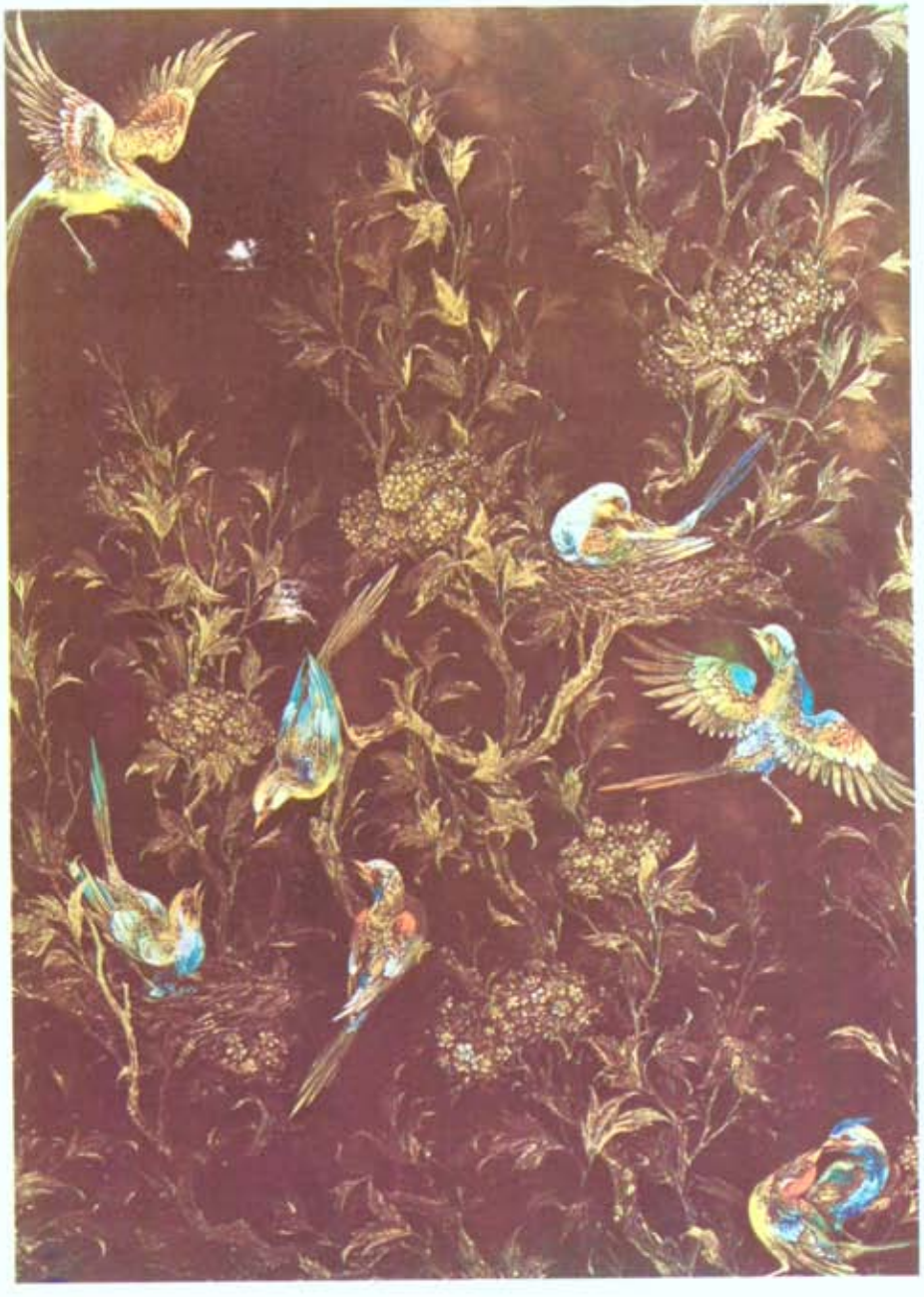
رشد آموزش ادب فارسی

سال هشتم ـ بهار ۱۳۷۲ شماره مسلسل ۳۲

بها: ۳۵۰ ریال



وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
رشد آموزش ادب فارسی

سال هشتم ـ بهار ۱۳۷۲ شماره مسلسل ۳۲

نشریهٔ گروه ادبیات فارسی دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی. تلفن ۸۳۱۴۷۹

مجله رشد آموزش ادب فارسی هر سه‌ماه یکبار به منظور استفادهٔ
دانش دبیران و دانشجویان دانشگاهها و مراکز تربیت‌معلّم و سایر دانش
پژوهان در این رشته منتشر می‌شود. جهت ارتقای کیفی آن نظرات
ارزندهٔ خود را به صندوق پستی ۳۶۳ ـ ۱۵۸۵۵ ارسال فرمایید.

سردبیر: روح‌الله هادی
مدیر داخلی: نصرت‌الله محتی
مسؤول هماهنگی و تولید: فتح‌الله فروغی
طراح و صفحه آرا: رضا زندیه‌نا
دستیار ناظرچاپ: محمّد کشمیری
حوشنویس: علی مرزی
ویراستار: محمّدتقی ملیح

سرمقاله	سردبیر	۳
انواع ادبی و شعر فارسی (قسمت اوّل)	دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی	۴
توجیه مواردی از کتاب سبک‌شناسی بهار از دیدگاه زبان‌شناسی	دکتر ساسان سپنتا	۱۰
شم خر عیسی، نعل اسب سیّدالشّهدا	جمشید مظاهری (سروشیار)	۱۴
قلمرو تحقیق (قسمت اوّل)	دکتر سیّدمحمّد دامادی	۱۷
سخنی پیرامون یک بیت از خاقانی	ملیحه کرباسیان	۲۲
گفتاری درباب هنر (انواع قصّه)	دکتر عبدالحسین فرزاد	۲۴
گزارش	محمّد غلام	۳۰
تسامح در کاربرد اصطلاحات دستوری	حسینعلی یوسفی	۳۲
مبالغه	دکتر منیره احمدسلطانی	۳۶
با مولوی در حصارشکنی	حسین داوودی	۳۹
پا پردگیان عاطفه و خیال	شوریده سیستانی	۴۰
صفحهٔ شعر		۴۲
پیام آقای دکتر حداد عادل معاونت پژوهشی		۴۴
گزارش اوّلین سمینار انشا	نوشین موسوی	۴۵
نگاهی به اضافه استعاری	محمّدرضا بیکراد	۴۹
اسب و اسپ‌گزینی در شاهنامه	جویا جهانبخش	۵۶
بررسی ساختمان قید واژه در زبان فارسی	مهرانگیز نوبهار	۶۰
سایهٔ خورشیدسواران (استاد عبدالعظیم قریب)	محمّد علی سلطانی	۶۶
شیوه بیان در رباعیّات عطّار و خیّام	محمّدرضا شعبانی	۶۹
پرسش و پاسخ		۷۳
در تمثیل و ارسال مثل	احمد ابومحبوب	۷۴
نامه‌های شما		۷۷
لطایف ادبی		۷۹
معرفی کتاب	محمّدتقی ملیح	۸۰

رشد آموزش ادب فارسی در ویرایش مقالات آزاد است و در هر صورت آنها را برای نویسندگان بازپس نمی‌فرستد.

نقل مطالب بدون ذکر مأخذ مجاز نیست.

شایسته است مقالات ارسالی بیش از پانزده صفحه دست‌نویس نباشد.

