www.roshdmag.org
سال شانزدهم
۱۳۸۱ - بهاء ۲۰۰۰ ریال
۶۴
ISSN 1606-9218

رشد

آموزش زبان و ادب فارسی

معلم شهید دکتر علی شریعتی

اخلاص

یکتا اثر نخستین

یکتا اثر بهترین

یکتا اثر عشق

مقوله‌های ما و مقاله‌های شما ۲
هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر (۱) ۴ / دکتر محمدرضا سنگری
نماد پردازی رباعیّات خیّام ۱۰ / دکتر محمّدرضا صرفی
عناصر زبان‌شناختی «سبک» در آثار جامی ۱۷ / مهرانگیز نوبهار
عناصر درون‌ساختی داستان ۲۴ / لیلا یوسفی
یاد یاران (احمد بهمنیار) ۳۰ / دکتر حسن ذوالفقاری
سخن نهفته ۳۶ / علیرضا یوسفی
نقد و تحلیل داستان گاو از عزاداران بیل ۴۲ / صمد رحمانی‌خیاوی
ادب در اندیشه‌ی مولوی ۴۴ / مرضیه واثقی‌جهرمی
نگاهی به جمله‌های چهار جزئی با دو مفعول ۴۷ / محمودرضا رجایی
بررسی تبعیض جنسی در کتاب‌های زبان فارسی ۵۰ / لیلی معنوی گیوی
خیمه و خرگاه در ادب فارسی ۵۶ / زهرا دری
سخنی در قید ۵۸ / دکتر حمید طاهری
معلمان شاعر و نویسنده ۶۰
تافا ۶۲ / دکتر محمدرضا سنگری
گفتاری در باب افعال دووجهی ۶۳ / هادی غلامی
گزارش برگزاری دوّمین همایش علمی ـ آموزشی دبیران زبان و ادبیات فارسی استان مرکزی ۶۴

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

رشد کودک
(ویژه‌ی پیش‌دبستان و دانش‌آموزان کلاس اوّل دبستان)
رشد نوآموز
(برای دانش‌آموزان دوم و سوم دبستان)
رشد دانش‌آموز
(برای دانش‌آموزان چهارم و پنجم دبستان)
رشد نوجوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی)
رشد جوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسّطه)

و مجلّات
رشد معلّم، تکنولوژی آموزشی، آموزش ابتدایی، آموزش فیزیک، آموزش شیمی، آموزش زبان، آموزش راهنمایی تحصیلی، آموزش ریاضی، آموزش زیست شناسی، آموزش جغرافیا، آموزش تربیت بدنی، آموزش معارف اسلامی، آموزش تاریخ، آموزش هنر، آموزش علوم اجتماعی، آموزش قرآن، و رشد مدیریت مدرسه
(برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلّم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش)

مدیر مسئول: علیرضا حاجیان‌زاده
سردبیر: دکتر محمّدرضا سنگری
مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار: غلامرضا عمرانی
طرّاح گرافیک: شاهرخ خرم‌خانی
هیأت تحریریّه: دکتر علی محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر محمد غلام، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، حسین قاسم‌پور مقدم
نشانی دفتر مجلّه: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۱۵۸۵
تلفن امور مشترکین
۸۸۲۹۱۸۶
تلفن دفتر مجلّه
۸۸۲۱۱۱۱ - ۹، داخلی ۱۴۱
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی
رشد ۴۴

آموزش زبان و ادب فارسی

ISSN 1606-9218
Key title: Rushd. Āmūzish-i zabān va adab-i fārsī
e.mail: info@roshdmag.org

سال شانزدهم
۱۳۸۱ - تیراژ: ۱۲,۰۰۰ نسخه

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

- مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره ها و گسترش مباحث کتاب های درسی یا ارائه‌ی روش های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دورهٔ متوسطه و پیش دانشگاهی باشد.
- مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب های زبان فارسی هم خوانی داشته باشد (ارجاعات دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و...)
- مقالات حتّی الامکان حروف‌چینی شود یا با خطّ خوانا بر یک روی کاغذ A4 با فاصله های مناسب بین سطری، بدون خط‌خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
- حجم مقالات حدّاکثر بیست صفحه‌ی دست‌نویس باشد.
- اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد پیشنهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.
- پنج عبارت کلیدی مهمّ مقاله از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.
- نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هرگونه تکلّف و تصنّع یا سره‌نویسی افراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.
- مقاله های ترجمه شده یا متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
- اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
- معرّفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.
- هیأت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
- آرای مندرج در مقاله ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیأت تحریریّه نیست و مسؤولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان با خود نویسنده یا مترجم است.
- مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.
- اصل مقاله جهت بررسی به هیأت تحریریّه تحویل می شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود.
- مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

این سخن آشنای مسیح(ع) بزرگ را شنیده اید که «رهپوی راهی باشید که رهروان آن کم اند.» یا از کوچه هایی بگذرید که رهگذران کم تری می گذرند.

دیرگاهی سطحی اندیشان می انگاشتند که عبور از کوچه های کم رفت وآمد، ثواب و صواب است امّا مقصود و مطلوب مسیح چیز دیگری است که تنها آنان که دیگرگونه می اندیشند درمی یابند.

راه های کم عبور، راه های غریب و دشوارند. راه هایی که خار و دار در انتظار رهگذران است، امّا درنهایت آنان سبز در سبز بهار و بهشت نشسته است.

در قلمرو قلم زدن نیز قدم هایی را باید ستود که از راه های کم عبور می گذرند یا از جادّه هایی که کم تر گاهی سکوتشان را شکسته است.

از کنار بازار کتاب که می گذرید آن قدر عنوان های مشابه فراوان است. آن قدر نوشته های همسان ـ عمدتاً مستند به سندهای مشابه و مراجع یگانه! ـ انبوه است که گویی تولید انبوه، سکّه ی بازار نوشتن است و دریغ...

بزرگی می گفت در سده ی اخیر چند کتاب بزرگ نگاشته شده است که نان آور و رونق آفرین هزاران کتاب قد و نیم قد شده است؛ هزاران کتابی که از آبشخور آن کتاب های بزرگ، دروغناک و فریبناک فرصت زیستن و فریفتن یافته اند.

تردیدی نیست که هر کار علمی بزرگ، محصول و ره آورد، کوشش و جوشش مستمر و به تعبیر هنرمندان عرق ریزی روح است. امّا آن چه می ماند همین آثار فرهیخته و بزرگ است. ما نیز همواره به ولادت خجسته ی این آثار می اندیشیم. آثاری رشد یافته که رشد آموزش زبان و ادب فارسی را به تعالی و رشدی چشم نوازتر و شکوهمندتر برسانند.

این مقدّمه بهانه ای شد تا دیگر بار دست تمنّایی بگشاییم و استادان و دوستان پژوهنده و فرزانه را به نوشتن، بخوانیم، نوشته هایی نو و بدیع؛ نوشته هایی که عابر کوچه های کم عبور باشند.

امّا جز این، چند خواسته و تمنّای دیگرمان نیز هست که نویسندگان عزیز مقاله های عالمانه و وزین، صبورانه

مقوله های ما و مقاله های

یادداشت سردبیر

تحمّل خواهند کرد تا کاری بایسته تر و شایسته تر عرضه شود.

۱ـ همراه با مقاله، زندگی نامه ای کوتاه و گویا یا به تعبیر فارسی زبانان افغان و تاجیک نوعی «خویشتن نگاری» مرحمت فرمایند تا بر پیشانی مقاله بنشیند و حظّ و فیض خواننده را دو چندان کند. هر خواننده ای حق دارد نویسنده ی مقاله را بشناسد و بداند نوشته از چه کسی، ازکجا و با چه موقعیّتی نگاشته شده است.

۲ـ اجمال و خلاصه ی مقاله در کم تر از صفحه ای نوشته شود تا خواننده خطوط کلّی مقاله را بداند آن گاه اگر خود را نیازمند آن دید به تفصیل بخواند وگرنه... مرا به خیر تو امید نیست شر مرسان!

۳ـ کلیدواژه ها یعنی واژه های کلیدی مقاله و به زبان دیگر واژگانی که محور و تکیه گاه اصلی نوشته هستند، مشخّص شوند تا پژوهشگران و محقّقانی که سر بهره گیری از مجلّه دارند با عنایت به همان واژگان کلیدی، از مجلّه بهره گیری کنند.

۴ـ مقاله های بلند که در پیمانه ی کوچک مجلّه نمی گنجند به ناگزیر تلخیص می شوند. بعید نیست گاه فرجام عروس بلند قدّ شهر قصّه ها را بیابند. پس چه بهتر که نویسنده پیش از ارسال، خود به اندازه کند که گفته اند: اندازه نگه دار که اندازه نکوست.

۵ـ از جادّه های ناپیموده گفتیم. پیش از این در سرمقاله ای دیگر از مقوله های مغفول و موضوعات کم تر کاویده سخن رفته است. دیگر بار برخی از مقوله هایی که مقاله های صاحب نظران و همکاران فرهیخته را می طلبد طرح می شود تا پیک دلنواز یاران برسد و روشنایی چشم و اندیشه و جان ما و همراهان باشد.

ـ ادبیّات جهانی (سبک ها، آثار بزرگ، مباحث تطبیقی در این زمینه)، این مباحث نه تنها پشتوانه ی تاریخ ادبیّات جهان که ضرورت تبیین بهتر فصول ادبیّات جهانی کتاب های ادبیّات فارسی هستند.

ـ ادبیّات تطبیقی (ادبیّات تطبیقی در ایران و جهان)

ـ ادبیّات عامیانه، ادبیّات بومی و منطقه ای

ـ ادبیّات مقاومت، ادبیّات عاشورا، ادبیّات انقلاب اسلامی و ادب معاصر

ـ نقد ادبی (در ایران و در جهان)

ـ ادبیّات تفنّنی، تبلیغی، کوچه و بازار

ـ پدیده های نوین ادبی

ـ ادبیّات کودک و نوجوان (در ایران، در جهان)

ـ مباحث نگارشی (سفرنامه، زندگی نامه، خاطره، یادداشت روزانه، حسب حال و...)

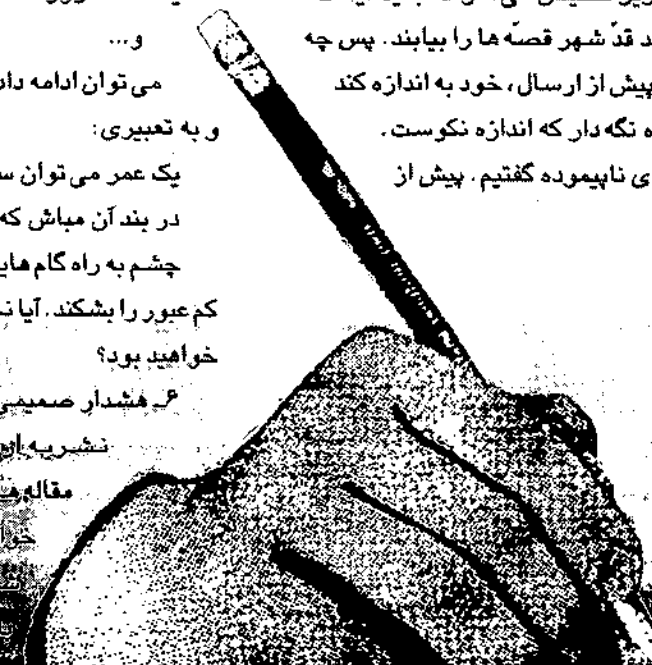
و...

می توان ادامه داد و ده ها مقوله ی دیگر را برشمرد و به تعبیری:

یک عمر می توان سخن از زلف یار گفت
در بند آن مباش که مضمون نمانده است

چشم به راه گام هایی هستیم که سکوت این کوچه های کم عبور را بشکند. آیا نخستین مسافر و سالک مصمّم شما خواهید بود؟

۶ـ هشدار صمیمی و جدّی آن که مباد مقاله به چند نشریه ارسال شود. مقاله ای چنین، مقاله های ارسالی پعدی را حتّی تهدید خواهد کرد. تنها مقاله ای چاپ خواهد



هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر

* دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

هنجار نخست؛ تعریف

تپش و حادثه در زبان، زبان را از دامنه به قلّه می‌رساند که به آن شعر می‌گویند. در حقیقت، شعر، فرو ریختن و شکستن قواعد زبان متعارف و رسیدن به قانونمندی‌ها و هنجارهای فراتر است تا تأثیر سخن بیشتر و طنین و دوام آن افزون‌تر شود.

این گریز از هنجارها، اگر عالمانه، زیبا و هنجارمند! اتّفاق افتد گذشته از شکوفایی، بالندگی و استمرار حیات شعر، به غنای زبان نیز کمک می‌کند. به عبارت دیگر نوعی داد و ستد میان زبان و ادبیّات وجود دارد. شاعران و نویسندگان موفّق از زبان می‌گیرند و به آفرینش می‌پردازند و سپس همان آفریده‌ها در خدمت زبان قرار می‌گیرد و زبان را بارور می‌سازد. چه بسیار واژه‌های زیبا و ترکیب‌های بدیع می‌شناسیم که محصول ذوق و تراویده‌ی خلاقیّت ذهن شاعران و نویسندگان بزرگ‌اند و امروز در زبان رواج دارند.

تلاش برای شکافتن سقف فلک عادت‌ها و «طبق معمول‌ها» و ایجاد فضاهای نو و راه‌های تازه در ادبیّات را هنجار گریزی یا حرکت فراهنجار می‌گویند. هنجارگریزی «یعنی انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی با زبان متعارف»[1]

حقیقت آن است که همه‌ی هنجارگریزی‌ها، بهنجار نیستند. آن که زبان را به درستی نشناسد و با لایه‌های گوناگون آن، ظرفیّت‌ها، تحوّلات و ساختار آن آشنایی ژرف نداشته باشد، جز تخریب و تضعیف زبان ره‌آوردی نخواهد داشت.

در مجموع تاریخ ادبی ما، تکاپوهایی برای عبور از هنجارهای زبان رُخ داده است که برخی خوش فرجام و برخی بد سرانجام افتاده‌اند. در روزگار ما ـ به ویژه بعد از تحوّل نیما ـ تلاش در یافتن فضاهای تازه فراوان است بخش وسیعی از این تکاپوها به دلیل نگاه‌های سطحی به زبان، فقدان شناخت عمیق گذشته، ناپختگی و شتاب‌زدگی، به خلق آثاری منجر شده که گاه به اندازه‌ی عمر آفریننده، پایدار و تأثیرگذار نبوده‌اند. هنجارگریزی ادبی هم در عرصه‌ی شعر رُخ داده است و هم در عرصه‌ی نثر. آن‌چه در این مقال و مجال بررسی می‌شود هنجارگریزی‌ها در قلمرو شعر است. هریک از این هنجارگریزی ها را می‌توان با بسط بیشتر و در بررسی و تحلیلی تاریخی نیز مطالعه کرد. جز انواعی که برمی‌شماریم، انواع دیگر هنجارگریزی نیز می‌توان یافت در این‌جا عمده‌ترین‌ها به اجمال مطرح خواهد شد.

هنجار دوّم؛ هنجارگریزی آوایی

گاه شاعر قواعد آوایی واژگان را تغییر می‌دهد. حرکت‌های غیر متعارف در آواها و قواعد آوایی زبان، هنجارگریزی آوایی است. مثلاً تسکین در واژه‌های تَنْت، طَمْع، جانْت و نَرْهی در ابیات زیر از سنایی، نمونه‌ای از این گونه هنجارگریزی است.

بگذر از نفس بهیمی تا نباشد تَنْت را
طَمْع نُقل و مرغ و خمر و حور و غلمان داشتن
بگذر از نفس طبیعی تا نباید جانْت را
صورت تخییل هر بی دین به برهان داشتن
از خود و از خلق نَرْهی تا نگردد بر تو خوش
در دبیرستان حیرت لوح نسیان داشتن[2]

هنجارگریزی آوایی، در شعر سنّتی عمدتاً در ناگزیری قافیه و گاه وزن اتّفاق می‌افتاد و شاعر گاه از این گریز، ناگزیر بود. این شیوه در

چند شکل چهره می‌نمود.

ـ تسکین واژگان مانند تنْت، طمْع و پنهانْست در نی‌نامه‌ی مولانا

ـ جابه‌جایی آواها مانند هگرز به جای هرگز

ـ قلب مانند سلاح و سلیح، رکاب و رکیب

ـ تبدیل مصوّت‌های بلند به کوتاه و کوتاه به بلند مانند کُه و کوه، کاه و کَه

ـ تبدیل مصوّت‌ها به هم مانند سخَن و سخُن

می‌بینیم که این هنجارگریزی‌ها کم‌تر در زیباسازی و تقویت موسیقایی شعر مؤثرند ـ ذائقه‌ی ذوقی را البتّه نباید نادیده گرفت ـ امّا گاه هنجارگریزی آوایی به تقویت موسیقایی شعر کمک می‌کند و بر شکوه و تأثیر شعر می‌افزاید. بیهُده به جای بیهوده و اندُهگین به جای اندوهگین در سروده‌های زیر از شاملو چنین است:

آن که گوید دوستت دارم
دل اندُهگین شبی است
که مهتابش را می‌جوید

عاشقانه (ترانه‌های کوچک غربت)

* * *

اگر که بیهُده زیباست شب
برای چه زیباست
شب[3]

شبانه (ابراهیم در آتش)

و در این سروده از اخوان ثالث که نَخراشی و نپَریشی به ضرورت وزن آمده‌اند امّا به تکمیل و تأثیر موسیقی شعر کمک کرده‌اند.

لحظه‌ی دیدار نزدیک است
باز من دیوانه‌ام، مستم
بازمی‌لرزد دلم، دستم
باز گویی در جهان دیگری هستم
های! نخراشی به غفلت گونه‌ام را، تیغ!
های، نپریشی صفای زلفکم را، دست!
و آبرویم را نریزی دل!
ـ ای نخورده مست ـ
لحظه‌ی دیدار نزدیک است.[4]

لحظه‌ی دیدار (زمستان)

هنجار سوّم: هنجارگریزی واژگانی

در زبان هنجار هزاران هزار واژه هست که کار ارتباط و انتقال پیام را به عهده دارند. این واژگان در کاربرد متعارف با هم همراه می‌شوند و کلام را می‌آفرینند. امّا گاه شاعر دست به ساخت واژگان تازه با گریز از شیوه‌ی معمولی ساختن واژه در زبان هنجاری می‌زند. این نوع هنجارگریزی بر شکوه، طنطنه، شگفتی و تأثیر شعر می‌افزاید و باعث غنای زبان می‌شود؛ چرا که بسیاری از این واژه‌ها آرام آرام جذب زبان می‌شوند و در نتیجه اعتبار ادبی آن‌ها به نفع زبان از دست می‌رود. «هنجارگریزی» واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن زبان خود را برجسته می‌سازد.»[5] سروده‌های شاعران امروز، به ویژه در حوزه‌ی سروده‌های نیمایی و شعر منثور از این واژگان و ترکیب‌های نوساخته و خوش‌آهنگ سرشار است.

شرقاشرق شادیانه به اوج آسمان
شب نم خستگی بر پیشانی مادر و
کاکل پریشانی آدمی
در نقطه‌ی خجسته‌ی میلادش
نگران،
آن دو چشمان است
دورسوی آن دو سهیل که بر سیستان حیات من می‌نگرد
تا از سبزینگی نارسِ خویش
سرخ برآید...[6]

در این سروده واژگان شرقاشرق، شادیانه و دورسو نوعی هنجارگریزی واژگانی هستند. در سروده‌های دیگر شاملو ده‌ها واژه و ترکیب بدیع مانند موجکوب، دامچاله، برفکاو، رنجاب، راست راهی، شادانجام، تلخدشت، نازکا، نیش خطّ رنج، مخالف‌سرای باد، زمان مایه و گام صدا می‌توان یافت که برخی از آن‌ها به زبان و به دیگر سروده‌های شاعران راه یافته است.

هنجارگریزی واژگانی گاه آن قدر در سروده‌ها کلیدی و تعیین‌کننده است که کلیّت یک شعر، گاه بر محور همان کشف یا همان واژه‌ی نوساخته می‌چرخد یا دست کم در مطالعه‌ی شعر، چشم‌نوازترین و گوش‌نوازترین بخش شعر می‌تواند همان باشد. نکته‌ی قابل تأمّل آن که نام شعر شاعران، گاه همین واژه‌های ترکیبی بدیع است. در هنجارگریزی واژگانی یک نکته‌ی مهمّ دیگر نیز گفتنی است و آن این

که ترکیب جدید ممکن است معنایی معادل اجزای خود نداشته باشد؛ مثلاً نعره‌ی سنگ در این سروده‌ی دکتر شفیعی کدکنی مفهومی جز نعره و سنگ دارد:

خواب دریچه‌ها را
با نعره‌ی سنگ بشکن
بار دگر به شادی
دروازه‌های شب را،
رو بر سپیده
وا کن[۷]

در میان شاعران نوپرداز، کم‌تر شاعری در ساختن ترکیب‌های واژگانی خوش‌آهنگ و متناسب با سبک و زبان ویژه‌ی خراسانی نو، توفیق اخوان ثالث را یافته است. بهره‌گیری از واژگان کهن و ترکیب آن‌ها با پسوندها یا ترکیب واژگان عربی با پسوندهای فارسی هنر اخوان است ترکیب‌هایی چون اندوهزار، مرگابه، گرمگاه، بلور آجین، مزارآباد، نفسدود، مزار آجین، خاموشبار، پدفام (پدر و مادر)، دشفام (ناهمرنگ)، گندناک، تاریکا، مرگ‌آباد، گندمدیس، نازآیین، تراوه، اخم‌ناز، پریشان بوم[۸] و ده‌ها ترکیب زیبای دیگر نمونه‌هایی از هنجارگریزی واژگانی در شعر اخوان است. با اندکی درنگ، درمی‌یابیم که بخشی از همین واژگان به تدریج به قلمرو زبان راه می‌یابند و بر غنای آن می‌افزایند.

هنجار چهارم؛ هنجارگریزی سبکی

میان گونه‌ی نوشتاری معیار و گونه‌ی گفتاری از نظرگاه واژگان و نحو گفتار تفاوت‌های روشنی دیده می‌شود. حوزه‌ی کاربردی آن‌ها نیز متفاوت است. اگر شاعر از گونه‌ی نوشتاری معیار به ساخت نحوه‌ی گفتار یا واژگان گفتاری گریز زند «هنجارگریزی سبکی» استفاده کرده است.

این گونه هنجارگریزی اگر با فضاسازی مناسب صورت نپذیرد، نه تنها زیبا نیست که افق شعر را فرو می‌کشد و گاه شعر را میان جدّ و تفنّن، آونگ می‌سازد. در این سروده‌ی شهریار، واژه‌های تلوتلو، قربان هر چه بچّه‌ی خوب سرش بشو ـ جدای از تغییر نامناسب بافت گفتاری ـ و در بیت دوّم واژه‌ی «ولو» هنجارگریزی سبکی هستند که از شکوه شعر کاسته‌اند.

با خلق می‌خوری می و با ما تلوتلو
قربان هرچه بچّه‌ی خوب سرش بشو
باور نداشتم که به این زودی ای فقیر
در زیر دست و پای حریفان شوی ولو[۹]

ارزش هنجارگریزی سبکی از چند منظر قابل بررسی است:

۱ـ تغییر فضا در شعر (مثلاً از جد به طنز، از زبان شاعر به زبان مخاطب و...)

۲ـ تغییر موسیقی شعر

۳ـ ایجاد صمیمیّت در فضای شعر

کوچک‌ترین بی‌دقّتی در این زمینه یا شتاب‌زدگی و فقدان فضای مناسب در گریز از هنجار نوشتار به گفتار یا برعکس، به افول و نزول شعر می‌انجامد. در شعر نسل جوان ما این ضعف و کاستی فراوان است. شاعرانی که از پختگی و ورزیدگی به ویژه در موسیقی شعر نو و شعر منثور برخوردارند در بهره‌گیری از این گونه هنجارگریزی موفق هستند. سروده‌ی زیر نسبتاً موّفق و پذیرفتنی است.

عصر عظمت غول‌آسای عمارت‌ها
و دروغ
عصر رمه‌های عظیم گرسنگی
و وحشت بارترین سکوت‌ها
هنگامی که گلّه‌های عظیم انسانی
به دهان کوره‌ها می‌رفت
و حالا اگه دلت خواست
می‌تونی با یه فریاد
گلویم پاره کنی
دیوارها از بُن مسلّحن[۱۰]

آغاز سروده‌ی بالا (از شاملو)، سبک شاعرانه‌ی شاعر است با گونه‌ی نوشتاری معیار، امّا از سطر پنجم (و حالا اگه دلت خواست)، ساخت نحوی گفتاری است، به بیان دیگر شعر آمیزه‌ای از گونه‌ی نوشتاری و گفتاری است.

همان‌گونه که گفته شد این هنجارگریزی باید در شعر به اعتلای موسیقی یا القای بهتر درون‌مایه‌ی شعر کمک کند و در پویایی عواطف مخاطب و سیر ذهن و ضمیر او در رسیدن به آن‌چه هدف و مراد شاعر است مؤثّر باشد و جز این، تخریب شعر و گسستگی میان شعر و مخاطب فرجام آن خواهد بود. سارتر به درستی به این نکته اشاره دارد و می‌گوید: «هم‌آهنگی کلمات و زیبایی آن‌ها و توازن جملات نیز وسیله‌ساز انفعالات خواننده است، یعنی زمینه‌ی ذهنی او را بی‌آن‌که هشیار شود می‌چیند و همچون نیایش یا موسیقی یا رقص، عوّاطف و احساسات او را نظم و نسق می‌دهد.»[۱۱]

هنجار پنجم؛ هنجارگریزی گویشی

واژگان ابزار کار شاعرند. هنر شاعر ازدواج شکوهمند و زیبای واژگان است؛ بهره‌گیری از همه‌ی واژگان و ظرفیّت‌های آن‌ها برای

طرح بهتر، رساتر و تأثیرگذارتر اندیشه و عواطف خود، در این رهگذر، واژگان محلّی و بومی نیز می‌توانند به کار آیند و شاعر را یاری دهند تا صمیمی‌تر بگوید و دنیای مخاطب را با دنیای ویژه‌ی خویش پیوند زند.

اگر شاعر، ساخت‌هایی را از گویش خویش که در زبان هنجار نیست وارد شعر سازد به هنجارگریزی گویشی دست زده است. استفاده از واژگان محلّی، مخاطب را با فضا و مکان شعر و شاعر آشناتر می‌کند. این شیوه، صمیمیّتی را می‌آفریند که شاید واژگان زبان هنجار توانایی آن را نداشته باشند. این نکته در همین جا نیز گفتنی است که بخشی از این واژگان، از شعر ـ به‌ویژه شعرهای موفّق و مؤثر ـ به زبان راه می‌یابند و به باروری و غنای زبان کمک می‌کنند.

جز شناساندن بوم زیست شاعر، واژگان محلّی، میزان تعلّق شاعر و زاویه‌ی نگاه او به محیط را نیز روشن می‌سازند. در شعر نیما، و سلمان هراتی شمال ـ مازندران ـ به خوبی پیداست و در شعر منوچهر آتشی و قیصر امین پور جنوب ـ بوشهر و خوزستان ـ محسوس و ملموس.

در شعر آشنای «کی می‌رسد باران» از نیما، داروگ، برگرفته از گویش و باور جغرافیای شاعر است و ترجمان اندیشه‌ی او.

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه
گرچه می‌گویند می‌گریند: «روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران
قاصد روزان ابری، داروگ کی می‌رسد باران؟»[12]

واژه‌های «خوانگریو» به معنی خواندن و گریه کردن و کِل به معنی هلهله در سروده‌ی زیر از قیصر امین پور، سنّت و فرهنگ جنوب را خوب‌تر نشان می‌دهند و فضای سوگ رنگ پس از شهادت شهیدان را که با شکوهی حماسی آمیخته است محسوس و ملموس می‌سازند.

این سبز سرخ کیست؟
این سرو سبز را زچه در خاک می‌کنید؟
این سبز سرخ چیست که می‌کارید؟
این زن که بود
که بانگ خوانگریو محلّی را
از یاد برده بود؟
کِل می‌زد و سرود شعف می‌خواند.[13]

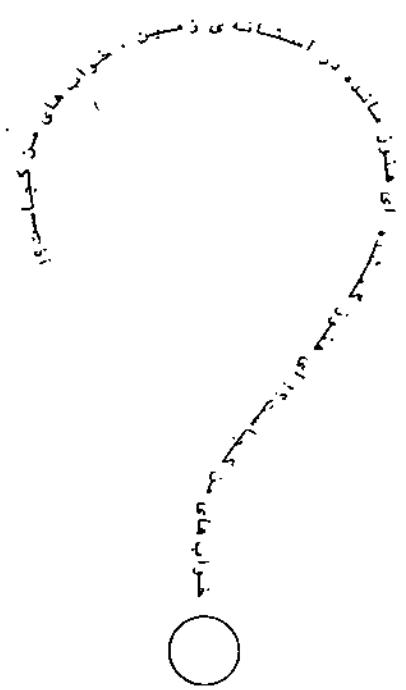
هنجار ششم: هنجارگریزی نوشتاری (شعر تجسّمی)

به این نوع هنجارگریزی، شعر نگاره یا شعر تجسّمی (Concrete poetry) نیز می‌گویند. گاه شاعر در نوشتار شعر، شیوه‌ای را به کار می‌برد که «تغییری در تلفّظ واژه به وجود نمی‌آورد ولی این شکل نوشتن، مفهومی ثانوی به مفهوم اصلی واژه می‌افزاید.»[14]

یک نوع از این هنجارگریزی که شعر نگاره (Pattern poetry) گفته می‌شود به این گونه است که «در آن حروف، کلمات یا مصراع‌ها طوری تنظیم و آراسته می‌شوند که تصویری مشخّص را بر روی صفحه‌ی کاغذ شکل می‌دهند. اصل این نوع شعر در ادبیات غرب، ناشناخته است، امّا چند شعر یونانی و لاتینی باستان به صورت تبر، تخم‌مرغ، بال و مانند آن به جا مانده است و از قرون وسطی نیز نمونه‌هایی از این نوع شعر در دست است. در قرن شانزدهم یک بار دیگر توجّه به ساختن این نوع شعر که عمدتاً به زبان لاتین و یونانی بود، شروع شد ولی بعداً در زبان‌های دیگر اروپایی و نیز زبان عبری به شعرهایی در شکل‌های جدیدتر از قبیل خورشید، دایره، هرم و ستون برمی‌خوریم.»[15]

تفنّن، استفاده از عنصر هنری دیگر برای تأثیر بیشتر شعر از مهم‌ترین انگیزه‌های شاعران در گرایش به این شیوه سرودن یا صورت دادن به سروده باشد. تأثیر دیداری سروده همراه با تأثیر شنیداری، نوعی ابتکار و گونه‌ای از برجسته‌سازی است. در روزگار ما برخی شاعران نوپرداز به‌ویژه شاعران جوان به این شیوه اقبال نشان می‌دهند.

نمونه‌ی زیر پرسش‌های شاعر است که در هیأت و تصویر علامت سؤال آمده است.[16]



شاملو و طاهره صفّارزاده نیز تجربه‌هایی در این زمینه دارند. در دهه‌ی چهل و پنجاه بسیاری از شاعران که در حوزه‌ی شعر متور نام و آوازه‌ای یا نیمه‌آوازه‌ای دارند از این گونه هنجارگریزی بهره گرفته‌اند.

شیوه‌ی نوشتن شعر زیر با عنوان بادبادک‌ها در بخش پایانی شعر پایین آمدن را به صورت پلکان نوشته است تا با واژه، تصویر بسازد.

خورشید دارد غروب می‌کند
نشانی از بادبادک‌های من در آسمان نیست
حالا که می‌توانم آن‌ها را به همه‌ی شب‌هایم وارد کنم
حالا که در پاشنه‌ی کفشم رشد کرده‌ام
حالا که امضایی دارم
و می‌توانم تقاضای مهاجرت بنویسم
بادبادک‌های من هرگز آن سوی
غروب پرواز نکردند
وگرنه دست‌های مرا با خود
می‌بردند
وگرنه دست‌هایم با نخ‌های
کشنده‌شان می‌رفتند
همیشه صدایی بود که نمی‌گذاشت
که فرمان می‌داد
بیا پایین دختر
دم غروبی
از لب بوم
بیا پایین
بیا پایین
بیا پایین

پایین
پایین
پایین[17]

در آغاز سروده‌ای دیگر به نام پیوند نیز از همین ویژگی بهره گرفته است

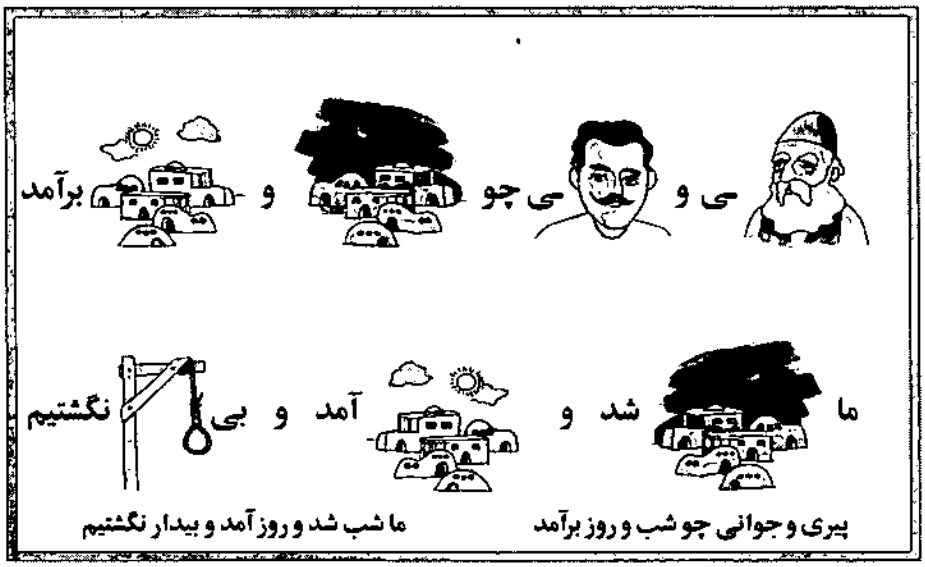
من
به تو
از طریق
این پلکان
مربوط می‌شوم[18]

هنجار هفتم؛ هنجارگریزی تصویری

اگر در هنجارگریزی نوشتاری، نوشته، تصویر می‌سازد؛ در هنجارگریزی تصویری، تصویر، نوشته می‌سازد و می‌آفریند.

عادت دیرینه‌ی همه‌ی ما آن است که شعر را «بخوانیم» یا «بشنویم» و التذاذ ما شنیداری یا خوانداری یا آمیزه‌ای از این دو باشد. امّا اگر شاعر شعر را به گونه‌ای عرضه کند که درک و فهم آن بدون «دیدن» شعر ممکن نباشد و بخشی از واژگان و مفاهیم به مدد «تصویر»! مطرح شود، نوعی گریز از هنجار متعارف شعر رُخ می‌دهد.

این سروده‌ها با شنیدن فهمیده نمی‌شوند بلکه حتماً باید آن‌ها را دید. در سال‌های دهه‌ی ۱۳۲۰ این گونه سرودن در هیئت سرگرمی و مسابقه در مجلّه‌ها و نشریه‌ها[19] دیده می‌شد. بیت زیر نمونه‌ای از این شیوه است.

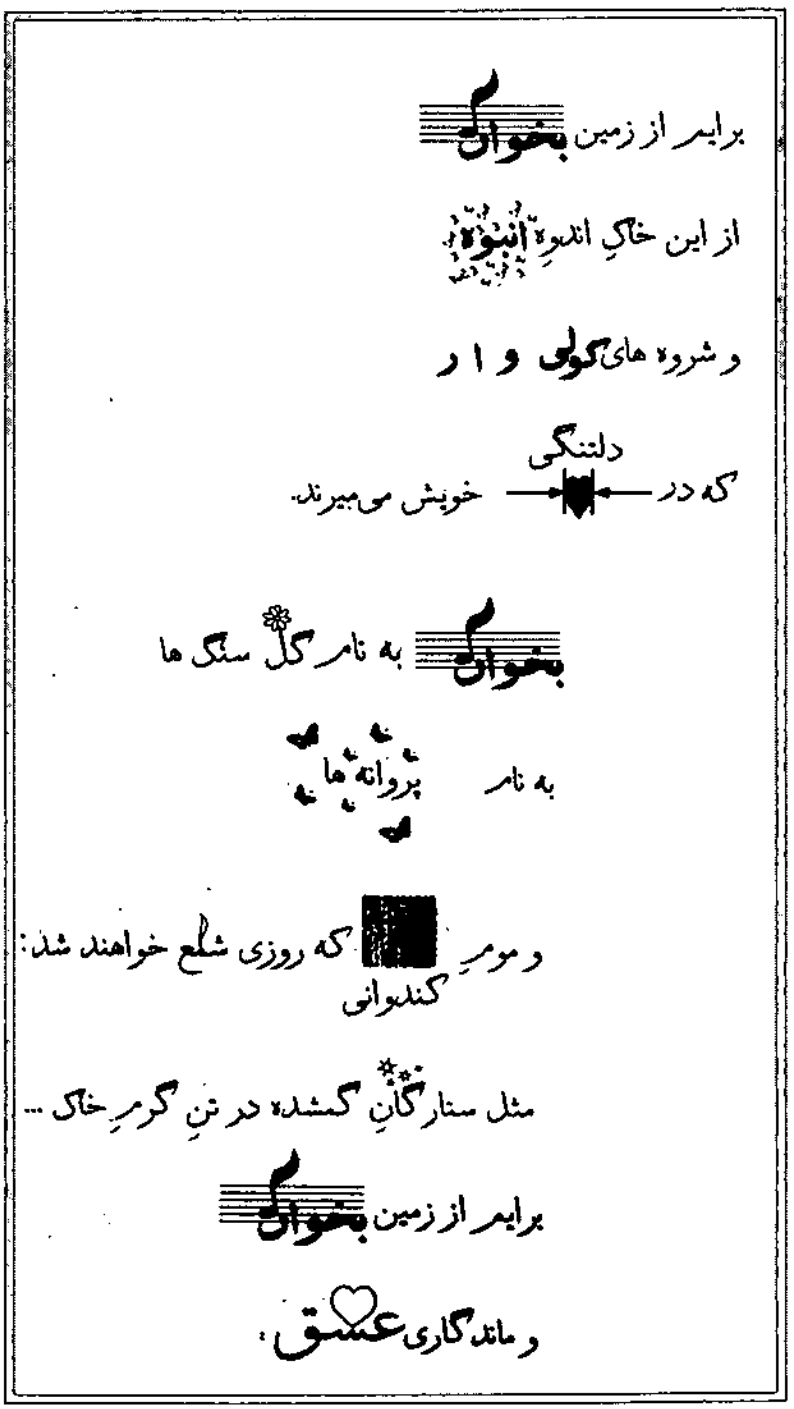


در روزگار ما طیفی از شاعران جوان به این شیوه گرایش دارند. معمولاً نمونه‌ای موفّق و چشم‌گیر در این زمینه نمی‌توان دید. نمونه‌ی زیر با عنوان «ترانه‌ی دل‌تنگی»، از هنجارگریزی تصویری یا مصوّر بهره گرفته است.[20] (تصویر صفحه روبرو)

در این سروده، واژه‌ی بخوان، انبوه، دل‌تنگی، گل، پروانه‌ها، کندو، ستارگان، شمع و عشق با تصویر همراه شده‌اند. مثلاً در دل‌تنگی، شکل دل در میان دو خط موازی و دو فلش قرار گرفته است تا «تنگی» را تصویری نشان دهد!

همان گونه که پیش از این گفته شد، هنجارگریزی تصویری بیش از آن که نوعی فراهنجار یا هنجارگریزی بدیع و زیبا باشد، نوعی تفنّن است. شاید در آینده شاعرانی سترگ در این قلمرو به آفرینش هایی دل‌پذیر یا پذیرفتنی دست بزنند امّا آن چه اکنون در

شعر طیفی از نسل جوان شاعر دیده می‌شود چندان مطلوب و مقبول نیست. طیفی از این جوانان پرشور، بدون تحلیل دقیق از سیر تحوّل ادبیّات، شناخت عمیق ذائقه‌ی مخاطب‌ها و بایستگی‌های سرودن، دست به فرو ریختن هنجارها می‌زنند که جز ناهنجاری ادبی دستاوردی ندارد. چنین تکاپوهایی همیشه پذیرفتنی نیست و عنوان سبک نو نمی‌یابد و به قول ژرژ مونن هر پخت و پزی سبک نیست.[21] به زبان دیگر گریز از هنجار آن‌گاه پذیرفتنی است که به هنجاری برتر منجر شود و جز التذاذ ادبی، سروده را صمیمی‌تر و تأثیرگذارتر با روح و جان مخاطب پیوند دهد.



پانویس

۱ـ فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی (۲)، حسن انوشه، سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶، ص ۱۴۲۵

۲ـ تازیانه‌های سلوک، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ اوّل، ۱۳۷۲، صص ۱۷۱ ـ ۱۷۶

۳ـ شعر زمان (۱) (احمد شاملو)، محمّد حقوقی، چاپ چهارم، نشر دانشیار، ۱۳۷۶، ص ۲۵۷

۴ـ شعر زمان (۲) (مهدی اخوان ثالث)، محمد حقوقی، نشر دانشیار، ۱۳۷۸، ص ۸۶

۵ـ از زبان‌شناسی به ادبیّات، کورش صفوی، ج ۱، نشر چشمه، ۱۳۷۳، ص ۴۹

۶ـ حدیث بی‌قراری ماهان، احمد شاملو، انتشارات مازیار، چاپ دوم ۱۳۷۹، صص ۳۹ ـ ۴۰

۷ـ در کوچه باغ‌های نشابور، محمّدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات توس، چاپ پنجم، ۱۳۵۶، ص ۲۲

۸ـ شعر زمان ما (۲)، محمّد حقوقی، صص ۲۶ ـ ۲۷

۹ـ کلیّات دیوان شهریار، انتشارات زرّین و نگاه، چاپ هفتم، ۱۳۶۶، ص ۳۱۷

۱۰ـ شعر زمان (۱)، محمّد حقوقی

۱۱ـ ادبیّات چیست؟ ژان پل سارتر، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ اوّل، کتاب زمان، ۱۳۴۸، ص ۴۵

۱۲ـ مجموعه اشعار نیما یوشیج، به کوشش ابوالقاسم جنّتی عطایی، انتشارات صفی‌علیشاه، تهران، ۱۳۷۰، ص ۳۲۷

۱۳ـ تنفّس صبح، قیصر امین‌پور، حوزه‌ی هنری، چاپ اوّل، ۱۳۶۳، صص ۳۱ ـ ۳۲.

