیک و معاصر است.

- خلاصه‌ی صدها رمان و داستان کوتاه مهم فارسی و شرح حال داستان‌نویسان ایرانی
- معرفی دفترهای شعر تأثیرگذار و شرح حال شاعران معاصر
- خلاصه‌ی بیش از صد نمایشنامه‌ی مهم و شرح حال نمایش‌نامه‌نویسان مطرح
- معرفی و شرح حال مهم‌ترین ادیبان معاصر
- شرح حال و معرفی آثار نویسندگان و شعرای قدیم
- معرفی و خلاصه‌ی داستان منظومه‌های مهم و داستان‌های مشهور فارسی
- تشریح اصطلاحات ادبی و صناعات شعری با مثال‌های روشن و گویا
- تلمیحات و اشارات شعر فارسی
- داستان‌های پیامبران و مهم‌ترین قصه‌های دینی
- خلاصه‌ی داستان‌های شاهنامه
- معرفی شخصیت‌های شاهنامه و داستان‌های ملی ایران
- اساطیر ایران
- مفاهیم ادبی و عرفانی و اصطلاحات تصوف
- خلاصه‌ی مشهورترین داستان‌های عامیانه
- شخصیت‌های داستانی و افسانه‌ای
- معرفی عرفا و بزرگان صوفیه
- معرفی آثار ادبی.

فرهنگ ادبیات فارسی در قطع وزیری بیش از ۱۷۰۰ صفحه دارد و بهای آن ۲۷۰۰۰۰ ریال است.

بنا به پیشنهاد هیأت مدیره‌ی محترم **«انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی»** نظر به این که فصل‌نامه‌ی رشد تنها به‌دست آموزگاران و دبیران و فرهنگیان می‌رسد، علاقه‌مندان می‌توانند با استفاده از **تخفیف ویژه‌ی ۲۵ درصدی** مبلغ ۲۰۲۵۰۰ ریال را به حساب سپهر بانک صادرات شماره ۰۱۰۰۷۹۹۳۵۵۰۰۰ به نام پخش پویای معین (صالحی-رامسری) واریز کرده و اصل فیش بانکی (کپی فیش را نزد خود نگه دارید) را همراه بانشانی خود به آدرس تهران، خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، بن‌بست فاتحی داریان، پلاک ۲۹، دفتر پخش پویای معین (تلفن: ۶۶۴۰۵۹۹۲) ارسال کنند تا کتاب بدون هزینه‌ی پست برایشان ارسال گردد.

نسیم از باغ ملکوتم
عالم خاک
روزها فکر من اینست و همه شب سخنم
که چرا غافل از احوال دل خویشتنم
مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک
دو سه روزی قفسی ساخته اند از بدنم
ایخوش آن روز که پرواز کنم تا بر دوست
به هوای سر کویش پر و بالی بزنم
- مولوی -