سرمقاله

همکاران و دوستان ارجمند، سلام

امیدوارم مجلّهٔ رشد زمانی به‌دست شما برسد که هنوز از تعطیلات تابستانی بقیتی مانده باشد. اما در هر حال آرزوی تندرستی و توفیق شما دعای همیشگی ماست نخستین مطلبی که باید بدان بپردازیم اعلام نتایج مسابقه سراسری دانش‌آموزان چهارم فرهنگ و ادب در سال جاری (۷۲ - ۷۱) است امسال ما توانستیم با یاری خدا، امتحان را به‌شکل تستی برگزار کنیم تا هم به نتایج دقیق‌تری دست‌یابیم و هم گامی در راه آمادگی دانش‌آموزان برای کنکور سراسری برداریم. تشکر می‌کنیم از همهٔ همکارانی که ما را در انجام این امتحان در سراسر کشور یاری کردند و امیدواریم گروه ادبیّات فارسی نیز بتواند در سالهای بعد این امتحان را بهتر از گذشته برگزار کند. درخشش دانش‌آموزان استان اصفهان در این دوره از مسابقات چشمگیر و درخور تقدیر و سپاس است.

در فصل بهار با دو همایش ارزشمند همراه بودیم نخستین، سمینار سراسری مدرّسان محترم زبان و ادبیّات فارسی مراکز تربیت‌معلّم و مدرّسان روش‌تدریس فارسی در این مراکز بود که در شیراز، برگزار گردید پذیرایی درخور آموزش ضمن خدمت استان فارس جای تقدیر و سپاس دارد. و حضور اساتید ارجمند دانشگاه، آقایان دکتر سجّادی، دکتر باطنی و اساتید ارجمند دانشگاه شیراز، دکتر رستگار، دکتر مژده، دکتر ثبری، امکان بهره‌مندی شرکت‌کنندگان را از مطالب نو و جدید فراهم ساخت. از دفتر تربیت‌معلّم نیز سپاسگزاریم و امیدواریم این دفتر بتواند در سالهای آینده با برنامه‌ریزی بهتر و جامع‌تر، کارآیی این نوع سمینارها را افزایش دهد. دومین مجمع، سمینار انشا و آموزش آن بود که به همّت آموزش‌وپرورش نیشابور در پایان اردیبهشت‌ماه در کنار آرامگاه خیّام و عطّار برگزار گردید این سمینار، نخستین سمینار جدّی پیرامون درس انشا و مشکلات آن بود. جای تحقیق و بحث در درس انشا بسیار است و آموزش‌وپرورش کار ناکرده در این باب بسیار دارد اما ارزش کار نیشابوریان در اینجاست که آنان طلایه‌دار این حرکتند. گزارشی از این سمینار در صفحات بعد آمده است. کار ارزشمندی که در کنار سمینار انشا انجام شد شب شعری بود به یاد «حیدر بغمـا» شاعر خستمال نیشابور که دوستان ما در انجمن شعر ادیب نیشابوری بدان همت گماردند. از همه سپاسگزاریم و توفیق آنان را از خدا خواستاریم.

بهار امسال، مرگ عزیزانی چون دکتر حسین‌علی هروی، شارح غزلهای حافظ و دکتر مهدی درخشان، استاد دانشگاه تهران، جامعهٔ فرهنگی ما را ماتمزده ساخت شهادت سیدمرتضی آوینی سردبیر مجله سوره نیز از حوادث غم‌انگیز فصل پیشین بود خدایشان بیامرزاد و بر درجات عالیه آنان بیفزاید.

با اجازهٔ استاد دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، مقالهٔ «انواع ادبی» ایشان را در این شماره آورده‌ایم. این مقاله سخنرانی استاد در حدود سال ۱۳۵۰ است که در دانشسرای عالی تهران ایراد شده و در همان سالها ضمیمه مجلّهٔ خرد و کوشش دانشگاه شیراز به چاپ رسیده است. عدم دسترسی همکاران و دانشجویان ادبیّات فارسی، به این مقاله که حاوی اساسی‌ترین نکات دربارهٔ انواع ادبی و آموزش آن است، اصلی‌ترین دلیل برای چاپ مجدد این مقاله در رشد آموزش ادب فارسی است.

ما بسیار علاقه‌مندیم که بتوانیم از اخبار فرهنگی شهرستانها مطلع شویم و در پایان هر فصل به اهمّ آنها اشاره کنیم. همکارانی که مایلند در این باره ما را یاری کنند ما را مطلع سازند. ما نام این عزیزان را در شماره‌های بعد اعلام می‌کنیم تا دیگر همکاران بتوانند از طریق آنان با ما تماس بگیرند.

با آرزوی سلامت، سردبیر.

انواع ادبی و شعر فارسی

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

قسمت اول

اشاره

استاد دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی در سال ۱۳۵۰ در جمع دانشجویان دانشسرای عالی پیرامون مبحث «انواع ادبی» به بحث پرداختند که در مجلهٔ خرد و کوشش از انتشارات دانشگاه شیراز، به چاپ رسید؛ عدم دسترسی برخی همکاران ما به این مقالهٔ استادانه که برای نخستین بار طرح و پیرامون آن بحث شده است ما را بر آن داشت که بی‌هیچ تغییری با کسب اجازه از محضرشان عین مقاله را درج کنیم.

رشد ادب فارسی

نقد و داوری دربارهٔ آثار ادبی زبان فارسی، دشوار است؛ زیرا در ایران سنت نقد و بررسی وجود نداشته. برای رسیدن به مرحلهٔ نقد درست ناگزیریم از پذیرفتن بسیاری از راه و رسمهای نقد ادبی که در زبانهای دیگر رواج دارد. ما امروز در مرحلهٔ اقتباس هستیم تا برسیم به مرحله‌ای که از خود نیز ملاکهای نقد و بررسی به وجود آوریم. بهترین ناقد روزگار ما کسی است که بتواند آرای منتقدان اروپایی را به درستی با آثار ادبی فارسی تطبیق دهد و آنها که دست‌اندرکار مطالعهٔ آثار معاصرانند نیک می‌دانند که هنوز از نعمت چنین منتقدی برخوردار نشده‌ایم، زیرا ناقدانی که با موازین نقد اروپایی آشنایی دارند، زبان فارسی و ریزه‌کاریهای ادب ملی خود را نمی‌شناسند وآنها که بیش و کم آثار ادبی زبان فارسی را به دقت خوانده‌اند و فهمیده‌اند، یا به موازین نقد فرنگی دسترسی ندارند، یا این‌که خود را از آن موازین بی‌نیاز می‌دانند. دستهٔ معدودی هستند که نقص این کار را دریافته‌اند و راه را منحصر در این می‌دانند که آنچه از موازین نقد و بلاغت اروپایی، کلّیت و شمول دارد، باید به فارسی درآید و کوشش شود که بر نهاد آن آثار، ادبیات قدیم و جدید ما سنجیده شود.

داوری دربارهٔ آثار ادبی معاصر ما، آسان‌تر است زیرا این‌گونه آثار تشابهاتی با آثار ادبی غرب دارند و به خوبی می‌توان بسیاری از آرای ناقدان فرنگ را در باب آثار معاصر خودشان، بر آثار ادبی معاصر ایران انطباق داد. اما این عمل در مورد آثار ادبی قدیم ما دشوار است، زیرا شرایط تاریخی و اجتماعی پیدایش آن آثار با شرایط اجتماعی و تاریخی آثار ادبی اروپا، کاملا متفاوت است و پیاده کردن موازین زیبایی شناسی و نقد اروپایی در مورد آن آثار باید با احتیاط کامل و بابصیرت فراوان انجام گیرد. بسیاری از اصطلاحات نقد ادبی اروپایی فقط و فقط در مورد آثار ادبی ملل اروپایی قابل انطباق است و بعضی دیگر با اندکی تغییر و توسّع می‌تواند بر آثار ادبی ملل شرقی و اسلامی نیز منطبق شود و با تغییرات و دگرگونیهایی که در محیط ادبی ایران به وجود آمده، قسمت بیشتری از حرفهای منتقدان اروپایی را در باب آثار معاصر می‌توان پذیرفت.