۱۴ـ فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی، ص ۱۴۲۵

۱۵ـ واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، میمنت میر صادقی، کتاب مهناز، تهران ۱۳۷۶، ص ۳۲۳

۱۶ـ از تو تا هنوز، امیر شهریار امینیان، مؤسسه‌ی انتشاراتی آفرینه، چاپ اوّل ۱۳۷۹، ص ۵۵

۱۷ـ طنین در دلتا، طاهره صفّارزاده، تهران، امیرکبیر ۱۳۴۹، ص ۷۷

۱۸ـ همان کتاب، ص ۵۹

۱۹ـ واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، ص ۳۲۲

۲۰ـ از تو تا هنوز، صص ۲۹ ـ ۳۱

۲۱ ـ درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، دکتر محمّد تقی غیاثی، انتشارات شعله‌ی اندیشه، چاپ اوّل، ۱۳۶۸، ص ۱۹۵

نمادپردازی رباعیّات خیّام

دکتر محمدرضا صرفی
دانشگاه شهیدباهنر کرمان

دکتر محمدرضا صرفی (دامغان- ۱۳۴۳) دکترای زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه تهران و استادیار کنونی دانشگاه شهیدباهنر کرمان است. از وی کتاب‌های خورشید کویر، تصحیح مثنوی‌های عماد کرمانی و صفیر سیمرغ به چاپ رسیده است. علاوه بر آن، اجرای طرح‌های پژوهشی و نگارشی چهل مقاله در مطبوعات و نشریّات ادبی از جمله کارهای علمی وی در کنار تدریس است.

چکیده

نویسنده می‌کوشد در این مقاله گوشه‌هایی از نمادهای رایج در رباعیّات خیّام را با توجه به نشانه‌های آشکار و پنهان رباعیّات و طبقه‌بندی مفاهیم و درون‌مایه‌های آن انجام دهد.

این مقاله می‌تواند در تبیین و آموزش بهتر رباعیّات خیّام در کتاب‌های درسی به همکاران محترم کمک کند.

کلید واژه‌ها: نمادپردازی، خیّام، ابهام شاعرانه، پیاله، جام، باده.

رباعیّات خیّام علی‌رغم آن که در ساخت معنای اولیّه‌ی خود بسیار روشن و گویا هستند، در دلالت معنا یا معانی ثانوی و نمادین خود فوق‌العاده مبهم به نظر می‌رسند. یاکوبسون درباره‌ی ابهام بیانی شعر معتقد است که: «شعر تنها وسیله‌ی بیان هنری است که از مصالحی چون واژه بهره می‌گیرد و واژه پیش از هر تدارک بیانی خود، ذاتاً دارای دلالتی است.»[1]

به عنوان مثال در رباعی زیر:

در دایره‌ی سپهر ناپیدا غور
جامی است که جمله را چشانند به دور
نوبت چو به دور تو رسد آه مکن
می نوش به خوش‌دلی که دور است نه جور[2]

واژه‌ی جام و مجازاً شراب، آیا در معنی صریح و قاموسی خود به کار رفته است یا دارای معنای نمادین و ضمنی می‌باشد؟ اگر دارای معنی ضمنی و نمادی از مرگ است، چرا همراه با دور، نوبت و می آمده است؟

ابهام اساسی ارتباط شاعرانه و نیز دشواری فهم رباعیّات خیّام در همین نکته نهفته است. درواقع رباعیّات خیّام معنایی را که از ظاهر کلام برمی‌آید، بازگو نمی‌کند، بلکه چیزی می‌گوید

که در ورای ظاهر قرار دارد و خوانده نمی شود. خیّام می کوشد که با یاری گرفتن از گفته ها، نگفتی ها یا ناگفته ها را بازگو کند؛ بنابراین بهتر است که نخستین معنای واژه هایی چون کوزه، سبو، پیاله، جام، شراب، باده، می، ابر، سبزه، گل و... که دارای بار معنایی مجازی هستند و در مجموع، جشنهایی از نمادپردازی خیّام را شامل می شوند، نادیده بگیریم و از معنای نخستین آن ها، فقط به عنوان معبری برای راه یابی به معنای ضمنی و نمادینشان استفاده کنیم.

پیروان نقد نو با مطرح کردن «فراسوی متن» معتقدند که: «هر متنی به یک فراسو متن حواله می دهد و این فراسومتن به قول گره ما، بیان نشده است و برای دستیابی به فضای ادبی و معنای اصیل باید از درون معنای اولیّه، نقبی به روزنه ی متن زد و به فراسومتن رسید؛ زیرا به قول لاکان، محتوای آشکار ما را به محتوای نهان می رساند.»[3]

خیّام به سبب محدودیّت ساختاری رباعی، امکان توضیح واژه های خاص خود را ندارد؛ از این رو مجبور می شود که از آن ها به صورت نمادهای کاملاً بسته و شخصی استفاده نماید و چون این نمادها براساس کاربردهای زنجیره وار و پیاپی کلام، استعدادهای خود را نشان نداده اند و معانی باطنی خود را آشکار نکرده اند، خوانندگان در فهم آن ها دچار لغزش می شوند و نمی توانند به راحتی از سطح معنای اولیّه به معنا یا معناهای باطنی منتقل شوند.

علاوه بر محدودیّت ساختاری رباعی، شور و حال عاطفی گوینده و نیز ویژگی موضوعاتی که به بیان آن ها پرداخته، باعث شده که ابهام ناشی از بهره گیری از نماد، جانشین وضوح و روشنی بیان شود و فهم بسیاری از نکته های ناگفته در متن، به قدرت تأمّل و تعمّق خوانندگان واگذار گردد و خواننده مجبور به نگارش برخی از اندیشه های لازم، امّا ناتوشته بر صفحه ی کاغذ، در ذهن خود شود و به این ترتیب فضای خالی بین خود و خیّام را پر نماید و به سوی معانی محتمل رباعیّات رهسپار گردد.

همین امر به رباعیّات خیّام قابلیّت پذیرش تأویلات و تفسیرهای گوناگون را بخشیده است و سبب شده که هرکس در آینه ی شعر او چهره ی خاص خود را ببیند و آن ها را منطبق با اندیشه ها و آرمان های خود تأویل کند و از این رهگذر شعر خیّام مقام اینگونی یافته و مصداق سخن عین القضات شده که:

«جوانمردا، این شعرها را چون آینه دان، آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود، امّا هر که در او نگاه کند، صورت خود تواند دید، همچنین من دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست، امّا هر کسی از او آن تواند دید که نقد روزگار او بود و کمال کار او.»[4]

دستیابی به معنای نمادین رباعیّات خیّام بدون تأمّلی کوتاه در محتوای اصلی رباعیّات و ساختار ویژه ی آن ها غیر ممکن است. درحقیقت گریز از غم، کوتاهی عمر، لزوم شاد زیستن و بهره گیری از لذّت های زندگی که به منزله ی یک دم میان دو عدم است، و تأمّل در راز هستی و نیستی و سرنوشت انسان و دو اندیشه ی مهمّ مرگ و زندگی در تمامی رباعیّات خیّام توزیعی شاعرانه یافته و محتوای آن ها را ساخته است. «پیر پاسکال در مقدّمه ی خود بر ترجمه ی منظوم رباعیّات خیّام به فرانسه، از مرگ به عنوان درون مایه و فکر منحصر رباعیّات خیّام یادکرده است و حتّی بازگشت فکر به لزوم اغتنام فرصت زندگی را نیز از رهگذر اندیشه ی مرگ و تأسّف بر نیست شدن همه ی زیبایی های حیات دانسته است.»[5]

ساختار ویژه ی رباعیّات خیّام که برخاسته از محتوای آن هاست، آن است که تقریباً تمام رباعیّات خیّام رنگ تأمّلی ـ توصیه ای دارد. تأمّل در اندیشه هایی که ذکر شد و توصیه به شاد زیستن و پناه بردن به می. امّا آیا این می و شادی که خود رازآلود و نمادین است، چه معنای حقیقی ای می تواند داشته باشد؟ آیا شخصیّتی مانند خیّام شادی را در زیستن حیوانی خلاصه می کند؟ و آیا از می آب انگور را اراده کرده است؟ پاسخ مثبت به این سؤال ساده لوحی و سطحی نگری است و پاسخ منفی مستلزم کنکاش دقیق در معنای نمادین و ضمنی این واژگان است.

از این رو در ادامه کوشش خواهد شد که با توجّه به متن رباعیّات، پاسخ های واضح و غیرواضح خود خیّام به این معانی نمادین در تقابل ها و هم نشینی هایشان کشف شود. در بررسی معانی نمادین واژه ها توجه به این نکته که یک نماد می تواند معانی متعدّدی را بپذیرد و در زنجیره های کاربردی مختلف از معانی متفاوتی برخوردار گردد نیز ضروری است. به علاوه لازم به ذکر است که جهت پرهیز از طولانی شدن مقاله و مکرّر آوردن یک رباعی در ذیل معانی مختلف، از میان شواهد گوناگون مناسب ترین شاهدها انتخاب شده و از ذکر بقیه ی شواهد صرف نظر شده است.

در رباعیّات خیّام در چند مورد معنای نمادین برخی از واژه ها با وضوح و روشنی بیشتری ارائه شده که می توان از آن ها به عنوان کلیدی برای موارد کاملاً مبهم بهره گرفت. یکی از این واژه ها که معنای ملموس تری نسبت به بقیّه دارد، کوزه است. کوزه نمادی است از استحاله ی انسان پس از مرگ، به این نکته آقای دشتی و آقای یوسفی نیز اشاره کرده اند و آن را «رمزی از ترکیب و انحلال طبایع»[6] دانسته اند. رباعیّات زیر مبیّن این معناست:

از کوزه گری کوزه خریدم باری
آن کوزه سخن گفت همی ز اسراری
شاهی بودم که جام زرّینم بود
اکنون شده ام کوزه ی هر خمّاری[1]
(ص ۱۵۹/۸۲)

* *

زان کوزه ی می که نیست در وی ضرری
پر کن قدحی بخور به من ده دگری
زان پیشتر ای صنم که در رهگذری
خاک من و تو کوزه کند کوزه گری
(ص ۱۷۳/۸۵)

هان کوزه گرا بپای اگر هشیاری
تا چند کنی بر گل مردم خواری
انگشت فریدون و کف کیخسرو
بر چرخ نهاده ای چه می پنداری
(ص ۱۷۷/۸۶)

خیّام زبان این کوزه را کاملاً می فهمد، و در رباعی زیر آن را برای ما ترجمه می کند:

در کارگه کوزه گری رفتم دوش
دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
ناگاه یکی کوزه برآورد خروش
کو کوزه گر و کوزه خر و کوزه فروش
(ص ۱۱۷/۷۴)

و گاه نیز اندام انسانی خود را در کوزه می‌بیند:

این کوزه چو من عاشق زاری بوده است
در بند سر زلف نگاری بوده است
این دسته که بر گردن او می‌بینی
دستی است که بر گردن یاری بوده است
(ص ۱۵/۵۴)

فرانسیس پونژ در ارتباط با نماد کوزه می‌گوید که: «هرگز واژه‌ای را از نزدیک دیده‌اید؟ واژه‌ای را بردارید و خوب بچرخانید و به حالت‌های مختلف درآورید تا عین مصداق خود شود، آنگاه می‌توانید آن را به دلخواه خود دست‌مالی کنید. خود پونژه واژه کروش (=کوزه) را مورد بررسی شاعرانه قرار داد و ادّعا کرد که هر حرف این واژه بیانگر جایی از کوزه گلی است. به عقیده‌ی وی هیچ واژه‌ی دیگری زنگ کوزه را ندارد.»[۷]

سبو و پیاله نیز، مرتبط با کوزه نمادهایی از استحاله‌ی انسان پس از مرگ هستند:

بر سنگ زدم دوش سبوی کاشی
سرمست بدم که کردم این اوباشی
با من به زبان حال می گفت سبو
من چون تو بدم تو نیز چون من باشی
(ص ۱۶۴/۸۳)

* *

برگیر پیاله و سبو ای دلجوی
فارغ بنشین به کشته‌زار و لب جوی
بس شخص عزیز را که چرخ بدخوی
صدبار پیاله کرد و صدبار سبوی
(ص ۱۶۶/۸۳)

در نمادپردازی کوزه نکته‌ای که بسیار جالب توجّه و حایز اهمیّت است آن است که کوزه همیشه استحاله‌ی انسان پس از مرگ می‌باشد، چنان‌که در تمام شواهد یاد شده و در شاهد زیر این امر به روشنی دیده می‌شود:

در کارگه کوزه‌گری کردم رای
در پایه‌ی چرخ دیدم استاد به پای
می کرد دلیر کوزه را دسته و سر
از کلّه‌ی پادشاه و از دست گدای
(ص ۱۷۱/۸۴)

بنابراین می‌توان استنباط کرد که باده و مترادف‌های آن در یکی از جلوه‌های معنایی خود، نماد جان و روح آدمی است. به‌خصوص که ترکیب اضافی «باده‌ی جان» در اشعار شاعرانی که با وضوح بیشتری از این نماد استفاده کرده‌اند، فراوان آمده است. طبق یکی از روال‌های شکل‌گیری معانی نمادین واژگان، در این ترکیب اضافی به تدریج و بر اثر کثرت استعمال، جزء دوم معنای خود را به جزء اوّل بخشیده و سپس خود حذف شده و جزء اوّل شامل معنای جزء دوم گردیده است. هدایت نیز بر این معنای نمادین باده و کوزه صحّه گذاشته و بیان کرده است که: «باده در عین حال که تولید مستی و فراموشی می‌کند، در کوزه حکم روح را در تن دارد. آیا اسم همه‌ی قسمت‌های کوزه تصغیر همان اعضای بدن انسان نیست، مثل دهنه، لبه، گردنه، دسته، شکم، و باده در میان کوزه، روح آن نمی‌باشد؟ این روح پرغلیان، زندگی دردناک گذشته‌ی کوزه را روی زمین یادآوری می‌کند، از این قرار کوزه یک زندگی مستقل پیدا می‌کند که باده به منزله‌ی روح آن است.»[۸]

در رباعی زیر نیز از شراب صراحتاً در معنای جان، و از می در معنای زندگی دردناک گذشته‌ی یک روح، توسط خود خیّام نمادپردازی شده است:

می لعل مذاب است و صراحی کان است
«جسم» است «پیاله» و «شرابش» «جان» است
آن جام بلورین که ز می خندان است
«اشکی» است که «خون دل» در او پنهان است
(ص ۴۶/۶۰)

به علاوه در رباعی

ترکیب پیاله‌ای که در هم پیوست
بشکستن آن روا نمی‌دارد مست
چندین سر و پای نازنین از سر دست
بر مهر که پیوست و به کین که شکست
(ص ۲۲/۵۵)

به صورت معادله‌سازی پیاله را معادل جسم انسان دانسته است و خواننده با درک این نسبت و با توجّه به واژه‌ی شکستن که سبب نابودی پیاله می‌شود و نمادی از مرگ است، می‌تواند به صورت قیاسی، معنای نمادین باده را به معنای جان درک کند.

هم‌چنین در رباعی زیر، جام به روشنی، جسم انسان شمرده شده است:

جامی است که عقل آفرین می‌زندش
صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف
می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش
(ص ۱۱۵/۷۳)

با توجه به معنای نمادین جان و روح برای می و باده می‌توان به افق معنایی رباعی زیر نزدیک‌تر شد:

من بی می ناب زیستن نتوانم
بی باده گلشید بار تن نتوانم
من بنده‌ی آن دمم که ساقی گوید
یک جام دگر بگیر و من نتوانم
(ص ۱۳۲/۷۷)

گذشته از معنی جان و روح، باده و مترادفات آن در معنایی کاملاً مخالف، یعنی مرگ نیز در رباعیّات خیّام به کار رفته است، رباعیّات زیر این جلوه از معنای نمادین آن را آشکارا به نمایش گذاشته است:

این اهل قبور خاک گشتند و غبار
هر ذرّه ز هر ذرّه گرفتند کنار
آه این چه «شراب» است که تا روزشمار
بی‌خود شده و بی‌خبرند از همه کار
(ص ۱۰۴/۷۱)

* *

یاران موافق همه از دست شدند
در پای اجل یکان یکان پست شدند
بودیم به یک «شراب» در مجلس عمر
دوری دو سه پیشتر زما مست شدند
(ص ۹۵/۶۹)

معنای نمادین مرگ برای باده به صورت مجازی، در واژه‌های پیمانه و جام نیز دیده می‌شود:

آرند یکی و دیگری بربایند
بر هیچ کسی راز همی نگشایند
ما را ز قضا جز این قدر ننمایند
پیمانه‌ی عمر ماست می‌پیمایند
(ص ۵۸/۶۲)

چون عمر به سر رسد چه شیرین و چه تلخ
پیمانه چو پر شود چه بغداد و چه بلخ
می‌نوش که بعد از من و تو ماه بسی
از سلخ به غرّه آید از غرّه به سلخ
(ص ۵۳/۶۱)

* *

در دایره‌ی سپهر ناپیدا غور
جامی است که جمله را چشانند به دور

نوبت چو به دور تو رسد آه مکن
می نوش به خوش دلی که دور است نه جور
(ص ۱۰۶/۷۲)

با توجه به این معنای نمادین باده، اشاره‌ای گذرا به معانی گوناگون نمادین مستی و مستی نیز ضروری است. مستی در رباعیات خیام گاه نمادی از مرگ است که در این معنا ارتباطی تنگاتنگ با شراب در معنای نمادین مرگ دارد.

یاران موافق همه از دست شدند
در پای اجل یکان یکان پست شدند
بودیم به یک شراب در مجلس عمر
دوری دو سه پیشتر ز ما مست شدند
(ص ۹۵/۶۹)

و گاه نمادی از سرشاری و لبریز بودن از حقیقت، کمال، عشق و دانایی است:

خیّام اگر ز باده مستی خوش باش
با ماه رخی اگر نشستی خوش باش
چون عاقبت کار جهان نیستی است
انگار که نیستی چو هستی خوش باش
(ص ۱۱۶/۷۴)

و گاه به عنوان نمادی از زندگی تهی از غم بیهوده و بی‌ارزش ناشی از خودپرستی است:

عمرت تا کی به خودپرستی گذرد
یا در پی نیستی و هستی گذرد
می نوشی که عمری که اجل در پی اوست
آن به که به خواب یا به مستی گذرد
(ص ۸۱/۶۷)

این معنای نمادین مستی به شعر مولانا نیز راه یافته است، چنان‌که در رباعی زیر به خوبی دیده می‌شود:

ای یار به انکار سوی ما نگران
زیرا که نخورده‌ای از آن رطل گران
از شادی من بهشت گشته ست جهان
غم، مسخره‌ی من است و میر دگران[۹]

از سوی دیگر، خیّام از باده بارها به عنوان نماد مبارزه با ریاکاری و سالوس استفاده کرده است؛ فروغی و غنی در این باره می‌گویند که: اکثر مردم از سر نادانی یا برای سالوس و ریا از بعضی گناهان دوری می‌جویند که احتراز از آن‌ها با منافع و مصالح ظاهری دنیا منافاتی دارد، مانند شراب خوردن، امّا گناهان دیگر را که به مراتب بدتر از آن است، مرتکب می‌شوند، مانند دروغ گفتن، ستم کردن، رشوه گرفتن و مال حرام خوردن؛ بیشتر مواردی که به نظر می‌آید شعرا تشویق به شراب خوردن کرده‌اند، درواقع تشویق به شراب نیست، بلکه توجه دادن به این نکته است که گناهکاری منحصر به شراب‌خواری نیست و بسیار کارهای دیگر است که به مراتب از آن بدتر است.

خیام با بیان گناهی واضح که همگان از آن دوری می‌جویند، لزوم کناره‌گیری از گناهان دیگری که به خاطر رواج فراوان در میان مردم، به ظاهر قباحت خود را از دست داده‌اند و عادی شده‌اند، یادآور می‌شود. از آن جمله است:

گر می نخوری طعنه مزن مستان را
بنیاد مکن تو حیله و دستان را
تو غره بدان مشو که می می نخوری
صد لقمه خوری که می غلام است آن را
(ص ۴/۵۲)

**

می خوردن و گرد نیکوان گردیدن
به زان که به زرق زاهدی ورزیدن
(ص ۱۴۷/۸۰)

**

هر ناله که رندی به سحرگاه زند
از طاعت زاهدان سالوس به است
(ص ۵۲/۶۱)

**

پیش آر قدح که باده‌نوشان صبوح
آسوده ز مسجدند و فارغ ز کنشت
(ص ۱۹/۵۸)

و به این طریق با بهره‌گیری از نماد باده، بر کوته‌نظرانی که خداوند را تاجرانه و به امید اجر اخروی می‌پرستند و از او حور و قصور و بهشت را انتظار دارند، طعنه می‌زند و چه زیبا با تخیّل شاعرانه‌ی خود به کلام حضرت امیرالمؤمنین علی(ع) نظر دارد، آن‌جا که می‌فرمایند:

«مردمی خدا را به امید بهشت پرستیدند، این پرستش بازرگانان است؛ و گروهی او را از روی ترس عبادت کردند و این عبادت بردگان است؛ و گروهی وی را برای سپاس پرستیدند و این پرستش آزادگان است.»[۱۱]

و به این طریق، باده را در کاربردهای زیر می‌توان نمادی از آزادگی و حق‌پرستی بدون ترس یا طمع به حساب آورد.

ای دل تو به اسرار معمّا نرسی
در نکته‌ی زیرکان دانا نرسی
این جا به می لعل بهشتی می ساز
کان‌جا که بهشت است، رسی یا نرسی
(ص ۱۶۱/۸۲)

**

گویند کسان که دوزخی باشد مست
قولی است خلاف دل در آن نتوان بست
گر عاشق و می‌خواره به دوزخ باشد
فردا بینی بهشت همچون کف دست
(ص ۴۲/۵۹)

**

گویند بهشت و حور عین خواهد بود
آن جا می و شیر و انگبین خواهد بود
گرما می و معشوق گزیدیم چه باک
چون عاقبت کار همین خواهد بود
(ص ۸۷/۶۸)

که در این جا توجّه به معنای نمادین معشوق، که لااقل در سنّت شعر عارفانه‌ی فارسی، عبارت از ذات الهی می‌باشد حایز اهمیّت است.

بسیاری از واژگان نمادین خیّام بیانگر مقابله‌ی ارزش‌های نگرشی و بینشی وی هستند و از این طریق زوج‌های تقابلی مهم و تأمّل‌برانگیزی در شعر خیّام به‌وجود آمده است که توجّه به آن‌ها در نمادپردازی رباعیّات خیّام بسیار مهم است. برخی از این زوج‌های تقابلی، که به بحث کنونی ما ارتباط دارند، عبارتند از: تقابل می و مترادفات و لوازم آن با دنیا و گرفتاری‌های آن؛ می و قدرت مادّی؛ می و معمّا و راز هستی؛ می و غم و اندوه؛ و سرانجام می و عقل. در ادامه‌ی این مبحث به اختصار این تقابل‌ها را پی می‌گیریم.

گاه می و مترادفات و لوازم آن در تقابل با آن مطرح شده است و در این تقابل می‌توان از آن معنای نمادین آزادگی و بی‌اعتنایی به فریبندگی‌های دنیای مادّی را استنباط نمود.

ماییم و می و مطرب و این کنج خراب
جان و دل و جام و جامه پر درد شراب
فارغ ز امید رحمت و بیم عذاب
آزاد ز خاک و باد و از آتش و آب
(ص ۶/۵۲)

**

تا چند حدیث پنج و چار ای ساقی
مشکل چه یکی چه صد هزار ای ساقی
خاکیم همه چنگ بیار ای ساقی
بادیم همه باده بیار ای ساقی
(ص ۱۶۸/۸۴)

کم کن طمع از جهان و می‌زی خرسند
وز نیک و بد زمانه بگسل پیوند
می در کف و زلف دلبری گیر که زود
هم بگذرد و نماند این روزی چند
(ص ۸۳/۶۷)

ای آن که نتیجه‌ی چهار و هفتی
وز هفت و چهار دایم اندر تفتی
می خور که هزار بار بیشت گفتم
باز آمدنت نیست چو رفتی رفتی
(ص ۱۶۰/۸۲)

* *

ای آمده از عالم روحانی تفت
حیران شده در پنج و چهار و شش و هفت
می خور چو ندانی از کجا آمده‌ای
خوش باش ندانی به کجا خواهی رفت
(ص ۱۱/۵۳)

در مصراع دوم رباعی اخیر، مراد از پنج و چهار و شش و هفت، به‌ترتیب حواس پنج‌گانه، عناصر چهارگانه، شش جهت و هفت فلک است که تمام محدوده‌ی دنیای مادّی را دربرمی‌گیرد؛ و در مصراع اول به صراحت مبدأ انسان را عالم روحانی دانسته است؛ بنابراین پرسشی که در مصراع سوم و چهارم مطرح نموده، در صورتی که به سطح معنای ظاهری کلام برگردد، بیهوده و حشو خواهد بود، زیرا در مصراع نخست خیّام از مبداء آدمی، و به تلویح از مقصد او سخن گفته؛ بنابراین، دو پرسش به نوعی پرسش بلاغی هستند، و هم از این رو، می‌توان گفت که معنای نمادین بی‌اعتنایی به دنیا و فریبندگی‌های زودگذر آن را در خود نهفته دارند.

در نگاه خیّام قدرت مادّی در دنیایی که از هر گوشه آن آواز فنا و نیستی و بی‌اعتباری به گوش می‌رسد، هیچ ارزشی ندارد. از این رو، گاه ارزش یک جرعه می را از تمام قدرت‌های افسانه‌ای و آرمانی برتر دانسته و آن را به عنوان نمادی در برابر قدرت مادّی قرار داده است، چنان‌که در شواهدی که می‌آید، این معنای باده کاملاً روشن است.

یک جرعه‌ی می ز ملک کاووس به است
از تخت قباد و ملکت طوس به است
هر ناله که رندی به سحرگاه زند
از طاعت زاهدان سالوس به است
(ص ۵۲/۶۱)

* *

یک جرعه می کهن ز ملکی نو به
وز هرچه نه می طریق بیرون شو به
در دست به از تخت فریدون صدبار
خشت سر خم ز ملک کیخسرو به
(ص ۱۵۶/۸۱)

در این صورت می‌توان می را نمادی از قدرت روحی و معنوی انسان دانست.

یکی دیگر از زوج‌های تقابلی نمادین شعر خیّام، از تقابل باده با مرگ به وجود می‌آید، وی درنتیجه‌ی تأمل در نیستی و مرگ، باده را به عنوان نمادی مطرح می‌کند که دارای بار معنایی اغتنام فرصت و بهره‌گیری از حیات و زندگی حقیقی و استفاده از زیبایی‌های لذّت‌بخش و لطیف هستی می‌شود که این موضوع جز در سایه‌ی دانایی و عشق میسّر نیست. دکتر یوسفی نیز در این باره می‌گوید: «توصیه به باده حاصل تأمّل در ناپایداری زندگی است و نمودداری از حیات، نه صرف باده‌نوشی.»[۱۴] رباعیّات زیر، نمونه‌ای از این کاربرد معنای باده است:

چون عهده نمی‌شود کسی فردا را
حالی خوش دار این دل پرسودا را
می‌نوش به ماهتاب ای ماه که ماه
بسیار بتابد و نیابد ما را
(ص ۲/۵۱)

می خور که فلک بهر هلاک من و تو
قصدی دارد به جان پاک من و تو
در سبزه نشین و می روشن می‌خور
کاین سبزه بسی دمد ز خاک من و تو
(ص ۱۵۲/۸۱)

* *

پیری دیدم به خانه‌ی خمّاری
گفتم نکنی ز رفتگان اخباری
گفتا می خور که همچو ما بسیاری
رفتند و خبر باز نیامد باری
(ص ۱۶۸/۸۴)

* *

برخیز ز خواب تا شرابی بخوریم
زان پیش که از زمانه تابی بخوریم
کاین چرخ ستیزه روی ناگه روزی
چندان ندهد زمان که آبی بخوریم
(ص ۱۲۴/۷۵)

* *

مهتاب به نور دامن شب بشکافت
می نوش دمی بهتر از این نتوان یافت
خوش باش و مبندیش که مهتاب بسی
نه در سر خاک یک به یک خواهد تافت؟
(ص ۴۴/۵۹)

* *

این قافله‌ی عمر عجب می‌گذرد
دریاب دمی که با طرب می‌گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری
پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد
(ص ۶۶/۶۴)

در رباعی اخیر ویژگی نمادین نمادها، به خصوص در ساقی و پیاله و شب کاملاً ملموس و عینی است. در این رباعی، پیاله که مجازاً به معنی شراب به‌کار رفته، نمادی است از نوشیدن و بهره‌گیری از زندگی، به هر معنی ممکن و دلخواه، و خراب نکردن زندگی به سبب مرگ‌اندیشی؛ و ساقی نماد کسی است که این نوع زندگی را به آدمی ارائه می‌کند؛ و شب نمادی از زمان فراغت و آسودگی انسان از کشمکش‌ها و درگیری‌ها و تنگناهای عادی زندگی روزانه است.

باده در تقابل با اسرار و رازهای سربه مهر و پوشیده‌ی هستی و مرگ نیز در ترانه‌های خیّام به‌کار رفته است. این رازها براساس تأکید خود خیّام عموماً مربوط به عوالم پس از مرگ و دانش‌های خارج از دسترس آدمیان است؛ از این‌رو می‌توان این تأکید را در حکم کلیدی برای فهم معنای نمادین باده در کاربرد اخیر آن دانست و آن را نمادی از پرداختن به دانش‌های قابل دسترسی و مربوط به زندگی این جهانی که دستیابی به آن‌ها، هم در بهبود زندگی عادی مؤثر است و هم به‌سبب آن‌که زندگی اخروی چیزی جز ادامه‌ی زندگی در این جهان نیست و به مصداق حدیث نبوی(ص) که «مردم همان‌گونه که می‌میرند، محشور خواهند شد»، در رسیدن به سعادت مطلوب در زندگی اخروی مؤثر است:

در پرده‌ی اسرار کسی را ره نیست
زین تعبیه جان هیچ کس آگه نیست
جز در دل خاک هیچ منزلگه نیست
می خور که چنین فسانه‌ها کوته نیست
(ص ۳۲/۵۷)

* *

دریاب که از روح جدا خواهی رفت
در پرده‌ی اسرار فنا خواهی رفت
می نوش ندانی از کجا آمده‌ای
خوش باش ندانی به کجا خواهی رفت
(ص ۳۶/۵۸)

* *

چون نیست حقیقت و یقین اندر دست
نتوان به امید شک همه عمر نشست
هان تا ننهیم جام می از کف دست
در بی‌خبری مرد چه هشیار و چه مست
(ص ۲۸/۵۶)

در این دسته از رباعیات، پیام حقیقی خیام آن است که به جای پرداختن به مباحث نظری و فلسفه‌بافی‌های غیریقینی، عملاً باید زندگی کرد و به جای اصلاح فلسفی زندگی، به اصلاح عملی آن پرداخت.

از سوی دیگر، باده در نظام ارزش‌های خیامی، در تقابل با غم واندوه نیز مطرح شده است. ترکیب‌های اضافی غم ایام و غم‌های جهان و نیز مصدر مرکب غم بیهوده خوردن، نشان می‌دهد که وی بین اندوه حقیقی که ناشی از غربت روح در دنیای خاکی است و اندوه حقیر فزون‌خواهی، تمایز قایل است. از این‌رو می‌توان باده و مترادفاتش را در این کاربرد خاص، نمادی از لذّت معنوی و روحانی و دانایی و آگاهی دانست. دانایی و آگاهی‌ای که انسان را از غم حقیر خودخواهی نجات می‌بخشد و غم عظیم خلق و نوع انسان را در وجود وی شعله‌ور می‌سازد.

ایام زمانه از کسی دارد ننگ
کو در غم ایام نشیند دلتنگ
می خور تو در آبگینه با ناله‌ی چنگ
زان پیش که آبگینه آید بر سنگ
(ص ۱۱۸/۷۴)

* *

از آمدن بهار و از رفتن دی
اوراق وجود ما همی گردد طی
می خور مخور اندوه که فرمود حکیم
غم‌های جهان چو زهر و تریاقش می
(ص ۱۵۸/۵۲)

* * * *

دهقان قضا چو ما بسی کشت و درود
غم خوردن بیهوده نمی‌دارد سود
پر کن قدح می به کفم ور نه زود
تا بان جورم که بودنی‌ها همه بود
(ص ۷۸/۶۶)

* *

نتوان دل شاد را به غم فرسودن
وقت خوش خود به سنگ محنت سودن
کس غیب چه داند که چه خواهد بودن
می باید و معشوق و به کام آسودن
(ص ۱۴۸/۸۰)

در یک مورد نیز می‌در تقابل با عقل هر روزه که طبیعتاً محدود و محدودکننده‌ی آدمی است، قرار گرفته. در سنت شعر فارسی، پیوسته عشق در مقابل عقل قرار داده شده است: از این‌رو می‌توان در این مورد خاص باده را نمادی از عشق، خواه انسانی و خواه آسمانی و الهی، امّا به هرحال، نه عشق حیوانی دانست که سبب ارزش زندگی انسان در کیفیت و چگونگی آن می‌شود و آدمی را از بُعد و مقدار زندگی و قید زمان رهایی می‌بخشد و مزه‌ی زندگی در قالب ارزش‌ها را به‌جای زندگی در محدوده‌ی زمانی به او می‌چشاند:

تا چند اسیر عقل هر روزه شویم
در دهر چه صد ساله چه یک روزه شویم
در ده تو به کاسه، می از آن پیش که ما
در کارگه کوزه‌گران کوزه شویم
(ص ۱۲۶/۵۷)

علاوه بر رشته‌های تقابلی، سلسله‌ای از هم‌نشینی‌های می و مترادفات و لوازم آن با مفاهیم و اندیشه‌هایی نمادین، و یا لااقل با واژگانی که قدرت پذیرش معانی متعدّدی دارند، در رباعیات خیام دیده می‌شود که از میان مجموعه‌ی آن‌ها، تنها هم‌نشینی باده و مترادفات آن را با معشوق؛ آزادگی؛ و نازگی و خرّمی طبیعت پی می‌گیریم.

در ترانه‌های زیر، هم‌نشینی باده با معشوق، کاملاً محسوس است:

چون نیست مقام ما در این دهر مقیم
پس بی می و معشوق خطایی است عظیم
(ص ۱۲۷/۷۶)

نتوان دل شاد را به غم فرسودن
وقت خوش خود به سنگ محنت سودن
کس غیب چه داند که چه خواهد بودن
می باید و معشوق و به کام آسودن
(ص ۱۴۸/۸۰)

گویند هر آن کسان که یاپرهیزند
زان سان که بمیرند چنان برخیزند
ما با می و معشوق از آنیم مدام
باشد که به حشرمان چنان انگیزند
(ص ۸۹/۶۸)

در بیت نخست این رباعی مضمون حدیث نبوی را به شکل شاعرانه‌ی «پرهیزکاران همان گونه که می‌میرند، برمی‌خیزند» نقل کرده است، و بلافاصله در بیت دوم با می و معشوق بودن مداوم خود را ذکر کرده است. اگر می و معشوق در معنای عادی و پست خود به کار رفته باشند، نمی‌توان خیام و آنان را که خیام خود را به عنوان نمونه‌ی نوعی‌شان معرفی کرده و مدام با می و معشوقند، پرهیزکار دانست تا درنتیجه پذیرفت که به همان صورت که می‌میرند برخیزند، درصورتی که اگر می و معشوق در معنای حقیقی و متعالی خود به کاررفته باشند، آنان پرهیزکاران حقیقی به‌شمار خواهند آمد. از این رو، می‌توان با توجّه به معشوق، می را نماد دانایی و آگاهی دانست؛ زیرا عشق و آگاهی دو لازمه‌ی پرهیزکاری حقیقی‌اند.

رباعیّات زیر نیز به عنوان نمونه‌ای از هم‌نشینی باده باآزادگی نقل می‌شود:

می خوردن و شاد بودن آیین من است
فارغ بودن ز کفر و دین، دین من است
گفتم به عروس دهر کابین تو چیست
گفتا دل خرم تو کابین من است
(ص ۴۵/۶۰)

* *

ماییم و می و مطرب و این کنج خراب
جان و دل و جام و جامه پر درد شراب
فارغ ز امید رحمت و بیم عذاب
آزاد ز خاک و باد و از آتش و آب
(ص ۶/۵۲)

این دو رباعی یادآور قصیده‌ی قلندری معروف سنایی است که با مطلع زیر آغاز می‌شود:

مکن در جسم و جان منزل که این دون‌است و آن والا
قدم زین هر دو بیرون نه، نه این جا باش و نه آن‌جا[۱۳]

* *

گر دست دهد ز مغز گندم نانی
و زمی دو منی ز گوسفندی رانی

با لاله رخی و گوشه‌ی بستانی
عیشی بود آن نه حدّ هر سلطانی
(ص ۱۷۵/۸۵)

****

تا کی غم آن خورم که دارم یا نه
وین عمر به خوش دلی گذارم یا نه
پر کن قدح باده که معلوم نیست
کاین دم که فروبرم برآرم یا نه
(ص ۱۵۵/۸۱)

این رشته‌ی هم‌نشینی‌ها بیانگر آن است که می در همه‌ی کاربردهای یاد شده، معنای نمادین آزادگی را می‌رساند، منتها چون مصداق آزادگی نسبی و متغیّر است، در هر مورد، آزادگی، خود معانی تأویلی خاص می‌یابد، چنان‌که در دو رباعی نخست آزادگی از بهشت و دوزخ مطرح است، چرا که عارف و آزاده نه ترسی از دوزخ دارد و نه طمعی به بهشت، او کار نیک را تاجرانه انجام نمی‌دهد و از کار زشت بزدلانه فرار نمی‌کند، بلکه شعور و آگاهیش، او را بر آن می‌دارد که زشتی را ذاتاً زشت و زیبایی را ذاتاً زیبا و دوست داشتنی بداند؛ از این رو زیبا را شایسته‌ی احترام می‌داند و به انجام هر آنچه زیباست می‌پردازد، در این موارد آزادگی، در حقیقت تعلّق خاطر و عشق خالصانه به حضرت حق است، نه بردگی بهشت یا دوزخ؛ و در دو مورد آخر می نماد آزادگی از قدرت مادّی و بی‌اعتنایی نسبت به آن است.

در این موارد نیز خیّام، همگام با تازگی و خرّمی طبیعت به باده و باده‌نوشی توصیه نموده است، و رشته‌ی هم‌نشینی واژگان باده با بهار را به‌وجود آورده است.

چون ابر به نوروز رخ لاله بشست
برخیز و به جام باده کن عزم درست
کاین سبزه که امروز تماشاگه تست
فردا همه از خاک تو برخواهد رست
(ص ۲۴/۵۶)

****

ساقی گل و سبزه بس طربناک شده است
دریاب که هفته‌ی دگر خاک شده است
می نوش ز گلی بچین که تا درنگری
گل خاک شده است و سبزه خاشاک شده است
(ص ۳۷/۵۸)

****

چون لاله به نوروز قدح گیر به دست
با لاله رخی اگر ترا فرصت هست
می نوش به خرّمی که این چرخ کهن
ناگاه ترا چو خاک گرداند پست
(ص ۲۷/۵۶)

نوروز و تازگی و خرّمی طبیعت، بیانگر آغاز حیات و زندگی، و پاکی و لطافت جهان هستی است. طبیعت در نوروز کهنگی‌ها و ناشایست‌ها را از خود دور می‌کند، توصیه به باده در این هم‌نشینی، درواقع توصیه به بازنگری درون و روح و شستن دل از ناشایست‌ها و اندوه‌های بی‌ارزش کهن است و توصیه به آغاز کردن زندگی‌ای در پاکی و لطافت. بنابراین می‌توان باده را در این کاربردها نمادی از زندگی تهی از ناپاکی و پلیدی دانست.

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه گذشت، برخی از نمادهای اصلی رباعیّات خیّام و معانی محتمل آن‌ها به قرار زیر است:

کوزه، سبو، پیاله: نماد استحاله‌ی انسان پس از مرگ، ضمن آن‌که پیاله معنای جسم انسان در حال زیستن را نیز می‌رساند. مستی نمادی از مرگ؛ سرشار بودن از حقیقت و کمال و عشق و دانایی؛ و زندگی تهی از غم. باده و مترادفات و مجازهای آن بیشترین جلوه‌ی معانی نمادین خیّام را در خود دارند. چنان‌که معانی: روح و جان؛ مرگ، مبارزه با ریا و سالوس، آزادگی و حق‌پرستی بدون طمع یا ترس، قدرت روحی و معنوی، آزادگی و بی‌اعتنایی به فریبندگی‌های دنیای مادّی، اغتنام فرصت و بهره‌گیری از حیات و زندگی حقیقی، پرداختن به دانش‌های قابل دسترسی و مؤثر در زندگی، لذّت روحانی و معنوی، دانایی و آگاهی، عشق، پرستش خالصانه و عاشقانه به خداوند هستی و زندگی تهی از ناپاکی و پلیدی در طیف‌های گوناگون باده قابل شناسایی و ادراک هستند.

پانویس

۱ـ غیاثی، دکتر محمدتقی، درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، انتشارات شعله اندیشه، تهران، ۱۳۶۸، ص ۷۶.