یکی از مسایل عمده‌ای که ناقدان اروپایی از قدیم به آن توجه داشته‌اند و از خلال فن شعر ارسطو و آثار مشابه آن می‌توان دریافت، تقسیم‌بندی آثار ادبی است، کاری که در ادبیّات شرقی و اسلامی اصلاً مطرح نبوده است. البتّه در ادبیّات ملل اسلامی (فارسی، ترکی، عربی، اردو) به تأثیر طرز فکر ادیبان عرب، آثار ادبی (فقط شعر) از دیدگاه ظاهر آن تقسیم‌بندی شده است و این گویا، یک خصوصیت نژاد سامی است که از رهگذر ادبیّات عرب به آثار ادبی دیگر ملل اسلامی انتقال یافته که صورت ظاهر و شکل اثر ادبی را مورد نظر قرار دهند نه عمق معنوی و حوزهٔ اندیشگی و عاطفی آن را. از اهمّیتی که شاعران و ناقدان عرب به مسالهٔ قافیه و وزن داده‌اند و موازین داوری ایشان که بر محور مسألهٔ الفاظ و عیوب قافیه بیشتر سیر می‌کند. فلسفهٔ پیدایی این گونه تقسیم‌بندی را به خوبی می‌توان احساس کرد. زیرا هنگامی که دید ناقد متوجه عالم لفظ و عیوب صوری اثر ادبی باشد، ملاک داوری و شیوهٔ تقسیم‌بندی او از آثار ادبی نیز چنین حالتی خواهد داشت. این گونه تقسیم‌بندی که براساس صورت و شکل آثار ادبی بنیاد شده است بی فایده نیست[1]، اما از جهات بسیاری مانع نقد و داوری درست است. همین توجه به صورت و تقسیم‌بندی آثار ادبی از رهگذر شکل و فرم است که نقص عمده‌ای را در سنت شعری ما سبب شده است و آن فراهم آوردن دیوانهای شاعران ماست براساس قالب قصیده و غزل و رباعی و آنگاه تقسیم‌بندی آن قوالب به ترتیب حروف تهجّی. درنتیجهٔ این تلقی ادیبان ما از تقسیم آثار ادبی این مشکلات به وجود آمده

وقتی خلّاقیّت و ابتکار هنری در جامعه‌ای بمیرد، هنرمندان و شاعرانش به کار نظم مسایل مختلف می‌پردازند.

است: نخست این‌که شاعران قدیم ما سیر تاریخی و تحول ذهنی خود را ثبت نکرده‌اند. هیچ دانسته نیست که حافظ کدام شعرها را در جوانی گفته و کدام شعرها را در پیری. مگر این که قرینه‌ای خاص به دشواری بتوانیم در بعضی موارد پیدا کنیم. دو دیگر این‌که داوری دربارهٔ جوانب معنوی کار شاعران قدیم ما دشوار شده است زیرا در تقسیم‌بندی دیوانها، رعایت شکل ظاهری و ترتیب الفبایی، سبب شده است که برای یک خواننده مطالعه در جوانب روحی و معنوی سیر یک شاعر از کارهای دشوار و گاه محال گردد و در بررسی ادوار ادبی سیر صعودی یا نزولی یک اندیشه یا یک زمینهٔ وجدانی و عاطفی را به دشواری بتوانیم بررسی کنیم. فایدهٔ اصلی این کار، یعنی تقسیم‌بندی آثار ادبی براساس انواع، این است که به خوبی می‌توان علل ضعف یا نیرو یافتن یکی از انواع را در دوره‌ای خاص بررسی کرد. وقتی بدانیم حماسه یا شعر غنایی چیست و شرایط تاریخی و اجتماعی هر کدام چیست، به خوبی می‌توانیم از علل ضعف و انحطاط یا اوج و شکفتگی هر نوع در ادوار مختلف سخن بگوییم. براساس شناسایی این نظریه، علل اوج حماسه در قرن چهارم و انحطاط آن در عصر مغول و باز اوج غنا و شعر غنایی در عصر مغول را خوب می‌توان تفسیر و توجیه کرد. حتی می‌توان آگاهانه بعضی از ضعف‌ها را که نتیجهٔ عوامل خاصی است، برطرف کرد و در نقد و بررسی یک اثر، با توجه به شرایطی که نوع آن اثر دارد، از قوّت و ضعف آن سخن به میان آورد.

سنت ادبی عرب که مورد پذیرش ادیبان ایرانی و دیگر ادبیان ملل مسلمان قرار گرفت این دشواریها را بر سر راه نقد و داوری تا حدی به وجود آورد. این پرسش به ذهن می‌رسد که چرا وقتی ملل اسلامی فرهنگ و تمدن یونانی را از رهگذر ترجمه و اقتباس اخذ کردند، و بسیاری از جزئیات تفکر یونانی را به دقّت مورد تحلیل و بررسی قرار دادند، از این نکته غافل ماندند که موازین نقد و داوری در باب آثار ادبی را هم از یونانیان اخذ کنند. ظاهراً علّتش این است که قدما تصوّر می‌کرده‌اند آثار ادبی هر زبانی ویژگی خاص خود را دارد و قابل انتقال به زبان دیگری نیست و از سوی دیگر اهمیّتی که به شعر عرب و آرای عرب در باب شعر ــ که دیوان‌العرب خوانده شده[۲] ــ می‌داده‌اند سبب شده است که خود را از آرای یونانیان در باب شعر بی‌نیاز بدانند و از همین‌جاست که وقتی در منطق، نیازمند به اخذ اصطلاحات ادبی یونان شده‌اند، اغلب حرفهایشان پریشان و بی معنی است از قبیل سخنانی که ابن سینا و دیگران در باب تراژدی (ترا قودیا) در تفاسیر و شروح خود بر خطابهٔ ارسطو آورده‌اند[۳]، و نشان می‌دهد که درک درستی از این مفاهیم نداشته‌اند.

ناقدان فرنگی که از میراث تفکر یونانی بهره‌مندند، آثار ادبی را، دور از توجه به شکل ظاهری و چند وچون وزن و قافیه، فقط از دیدگاه زمینهٔ معنوی و بار عاطفی و وجدانی تقسیم‌بندی می‌کنند، به گونه‌ای که این تقسیم‌بندی مرز زبانی خاصی نمی‌شناسد. این تقسیم‌بندی که در آثار ادبی همهٔ ملل جهان ــ با تفاوت‌هایی در جزئیات ــ صدق می‌کند و در همهٔ ادوار تاریخ ادبیّات ملل قابل توجه است نوعی حصر عقلی است در حوزهٔ معانی آثار ادبی و خصایص عامّ‌اسالیب آن که با دگرگونیهای جوامع بشری به دشواری قابل تغییر است و چنانکه خواهیم دید از همان روزگار قدیم تاکنون این حصر عقلی مصداق

● انواع ادبی عبارتند از مجموعهٔ خصایص فنّی عامّی که هر کدام دارای مشخصات و قوانین ویژهٔ خود هستند.

داشته است. بی‌گمان ذهن تحلیل و تجزیه‌گر یونانی ــ همان گونه که مقولات را در منطق و فلسفه حصر عقلی کرده ــ در این تقسیم‌بندی تأثیر مستقیم داشته است.

نظریهٔ انواع ادبی، کوششی است در راه این تقسیم‌بندی. انواع ادبی عبارتند از مجموعهٔ خصایص فنّی عامّی که هر کدام دارای مشخّصات و قوانین ویژهٔ خود هستند. هریک از انواع شعر حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی، ساختمان و هندسهٔ خاص خود را داراست. مثلا حماسه نوعی شعر داستانی است که کاملا جنبه‌ای آفاقی (Objective) است نه انفسی (Subjective) و در این نوع هیچ‌گاه هنرمند از «من» خویش سخن نمی‌گوید و از همین رهگذر است که حوزهٔ حماسه بسیار وسیع است و در خلال حماسه تصویر تمدن یک ملت را، در مجموع، با تمام عادات و اخلاق، به خوبی می‌توان مشاهده کرد و حتی قوای طبیعی و غیرطبیعی مؤثر در تکوین آن ملت در حماسه‌اش نمودار است. برعکس، شعر غنایی شعری است که حاصل لبریزی احساسات شخصی است و محور آن «من» شاعر است و سراینده در آن نقش پذیرنده و متأثر دارد نه تأثیربخش و مؤثر. دیگر انواع نیز هر کدام ویژگی خاص خود را دارند و این انواع در نثر نیز مصداق پیدا می‌کنند.

هر کدام از این انواع ماده‌ای مخصوص به خود دارد. در حماسه ماده‌ای وسیع، که مجموعه‌ای از حوادث مهم است، همراه با اسلوبی نیرومند وسرشار از نظر قرینه‌سازی و تصویرها ــ ضروری است و تا یک حماسه به درجهٔ کمال برسد تجربهٔ چند شاعر در چند نسل لازم است و باید که شاعران حماسه از تخیل نیرومندی برخوردار باشند. برعکس شعر غنایی، مادهٔ ساده و محدودی دارد که عبارت است از هرگونه احساس شادی یا غم یا خشمی که به گونهٔ شعر درآید. باز در مقابل این دو نوع، شعر نمایشی نه نیازی به افزونی حوادث دارد ــ چنان‌که در حماسه لازم بود ــ و نه سرشاری و لبریزی احساسات می‌خواهد ــ چنانکه در شعر غنایی ضرورت داشت ــ بلکه قدرت در نظم و سرعت در تصویرگری حوادث (یا حادثه) را لازم دارد با اسلوبی آشکارا و استوار. و برهمین قیاس شعر تعلیمی نیز مادهٔ خاص خود را که دانش و اخلاق است یا نظرگاهی فلسفی، داراست. این انواع ادبی، بیش و کم به انواع پدیده‌های هستی شباهت دارند: حیوانات، جمادات، نباتات، انسانها که در تاریخ طبیعی، هر مجموعه‌ای با خواص مشترک خود جداگانه مورد بحث قرار می‌گیرد. پرندگان خصایص مشترکی دارند که در بسنانداران یا مثلاً رستهٔ ماهیها دیده نمی‌شود.

تطوّر انواع موجودات، تحت تأثیر عوامل خارجی محیط و ترکیب خاص هرکدام به وجود می‌آید، اما تطوّر انواع ادبی تحت تأثیر نبوغ آفرینندگان آثار ادبی و تمدّنهای گوناگون است. همان‌گونه که محقق تاریخ طبیعی، یک درخت صنوبر را از وقتی که گیاهکی بوده تا هنگامی که درختی شده مطالعه می‌کند، ناقد ادبی نیز هر نوعی از انواع ادب را در سیر تاریخی خود مورد بررسی قرار می‌دهد که چگونه به وجود می‌آید و چگونه راه کمال می‌پیماید و حتی چگونه از میان می‌رود بنابراین از چند نظرگاه می‌توان تطور انواع ادبی را بررسی کرد:

۱ ــ تطور هریک از انواع به‌طور مستقل و جداگانه

۲ ــ دگرگونی یک نوع در راه تبدیل به

نوعی دیگر
۳ــ تغییرات کامل در انواع.

● شعر نمایشی، یا شعر دراماتیک، شعری است که درجوامع مترقّی به وجود می‌آید؛ جوامعی که به مرحلهٔ کمال فکری و هنری رسیده‌اند.

I ــ تطور هریک از انواع ادبی:

یکی از اشتباهات ناقدان قرن هفده و هیجده و امثال «بوالو» این بود که تصوّر می‌کردند انواع ادبی به گونهٔ قالب‌هایی جامد و ثابت همیشه وجود دارند و هیچ تغییری در آنها راه ندارد. اما در قرن اخیر، از رهگذر مطالعات تاریخی در سیر انواع، به این نتیجه رسیده‌اند که هر نوعی خود به خود سیری و تطوّری دارد؛ یعنی پس از یک مرحلهٔ ابتدایی به انواع دیگر می‌آمیزد و نمی‌توان یک نوع را از همسایگان معنوی آن جدا کرد. هر نوعی مراحل رشد و کمال خود را می‌پیماید تا می‌رسد به مرحلهٔ انحلال: مثلاً حماسه، ممکن است در یک دوره خاتمه یافته تلقی شود زیرا شرایط اجتماعی به وجود آمدن آن دیگر وجود نداشته باشد.

II ــ دگرگونی یک نوع در راه تبدیل به نوعی دیگر:

در آثار ادبی بعضی ملل، از قبیل یونان، پیدایش انواع ادبی و دگرگونی آن، سیر تاریخی و طبیعی دارد؛ ولی در بعضی ملل دیگر ممکن است جنبهٔ تقلیدی داشته باشد مثل آثار ادبی ملل اروپا در قیاس با ادبیات قوم یونانی. روبهمرفته می‌توان مراحل تاریخی پیدایش انواع ادبی را، در آثار ادبی بعضی ملل ــ از قبیل یونان ــ بدین گونه بررسی کرد:

الف: حماسه

نخستین نوعی که در ادب یونان ظهور کرده، نوع حماسه است. در ادب یونانی حماسه خاستگاهی اشرافی دارد. این نوع شعر که موضوع آن صحنه‌های نبرد است، تعبیر درستی است از یک جامعهٔ اقطاع‌دار (فئودال) که با همسایگان خود درگیرودار نبرد است تا حوزهٔ تسلط خود را گسترش دهد. در این اجتماع فرد وجود مشخصی ندارد، فقط بعضی از سرکردگان نیرومند هستند که راهبری جنگ و جنگیارگی با ایشان است. این نوع شعر حالت بیداری یک جامعه را در برابر حیات تصویر می‌کند. در ادب ایرانی نیز چنین است با این تفاوت که درگیریهای قومی در شاهنامه بنیاد نجاوزطلبی در نظام فئودالیسم ندارد و تصویر حالت سازندگی یک جامعه است.

ب: غنایی

در یونان، پس از جنگهای پی در پی، آرامشی نسبی برقرار می‌شود. نوعی نظام بر شهر حاکم می‌شود. مردم به خویش می‌آیند و از لذتهای زندگی سخن می‌گویند و فرد در جامعه اعتبار خود را بازمی‌یابد و انسان در جمع، گمشده نیست. در این عصر شعر غنایی شکل می‌گیرد. شعر تأثیر، شعر آمیخته با رقص و موسیقی. این نوع شعر تصویرگر مرحله‌ای است که فرد شخصیّت خود را بازمی‌یابد، خواه شخصیّت خود او و خواه شخصیّت دیگران. البته در ادب دیگر ملل این امر مسلّم نیست ولی بسا که شعر غنایی بر شعر حماسی تقدّم داشته باشد. شواهد موجود در ادب ایرانی نشان می‌دهد که حماسه بر دیگر انواع، مانند یونان، تقدم دارد.

ج: نمایشی

شعر نمایشی، یا شعر دراماتیک، شعری است که در جوامع مترقی به وجود می‌آید؛ جوامعی که به مرحلهٔ کمال فکری و هنری رسیده‌اند. زیرا پیچیده‌ترین نوع شعر است و شاعر در آن می‌کوشد که جنبه‌های پیچیدهٔ نفسانیّات انسان را مورد تحلیل و وصف قرار دهد و این کار نیازمند آشنایی به روان انسان است و جز در مرحله‌ای که اجتماع به حد متعالی شناخت و خرد رسیده باشد، و از فلسفه و روانشناسی آگاه باشد، حاصل نمی‌شود. در یونان قدیم شعر نمایشی رواج داشته ولی در ادبیّات ملل اسلامی تا عصور متأخر از شعر نمایشی و اصولاً ادبیّات دراماتیک نشانه‌ای نیست مگر این که از بعضی شرایط شعر نمایشی صرف‌نظر شود و یا توسّع. بعضی از آثار ادبی داستانی ما مصداق ادب نمایشی قرار گیرد.