۲ـ حکیم عمر خیّام، رباعیّات خیّام، به تصحیح و تحشیه‌ی محمّدعلی فروغی و دکتر قاسم غنی، چاپ اوّل، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۷۱، ص ۷۲، رباعی شماره‌ی ۱۰۶.

لازم به یادآوری است که همه ارجاعات داخل متن به رباعیّات خیّام از همین چاپ است و شماره‌ی سمت راست بیانگر صفحه و شماره‌ی سمت چپ بیانگر شماره‌ی رباعی مورد نظر است.

۳ـ درآمدی بر سبک شناسی ساختاری، ص ۷۹.

۴ـ عین‌القضات همدانی، نامه‌های عین‌القضات، به اهتمام علینقی منزوی و عفیف عسیران، دو جلد، چاپ دوّم، تهران، ۱۳۶۲، ج اوّل ص ۴۶۴.

۵ـ یوسفی، دکتر غلامحسین، چشمه‌ی روشن، چاپ دوّم، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۳، ص ۱۱۸.

۶ـ همان، ص ۱۱۹.

۷ـ درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، ص ۱۶.

۸ـ هدایت، صادق، ترانه‌های خیّام، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۳۴، ص ۴۶.

۹ـ مولوی، جلال‌الدین محمّد بلخی، کلیّات شمس، به تصحیح استاد بدیع‌الزّمان فروزانفر، ۹ جلد، چاپ سوّم، تهران ۱۳۶۳، ج ۸، رباعی شماره‌ی ۱۴۰۳.

۱۰ـ رباعیّات خیّام، ص ۹۰

۱۱ـ حضرت علیّ‌بن ابی طالب(ع)، نهج‌البلاغه، ترجمه دکتر جعفر شهیدی، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۶۸، ص ۴۰.

۱۲ـ چشمه‌ی روشن، ص ۱۲۲.

۱۳ـ سنایی، مجدودبن آدم، دیوان، به اهتمام مدرّس رضوی، انتشارات سنایی، چاپ سوّم، تهران، ۱۳۶۲، ص ۵۱.

عناصر زبان شناختی

«سبک» در آثار جامی

* مهرانگیز نوبهار-تهران

جامی خاتم الشّعرای شعر فارسی تا قرن نهم، با آثار نظم و نثر خود جایگاهی ممتاز در تاریخ ادبِ ما دارد. در کتاب های درسی چندین اثر از جامی را در پایه های مختلف می خوانیم. مقاله ی حاضر می کوشد با شناساندن عناصر زبان شناختی آثار جامی را در حوزه های ساختاری، واژگانی، آوایی به همراه نمونه ی آثار بررسی کند. خانم مهرانگیز نوبهار تاکنون کتاب های آموزشی و مقالات فراوانی نوشته و تدریس در دانشگاه ها، مدارس عالی و مراکز پیش دانشگاهی از جمله فعالیت های آموزشی اوست.

کلید واژه ها:
جامی، بهارستان، دیوان، گلستان، تقلید از گلستان، عناصر آوایی، عناصر زبان شناختی، عناصر واژگانی، حذف، قلب، جمله ی معترضه، گسترش، خلق واج آرایی، ابدال، موازنه، جمله ی مصدری

مقدّمه

قرن هفتم نقطه ی عطفی در تاریخ ادبی ایران است؛ زیرا جریان مهمّی در نثر فارسی دخالت می کند وگلستان سعدی به منصّه ی ظهور می رسد. این اثر هنری-ادبی که به حق می توان آن را شاهکار آثار مکتوب همه ی قرون نامید، بعد از سعدی به کرّات مورد تقلید گویندگان توانای فارسی زبان قرار می گیرد که موفّق ترین آن ها «عبدالرّحمن جامی» در آفرینش «بهارستان» است در قرن نهم هجری.

جامی که برترینِ گویندگان عهد تیموری و واپسین استاد بزرگ شعر فارسی است، با اسلوبی نه چندان منطبق بر طرز «سعدی در گلستان» بلکه با گزینش واژگانی سنجیده و عباراتی ساده و فصیح درتقلید از گستان سعدی نهایت همّ خود را به کار می بَرَد و هرچند که نمی تواند بهارستان را آیینه ی تمام نمایی برای گلستان تدارک ببیند، از برخی جهات، بویژه از جنبه ی اطّلاع رسانی، اثرات مثبت فراوانی را در خواننده برجای می گذارد.

ساختار زبانی آثار منظوم و منثور جامی بَسی زودفهم و رسا است و خود در این باره می گوید: «بنابر عهدی که بسته ام، زودفهم و روزگارپذیر می نویسم».

ادوارد براون نیز با توجّه به مطلب فوق در مورد جامی می گوید: «ذوق لطیف جامی و عظمت و اخلاص او مانع از آن شده است که مانند سایر نویسندگان زمان خود در وادی لفظ سازی و عبارت پردازی بیفتد.» البتّه نکته ی ذکر شده با توجّه به کمالات معنوی و سیر مراحل روحانی، در مورد جامی کاملاً به جاست، و دور از انتظار نیست.

در آفرینش هر اثر هنری، گزینشی در ابزارهای مورد استفاده صورت می گیرد و وحدتی که هنرمند در این گزینش ها و الگوها با نگرش و بینش خاص خود ایجاد می کند، سبک آن اثر را به وجود می آورد و الگوهای گفتاری یک شاعر و یا نویسنده نیز آثار او را از آثار افراد و ادوار دیگر متمایز می کند.

در نثر مسجّع یا شعرگونه و نیز در شعر کهن فارسی، شاعر یا نویسنده به علّت ضرورت هایی که در زمینه ی حفظ هم وزنی و اعمال قافیه و سجع بر او تحمیل می شود، نمی تواند ساختار کلام خود را استوار دارد و خواه ناخواه نظام زبان او تحت الشّعاع برخی ضرورت ها قرار می گیرد ونوعی هنجارگریزی به شاعر یا نویسنده تحمیل می گردد و این امری است طبیعی واجتناب ناپذیر؛ درواقع ذهن و زبان او به فضاسازی کلام دست می یازد و سبک او را به وجود می آورد. معیارهایی برای شناخت

سبک فردی و یا دوره‌ای مورد توجّه سبک‌شناسان است که عمده‌ترین آن‌ها عبارتند از: معیارهای «زبان‌شناختی» و معیارهای «زیبایی‌شناختی».

معیارهای زبان‌شناختی، صوری است و به گزینش‌های زبانی گوینده در بخش ساختار کلام، واژگان و اصوات مربوط می‌شود و معیارهای زیبایی‌شناختی نیز بخشی از معیارهای فرازبانی است و سنجش کلیّه‌ی عوامل را بر عهده دارد که به جنبه‌های هنری، خوش‌آهنگی، موسیقی، گوش‌نوازی، تصاویر ذهنی و مفاهیم بدیع و تراکم صُوَر خیال مربوط می‌شود.

درهرحال قوانین زبان‌شناختی بررسی سبک، عناصر زبانی یک شاعر یا نویسنده را خواه عناصر تحمیلی باشد و یا با گزینش خود او رخ داده باشد، مورد مُداقّه قرار می‌دهد.

مقاله‌ی حاضر ابتدا به معرّفی ویژگی‌های سبکی آثار جامی بویژه «بهارستان» از دیدگاه زبان‌شناسی می‌پردازد، سپس باتوجّه به هرکدام ازآن‌ها، نمونه‌هایی را ارائه می‌دهد. البتّه هریک از ویژگی‌هایی که یاد می‌شود، می‌تواند عنصر سبکی سخنوران هم‌دوره‌ی او نیز باشد ولی مجموعه‌ی آن‌ها نتیجه‌ی بررسی کلام «جامی» در شعر و نثر است.

همان‌گونه که گفته شد، عناصر سبکی کلام از دیدگاه زبان‌شناختی در سه بخش ساختاری، واژگانی و آوایی مورد بررسی و معرّفی قرار می‌گیرند که از آن میان عناصر واژگانی غالباً از سهم بیشتر و اهمیّت افزونتر برخوردار است؛ ذیلاً به بررسی هرکدام از عناصر یاد شده می‌پردازیم.

الف ـ عناصر ساختاری

با وجود این که بسیاری از گویندگان هم‌زمان جامی، کم‌تر به ساخت‌های زبانی ساده و سهل‌الهضم پرداخته‌اند، جامی در کلام خود بویژه در شعر، زبانی فصیح، گویا و قابل درک دارد به گونه‌ای که کمتر ساخت شعری و یا نثری در آثار او را می‌توان یافت که برای خواننده با دانش زبانی متوسّط قابل استنباط نباشد؛ با وجود این، جریاناتی در آثار او دخالت دارد که به علّت فراوانی کاربرد، می‌تواند از ویژگی‌های سبکی آثار او به شمار آید.

الف ـ ۱ = جمله‌های معترضه

در آثار مطالعه شده‌ی جامی، بویژه «نفحات‌الانس» و «بهارستان» اسامی بسیاری از مشایخ عرفان و ادب را می‌بینیم که جمله‌های دعایی فراوانی را به دنبال دارند و تقریباً نام هیچ شخصیّتی را بدون جمله‌ی معترضه‌ی دعا در این دو کتاب مشاهده نمی‌کنیم که به علّت فراوانی کاربرد، می‌تواند یکی از ویژگی‌های سبکی جامی به حساب بیاید؛ مثال،

ـ سیّد الطائفه جنید ـ قُدِّسَ سِرُّه ـ می‌گوید: «حکایاتُ المشایخِ جُنْد...»

ـ سَرِیّ سَقَطی ـ قَدَّسَ اللهُ تعالیٰ سِرَّهُ ـ جنید را کاری فرمود،...

ـ ابوسعید ابوالخیر را ـ قُدِّسَ سِرُّه ـ پرسیدند که تصوّف چیست؟...

عُمَر ـ رضی‌اللهُ عَنْهُ ـ در وَقت خلافت خود در مدینهٔ مُنَوَّره دیواری گل می‌کرد،....

الف = عناصر ساختاری	۱ـ جمله‌های معترضه	parenthetical sentences
	۲ـ جمله‌های مصدری	infinitival phrases
	۳ـ موازنه‌ی نحوی	syntaetie equalibrium
	۴ـ دو زبانگی	bilingualism
ب = عناصر واژگانی	۱ـ خلق	creation
	۲ـ حذف	deletion
	۳ـ قلب	inversion
	۴ـ فک	seperation
	۵ـ گسترش	expandation
ج = عناصر آوایی	۱ـ واج‌آرایی	allitration
	۲ـ ابدال	phonological transformation

گفت: بهترینِ مردمان کیست؟ گفت: «رسول‌الله ـ صلی‌اللهُ علیه و سلّم ـ ....

خواجه علی رامتینی را ـ قُدِّسَ سرّهُ ـ پرسیدند که ایمان چیست، ....

اعتراض است بر احکام خداوند علیم

عادت مرد حسدپیشه ـ که خاکش به دهن ـ ....

اعرابی به نزدیک امیرالمؤمنین علی ـ کرَّمَ اللهُ وجهَهُ ـ آمد و بنشست ...

و نمونه‌های دیگری مانند «بنامیزد»، «رَحِمَهُ اللهُ»، «رضی اللهُ عنهُ» به فراوانی در آثار شعری ونثر.

الف ـ ۲ = جمله‌های مصدری

کاربرد جمله‌های خبری که نهاد آن‌ها به صورت مصدر مرخّم و گاهی مصدر کامل است، از جریاناتی است که احتمالاً از قرون ابتدایی تکوین دوباره‌ی زبان فارسی تا قرن دهم ادامه می‌یابد؛ این جمله‌ها که در دستورهای زبان تحت عنوان «وجه مصدری» نام برده می‌شوند، غالباً دارای افعالی از مصدر بایستن، شایستن و یا رستن بوده و باید از جمله‌های خبری به شمار بیایند؛ مثال،

تو را از ایشان عذر باید خواست (عذر خواستن تو از ایشان، باید)

مرا دو درم دیگر به وی می‌باید داد (دو درم دیگر دادنِ من به وی، باید)

هر کسی را به داده‌ی خود خرسند باید بود (خرسند بودنِ هرکسی... باید)[1]

الف ـ ۳ = موازنه‌ی نحوی

گاهی نوعی هم‌آهنگیِ گروهی در واژه‌های دو عبارت متوالی نثر و یا دو مصراع متوالی شعر دیده می‌شود که در نگاه اوّل این توهّم حاصل می‌شود که این جریان فقط با هدف افزایش جنبه‌ی موسیقایی کلام اعمال شده است؛ البتّه تردیدی نیست که هدف جامی بازی با الفاظ از نوع کار «خواجو» و یا «خاقانی» نبوده و ضرورت‌هایی از قبیل الزامات مفهومی و معنایی و یا تصادف، موجب حصول چنین تشابهاتی شده است و شاید هم هدف اصلی، ایجاد گوش‌نوازی در شعر یا نثر باشد ولی به هرحال از دیدگاه زبانی و با نگرشی عمیق‌تر متوجّه موازنه‌ی نحوی دوبه دو نیز در واژه‌های دو سوی معادله می‌شویم، در این گونه موازنات، تعادل‌هایی در سه بخش کلام یعنی ساختار جمله‌ها، واژه‌ها و آواها مشاهده می‌کنیم، البتّه در موازنه‌های لفظی ردّپای آرایه‌های دوسویه نظیر تضاد، جناس، سجع و... را می‌توان مشاهده کرد. در این گونه موازنه‌ها، واژه‌های دوجمله‌ی متوالی و یا دومصراع از نظر تعداد یکسان بوده و از نظر نحوی و حتّی صرفی، وضع مشابهی دارند؛ مثال‌های به دست آمده در نثر بهارستان نشان می‌دهد که بسامد کاربردی جمله‌های آهنگین بسی کمتر از گلستان سعدی است؛

مثال،

سنّت، ترک دنیاست = فرض، صحبت مولیٰ [ست]

نهاد مسند نهاد مسند

آنچه در سرداری بنهی = آنچه در کف داری بدهی

مفعول فعل پیرو فعل مفعول فعل پیرو فعل

سیری تخم حلم و بردباری است و گرسنگی مایه‌ی خشک‌مغزی و سبکساری

نهاد مسند وابسته مسند = نهاد مسند وابسته‌ی مسند

از رفته پشیمانم و از گفته پریشانم

آیت نبوّت در شأن شما و عزّ رسالت در خاندان شما

خردمندان کریم مال بر دوستان شمارند و بی‌خردان لئیم [مال] بر دشمنان گذارند

فرّخ آن محفل که شاهی را بُوَد در وی نشست

روشن آن منزل که ماهی را بُوَد بر وی گذار

ز سعی تو شد فتح ابواب مغلق

ز نطق تو شد کشف اسرار مبهم

فتنه‌ی ایّام را سدّیست تیغ او سدید

حوزه‌ی اسلام را حصنی است حفظ او حصین

آید از گل‌هاش بوی هذه جنّات عدن

خیزد از مرغانش بانگ فادخلوها خالدین

سنگ اساس توز تصلّب حیلَ مَثَل

سقف رواق تو ز ترنّم سماً نما

الف ـ ۴ = دو زبانگی

کاربرد زبان عربی در بیت مطلع، در یک مصراع از مطلع و یا در ابیات آغازین یک قصیده یا غزل از تکنیک‌های ثابت در دیوان اشعار است؛ شیوه‌ی یاد شده در بهارستان و نفحات‌الانس با آوردن عبارات و یا ابیات عربی و متعاقباً ترجمه‌ی غالب آن‌ها به فارسی اعمال می‌شود. جامی در کاربرد این شیوه یا گلستان سعدی تفاوت‌هایی ایجاد می‌کند؛ به این معنی که در گلستان، مصداق مطلب منثور به صورت شعر فارسی می‌آید نه به صورت عبارات و اشعار عربی؛ مثال،

«لا فی اللّیل ولا فی النهار لی فَرَجٌ

فلا أبالی أطالَ اللّیلُ أم قَصُرا

نی شب تهی‌ام نه روز از ناله و آه

خواهی شب من دراز و خواهی کوتاه»

****

«أمُدُد إلَیَّ یَداً تَعوَّدَ بَطنُها

بذل النّوال و ظَهرُها التّقبیلاً

دراز کن به سوی من دستی را که عادت کرده است و ببخش زر و مال به تقبیل اهل حاجت و سؤال»

ب = ویژگی های واژگانی

همان گونه که در مقدّمه نیز ذکر گردید، بیشترین عناصر سبکی را در بخش واژگان یعنی بخشی که بار معنایی زبان را بر دوش می کشد، می توان یافت، عناصر واژگانی بسیار گسترده است به گونه‌ای که گاهی می‌توان در مورد یک قلم از آن‌ها مقالاتی متعدّد نوشت.

در کلام جامی در بخش واژگان به عناصر سبکی فراوانی دست یافتیم که پرکاربردترین آن‌ها از پنج تا شش عنصر تجاوز نمی کند و به ترتیب فراوانیِ کاربرد عبارتند از:

ب-۱ = خلق

خلق عناصر واژگانی مرکّب از قبیل صفت، فعل، و قید و اسم در کاربرد بسیاری از گویندگان پیش از جامی پرسابقه است به عنوان نمونه، خواجو و خاقانی اقلام ساده و واژگان عادی زبان را گرفته، از راه ترکیب به ابداع ساخت‌های تازه و پردازش فرم‌های واژگانی بی‌سابقه دست می‌زنند.

این عملکرد غالباً منجر به حصول صفت‌های مرکّب در شعر دو شخصیّت نام‌برده می‌شود که بسیار چشمگیر است.

عملکرد جامی در این مورد بسیار محتاطانه است و منجر به حصول اقلام واژگانی زیبا، نرم و سبک می‌شود به گونه‌ای که امروزه فرهنگستان زبان فارسی عمل می کند وساخت‌های پرکاربرد و ثابتی را برای گویندگان زبان ارائه می‌دهد با این تفاوت که واژه‌های ساخته و پرداخته‌ی جامی، «لحظه‌ای»، «اضطراری» و مختص شعر اوست نه ثابت و مداوم.

واژه‌های یاد شده عمدتاً از نوع صفت است ولی گاهی به فعل‌واژه‌های مرکّب وقید نیز در بین آن‌ها برمی‌خوریم؛ مثال

ساده‌روی	صفت	بزه‌مند	صفت	به‌فصیح: قید
سوزنگر	صفت	خرده‌شناس	صفت	به‌لاطائل: قید
خشک‌مغز	صفت			گهواره‌گر: صفت
قافیه‌سنج	صفت	بامداد کردن	اسم	ترجیح کردن: اسم مرکب
بلاسنج	صفت	تعداد کردن	اسم	دهقنت: اسم مرکّب
احسان سنج	صفت	بوته‌گر	صفت	
سخاور	صفت	گورگیر	صفت	

ب-۲ = حذف

از دیدگاه زبان‌شناسی هرکدام از عناصر معنایی زبان به طور دقیق دارای یک عنصر متناظر لفظی است، این جریان از کوچک‌ترین واحد معنایی زبان یعنی تکواژ شروع و به بزرگ‌ترینِ آن‌ها (جمله) می‌رسد واصولاً هر واحد معنایی دارای دوجنبه‌ی لفظی و جوهر معنایی است.

بررسی تقابلی صورت لفظی و جوهر معنایی واحدهای معنی‌دار زبان در کلام جامی ما را به این نتیجه می‌رساند که عدم تناسب صورت و معنا و به طور کلّی ایجاز لفظی و انبساط معنایی، یکی از خاصّه‌های سبکی کلام جامی است.

نابرابری لفظ و معنا چنان استادانه ایجاد شده است که خواننده بی‌هیچ مشکلی می‌تواند عناصر واژگانی محذوف را دریافت و بر تأثیر هنر نویسندگی او اعتراف کند، عناصر محذوف در کلام جامی عمدتاً از نوع فعل‌واژه بویژه «فعل‌های اسنادی» است.

صاحب‌نظران علوم زبانی از پدیده‌ی یاد شده تحت عنوان «اقتصاد زبانی» یاد می‌کنند و در تعریف آن می گویند: «اقتصاد زبانی یعنی القای بیشترین مفاهیم ذهنی و محتوایی به کمک کاربرد کمترین عناصر صوری.»

در کلام جامی از واژه‌های به اصطلاح «پوشال شعری» که کاربرد آن‌ها بویژه در شعر به ضرورت وزن و تساوی مصراع‌ها اجتناب ناپذیر است، جایگاه چندانی ندارد، کار ترسیم تصاویر ذهنی در کلام جامی بر دوش جمله‌های بی‌پیرایه و زودفهم است و هنجارگریزی ساختاری در کلام او چندان پیش نمی‌آید و او کلام خود را تحت تأثیر محدودیت‌ها قرار نمی‌دهد و این یکی از عوامل سهل‌الهضم بودن شعر و نثر اوست.

غالب جمله‌های جامی دارای نظم قراردادی دستوری است و این ویژگی، زبان شعر او را به زبان نثر نزدیک کرده است.

فرایند حذف و رعایت اقتصاد زبانی یک اصل کلّی در زبان‌شناسی است که به وسیله‌ی سخن‌گویان تمام زبان‌های دنیا به صورت‌های مختلف اعمال می‌شود؛ چه در گفتار و چه در نوشتار؛ البتّه نویسندگانَ وشعرا با آزادی عملی که برای خود روا می‌دارند، از این جریان به نحو مطلوب‌تر استفاده می‌کنند؛ مثال،

شکلی دید از قبول طبع دور / و طبع اهل قبول از وی نفور /
طعمه از جگر خود خوری به / که از نان او / و شربت از خون خود آشامی به / که از خوان او /
خشک فروماند، نه پای گذاشتن / و نه یارای بازگشتن /
نه آن را از این توهّم فریبی / و نه این را از آن، دغدغه‌ی آسیبی /
مرا جا در قعر دریا / و تو را منزل به کنار ساحل /
نان یک هفته‌اش در انبان / زبانش در طلب نان یک شبه جنبان /
غذای ده روزه‌اش در پشت / عصای دریوزه‌اش در مشت
صیّادان گاه چون دام در جست‌وجوی من با هزار دیده /
و گاه چون شست از یار آرزوی من پشت خمیده /

ب-۳ = قلب

گاهی وارونگی دو سازه‌ی متوالی در شعر یا نثر رخ می‌دهد که به

علّت کثرت کاربرد، به راستی یکی از ساخت‌های پایدار کلام شاعر یا نویسنده می‌گردد، به عنوان مثال اگر او فعل مستقبل «خواهم رفت» را به صورت «رفت خواهم» بارها به کار ببرد، پدیده‌ی قلب را می‌توان یکی از عناصر سبکی او حساب کرد.

در کلام جامی پدیده‌ی قلب در ترکیب‌های وصفی رخ می‌دهد به این معنی که بسیاری از صفت‌های پسین به صورت پیشین به کار می‌روند؛ مثال

... با او به رفق کار کن ای کاردان حکیم (حکیم کاردان)
حظّ مسکین گربه از نزدیک، چوب (گربه‌ی مسکین)
بهره‌ی بیچاره سگ از دور، سنگ (سگ بیچاره)
کی شود سوز قتیلت کشته زیر تیره خاک (خاک تیره)
از خنک شعر خویش یک مصراع گرکنی ... (شعر خنک)
شاهدی خواند پر خلل غزلی (غزلی پرخلل)
آن‌جا که اوّل گام برگرفتی، او خود آن‌جا بود (گام اوّل)

پ-۴ = فک

فک یا گسیختگی روندی است که طیّ آن عناصر مجاور در یک سازه از یک دیگر فاصله می‌گیرند و عناصر دیگری در میان آن‌ها قرار می‌گیرد، بیشترین نمونه‌های این پدیده‌ی سبکی در کلام جامی به فعل‌های ماضی نقلی مربوط می‌شود، البتّه نمونه‌های دیگری نیز به پیشوندهای نفی فعل و یا پسوند تفضیل مربوط است که چندان چشمگیر نیست؛ مثال:

پسوند تفضیل با مثال
آن است دوستدار که هرچند دشمنی
بیند ز دوست بیش شود دوستدارتر (بیشتر)
پیشوند نفی:
اگر نه هول مهمان خوردمی
میزبان را یک لقمه کردمی (اگر نخورد می)
نقش‌نمای «را»:
ابوسعید را-قُدّسَ سرّهُ-پرسیدند... (ابوسعید-قدس سرّهُ-را..)
بشر حافی را-قدّسَ سرهُ-مریدی گفت... (بشرحافی-قدّس سرّه-را...)
بایزید را-قدس سرّهُ-پرسیدند که سنّت کدام است (بایزید-قدّس سرّه-را...)
شبلی را-قدّس سرّهُ-شوری افتاد (شبلی-قدّسَ سرّه-را...)

پ-۵ = گسترش

در کاربرد بسیاری از بزرگان ادب کهن فارسی برخی واژه‌ها با حفظ مفاهیم ویژه‌ی خود، در معنی‌ها و مفاهیم دیگری نیز کاربرد پیدا می‌کنند؛ جامی نیز چنین جریانی را در شعر و نثر در مورد بسیاری از واژه‌ها اعمال می‌کند، از واژه‌هایی که چنین موقعیّتی پیدا می‌کنند، برخی از فعل‌هاست که مفاهیم آن‌ها گسترش یافته و در معانی دیگری به کار می‌روند؛ مثال

فعل لازم «ماند» در معنی متعدّی «گذاشت و رها کرد»

کمان هر خم طاقش که هست در خور زه — کشیده بر هدف دین و دل خدنگ بلاست
خواب دیدم دوش کان لب می‌گزم اینک هنوز — در لبش مانده نشان زخم دندان من است
چه شد که خطّ تو را جان خویشتن خوانم — چرا رسیده چنین بر لب از تو جان من است
ز بی‌نوایی خود پرده‌ی دگر گیرد — مغنّی‌ی که در این پرده برگرفته نواست
اگرچه در نظر آیست بس تُنُک تیغش — گذشته گه ز میان گه ز گردن اعدا ست
ساغر راحت بُوَد از کسب بر کف آبله — وقت آن کس خوش که راحت یافته زین ساغر است
گوید نشان پرتو خورشید شب پره — یعنی که رَسته چشم من از ظلمت عماست
عمری‌ست رو به کعبه‌ی فقر است و نیستی — راهش نما که گم شده در هستیِ خود است
سپهر مرتبه سلطان حسین کز کف جود — زده تپانچه‌ی تشویر بر رخ دریاست
این همه خونابه کاندر چشم گریان من است — گشته پیدا از جراحت‌های پنهان من است

فعل متعدّی «دید» در معنی لازم «نگریست»

فعل «افتاد» و «آمد» در مفهوم فعل اسنادی «شد»

فعل اسنادی «شد» در معنی غیر اسنادی «رفت»

حرف نشانه‌ی «را» در مفهوم حروف اضافه‌ی «از»، «به»، «برای» و...

صفت مبهم «هیچ» در مفهوم صفت مبهم «هر»

ج - ویژگی های آوایی

ج - ۱ = واج آرایی

در دیوان اشعار جامی موارد فراوانی از واج‌آرایی وجود دارد که ظاهراً کاربرد آن‌ها عمدی نبوده و نمی‌توان آن را از ویژگی‌های سبکی جامی به حساب آورد.

ج - ۲ = ابدال

از زمان تکوین دوباره‌ی زبان فارسی هرچه زمان بیشتر می‌گذرد، تحوّل اصوات کندتر می‌شود به گونه‌ای که در قرون اخیر چندان اختلاف صوتی در واژه‌ها در مقایسه با اصوات فارسی امروز مشاهده نمی‌شود ولی درهر حال دو واژه‌ی «پستر» به معنی «بستر» و نیز واژه‌ی «کوز» به معنی «گوژ» با اختلاف صوتی در بهارستان جامی به دست آمد.

نتیجه:

در مقایسه‌ی «بهارستان» و گلستان به تعدادی مشابهت‌ها و گروهی از مغایرت‌ها برمی‌خوریم و به این نتیجه می‌رسیم که با وجود این که جامی را بهترین مقلّد سعدی در آفرینش «بهارستان» می‌دانیم، بهارستان آیینه‌ی تمام‌نمای گلستان سعدی نیست و از جنبه‌ها و دیدگاه‌های فراوانی با آن متفاوت است.

آثار جامی پیش از آن که «ادبی-هنری» به حساب بیاید، جنبه‌ی اطّلاع‌رسانی دارد و لذا می‌توان آن‌ها را جزوِ آثار ادبی تقریباً غیرمحض شمرد.

شعر جامی عاری از واژه‌های وزن پرکن و به اصطلاح پوشال شعری است و حتّی زودفهم‌تر از نثر است وبا جمله‌های ساده و بی‌پیرایه ساخته و پرداخته شده است.

در مقایسه‌ی ساخت جمله‌های آثار او با جمله‌های فارسی امروز و نیز در بخش واژگان اختلاف بیشتر از اختلاف در آواهای زبان است.

جمله‌های جامی غالباً شکل طبیعی جمله‌های عادی را داراست و می‌توان ادّعا کرد که «دستورمندی جمله‌ها» نیز از خاصّه‌های سبکی اوست.

در پایان با توجه به واژه‌هایی که خود جامی آن‌ها را ساخته و پرداخته است، مطلبی را از قول نیما یوشیج می‌آورم که درباره‌ی واژگان خاص (diction) شاعر یا نویسنده است؛ او می‌گوید: «آنان که شخصیّت فکری داشته‌اند، در انتخاب واژگان آثار خود نیز شخصیّت مستقلّی را ارائه داده‌اند.»

پانویس

۱- جمله‌های یاد شده جنبه‌ی خبررسانی دارند و نباید فعل آن‌ها تحت عنوان وجه مصدری نام‌گذاری شود.

کتابنامه

انواع ادبی، سیروس شمیسا، فردوس، ۱۳۷۳

سبک‌شناسی، محمّدتقی بهار، امیرکبیر، چاپ دوّم، ۱۳۳۷

صور خیال در شعر فارسی، محمّدرضا شفیعی کدکنی، نیل، ۱۳۵۰

کلیّات سبک‌شناسی، سیروس شمیسا، چاپ دوّم، ۱۳۷۳

مختصری در تاریخ تحوّل نظم و نثر فارسی، دکتر صفا، امیرکبیر، ۱۳۵۳

دیوان اشعار خاقانی، برگزیده‌ها، به کوشش دکتر سجّادی، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی ۱۳۶۳

دیوان اشعار خواجو، به کوشش محمّد درویش

زبان‌شناسی همگانی، حسین وثوقی،

دستور کاربردی زبان فارسی، مهرانگیز نوبهار، انتشارات رهنما، ۱۳۷۲

دستور جامع زبان فارسی، مهرانگیز نوبهار، انتشارات علوی، ۱۳۷۸

بهارستان جامی

دیوان اشعار جامی

عناصر درون ساختی داستان

لیلا یوسفی - اسلام‌شهر تهران

کلید واژه‌ها:
داستان، ادبیّات داستانی، عناصر درون ساختی، درون‌مایه، موضوع، محتوا، ساختار، مضمون، داستان پرحادثه، داستان واقعی، داستان وهمناک، داستان خیالی، علمی، تمثیلی، نمادین، سوررئالیستی، واقع‌گرا، جادویی

درون‌ساخت (محتوا)[1]

به «درون‌مایه» و «موضوع» هر اثر داستانی، درون‌ساخت یا محتوای آن اثر می‌گویند؛[2] بنابراین بررسی درون‌ساختی، بررسی اثر است از نظر دو عنصر درون‌مایه و موضوع. البتّه برخی درون‌ساخت را صرفاً «درون‌مایه» و برخی دیگر «موضوع» اثر هنری می‌دانند، در حالی که در حقیقت، محتوا ترکیبی است از درون‌مایه و موضوع و شیوه‌ی هنری خاصّی که زاده‌ی طبیعت هنرمند است. بدین ترتیب محتوا، تنها اندیشه یا احساسی نیست که در یک اثر هنری عرضه می‌شود، بلکه چگونگی عرضه‌ی موضوع را ـ که بستگی به طرز تفکّر و دیدگاه هنری و اجتماعی نویسنده دارد ـ نیز شامل می‌شود. از این جاست که موضوع واحد در دست هنرمندان مختلف، شکل محتوایی خاصّی به خود می‌گیرد و همین مسئله تأثیر جهان‌بینی و دیدگاه هنری آفریننده‌ی اثر را در پدید آمدن یک اثر هنری نشان می‌دهد.[3]

درون ساخت (محتوا) معمولاً در مقابل برون ساخت (شکل و ساختار) به کار می‌رود. «اگر شکل و ساختار را به منزله‌ی ظرفی بگیریم، محتوا مظروف است؛ یعنی آن چیزی که ظرف را پر می‌کند.»[4]

برون‌ساخت (شکل[5] و ساختار[6])

«از نظر بسیاری ساختار، چارچوب طرح‌ریزی شده‌ی هر اثر ادبی است»[7] و البتّه از دیدگاهی دیگر «شیوه‌ی سازمان‌دهی و مجموع روابط عناصر و اجزای سازنده‌ی یک اثر ادبی با یکدیگر»[8]؛ یعنی ارتباط ذاتی بین عناصر اثری هنری که کلِ آن اثر را دربرمی‌گیرد و به آن یک پارچگی می‌دهد؛ بنابراین بررسی برون‌ساختی یا ساختاری یک اثر داستانی، بررسی عناصر تشکیل دهنده‌ی آن اثر از قبیل طرح، شخصیّت‌پردازی، زاویه‌ی دید، صحنه‌پردازی، سبک و لحن و... همچنین بررسی روابط این عناصر با یکدیگر در زمینه‌ی یک پارچه‌ی آن اثر است؛ پس به عبارت دیگر در نقد ادبی «شکل» یا «ساختار» آن نظم و هیأتی است که برای بیان محتوای اثر به کار می‌رود؛ یعنی شیوه‌ی ارائه‌ی محتوا و یا به زبان ساده‌تر، شیوه‌ی ارائه‌ی اثر هنری است.

رابطه‌ی محتوا و ساختار

برخی این دو را جدا از یکدیگر می‌دانند و معتقدند هرچند محتوای جدا از ساختار یا

چکیده

یکی از فصل‌های کتاب ادبیّات دوره‌ی متوسطه، فصل ادبیّات داستانی است. آشنایی معلمان گرامی با عناصر داستان به تدریس بهتر متون داستانی کمک می‌کند. مؤلّف در این مقاله کوشیده است دو عنصر درون‌مایه و موضوع را به عنوان عناصر درون ساختی تبیین و تشریح کند. نگاه نویسنده در آوردن شاهد مثال‌ها عمدتاً به کتاب‌ها بوده است.

لیلا یوسفی (۱۳۵۰ ـ تهران) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی از پژوهشگاه علوم انسانی است که هم‌اکنون در مراکز پیش دانشگاهی و متوسّطه اسلام شهر تهران مشغول تدریس است.

ساختار بدون محتوا وجود ندارد، امّا گاه اتّفاق می‌افتد که شکل از همراهی با محتوا دور می‌ماند وبدین‌ترتیب محتوا، رشد بیشتری می‌یابد و این نشانه‌ی تضاد بین شکل و محتواست.

برخی نیز این دو را ترکیبی می‌دانند که اجزای آن‌ها بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند به طوری که یک اثر هنری زمانی به حدّ کمال نزدیک می‌شود که محتوا و ساختار دوشادوش هم رشد داشته باشند.

این نظریّه ریشه در این باور دارد که محتوا و ساختار در عرصه‌ی ذهن ودر مقام نقد و ارزیابی تقسیم‌پذیرند امّا در عمل و هنگام تکوین قابل تفکیک نیستند؛ چرا که تقسیم‌بندی یک اثر هنری به محتوا و ساختار، یک تقسیم‌بندی ذهنی و اعتباری و قراردادی است. در عمل آن‌چه هست، فقط یک اثر هنری است که نطفه‌ی آن شکل می‌گیرد و به تدریج تکوین می‌یابد. اجزا و عناصر چنین مجموعه‌ای چنان در هم آمیخته‌اند که تفکیک آن‌ها ممکن نیست.[۹]

اکنون پس از آشنایی مختصر با محتوا و ساختار و چگونگی رابطه‌ی آن‌ها، در ادامه‌ی مطلب با عناصر تشکیل دهنده‌ی درون ساخت داستان آشنا می‌شویم.

عناصر درون ساختی

الف) درون مایه (مضمون)[۱۰]

«درون‌مایه، فکر اصلی و مسلّط در هر اثر ادبی است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیّت و موقعیّت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشه‌ی حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اِعمال می‌کند. به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایه‌ی هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد.»[۱۱] به عبارت دیگر درون‌مایه، همان روح حاکم بر داستان است. نتیجه‌ای کلّی درباره‌ی زندگی است که داستان به صراحت آن را بیان کرده، یا ما از آن استنباط می‌کنیم.[۱۲]

هم‌چنین درون‌مایه، تمامی عناصر داستانی را بر می‌گزیند و هماهنگ‌کننده‌ی موضوع با عناصر دیگر داستان است، از این رو نباید درون‌مایه را با «موضوع»[۱۳] یکی گرفت. درون‌مایه چیزی است که از موضوع به‌دست می‌آید و تفسیر یا بینشی است درباره‌ی موضوع.[۱۴] از سوی دیگر نباید درون‌مایه را با «پیام» که رسالت هر اثر تلقّی می‌شود یکی

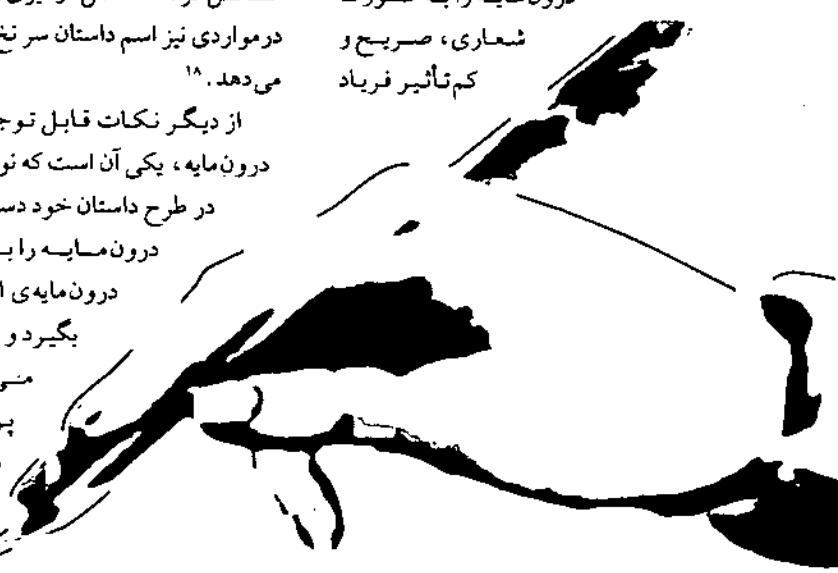
فرض کرد. پیام، عنصر مشخّص اخلاقی است که جنبه‌ی مثبت و آموزنده دارد و درون‌مایه ممکن است از این ویژگی برخوردار نباشد.

درون‌مایه‌ی داستان را نیز مانند طرح داستان، ممکن است با چند کلمه یا با یک مقاله بیان کرد. برای این که درون‌مایه‌ی داستانی را بازگو کنیم باید حرف عمده‌ی آن را انتخاب کنیم، حرفی که بیش‌ترین اجزای داستان را در بر گرفته، آن اجزا را به یکدیگر پیوند می‌دهد، زیرا درون‌مایه‌ی داستان همان چیزی است که به داستان خوب وحدت می‌بخشد.[۱۵]

گاهی درون‌مایه در جایی از داستان به صراحت به وسیله‌ی نویسنده یا یکی از شخصیّت‌ها بیان می‌شود، امّا «غالباً نویسندگان درون‌مایه را به صورتی پنهان در اثر خود ارائه می‌دهند؛ زیرا هرچه درون‌مایه ظریف‌تر و غیرصریح‌تر ارائه شود، تأثیرش برخواننده بیشتر است. با خواندن هراثری، درون‌مایه‌ی آن اندک‌اندک و متناسب با سیر حوادث برای خواننده روشن می‌شود. در این جا مهارت هنرمند باعث می‌شود با نفوذ در ذهن مخاطب خود به‌طور غیرمستقیم، بیش‌ترین تأثیر را بر او داشته باشد وبی آن که درون‌مایه را به صورت شعاری، صریح و کم‌تأثیر فریاد بزند، آن را در کالبد حوادث، کشمکش‌ها و جریانات داستان در ذهن و احساس خواننده آرام‌آرام تزریق کند، آن‌چنان که در پایان داستان خواننده خود به نویسنده تبدیل شده باشد.»[۱۶] دیگر این که نباید انتظار داشت هر درون‌مایه‌ای حکمی اخلاقی را منعکس کند؛ چرا که معیارهای اخلاقی، معیارهای قاطع و ثابت و همیشگی نیستند. البتّه داستان‌ها چون در ارتباط نزدیک با زندگی هستند، درون‌مایه‌ی آن‌ها از برخی ملاحظات اخلاقی متأثّر هستند و از آن‌ها حمایت می‌کنند، امّا این تأثّر نباید چندان آشکار باشد؛[۱۷] از این رو برای دستیابی به درون مایه‌ی یک داستان نباید سؤال کرد که «از این داستان چه پندی می‌آموزیم؟» بلکه بهتر است سؤال کنیم «این داستان چه چیزی از زندگی را نشانمان می‌دهد؟»

برای یافتن درون‌مایه‌ی داستان، راه حلّ مشخّصی وجود ندارد. گاهی بهترین راه این است که بپرسیم شخصیّت اصلی در راستای داستان چه تغییری کرده است؟ گاهی هم می‌توانیم بپرسیم اگر شخصیّت اصلی تا انتهای داستان چیزی آموخته یا عبرتی گرفته، آن چیز یا عبرت چیست؟ گاه نیز بهترین راه این است که «درگیری» اصلی داستان را مشخّص کرده، حاصل درگیری را پیدا کنیم. درمواردی نیز اسم داستان سر نخ خوبی به ما می‌دهد.[۱۸]

از دیگر نکات قابل توجّه درباره‌ی درون‌مایه، یکی آن است که نویسنده باید در طرح داستان خود دست کم یک درون‌مایه را به عنوان درون‌مایه‌ی اصلی درنظر بگیرد و تا آن جا که می‌تواند از پرداختن به درون‌مایه‌های بسیار بپرهیزد.



دیگر آن که نویسنده در درون‌مایه‌ی داستان باید دیدگاه خود را نسبت به زندگی حتّی یک جنبه‌ی آن مطرح سازد. هم‌چنین می‌تواند درون‌مایه را از جنبه‌های گوناگون بررسی کند[۱۹] و دست آخر آن که درون مایه باید مشخّص و دقیق باشد تا خواننده نتواند سخنی بیش از آن چه که در باطن داستان است دریابد.[۲۰]

نویسندگان خوب و موفّق زندگی را تحلیل می‌کنند. آن‌ها ممکن است نکات تازه‌ای اززندگی را مطرح کنند که ما پیش از این از آن‌ها آگاه نبودیم و با این کار افق دید ما را گسترش دهند و یا ممکن است نکات کهنه شده‌ای را تازه کرده و با عمق و گسترش بیشتری آن‌ها را مطرح کنند. نویسندگان داستان‌های بازاری زندگی را آن‌طور نشان می‌دهند که ما دوست داریم نه آن طور که واقعاً هست. نویسندگان موفّق نه‌تنها به درون‌مایه‌های پیش پا افتاده نمی‌پردازند، بلکه آن‌ها را زیر سؤال برده و حتّی در مواردی با این افکار مبارزه هم می‌کنند.

ب) موضوع[۲۱]

موضوع «شامل مجموعه‌ی پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌آفرینند و درون‌مایه‌ی آن را تصویر می‌کند، به عبارت دیگر موضوع قلمروی است که در آن خلاّقیّت می‌تواند درون‌مایه‌ی خود را به نمایش گذارد.»[۲۲] داستان‌های امروزی را از نظر «موضوع» به پنج دسته تقسیم‌بندی کرده‌اند که در این بخش از مقاله به توضیح مختصر هر یک می‌پردازیم.

۱) داستان‌های حادثه پردازانه[۲۳]

در این دسته از داستان‌ها نویسنده حقایق زندگی را فدای تأثیر و گیرندگی داستان‌ها می‌کند تا خواننده را بیش‌تر مجذوب نماید، به همین دلیل این نوع داستان‌ها اغلب به قصّه و لطیفه شبیه می‌شود؛ چرا که نقش «حادثه»

در آن‌ها بسیار است و همین امر باعث تضعیف حقیقت‌مانندی این داستان‌ها می‌شود. این دسته داستان‌ها را از لحاظ ارزش و نوع آن‌ها به سه دسته تقسیم کرده‌اند که تنها به ذکر نام آن‌ها اکتفا می‌کنیم:

الف) داستان‌های حادثه پردازانه‌ی تام

ب) داستان‌های لطیفه‌وار

ج) داستان‌های لطیفه‌وار تیپیک

۲) داستان‌های واقعی

هدف اصلی این نوع داستان‌ها، در حقیقت‌بینی و بررسی عناصر روان‌شناختی وجود انسان و در عین حال در واقع‌بینی و توضیح اوضاع و احوال محیط اجتماعی آدمی خلاصه شده است؛ بنابراین در این نوع داستان‌ها، نویسندگان خرافات و قراردادها و اعتقادات واهی را بر ملا می‌کنند و تصورات و اوهام نادرست و زیان‌آوری را که در پشت عادات و سنت‌ها و اوضاع و احوال اجتماعی نهفته است، مورد حمله قرار می‌دهند.

۳) داستان‌های وهمناک[۲۳]

در این نوع داستان‌های دهشت‌انگیز، معمولاً وحشت‌ها و هیجانات والتهابات درونی و روحی شخصیت‌ها برجسته می‌شود و بهره‌گیری از درون‌مایه‌ها و موضوعاتی که جنبه‌ی کلی ندارد، به افراط می‌گرایند؛ به‌طوری که داستان‌ها، اغلب از واقعیت‌های عادی زندگی و حقایق ملموس فاصله می‌گیرند. در این داستان‌ها بی‌قراری‌ها و التهابات روانی شخصیت‌ها، اغلب نه به‌عنوان معلول‌های برخاسته از روابط اجتماعی، بلکه به‌عنوان واکنش‌های ارثی یا مرضی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد و خصوصیتی ناتورالیستی بر آن‌ها حاکم می‌شود.

۴) داستان‌های خیال و وهم[۲۵]

داستان‌های خیال و وهم امروزی، نوع تکامل یافته‌ی قصه‌ها و رمانس‌های گذشته‌اند که از زندگی واقعی به دور و غرق خیال‌پردازی‌های اغراق‌آمیزند و شامل اعمال و شخصیت‌ها و صحنه‌ها و چیزهایی می‌شوند که در وضعیت عادی یا در مسیر حوادث معمولی بشر غیرواقعی به‌نظر می‌رسند. این نوع داستان‌ها را می‌توان تقریباً در سه گروه جداگانه آورد:

الف) داستان‌های علمی[۲۶]

در این نوع داستان‌ها، واکنش بشریت نسبت به پیشرفت علوم و تکنولوژی به نمایش گذاشته می‌شود. پایه و اساس این داستان‌ها بر پیشرفت‌های علمی امروز و پیش‌بینی‌ها و حدس‌های علمی آینده بنا شده است.[۲۷]

ب) داستان‌های تمثیلی[۲۸]

در این داستان‌ها، درون‌مایه و خصلت و سیرت، جانشین مفاهیم دیگری می‌شوند و از این لحاظ این نوع داستان‌ها دو بُعد دارد: بُعدی که مورد نظر نویسنده است و بُعدی که در آن درون‌مایه و خصلت و سیرت و... مجسّم می‌شود؛ از این رو در این آثار به مفهوم از پیش اندیشیده‌ای در داستان عینیّت داده می‌شود.

در قصه‌های قدیمی تمثیل‌ها بسیار ساده و قابل فهم هستند، امّا در ادبیّات امروز تمثیل‌ها تا این حد، ساده و مشخص نیستند که مقصود نویسنده را به آسانی بتوان دریافت؛ بنابراین نیاز به توضیح و تفسیرهای متعدّدی دارند که هر یک ممکن است گوشه‌ای از واقعیّت داستان را روشن کند.

ج) داستان‌های نمادین[۲۹] و سوررئالیستی[۳۰]

در داستان‌های نمادین، فکر، عقیده یا شخصیتی نماد چیز دیگری قرار می‌گیرد، به‌عبارتی این نوع داستان‌ها، خواننده را به چیزی بیشتر از خودشان راهنمایی می‌کنند.[۳۱] داستان‌های نمادین گاهی با داستان‌های سوررئالیستی می‌آمیزند، چون هر دو از جهانی صحبت می‌کنند که با احساس‌ها و رازها و غرایب و رؤیاها سر و کار دارد و همه‌چیز بازتاب و تضاد و دگرگونی خود را در همه جا پیدا می‌کند.

نویسنده‌ی سوررئالیست، واقعیّت‌های جهان واقعی و زندگی روزمرّه را در کنار حوادث شگفت‌انگیز و امور غریب می‌بیند و به همین دلیل است که دنیای وهم‌آمیز و عجیب و غریب، عادی و طبیعی جلوه داده می‌شود.

۵) داستان‌های واقع‌گرایی جادویی[۳۲]

در این نوع داستان‌ها، الگوهای واقع‌گرایی با خیال و وهم و عناصر رؤیاگونه و سحرآمیز درهم می‌آمیزند و ترکیبی به‌وجود می‌آورند که به هیچ کدام از عناصر سازنده‌اش شبیه نیست و خصوصیّتی جداگانه دارد و رؤیا و واقعیّت در داستان چنان در هم جوش می‌خورند که خیالی‌ترین وقایع جلوه‌ای طبیعی و واقعی پیدا می‌کند و خواننده ماجراهای آن را می‌پذیرد. در حقیقت داستان، در شکل خیال و وهم عرضه می‌شود امّا خصوصیّت‌های آن را ندارد و همین مسئله، رمان‌های واقع‌گرایی جادویی را از رمان‌های خیال و وهم جدا می‌کند و به آن کیفیّت نو و بدیعی می‌دهد که نوع تازه‌ای از داستان کوتاه و رمان را به وجود می‌آورد.

در این بخش از مقاله برای نمونه رمان «سووشون» اثر دکتر سیمین دانشور از این دیدگاه بررسی می‌شود.

بررسی درون ساختی رمان سووشون

الف) درون مایه (مضمون)

با خواندن رمان، درون‌مایه‌ی آن اندک‌اندک و متناسب با سیر حوادث برای خواننده روشن می‌شود. در این جا مهارت و نبوغ سیمین دانشور است که باعث شده با نفوذ

در ذهن مخاطب خود، به طور غیر مستقیم بیشترین تأثیر را بر او داشته باشد و درون‌مایه را آرام‌آرام در کالبد حوادث، کشمکش‌ها و جریانات داستان بگنجاند. درون‌مایه‌ی رمان ممکن است حرف‌های تازه‌ای نباشد امّا نویسنده این حرف‌های تکراری و نه چندان نو را تازه کرده و باعمق و گسترش بیشتری مطرح کرده است.

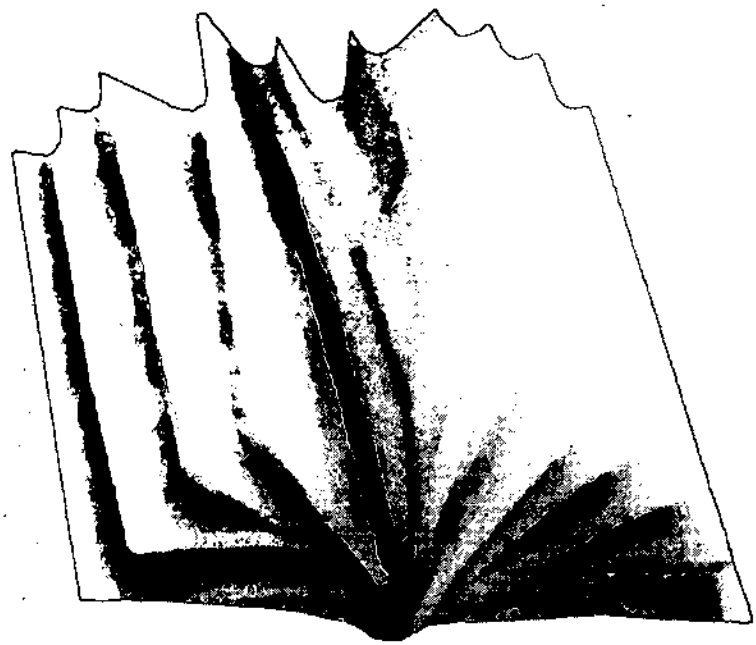
بنابراین درون‌مایه‌ی سووشون و یا به عبارتی فکر و اندیشه‌ی حاکم بر این رمان به‌طور خلاصه آن است که: روزگار گاه عرصه‌ی ظهور مبارزانی است که لحظه‌ای آرام نمی‌گیرند و برای رسیدن به آن چه آرمان ملّی و میهنی‌اش می‌نامند، حتّی از جان عزیز خویش می‌گذرند. آن‌ها کسانی هستند که در حقیقت برخلاف جریان آب شنا می‌کنند، از این رو با فراز و نشیب‌های بسیاری نیز دست و پنجه نرم می‌کنند.

اینان با هرچه نماد زر و زور و قدرت است مبارزه می‌کنند و لحظه‌ای از حرکت باز نمی‌ایستند.

این نقطه‌های مقاومت هرچند شجاعانه پیش می‌تازند، امّا سرانجام قربانی میهن‌پرستی، مردم‌دوستی، حق‌جویی و سازش‌ناپذیری خویش می‌شوند و مهم‌تر آن که عامل بیداری مردم و جامعه و نسل‌های بعدی. این مبارزان چنان زندگی می‌کنند که از همان آغاز می‌توان پایان حیاتشان را پیش‌بینی کرد. رمان سووشون نمونه‌ای از این مردان مبارز را ارائه می‌دهد با تمام ویژگی‌هایی که برای آنان برشمردیم و نام رمان به معنای «سوگ سیاوش» نیز سر نخ خوبی است برای خواننده در پیش‌بینی سرانجام غم‌انگیز این مرد مبارز.

ب) موضوع

«سووشون» رمانی است که براساس تقلیدی نزدیک به واقعیّت از آدمی و عادات و حالات بشری او نوشته شده و به گونه‌ای شالوده‌ی جامعه را در خود تصویر و منعکس می‌کند، از این رو رمانی است واقع‌گرا؛ چرا



که عناصر تشکیل دهنده‌ی آن از زندگی واقعی گرفته شده و حوادث آن هماهنگی و هم‌خوانی بیشتری با واقعیّت‌های زندگی دارد.

هدف اصلی این قبیل داستان‌های واقعی در حقیقت‌بینی و بررسی عناصر روان‌شناختی وجود انسان و توضیح اوضاع و احوال محیط اجتماعی آدمی خلاصه شده است؛ از این رو نویسنده واقعیّت‌های درونی دنیای احساسات و واقعیّت‌های بیرونی خارج را مدّنظر داشته و تأثیرات متقابل آن‌ها را بر هم مورد بررسی قرار می‌دهد.

سووشون به اعتباری رمان تاریخی ـ سیاسی است؛ چرا که بسیاری از حوادث واقعی دوران جنگ دوّم جهانی را منعکس کرده، بنابراین می‌توان آن را در شمار آثار مستند مربوط به مسایل اجتماعی و سیاسی آن دوران به حساب آورد. دسیسه‌های دست‌نشاندگان انگلیس و خودکامگی مقامات دولتی و قحطی در جنوب کشور و ماجرای شکست واحدهای ارتش ایران در ناحیه‌ی سمیرم، همگی در واقعیّت تاریخی مورد تأیید قرار گرفته است. در حقیقت سووشون، مؤثّرترین گزارش ادبی از سال‌های آغازین دهه‌ی بیست است و تصویری درونی و هنرمندانه را از تحوّلات منطقه‌ی فارس در سال‌های جنگ جهانی دوّم به خواننده ارائه می‌دهد.

در سطح تاریخی رمان، شخصیّت‌ها به عنوان مظهر یک دوره یا شاهدی بر یک دوره تجسّم می‌یابند، به همین جهت سرنوشت آن‌ها در لحظات عظمت و سرشکستگی ملّی و سیر تکامل اجتماعی مورد توجّه قرار می‌گیرد. نویسنده ضمن بازگویی داستان زندگی شخصیّت‌ها، نشان داده است که موقعیّت جامعه چه تأثیراتی بر فکر و ذهن آنان بر جای نهاده و چگونه آن‌ها را دگرگون ساخته است. به قول خانم دانشور: «هر نویسنده، یکپا مورّخه، منتها تاریخ‌نویس دل آدمی در روزگاری خاص.»[۳۲]

نکته‌ی مهمّ دیگر آن که نباید رمان را منبع مستقیم آگاهی‌های تاریخی و سیاسی بدانیم؛ زیرا رمان اثری تخیّلی و مبتنی بر احساس نویسنده است. امّا اگر تصویری که از دوران مورد نظرش ارائه می‌دهد، جامع و بی‌غرضانه باشد، می‌تواند آگاهی خوانندگانش را از آن دوره افزایش دهد؛ پس اثر او کوششی

می‌شود برای روشن کردن مرحله‌ای از تاریخ، خودشناسی و رسیدن به سطح عالی‌تر از هویت ملّی.[۳۵]

گذشته از سطح تاریخی و سیاسی سووشون، آن چه اهمیّت دارد و باید به آن توجّه کرد، ویژگی رمزی و فلسفی رمان است که نویسنده در مصاحبه‌ی خود نیز به آن اشاره کرده. درباره‌ی بُعد رمزی و یا ایهامی رمان، در بحث «نماد» سخن بایدگفت، امّا در توضیح بُعد فلسفی بهتر است از بیان خود دانشور کمک بگیریم: «می‌خواستم یک رمان فلسفی بنویسم و خواستم بگم که زندگی تکرار می‌شه و تاریخ تکرار می‌شه. خواستم منعکس بکنم که یحیای تعمید دهنده و امام حسین(ع) سرنوشت مشابه دارند و سیاووش و یوسف هم همین طور. هرچند یوسف هنوز یک انسان اسطوره‌ای نیست. خواستم بگم سهراب فردوسی و ملک سهراب هم یکی هستند. اولی را پدر کشت و دومی راجامعه‌ی پدرسالار.»[۳۶] چنین برخوردی نسبت به تاریخ و جامعه نشان می‌دهد که نویسنده بابی تازه در ادبیّات داستانی کشورمان گشوده و به تطوّر اجتماعی و تاریخی با دید فلسفی می‌نگرد.

پانویس

1- Content

۲ـ واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۷، ذیل محتوا.

۳ـ «فرهنگ اصطلاحات ادبیّات داستانی»، یعقوب آژند، ادبیّات داستانی، س چهارم، ۱۳۷۵، ش ۴۰، ص ۱۷.

۴ـ واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۶، ذیل محتوا.

5 - Form

6- Structure

۷ـ واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، ذیل ساختار. همچنین در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی»، سیما داد، چ دوم، مروارید، تهران، ۱۳۷۵، ذیل ساختار در ادامه‌ی تعریف آن آمده است: «غرض از ساختار ظاهری هر نمایش نامه، عبارت است از بخش‌های مختلف آن که شامل پرده‌ها و صحنه‌هایی می‌شود که نمایش نامه را به وجود می‌آورد، حال آن که منظور از ساختار درونی، حوادث واعمالی است که در نمایش نامه اتفاق می‌افتد.»

۸ـ برای آگاهی بیشتر، ر. ک: واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی، ذیل ساختار و شکل.

۹ـ جزوه‌ی یک قصه‌نویسی، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۱، درس اول، ص ۱۵.

10- Theme

۱۱ـ عناصر داستان، جمال میرصادقی، چ سوم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۷۴. همچنین ر. ک: واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی و فرهنگ اصطلاحات ادبی، هر دو منبع ذیل درون‌مایه.

۱۲ـ تأمّلی دیگر در باب داستان، پرین لارنس، ترجمه‌ی محسن سلیمانی، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۵۷.

13- Subject

۱۴ـ عناصر داستان، ص ۱۷۳. درباره‌ی نکته‌ی اخیر به عنوان نمونه، ممکن است موضوع دو داستان هر دو درباره‌ی «عشق» باشد، امّا آن چه این دو داستان را از هم متمایز می‌کند، درون‌مایه‌ی آن‌هاست که از موضوع برآمده. برای مثال ممکن است درون مایه‌ی یکی از داستان‌ها این باشد که «عشق، ایثار و گذشت آدمی را برمی‌انگیزد» و درون‌مایه‌ی داستان دیگر این که «عشق، سختی‌ها و ناملایمات را بر آدمی هموار می‌کند.»

۱۵ـ تأمّلی دیگر در باب داستان، ص ۵۹.

۱۶ـ «گفتاری در باب هنر»، عبدالحسین فرزاد، رشد آموزش ادب فارسی، س هشتم، ۱۳۷۲، ش ۳۲، ص ۲۴.

۱۷ـ عناصر داستان، ص ۱۸۲.

۱۸ـ در کتاب «تأمّلی دیگر در باب داستان»، صص ۷۳ـ۶۸ نویسنده برای یافتن درون‌مایه‌ی داستان، توجه ما را به اصولی جلب می‌کند که به طور خلاصه بیان می‌شود: درون‌مایه‌ی داستان باید به شکل جمله‌های خبری که دارای نهاد و گزاره است بیان شود. دیگر آن که باید حرفی کلّی راجع به زندگی باشد.

دیگر آن که برای بیان درون مایه نباید از ضرب‌المثل‌ها یا جملات قصار استفاده کنیم؛ زیرا در این صورت ارزش داستان را تا حدّ ضرب‌المثل‌ها پایین آورده‌ایم و اغلب این طور بیان کردن درون‌مایه، نتیجه‌ی تنبلی و سهل‌انگاری خواننده‌ای است که حوصله‌ی فکر کردن ندارد و به این طریق خود را از فرصت طلایی فکر کردن و رسیدن به مفاهیم جدیدتر محروم می‌کند.

۱۹ـ برای نمونه نویسنده درون مایه‌ی «اعتیاد و عواقب ناگوار آن را» می‌تواند از جنبه‌های مختلف مطرح سازد: الف) نقش اعتیاد در براندازی یک خانواده ب) تأثیر فرد معتاد در جامعه ج) تأثیر فرد معتاد در مقابل تربیت فرزندانش د) اعتیاد مساوی است با فروش لوازم خانه و...

۲۰ـ ساختار وعناصر داستان، کامران پارسی‌نژاد، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۷۸، صص ۱۲۷ ـ ۱۲۶

21- Topic = Subject

۲۲ـ ادبیّات داستانی، جمال میرصادقی، چ سوم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، ص ۳۰۰. یکی از منابع موجود درباره‌ی تعریف و طبقه‌بندی و «موضوع» داستان‌ها، کتاب «عناصر داستان» است. همچنین ذیل هر یک از انواع «موضوع» ر. ک: واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، صص ۱۰۹ ـ ۹۴.

23- Accidental story

24 - Anecdotal fiction

25- Fantastic story

26- Science story

۲۷ـ برای آگاهی بیشتر درباره‌ی این نوع داستان‌ها، ر. ک: «واژه‌نامه‌ی علمی-تخیّلی»، ادبیّات داستانی، ش ۳۹، صص ۱۸۹ ـ ۱۳۶ و واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، ذیل داستان علمی.

28- Allegorical story

29- symbolical story

30- Surrealist story

۳۱ـ در کتاب «رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی»، دکتر تقی‌پور نامداریان، چ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۹۳ به نقل از یونگ در این باره آمده است که: «انسان ابتدایی به توضیحات عینی از بدیهی زیاد علاقه‌مند نیست بلکه او نیاز ضروری دارد به شبیه ساختن همه‌ی تجربه‌های حسّی خارجی به تجربه‌های درونی و به وقایع روانی»

32- Magic realism story

۳۳ـ عناصر داستان، صص ۳۷۱ ـ ۳۶۶، همچنین برای آگاهی بیشتر ر. ک: قصه‌نویسی، رضا براهنی، چ سوم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۲، صص ۲۴۱ ـ ۲۱۰.

۳۴ـ جدال نقش با نقّاش در آثار سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۶، صص ۱۷۳.

۳۵ـ صد سال داستان‌نویسی در ایران، حسن عابدینی، نشر، تهران، ۱۳۶۹، ج ۲، ص ۷۴.

۳۶ـ جدال نقش با نقّاش در آثار سیمین دانشور، ص ۱۷۴.

احمد بهمنیار

بالاخره پس از یک سال و دو ماه و هفت روز از زندان شیراز رها شد. جثه‌ی نحیف و ظریف و سیه‌چرده و آرامش، اکنون نحیف‌تر و ظریف‌تر و سیه‌چرده‌تر شده بود. با خود ابیاتی از حبسیّه‌اش را زمزمه می‌کرد:

مرا جان بفرسود از این زندگانی
که در وی ندیدم دمی شادمانی

برای آخرین بار به سوی محبس رفت تا از دوستاقبان و هم‌بندی که زبان ترکی استانبولی را از او یاد گرفته و بهرام زردتشتی که نجوم را از او آموخته بود، خداحافظی کند، محبس تاریک احمد عبارت بود از یک دالان بلند و طولانی که از صحن دوستاق‌خانه شروع و به در حیاطی که برای شست‌وشوی محبوسان اختصاص داشت منتهی می‌شد. عرض دالان اندکی بیش از نیم ذرع بود، تاریک و سرد و نمور که تنها صدای زنجیرها از آن شنیده می‌شد. وقتی نگاهش را برای آخرین بار به زنجیر ۱۴/۵ منی دوخت، به یاد اولین برخوردش با مشهدی شعبان دوستاقبان افتاد که چگونه با نجابت، زنجیر سبک‌تری را به پای او و محمّدحسین بلوچ بسته بود. به یاد محمّد علی، شاگرد شعبان افتاد که یک دست و دو گوش وپی‌هایش را بریده بودند.

به یاد پاره‌های روزنامه‌ی «دهقان» افتاد که چگونه تا آخرین ماه‌ها همراه او در زندان بود. تمام این صحنه‌ها در چند ثانیه از مقابل چشمانش می‌گذشتند. حالا او آفتاب را با همان گرما و روشنی و تابش می‌دید.

با دنیایی خاطره به سوی اصفهان و از آن‌جا با گاری پُست به طرف تهران حرکت کرد تا سرنوشت او چگونه رقم خورد...

***

احمد روز سه‌شنبه نهم بهمن سال ۱۲۶۲ یک ساعت مانده به طلوع فجر از بطن سلطان خانم در کرمان متولّد می‌شود. این سال از سال‌های پرحادثه‌ی کرمان است. پدر احمد، آقا محمّد علی معروف به معلّم که از مدرّسان به‌نام مدرسه‌ی ابراهیم‌خان ظهیرالدّوله و مردی ادیب و فاضل و عالم در فنون ادب و به علوم ریاضی و هیئت و نجوم دانا است، در محضر خود، احمد را می‌پرورد. بهمنیار در خاطراتش می‌نویسد «هر روز صبح پس از ادای نماز که معمولاً به‌صورت جماعت در خانواده برگزار می‌شد، پدرم ما را گرد می‌آورد و به خواندن کتب ادبی و عربی و به تفسیر آن می‌پرداخت و این بحث‌ها هم‌چنان تا پاسی از شب ادامه می‌یافت.»[۱]

برادرش آقامحمّد جواد که از ادبا و فضلای عصر است و به فارسی و عربی شعر می‌گوید، در تربیت احمد نقش به سزایی دارد.

بهمنیار به زودی در این خاندان عالم‌پرور و به مدد هوش سرشار و استعداد خدادادی و تلاش و کوشش مداوم فنون ادبی و عربی را به خوبی فرا می‌گیرد؛ چنان که در سنّ شانزده سالگی و پس از مرگ پدر، با کمک برادر، محضر درس و بحث وی را اداره می‌کند. آغاز تدریس او نیز از همین ایّام است که صرف و نحو فنون عربی را در کمال تسلّط و مهارت تدریس می‌کند در سنّ بیست و سه سالگی با سکینه نوه‌ی دختری حاج ملاّ کریم از زمین‌داران کرمان ازدواج می‌کند. حاصل این ازدواج دختری به نام ملکه است که دو سال بیش عمر نمی‌کند و سه پسر به نام‌های فریدون، منوچهر و هوشنگ.

احمد در سال ۱۲۷۸ با تأسیس مدرسه‌ی چهار کلاسه‌ای به نام «تربیت» در

مدرسه‌ی «علمیّه‌ی» ابراهیمیّه که بعدها علمیّه و پس از آن «سعادت» نامیده می‌شود، اساس مدارس جدید را در کرمان بنیاد می‌نهد و خود مدیریّت آن را بر عهده می‌گیرد. پس از چندی به بم عزیمت و مدرسه‌ی اسلامیّه را تأسیس می‌کند. این مدرسه بعدها به «عمادیّه» تغییر نام می‌یابد.

پس از بازگشت به کرمان نصف مدرسه‌ی ابراهیمیّه را با اجازه‌ی متولّی به مدرسه‌ی سعادت اختصاص می‌دهد و آن را رونق تازه‌ای می‌بخشد.

بهمنیار تا سی سالگی به سرپرستی و مدیریّت مدرسه مشغول است. طیّ این سال‌ها معمّم است و در مدرسه‌ی ابراهیمیّه حجره‌ای دارد.

بهمنیار تا سی و دو سالگی فقه و اصول و منطق و حکمت و ریاضیّات و هندسه و عربی و فارسی و انگلیسی را فرا می‌گیرد.

این ایّام مصادف است با نهضت مشروطه‌خواهی و مبارزات مردمی برای آزادی. بر اثر آشنایی احمد با غلامحسین‌خان مدیر روزنامه‌ی کرمان، به مسلک همکاران وی در می‌آید و به همراه تجدّدخواهان در روزنامه مقاله می‌نویسد و همگام در جهت آموزش و پرورش نوین و تأسیس مدارس جدید نیز گام بر می‌دارد.

هشت ماه پس از انتشار روزنامه‌ی کرمان، خود اقدام به تأسیس روزنامه‌ی دهقان می‌کند. این روزنامه ارگان حزب دمکرات کرمان است و اوّلین شماره‌ی آن در سال ۱۲۹۰ منتشر می‌شود. زیر عنوان روزنامه، هدف از انتشار آن چنین قید شده است: «این روزنامه طرف‌دار استقلال ایران و حافظ حقوق ایرانیان است»

بدین ترتیب فعّالیّت‌های مطبوعاتی و سیاسی او آغاز می‌شود و از آن پس او را به نام احمد دهقان می‌شناسند.

چهار سال بعد و درگیراگیر جنگ جهانی اوّل، به گناه آزادی‌خواهی و تجدّدطلبی از شهر و دیارش رانده و به زندان شیراز گرفتار می‌شود. پس از چهارده ماه وقتی مستوفی‌الممالک به فرمانداری می‌رسد، دستور آزادی او را صادر می‌کند.

در زندان زبان ترکی عثمانی را می‌آموزد و حتّی کتابی در صرف و نحو می‌نویسد و اشعاری را از ترکی به فارسی ترجمه می‌کند. قصیده‌ای غرّا نیز در شکایت و وصف‌الحال خود در زندان می‌سراید که به قول استاد فروزانفر یادآور حبسیّات

عمیدالدّین اسعدافروزی و ابوالحسن صابی و زندانیّات خاقانی و ابوعلی سینا و شمس الائمّه سرخسی است. ابیاتی از آن قصیده‌ی ۱۲۵ بیتی را می‌خوانیم:

مرا جان بفرسود ازین زندگانی
که در وی ندیدم دمی شادمانی
چه شادی توان یافت در آن حیاتی
که بر جان کند بار ننگش گرانی
حیاتی سراسر همه رنج و اندوه
محیطش محاط هوان و نوانی
حیاتی که از وی نیابد تمتّع
هر آن کس نداند ره قلتبانی[۲]

پس از رهایی از زندان به تهران می‌آید. در تهران چندی به سختی و مشقّت و با مناعت طبع زندگی می‌کند. تنها ممرّ معاش او در ایّام اقامت در تهران همکاری با روزنامه‌ی بهار در ترجمه‌ی اخبار انگلیسی و همکاری با صدای ایران است سرانجام به اصرار دوستان به کار دولتی تن می‌دهد و به عنوان مفتّش و ممیّز ایالتی تحدید تریاک، رهسپار خراسان می‌شود. مدّت هفت سال اقامت در خراسان فرصتی است تا با شاعران، ادیبان و سخنورانی چون ادیب پیشاوری معاشرت داشته باشد و طبع و قلمش را آزموده‌تر سازد.

در این ایّام خصوصاً دو سال آخر خدمتش درخراسان به فعّالیّت‌های سیاسی خود شدّت می‌دهد و حتّی روزنامه‌ی «فکرآزاد» را در مشهد منتشر می‌کند. پژمان بختیاری به عنوان سردبیر و گروهی دیگر از فضلا و شعرا از جمله ایرج میرزا با او همکاری می‌کنند، این روزنامه را یک سال در مشهد منتشر می‌کند که برای او خالی از دردسر نیست. به دلیل نارضایتی از شغل تحدید تریاک، در سال ۱۳۰۲ از کار کناره‌گیری می‌کند و به تهران می‌رود.

در تهران انتشار روزنامه‌ی فکر آزاد را تا یک سال دیگر هم ادامه می‌دهد و از آن پس به میل خود آن را تعطیل می‌کند. در سال ۱۳۰۵ به صورت قراردادی به استخدام وزارت معارف در می‌آید و یک سال ریاست دارالمعلّمین تبریز را بر عهده می‌گیرد. سال بعد با تجدید تشکیلات عدلیّه به سمت وکالت عمومی به قزوین مأمور می‌شود و از آن پس به همدان می‌رود. بر اثر آشنایی با بهاءالملک قراگزلو و معرّفی وی به برادرش میرزایحیی خان قراگزلو، وزیرمعارف وقت، به وزارت معارف منتقل می‌شود. ابتدا در مدارس امیرکبیر، ثروت، شرف و علمیّه تدریس می‌کند و سپس به دارالمعلّمین عالی واز آن جا به مدرسه‌ی سپهسالار مأمور می‌شود. در مدرسه‌ی سپهسالار به همراه استاد فروزان‌فر و سیّد محمّد فاطمی و میرزامهدی آشتیانی اصلاحاتی در برنامه‌های آن انجام می‌دهد و از آن پس نام مدرسه به دانشکده‌ی معقول و منقول تغییر می‌یابد. با تأسیس دانشگاه به عنوان استاد برگزیده می‌شود و برای احراز درجه‌ی معادل دکتری رساله‌ی خود را در احوال و آثار صاحب بن عبّاد می‌نگارد.

از سال ۱۳۱۵ بهمنیار رسماً کرسی‌های عربی و ادبیّات را بر عهده می‌گیرد و شاگردان زیادی تربیت می‌کند. بهمنیار را باید از طبقه‌ی اوّل استادان دانشگاه تهران در ردیف بهار، همایی، فروزان‌فر و... منظور کرد که امثال معین، خانلری و صفا... را از طبقه‌ی دوّم استادان تربیت می‌کنند.

هم‌زمان در لغت‌نامه با دهخدا همکاری می‌کند و در سال ۱۳۲۱ نیز به عضویّت پیوسته‌ی فرهنگستان زبان و ادبیّات فارسی در می‌آید.

در سال ۱۳۳۲ براثر ضعف اعصاب و سستی اعضای بدن، ساعات درس خود را تقلیل می‌دهد. در بیست و چهارم خرداد همین سال جشن هفتادمین سال زندگی و پنجاهمین سال تدریس احمد بهمنیار از سوی دانشگاه تهران برگزار می‌گردد. سال بعد به ریاست انجمن تألیف وترجمه از مؤسّسات وابسته به دانشگاه تهران برگزیده می‌شود و سرانجام در ۱۲ آبان ماه سال ۱۳۳۴ استاد فرزانه و فرهیخته‌ی ما از دنیا می‌رود و انبوه شاگردان، دوستداران و اهل فرهنگ را به سوگ می‌نشاند. پیکر استاد بنا به وصیّت وی به کربلا فرستاده می‌شود و در وادی ایمن دفن می‌گردد. در مراسم تشییع او درتهران و عتبات گروه بی‌شماری از اهل علم و فرهنگ شرکت می‌جویند.

آثار

اوّلین کتاب استاد که در سال ۱۲۹۰ درکرمان چاپ شد، ترجمه و شرح الفیّه‌ی منظوم ابن مالک به نام «تحفه‌ی احمدیّه» بود که در دو مجلّد انتشار یافت.

در سال ۱۳۱۳ اسرارالتّوحید را به همراه مقدّمه‌ای تصحیح و منتشر کرد.

آن‌گاه در سال ۱۳۱۵ کتاب «التوسّل الی الترسّل» بهاءالدّین محمّدبن مؤیّد بغدادی را پس از مقابله و تصحیح به چاپ رساند.

در سال ۱۳۱۷ «تاریخ بیهق» نوشته‌ی ابوالحسن علّی بن زید را با مقدّمه و حواشی و تعلیقات سودمند انتشار داد.

در سال ۱۳۲۰ نیز منتخبی از اسرارالتّوحید را با حواشی و تعلیقات مفید منتشر کرد. یک دوره صرف و نحو برای سال‌های اوّل و دوّم و سوّم دبیرستان‌ها نوشت که مکرّر به چاپ رسید. علاوه بر آن در تألیف بسیاری از کتب درسی دیگر مشارکت داشت و از این حیث جزو پیشروان تألیف کتب درسی در ایران بود.

منظومه‌ی «هدیه شرق» که منظومه‌ای وطنی است، درایّام انقلاب خراسان در مشهد از وی به طبع رسید.

تصحیح «الأبنیه عن حقایق الادویه» ابومنصور موفّق بن علی هروی به همراه تعلیقات و شرح مشکلات نیز پس از مرگ استاد به همّت مرحوم حسین محبوبی اردکانی به چاپ رسید.

همچنین کتاب «صاحب ابن عبّاد» نیز با مقدّمه‌ی دکتر ابراهیم باستانی پاریزی در سال ۱۳۴۴ جزو انتشارات دانشگاه تهران به چاپ رسید.

«مجمع الرّسائل ادبی» عنوان کتابی است که به سال ۱۳۲۵ در کرمان به چاپ رساند. این کتاب شامل رسائلی از حاج محمّد کریم خان است.

«داستان نامه بهمنیار» به انضمام مقدّمه‌ای مبسوط و دقیق درباره‌ی ضرب‌المثل‌های فارسی حاوی ۳۶۴۷ مثل و داستان آن به شیوه‌ای الفبایی نخستین‌بار در سال ۱۳۶۱ از سوی انتشارات دانشگاه تهران و با مقدّمه‌ی مفصّل دکتر باستانی پاریزی و با همّت فرزندش فریدون بهمنیار منتشر شد.

تدوین این داستان‌نامه پیش از امثال و حکم بود. لیکن با انتشار امثال و حکم و شهرت یافتن آن نیز تأخیر در انتشار داستان‌نامه، این کتاب و ارزش‌های آن گمنام ماند. برخی از آثار استاد که هنوز به زیور طبع آراسته نشده عبارتنداز:

تألیف یک دوره «تاریخ ادبیّات عرب» در سه مجلّد که حاصل سال‌ها استادی کرسی ادبیّات عرب در دانشکده‌ی معقول و منقول بود.

ترجمه‌ی کتاب «زبدةالتّواریخ» در تاریخ آل سلجوق نوشته‌ی صدرالدّین ابوالحسن علی بن ناصر از عربی به فارسی که به گفته‌ی استاد نسخه‌ی منحصر به فرد آن در وزارت فرهنگ مفقود شده است.

«صرف و نحو ترکی» که به شکلی بدیع وبا مقدّمه در سال‌های زندان در شیراز نوشته شده است. منظومه‌ای در «ازاحیف عروضی»، «منتخباتی از نظم و نثر ادبی» در چهارجلد، رساله‌هایی مستقل در منطق قدیم، منطق جدید، حکمت و فلسفه، روان‌شناسی اخلاق که اغلب درسی بوده و تدریس می‌شده است نیز هنوز چاپ نشده‌اند. این رساله‌ها به سبب سادگی و روشنی و وضوح عبارات سالیان سال مورد استفاده‌ی دانشجویان بوده است. هم‌چنین دیوان شعر استاد نیز به چاپ نرسیده است.

علاوه بر کتب چاپی و غیر چاپی بهمنیار، ده‌ها مقاله نیز از وی در مطبوعات کشور به چاپ رسیده است؛ از جمله مثل (یغما سال اوّل و دوّم)، املای فارسی (مجلّه‌ی آموزش و پرورش سال ۲۳)، بر حکمت سعدی نتوان خرده گرفتن (مجلّه‌ی تعلیم و تربیت سال ۸)، هوش باطن (نامه‌ی شهربانی سال ۱۳۱۸) و...

عمده‌ترین ویژگی آثار بهمنیار نثر صحیح و روان و ساده‌ی او است.

قزوینی بهمنیار را در نثرنویسی و سهل و ممتنع نوشتن، سعدی زمان خودش می‌داند[۲] و علاّمه، همایی کمتر کسی را از معاصران از حیث نثر با او برابر می‌شمارد.[۳]

خانلری شیوه‌ی نگارش خود را مرهون آموزش دیدگی خود نزد استاد می‌داند و می‌نویسد: «هر وقت یکی از خوانندگان در اسلوب نویسندگی من حسنی بیند، من به یاد استاد [بهمنیار] می‌افتم و با خود می‌اندیشم که در این توفیق مرهون آن استاد عزیز هستم».[۵] باستانی پاریزی نیز نثرنویسی بهمنیار را در زمان خود به‌طور مسلّم بی‌نظیر و بین گذشتگان کم‌نظیر دانسته است.[۶]

بهمنیار از پایه‌گذاران نثر تحقیقی و دانشگاهی بود. نثر او و امثال وی چون فروزانفر و سعید نفیسی به سوی پیراستگی عبارات در لفظ و معنی و رسایی اندیشه و تفکّر و دوری از پیچش و پیرایه‌های ادبی پیش می‌رود بی آن که به زبان کوچه در آمیزد. سادگی و استواری را به مدد ذوق سلیم به هم پیوند می‌زند.

بهمنیار در نویسندگی سه شرط اصلی را لازم می‌شمرد؛ نخست انتخاب کلمات فارسی یا عربی به شرط فصاحت؛ در ترکیب جملات تا می‌تواند جز الفاظ صحیح و سلیس و لغات ساده و مفهوم به کار نمی‌برد. دوّم درعبارت‌پردازی علاوه بر رعایت و پیروی از اصول فصاحت و بلاغت، طرز و اسلوب مخصوص فارسی را از دست نمی‌دهد. سوّم در ادای معانی راستی و درستی را منظور می‌دارد. نثر بهمنیار علاوه بر روانی و سلاست خاص به مقتضای حال و مقام است؛ از این‌رو نثر روزنامه‌ای او با نثر تحقیقی‌اش قابل مقایسه است.

نثرمعمولی اوتفاوت فاحشی با نثر علمی‌اش دارد. آن‌جا که برای مردم می‌نویسد، برانگیزاننده، روان و قابل فهم است. در عوض، پختگی و کمال از ویژگی نثر علمی اوست به واسطه‌ی نثر موفّق و ممتازی که دارد عبارات و اشعار عربی را به رسایی و زیبایی و شیرینی ترجمه می‌کند.

دوّمین خصیصه‌ی ممتاز تألیفات و تحقیقات بهمنیار دقّت علمی، امانت‌داری و وسواس علمی او است. به گفته‌ی حبیب یغمائی «نوشته‌ی او برای اهل ادب و تحقیق سند و حجّت است.»[۷]

نقل است طلبه‌ای در محضر ادیب پیشاوری شعر می‌خواند. ادیب در مورد کلمه‌ای شک می‌کند، طلبه به قول استاد بهمنیار استناد می‌کند و ادیب می‌گوید اگر بهمنیار گفته، مطمئناً درست است.

علاّمه قزوینی نقل می‌کند: یحیی خان قراگزلو با دیدن حواشی التّوسّل الی الترّسل

او را محققی بصیر و دقیق می‌نامد و به دیدنش اظهار علاقه می‌کند.[۸]

در تصحیحات وی همان دقّت و حوصله و وسواس در جست‌وجو و مقابله برای دست‌یافتن به نسخه‌ی مصحّح و منقّح را می‌بینیم که در شیوه‌ی تحقیق محمّد قزوینی رعایت می‌شد.