د: تعلیمی

شعر تعلیمی که موضوع آن اخلاق و دانش و آموختن است در مرحله‌ای پیدا می‌شود که فرد و جامعه به مراتبی از علم می‌رسند و سابقهٔ آن در ادب اغلب ملل دیرینه است. در ادبیّات ایران اسلامی شعر تعلیمی از کهنه‌ترین انواع به شمار می‌رود و البتّه سیر تاریخی خاصّی دارد.

دوران نثر:

در هر یک از انواع ادبی، نثر، به طور کلی دیرتر از شعر به وجود می‌آید. گرچه به ظاهر دشوار می‌نماید ولی اگر به خاستگاه روحی و معنوی شعر و نثر بیندیشیم به خوبی دانسته می‌شود که عواطف و احساسات (که مایه‌های اصلی شعرند) زودتر از منطق و اندیشه (که خاستگاه طبیعی نثر ادبی هستند) در انسان پیدار می‌شود. در ادبیّات تمام ملل این خصوصیت وجود دارد که شعر مقدم بر نثر به وجود می‌آید. البتّه منظور از شعر، شعر به معنی ساده و ابتدایی آن است.

III ــ تغییرات کامل در انواع ادبی:

انواع ادبی تنها تطوّر و دگرگونی نمی‌یابند، بلکه گاهی تبدیل به نوعی دیگر می‌شوند. هنگامی که اجتماع می‌کوشد اشکال تازه‌ای که با تمایلات جدید سازگار باشد، به وجود آورد، نوعی به نوع دیگر تبدیل می‌شود. از مادهٔ نوع قبلی، نوع تازه‌ای به وجود می‌آید، مثلاً حماسهٔ هنر به گونهٔ تاریخی هرودوت درمی‌آید، یا تاریخ ساسانیان در بیان فردوسی مایه‌های حماسی به خود می‌گیرد و با شاهنامه اساس تاریخ‌نویسی دوره‌های بعد می‌شود.

البتّه نباید فراموش کرد که همانطور که در عالم طبیعت و در تاریخ طبیعی نمی‌توان مرز زمانی دقیقی میان مراحل پیدایش انواع قایل شد و نشان داد که در چه مرحله‌ای جماد و در چه مرحله‌ای گیاه و حیوان و انسان پدید آمده، انواع ادبی نیز چنین است. همهٔ اینها را می‌توان در کنار هم دید. تداخل این انواع ادبی، امری است طبیعی. ممکن است بعضی از خصایص شعر غنایی در قصلی از یک حماسه یا یک شعر نمایشی به وجود آید و این در هم آمیختگی در ادبیّات ملل اسلامی و به خصوص در ادبیّات پارسی به گونهٔ آشکاری مشاهده می‌شود و بی‌گمان عامل فرم (صورت) در این آمیختگی تأثیر فراوان داشته است.

در تاریخ طبیعی برای هر گروه و دسته و خانواده‌ای نامها و اصطلاحات دقیقی وجود دارد. اما در ادب، برای شاخه‌های فرعی و شعبه‌های این انواع دقیقاً نامی نمی‌توان جست. بر روی هم آنچه در حوزهٔ ادب قرار می‌گیرد و حاصل نبوغ هنری انسان از رهگذر کلمات است در دو شاخهٔ اصلی انواع شعر و انواع نثر قرار می‌گیرد. شعر خود جداگانه دارای چهار نوع اصلی **حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی** است و هر کدام از این انواع دارای شاخه‌هایی است؛ مثلاً شعر غنایی شامل اقسام: **هجو، مرثیه، غزل** است و شعر نمایشی دارای اقسام: **تراژدی، کمدی و درام**

جدید است و باز هر کدام از این شاخه‌ها شامل آثاری است که در جزئیات با یکدیگر تفاوت دارند.

به دشواری می‌توان یک اثر ادبی را در نوع دقیق و شاخهٔ خاص خودش قرار داد زیرا اگر از نظرگاهی به یک نوع نزدیک باشد، از دیدگاهی دیگر به نوعی دیگر شبیه است؛ مثلاً هجو گاهی صفحه‌ای از شعر نمایشی به خود می‌گیرد و صفحه‌ای از شعر غنایی و حتی صفحه‌ای از شعر تعلیمی. به همین جهت است که تقسیم‌بندیهای ادبی در تمام موارد دقیق نخواهد بود و به ضرورت، در مواردی، جنبهٔ قراردادی به خود می‌گیرد. در شعر پارسی، اغلب، انواع غنائیّات به یکدیگر می‌آمیزند؛

غزل حافظ مجموعهٔ آنچه را که غنایی خوانده می‌شود از طنز تا وصف و مرثیه و غزل در خود جلوه‌گر می‌کند.

شعر حماسی

تعریف و خصایص حماسه:

حماسه شعری است داستانی روایی با زمینهٔ قهرمانی و صبغهٔ قومی و ملی که حوادثی بیرون از حدود عادت در آن جریان دارد.

۱ ــ زمینهٔ داستانی حماسه: یکی از خصایصی که در تعریف حماسه آمده جنبهٔ داستانی بودن آن است. بنابراین در حماسه مجموعه‌ای از حوادث وجود دارد. با این که در حماسه، بی‌هیچ تردیدی، مجموعه‌ای از اوصاف و خطبه‌ها و تصاویر وجود دارد، امّا همهٔ این عناصر نسبت به عنصر داستانی بودن، جنبهٔ ثانوی دارد.

حماسه، تاریخ تخیّلی گذشته است به قول لامارتین: حماسه شعر ملل است به هنگام طفولیّت ملل آنگاه که تاریخ و اساطیر، خیال و حقیقت به هم آمیخته و شاعر مورخ ملت است. زیرا در آن مرحله از تاریخ هنوز نقد و انتقاد رواج نیافته؛ در آن مرحله، ملل نیازمند وصایای بزرگان و قهرمانان خویش‌اند، آنها که ملت‌ها را از مرحله‌ای به مرحله‌ای سوق داده‌اند و به درجه‌ای از تمدن رسانده‌اند.

۲ ــ زمینهٔ قهرمانی حماسه: بیشترین بخش حماسه را اشخاص و حوادث اشغال می‌کنند و وظیفهٔ شاعر حماسی آنست که تصویرساز انسانی باشد که هم از نظر نیروهای مادی ممتاز است و هم از لحاظ نیروهای معنوی؛ با تمام رقّتی که از نظر عاطفی و احساسی در آنها وجود دارد. تخیّل همیشه نمونه‌های عالی و ایده‌ال را در گذشته می‌جوید، آما عقل و منطق این نمونه‌های متعالی را در آینده جستجو می‌کند. همانگونه که نستور Nestor قهرمان سالخورده ایلیاد هومر می‌گوید: «هیچ کسی نمی‌تواند، از مردمان زندهٔ این روزگار، خود را با آن قهرمانان باستانی مقایسه کند.» آنان حتی در خوردن و نوشیدن نیز حالت بسر جسته و استثنایی دارند.

۳ ــ زمینهٔ ملی شعر حماسی: این حوادث قهرمانی ــ که به منزلهٔ تاریخ خیالی یک ملت است ــ در بستری از واقعیّات جاری است و آن عبارت است از خصایص اخلاقی آن جامعه و نظام اجتماعی و زندگی سیاسی و عقاید او در مسایل فکری و مذهبی:

الف ــ اخلاق عصر:

ایلیاد تابلویی است از جامعه‌ای که هنر در آن می‌زیسته: جامعه‌ای با نظام اقطاعی (فئودالی) و خصوصیّات ویژه آن: روش جنگ و نوع نبرد افزارها، طرز لباس پوشیدن و نوع غارتها و غنیمتها، خصایص روانی جامعه از درشتخویی و سادگی و انتقام‌جویی. شاهنامه نیز تصویری است از جامعهٔ ایرانی در جزیی‌ترین خصایص حیاتی مردم ایران.