نمونه‌ی دیگر آن تصحیح محقّقانه‌ی تاریخ بیهق است که استاد زرّین‌کوب این حوصله‌ی محقّقانه را می‌ستاید.[۹]

ایرج افشار می‌نویسد: «در زمینه‌ی تحقیقات علمی باید بهمنیار را از محقّقان ارزنده‌ی زبان و ادبیّات فارسی شمرد. او همه‌ی شرایط لازم برای تحقیق را دارا بود. از دقّت نظر و بررسی در متون تصحیح شده‌ی او امانت‌داری و وسواس علمی‌اش کاملاً مشهود و ستودنی است. در تصحیح کتاب تاریخ بیهق با همه‌ی کمی وسایل تحقیق و ارتباط در سال‌های قبل از ۱۳۱۷ نسبت به زمان حاضر، تمام ظرافت‌های مربوط به تصحیح و همه‌ی جوانب امر را در امانت‌داری از متن رعایت کرده است.... و هم‌چنین در تعلیقات بسیار پرارجی که بر کتاب مذکور نوشته، تمام زوایای تاریخی و جغرافیایی و توضیحات و شرح‌های لازم را بیان می‌دارد و حتّی اگر کلمه‌ای یا اسمی و اصطلاحی برایش معلوم نیست، خود را از مراجعه به فضلای محلّی سرزمین بیهق ناگزیر می‌داند؛ به طوری که این کتاب می‌تواند الگویی برای پژوهندگان امروز در زمینه‌ی تحقیق متون ادبی باشد.»[۱۰]

درباره‌ی دقّت او نقل است که وقتی تاریخ بیهق را تصحیح می‌کرد، در مواجهه با کلمه‌ای ناخوانا و مبهم، کتابی را به شصت تومان از هند تهیّه می‌کند تا کلمه‌ی مورد نظر را که احتمال می‌داده در آن کتاب باشد، بجوید.

و همین دو شرط یعنی صحّت نگارش و دقّت و وسواس کافی است تا باعث امتیاز و رجحان علمی محقّقی بر محقّقان دیگر شود.

در تدریس و معلّمی نیز همین ویژگی‌ها را داشت؛ استادی سخت‌گیر بود. خود رساله‌ها و نوشته‌های دانشجویان را با دقّت و حوصله یک به یک می‌خواند.

دکتر خانلری می‌نویسد: «این استاد عزیز نمونه‌ی کامل معلّم بود. معلّمی را شغلی عزیز و گران‌مایه می‌شمرد و مشاغل دیگر را هرگز با آن برابر نمی‌کرد و در پی آن نبود که به سایر مقامات اجتماعی برسد. به دانش و آموختن دل‌بستگی داشت و ازاین که شاگردانش از حاصل مطالعه و تحقیق او بهره‌مند شوند، لذّت می‌برد. من چندین سال در دبیرستان و دانشکده لذّت افتخار شاگردی او را داشتم... استاد عزیز با دقّتی کم‌نظیر ورقه‌های انشای شاگردان را در منزل مطالعه می‌کرد و خطاها را یک یک در حاشیه می‌نوشت».[۱۱]

در ارائه‌ی اطّلاعات و معلومات و اندوخته‌هایش بخل نمی‌ورزید؛ با کمال سخاوت در اختیار دانشجویان قرار می‌داد. هرگاه کتابی را برای اصلاح و تصحیح به او می‌سپردند، با دقّت مطالعه می‌کرد و عیوب آن را برمی‌شمرد؛ به گونه‌ای که کوچک‌ترین رنجشی در صاحب اثر احساس نشود. درِ خانه‌اش همواره به روی اهل علم و دانشجویان و طلاّب باز بود. درروزگاری که اهل علم یکایک جذب دانشگاه می‌شدند، به گفته‌ی دکتر محجوب محدودی چون بهمنیار واقبال آشتیانی و محمّد معین جز به کار علمی خویش به کاری دیگر نپرداختند. داشتن مقام علمی و احترام معنوی را به هر مقام دیگر ترجیح می‌دادند. در راه کسب علم تلاشی بی‌نظیر داشت. در سخت‌ترین شرایط و با ورود به صحنه‌های سیاسی در زندان، در عسرت و تنگ‌دستی و در هیچ حال دیگر از پژوهش، ترجمه و تألیف دست نمی‌کشید.

امّا به لحاظ اخلاق و امانت و دیانت در میان هم روزگاران خود کم‌نظیر بود. مردی بود آزادمنش، با صداقت و صفای باطن که همواره دوستدارانش را مجذوب می‌کرد. فروتنی و آرامش ظاهری‌اش در نخستین برخورد احساس می‌شد، علم را برای نفس علم دوست می‌داشت نه بهره‌های دنیایی آن. شاهد آن که پس ازهفتاد و اندی زندگی و پنجاه سال خدمت از مال دنیا هیچ اندوخته‌ای نداشت. امّا با وجود این سخاوت طبع او را ستوده‌اند. تا آن‌جا که گاه اشعاری را به نام دیگران می‌سرود و به آنان می‌داد تا رفع نیاز کنند![۱۲]

استاد بهمنیار طبع شعر هم داشت و در شعر «دهقان» تلخص می‌کرد گرچه کمتر او را به شعرش می‌شناسند؛ با وجود این اشعاری در انعکاس اوضاع و احوال روزگار خود دارد. از میان قالب‌های شعری اغلب اشعار او را قصاید تشکیل می‌دهد. قصاید شکوائیه حبسیّه، وطنیّه و مربوط به مسائل روز. استحکام قصاید او یادآور شاعران قرن ششم است. مجموعه‌ی اشعار دیوانش بالغ بر هزار و پانصد بیست می‌گردد.

نمونه‌ای از مخمّس پنجاه‌بندی اوست:

مژده که دنیای پیر از سر نو شد جوان
به جسمش اندر دمید صور تکامل روان
پیکر رنجور شرق گرفت تاب و توان
پنجه‌ی حق بر درید پرده‌ی حق نشنوان
کوس حقیقت فکند بر ربع مسکون طنین

ooo

مغرب بس خورده خون، گرفته دیوانگی
شده است مغزش تهی زهوش و فرزانگی
بشر نبیند مگر به چشم بیگانگی
نپوید از حرص و آز طریق مردانگی
به حیله آورد خواست جان به زیر نگین...

ooo

دهند گه کنفرانس، کنندگه کنگره
که زیر فرمان کشند جهانیان یکسره
گیتی قسمت کنند به نام مستعمره
به یکدگر در ستیز که تا که یابد فره

به مصر و شام و عراق به هند و ایران وچین...

نمونه‌ی نثر:

امثال

امثال نه تنها وقایع، حکایات و افسانه‌ها را ضبط می‌نمایند بلکه مانند اشعار عهده‌دار ضبط و نگاه‌داری بعض لغات و اصطلاحات زبان و معانی اصلیّه‌ی آن‌ها نیز هستند. همان طور که اشعار شاهنامه، قصاید خاقانی و مثنوی‌های نظامی مقدار زیادی کلمات، اصطلاحات و کنایات فارسی را به معانیش مضبوط و از محو و انقراض محفوظ داشته‌اند، امثال نیز بسیاری الفاظ و لغات فارسی‌الاصل را به معانی که برای آن وضع شده‌اند نگاه داشته و نمی‌گذارد معانی آن‌ها فراموش گردد و یا خود آن‌ها در ردیف الفاظ متروکه و لغات منسوخه درآیند و همچنین اغلب کنایات و اصطلاحات فارسی هرکدام در ضمن یک مثل سائر محفوظ و تا به امروز باقی مانده است. اگر این امثال متداول نبود، آب داند که کشمان کجاست، آب بکرت خاطر جمع می‌رود، اگر سگ سزاوار نبود کلوش سفال نبود، هر که با دوک چلک پشم بز گازر رشت یکسر از سر در بیکند برندش به بهشت.

کلمات «کشمان» به معنی زمین مزروع، «کرت» که اصل آن کرد و به معنی زمینی است که اطرافش را بلند و وسطش زراعت می‌کنند. (کلو) مصغّر کله به معنی دیگ و دیگدان. (چلک) به معنی کلافه ریسمان (بیکند) که اصل آن بوم کند و به معنی خانه‌ی زیرزمینی است که به جهت گوسفندان و مسافران سازند، به واسطه‌ی عدم استعمال ازخاطره‌ها فراموش و رفته رفته در معانی اصلی آن‌ها نیز تحریفات پیدا می‌شد...[۱۳]

منابع و مآخذ

* آرین پور، یحیی، از نیما تا روزگار ما، تهران، زوّار، ۱۳۷۴
* اتحاد، هوشنگ، پژوهشگران معاصر ایران، فرهنگ معاصر، تهران ۱۳۷۸، جلد ۱، ص ۳۴۸ به بعد
* افشار، ایرج، یادبود احمد بهمنیار، فرهنگ ایران‌زمین، سال ۱۳۳۴، ج ۳، ص ۲۹۳، ۲۹۵
* باستانی پاریزی، محمّد ابراهیم، جرائد کرمان و کرمانیان جریده‌نگار، نشریه فرهنگ کرمان ص ۵ ـ ۱۳۱
* باستانی پاریزی، دکتر محمّدابراهیم، استاد احمد بهمنیار، تماشا، س ۷، ش ۳۳۹ ص ۴۹ و سال ۳۴۰ ص ۳۷ـ۷۱
* باستانی پاریزی، دکتر محمّد ابراهیم، مقدّمه‌ی داستان‌نامه‌ی بهمنیاری، تألیف احمد بهمنیار، به کوشش فریدون بهمنیار، ج ۲ تهران، دانشگاه تهران ص یکم تا شصت و چهارم
* برقعی، سیّد محمّدباقر، سخنوران نامی معاصر، ۶ جلد، قم، نشرخرّم، ۱۳۷۳
* بهزادی اندوهجردی، حسین، ستارگان کرمان، تهران، توس، ۱۳۵۵
* بهزادی اندوهجردی، حسین، تذکره‌ی شاعران کرمان، تهران، هیرمند، ۱۳۷۰
* بیات، سعیدرضا، داستان‌نامه‌ی بهمنیاری، فرهنگنامه‌ای ماندگار، چیستا، ص ۱۵، ش ۶ـ۷ ص ۴۷۱ ـ ص ۴۷۰
* خلخالی، سید عبدالحمید، تذکره‌ی شعرای معاصرایران (۲جلد)، تهران، طهوری ۳۷ـ ۱۳۲۳
* صدرهاشمی، محمّد، تاریخ جراید و مجلاّت ایران، ۴ جلد، ج ۲، اصفهان
* متینی، جلال، دایرةالمعارف ایرانیکا، ویرایش احسان بارشاطر ج ۳ لندن
* تلج و نکان بل ص ۵۰۱
* مجلس یادبود استاد فقید احمد بهمنیار، ضمیمه‌ی مجلّه‌ی دانشکده ادبیّات، ش ۲، سال سوّم
* مرسلوند، حسن، زندگی‌نامه‌ی رجال و مشاهیر ایران، ۲ جلد، تهران، نشر الهام، ۱۳۶۹
* مصطفوی سبزواری، رضا، تحقیق در احوال وآثار استاد احمد بهمنیار کرمانی، یغما، سال ۳۰، (۱۳۵۶)، ش ۱۱، ص ۶۷۹ ـ ۶۸۴
* مصطفوی سبزواری، رضا، بررسی و نقد آثار ادبی استاد بهمنیار، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم، س ۱(۱۳۵۷)، ش ۴، ص۵۹ ـ ۶۰
* مهدوی دامغانی، احمد، حسن بهمنیار، مهر سال ۹، ش ۲، ص ۹۶
* مهدوی دامغانی، احمد، حسن بهمنیار، گلستان، سال سوّم، ش ۲، تابستان ۱۳۷۸ ص۱۷۹
* ناتل خانلری، پرویز، مرگ بهمنیار، سخن، دوره‌ی ۶، سال ۱۳۳۴، ش ۱۰ ص ۹۳۱
* یزدگردی، امیرحسن، استاد بهمنیار، س ۶ (۱۳۳۲) ش ۳، ص ۱۲۸
* یغمایی، حبیب، وفات استاد بهمنیار، یغما، سال ۸ (۱۳۳۴) ش ۸، ص ۳۸۳

پانویس

۱ـ داستان نامه‌ی بهمنیاری، مقدّمه، ص پنجم
۲ ـ تمام قصیده در مقدّمه‌ی داستان‌نامه‌ی بهمنیار آمده است ص چهل و پنجم
۳ ـ همان، ص شصتم
۴ـ مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات، ۱۳۳۴، ص ۷۱ به نقل از پژوهشگران معاصر ایران، ص ۳۵۱
۵ ـ سخن، دوره‌ی ۶، سال ۱۳۳۴، ش ۱۰، ص ۹۳۱
۶ ـ داستان‌نامه، ص شصتم
۷ ـ یغما، سال ۸، (۱۳۳۴) ش ۸، ص ۳۸۳
۸ ـ مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تربیت معلّم، س ۱ (۱۳۵۷)، ش ۴، ص ۶۰
۹ ـ نقد ادبی (۲جلد)، عبدالحسین زرّین کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹، ص ۶۶۰ـ۶۵۹
۱۰ ـ فرهنگ ایران‌زمین، سال ۱۳۳۴، ج ۳، ص ۲۹۳
۱۱ـ سخن، دوره‌ی ۶، سال ۱۳۳۴، ش ۱۰، ص ۹۳۱
۱۲ـ داستان‌نامه‌ی بهمنیاری، مقدمه، ص شصت و یکم
۱۳ـ داستان‌نامه‌ی بهمنیاری، ص ی

این مقاله در پی آن است تا درستی یا نادرستی پژوهشگران دیروز و امروز را درباره‌ی دلایل سرودن شاهنامه، سفرهای شاعر برای یافتن منابع منثور، رفتن به دربار محمود و مسایلی از این دست، اثبات یا رد کند.
مؤلف با کنار هم قرار دادن گفتارفردوسی درباره‌ی مسایل مذکور و مقایسه با گفتار و پژوهش‌های محققان درصدد روشن کردن این بحث است:

کلیدواژه ها:
شاهنامه، فردوسی، سلطان محمود، وطن پرستی، اهدای شاهنامه، صله ی دقیقی، گرشاسب نامه ها، دهقان، اندیشه ی فردوسی.

سخن نهفته

سخن را نهفته هدی دانشم

تأملی دیگر در زندگی حکیم ابوالقاسم فردوسی توسی

بزرگان گذشته، معمولاً به هر دلیلی از نوشتن زندگی نامه‌ی خود، پرهیز داشته‌اند؛ از این رو زندگیشان در هاله‌ای از بزرگ‌نمایی و افسانه‌سازی گرفتار آمده و ناگفته پیداست که این همه، بیش‌تر از سر حب، عشق و علاقه‌ی مردم به آن‌ها بوده است.

علی‌رغم آن که حکیم توس نیز به طور پراکنده، درباره‌ی بخش‌هایی از زندگی خود در شاهنامه سخن رانده، او نیز چون بسیاری دیگر از بزرگان علم و ادب و عرفان، مصون از نگاه افسانه‌ساز دوستان و دوستداران خود نمانده است. ظاهراً اولین کسی که نظری به فردوسی و زندگی او انداخته، «نظامی عروضی سمرقندی» در کتاب «چهار مقاله» بوده است. نظامی عروضی می‌گوید: «استاد ابوالقاسم فردوسی از دهاقین توس بود، از دیهی که آن دیه را باژ خوانند و... در آن دیه شوکتی تمام داشت، چنان که به دخل آن ضیاع از امثال خود بی‌نیاز بود و از عقب یک دختر بیش نداشت و شاهنامه به نظم همی کرد و همه‌ی امید او آن بود که از صله‌ی آن کتاب جهاز آن دختر بسازد.»

اصل قرار دادن این داستان، بی‌هیچ تبصره و چون و چرایی باعث گردیده است که بسیاری از پژوهشگران در نتیجه‌گیری‌های خود، دچار اشکال گردند. از آن جمله استاد ذبیح‌الله صفا می‌گویند: «فردوسی از خانواده‌ای دهقان بود... تعلّق فردوسی به این طبقه، طبعاً بعضی نکات را راجع به احوال او روشن می‌کند و از آن جمله ثابت می‌شود که:

۱ـ خاندان فردوسی، صاحب مکنت و ضیاع و عقار بود، این مطلب گذشته از آن که با توجّه به اصل فوق عقلاً ثابت است، از اشارات مختلف تاریخی و اقوال گوینده در موارد متعدّد نیز مدلّل و ثابت می‌گردد. نظامی عروضی گوید: که فردوسی در دیه باژ شوکتی تمام داشت و به دخل آن ضیاع از امثال خود بی‌نیاز بود و فردوسی خود هم به رفاه حال و سعه‌ی خود در جوانی، اشاره کرده و گفته است:

الا ای برآورده چرخ بلند
چه داری به پیری مرا مستمند
چو بودم جوان برترم داشتی
به پیری مرا خوار بگذاشتی
به جای عنانم عصا داد سال
پراکنده شد مال و برگشت حال

۲ـ فردوسی مبرد، وطن‌پرست و دین‌پرستی استوار بود، این مطلب نیز گذشته از آن که نتیجه‌ی مقدمات مذکور می‌تواند بود، از جای جای شاهنامه و خصوصاً از شور فردوسی در ستایش ایران و نژاد ایرانی به خوبی آشکار است...

۳ـ فردوسی از تاریخ نیاکان خود و از داستان‌ها و افسانه‌ها و تاریخ ایران اطّلاع و یا به دانستن آن‌ها شوق و علاقه داشت و تربیت خانوادگی او، وی را بر این می‌داشت و به همین سبب است که بدون مشوّق و محرّک، خود به این کار عظیم دست زد و... تا موقعی که گرفتار فقر و تهی‌دستی نگشت، یعنی مال و ثروت اجدادی را بر سر کار شاهنامه نگذاشت، به دربار شاهان و جوایز ایشان توجّهی ننمود.»[1]

جای بسی تعجّب است که چگونه پیش از گرفتن نتایجی این چنین عجیب از «اصلی» که شاید اساسی نداشته باشد، سخنان نظامی عروضی، مورد مداقّه قرار نگرفته است؟ در چند سطری که از نظامی عروضی سمرقندی نقل گردید و درنتیجه گیری‌های برخی از پژوهشگران به‌عنوان اصلی انکارناپذیر، بدان توجّه شده است، با دو موضوع کاملاً جداگانه روبرو هستیم و گویا نظامی عروضی آن‌ها را از افراد مختلفی شنیده، بعد با وسواس و نهایت امانت‌داری(!) خواسته است تا همه‌ی مطالب را نقل کند؛ یکی آن که فردوسی آن‌قدر زمین داشت، که به واسطه‌ی درآمدش، هیچ‌گونه نیازی به غیر نداشت، دوّم آن که شاهنامه را سروده تا با صله‌ای که از بابت آن می‌گیرد، برای دخترش، جهیزیّه تهیّه کند، یعنی او حتّی قدرت تهیّه‌ی جهیزیه را هم نداشت. این فردوسی با دو چهره‌ی ثروتمند و فقیر را در همین چند سطر نظامی عروضی چگونه باید توجیه کرد؟[2]

استاد ذبیح‌الله صفا، برای تأیید این مطلب که فردوسی در جوانی در رفاه زندگی می‌کرده، ابیاتی از شاهنامه را شاهد آورده است، در حالی که فردوسی در آن ابیات، به هیچ وجه، سخنی از دهقان بودن خود به میان نیاورده است و نگفته به واسطه‌ی انتساب به خانواده‌ای دهقان، دارایی فراوان داشتم. شاعر تنها از مال و مکنت روزگار جوانی سخن می‌راند، که ثروتمند بودن، لزوماً ایجاب نمی‌کند کسی دهقان باشد.

به هنگام خواندن شاهنامه، این سؤال برای خواننده پیش می‌آید که چرا فردوسی در سراسر اثرش، حتّی وقتی به فقر و تهی‌دستی دچار می‌شود مثل شعرای دیگر ـ که از روزگار گذشته با تفصیل حرف می‌زنند ـ از روزگار خوش دهقانی، سخنی نمی‌گوید؟ و مستقیماً نمی‌گوید: من دهقان این گونه بودم و...

گله‌ی فردوسی از بزرگان شهر که اثرش را می‌برند، بدون آن که به قول امروزی‌ها، حق‌التألیفی به او بپردازند، حقّ مسلّم اوست و این دلالت بر حرص یا نداشتن مناعت طبع ندارد، امّا چرا این بزرگان نسخه‌برداری می‌کنند و به او چیزی نمی‌دهند؟ آیا بدان دلیل که دوستی بین دو طرف آن‌قدر بوده که به تعبیر امروز، بدون رودربایستی زحمت شاعر را از آن خود می‌دانستند؟ یا نه در طیّ سالیان گذشته آن‌قدر به او کمک کرده بودند که دیگر در اثر به‌وجود آمده برای خود نیز حقّی قائل بودند؟ به نظر می‌رسد که این احتمال دوّم پذیرفتنی‌تر باشد. شاعر می‌گوید:

بزرگان و با دانش آزادگان
نبشتند یکسر همه رایگان
نشسته نظاره من از دورشان
تو گفتی بدم پیش مزدورشان
جز احسنت از ایشان نبد بهره‌ام
بکفت اندر احسنت‌شان زهره‌ام
سر بدره‌های کهن بسته شد
وزان بند روشن دلم خسته شد[3]

ج ۳۸۷/۹

مقصود شاعر از بدره‌های کهن چیست؟ آیا نمی‌خواهد اشاره کند که بزرگان از قدیم‌الایّام، برای انجام کار شاهنامه ـ و یا به هر دلیل دیگری ـ به او کمک می‌کرده‌اند و به محض اتمام کار، نه‌تنها کمک‌ها را قطع کردند که حتّی اثر شاعر را

نیز رایگان می‌نوشتند؟ بنابراین کسی که شاید چند سالی را با حمایت این و آن کار کرده و در وصف یکی از آنان می‌گوید:

حسین قتیب است از آزادگان
که از من نخواهد سخن رایگان...
ازویم خور و پوشش و سیم و زر
وزو یافتم جنبش و پای و پر
نیم آگه از اصل و فرع خراج
همی غلطم اندر میان دواج

ج ۹/۳۸۱

چگونه می‌توانست اموال بسیار داشته باشد و با این همه به سراغ این و آن برود؟ آن هم کسی با مناعت طبع و والای حکیم توس؟ چگونه می‌توان باور کرد فردوسی با داشتن اموال بسیار، باز به حکم آن که شاعر است و گذشته‌ی این مملکت را زنده می‌کند، چشم به دریافت وظیفه و مواجب، از این و آن داشته باشد؟ آن وقت، مسأله‌ی ایران‌دوستی، که برخی از پژوهشگران بدان اشاره کرده‌اند، چه می‌شود؟ آیا در آن صورت نباید به صداقت فردوسی شک کرد؟

چنان که آمد، به نظر می‌رسد که شاعر در سرودن شاهنامه بر بزرگان شهر خود متکی بود با توجه به محدودیّت حدود توس آن روز، و نظر به آن که فردوسی در روزگار جوانی با نظم داستان‌های پراکنده در این شهر، شهرتی یافته بود، بعید نیست که حاکم توس او را به دربار سامانیان معرّفی کرده باشد، امّا این فرض که براساس ابیاتی چون:

دل روشن من چو برگشت ازوی
سوی تخت شاه جهان کرد روی

ج ۲۲/۱

است، ضعیف می‌نماید، زیرا حتّی با افزودن ابیات زیر:

زمانه سراسر پر از جنگ بود
به جویندگان بر جهان تنگ بود
به این گونه یک چند بگذاشتم
سخن را نهفته همی داشتم
ندیدم کسی کش سزاوار بود
به گفتار این مر مرا یار بود

ج ۲۳/۱

که در برخی دست‌نویس‌هاست و استاد محمّد امین ریاحی، در کتاب «سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی» آن‌ها را مرتبط با روزهای آغاز نظم شاهنامه می‌داند و معتقد است ظاهراً شاعر این ابیات را بعد از تسلّط محمود و برقراری آرامش در خراسان سروده، و بر تدوین دوم افزوده است، مشکل حل نمی‌شود.

اگر آن‌گونه که ایشان گفته‌اند، بپذیریم، احتمالاً فردوسی ابیاتی را که حاوی مدح شاه جهان بوده، به هنگام اهدای کتاب به محمود، حذف کرده است، طبیعی به نظر نمی‌رسد بیت یا ابیاتی را که مربوط به مراجعه‌ی شاعر به دربار «شاه جهان» برای یافتن منابع منثور بوده، حذف کرده باشد، چرا که در این جا دیگر مدحی در کار نبود. اگر این احتمال را هم به دلیل تقدیم کتاب به محمود روا بدانیم و فرض کنیم فردوسی خواست تا تمام نشانه‌های ارتباط اثر با دربار سامانیان را از بین ببرد، چرا بیت مذکور را حذف نکرده است تا یکسره خیال خود و محمود را راحت کند؟ به‌خصوص که به کار بردن ترکیب «شاه جهان» در حقّ یکی از شاهان سامانی، برای کسی چون محمود، قابل تحمّل نمی‌توانست باشد. بنابراین با توجّه به آن که فردوسی در ابیات بعد، هیچ اشاره‌ای به این موضوع ندارد که به دربار خاصی رفته است، احتمال آن که «شاه جهان» یکی از شاهان سامانی باشد، ضعیف می‌گردد. شاعر در ابیات بعد می‌گوید:

بپرسیدم از هر کسی بی‌شمار
بترسیدم از گردش روزگار...
و دیگر که گنجم وفادار نیست
همان رنج را کس خریدار نیست

ج ۲۲/۱

اگر فردوسی به دربار سامانیان رفت، چه لزومی داشت که از وفادار نبودن گنج خود سخن براند، دو دیگر آن که سامانیان ـ اگر آن‌طور که گفته‌اند بسیار به فرهنگ و آداب ایرانی، علاقه داشتند ـ چرا شاعری را که برای ثبت تاریخ مملکت مورد علاقه‌ی آن‌ها، زحمت می‌کشد، نزد خود نگاه نداشتند و او را زیر پر و بال حمایت خود نگرفتند؟ گفتار شاعر راه‌گشاست؛ او بدون اشاره به نام حکومت یا دربار خاصّی می‌گوید:

به شهرم یکی مهربان دوست بود
تو گفتی که با من به یک پوست بود
مرا گفت خوب آمد این رای تو
به نیکی خرامد همی پای تو
نبشته من این نامه‌ی پهلوی
به پیش تو آرم مگر نغنوی
گشاده زبان و جوانیت هست
سخن گفتن پهلوانیت هست
چو آورد این نامه نزدیک من
برافروخت این جان تاریک من

ج ۲۳/۱

چگونه است که پس از رفتن به دربار سامانیان، سخن از دوستی هم‌شهری می‌راند و می‌گوید: او این نامه‌ی پهلوی را در اختیارش قرار داده است و از او خواسته تا این نامه را به نظم آورد؟ آیا مقصود از «شاه جهان» همان گشتاسب نیست که دقیقی زندگی او را به نظم کشیده بود؟ با توجه به آن که فردوسی در جایی دیگر از ترکیب، «سوی گاه بازگشتن» استفاده کرده است:

کنون ای سراینده فرتوت مرد
سوی گاه اشکانیان باز گرد

ج ۱۱۵/۷

بنابراین شاید در معنای ابیاتی که ذکر شان رفت، بتوان گفت [پس از پرداختن به دقیقی و شعر او] تصمیم گرفتم خود زندگی گشتاسپ را بسرایم، سرانجام دوستی مهربان، نسخه یا نسخ مربوط به کار را در اختیارم قرار داد و...[۵]

این حدس با نگاهی به تاریخ مرگ دقیقی و سرودن شاهنامه قوّت می‌گیرد. «دقیقی ـ به قولی ـ به فرمان امیر نوح بن منصور به سرودن گشتاسپ‌نامه پرداخت و چون آغاز سلطنت نوح بن منصور در سال ۳۶۵ هـ. ق است و فردوسی نیز که کشته شدن دقیقی را در شاهنامه‌ی خود یاد می‌کند، حدود سال ۳۷۰ هـ. ق به نظم شاهنامه پرداخته است، بنابراین تاریخ کشته شدن این شاعر میان سال‌های ۳۶۷ و ۳۶۹ هجری واقع شد.»[۶] با این حساب فردوسی ـ اگر چه در گذشته به طور پراکنده داستان‌هایی را به نظم درآورده بود ـ باید پس از مرگ دقیقی و یافتن منابع و مآخذی تصمیم به سرودن تاریخ ایران گرفته باشد و کار خود را با سرودن بقیّه‌ی داستان گشتاسپ آغاز کرده باشد.

امروز به طور دقیق نمی‌دانیم چه عاملی باعث گردید که فردوسی، پس از سرودن داستان‌های پراکنده، به نظم سامان‌یافته‌ی شاهنامه، در طیّ سالیان دراز دست بزند، امّا چنان که گفتیم شاید بتوان احتمال داد با دیدن کار ناتمام دقیقی به این فکر افتاده باشد. خود نیز گوید:

اگر چه نبوست جز اندکی
ز رزم و ز بزم از هزاران یکی

همو بود گوینده را راهبر
که بنشاند شاهی ابرگاه بر

ج ۶/ ۱۳۶

با قبول این حدس ها باید گفت: فردوسی بدان دلیل به دربار سامانیان نرفت که آنان خود، در سال های شروع سرودن شاهنامه، درگیر جنگ و نابسامانی بودند.[۷]

از طرفی وقتی او می توانست منبع کاری خود را نزد دوستی مهربان «که با او یک پوست بود» بیابد؛ چرا بی جهت وقت را در رفتن از شهری به شهر دیگر از دست بدهد؟ همان وقتی که از کمبود آن در اتمام کارش می هراسد:

بپرسیدم از هر کسی بی شمار
بنرسیدم از گردش روزگار
مگر خود درنگم نباشد بسی
بیاید سپردن به دیگر کسی
و دیگر که گنجم وفادار نیست
همان رنج را کس خریدار نیست

ج ۲۲/۱

گویا هنوز شاعر نسبت به آغاز کار تردید دارد، به همین دلیل با هر کسی مشورت می کند، این پرسیدن نه برای یافتن نسخه یا منبعی برای شروع کار، که برای رفع تردید شاعر نسبت به آینده است، او می داند که گنج با او وفادار نیست ولی مگر این گنج چه قدر بود که شاعر احتمال تمام شدن آن را می داد؟

دهقانی(!) آن هم با ویژگی های آن چنانی و پر از افراط برشمرده تا به امروز، چرا از اتمام گنج خود می هراسد؟ یا گنج و اندوخته ی شاعر زیاد نیست، یا او به بی اعتباری ثروت و گنج واقف است و یا می داند کار وقت بسیار می گیرد و این اندوخته کفاف آن زمان بسیار را نمی دهد، به همین سبب موضوع عمر، وقت اندک و وفادار نبودن گنج را پیش می کشد.

تردید درباره ی عمر، به هیچ وجه، به یقین رسیدنی نبود، امّا در باب گنج چرا: «مهتری گردن فراز» پس از شروع کار دست او را می گیرد و به او وعده می دهد که:

به چیزی که باشد مرا دسترس
به گیتی نیازت نیارم به کس

و شاعر می گوید:

همی داشتم چون یکی تازه سیب
که از باد ناید به من برنهیب

به کیوان رسیدم ز خاک نژند
از آن نیک دل نام دار ارجمند

ج ۲۲/۱

و عجیب است سخن پژوهشگرانی که بی توجه به سخن فردوسی، حرف های نظامی عروضی را درباره ی زندگی حکیم توس، اصل قرار داده اند. شاعر خود تصریح دارد که دلیل دل مشغولی او، از بابت گنج و اتمام آن، برای آن است که وضع مالی چندان خوبی نداشت یا حداقل اندوخته ی او، به اندازه ای نبود که برای مخارج سرودن شاهنامه و زندگیش کافی باشد. کسی مثل فردوسی با سرودن برخی داستان ها، در شهر کوچک توس، آوازه ای کسب کرده بود؛ پس نمی توان گفت که مقصود شاعر از مصراع «به کیوان رسیدم ز خاک نژند» آن است که شهرتی به هم زدم و مقام و قدر و قیمتی یافتم، بلکه شاعر با توجه به بیت پیش تصریح دارد که با کمک های او، وضع من خوب شد. از طرفی نحوه ی سخن فردوسی به گونه ای است که نشان می دهد با شخصی که از وی سخن می گوید بسیار آشنا بود و همین مقدار شهرت، در شهر کوچکی چون توس، کافی به شمار می آمد. از طرفی دیگر، خود فردوسی می گوید: به تشویق این دوست به کار سرودن شاهنامه پرداخته است. من نمی دانم استاد ذبیح الله صفا مطابق با کدام سند می گوید که «فردوسی بدون مشوّق و محرّک خود به این کار مهم دست زد؟»

برخی از پژوهشگران را از جمله، استاد ذبیح الله صفا- چنان که در آغاز این یادداشت آمد- اعتقاد بر آن است که فردوسی به سبب دهقان بودن، به سرودن داستان های ملّی رغبت کرد. استاد محمّدعلی اسلامی ندوشن می گویند: «فردوسی در سرودن شاهنامه، پاسخ گوی یک نیاز ملّی است. این نیاز اگر در عامّه ی مردم، به صورت کم و بیش ناآگاهانه وجود داشته، در طبقه ی دهقان، حالت زنده و فعّال و آگاهانه داشته است. هم اینان بودند که نمی گذاشتند آتش ملیّت و قومیّت در اجاق ایران بمیرد. قومیّت در آن زمان به مفهوم احساس برتری نسبت به بیگانگان حاکم بود. عامّه ی مردم البتّه در گرفتاری های روزانه ی خود، غرقه بودند و تنها یک طبقه ی مرفّه و روشن بین می توانستند عیب های حکومت ترک و تازی را ببینند و در پرتو همین بینایی، حسرت تجدید عظمت ایران را در دل بپرورانند.»[۸] ایشان در جایی دیگر نیاز ملّی را تمایل مردم- نه فقط آن طبقه ی مرفّه- به داشتن حماسه ی منظومی از نیاکان خود می دانند.[۹]

امّا این حسرت و این نیاز ملّی چه دردی از دردهای همان توده ی انبوه گرفتار را دوا می کرد؟ و چه نسخه ای برای استقلال مملکت می توانست تجویز کند؟ و اصلاً با سرودن شاهنامه تا چه اندازه موجبات استقلال ایران و مردم ایران فراهم آمد؟ از طرفی چرا در هیچ تذکره و تاریخ ادبیاتی به دهقان بودن مسعودی مروزی یا دقیقی توسی اشاره ای نرفته است؟ آسان ترین پاسخ می تواند این باشد که حتماً آن ها دهقان نبوده اند. در این صورت پرسش دیگری در ذهن نقش می بندد که چگونه دو تن که دهقان نبوده و دغدغه های این طبقه را نداشته اند، به سرودن حماسه ی ملّی ایران همّت گماشتند؟

پس به نظر می رسد شرط اصلی پرداختن به نظم حماسه ی ملّی ایران، دهقان بودن نیست. از طرفی وجود برخی از قرینه ها نشان می دهد[۱۰] که سینه چاکی های بعضی از منسوبان به طبقات مرفّه، نه برای وطن و مردم، که بیش تر برای رسیدن به اعتبار، قدرت، مقام و نفوذ گذشته بود ولی فردوسی در هیچ کجای شاهنامه چنین تصویری از خود ترسیم نکرده است. فردوسی نخواسته تا به اعتبار گذشته ی دهقانی برگردد، او ایران را نمی ستاید که دهقان و مرتبه اش را ستوده باشد. در این مورد حکیم توس شاعری است صادق، بی هیچ شک و تردیدی و چنان که استاد ذبیح الله صفا می گوید: «در جای جای شاهنامه شور و شوق فردوسی را نسبت به ایران- نه رسیدن به مقام و اعتبار دهقانان- می توان دید.

به نظر می رسد فردوسی بیش تر از هر چیز در اندیشه ی زنده نگاه داشتن زبان فارسی- چنان که گوید:

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

و نیز یک سلسله حکمت و اخلاقیّات است. فردوسی شاعری حکیم است و احکیم باید بر کسی اطلاق شود که بر اثر استغراق در مسائل فلسفی به نوعی «منظومه ی فکری» و جهان بینی مستقل عقلانی رسیده باشد،[۱۱] امّا بسیاری از پژوهشگران به این مسأله توجّهی نکرده و از کنارش گذشته اند و بسیاری دیگر تنها، بر جلدهای شاهنامه، واژه ی حکیم را دیده اند.

فردوسی ایران دوست است امّا ایران دوستی

که ایرانیان را از پلشتی‌ها برحذر می‌دارد، او از ایران نام می‌برد، امّا آیا ایران تمامی دنیا نیست؟ فردوسی دنیایی می‌خواهد پاک، و حتّی از کنار اعمال نادرست پهلوانانش که بسیار مورد علاقه‌ی مردم هستند، به راحتی نمی‌گذرد، بنگرید که در داستان رستم و سهراب چه می‌گوید:

از این دو یکی را نجنبید مهر
خرد دور بدمهر ننمود چهر
همی بچّه را باز داند ستور
چه ماهی به دریا چه در دشت گور
ندانند همی مردم از رنج و آز
یکی دشمنی را ز فرزند باز

ج ۲/۲۲۴

فردوسی چنین دنیایی را می‌خواهد، او حتّی اگر با عرب، به اصطلاح برخی به مبارزه برمی‌خیزد، تنها به خاطر آن نیست که اعراب، ایرانی‌ها را تحقیر می‌کنند که او از تحقیر انسانیّت در رنج است. فردوسی نیک می‌داند که بنی‌عبّاس، تنها عرب را می‌توانند دید- چنان که بنی‌امیّه چنین می‌کردند- و برایشان تفاوتی نمی‌کند که ایرانی را تحقیر کنند یا رومی یا...

عرب برتری نژادی را بر همگان می‌طلبد، نه فقط بر ایرانیان، و فردوسی تنها نمی‌خواهد از عظمت گذشته‌ی ایران بگوید؛ که در پی آن است تا با نشان دادن این نشیب و فراز، سرمایه‌ی عبرت را برای همگان فراهم آورد. شاهنامه، تنها سخن درباره‌ی شاهان نیست که فردوسی در جایی تعبیری دیگر از شاه می‌دهد؛ او سعی می‌کند که این شاه آلوده نگردد. از نظر فردوسی، اگر انسان‌ها هریک خود شاهی نباشند، در وجود خویش حاکم و شاهی با نام دل و مغز دارند:

دل و مغز مردم دو شاه تنند
دگر آلت تن سپاه تنند
چو مغز و دل مردم آلوده گشت
به نومیدی از رای پالوده گشت

ج ۷/۲۵۴

ابیاتی از این دست، اساس اندیشه‌ی فردوسی را تشکیل می‌دهند. فردوسی در آغاز شاهنامه، خرد را ستایش نمی‌کند که بگوید شاعری حکیم است، زیرا هر خواننده‌ای با خواندن شاهنامه به این موضوع پی می‌برد.

فردوسی در آغاز شاهنامه خرد را می‌ستاید تا بگوید باید از این معبر به قضایا بنگریم و بدانیم هرچه می‌گوید بر این اساس است.

فردوسی پند می‌دهد و برایش تفاوتی نمی‌کند که مخاطب چه کسی باشد؛ محمود یا کسی دیگر؛

ز دانا سخن بشنو ای شهریار
جهان را برین گونه آباد دار
چو خواهی که آزاد باشی ز رنج
بی آزار و بی رنج و آگنده گنج
بی آزاری زیردستان گزین
بیابی ز هرکس به داد آفرین

ج ۷/۱۷۹

او در پی توجه دادن انسان به خود و تعالی است و به نظر می‌رسد یکی از دلایل مهمّی که پژوهشگران در بررسی‌های خود درباره‌ی جایاز نکردن شاهنامه در دربار محمود، کم‌تر بدان توجّه کرده‌اند، همین موضوع است. فردوسی اندرز می‌دهد و پادشاهی چون محمود، با آن همه غرور و تکبّر چگونه می‌خواهد از شاعری پند بپذیرد؟[۱۲] فردوسی حتّی خود را نیز نصیحت می‌کند و همین سخنان به گاه فقر، چهره‌ای دوگانه از شاعر به نمایش می‌گذارد و بر ابهام زندگی او، هرچه بیش‌تر می‌افزاید:

مرا سال بگذشت بر شصت و پنج
نه نیکو بود گر بیازم به گنج
مگر بهره گیرم من از پند خویش
بر اندیشم از مرگ فرزند خویش

و چهره‌ای دیگر که با اصرار فراوان- به دلیل فقر- درپی گرفتن صله از دربار محمود است، امّا همین لحن طلبکارانه و تصمیم ناگهانی شاعر، برای عرضه‌ی اثرش به دربار محمود، در اواخر عمر، شاید دلالت بر آن داشته باشد که «محمود خود به سراغ فردوسی فرستاد»[۱۳] و از او برای آمدن به دربارش دعوت کرد- چنان که نظیر همین دعوت از دیگر دانشمندان و بزرگان به عمل آمد. شاید بتوان تصوّر کرد که پس از پیچیدن آوازه‌ی فردوسی و اثرش در توس و شهرهای مجاور و رسیدن آن به گوش محمود، خود درپی شاعر و اثرش شده باشد والبتّه در این فراخوانی شاید فعّالیت‌های ابوالعبّاس اسفراینی هم بی‌تأثیر نبود.

استاد ذبیح‌الله صفا و بسیاری از پژوهشگران دیگر برآنند که فردوسی به دلیل فقر، متوجّه دربار محمود گردید و حکایتی جالب را نیز درباره‌ی چگونگی فقیر شدن شاعر بدان افزوده‌اند و گفته: «شاعری دهقان‌نژاد، با مال و اموال بسیار، در طیّ سی سال، کم‌تر یا بیش‌تر، دار و ندار خود را بر سر سرودن اثرش از دست می‌دهد و...» و هیچ کس از خود نپرسیده است که مگر شاعر چه می‌کرده؟ آیا تمام اوقات او در شبانه‌روز به سرودن می‌گذشت، به گونه‌ای که توان پرداختن به کارهای روزمره را نداشت؟ در این صورت چرا همه‌ی امور زندگی بر حجم و مشغله‌ی خود را به موکّلی نسپرد؟

اگر سخن همگان را درباره‌ی فقر فردوسی بپذیریم، آن‌وقت نقش کسانی چون حسین قتیب و دیگر دوستان او، در زندگیش چه می‌شود؟ آیا کسی آن هم با مناعت طبع فردوسی، حکیمی که دائم به خواننده‌ی خود گوشزد می‌کند که دنیا گذراست و بر آن اعتباری نه، حکیمی که رذایل را به سختی هرچه تمام‌تر نکوهش می‌نماید، با وجود داشتن مال و اموال بسیار باز هم به سراغ این و آن می‌رود؟ این موضوع درباره‌ی عنصری، فرّخی، منوچهری و دیگرانی از این دست قابل قبول است ولی درباره‌ی فردوسی، نه نظامی عروضی یا هر کس دیگری که افسانه‌ی رفتن فردوسی به طبرستان و سرودن هجویّه را ساخته، فردوسی و روحیّه‌ی او را نشناخته. آیا می‌توان باور کرد که فردوسی از شدّت فقر، آن‌قدر عزّت‌نفس خود را از دست داده باشد که راضی گردد در ازای پول ناچیزی که از شهریار طبرستان می‌گیرد، هجویّه را از بین ببرد؟ فردوسی‌ای که به‌خاطر چانه‌زدن بر سر مبلغ مقرّر پرداختی از سوی محمود، تمام بیست‌هزار درهم را- به نقل نظامی عروضی- به فقاعی و حمّامی می‌بخشد؟ آیا می‌توان باور کرد که فردوسی شاعری است برخلاف آن‌چه می‌گوید؟ و برای تمسخر خواننده، شاهنامه را می‌سراید تا ریاکارانه در سرتاسر آن به نکوهش رذایل بپردازد و خود را از آن مستثنا کند؟ نمی‌توان باور کرد که فردوسی با آن اخلاص از پاکی‌ها و نیکی‌ها سخن بگوید و زشتی‌ها و پلشتی‌ها را به نکوهش بنشیند و در پی تظاهر باشد.

از بیشتر افسانه‌هایی که درباره‌ی فردوسی و شاهنامه ساخته شده است، یک نکته‌ی بدیهی به دست می‌آید و آن این که فردوسی با این قصّه‌ها، چهره‌ای مردمی‌تر و دوست‌داشتنی‌تر می‌یابد؛ همان ماجرایی که درباره‌ی سایر چهره‌های شعر، عرفان و علم ما تکرار شده است.

به هر حال فردوسی، شاهنامه را به محمود اهدا کرد و محمود نیز، آن را نپذیرفت. پژوهشگران دلایل چندی در ردّ شاهنامه برشمرده‌اند؛ از جمله، مذهب فردوسی، عدم ستایش محمود چنان که باید، ترک ستیزی

فردوسی، ستایش ابوالعبّاس اسفراینی و... امّا یکی از دلایل عجیب دلیلی است که استاد محمدامین ریاحی ذکر کرده‌اند. ایشان می‌گویند: «شاهنامه در دوره‌ی سامانیان و در فضای آزاداندیشی و آسان‌گیری آن روزگار که گروه‌های مخالف با خلافت عبّاسی بغداد، مخصوصاً اسماعیلیه، که از نظر فقهای بغداد ملحد و قرمطی اعلام شده بودند و در جامعه و در دستگاه دیوانی سامانیان قدرت و نفوذ داشتند، سروده شده بود. اینک زمانه دگرگشته و لازم بود که مقدمه‌ی کتاب که با معتقدات محمود و فقهای دستگاه او مغایرت داشت، کنار گذاشته شود و مقدمه‌ای پذیرفتنی برای حکومت جدید جای آن را بگیرد. شاعر این احتیاط ناگزیر را به جا می‌آورد ولی نسخی از تدوین اول در دست مردم بود و احتمالاً همان‌ها سرانجام محمود را بر او خشمگین کرد و کاتبان بعدی هم که نیت تهیه‌ی نسخ کاملی داشتند، مقدمه‌ی تدوین اول را با مقدمه‌ی دوم درهم آمیختند و مقدمه به صورتی درآمد که امروز در دست است.»[۱]

باید پرسید آیا فردوسی خود خبر از انتشار شاهنامه نداشت و نمی‌دانست که اگر در مقدمه دست ببرد، روزی به دست محمود خواهد رسید؟ از طرفی چرا محمود با دیدن مقدمه‌ای که ایشان می‌گویند و مطابق میل محمود شده بود و مقایسه‌ی آن با مقدمه‌ی پیشین، باید خشمگین می‌شد؟ شاعر با این کار باید نزد محمود عزیزتر می‌گردید؛ زیرا او تغییر عقیده داده و با شاه موافق شده بود.

اگر نسخی از شاهنامه در دست مردم افتاده بود و از آن استنساخ می‌کردند، دیگر چرا فردوسی باید نگران ماندن یا از بین رفتن کتاب خود می‌شد؟ اگر این شاهنامه برای همان مردم سروده شده بود، که مردم هم باید قدرش را می‌شناختند و فردوسی هم از این موضوع باید آگاه می‌بود.

آیا عجیب نیست؟ فردوسی با آن که می‌داند که مردم از اثرش نسخه‌ها برمی‌دارند و برای هم نقل می‌کنند، باز برای آن که کتاب خود را از آفت حوادث مصون بدارد، آن را به دربار تقدیم می‌کند؟

شاهنامه برای ماندن نیاز به ثبت در دربار محمود نداشت؛ مگر اشعار دیگر بزرگانی که به درباری وابسته نبودند یا دیوان خود را به درباری تقدیم نکردند، چگونه باقی ماند؟

شاهنامه اگرچه درباره‌ی شاهان و زندگی آنان است، امّا زندگی انسان خاکی و فراز و نشیب‌های روح او را در زمین مطرح می‌کند، به همین دلیل همان انسان‌ها آن را پذیرفتند تا در آینه‌اش چهره‌ی خویشتن را ببینند و...

پانویس

* نوشتن این مقاله را مرهون راهنمایی‌ها و قبول زحمت‌های همیشه استادانم؛ جناب دکتر حسین نجف‌دری و جناب دکتر تقی پورنامداریان هستم.

۱ـ نظامی عروضی سمرقندی، احمدبن عمربن علی، چهار مقاله، به اهتمام محمد معین، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ دهم، ۱۳۶۹، ص ۷۵

۲ـ صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، تهران، انتشارات فردوسی، چاپ نهم ۱۳۶۸، ج۱، صص ۳ـ۴۶۲

۳ـ ر. ک: مهاجرانی، سیدعطاءالله، حماسه‌ی فردوسی، تهران، انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۲، ص ۳۱۹

۴ـ فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۳. ارجاعات متن با ذکر شماره‌ی جلد و صفحه تا پایان این یادداشت، به همین کتاب است.

۵ـ استاد احمد علی رجایی درباره‌ی این بیت می‌گوید: «برخی پنداشته‌اند که از شعر فردوسی در پایان کار دقیقی که می‌گوید:

دل روشن من چو برگشت از وی
سوی تخت شاه جهان کرد روی

مراد آن است که وقتی کار دقیقی را نیمه‌تمام و نایه‌سامان یافته، رو به سوی دربار محمود نهاده است (سوی تخت شاه جهان کرد روی) در حالی که اولاً: سخن از تصمیم او به سرودن شاهنامه است و فکر این که به پایتخت برود. شاید نسخه‌ی کامل شاهنامه‌ی منثور را به دست بیاورد نه عمل رفتن و به عبارت دیگر روی دل را بدان سو متوجه کرده، نه روی خود و پای پوینده را.

قرینه‌ی این مطلب آن است که چند بیت بعد می‌گوید: دوستی که در شهر داشته، رای او را به سرودن شاهنامه ستوده و گفته است من نسخه‌ی آماده‌ی این نامه‌ی پهلوی را به پیش تو می‌آورم و هم‌چنان کرده است و به‌این‌ترتیب می‌توان حدس زد که با یافته شدن نسخه‌ی کامل شاهنامه اصولاً سفری ضرورت نیافته و صورت نگرفته است خاصّه با توجّه به آن بیت که می‌گوید همه‌جا جنگ و جهان برای جویندگان تنگ بود» و در ادامه می‌گویند: «به فرض که سفری سوی تخت شاه جهان کرده باشد، آن شاه جهان محمود نیست و آن پایتخت غزنین نه.» ر. ک: رجایی، احمدعلی، «فردوسی شاهنامه را برای صله نسروده است»، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیات مشهد، سال سوم، شماره‌ی ۴، ۱۳۴۶، صص ۲۷۶ـ۷

۶ـ حماسه‌ی فردوسی، ج۱، ص ۲۷۳

۷ـ «فردوسی شاهنامه را برای صله نسروده است»، ص ۲۷۷

۸ـ اسلامی ندوشن، محمّدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، انتشارات انجمن آثار ملی، خرداد ۱۳۴۸، ص ۵۹

۹ـ همان، ص ۲۴

۱۰ـ استاد مجتبی مینوی درباره‌ی نیّت ابومنصور عبدالرزاق در جمع‌آوری شاهنامه موسوم به «شاهنامه‌ی ابومنصوری» می‌گوید: «همّت و وطن‌پرستی و ایران‌دوستی این ابومنصور محمّدبن عبدالرزاق توسی، باعث پیدا شدن این کتاب [شاهنامه‌ی منثور] گردید، یا غرور و خودپرستی و جاه‌طلبی او؟ از برای زنده کردن ملیّت ایرانیان و تقویت روحی ایشان در آن دوره، درصدد این برآمده بود که تاریخ شاهان قدیم را به نام او تألیف کنند و نسخه‌های آن در میان مردم منتشر گردد، یا از آن جا که سلسله نسب مجعولی به تقلید شجره نسب‌های عربی، برای او ساخته و شاهان قدیم را نیاکان او وانمود کرده بودند، می‌خواست داستان اجداد او نوشته شود؟ شک بنده در خالص بودن نیّت او، و تردیدم در این که واقعاً به فکر مردم بوده است، از این راه است که: چون در سال ۳۴۹ او را به سپهسالاری خراسان نصب کردند و به او فرمان دادند که احوال خراسان را ضبط کند و با الپتگین ترک جنگ کند، به قول گردیزی صاحب زین‌الاخبار «دانست که آن شغل بدو نگذارند و او را صرف کنند به مرو باز آمد، سرهنگان مرو، دروازه‌ها بیستند بر روی او و از آن‌جا بگذشت و دست لشکرگشاد کرد و غارت همی کرد و مال‌های مردمان همی ستد و هم‌چنان روی به نسا و باورد نهاد و رئیس نسا بمرده بود، ورثه‌ی او را بگرفت و مالی بستد و سوی حسن‌بن‌بویه نامه نوشت و از وی مطابقت خواست و او را به گرگان خواند و حسن‌بن بویه از آن‌جا برفت وشمگیر هزار دینار زر، یوحنای طبیب را داد تا ابومنصور را زهر داد و آن بیدادی و بی‌حرمتی که ابومنصور کرده بود اندر وی رسید و زهر اندرو کار کرد و اندران هلاک شد» چگونه می‌توان کسی را وطن‌پرست و ایران‌دوست خواند که فرمان می‌دهد تاریخ پادشاهان باستان مملکتش را بنویسند و مردمان همان مملکت را به باد غارت و تاراج می‌دهد! آن هم بدین‌سبب که گمان می‌کند این فرماندهی، که به او داده‌اند، دوامی نخواهد داشت، پس فعلاً هرچه می‌تواند، خرابی کند.» [ر. ک: مینوی مجتبی، فردوسی و شعر او، تهران، انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۴۶، صص ۵۵ـ۵۴]

۱۱ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا، مفلس کیمیافروش، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۷۲، ص ۱۱۳

۱۲ـ ریاحی، محمّدامین، سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی، تهران، مؤسّسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۲، ص ۸۸

۱۳ـ ر. ک: ریاحی، محمّدامین، فردوسی، تهران، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۵، مؤلّف به‌طور ضمنی به این موضوع در ص ۱۱۸ اشاره کرده‌اند.

۱۴ـ همان، ص ۱۲

پیوند زندگی کوتاه انسان با زمان لایتناهی از طریق هنر امکان‌پذیر نیست. ادبیات یکی از شاخه‌های مهم هنر و محصول دریافت انسان از زندگی و نمودار عوالم حیات بشری است.

«ادبیات فارسی معاصر بیشتر به مردم روی آورده است و از آنان سخن می‌گوید؛ به همین سبب جلوه‌های گوناگون زندگی این طبقات، بسیاری از آثار ادب معاصر را تسخیر کرده است.»[1]

«توجه جمعی از اهل قلم به روستا، تصویر زندگی ساده‌ی روستایی را در ادبیات فارسی معاصر بیش از پیش منعکس کرده و جلوه و صفایی دیگر به برخی از آثار ادبی بخشیده است.»[2]

غلامحسین ساعدی (۱۳۶۴ ـ ۱۳۱۴) از معدود کسانی است که با نوشتن آثاری از زندگی مردم فرودست و لایه‌های پایین اجتماع، نام خود را در ردیف نویسندگان بزرگ عصر ثبت کرده است.

ساعدی در آذربایجان (تبریز) به دنیا آمد. روان‌پزشکی خواند اما مثل چخوف به نوشتن روی آورد و برای همین نیز «دنیای داستان‌های او، دنیای غم‌انگیز نداری، خرافات، جنون، وحشت و مرگ است. دهقانان کنده شده از زمین، روشنفکران مردد و بی‌هدف، گداها و ولگردانی که آواره در حاشیه‌ی اجتماع می‌زیند، به شکلی زنده در آثارش حضور می‌یابند تا جامعه‌ای ترسان و پریشان را به نمایش بگذارند.»[3]

موضوع اغلب داستان‌های او حوادث بسیار ساده و پیش‌پا افتاده‌ی زندگی روزانه است که نمی‌توانیم با مقیاس‌های خودمان آن را بسنجیم. «یکی از مهم‌ترین خصلت‌های داستان‌های ساعدی به خدمت گرفتن مضامینی است که لبه‌ی مخوف و ترسناک زندگی و ناراحتی‌های روانی حاصل از آن را نشان می‌دهد. این مضامین هراس‌انگیز و غریب که جنبه‌های تمثیلی و رمزگونه و نمادین (سمبلیک) نیز به خود می‌گیرد، در آثار ساعدی بیش از حدی است که در زندگی واقعی امکان وقوع و خودنمایی داشته باشد.»[4]

عزاداران بیل یکی از کتاب‌های ساعدی است که از هشت قصه‌ی پیوسته ساخته شده است. داستان گاو قصه‌ی چهارم این کتاب است.

در این داستان قهرمان اصلی، مشدی حسن گاو خود را از دست می‌دهد. زن مشدی بیشتر نگران شوهر خود است تا مرگ گاو. روستاییان برای این که تحمل مرگ گاو را بر مشدی حسن آسان سازند، به دروغ می‌گویند که گاو در رفته است. امّا وقتی می‌بینند مشدی حسن نمی‌خواهد فقدان گاو را باور کند، حقیقت قضیه را برملا می‌سازند، ولی باز او گوشش به این حرف‌ها بدهکار نیست و نمی‌خواهد مرگ گاو را به خود بقبولاند؛ در نتیجه برای پر کردن جای گاو، خود تبدیل به گاو می‌شود و جان خود را نیز در این راه از دست می‌دهد.

درون‌مایه‌ی این داستان نیز مثل سایر داستان‌های عزاداران بیل نزول بلا است که در این قصه به صورت مرگ گاو و تبدیل شدن مشدی حسن به گاو نمایان می‌گردد.

شخصیت‌ها حین حرکت داستان به سوی اوج و بحران معرفی می‌شوند. مشدی حسن که شخصیت اصلی داستان است و زن مشدی حسن یعنی مشدی طوبا، مشدی بابا، کدخدا، اصلان و مشدی جبار دیگر شخصیت‌های داستان را می‌سازند. همه‌ی این شخصیت‌ها به استثنای اصلان ـ که راه و چاره‌ای نسبتاً معقولی پیشنهاد می‌کند ساده و به عبارت بهتر خل وضع هستند.

داستان در یک روستای خیالی به نام بیل روی می‌دهد.

توصیف بعضی صحنه‌ها، زنده و جان‌دار است؛ مثل: «چیزی در گلوی گاو سوت می‌زند، نگاه که کردند، طناب‌های خونی را دیدند که دوباره بالا آمده، دهان حیوان را پر کرده است.»[5] یا «گاو در حالی که دست‌هایش بالا مانده بود، با چشمان نیمه‌باز توی چاه فرو رفت.»[6]

زاویه‌ی دید داستان سوم شخص است امّا بعضی جاها بیان مستقیم با غیر مستقیم آمیخته است؛ مثل: مشدی طوبا گفت: «هیچ، می‌گه گاوه در نرفته، در نمی‌ره، همین جاس؛ دارین بهم دروغ می‌گین.»[7]

گفت‌وگوها رنگ نمایش دارد و داستان را همانند نمایشنامه‌های این نویسنده می‌کند. غالب صحنه‌ها را با مختصر تغییر و تبدیلی می‌توان به صورت نمایش‌نامه درآورد.

«حوادث تکراری در داستان زیاد است و گفت‌وگوها غالباً طبیعی نیست و قهرمانان حتی در موضوعاتی که برای خود آن‌ها هم روشن است توضیح بسیار می‌دهند و این توضیح‌ها با گفت‌وگوهای زائد همراه است»[8]؛ فی‌المثل به هنگام خبر دادن از مرگ گاو:

اصلان پرسید: «خب حالا که اون جاس،

تبریز ـ صمد رحمانی خیاوی

نقد و تحلیل داستان «گاو»

«از عزاداران بیل»

غلامحسین ساعدی

چرا نمی‌خوای بزی پیشش؟»

کدخدا سرفه کرد و گفت: «آری مشدی، اصلان راس میگه، چرا نمیری پیشش؟»

صحنه‌سازی با جملات کوتاه انجام می‌گیرد؛ مثل:

«زن مشدی حسن که آمد بیرون، آفتاب تازه زده بود؛ یا «هوا که روشن شد، مشدی حسن...

هوا که تاریک شد، بریم سروقتش...»

اوج داستان صحنه‌ای است که مشدی حسن علف می‌خورد.

جنبه‌هایی از نوشته‌های ساعدی او را به مکتب سوررئالیسم نزدیک‌تر می‌کند؛ زیرا مکتب سوررئالیسم نه تنها منکر امور غریب و شگفت نیست، بلکه به‌عکس در هر گام با آن دیدار می‌کند. «بیدار ساختن آدمی با دیدی تازه نسبت به اشیا به وسیله‌ی آشفتگی ذهن، هدف سوررئالیسم است»[۱۰].

اما ساعدی از شیوه‌ی رئالیسم جادوئی نیز ماهرانه استفاده کرده است. ریشه‌ی خیال‌انگیزی در آثار نویسنده‌ی بزرگ در زمینه‌ی واقعیت‌های روزانه کشورش جایگزین است. اعتقادات آبا و اجدادی، خرافه‌پرستی، علاقه و ایمان به سحر و جادو و وهم از سویی، فقر و بیتوایی و بیماری محیط اطراف از سوی دیگر با قلمی سحار و توانا عرضه شده است؛ مثلاً مشدی حسن با این که خبر گم شدن گاوش را شنیده، در خیال خود وجود گاو را در طویله احساس می‌کند:

«مشدی حسن همان‌طور که ایستاده بود، جرئت نکرد برگردد و طویله را ببیند. صدای پای اصلان را شنید که رفت درست جلو کاهدان و صدای گاو را شنید که پوزه‌اش را برد توی سطل آب.»[۱۱]

و یا در آخر داستان فضای محیط قصه با آمدن آواز گاو از طویله سنگین و تیره‌تر می‌شود؛ «تنها صدای گریه‌ی زن مشدی حسن می‌آمد که یک تنها با فانوس روشنش نشسته بود روی پشت‌بام طویله و تغیره‌ی درمانده‌ی گاوی از درون طویله.»[۱۲]

تکنیک داستان‌پردازی در «داستان گاو» با سلاح «انتظار» پرداخته شده است و این، رمز نجات و پیروزی برای هر نویسنده‌ای است که بتواند با مهارت از آن استفاده کند. درست مثل شهرزاد قصه‌های هزار و یک شب که می‌دانست سلاح انتظار را چگونه به کار برد و هر شب شاه را انگشت به دهان و حیران در انتظار پایان قصه بگذارد.

برخی بر زبان ساعدی ایراد گرفته‌اند و ضعف زبان او را از جمله عیوب این نویسنده به شمار آورده‌اند. در «داستان کوتاه» زبان و گفتار شخصیت‌ها با فضای ذهنی آن‌ها کاملاً متناسب است. در حقیقت تکرار فعل و کوتاهی جملات با ذهن اشخاص بیمار سازگاری دارد و البته قبل از او نویسندگان بزرگ دنیا نیز از این زبان استفاده کرده‌اند. به عنوان مثال فاکنر وقتی می‌خواهد از زبان قهرمان خل وضع سخن بگوید چنین می‌نویسد:

«از میان نرده، بین جاهایی که گل حلقه‌ای داشت آن‌ها را می‌دیدم که می‌زدند. آن‌ها می‌آمدند به طرف جایی که پرچم قرار داشت و من رفتم کنار نرده. لاستر در علفزار کنار درخت جست‌وجو می‌کرد. آن‌ها پرچم را بیرون آوردند و آن‌ها می‌زدند. بعد آن‌ها پرچم را برگرداندند سر جایش و آن‌ها سر میز رفتند و اوزد و دیگری زد.»[۱۳]

باید یادآوری کرد که مسئله‌ی مسخ در ادبیات قدیم ایران نیز وجود دارد؛ در چهار مقاله‌ی نظامی عروضی بیماری را به ابوعلی سینا نشان می‌دهند که گمان می‌برد گاو شده است. بوعلی او را که دچار بیماری شخصیت شده، با روش درمان‌های روانی معالجه می‌کند. همچنین در ادبیات جهان، فرانتس کافکا در رمان «مسخ» و اوژن یونسکو در نمایشنامه‌ی «کرگدن» قبلاً به این موضوع پرداخته بودند. نیز جمله‌ی همه‌ی این نویسندگان جامعه‌ای است که آن‌ها را تبدیل به گاو یا عنکبوت و یا کرگدن نموده است. والا منظور از گاو شدن مشدی حسن چیست؟ ممکن است در وضعی استثنایی فردی چنین شود ولی ارائه‌ی چنین الگویی فاقد جنبه‌ی عمومی است. اگر قرار بود روستائیان با از دست دادن گاو یا اسب دیوانه شوند، می‌بایست روستاها به صورت تیمارستانی درمی‌آمد. «توفیق در تجسم هنرمندانه‌ی زندگی مردم یک ده کوچک به کار او چنان جامعیتی می‌بخشد که خواننده وجود شباهت بین محیط بیل با عقب‌ماندگی کلی جامعه را احساس می‌کند.»[۱۴]

«فلسفه‌ی ساعدی بازگردان این سخن است که وقتی شیطان در ستایش روز شعر می‌گوید، من از شب سخن خواهم گفت.»[۱۵]

نثر داستان شکسته است و اغلب جملات با ارکان به هم ریخته نوشته شده است. به نوعی که ایجاز کاملاً بر نثر حاکم است. گاه که واقعه می‌خواهد از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر برسد و شاید خواننده مقدمه‌ای و یا نتیجه‌ای را لازم بداند، ساعدی با یک ایجاز، وظیفه‌ی سنگینی را انجام می‌دهد و با این روش واقعیت را با خیال تسخیر می‌کند از واقعیت آنچه را می‌خواهد، می‌کاهد و آنچه را می‌خواهد به آن می‌افزاید.

پانویس

۱ـ یوسفی، غلامحسین. برگ‌هایی در آغوش باد، انتشارات علمی ـ چاپ دوم، جلد اول، ۱۳۷۲، ص ۵۰۸.

۲ـ همان، همان‌جا.

۳ـ عابدینی، حسن. صد سال داستان‌نویسی در ایران، نشر نشر، چاپ اول، ۱۳۶۸، جلد دوم، ص ۱۱۲.

۴ـ میرصادقی، جمال. ادبیات داستانی، انتشارات شفا، چاپ اول، ۱۳۶۶، ص ۶۵۲.

۵ـ ادبیات فارسی ۵، کتاب درسی، ۱۳۷۸، ص ۳۷.

۶ـ همان‌جا.

۷ـ همان‌جا، ص ۳۹.

۸ـ دست‌غیب، عبدالعلی. نقد آثار غلامحسین ساعدی، انتشارات چاپار، چاپ سوم، ۲۵۳۶، ص ۴۶.

۹ـ هنرمندی، حسن. از رمانتیسم تا سوررئالیسم، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۶، ص ۳۷۸.

۱۰ـ ادبیات فارسی ۵، کتاب درسی، ص ۳۸.

۱۱ـ همان‌جا، ص ۴۴.

۱۲ـ فالر، راجر و دیگران. زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۹، ص ۲۸.

۱۳ـ عابدینی، حسن، همان، ص ۱۱۳.

۱۴ـ مجابی، جواد. شناختنامه ساعدی، نشر آتیه، چاپ اول، ص ۵۲۹.

اشاره

از خدا جوییم توفیق ادب
بی‌ادب محروم شد از لطف رب
بی‌ادب تنها نه خود را داشت بد
بلکه آتش در همه آفاق زد

در بیت فوق که از مثنوی معنوی است، در پایان درس اول ادبیّات فارسی «۱»، آمده است. نویسنده برای شرح و توضیح این ابیات، واژه‌ی ادب را معنا کرده و تمایز معنایی آن را از آداب معاشرت با دیگران یا حسن رفتار، مشخص ساخته و این که آیا منظور مولانا همین معنی ظاهری بوده یا معانی گسترده‌تر دیگری را باید جست‌وجو کرد؟ از آن جا که مثنوی، متنی عرفانی است مؤلف ادب را از دید عرفا مورد بررسی قرار داده است.

خانم مرضیه واثقی جهرمی (۱۳۴۳ ـ جهرم) کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی، استاد دانشگاه پیام نور و دبیر دبیرستان‌های جهرم است. تحقیقات وی اغلب در زمینه متون عرفانی است، ازجمله شرح سروده‌های صوفیانه‌ی تاگور و تطبیق با عرفان اسلامی و نیز ترجمه کتاب «اشعار بزرگ» از تاگور.

ادب در اندیشه‌ی مولوی

در فرهنگ معین، ذیل واژه‌ی ادب آمده است: ادب؛ یعنی فرهنگ، دانش، هنر، حسن معاشرت، آزرم و حرمت، تأدیب و تنبیه و به صورت گسترده‌تر ادب؛ یعنی دانش که قدما آن را شامل لغت، صرف، نحو، معانی، بیان، بدیع، عروض، قافیه، قوانین خط و قرائت دانسته‌اند و از قدیم معمول بوده که ادب را به دو نوع اکتسابی و طبعی تقسیم می‌کرده‌اند.[۱]

اما ادب در متون عرفانی به چه معنا است؟ در کتاب فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی ذیل این واژه آمده است: «ادب؛ یعنی نگاهداشت و رعایت شرایط هر چیز، و در اصطلاح ملکه‌ای است در شخص که او را از کارهای زشت باز دارد.»[۲]

نیکلسون در شرح مثنوی می‌فرماید: «ادب را می‌توان مجموعه‌ی خصلت‌ها، حالات و رفتاری دانست که ثمر فرهنگ روحانی است.»[۳] محیی‌الدّین عربی از عرفای بزرگ قرن ۷-۶ می‌فرماید: «ادب مجموعه‌ی خصلت‌های خیر و نیکویی هاست، بنابراین شخص مؤدّب کسی است که جامع جمیع مکارم اخلاق باشد.»[۴]

با توجّه به این سخنان می‌توان نتیجه

* مرضیه واثقی جهرمی

گرفت که ادب به دو نوع ظاهری و باطنی تقسیم می‌شود. عزّالدّین محمود کاشانی از عرفای قرن ۸-۷ یک باب از کتاب خود را به آداب صوفیان اختصاص داده است، ادب را عبارت از تحسین اخلاق و تهذیب اقوال و افعال می‌داند و افعال را بر دو قسم: افعال قلوب که همان نیّات است و افعال قوالب که همان اعمال است تقسیم می‌کند. ادیب کامل درنظر وی کسی است که «ظاهر و باطنش به محاسن اخلاق و اقوال و نیّات و اعمال آراسته بود. اخلاقش مطابق اقوال باشد و نیّاتش موافق اعمال. چنان که نماید، باشد و چنان که باشد، نماید.»[۵]

گفتیم که ادب شامل ادب ظاهری و باطنی است. صوفیه از مهم‌ترین آداب ظاهری، ادب سالک در برابر شیخ می‌دانند. شیخ نجم رازی در بیان صفات مرید می‌فرماید: «باید که مؤدّب و مهذّب اخلاق باشد و راه انبساط بر خود بسته دارد و در حضرت شیخ تا سخنی نپرسند، نگوید و آن‌چه گوید به سکونت و رفق گوید و راست گوید و به ظاهر و باطن، اشارت شیخ را منتظر و مترصّد باشد و اگر خرده‌ای بر او رود یا تقصیری از او در وجود آید، درحال به ظاهر و باطن استغفار کند و به طریقی احسن عذرها خواهد و غرامت کشد.»[۶]

البتّه همین ادب در محضر شیخ، سالک را به صفات حسنه و هدایت به سوی رعایت ادب باطنی و تهذیب اخلاق نائل می‌کند. چون «شیخ کامل بر سرّ ضمیر مرید تفطّن دارد، مراعات آداب ظاهر با او، غیر از تهذیب احوال و افعال ظاهر، تصفیه‌ی احوال و افعال باطن را هم بر سالک الزام می‌کند. از این روست که رعایت ادب ظاهر نسبت به شیخ را صوفیه همچون وسیله‌ای برای تصفیه‌ی باطن نیز تلقّی می‌کنند و چون جمیع آداب را مأخوذ از سنّت و منسوب به شریعت می‌دانند، رعایت حدود خلق را هم مرادف رعایت حدود الهی می‌شمرند.»[۷]

مولانا در دفتر سوّم مثنوی این موضوع را بهتر بیان می‌کند که مرید باید نسبت به کسانی که بیانگر اسرار الهی‌اند، شرط ادب را به جای آورد وگرنه نمی‌تواند از رسالت آنان بهره‌مند گردد، انسان تا در برابر رسولان الهی، تعظیم و تکریم نکند و فروتنی ننماید، آن‌ها نمی‌توانند امانت الهی را به او برسانند. اگر کسی بگوید من رعایت ادب کرده‌ام، مولانا جواب می‌دهد که رعایت ادب در برابر کاملان و اولیای الهی باید کامل و تمام باشد وگرنه چگونه آنان هرگونه ادبی حتّی در سطح نازل را می‌پذیرند، البتّه «فیض بخشی، ذاتی اولیا و انبیاست و بر هرکس بی‌دریغ فیض می‌بخشند ولیکن وظیفه‌ی طالب حقیقی این است که در حضور اهل دل در هر حال ادب نگاه دارد و به جان و دل ایشان را خدمت کند، و آن طایفه چندان مناعت و استغنای طبع دارند که هر خدمتی را نمی‌پذیرند و درمقابل هر نعمتی که از خلق برسد، زیر بار منّت نمی‌روند.»[۸]

گر هزاران طالبند و یک ملول
از رسالت باز می‌ماند رسول
این رسولان ضمیر راز گو
مستمع خواهند اسرافیل خو

نخوتی دارند و کبری چون شهان
چاکری خواهند از اهل جهان
تا ادب‌هاشان بجا گه، ناوری
از رسالتشان چگونه برخوری

کی رسانند آن امانت را به تو
تا نباشی پیششان راکع دوتو
هر ادبشان کی همی آید پسند
کآمدند ایشان ز ایوان بلند

۳۶۰۴-۳۶۰۹

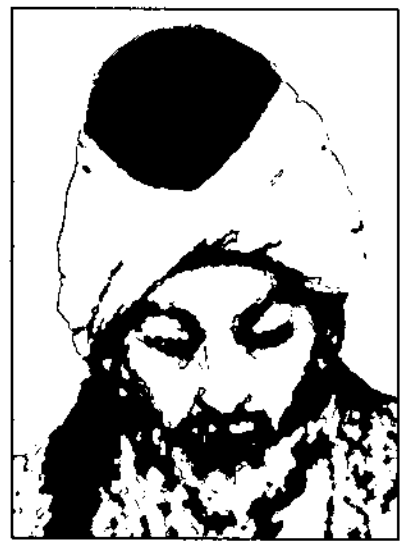
بنابراین، ادب منحصر به ظاهر نمی‌شود بلکه حتی در نزد عرفا، ادب باطن از ادب ظاهر مهم‌تر و بیشتر درخور اعتناست. مولانا به این موضوع اشاره دارد که در نزد افرادی که اسیر جسمانیّات هستند، رعایت ادب تنها به ظواهر منحصر می‌شود، چون خداوند رازهای پنهانی را از ایشان می‌پوشاند و برعکس در نزد صاحب‌دلان، رعایت ادب به ادب باطنی منوط است؛ زیرا دل‌های آنان بر رازهای نهفته آگاه است. ممکن است یک فرد که از معارف الهی آگاه نباشد، نزد کوران ـ محرومان از کمالات روحانی ـ ادب را رعایت کند و پیش آنان متواضع باشد و این برای دست‌یابی به جاه و مقام و پایگاه دنیوی باشد، اما در نزد اهل بصیرت ادب را رها کند و این، او را به هیزم آتش شهوت مبدّل کند.

دل نگه‌دارید ای بی‌حاصلان
در حضور حضرت صاحب‌دلان
پیش اهل تن ادب بر ظاهر است
که خدا زیشان نهان را ساتر است
پیش اهل دل ادب بر باطن است
زانکه دلشان بر سرایر فاطن است
تو به عکسی پیش کوران بهر جاه
با حضور آیی نشینی پایگاه
پیش نابینایان کنی ترک ادب
نار شهوت را از آن گشتی حطب

۳۲۱۸-۳۲۲۲

اکنون بازمی‌گردیم به دوبیت مولوی که در آغاز مقاله آمد.

گرچه مولانا، در مورد رعایت ادب در مثنوی سخن‌های زیادی دارد اما در دفتر اوّل از بیت ۷۹ الی ۹۲، ضرورت ادب را هم‌راه با عکس آن یعنی ترک ادب و عقوبت آن بیان



می‌کند. رعایت ادب یک توفیق الهی است و باید این توفیق را از خداوند خواست. انسان بی‌ادب کسی است که گناه می‌کند و بنابراین از لطف پروردگار محروم می‌شود. ادب باطنی، همان تهذیب اخلاق است و یقین داشتن به این که همه جا محضر خداست و در محضر خدا، هیچ گونه کوتاهی از طرف عبد پسندیده نیست و باید دانست که تجاوز از حدّی که باید بین عبد و مولا باشد، سخط الهی را موجب می‌شود و آفات جبران ناپذیری به بار می‌آورد.

مولوی در ضمن این ابیات ابتدا معنای بی‌ادبی و نتایج آن را بیان می‌کند و برای روشن شدن این موضوع به قسمتی از داستان‌های حضرت موسی(ع) و حضرت عیسی(ع) اشاره می‌کند. قوم موسی پس از خروج از مصر، چهل سال در بیابان‌ها آواره شدند، خداوند بهترین غذاها را از آسمان برای آنان فرستاد، اما پس از مدتی این نعم الهی منقطع شد، دلیل این انقطاع چه بود؟ گستاخی عدّه‌ای بی‌ادب که ایرادهای بنی‌اسرائیلی گرفتند و یا چون حضرت عیسی و حواریین و گروهی از همراهان به بیابانی رسیدند که هیچ طعامی نبود، عیسی از خداوند طعام خواست خداوند خوان فرستاد اما عدّه‌ای گستاخ، ادب را رها کردند و حرص ورزیدند و به خاطر این گداصفتی و آز در رحمت الهی به روی آنان بسته شد. باز در ادامه ابیات می‌فرماید:

ابر برناید پی منع زکات
وز زنا افتد وبا اندر جهات

اگر ابرهای باران‌زای رحمت الهی نمی‌بارند به خاطر این است که عدّه‌ای دادن زکات مال خود را فراموش کرده‌اند و اگر بیماری وبا به جان مردم می‌افتد به خاطر گناه زنا می‌باشد، خلاصه اگر انسان به ظلمات گمراهی و دوری از معرفت الهی دچار می‌شود به علت بی‌ادبی و گناه در محضر ربوبی است.

هرچه برتو آید از ظلمات و غم
آن ز بی‌باکی و گستاخیست هم
هرکه بی‌باکی کند در راه دوست
ره زن مردان شد و نامرد اوست

بنابراین «انسانی که در طریقت و سلوک الی‌ا... ادب خدمت و یا ادب حضرت را که حفظ حدود میان سالک و حق است نگاه نمی‌دارد ناقص و به تعبیر مولانا، نامرد است و مریدان را گم‌راه می‌دارد.»[9]

در آخرین بیت‌های این قسمت نیز همین مطلب تأکید می‌شود. مولوی نورانی بودن فلک را از ادب آن می‌داند (گفته‌اند چون آسمان خمیده و دوتا به نظر می‌رسد، مانند کسی است که به قصد تعظیم و تکریم قامت خود را خمیده کرده است.) و برعکس اگر خورشید می‌گیرد و کسوف رخ می‌دهد، به علت گستاخی و بی‌ادبی است. (در مورد گستاخی خورشید گفته‌اند که چون خورشید در فلک چهارم تنها و منفرد است، گاه مغرور و متکبّر می‌شود پس خداوند برای تنبیه آن، نورش را مدّتی از بین می‌برد.)[10]

پاک و معصوم بودن فرشتگان نیز از این است که همواره فرمان الهی را می‌برند و برعکس رانده شدن شیطان از درگاه الهی به علت گستاخی و بی‌ادبی او است که به خود جرأت داد در محضر حضرت حق حرف بزند و در برابر فرمان خداوند مبنی بر سجده به حضرت آدم، به سخن آید و بگوید چرا؟ و این اولین بی‌ادب، به سزای گستاخی‌اش رسید و از درگاه حق محروم شد.

از ادب پر نور گشتست این فلک
وز ادب معصوم و پاک آمد ملک
بد ز گستاخی کسوف آفتاب
شد عزازیلی ز جرأت ردّ باب

نتیجه: از کلّ مبحث، درمی‌یابیم که معنای ادب در اندیشه‌ی مولانا از معنای ظاهری، می‌گذرد و بسیار فراتر می‌رود. ادب کامل، کسی دارد که تسلیم محض و بی‌قید و شرط در مقابل فرامین الهی باشد. لطف خداوند، شامل و فراگیر است و اگر بی‌ادبی از آن محروم می‌شود، این محرومیّت را خود برای خود به وجود آورده است و گاه گناه فرد آن‌قدر بزرگ است که مانع رسیدن نور رحمت حق به تمامی افراد جامعه می‌گردد.

پانویس

۱ـ فرهنگ معین، ج۱، ذیل واژه‌ی ادب.
۲ـ سجّادی، سیدجعفر، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران، کتابخانه‌ی طهوری، ص۶۸.
۳ـ نیکلسون، رینولد الین، شرح مثنوی معنوی، ترجمه و تعلیق: حسین لاهوتی، تهران، شرکت انتشارات علمی، ۱۳۷۴، دفتر اوّل، ص۳۳.
۴ـ زمانی، کریم، شرح جامع مثنوی، تهران، انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۷، ج۱، ص۸۴.
۵ـ کاشانی، عزّالدّین، محمود، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، به تصحیح جلال‌الدّین همایی، تهران، نشر هما، ۱۳۷۲، ص۲۰۳.
۶ـ نجم رازی، مرصادالعباد، به اهتمام دکتر محمّدامین ریاحی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۳، ص۲۶۲.
۷ـ زرّین‌کوب، عبدالحسین، سرّنی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۲، ج۲، ص۷۰۶.
۸ـ همایی، جلال‌الدّین، مولوی‌نامه، تهران، نشر هما، ۱۳۷۴، ج۱، ص۲۶۲.
۹ـ فروزانفر، بدیع‌الزّمان، شرح مثنوی شریف، انتشارات زوّار، ۱۳۷۵، ج۱، ص۷۶.
۱۰ـ برای آگاهی بیشتر مراجعه شود به شرح مثنوی شریف ص۷۷ و شرح جامع مثنوی ص۸۷.

نگاهی به جمله‌های چهارجزئی با دو مفعول و چهارجزئی با متمم و مسند

* محمود رضا رجایی

چکیده:

در این نوشته، دریافت‌ها و نظریاتی درباره‌ی جمله‌های چهارجزئی ارائه می‌شود. هدف نویسنده از نگارش مقاله گره‌گشایی از مشکلات همکاران محترم در این زمینه‌ی دستوری است. این مقاله نیز مکمّل مقالات دیگر در رشد ادب فارسی خواهد بود. نویسنده‌ی مقاله، محمود رضا رجائی (۱۳۴۳ ـ تنکابن) دانشجوی کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت معلّم تهران است. وی هم‌اکنون در دبیرستان‌های تنکابن مشغول تدریس است.

کلید واژه‌ها:

چهارجزئی با دو مفعول، مفعول، مسند، متمّم، گذر، ناگذر

علّت وجود مشکل: وجود این مشکل بیشتر به دو دلیل زیر است:

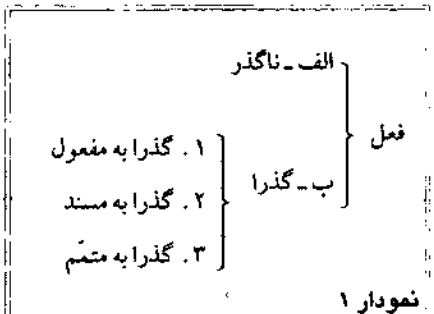
۱. تازگی بحث ـ از این مقوله در بیشتر کتاب‌های دستور درسی و غیردرسی ذکری به میان نیامده است. فقط در برخی از کتاب‌های دستور توجّه داده شده است که بعضی از فعل‌ها با حرف اضافه‌ی خاص، معنی ویژه‌ای دارند.[۱] پیشینه‌ی این بحث در کتب دستور از این حد تجاوز نمی‌کند.