ب ــ تصویر مردم:

طرز تفکّر مردم، عقایدشان در باب آفرینش و زندگی و مرگ و آنچه به حیات آن سرزمین و مردم پیوستگی دارد در حماسهٔ آن ملت و سرزمین تصویر می‌شود. ایلیاد تصویری است از مردم یونان و شاهنامه تصویری است از مردم ایران. به همین مناسبت است که بعضی از ناقدان فرانسوی گفته‌اند: «شرط حماسه این است که هم از جنبهٔ تخیل و هم از نظر تصویر عقاید مردم کامل‌تر اثری باشد، همچون دایرةالمعارفی از زمانه و مردم با هم.» بدین‌گونه پیداست که جز شاهنامه در ادبیّات ما، اثری که مصداق کامل حماسه باشد، به دشواری می‌توان یافت.

۴ ــ زمینهٔ خرق عادت: یعنی جریان حوادثی که با منطق و تجربهٔ علمی همسازی ندارد. یکی دیگر از شرایط حماسه است. در هر حماسه‌ای رویدادهای غیرطبیعی و بیرون از نظام عادت وجود دارد و این خوارق عادات فقط از رهگذر عقاید دینی آن عصر توجیه می‌شود. هر ملتی عقاید ماورای طبیعی خود را به عنوان عامل «شگفت‌آوری» در حماسهٔ خویش به کار می‌گیرد و بدین گونه است که در تمام حماسه‌ها موجودات و آفریده‌های غیرطبیعی، در ضمن حوادثی که شاعر تصویر می‌کند، ظهور می‌کنند. در ایلیاد نقش خدایان و کارهای ایشان، پیوسته تجلّی می‌کند. در اُدیسه نیز چنین است. در شاهنامه نیز حدیث سیمرغ و دیو سپید و رویین تن بودن اسفندیار و عمر هزار سالهٔ زال و... رویدادهایی است بیرون از عادت که همچون رشته‌ای استوار زمینهٔ تخیّلی حماسه را تقویت می‌کند.

در تغییراتی که حماسه در تاریخ می‌یابد، عوامل «شگفت‌انگیزی» ــ یعنی عوامل توجیه خوارق عادات ــ دگرگون می‌شوند، زیرا عقاید ماورای طبیعی یک قوم دگرگون می‌شود. مثلاً در اقوامی که بت‌پرست‌اند یا به تعدد خدایان معتقدند راه توجیه خوارق عادات، با اقوام مسیحی متفاوت است. در مسیحیّت، قدّیسین آیین مسیح و فرشتگان و شیاطین، جای آفریده‌های اساطیری را می‌گیرند. گونهٔ دیگری از عوامل توجیه خوارق عادات، وجود دارد و آن اعتقاد بسیاری از اقوام است به سحر و جادو و عالم ارواح و جن. در تمام این سه نوع، اساس کلی عقیده است. گاهی تخیل شاعر نیز خود عاملی است در پرداختن بعضی پدیده‌ها.

منابع و مآخذ

۱ ــ در یونان هم به مسالهٔ وزن و این‌که نوعی از شعر را از طریق وزن آن بسنجند، توجه می‌شده است.

۲ ــ الشعر دیوان‌العرب (از عبارات معروف کتب ادب عرب است) و ناصرخسرو گوید:

عرب بر خر شعر دارد سواری
پزشکی گزیدند مردان یونان

۳ ــ رجوع شود به: فن الشعر، ارسطو. ترجمهٔ عبدالرحمن بدوی، همراه با شروح و تفاسیر اسلامی

توجیه مواردی از کتاب

سبک‌شناسی بهار

از دیدگاه زبان‌شناسی

دکتر ساسان سپنتا

مطالعات سبک‌شناسی در زبان فارسی دارای سابقه چندان طولانی نیست. نویسندگان تذکره‌ها در شرح احوال شاعران و به ندرت نویسندگان که غالباً با عبارات تمجیدآمیز همراه است از سبک یا شیوه صاحب اثر ذکری به میان نیاورده‌اند. آن‌چنان که محمّدتقی بهار (ملک‌الشّعرا) در مقدّمهٔ کتاب سبک‌شناسی خود ذکر کرده است، از عهد صفویه به بعد گاه در کتب و تذکره‌ها اشاراتی مبهم در این مقوله به میان آمده است که، آن هم بیشتر درمورد شعر بوده است. درمورد نثر قبل از مرحوم بهار کسی در این مورد بحث و انتقادی به میان نیاورد و دریچه‌ای که در این باب گشوده شد توسط او بود. آن گونه که محمّدتقی بهار در مقدّمهٔ کتاب سبک‌شناسی خود ذکر می‌کند تدوین و نشر مقالات و یادداشتهایی که در این مقوله فراهم کرده بود در سال ۱۳۱۲ ه. ش. که در اصفهان به حال نیمه بدسر می‌برد باعث پایه‌ریزی سه جلد کتاب سبک‌شناسی او گشت و با انتشار آن به این رشته استقلال و هویّت بخشید؛ آن‌چنان که ذکر می‌شود، همو رهم کتابی که جانشین آن بتواند شد تألیف نشده است. (یوسفی، ۱۳۶۳)

در بررسی کتاب مذکور ملاحظه می‌شود که نویسندهٔ آن با بیانی مشروح مختصات سبکی متون مشهور را همراه با ویژگیهای صرفی و نحوی و واژگان برخی متون با عرضه نمونه‌های آماری درضمن مباحث کتاب گنجانیده است.

لازم به ذکر است با توجّه به آن‌که بیش از نیم قرن از تألیف کتاب مذکور می‌گذرد، در عصر حاضر با توجّه به دستاوردهای جدیدی که در این مقوله به دست آمده است. به ویژه با استعانت از زبان‌شناسی و روابط خاصّی که با آن رشته حاصل آمده است می‌توان به بررسی کتاب استاد بهار پرداخت. ولی آنچه موضوع مقالهٔ حاضر را تشکیل می‌دهد توجیه مواردی است که مرحوم بهار درمورد «تطوّر نثر فارسی و واژگان آن» در سبک‌شناسی خود آورده است. مؤلّف دانشمند سبک‌شناسی در برخی فصول کتاب به ویژه گفتار پنجم جلد اوّل زیر عنوان «نثر فارسی از لحاظ تطوّر» مثالها و مصادیقی عرضه کرده است که بحث توجیهی آن مربوط به تغییرات آوایی (Phonetic Changes) است.

درمورد سابقه بررسی این گونه تحوّلات در فرآیندهای آوایی لازم بهذکر است که توجیه جنبه‌های علمی این تغییرات از حیطه صلاحیّت کتابهای دستورزبان سنّتی خارج است. به‌همین دلیل در کتابهای مذکور مؤلّفان به اصطلاحات کلّی مانند «قرب مخرج» متوسّل شده‌اند و هیچ قاعده و قانونی به‌دست نداده‌اند. قبل از آغاز به توجیه موارد مذکور لازم به ذکر است که در بررسی علمی و برای استخراج قواعدتوجیهی، به طور کلّی علّت اصلی تغییرات آوایی مذکور به اصل حدّاقل کوشش (leasteffort) مرتبط است. زبان‌شناس مشهور فرانسوی آندره مارتینه درمورد اصل مذکور و صرفه‌جویی در زبان می‌نویسد: «تحوّلات زبانی تحت تسلّط دو نیروی متضاد واقع است. یکی از آنها به‌طور دایم حوایج ارتباطی انسان را تأمین می‌سازد و دیگری به کاهش فعّالیّتهای ذهنی و جسمی او گرایش دارد.» (مارتینه ۱۹۶۴، ۱۶۷) بنابراین اصل موجود زنده به‌طور کلّی در هر فعّالیتی کوشش دارد با کمترین فعّالیّت بیشترین نتیجه را حاصل کند. این اصل درمورد فعّالیّتهای زبانی که به‌وسیله عمل گفتار از قوّه به فعل درمی‌آید نیز صادق است. مقصود از کوشش انسانی در عمل گفتار، فعّالیّتهای اندامهای گفتاری است و نتیجه‌ای که برای نیل به آن کوشش می‌کند تفهیم و تفاهم و رسانیدن مفهوم پیام به مخاطب یا دریافت کننده پیام است. انسان بین کوشش در برقراری ارتباط یعنی اخذ مفهوم از پیام، از یک‌طرف و تمایل به کاهش دادن فعّالیّتهای اندامهای گفتاری از طرف دیگر، همواره در تکاپو می‌باشد. با توجّه به اصل مذکور، انسان می‌تواند آن مقدار کاری که برای تفهیم و تفاهم لازم به‌نظر نمی‌رسد انجام ندهد و در صرف انرژی گویایی صرفه‌جویی کند.

با توجّه به آنچه ذکر شد، تعدادی از مواردی را که ملک‌الشّعرا بهار به عنوان مصداق تطوّر نثر فارسی از متون قدیم در کتاب سبک‌شناسی

خود نقل کرده است. در مقالهٔ حاضر ذکر و دلایل تحوّل آنها را طبق موازین زبان‌شناسی بیان می‌کنیم.

یکی از واژکهایی که مرحوم بهار به‌عنوان وجه مُمیّز بین نثر دوره سامانی و غزنوی تعیین کرده است «اندر» است. او ذکر می‌کند که در زمان سامانیان به هیچ وجه کلمه «در» در نثر نیست و همه‌جا «اندر» است، و ادامه می‌دهد «در» که مخفف اندر است در عهد غزنویان پیدا شده. اگر در متن «اندر» آمده باشد: کتاب در قرن چهارم هجری یا اوایل قرن پنجم تألیف شده است. ظاهراً نخست از طرف شعرا در «اندر» تخفیف حاصل شده و سپس نثرنویسان تقلید کرده به نثر منتقل شده است. او درمورد تحوّل آن گوید: «این پیشاوند در پهلوی اَنتر (با نا قَرَشت) و در دری اندر با دال مهمله است زیرا بعد از نون ساکن قرار دارد.» بهار چنین ادامه می‌دهد: «از قرن ششم به بعد کلمه «اندر» از نثر فارسی رخت بربست.» (بهار، ۱۳۳۹ ج ۱، ۳۳۸) درتوجیه این مطلب، به‌طور خلاصه ذکر می‌کنیم، چون این واژک در کلمه «انتر» (فارسی باستان) با صامت t (ت) بوده است و چون مصوّت a (فتحه) بعد از صامت فوق در هجای تکیه‌دار قرار گرفته و هجای تکیه‌دار نسبت به هجای بی‌تکیه ماقبل خود قوی‌تر است بنابراین مصوّت مذکور بر صامت استدادی سر زبانی و دندانی و بی‌آوا t (ت) تاثیر نهاده و آن را تبدیل به همنوع آوایی خود d (د) نموده است. از طرفی چون واجهای واژک مذکور، تمام آوایی هستند و فقط (ت) بی‌آوا بوده است، بنابراین اصل حداقل کوشش ایجاب می‌کند که تداوم ارتعاش تارهای صوتی بر صامت (ت) هم نافذ باشد و در این‌صورت از یک فرمان توقّف ارتعاش تار آواها بر این صامت، توسط مغز و اعصاب و اندامهای مربوطه صرفه‌جویی می‌شود. بنابراین با تداوم ارتعاش تارهای صوتی بر تمام پنج واج واژک مذکور (ت) تبدیل به (د) گشته و واژک به‌صورت «اندر» تغییر یافته است. در تحوّل بعدی که به قول مرحوم بهار در قرن پنجم هـ. ق. در نثر روی داده است، چون با حذف مصوّت و صامت an بدون این‌که در مفهوم خللی پدید آید، یک هجا از واژک مذکور ساقط می‌شود، عدم اجرای آن هجا برحسب اصل کمترین کوشش باعث صرفه‌جویی انرژی گفتاری بوده است و از این نظر تحوّل بعدی واژک به صورت (اندر ← در) در نثر دوره غزنویان انجام گرفته است.

مرحوم بهار ذکر می‌کند که مُقَدّسی در کتاب «**احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم**» زبان نیشابوریان را فصیح و مفهوم دانسته است جز این‌که «سینی» بدون فایده در افعال زیاد می‌کنند، مانند: «**بخردستی**»، «**بگفتستی**»، «**بخفتستی**» و مانند این. و سپس اضافه می‌کند: آنچه که مقدسی «سین» زاید پنداشته است، در افعال نیشابوریان درحقیقت همان «است» و باقیمانده «استات» قدیم زبان پهلوی است که در افعال مردم نیشابور باقی بوده و این «است» هم به‌تدریج تراش خورده و مبدل به کره با های غیر ملفوظ شده است که در خطهای مذکور نوشته می‌شود، مانند: «فلان به مکّه رفته و زیارت خانه کرده و بازگشته» که بایستی گفته باشیم: «فلان به مکه رفته است و زیارت خانه کرده است و بازگشته است». (بهار، ج ۱، ۲۵۰)

در توجیه مطلب فوق لازم به ذکر است که علّت حذف صامت t (ت) در پایان واژک «است» آن بوده است که تفاوت با ابهام معنایی ایجاد نمی‌کرده و ضمناً صامت S (س) بر مصوّت ما قبل خود a (فتحه) تاثیر نهاده و یک درجه آن را بسته‌تر کرده است. بنابراین مصوّت مذکور به e (کسره) تبدیل گشته است و پس از حذف در صامت (s,t) خود مصوّت e به عنوان واژک دربردارنده معنای «است» مورد استفاده قرار گرفته است. به عبارت دیگر فورمان اوّل مصوت قبل از تاثیر صامت (s) بر آن حدود ۷۸۰ هرتز و فورمان دوم آن ۱۵۰۰ هرتز بوده است و پس تأثیر صامت مذکور فورمان اوّل مصوت به حدود ۵۰۰ هرتز کاهش و فورمان دوم آن به ۲۰۰۰ هرتز افزایش پیدا کرده است. محمّد تقی بهار درمورد کلمه «فریشته» ذکر می‌کند که در کتب قدیم همه جا با پاء بعد از راء و قبل از شین نوشته می‌شده است، مگر کاتبان بعد آن را در بعضی نُسخ تخفیف داده‌اند و بیتی منسوب به مُعزّی منال آورده اند. او می‌نویسد که در نسخه‌های صحیح و قدیمی‌تر ترجمهٔ تاریخ طبری و ترجمه تفسیر وی و کشف المحجوب و تاریخ سیستان همه جا «فریشته» آمده است و به تدریج این لغت به تخفیف شهرت یافته است. ولی علّت تخفیف را ذکر نمی‌کند. در برخی از متون اوایل قرن هشتم نیز این کلمه به همان صورت آمده است. در ترجمه محمود بن عثمان از کتاب «**فردوس المرشدیه فی اسرار الصمدیه**» در شرح حال ابواسحاق کازرونی صوفی مشهور از امام ابوبکر محمّد بن عبدالکریم بن علی بن سعد خلیفه شیخ ابواسحاق می‌خوانیم: «فریشتگان را فرمایم تا روز قیامت بر تو سلام می‌کنند تا آن زمانی که تو از گور برخیزی» (**بروومند سعید، ۱۳۶۳، ۱۴۷**) در توجیه مورد فوق لازم بذکر است که صامت سایشی بی‌آوای پیشکامی (ش) دارای این خاصیّت است که به مدار جی مصوّت ماقبل خود را بسته‌تر می‌کند، بنابراین مصوّت کسره قبل از «ش» را یک درجه بسته‌تر کرده و مصوت (e) تبدیل به (i) شده است. در برخی مراجع آواشناسی ذکر می‌کنند که صامتهای (ش، ژ، چ، ج) در همنشینی با e آنرا بسته‌تر می‌کنند.