۲. عدم توجّه فرهنگ‌نویسان به این مقوله ـ تعیین اجزای جمله در درجه‌ی اوّل، با توجّه به فعل و معنی آن در جمله، مقدور است؛ بدین‌ترتیب بحث اجزای جمله‌ی ساده به حوزه‌ی کار فرهنگ‌نویسان هم مربوط می‌شود. در فرهنگ‌های معتبر زبان‌های دیگر از جمله عربی و انگلیسی معمولاً مصدر هر فعلی که ذکر می‌شود، حرف اضافه‌ی خاصّی که با فعل، در آن معنی به کار می‌رود، آورده می‌شود. درحالی که در فرهنگ‌های معتبر معاصر زبان فارسی مانند فرهنگ معین و لغت‌نامه‌ی دهخدا به این مقوله توجّهی نشده است. بدیهی است اگر در فرهنگ‌های فارسی، این مقوله مورد توجّه قرار می‌گرفت، هنگام تردید در تعیین اجزای جمله می‌توانست مرجعی مطمئن برای رجوع باشد.

نقد و بررسی مطالب کتاب درسی

همان‌طور که مؤلّف کتاب نوشته است: فعل مرکز جمله است و نوع و تعداد اجزای جمله به نوع فعل بستگی دارد،[۲] درحقیقت به ویژگی «گذر» فعل مربوط می‌شود؛ بنابراین، شناخت دقیق فعل از حیث «گذر» در تعیین تعداد اجزای جمله‌ی ساده بسیار مؤثّر است.

«گذر» یکی از ویژگی‌های پنجگانه‌ی فعل است و افعال فارسی از این نظر با توجّه به کتاب زبان فارسی[۳] این گونه (نمودار ۱) تقسیم شده‌اند:



نمودار ۱

امّا این نمودار با توجّه به این که در جایی دیگر، قبلاً به صورت کامل‌تری ذکر شده بود، کامل نمی‌نماید و فعل گذرا منحصر به این سه قسم نیست و دو گونه فعل گذرای دیگر نیز وجود دارد:

ـ فعل گذرا به مفعول و متمّم ـ فعل گذرا به مفعول و مسند.[۴] پس فعل‌های گذرا بر پنج قسم‌اند:

۱. گذرا به مفعول ۲. گذرا به مسند ۳. گذرا به متمّم ۴. گذرا به مفعول و متمّم ۵. گذرا به مفعول و مسند. با این مقدّمات نمودار ۱ می‌تواند به صورت نمودار ۲ بازنویسی شود:

مصدر گروهی از فعل‌های ناگذر و انواع فعل‌های گذرا در کتاب درسی آمده است و با توجّه به آن‌ها می‌توان با اطمینان خاطر بیشتری اجزای اصلی جمله‌های ساده را تعیین کرد. مثلاً اگر بدانیم «نشستن» به معنی «جلوس» جزء فعل‌های ناگذر است دیگر در دو جزئی بودن جمله‌هایی مانند: «بچّه بر زمین نشست.» دچار تردید نخواهیم شد. پس با به خاطر سپردن مصدر این افعال که در کتاب آمده، بخش عمده‌ی مشکل تشخیص اجزای جمله‌ی ساده، حل خواهد شد.

این نکته‌ی مهم را باید به خاطر داشت که صرف توجّه به شکل ظاهری فعل نمی‌تواند ملاک یقینی برای تعیین اجزای جمله‌ی ساده باشد، بلکه به معنای فعل نیز باید توجّه نمود. چه بسا فعلی با شکلی یکسان، در معانی گوناگون جمله‌هایی با اجزای مختلف می‌سازد و این را باید از مفهوم فعل در

انواع فعل از حیث «گذر»

الف ـ ناگذر (دو جزئی) مانند: آمدن، افتادن، ایستادن...

مثال: پرند پرید.
نهاد فعل ناگذر

ب ـ گذرا

۱. گذرا به مفعول (سه جزئی با مفعول) مانند: آزمودن، آوردن، افراشتن

مثال: مسلمانان خدای یگانه را می‌پرستند.
نهاد مفعول فعل گذرا به مفعول

۲. گذرا به مسند (سه جزئی با مسند) مانند: بودن، شدن (= گشتن، گردیدن)

مثال: هوا گرم می‌شود.
نهاد مسند فعل گذرا به مسند

۳. گذرا به متمّم (سه جزئی با متمّم) مانند: اندیشیدن به، بالیدن به، ترسیدن از...

مثال: بچّه‌ها از تاریکی می‌ترسند.
نهاد متمّم گذرا به متمّم

۴. گذرا به مفعول و متمّم (چهارجزئی با مفعول و متمّم و چهارجزئی با دو مفعول) مانند: شنیدن (را ـ از)

مثال: ـ ماجرا را از که شنیدی؟
نهاد مفعول متمّم گذرا به مفعول و متمّم

۵. گذرا به مفعول و مسند (چهارجزئی با مفعول و مسند و چهارجزئی با متمّم و مسند) مانند: ساختن...

مثال: باران هوا را سرد کرد. / سیاحت: سیاحت
نهاد مفعول مسند گذرا به مفعول و مسند

(نمودار ۲)

جمله تشخیص داد. مثلاً «رفتن» اگرچه در کتاب جزء افعال ناگذر آمده[۶] و جمله‌ی دوجزئی می‌سازد، امّا باید توجّه داشت که به معنی «ذهب» همیشه جمله‌ی دو جزئی و در معنای طی کردن راه و جاده و... جمله‌ی سه‌جزئی با مفعول می‌سازد:

بچّه‌ها (به خانه) رفته‌اند. (دو جزئی) ـ بسیاری از مردم این راه را رفته‌اند. (سه جزئی)
نهاد متمّم قیدی فعل نهاد مفعول فعل

بررسی مطالب کتاب درباره‌ی جمله‌های چهار جزئی

در کتاب زبان فارسی ۳[۷] جمله‌های چهار جزئی به چهار نوع تقسیم شده است. ـ البتّه جمله‌های چهارجزئی با دو مفعول در چاپ ۱۳۸۰ به حاشیه‌ی کتاب منتقل شده است ـ که عبارتند از:

۱. چهارجزئی با مفعول و متمّم ← نهاد + مفعول + متمّم + فعل
۲. چهارجزئی با مفعول و مسند ← نهاد + مفعول + مسند + فعل
۳. چهارجزئی با متمّم و مسند ← نهاد + متمّم + مسند + فعل
۴. چهارجزئی با دو مفعول ← نهاد + مفعول اوّل + مفعول دوّم + فعل

به چند دلیل می‌توان گفت که جمله‌های چهارجزئی در اصل دو نوع بیشتر نیستند و دو نوع جمله‌های چهارجزئی با دو مفعول و چهارجزئی با متمّم و مسندگونه‌ی دیگری از جمله‌های دوجزئی با مفعول و متمّم و جمله‌های چهارجزئی با مفعول و مسند هستند. حال به بررسی جمله‌های کتاب که به‌عنوان نمونه‌های جمله‌های چهارجزئی با دو مفعول و چهارجزئی با متمّم و مسند ذکر شده‌اند، می‌پردازیم. (جمله‌های ستون «الف» جمله‌های کتاب است.)

امّا دلایلی که سبب شده است چنین نتیجه‌ای گرفته شود:

۱. برخی از فعل‌های گذرا مانند «نگریستن» در یک مفهوم واحد می‌توانند در دو جمله‌ی جدا یک‌بار با حرف اضافه‌ی «به» و بار دیگر با نقش نمای «را» به کار روند بدون آن که تفاوت معنایی به‌وجود آید: لحظه‌ای او را نگریستم. = لحظه‌ای به او نگریستم.[۸] این ویژگی در جمله‌های یک تا چهار عیناً دیده می‌شود و این جملات می‌توانند مشمول همین قاعده شده باشند؛ پس جمله‌های ستون «الف» و «ب» با هم یکسانند.

۲ . در کتاب زبان فارسی آمده است : اگر یک تکواژ(ان) به فعل گذرا به مفعول اضافه شود، آن‌ها را به گذرا به مفعول و متمّم تبدیل می‌کند. پوشیدن (را) ← پوشاندن (را-به)[۹]

۳ . با توجّه به نمودار ۲ فعل‌های گذرا به دو مفعول و گذرا به متمّم و مسند نداریم و فعل‌های این نوع جمله‌ها با توجّه به نمودار ۲ ، همان فعل‌های گذرا به مفعول و متمّم و گذرا به مفعول و مسند هستند. فعل جمله‌ی ۱ و ۲ «داد، دادند» جزء فعل‌های گذرا به مفعول و متمّم و فعل جمله‌ی ۴ «گفتن»[۱۰] (=نامیدن) در شمار فعل‌های گذرا به مفعول و مسند است. این اشتراک در فعل نیز می‌تواند دلیلی بر یکسان بودن جمله‌های ستون «الف» و «ب» باشد.

شاید با توجّه به این دلایل بوده است که مؤلّفان کتاب، جمله‌ی چهارجزئی با دو مفعول را از متن کتاب به حاشیه بردند.

	الف	ب
چهارجزئی یا دو مفعول	۱. مادر کودک را غذا داد. =	مادر به کودک غذا داد. (یا) مادر غذا را به کودک داد.
	۲. شاگردان اول را جایزه دادند. =	به شاگردان اول جایزه دادند. جایزه را به شاگردان اول دادند.
	۳. بچه را لباس پوشاندیم. =	به بچّه لباس پوشاندیم. لباس را به بچّه پوشاندیم.
چهارجزئی یا متمّم و مسند	۴. اهل محل به او پهلوان می‌گفتند. =	اهل محل او را پهلوان می‌گفتند.

خلاصه‌ی بحث

برای تعیین اجزای اصلی جمله‌ی ساده، علاوه بر ویژگیِ «گذرا» فعل، به مفهوم فعل در جمله نیز باید توجه کرد؛ زیرا برخی از فعل‌ها در معانی گوناگون جمله‌هایی با اجزای گوناگون می‌سازند.

جمله‌های چهارجزئی دو قسم بیشتر نیستند؛ جمله‌های چهارجزئی با دو مفعول و جمله‌های چهارجزئی با متمّم و مسند، به‌ترتیب نوع دیگری از جمله‌های چهارجزئی با مفعول و متمّم و جمله‌های چهارجزئی با مفعول و مسند هستند.

منابع و پی‌نوشت‌ها:

۱ . برای نمونه می‌توان به موارد زیر مراجعه کرد:

الف ـ دستور زبان فارسی۲ ، حسن انوری، دانشگاه پیام نور ص ۶۰ ، (به نقل از مجلّه‌ی رشد ادب شماره‌ی ۴۹ ، ص ۲۷)

ب ـ دستور زبان فارسی، مهرانگیز نوبهار، تهران، راهنما، چاپ اوّل ۱۳۷۲ ، ص ۱۷۸

پ ـ قاسمی، مسعود، «تأثیر حروف اضافه در معنای افعال فارسی»، مجلّه‌ی زبان‌شناسی، سال سوم، شماره ۱ (بهار و تابستان ۱۳۶۵)، صص ۶۷ـ۸۲

۲ـ وحیدیان کامیار، تقی، «متمّم چیست؟»، رشد زبان و ادب فارسی، ش ۴۹ ، ص ۲۴

۳ـ زبان فارسی ۲ (کتاب درسی وزارت آموزش و پرورش)، چاپ ۱۳۸۰ ، ص ۴۳

۴ـ زبان فارسی ۳ و ۴ (کتاب درسی)، چاپ ۱۳۷۷ ، حاشیه‌ی ص ۴۷ ؛ مؤلّفان در جایی دیگر (دستور زبان فارسی۱ ، سمت، چاپ ۱۳۷۹ ، ص ۵۰) فعل گذرا به مفعول و مسند را در شمار فعل‌های گذرا ذکر نکرده‌اند امّا در همان کتاب (ص ۲۱) و زبان فارسی ۳ چاپ ۱۳۸۰ (ص ۸۰) در بحث جمله‌های چهارجزئی با مفعول و مسند از این گروه (فعل‌های گذرا به مفعول و مسند) به طور ضمنی نام برده‌اند.

۵ـ زبان فارسی ۳ (علوم انسانی)، چاپ ۱۳۸۰ ، پیوست شماره‌ی یک صص ۲۱۲ ـ ۲۱۳ نیز زبان فارسی ۳ (غیر علوم انسانی)، چاپ ۱۳۸۰ ، صص ۷۸ـ۷۹

۶ـ زبان فارسی ۳ (علوم انسانی)، چاپ ۱۳۸۰ ، ص ۲۱۲

۷ـ زبان فارسی ۳ (غیر علوم انسانی)، چاپ ۱۳۸۰ ، ص ۸۱

۸ ـ دستور، چهارم فرهنگ و ادب، چاپ ۱۳۶۲ ، ص ۵۷

۹ـ زبان فارسی ۳ ، (غیر علوم انسانی)، چاپ ۱۳۸۰ ، ص ۶۲

۱۰ـ باید تذکّر داد که جمله‌های چهارجزئی با متمّم و مسند تنها با فعل «گفتن» به معنی «اطلاق کردن» ساخته می‌شوند (دستور زبان فارسی۱ ، سمت، ص ۲۲) و این فعل نیز مانند «نگریستن» هم با «به» و هم با «را» می‌تواند بدون تغییر معنا بیاید ولی سایر فعل‌های گذرا به مفعول و مسند این ویژگی را ندارند؛ مثلاً نمی‌توان گفت: به او قهرمان می‌نامیدند(؟)

چند عبارت کلیدی مهمّ مقاله:

۱ـ شناخت دقیق فعل از حیث «گذر» در تعیین تعداد اجزای جمله بسیار مؤثّر است.

۲ـ فعل‌های گذرا بر پنج قسم‌اند: ۱ . گذرا به مفعول ۲ . گذرا به مسند ۳ـ گذرا به متمّم ۴ . گذرا به مفعول و متمّم ۵ . گذرا به مفعول و مسند.

۳ـ جمله‌های چهارجزئی در اصل دو نوع بیشتر نیستند: جمله‌های چهار جزئی با مفعول و متمّم و جمله‌های چهارجزئی با مفعول و مسند.

۴ـ برخی از فعل‌ها در معانی گوناگون جمله‌هایی با اجزای گوناگون می‌سازند.

بررسی تبعیض جنسی در کتاب‌های زبان فارسی

* لیلی معنوی گیوی ـ اردبیل

چکیده و پیام مقاله:

تبعیض جنسی به‌معنای فراداشت مردان به‌بهای فروداشت و تحقیر زنان، باوری است که طی سالیان، ریشه‌های عمیق خود را در عرصه‌های حیات فردی و اجتماعی و حتی زبان و دستورزبان نیز گسترده است. در این نوشتار، موارد تبعیض جنسی به‌سود جنس مذکر از متن کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی متوسطه استخراج و بررسی می‌شود.

لیلی معنوی گیوی ـ متولد ۱۳۵۳ ـ کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی فارغ‌التحصیل از دانشگاه شهید بهشتی تهران و شاغل در آموزش و پرورش استان اردبیل ـ پیشتر مقاله‌ی «دهخدای فرهنگ، دهخدای سیاست» از او در شماره‌ی ۵۷ همین مجله چاپ شده است.

عبارت‌های کلیدی متن مقاله:

۱ـ زبان فارسی در مقایسه با دیگر زبان‌ها تبعیض جنسی کمتری دارد.

۲ـ کاربرد واژه‌ی «مرد» در معنی «انسان» در متون کهن فارسی نشانه‌ی آشکاری بر تبعیض جنسی به نفع جنس مذکر است.

۳ـ درس زبان فارسی تنها به آموزش دستور زبان نمی‌پردازد، بلکه به‌طور ضمنی بر برتری جنس مذکر بر مؤنث صحه می‌گذارد.

۴ـ در مثال‌های کتاب، زنان همیشه در محدوده‌ی خانه و مادر معرّفی می‌شوند، حال آن که مردان لزوماً و همیشه پدر نیستند.

۵ـ برای رفع تبعیض جنسی، بهتر است به‌جای اسامی، از عناوین استفاده شود.

تبعیض جنسی به معنی اعمال، رفتار، پیش داوری ها و ایدئولوژی هایی است که زنان را فرودست تر و کم ارزش تر از مردان و مردان را مسلّط بر زنان می داند[1]. این تبعیض و فروداشت زنان بنیان های عمیق خود را در خانواده، جامعه، سیاست، اقتصاد و حتّی زبان و دستورزبان نیز می گسترد و باوجود پیشرفت های جوامع، همچنان به حیات خود ادامه می دهد. فروتر انگاشتن زنان و حذف یا کاهش حضور و فعّالیّت آنان در عرصه ی اجتماع به شکل مکتوب در کتاب های درسی آموزش و پرورش از آن جمله کتاب های زبان فارسی دبیرستانی در شاخه های نظری و فنّی و حرفه ای اساس و پایه ای علمی می یابد و فرهنگی غلط و بیمارگونه در کتاب های درسی منعکس می شود و به این ترتیب کتاب های درسی ما نه تنها در جامعه ایجاد دگرگونی مثبت نمی کنند، خود ترویج دهنده و تثبیت کننده ی فرهنگی غلط هم می شوند.

در این نوشتار روی سخن با اصحاب قلم، دستورنویسان، زبان شناسان و مسؤولان آموزش و پرورش است که امروز و فردایی بهتر و عالم و آدمی دیگر را به دور از هرگونه ستم و تبعیض خواستارند. قصد براین است که کتاب های زبان فارسی دبیرستانی از دیدگاه تبعیض جنسی بررسی شود و عملکرد و تأثیر این کتاب ها در ایجاد و تثبیت دوگانگی های عمیق بین دو جنس مذکّر و مؤنّث نشان داده شود.

زبان فارسی فی نفسه در مقایسه با دیگر زبان ها همچون عربی، انگلیسی و فرانسه تبعیض جنسی کمتری دارد. به طور مثال در زبان فارسی کلمه ها دارای جنس نیستند یا در ضمایر شخصی و اشاره و نشانه های جمع جنسیّت مطرح نیست. تنها مورد تبعیض جنسی در زبان فارسی برخی کاربردهای بزرگان نظم و نثر در متون مهم و کهن فارسی است؛ واژه هایی همچون بنی آدم که در معنای نوع آدمی به کار می رود و نه به معنی پسران آدم و یا واژه هایی همچون مرد و مردی و مردانگی و جوانمردی که به معنای برتری و نیکی و بزرگی و توانایی مورد استفاده قرار می گیرند و واژه هایی همچون زن و زنانگی نقطه ی مقابل آن ها هستند و روشن است که واژه های گروه نخست معنی مثبت و گروه پسین معنای ضعف و ناتوانی دارند.

زبان فارسی در سال های اوّل، دوّم و سوّم نظری دبیرستانی در رشته های تحصیلی علوم تجربی و ریاضی و علوم انسانی کتابی مجزّا و مستقل دارد. در تمامی این کتاب ها تبعیض جنسی به نفع جنس مذکّر فراوان به چشم می خورد. این تبعیض هم در کمیّت است و هم در کیفیّت. نویسندگان محترم کتاب های درسی نوشته های خود را از انواع افکار قالبی و کلیشه ای تبعیض آمیز انباشته و ندانسته اند دختران ما که نیمی از مخاطبان آن ها هستند، از تصاویر ناقص و ضعیف منعکس شده از زنان در متن کتاب های درسی تأثیر می پذیرند و با نیم نگاهی به دنیای اطراف خود در خانواده و جامعه و آن گاه کتاب های خود به این یقین خدشه ناپذیر می رسند که جنس زن پایین تر و ضعیف تر و محدودتر از جنس مرد است و به این ترتیب مدرسه های ما جایگاهی می شود برای فراگیری و تحکیم پایه های تبعیض جنسی.

به این ترتیب، زبان فارسی تنها به آموزش دستور زبان، نگارش و املا نمی پردازد بلکه به طور ضمنی به برتری جنس مذکّر بر مؤنّث صحّه می گذارد. مثال هایی که در این کتاب ها می آید، به خوارشمردن زنان و دختران و بزرگ داشت مردان و پسران می پردازد و چنان سدّ محکمی بین این دو جنس متفاوت ایجاد می کند که گویی هر گروه ویژگی های منحصر به فرد خود را دارد و دو جنس نه متفاوت که مخالف و متضاد هستند. در این مثال ها نقش های همراه با قدرت، اعتبار و خلاقیّت و اهمیّت متعلّق به جنس مذکّر است و نقش های کوچک، کم اهمیّت و سنّتی مختصّ زنان است. در مثال های مربوط به زنان، زنان چنان نموده می شوند که گویی همیشه مادر هستند و در محدوده ی خانواده و در ارتباط عاطفی با فرزندان خود حقّ حیات دارند؛ درحالی که واقعیّت همیشه چنین نیست وزن غیر از محدوده ی خانواده و ایفای احتمالی نقش مادری، در جامعه و اقتصاد و سیاست هم فعّال و پویاست و باز واقعیّت این است که همه ی زنان، مادر نیستند، نمی خواهند و یا نمی توانند مادر باشند و تنها امتیاز زن، مادر بودن او نیست و باز واقعیّت این است که همه ی زنان خواهان و مشتاق انگشتری طلا نیستند[2].

زنانی هستند که به تنهایی زندگی می کنند، کار می کنند و از انسانیّت هم هیچ کم ندارند امّا مثال های کتاب های زبان فارسی زنان را فقط و فقط درون خانواده به تصویر می کشد و کسانی از ارتباط های اجتماعی او در محیط کار و جامعه ارائه نمی دهد. در مقابل، جنس مذکّر به ندرت درون خانه و خانواده حضور می یابد و بیشتر در جامعه و محلّ کار و فعّالیّت های اجتماعی مطرح می شود. در مقابل یک «سیمین» که انگشتری طلا می پسندد، ده ها و ده ها «علی» هست که کتاب می خواند و به کتابخانه و کوه نوردی می رود و کارهای مفید دیگر از او سرمی زند و چنین است که دختران ما می پذیرند زن باید مادر باشد تا معنا شود چرا که در بیرون از خانواده هیچ مفهومی ندارد و دامنه ی استعدادها و توانایی هایش محدودتر و کم تر از جنس مذکّر است امّا به نظر نمی رسد این نتیجه گیری، هدف آموزش و پرورش باشد که تأمین برابری امکانات برای هر دو جنس است.

پیش از پرداختن به متن کتاب های زبان فارسی دبیرستان لازم به توضیح است که پیش زمینه ی تبعیض جنسی در کتاب ها و موادّ

درسی دوره ی راهنمایی تحصیلی فراهم شده است. به این ترتیب که پسرها در درس حرفه وفن خود به نجّاری می پردازند، میز و صندلی می سازند، باتری و مولّد برقی درست می کنند، انواع آزمایش های مکانیکی انجام می دهند و در مقابل، دختران خیاطی و گلدوزی و بافتنی و آشپزی و کوتکیاری می آموزند و روشن است که اگر پسری به خیّاطی یا گلدوزی علاقه ی بیشتری نشان بدهد و یا برعکس دختری بخواهد نجّاری کند، چه برخورد و نمره ای در انتظار او خواهد بود!

***

در این بخش نویسنده به بررسی کتاب های زبان فارسی دوره ی دبیرستان پرداخته است تا موارد تبعیض جنسی را در آن بیابد. این بررسی در دو بخش تحلیل کمّی و کیفی صورت گرفته است. در بخش نخست تعداد اشخاص مذکّر و مؤنّث موجود در متن درس ها، خودآزمایی ها و بیاموزیم ها باهم دیگر مقایسه شده اند و در بخش تحلیل کیفی، صفات و ویژگی های هر دو جنس و کارکردهای آنان را از متن درس ها و مثال های خودآزمایی ها استخراج کرده اند تا مورد ارزیابی و قضاوت قرار گیرند.

نویسنده ی محترم به همین ترتیب طیّ سه جدول ۱ ـ ۲ و ۳، ۷۳ مورد جمله هایی را که در متن درس و خودآزمائی ها و بیاموزیم ها و مثال ها محتوی نام و عنوان مذکّر است، فهرست کرده اند و علاوه بر آن ۵۳ نام از اعلام مشاهیر و بزرگان کتاب را از خواجه نظام الملک و ضحّاک و فردوسی تا سنجر و دهخدا که در کتاب آمده استخراج نموده اند که نمونه ای از جدول ها را دیدیم.

کار استخراج جمله های حاوی نام های مذکّر در کتاب زبان فارسی ۲ نیز طیّ جدول های شماره ۴ و ۵ به همین

جدول شماره ی (۱) : شامل تحلیل کمّی است دربرگیرنده ی تمام مثال هایی می شود که نام جنس مذکّر در آن آمده است از قبیل :

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۱) ـ سال اوّل دبیرستان ـ چاپ ۷۹
۱ـ متن درس	مذکّر

۱ـ آن پسر توپ را به فرهاد می دهد.	(درس ۲ ـ ص ۱۰)
۲ـ آن پسران توپ را به فرهاد می دهند.	(همان)
۳ـ علی آمد.	(درس ۴ ص ۱۷)
۴ـ علی دوستش را دید.	(همان)

جدول شماره ی (۵)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۲۱) ـ سال دوّم دبیرستان ـ چاپ ۷۹
۱ـ متن درس	مذکّر

۱ـ تو و حسن، حسن با تو، حسن باعمویش، من و حسین، علی وما، حسن ومن.	(درس ۲ ـ ص ۹)
۲ـ همه او را علی می نامیدند.	(درس ۴ـ ص ۲۱)
۳ـ مردم علی را دانا می شمارند.	(همان)
۴ـ او علی است.	(همان)
۵ـ عیدی مش رضا یادتون نره.	(درس ۵ ـ ص ۲۸)

جدول شماره ی (۳)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۲) ـ سال دوّم دبیرستان ـ چاپ ۷۹
۴ـ اعلام مشاهیر و بزرگان	مذکّر

انس بن مالک، ابوعمیر (ص ۱۱) ـ ابوعلی سینا (ص ۱۰)
غلام محمّدخان طرزی افغانی، امیرعبدالرّحمن خان(ص ۱۷)
رستم (ص ۱۸)، پرویز ناتل خانلری، دهخدا، جلال آل احمد (ص ۲۵)
هوشنگ مرادی کرمانی (ص۲۸)
سهراب سپهری، حافظ میرآفتابی (ص ۲۹)

بررسی دو کتاب زبان فارسی ۳ رشته ی نظری ـ غیرانسانی نیز به صورتی که می آید، ادامه می یابد:

جدول شماره ی(۹)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۴) ـ سال سوّم دبیرستان ـ غیرانسانی چاپ ۷۹
۴ ـ متن درس	مذکّر
۱ ـ کار آن‌ها مرد (کار آن مردها)	(درس ۱ ـ ص ۱۰)
۲ ـ علی به خانه می‌رود؟	(درس ۶ ـ ص ۵۱)
۳ ـ علی به خانه می‌رود.	(همان)
۴ ـ در زمان قدیم مرد تنگدستی... زندگی می کرد.	(درس ۸ ـ ص ۶۰)

جدول شماره ی ۱۰ مربوط به خودآزمایی کتاب است به شرح زیر:

جدول شماره ی(۱۰)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۳) ـ سال سوّم نظری غیر انسانی ـ چاپ ۷۹
۲ ـ خودآزمایی	مذکّر
۱ ـ حسن به برادرش گفت که مقاله‌اش منتشر شده.	(درس ۳ ـ ص ۳۴)

حاصل جدول های شماره ی ۹ تا ۱۰ بررسی ۵۰ جمله از متن، تمرین ها و خودآزمایی های کتاب مزبور است. کتاب بعدی زبان فارسی ۳ سال سوّم علوم انسانی است و حاصل آن دو جدول زیر:

جدول شماره ی (۱۲)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۳) ـ سال سوّم علوم انسانی ـ چاپ ۷۹
۲ ـ خودآزمایی	مذکّر
۱ ـ بابام می‌آید: لباسش پر از بوی آفتاب است.	(درس ۱۱ ـ ص ۹۰)
۲ ـ حسن به برادرش گفت که مقاله‌اش منتشر شده.	(درس ۲۸ ـ ص ۲۱۹)

جدول شماره ی (۱۳)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۳) ـ سال سوّم انسانی ـ چاپ ۷۹
۳ ـ بیاموزیم	مذکّر
۱ ـ علی به بازار رفت.	(ص ۱۷۷)
۲ ـ علی به خانه می‌رود؟	(ص ۱۷۸)
۳ ـ چرا علی به خانه نرفت؟	(ص ۱۷۸)
۴ ـ حمید دیروز با دوستش به کوه‌نوردی رفت.	(ص ۱۸۳)

بقیّه ی مقاله شامل تحلیل کمّی نام و عنوان و مشاغل مونّث است به ترتیبی که عیناً می‌آید.

ترتیب ادامه یافته است که نمونه ای از آن را می بینیم(جدول شماره ی ۵).

این سیاهه نیز با ۶۳ جمله از مثال های کتاب زبان فارسی ۲ طیّ سه جدول شماره ۵ و ۶ و ۷ شامل تمرین ها، متن، خودآزمایی و بیاموزیم دنبال می شود و در پایان آن فهرست اعلام، مشاهیر و بزرگان کتاب طیّ جدول شماره ۸ به شرح روبرو می آید:

چنان که ملاحظه می شود، از جدول شماره ی یک الی سیزده متعلّق به جنس مذکر و از جدول شماره ی چهارده الی بیست مربوط به جنس مؤنّث است و جداول شماره های ۲۱، ۲۲ و ۲۳ برابری دو جنس را نشان می دهند.

بلندی و کوتاهی جداول از نظر کمّی نشانه ی تبعیض جنسی به سود جنس مذکّر است. از لحاظ کیفی نیز با نیم نگاهی به محتوای جدول ها درمی یابیم که تمامی صفات مثبت و کارهای مفید همچون کتاب خواندن و اهل مطالعه بودن، با دقّت و پیگیری درس خواندن، صاحب شغل مهم و مفید در جامعه بودن، شجاعانه جنگیدن، ورزش کردن و کوه نوردی رفتن، مسافرت کردن و فعالیّت های جنبی دیگر همچون درخت کاشتن و میخ و تخته خریدن و برنده ی المپیاد علمی شدن، در کار خود ماهر بودن، به وظیفه عمل کردن، خانه خریدن، امیدوار بودن، خوش قول بودن، به کتابخانه رفتن، به پدر نازیدن، مقاله منتشر کردن، درستکار بودن و... همگی مربوط به جنس مذکّر می شوند. اعلام بزرگان و مشاهیر علمی و ادبی نیز اکثریّت قریب به اتفاق مذکّر هستند و در مقابل ده ها تن از مشاهیر مذکّر، تنها دو مورد مؤنّث در تمامی کتاب های زبان فارسی به چشم می خورد.

در مثال های مربوط به جنس مذکّر، این جنس در جامعه و در فعالیّت های

جدول شماره‌ی (۱۴)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۱) ـ سال اوّل دبیرستان ـ چاپ ۷۹
۳ـ بیاموزیم	مؤنث

۱ـ من مادرم را دوست دارم.	(درس ۱۳ ـ ص ۶۸
۲ـ سیمین آن انگشتر را پسندید.	(درس ۱۶ ـ ص ۸۰)
۳ـ سیمین دو انگشتر را پسندید.	همان
۴ـ سیمین کدام انگشتر را پسندید.	همان
۵ـ سیمین بهترین انگشتر را پسندید.	همان
۶ـ سیمین انگشتر زیبا را پسندید.	همان
۷ـ سیمین انگشتر دیگر را پسندید.	همان
۸ ـ سیمین انگشتر طلا را پسندید.	همان
۹ ـ سیمین همان انگشتر طلا را پسندید.	همان
۱۰ ـ نرگس جلالی، فرشته نیکخو، زهرا عبّاسی (نویسنده‌ی سه نامه مؤنث است در مقابل هشت نامه از جنس مذکر)	
(درس ۲۲)	

جدول شماره‌ی (۱۵)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۱) ـ سال اوّل دبیرستان ـ چاپ ۷۹
اعلام مشاهیر و بزرگان	مؤنث

۱ـ متنی داستانی نوشته‌ی خانم منیرو روانی‌پور با نام کنیزک نقل شده است.

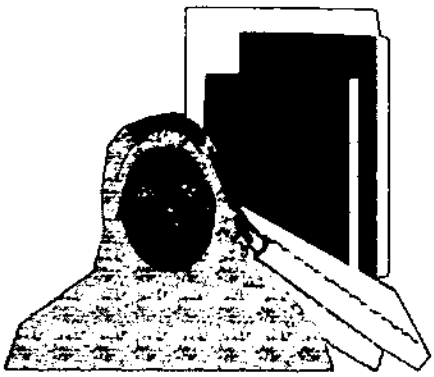
(درس ۱۴ ـ ص ۷۲)

جدول شماره‌ی (۱۶)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۲) ـ سال دوّم دبیرستان ـ چاپ ۷۹
متن درس	مؤنث

۱ـ مریم نامه نوشت.

(درس ۱۰ ـ ص ۵۵)



اجتماعی معرّفی می‌شود و نقشی بسیار جزیی و کم‌رنگ در محدوده‌ی خانواده و در ارتباط با اعضای خانواده برعهده می‌گیرد. درحالی‌که زنان همیشه در محدوده‌ی خانواده مطرح می‌شوند و در بیشتر موارد سخن از مادر و ارتباط عاطفی او با فرزندانش می‌رود و اگر هم زن به صورت مادر معرّفی نمی‌شود، نقش مفیدی به او واگذار نمی‌شود بلکه او را در هنگام خرید و پسند انگشتری طلا می‌بینیم.

این تصاویر ناقص و یک بعدی از زنان، با واقعیّت‌های فرهنگی و اجتماعی امروز کشور ما سازگار نیست. امروز زنان و دختران ما دیگر زندانیان چهاردیواری خانه‌هایشان نیستند و تنها ارتباط آن‌ها با فرزندانشان نیست. بلکه بخش‌های بزرگ ازچرخ اقتصاد و صنعت و دیگر خدمات اجتماعی همچون پزشکی و پرستاری و معلّمی و... به دست توانای زنان می‌گردد. پس چگونه است که نویسندگان محترم کتاب‌های درسی چشم بر واقعیّت‌های اجتماع خود بسته و زن را همچون سده‌های پیش در محدوده‌ی خانه‌ها سرگرم بچّه‌داری و خیاطی و آشپزی می‌بینند؟ چرا در مقابل ده‌ها «علی» کتاب‌خوان نباید یک «مریم» درس‌خوان هم باشد؟ چرا هیچ دختری مهندس ساختمان نمی‌شود و هرگز به کوه‌نوردی نمی‌رود؟

جدول شماره‌ی (۱۷)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۲) ـ سال دوم دبیرستان ـ چاپ ۷۹
خودآزمایی	مؤنث

۱ـ

۲ـ

جدول شماره‌ی (۱۸)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۳) ـ سال سوم غیر انسانی ـ چاپ ۷۹
اعلام مشاهیر و بزرگان	مؤنث

۱ـ پروین اعتصامی

(خودآزمایی ـ ص ۱۷)

جدول شماره‌ی (۱۹)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۳) ـ سال سوم غیر انسانی ـ چاپ ۷۹
	۱ـ متن درس مذکّر

۱ـ شکفته‌ترین گل هستی، نگاه متبسم مادر به فرزند است.

(درس ۴ ـ ص ۳۹)

۲ـ دل هر مادر سرشار از محبت فرزند است.

(درس ۵ ـ ص ۴۴)

۳ـ مادر دست کودکش را گرفت.

(درس ۱۰ ـ ص ۸۰)

۴ـ مادر کودک را غذا داد.

(درس ۱۲ ـ ص ۹۷)

شاید کاربرد نام زنان به غیرت مردانه‌ی جامعه‌ی ما برمی‌خورد، در این صورت آیا بهتر نیست به جای اسامی اعمّ از مذکّر و مؤنّث از عناوین استفاده شود؛ عناوینی همچون معلّم، استاد، مهندس، مدیر، کارمند، دانش‌آموز و... که شامل هر دو جنس هم باشند؟

جدول شماره‌ی (۲۰)

الف ـ تحلیل کمّی	زبان فارسی (۳) ـ سال سوم انسانی ـ چاپ ۷۹
	۱ـ متن درس مؤنث

۱ـ مادر ابراهیم هر روز او را شیر همی دادی.

(درس ۲۰ ـ ص ۱۴۷)

۲ـ نگاه متبسّم مادر به فرزند، شکفته‌ترین گل هستی است.

(درس ۲ ـ ص ۲۱)

۳ـ دل هر مادر سرشار از محبت فرزند است. پس مادر چگونه می‌تواند جز خیر و صلاح فرزندش بخواهد؟

(درس ۲ ـ ص ۲۸)

۴ـ مادر کودک را غذا داد.

(درس ۸ ـ ص ۶۲)

جدول شماره‌ی (۲۱)

برابری دو جنس	زبان فارسی (۱) ـ سال اوّل دبیرستان ـ چاپ ۷۹

۱ـ پسران و دختران جوانی که امروز در سنگر دانش با دیو نادانی پنجه در افکنده‌اند، پهلوانان سرافراز فردای این مرز و بوم‌اند.

(درس ۱۲ ـ ص ۶۲)

۲ـ در یک نوشته‌ی ساده و صمیمی مادربزرگ یا پدربزرگ خود را وصف کنید.

(درس ۱۸ ـ ۹۷)

۳ـ از پدر یا مادر خود بخواهید که یکی از خاطرات خود را برای شما نقل کنند.

(درس ۱۹ ـ ص ۱۰۲)

۴ـ با رعایت اصول نامه‌نگاری نامه‌ای دوستانه بنویسید برای برادر اسیرتان یا خواهرتان که از شما دور است.

(ص ۱۳۱)

پی‌نوشت

۱ـ پیکار با تبعیض جنسی ـ آندره میشل ـ محمدجعفر پوینده ـ ص ۱۷.

۲ـ زبان فارسی (۱) ـ چاپ ۷۹ ـ ص ۸۰.

خیمه و خرگاه

نویسنده‌ی مقاله خانم زهرا دری (۱۳۴۰ - کرج) دبیر زبان و ادبیّات فارسی شهر کرج، دانشجوی دکتری دانشگاه تهران در رشته‌ی زبان و ادبیّات فارسی است. نویسنده این مطلب را با استناد و در توضیح بیتی از منوچهری دامغانی در کتاب زبان و ادبیّات فارسی پیش دانشگاهی نگاشته است.

کلید واژه‌ها: خیمه، خرگاه، خرگاه آسمان، سراپرده، یار خرگهی، ماه خرگهی

***

«... بر گل‌تر عندلیب گنج فریدون زده است
لشکر چین در بهار خیمه به هامون زده است
لاله سوی جویبار خرگه بیرون زده است
خیمه‌ی آن سبزگون، خرگه این آتشین

ابیاتی که ذکر شد، قسمتی از مسمّط مشهور منوچهری دامغانی است که در کتاب زبان و ادبیّات فارسی پیش‌دانشگاهی آمده است. نیز در خودآزمایی درس این پرسش مطرح شده است که «چرا شاعر برای لاله، خرگه و برای لشکر چین، خیمه را ذکر کرده است؟» این پرسش تمامی دبیران ادبیّات را بر آن می‌دارد که معنی واژه‌ی «خرگاه» و «خیمه» را در فرهنگ‌ها جست‌وجو کنند و از آن‌جا که در فرهنگ‌های سهل‌الوصول‌تری چون «معین» و «عمید»، «خرگاه» به معنی خیمه‌ی بزرگ آمده است، به‌ناچار، گاه نهایت جست‌وجو بدین تأویل می‌انجامد که «لاله دارای ساقه‌ی بلند است و سبزه‌ها کوتاه‌تر، پس لاله خرگاه زده است و سبزه‌ها که کوتاه‌ترند خیمه!» بی‌توجّه بدین مطلب که خیمه و خرگاه هر دو برافراشته می‌شوند و «خلاف رای اولوالاذواق» است که فرش زمرّدینی که فرّاش باد صبا آن را گسترده است خیمه‌ی برافراشته باشد. به لغت‌نامه استاد دهخدا مراجعه می‌کنیم:

«خرگاه: جا و محلّ وسیع (ناظم‌الاطبّا) (برهان قاطع)، مؤلّف لغت‌نامه آن را از «خر» به معنی بزرگ و «گاه» به معنی «جای» و «تخت» دانسته‌اند. صاحب غیاث اللّغات می‌گوید: جای خوشی است چرا که «خر» بالکسر به زبان پهلوی به معنی خوشی احوال است و خرگاه که به معنی خیمه‌ی مستعمل است به مناسبت آن است که خیمه نیز جای خوشی است. از «رشیدی»، «مدار»، «مؤیّد»، «کشف». صاحب برهان نوشته خر بالفتح به معنی کلان چنان که در لفظ «خربشته» و «خرمگس» و لفظ «گاه» به معنی خیمه‌ی مطلق، پس به لفظ خرگاه بالفتح خیمه‌ی کلان باشد. سراج اللّغات نوشته که خرگاه بالکسر به معنی جای خوشی و تحقیق آن است که خرگاه به فتح باشد موافق قیاس به معنای جای بزرگ و کسر خاء به سبب کراهیت فتح خاء است که از اشتراک به معنی حمار پیدا می‌شود.[1]

صاحب فرهنگ معین در ذیل خرگاه می‌آورد که: xar-gāh= خرگه، خیمه‌ی بزرگ، سراپرده و خرگاه اخضر کنایه از آسمان... و خرگاه‌زدن: خیمه بزرگ زدن، نصب کردن خیمه.

چنان چه از مطالب مذکور برمی‌آید در اغلب فرهنگ‌های متأخّر، خرگاه را خیمه‌ی بزرگ دانسته‌اند جز غیاث‌اللّغات و سراج اللّغات که آن را «جای خوشی» معنی کرده‌اند. نیز قلقشندی در صبح الاعشی (ج ۲ ص ۱۳) می‌گوید: «وهی بیتٌ منْ خشب مصنوع علی هیئةٍ مخصوصةٍ و یغشی بالجوح و نحوه، تحمل فی السّفر لتکونَ فی الخیمه للمبیت فی الشتاء وقایة البرد.»[2] خرگاه جایگاهی است اطاق گونه که از چوب سازند و بر آن پرده افکنند و در سفر به کار برند بخصوص در زمستان.

حال اگر به شواهد نظم و نثر توجّه کنیم بیانگر آن است که لفظ «خرگاه» در ادب فارسی موارد استعمال چندگانه‌ای دارد: یکی به معنی مطلق خیمه و مترادف خیمه که گاه مفهوم بزرگی را نیز با خود به همراه دارد. نظیر ترکیبات «خرگاه شش طاق»، «خرگاه آسمان»، «خرگاه خضرا»، «خرگه ازرق»، «خرگاه مینا»... که اغلب کنایه از آسمان است و در این موارد بدون شک می‌توان خیمه را جانشین آن ساخت چنان که شاعران و نویسندگان نیز چنین کرده‌اند. مورد دیگر به کارگیری توأمان این دو واژه است به گونه‌ای که با یکدیگر به جهت همراهی تناسب دارند زیرا هر دو وسیله‌ای بوده‌اند که در هنگام کوچ و سفر به کار می‌رفته است.

ـ «ندیدند زنده کسی را به جای
زمین پر زخرگاه و پرده‌سرای
ـ زخرگاه وزخیمه و بارگی
بسازید پیران به یکبارگی
ـ نه خیمه نه خرگه نه بارونه
چنین چند باشد سپه گرسنه»[3]

و مورد سوّم که مهم‌ترین مورد است و رابطه با مقال ما دارد آن است که بسیاری از شواهد نظم و نثر ـ بخصوص در قرن ۵ و ۶ که هم‌زمان و نزدیک به عصر منوچهری است ـ بیانگر آن است که نه تنها در مواردی خرگاه بزرگ‌تر و هم‌اندازه‌ی خیمه نیست بلکه کوچک‌تر نیز هست «و دستش بشکست پوشیده او را در سرای پرده بردند به خرگاه بر تخت خوابانیدند و هوش از وی بشد.»[4]

«امیر (مسعود) در خیمه در رفت و به خرگاه فرود آمد.»[5]

«قصد شکارگاه کردم و نزدیک نماز شام آن‌جا رسیدم، یافتم سلطان را همه روز شراب خورده و پس به خرگاه رفته و خلوت کرده، ملطّفه نزدیک آغاجی خادم بردم و بدو دادم و جایی فرود آمدم نزدیک سرای پرده. وقت سحرگاه فرّاشی آمد و مرا بخواند. برفتم. آغاجی مرا پیش برد امیر بر تخت روان بود در خرگاه.»[6]

ر ادب فارسی

* زهرا دری ـ کرج

«آن غلامان بی‌وفا را که آن ناجوانمردی کردند، بسیار بنواختند و امیری ولایت و خرگاه دادند.»[۷]

ملاحظه می‌شود که «از تاریخ بیهقی چنین برمی‌آید که خرگاه را در میان خیمه می‌گذاشته‌اند و آن هنگام که امیر در خرگاه بود مأموران رسمی نمی‌توانسته‌اند به حضورش برسند.»[۸]

در ترجمه‌ی تاریخ یمینی آمده است: «ازجانب چین لشکری با صد هزار خرگاه به مخاصمت او قصد بلاد اسلامی بیرون آمدند.»[۹] که قاعدتاً یک لشکر نمی‌تواند و ضرورتی ندارد که با صد هزار خرگاه به مفهوم خیمه‌ی بزرگ حرکت کرده باشد.

سنایی در حدیقه الحقیقه می‌گوید:

زده صدره «یُحبّهُم» خرگه
در سرا پرده‌ی «یحبّونه»[۱۰]

در تاریخ جهان‌گشا نیز آمده است که «... از این حال سلطان را یکی اعلام کرد آن شب خوابگاه بدل فرمود و خرگه بگذاشت نیم شبی دست به تیره بگشادند بامداد از زخم تیر خرگاه را چون سوراخ های غربال دیدند.» و در جای دیگر «... اندرون آن پنج خانه بود مانند خرگاه جدا جدا در هریک پسری نشسته و در مقابل دهان هر یک نایژه‌ای آویخته که به قدر حاجت شیر می‌داد»[۱۱]

علاوه بر موارد مذکور وجود تعبیراتی چون «یار خرگهی»، «ماه خرگهی»، «بت خرگاهی» که کنایه از معشوق پرده‌نشین و «خرگاه نشین» که کنایه از سرور و رئیس قوم و حتی «خرگاه ماه» و «خرگاه کیوان»، «خرگه خورشید» دلالت بر انفرادی بودن خرگاه دارد و علوّ مقام و خلوت‌گزینی خرگاه‌نشین. به شواهد ذیل توجّه نمایید.[۱۲]

ـ نشستگه رود و می ساختند
زبیگانه خرگه بپرداختند (فردوسی)

ـ روز باشد به خیمه‌ی قاقم
شب در آید به خرگه سنجاب (سوزنی)

ـ «چون نزدیک وی رفتم در خرگاه تنها بود مرا بنشاند و هر که بود همه را دور کرد» (تاریخ بیهقی)

ـ «یک روز گرمگاه در سرای پرده به خرگاه بود به صحرای بُست و من و نُه یار من از آن غلامان بودیم که شب و روز یک ساعت از پیش چشم وی غایب نبودیم... متظلّمی به در سرای پرده آمد و بخروشید. نوبت مرا بود و من بیرون خرگاه بودم با یارم.»[۱۳] (ظاهراً سرای پرده همان خیمه است)

بدین ترتیب به نظر می‌رسد که نظر کسانی چون صاحب غیاث اللّغات و سراج اللّغات که «خرگاه» را «جای خوشی» معنی کرده‌اند به حقیقت نزدیک‌تر است و شاید لفظ «خر» با لفظ «خور» (خوردن) و یا (خورشید) بی‌ارتباط نباشد بخصوص این که به هر پشته‌ی بزرگی خرپشته اطلاق نمی‌شود باز در تاریخ بیهقی آمده است: «در همه لشکرگاه سه خرپشته دیدم که یکی سلطان را و دیگر امیر مودود را و سه دیگر احمد عبدالصّمد را؛ و دیگران سایه‌بان‌ها داشتند از کرباس»[۱۴]

اینک به بیت و پرسشی می‌پردازیم که در سرآغاز این مقال مطرح شد. منوچهری می‌گوید: «[گویی]... لشکر چین در بهار خیمه به هامون زده است/ لاله سوی جویبار خرگه بیرون زده است/ خیمه آن سبزگون خرگه این آتشین.» شاعر اشاره به انبوه درختان رنگارنگی دارد که چون خیمه‌ای برافراشته شده‌اند و خرگاه گل لاله خیمه‌ی کوچک و انفرادی اوست که در زیر خیمه‌ی درختان برپا شده است و بدین ترتیب به نظر می‌رسد که در این بیت «خیمه» را باید در مفهوم خیمه و سراپرده‌ی بزرگ و دسته‌جمعی در نظر گرفت و «خرگاه» را خیمه‌ی کوچک انفرادی که با کاربرد نوع سوّم این واژگان در ادب فارسی مطابقت دارد.

پانویس

۱. لغت نامه ـ دهخدا
۲. صبح الاعشی، قلقشندی ج ۲ ص ۱۳
۳. شاهنامه‌ی فردوسی، نقل از لغت نامه
۴. تاریخ بیهقی، نقل از لغت‌نامه
۵. تاریخ بیهقی، همان، ص ۴۰۱
۶. همان، ص ۲۱۷
۷. همان، ص ۹۵۹
۸. اصطلاحات دیوانی عصر سلجوقی و غزنوی، حسن انوری، ص ۳۵ که مؤلّف همین نظر را مطرح ساخته است.
۹. تاریخ بیهقی، نقل از لغت‌نامه
۱۰. حدیقة الحقیقة سنایی، تصحیح مدرّس رضوی. ص ۲۱۰
۱۱. تاریخ جهانگشای جوینی، تصحیح محمّد بن عبدالوهّاب قزوینی ج ۱ ص ۱۰۹ ـ ۴۰ و ۴۱
۱۲. شواهد نقل از لغت نامه
۱۳. تاریخ بیهقی، همان، ص ۶۷۶
۱۴. همان، ص ۹۵۷

منابع

۱ـ تاریخ بیهقی (ابوالفضل) به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران، مهتاب ۱۳۷۱
۲ـ اصطلاحات دیوانی دوره‌ی غزنوی و سلجوقی. دکتر حسن انوری تهران، سخن، ۱۳۷۳
۳ـ حدیقة الحقیقه سنایی، به تصحیح استاد مدرّس رضوی ـ انتشارات دانشگاه ـ ۱۳۷۴
۴ـ صبح الاعشی قلقشندی (ابوالعبّاس احمد)/ ۱۱ جلد، قاهره، ۱۳۳۵ قمری
۵ـ تاریخ جهان گشا جوینی ـ محمّد بن عبدالوهّاب قزوینی ـ تهران ـ ارغوان ۱۳۷۰
۶ـ لغت نامه علی اکبر دهخدا (دوره جدید) جلد ۷ ۱۳۷۷
۷ـ فرهنگ فارسی معین
۸ـ برهان قاطع

چکیده‌ی مقاله

مقاله‌ی حاضر بیان نکته‌ای ظریف درباره‌ی برخی قیدهای مشترک است و آن این که بسیاری از قیدها صرفاً به خاطر تشابه و اشتراک واجی با صفت، حرف، فعل و... قید مشترک محسوب شده‌اند، درحالی که قید مختص هستند و مقوله‌ی دستوری آن‌ها نیز قید است؛ زیرا تکیه و آهنگ این قیدها با تکیه و آهنگ و مفهوم صفت و فعل و حرف و... تفاوت دارد و از آن جا که تکیه و آهنگ از ممیزهای معنا و مقوله ساز در زبان است و تکیه و آهنگ این کلمات در مفهوم و کاربرد قیدی با تکیه و آهنگ کلمات مشابه در مفهوم و مقوله‌ی دیگر یکی نیست، لذا نوع یا مقوله‌ی دستوری آن‌ها، قید است نه صفت و حرف و فعل. عدم توجه به نقش تکیه و تنها توجه به اشتراک واجی این قیدها با کلمات مشابه در مقوله‌های دیگر سبب گردیده است آن‌ها را قید مشترک بخوانند، درحالی که قید مختص هستند.

سخنی در قید

کلید واژه‌ها: قید، ممیز، تکیه، آهنگ، واژه‌های پرسشی، قید مختص، قید مشترک

* دکتر حمید طاهری

عضو هیأت علمی زبان و ادب فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

زبان با دو گونه ممیز، معانی، مقولات (نوع دستوری) و عواطف واژه‌ها را تغییر می‌دهد و آن‌ها را از هم متمایز می‌سازد؛ یکی از ممیزها واج است که نمودی عینی و آشکار در زنجیره‌ی گفتار و نوشتار دارد. تغییر واج در ساختمان واژه معنا را تغییر می‌دهد؛ بنابراین واج یک ممیز معنا و مقوله‌ی درون زنجیری است.

نوع دوم ممیزهای معنا و مقوله در زبان، ممیزهایی هستند که داخل در زنجیره‌ی کلام نیستند بلکه خارج از آن هستند که به آن‌ها در اصطلاح ممیزهای زبرزنجیری گفته می‌شود که عبارتند از تکیه، آهنگ و مکث یا درنگ. در زبان فارسی تکیه و آهنگ در ساخت معنا و مقوله کارایی وسیع‌تر و بیشتری دارند و غالباً در زبان فارسی تکیه و آهنگ در تغییرات معنایی و مقوله‌ای همراه هستند؛ زیرا تکیه در زبان فارسی تکیه‌ی موسیقایی است.

تکیه یکی از هنری‌ترین ممیزهای معنایی و مقوله‌ای است و آن برجستگی‌ای است که روی یکی از هجاهای سازنده‌ی واژه‌های چند هجایی ایجاد می‌شود؛ به عبارت دیگر تکیه، فشار نفس بر روی یکی از هجاهای واژه هنگام ادا و تلفظ آن واژه است. ناگفته نماند که تکیه خاص هجا در زبان نیست؛ بلکه در جمله نیز تکیه نقش مهم و مؤثری دارد به خصوص حصر یا قصر بدون ادات حصر از طریق تکیه پدید می‌آید.

تکیه نیز می‌تواند چون واج معنا و مقوله‌ی واژه را عوض کند، همچنین نقش نحوی آن را تغییر بدهد و حتی عواطف موجود در دل واژه‌ها را شدت و ضعف ببخشد. به جهت دریافت بهتر کارکرد تمایزدهندگی تکیه مثال‌هایی می‌آوریم.

همان طور که می‌دانیم کلمه‌ی گویا (guyā) از دو هجای gu و yā ساخته شده است. اگر هنگام تلفظ این واژه هجای اول را با تکیه یعنی با شدت نفس ادا کنیم، معنا و مفهوم «تردید» می‌دهد و از نظر نوع کلمه در مقوله‌ی قید جا می‌گیرد و اگر به عکس، هجای دوم آن را با شدت نفس ادا کنیم، معنا و مفهوم «ناطق، پرحرف و سراینده» می‌دهد و از نظر نوع دستوری در مقوله‌ی صفت قرار می‌گیرد. لذا واژه‌ی «گویا» با تکیه بر هجای اول مفهوم و مقوله‌ی ویژه پیدا می‌کند و با تکیه بر هجای دوم معنا و مقوله‌ای دیگر. پس واژه‌ی «گویا» را نمی‌توان از نظر مقوله‌ی دستوری فقط قید یا فقط صفت دانست؛ بلکه باید گفت گویا هم قید است و هم صفت. قید است با یک تکیه و آهنگ و مفهوم و صفت است با یک تکیه و آهنگ و مفهوم دیگر.

چنین‌اند کلماتی چون بزن، نوز، مگو، شاید، گویی، چرا، ولی، دورباش و...

کلمه‌ی «چرا» نیز چنین ماجرایی دارد؛ با تکیه و آهنگی خاص اسم است با مفهوم و معنایی پرسشی، با تکیه و آهنگ دیگر قید است با مفهوم آری و تصدیق. بدین تفصیل که اگر در تلفظ، تکیه بر هجای اول آن (چ) قرار گیرد، مفهوم پرسش پیدا می‌کند و از مقوله‌ی اسم است و اگر تکیه بر هجای آخر (را) قرار گیرد، مفهوم آری می‌یابد و از مقوله‌ی قید محسوب می‌شود؛ پس چرای قیدی همان چرای اسمی نیست. (۱)

در تتبعی که نگارنده طی تدریس کتب مختلف دستور زبان فارسی داشته است، به ذکر این نکته‌ی ظریف برخورد نکرده است و بویسندگان چه از طریق سهو و چه از راه عمد از آن گذشته‌اند. **

همان طور که می‌دانیم قید از لحاظ مقوله یا نوع دستوری به دو قسم مختص و مشترک تقسیم می‌گردد: قید مختص آن است که فقط قید است و جز قید کاربرد و مفهومی ندارد؛ مثل کلمات همیشه، هرگز، مالاً، همواره، ناگهان و... و قید مشترک کلمه‌ای است که در اصل قید نیست؛ اما گاه به ضرورت مفهوم و نقش قیدی در جمله می‌پذیرد؛ مثل تند، سخت، خوب، بد، سحر و...

در کتب دستور زبان در ذکر قیدهای مشترک به قیدهایی چون باید، شاید، گویی، گویا، مگر، چرا و... برمی‌خوریم که مشترک دانستن آن‌ها

جاد مشکل می کند. کلماتی چون شاید، باید،
ست، در سیر زمان مفهوم فعلی خود را از دست
ده اند و مفهوم قیدی پیدا کرده اند و در دستور
ان امروزی فقط در مفهوم قیدی به کار می روند
ه تحقیق در توصیف دستور زبان فارسی امروز
ها را باید از مقوله ی قید مختص دانست.
در این میان کلمه ای مثل گویی حالت بینابین
رد؛ یعنی در زبان امروز هم در مفهوم قیدی و
م فعلی به کار می رود. فعل از مصدر گفتن است
قید در مفهوم شک و تردید، اما با تکیه و آهنگی
فاوت.
متأسفانه کتب مختلف دستور زبان به این
ته ی طریف اشاره ای تحقیقی و تفصیلی
اشته اند و به مقوله و موضوع قیدهای مشترک
ین پرداخته اند.
برخی در تعریف قید مشترک می گویند:
یدی است که در غیر معنای قیدی نیز به کار
ی رود.» به این تعبیر که کلمه ای که قید مشترک
ت در اصل و نوع و مقوله ی دستوری قید
ست؛ اما کاربرد غیر قیدی چون صفت، اسم،
میر، حرف و... نیز در جمله پیدا می کند. (۲)
برخی دیگر در تعریف قید مشترک گفته اند:
ید مشترک، قیدی است که در اصل قید
ست، بلکه اسم یا صفت یا فعل یا ضمیر و یا
رف است که گاه، در جمله در نقش قید به کار
ی رود.» از نظر این دسته از صاحب نظران و
یسندگان، اصل و مقوله ی واژه هایی چون
ی، گویا، چرا، مگر و... فعل یا صفت یا
رف است که گاه در جمله کارکرد قیدی پیدا
ی کنند. (۳)
برخی دیگر از کتب دستور زبان بدون ذکر
ع یا مقوله ی دستوری بدین سخن بسنده می کنند
برخی از قیدهای مشترک با مقوله های صفت و
صل و اسم و پیوند (حرف ربط) مشترک
ستند. (۴)
بعضی دیگر از کتب دستور زبان بدون اشاره
نوع و مقوله ی واژه ای که کاربرد قیدی در جمله
ته است، آن را از گروه های قیدی بدون علامت
ی شمارند. (۵)
اما هیچ یک از تعاریف و نظرهای یاد شده به
ل این مشکل کمک نمی کنند. بر این که ما اصل
واژه ای چون «گویا» و اصفت بدانیم و گاه برای
نقش قیدی ذکر کنیم و یا به عکس، اصل آن را
قید بدانیم و کاربردهای دیگری برای آن
برشماریم، حل مشکل نکرده ایم. سخن این
راست که ما دو اصل یا دو مقوله ی دستوری کاملاً
مجزا و متفاوت داریم (یکی از مقوله ی قید و یکی
از مقوله ی صفت، اسم، حرف و...
چنان که ذکر شد یکی از هنری ترین ممیزهای
مقوله و معنا در زبان تکیه است. اگر اشتراک و
وجه تشابهی مثلاً بین واژه ی «گویا» در مقوله ی
قید و صفت است، این اشتراک صرفاً اشتراک در
واج های سازنده ی این کلمات است، نه در اصل
یا چیزی دیگر. اگر اشتراکی در واژه ی (بزن) در
مفهوم فعل امر و (بزن) در مفهوم صفت وجود
دارد، اشتراکی صرفاً واجی است. به همین قیاس
است تشابه فعل «گویی» با قید «گویی»، اسم
«چرا» با قید «چرا»، پیوند (حرف ربط) «مگر» با
قید «مگر» و... بنابراین بهتر است که به این نکته ی
اساسی و ظریف در تقسیم بندی انواع قید توجه
داشته باشیم که تلفظ و آهنگ و تکیه ی واژه های
ذکر شده و واژه هایی از این قبیل که عمدتاً خارج
از بحث قید است، تفاوت دارد.
حاصل کلام آن که واژه هایی چون گویی،
شاید، گویا، مگر، چرا، ولی، باید، بایست
و... همگی قید مختص می باشند نه قید مشترک؛
زیرا هم مفهوم ممتاز از مفهوم فعل و صفت و...
حرف دارند و هم تکیه و آهنگی متفاوت؛ لذا با
استفاده از ممیزهای زیرزنجیری تکیه و آهنگ این
نکته را می توان اثبات کرد که قیدهای فوق همگی
قید مختص هستند؛ یعنی مقوله ی دستوری آن ها
قید است و نه مقوله ای دیگر.
نگارنده اعتقاد ندارد که در زبان، قیدی به نام
قید مشترک نیست؛ بلکه معتقد است که قید
مشترک نوعی قید است و تردیدی نیز ندارد که
کلمات شجر، سال، تند، کند، آهسته، خندان
و... در اصل اسم و صفت می باشند که گاه نقش
و کاربرد قیدی پیدا می کنند** و در هر دو
صورت، یعنی چه در کاربرد قیدی و چه در کاربرد
غیر قیدی تفاوتی در تکیه و آهنگ آن ها وجود
ندارد؛ بلکه سخن از برخی قیدهایی است که ذکر
آن ها گذشت که از زیر مجموعه ی قیدهای
مشترک به شمار می آیند، در حالی که از
زیر مجموعه ی قیدهای مختص هستند؛ زیرا
تکیه گاه و آهنگ این واژه ها در مقوله ی قید و
غیر قید با هم متفاوت است.

پانویس

۱ـ جهت آشنایی بیشتر با تکیه و کارکردهای آن و دیگر زیرزنجیرهای ممیز می توان به آثار زیر مراجعه کرد:

- باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۰، صص ۲۴-۲۹.
- خانلری، وزن شعر فارسی، چاپ دوم، انتشارات توس، ۱۳۶۷، صص ۱۴۸-۱۵۸.
- شریعت، محمدجواد، دستور زبان فارسی، چاپ اول، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۴، صص ۷۰-۷۳.

۲ـ رک:

- مشکور، محمدجواد، دستورنامه، چاپ سیزدهم، انتشارات شرق، ۱۳۶۸، ص ۱۲۱.
- شریعت، محمدجواد، دستور زبان فارسی، چاپ اول، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۴، ص ۳۰۰.
- مشکوة الدینی، مهدی، دستور زبان فارسی (بر پایه نظری گشتاری) چاپ دوم، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۰، صص ۲۰۱-۲۰۲.
- خیامپور، عبدالرسول، دستور زبان فارسی، چاپ پنجم، کتابفروشی تهران، ۱۳۷۳، ص ۹۰.

۳ـ رک:

- انوری، حسن و احمدی گیوی، دستور زبان فارسی، چاپ ششم، انتشارات فاطمی، ۱۳۷۰، صص ۲۲۷-۲۲۹.
- ابوالقاسمی، محسن، دستور تاریخی زبان فارسی، چاپ اول، انتشارات سمت، ۱۳۷۵، صص ۲۵۶-۲۵۸.

۴ـ رک:

- فرشیدورد، خسرو، دستور امروز، صفی علیشاه، تهران، ۱۳۴۸، ص ۱۵۹.

۵ـ رک:

- باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، چاپ چهارم، تهران، نشر امیرکبیر، ۱۳۷۰، ص ۱۷۵.

** توجه نویسنده ی محترم را دست کم به این دو کتاب جلب می کنیم:
الف: دستور زبان فارسی (۱) ـ دکتر تقی وحیدیان ـ غلامرضا عمرانی، انتشارات سمت، بخش تکیه در کلمه و جمله ب: نوای گفتار در فارسی، دکتر تقی وحیدیان، دانشگاه جندی شاپور، ۱۳۵۷.

*** این برداشت نیز مبتنی بر همان دیدگاه سنتی است؛ درحالی که هیچ کدام از واژه های مشترک میان اسم و قید یا صفت و قید را نمی توان قبلاً در جایی طبقه بندی کرد و متعلق به آن جایگاه دانست و در کارکرد بعدی نقش دیگری هم برای آن قایل شد بلکه این واژه ها در هر دو طبقه دسته بندی می شوند و مشترک بودن آن ها هم به این معناست. در غیر این صورت می توانستیم آن ها را واژه های مثلاً «فرضی» بدانیم که گاه کارکردی جدای از طبقه ی اصلی خویش می یابند

معلّمان شاعر و نویسنده

ابراهیم دلیری مالوانی (۱۳۲۶ـ مالوان فومن) تحصیلات خود را در مکتب‌خانه آغاز کرد و با گرفتن دیپلم، معلّم روستا شد. چندی بعد در دانشسرای عالی به تحصیل پرداخت و با گرفتن مدرک کارشناسی، مدّت ۲۴ سال به تدریس در دبیرستان‌های رشت و فومن پرداخت. آن‌گاه در سال ۱۳۶۴ کارشناسی ارشد خود را از دانشگاه آزاد گرفت و به تدریس در همان‌جا مشغول شد. مالوانی در کنار تدریس به تألیف نیز اشتغال دارد. از آثار اوست:

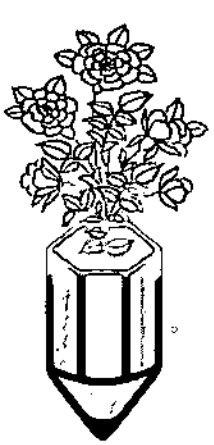
۱ـ ادبیّات معاصر ایران (نظم معاصر) در ۲ جلد و ۱۷۵۶ صفحه.

۲ـ ادبیّات معاصر ایران (نثر معاصر) در ۱ جلد و ۶۱۴ صفحه.

۳ـ سخن‌سالار گنجه و مقلّدان او در ۱ جلد.

۴ـ تاریخ ادبیّات ایران (از آغاز پیدایش ادب فارسی تا پایان دوره‌ی قاجاریّه) در ۴ مجلّد.

۵ـ آیین نگارش و ویرایش در یک جلد.



نصرت‌الله خاکیان (دلفان)

چشمان جادو

پناهم تاب گیسوی تو باشد
نگاهم بر دو ابروی تو باشد
که ای ماه جهان‌افروز زیبا
منوّر عالم از روی تو باشد
همین فتنه که در روی زمین است
از آن چشمان جادوی تو باشد
من سرگشته هر کس را که بینم
اسیر و کشتهٔ کوی تو باشد
چو دیده «خاکیان» آن خال رویت
به هر دم در تکاپوی تو باشد

خاکدان

آتش بزن بر جان ما آتش زن دوران ما
تا وارهم زین خاکدان عالم شود حیران ما
خواهم که شوری پا کنم در این جهان غوغا کنم
این قفل جان را وا کنم تا بشکند زندان ما
هر کس که جامی سر کشد دست از دو عالم برکشد
تا نزد جانان پر کشد کی بشنود فرمان ما؟
من ماهی دریای او جان می‌فشانم پای او
کس را نخواهم جای او چون می کند درمان ما
ای «خاکیان» عهد ازل را خوش نمودی در غزل
پیمان چو بستی با ازل اکنون شدی قربان ما

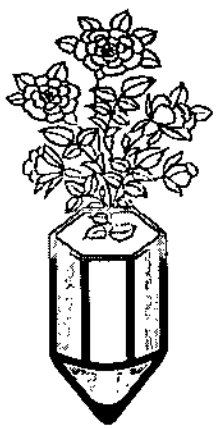
علیرضا رضایی (۱۳۴۵ ـ نهبندان) تحصیلات خود را در زاهدان پایان برد و از سال ۱۳۶۵ در مدارس نیک‌شهر و زاهدان به تدریس پرداخت. از سال ۱۳۶۲ شعر می‌گوید و اغلب غزل می‌سراید. نمونه‌ی شعر اوست:

ساقی کوثر

مرا تقدیر چون بر سر نوشتند
به مهر ساقی کوثر نوشتند
علی آن والی ملک ولایت
که نام دیگرش حیدر نوشتند
نه بر جان‌ها که بر طومار افلاک
علی را با خطی از زر نوشتند
به میدان نبرد او صف شکن بود
که اسم دیگرش صفدر نوشتند
هر آن کس بی‌ولای مرتضی بود
طلا گر بود خاکستر نوشتند
علی را خود ولایت از ازل بود
که حکم از خالق اکبر نوشتند
به تخت انّما منشور شاهی
به تاج لافتی افسر نوشتند
ملایک از ازل ملک سلونی
به نامش ثبت هر دفتر نوشتند
شفاعت بی ولایت از ولی نیست
کجا این قصّه با کافر نوشتند
ولایت با ولی‌الله اعظم
ملایک خط به خط دفتر نوشتند

اتّفاق سپید شکار

خوش آب و رنگ دفتر شعر بهار باش
سبز و بنفش و نیلی و نار و انار باش
توفان خنده بر لب ساحل شدن خوش است
زیباترین ترانهٔ زیباکنار باش
رؤیای خوابناک گران‌سایگی بسنج
بید بهشت گم‌شدهٔ انتظار باش
یک دوره چشم‌های تو را می کنم مرور
یک دوره اتّفاق سپید شکار باش
ای دیر سال خاطرهٔ برگ‌های تاک
در من شکفته بوسهٔ صبح بهار باش
روشن‌ترین تجسّم امیّد ای سپید
خندان هجای روشن شمع مزار باش
من چکّه چکّه می‌شوم و آب می‌شوم
باران‌ترین ترانهٔ هر شاخسار باش
این روزها سپیدهٔ ناز سحر شدی
پیوسته ناز بارهٔ لیل و نهار باش



اسدالله محمّدصادقی (کمال‌آباد رفسنجان ـ ۱۳۴۵) پس از طی تحصیلات دانشسرا به معلمی روی آورد از سال ۱۳۶۸ به شعر روی آورد. سه مجموعه به چاپ رسانده است با نام طلایه داران، راز سخن، گلی در کویر شکفت از شعر اوست:

«درویش»

ای خوش آن مرغی که در گلشن هیاهو می کند
ای خوش آن درویش کومسانه هوهو می کند
ای خوش آن عاشق که معشوقش به رسم عاشقی
هی اشارت سوی او با چشم و ابرو می کند
ای خوش آن مجنون که اندر وادی لیلای خود
غنچه‌ای از بوستان عشق را بو می کند
ای خوش آن بلبل که مَست و واله گل می‌شود
نغمه‌خوانی در میان یاس و مینو می کند
ای خوش آن مرغی که هر شب تا سحر از بهر عشق
می کند پرواز و بر هر کوی کوکو می کند
ای خوش آن دلبر که هر شب مَست می گردد ز مِی
عشقبازی تا سحر با یار مه‌رو می کند
ای خوش آن صادق که دور از زرق و برق این جهان
او غزلخوانی به سان و سبک خواجو می کند

اعظم دارابی (۱۳۴۷) در رشته‌ی زبان و ادبیّات فارسی در دانشگاه اراک گذراند. اکنون ۱۴ سال است که در منطقه ۱۴ تدریس می‌کند و با نشریات ادبی همکاری دارد، به شعر نو طبع می‌آزماید از اوست:

نازنین
قبله‌ی راز
بنگر
حس حیات گلبرگ
در همه آینه‌ها
پیدا بود
ز دلم آینه‌ای است
مثل آن
پنجرهٔ باز نگاهت
که مرا می‌شکند
در نفس آبی یاس
و نگاه تو
پُر از
یاس
و پُر از شاپرک
و
آینه‌هاست.

تافا

* دکتر محمدرضا سنگری

* هستی موج، محصول مستی اوست.

* گردباد صحرا، سماع مکرّر خاک است در جست‌وجوی مجنون.

* آسمان، کریم است و باران می‌بخشد و خاک؛ گل و درخت، ما، نیمی آسمانیم و نیمی خاک، کرامتمان کجاست؟

* هستی، همه سماع است با رقص موج، پایکوبی گردباد، لرزش موزون گیاهان و... در این همه سماع و وجد تو نیز چرخی بزن!

* پیامبری پایان نیافته است؛ هرگل، پیامبری است که از خاک مبعوث می‌شود تا پیام نسل‌های پیشین به امروزیان بگزارد.

* تکاپوی دانه در رُستن و گل در شکفتن، رسول ناگزیری «تکاپو» برای رفتن و شکفتن است.

* گذشتگان، پاره‌های وجود مایند که در خاک خفته‌اند؛ آهسته‌تر! زیر پای شما نیمی از شما خفته است!

* یا لیلی باش تا عالم همه مجنون شود، یا مجنون باش تا به شوق یافتنت همه‌ی لیلی‌ها سر به صحرا بگذارند.

* شبی لیلی باش، همه‌ی روزها مجنون تو می‌شوند.

* تلخ چرا؟ شیرین باش تا همه‌ی کوه‌ها متواضع اراده‌ات باشند.

* کوه‌ها، اعتبار خویش را مدیون تیشه‌ی فرهادند، کوهی که در آن عشق نگذرد، شایسته‌ی عبور نیست.

* کوه‌ها، هنوز و همیشه در انتظار موسیقی تیشه، سرمی‌کشند؛ تیشه‌ای بردار، شوری در افکن، شیری جاری کن.

* هر چشمه‌ای شیرین ندیده است؛ شور جوشیدن ندارد.

* صدای خدا، آرامش می‌آورد، همچنان که صدای پای مجنون، آرامش صحراست و صدای تیشه، موسیقی آرامش‌بخش کوهساران.

* هادی غلامی

گفتاری در باب افعال دو وجهی

افعال دو وجهی از مباحث گاه دشوار و گاه ساده ی زبان فارسی است. مؤلّف کوشیده است ابعاد دیگری از این نوع فعل را به اختصار روشن نماید. پیش‌تر نیز مقالاتی در این زمینه چاپ شده بود.

هادی غلامی (۱۳۴۵ ـ شازند) دبیر زبان و ادبیّات شهرستان شازند است که کارشناسی خود را در سال ۱۳۷۱ گرفت و اکنون درس‌های زبان فارسی و عربی را تدریس می‌کند.

کلیدواژه‌ها: دو وجهی، گذر، ناگذر، صیغه، زمان، معلوم، مجهول

مقدّمه؛

افعال دووجهی از مباحث مهم و گاه دشوار دستور زبان فارسی است که بیشتر مؤلّفان محترم کتب درسی از کنار آن ساده گذشته‌اند و در شرح و بسط آن فقط به یکی دو مثال بسنده کرده‌اند و اخیراً بحث مستقلّ آن را در کتاب زبان فارسی (۱) به پاورقی تبدیل کرده‌اند.

به چهار دلیل که در پی می‌آید فعل دووجهی اصولاً ماهیّت و وجود حقیقی ندارد و شکل تغییر یافته و مرخّم‌شده‌ی افعال مجهول است.

۱. فعل نام باید در تمام زمان‌ها و صیغه‌ها صرف شود و کاربرد داشته باشد. فعل‌های دووجهی اگرچه تام‌اند؛ امّا در زمان امر و مضارع التزامی کاربرد ندارند یا کاربردشان نامأنوس است.

برای مثال: آهن بگدازد، غذا بپز / لباس بدر / شیشه بشکند، شیشه بشکن

۲. افعالی که از مصادر مشهور به دووجهی (پختن، گسستن، دریدن، شکستن، ریختن و...) ساخته می‌شود فقط به شکل سوّم شخص مفرد ماضی کاربرد دارند. اگر آن‌ها را در صیغه های دیگر به کار ببریم کاربرد ندارند. جمله ۳ جزئی می‌شود و فعل دووجهی در هیچ صیغه‌ای جز سوّم شخص مفرد ماضی کاربرد نخواهد داشت.

مثال شیشه شکست، آب ریخت، طناب گسست و... را اگر به

نهاد فعل

صیغه‌های دیگر ببریم دیگر جمله‌ها ۲ جزئی نخواهند بود.

شیشه می‌شکنم،

مفعول فعل

آب ریختند، طناب گسستیم، غذا پخته باشیم و....

مفعول مفعول مفعول

۳. در جمله‌های دوجزئی با فعل، نهاد نقش فاعل را دارد؛ امّا اگر دقّت کنیم درمی‌یابیم در جمله‌هایی که برای جمله‌های دوجزئی از مصادر دووجهی مثال آورده می‌شود نهاد مفعول است نه فاعل و هرگاه نهاد جمله مفعول باشد آن جمله مجهول خواهد بود و جملات مجهول جمله‌هایی هستند که فاعل آن‌ها حذف شده است و مفعول به جای آن نشسته است.

در جمله‌ی حسن آمد حسن (نهاد ـ فاعل) و آمد فعل است؛ امّا در جمله‌ی شیشه شکست شیشه (نهاد ـ مفعول) است پس جمله‌ی شیشه شکست ۳جزئی است که مجهول شده است. شکستنِ شیشه فاعل می‌خواهد مثلاً سرما، سنگ و.... همچنین است غذا پخت. پختنِ غذا فاعل می‌خواهد مانند گرما، حرارت و....

پس در واقع شکل واقعی جمله‌هایی که آن‌ها را دوجزئی با فعل دووجهی می‌پنداریم چنین است:

او شیشه را شکست ⇐ شیشه شکسته شد ⇐ شیشه شکست

جمله‌ی معلوم — جمله‌ی مجهول — فعل مجهول مرخّم

آهنگر آهن را گداخت ⇐ آهن گداخته شد ⇐ آهن گداخت

جمله‌ی معلوم — جمله‌ی مجهول — فعل مجهول مرخّم

مثال‌های فوق به خوبی نشان می‌دهد که همه‌ی فعل‌هایی که در جملات ۲جزئی و ۳جزئی با مفعول (دووجهی) کاربرد دارند بدین شکل قابل تأویل‌اند؛ پس این فعل‌ها شکل مجهول شده‌ی افعال هستند و وجودی مستقل ندارند.

۴. جمله‌های دوجزئی را چون مفعول ندارند نمی‌توان مجهول کرد؛ مثلاً جمله‌ی «حسن آمد» مجهول نمی‌شود؛ همچنین جمله‌های علی نشست، ظالم مُرد، پرنده پرید و....

امّا جمله‌های دوجزئی با فعل‌های (دووجهی؟!) را می‌توان مجهول کرد: شیشه شکست ⇐ شیشه شکسته شد، غذا پخت ⇐ غذا پخته شد، لباس درید ⇐ لباس دریده شد و....

نتیجه

فعلی که در همه‌ی زمان‌ها کاربرد ندارد و جز در یک صیغه (سوّم شخص مفرد ماضی) صرف نمی‌شود و نهادش بر خلاف جمله‌های دوجزئی با مفعول است و برعکس جمله‌های دوجزئی شکل مجهول می‌پذیرد، چگونه می‌تواند وجود مستقلی و بحث مستقلی داشته باشد؛ پس بهتر است این گونه افعال را که تعدادشان محدود است، همان فعل مجهول مرخّم بنامیم و از بحث مستقل دووجهی بپرهیزیم و مانند صرف و نحو عرب تقسیم‌بندی را بر گذرا (متعدّی) و ناگذر (لازم) بنا گذاریم و هر فعلی را که بالقوّه به مفعول احتیاج دارد گذرا بدانیم و بقیّه‌ی افعال را ناگذر.*

* چاپ چنین مقاله‌ای به منزله‌ی تأیید آن نیست؛ از آن رو به چاپ آن مبادرت کردیم که باب بحثی باز شود وگرنه در صحّت علمی مطالب مقاله «امّا» و «اگر»های زیادی وجود دارد.

گزارش برگزاری دومین همایش علمی-آموزشی دبیران زبان و ادبیات فارسی استان مرکزی

دومین همایش علمی-آموزشی معلّمان زبان و ادبیات فارسی استان مرکزی هم‌زمان با میلاد پیامبر گرامی اسلام با هدف افزایش سطح علمی دبیران ادبیات فارسی با عنوان «بزرگداشت فردوسی و شاهنامه» با حضور دبیران ادبیات و علاقه‌مندان برگزار شد.

همایش با تلاوت آیات قرآن مجید آغاز شد و سپس دکتر مقامی دبیر انجمن ضمن خوش‌آمدگویی، گزارشی از فعالیت‌های انجمن در طول دو سال اخیر را بیان کرد. در ادامه، سخنران همایش «دکتر میرجلال‌الدّین کزازی» عضو هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبایی در موضوع «شاهنامه دیروز، امروز» سخنانی ایراد کرد.

وی به ویژگی‌های بنیادین شاهنامه در پهنه‌ی ایران و جهان و ویژگی برین یعنی فرهنگ‌سازی شاهنامه اشاره کرد و این که شاهنامه در زمینه‌های دیگر فرهنگی از جمله نگارگری و مقاله خوانی تأثیر به سزایی داشته است. به اعتقاد وی هنر شگرف فردوسی این است که خوانندگان، با قهرمانان شاهنامه می‌زیند و نمونه‌ی برجسته‌ی آن نام‌هایی است که ایرانیان بر فرزندان خود می‌نهند و از دید جامعه‌شناسی این نشانه‌ای است از پویائی و پایداری فرهنگی.

هنر دیگر فردوسی «سخنوری» است و از این روی ایران بزرگترین شاعران را پرورده است و به گمان دکتر کزازی ایران سرزمین سپند سخن است که همه‌ی سخنوران از جمله مولانا، سعدی، حافظ ریزه‌خوار خوان فردوسی هستند. کارکرد امروز شاهنامه این است که اگر بناست هم‌چنان ایرانی بمانیم و چیستی و هویت ایرانی را که از پیشینیان ستانده‌ایم به فرزندانمان بسپاریم چاره‌ای نیست که به شاهنامه روی آریم، سخنران درباره‌ی جهانی شدن اظهار نمود که روند تاریخی جامعه، ما را خواه ناخواه به سوی دهکده‌ی جهانی می‌کشد و در زمینه‌ی قلمرو فرهنگ بومی، اگر هم بخواهیم نمی‌توانیم جهانی شویم. نشانه‌های آن در گوشه و کنار جهان قابل مشاهده است و راز ماندگاری ایران‌زمین در همین بومی‌گرایی است که در طول سال هر روز را به نامی از فرهیختگان می‌خوانند، امّا هیچ‌یک شور و هنگامه‌ی روز فردوسی را ندارد.

در ادامه‌ی این مراسم، نمایشنامه‌ی «سوگ سیاوش» توسّط دانش‌آموزان دبیرستان تزکیه اجرا شد.

نقّالی، مقاله، شعر و موسیقی نیز از قسمت‌های دیگر این همایش بود.

کویر انتهای زمین است؛ پایان سرزمین حیات است. در کویر گویی به مرز عالم دیگر نزدیکیم و از آن است که ماوراءالطبیعه را ـ که همواره فلسفه از آن سخن می گوید و مذهب بدان می خواند ـ در کویر به چشم می توان دید؛ می توان احساس کرد و از آن است که پیامبران همه از این جا برخاسته اند و به سوی شهرها و آبادی ها آمده اند: «در کویر، خدا حضور دارد!»

دکتر شریعتی