در بررسیهای آزمایشگاهی نگارنده فرکانس فورمان (Formant frequeneies) اوّل مصوّت e حدود ۵۰۰ هرتز و فورمان اوّل مصوّت i برابر ۲۸۰ هرتز است به عبارت ساده‌تر فورمان اوّل مصوّت (e) بیشتر از فرکانس فورمان اوّل مصوّت (i) می‌باشد. کمتر بودن فرکانس فورمان اوّل مصوّت i حدود ۲۲۰ هرتز (Hz) نشانه بسته‌تر بودن آن نسبت به

مصوّت دیگر است. در مورد ریشه کلمه لازم به ذکر است که این کلمه در اوستایی fraesta و در پهلوی و لهجه جنوب غربی fristak بوده است. در تحوّل زبان چون خوشه دو صامت در ابتدای هجای واژه در فارسی دری معمول نیست، یا واقع شدن مصوّت کمره بین دو صامت آغاز کلمه، آن واژه متناسب با هنجار فارسی دری تغییر یافته است.

استاد بهار در ص ۲۰۲ ج ۱، شیوهٔ تحوّل کلمه «هیزم» را از زبان اوستایی و کلمه «هیسم» زبان پهلوی ذکر کرده است. در این مورد لازم به ذکر است که بر اثر مجاورت صامت سایشی (صفیری) بی‌آوای سر زبانی و دندانی (s) با دو مصوّت قبل و بعد آن (که طبیعتاً آوایی هستند)، خاصیّت آوایی بودن مصوّتها، صامت مذکور را به همنوع آوایی آن یعنی (Z) تبدیل کرده است و کلمه به صورتی که در زبان دری آمده است تحوّل پذیرفته و به کار رفته است. بهار در بخش تغییرات (ص ۲۱۰ ج ۱) از تبدیل کلمه زرتشت (پهلوی) به زردشت (فارسی دری)، پرورتن به پروردن، فریتون به فریدون، آتور به آذر و تعدادی دیگر از این ابدالها سخن به میان آورده است. در توضیح مورد ذکر شده لازم است بدانیم که در کلمهٔ «زرتشت» چون نکیه کلمه بر هجای آخر و روی مصوّت (O) قرار داشته است، بنابراین مصوّت هجای نکیه‌دار که قوی می‌باشد بر صامت انسدادی بی‌آوای سر زبانی و دندانی (t) تأثیر نهاده و آن را مانند خود آوایی نموده است و کلمه به صورت «زردشت» تغییر شکل یافته است. در مورد سایر مثالهایی که مرحوم بهار در این مقوله ذکر کرده است از قبیل: آتور به آذر، پرورتن به پروردن و غیره، تبدیل کلمات را می‌توان بر اثر تأثیر مصوّت قوی هجای نکیه‌دار آخر کلمه و همگونگی آوایی آن بر صامت (t) دانست که در آن‌صورت صامت مذکور خود به خود به‌همنوع آوایی خود یعنی (d) تبدیل شده و تطور کلمات توجیه‌پذیر می‌شود.

در ص ۱۲۴ ج ۱ سبک‌شناسی مرحوم بهار از تبدیل کلمهٔ پایکان به بایکان و کلمه نیشت به نیشت و یت (در پهلوی) به واژک «به» در زبان دری سخن گفته است. در مورد کلمه اوّل صامت خیشومی آوایی پیشکامی (n) و مصوّت a (ā) در هجای تکیه‌دار دوّم کلمه بر صامت انسدادی دولبی p «پ» تأثیر نهاده و همگونگی آوایی حاصل می‌کند. «به عبارت دیگر خاصیّت ارتعاش تارهای صوتی که در نوار متحرک دستگاه صوت‌نگار کیموگراف (Kymograph) در ادای (n) مشاهده می‌شود صامت (p) را تحت تأثیر قرار داده و بر آن تعمیم می‌یابد و آن صامت را تبدیل به همنوع آوایی آن یعنی (b) می‌کند. در مورد دو کلمه بعدی هم تأثیر مصوّت که با لرزش تارهای صوتی همراه است بر صامت بی‌آوای قبلی ملاحظه می‌شود و صامت تبدیل به (b) شده است. در مورد کلمه اوّل یعنی «بابکان» نیز تأثیر صامتهای کلمه نیاید نادیده گرفته نشود. تبدیل کلمات «دبیر» به «دبیر» (بهار ج ۱ ص ۸۰) و «بدرود» به «بدرود» (بهار ج ۲ ص ۱۴۷) که واژه اخیر الذکر را از اسکندرنامه (اواخر قرن پنجم) آورده است نیز همان قاعده مذکور حکمفرماست. در مورد کلمه «اسپ» که در متن تاریخ بیهقی آمده است نیز همان توجیه معتبر است. در زبان فارسی دو عامل آوایی بودن (voiced) و دمیدگی یا نَفَسی بودن (aspirated) دو مشخّصه تقابل دهنده محسوب می‌شود. در زبان فارسی سه صامت (p, t, k) نَفَسی هستند. اگر هر یک از این صامتهای نفسی بادمیده، پس از سایورجهای بی‌آوا واقع شوند، عامل نفس آنها از بین می‌رود. بنابراین چون یکی از عوامل تقابل‌دهنده ساقط می‌شود واج مذکور به همنوع آوایی خود مبدّل می‌گردد. (قریب، ۱۳۵۰) نگارنده این مقاله در تحقیقات آزمایشگاهی با دستگاههای الکترواکوستیک طیف نگار صامتهای مذکور را که بعد از سایشی‌های بی‌آوا در کلمات آمده بود ضبط و طیف آنها را از طریق طیف نگاشته تجزیه و مورد بررسی قرار داد. در نوارهای مربوطه حذف عامل نفس بعد از صامتهای مذکور مشاهده شد. تبدیل صامت p به b در مثالی که از تاریخ بیهقی آوردیم بنابر قاعده گذشته است. در توجیه تبدیل کلمات: مشکی به مشگی، لشکر به لشگر، خشکی به خشگی همان قاعده حکمفرماست. در این کلمات صامت انسدادی بی‌آوای (K) که بعد از سایشی پیشکامی بی‌آوای (ش) آمده است بر اثر حذف عامل نفس، تبدیل به همنوع آوایی خود یعنی (g) با «گ» می‌شود.

مرحوم بهار عباراتی از تاریخ بیهقی نقل می‌کند: «در این راه کسی یاد ندانست تنگی آب بر آن لون که به جویهای بزرگ می‌رسیدیم خشگ بود». (بهار ج ۱، ۴۳۱). گو این که شاهد بهار در این عبارت کلمه «لون» بوده است ولی در مورد ظهور کلمه خشگ در تاریخ بیهقی باید ذکر کنیم که تبدیل «ک» به «گ» به علّت از دست رفتن خاصیّت نفسی بودن «ک» بعد از سایشی «ش» و از دست رفتن عامل تقابل‌دهنده آن واج با نوع آوایی خود «گ» بوده است. مرحوم بهار در (ج ۱، ۳۶۴) از تاریخ سیستان نقل می‌کند: «روزی مرا گفت که یاران من کجااند؟ گفتم ایشان گوسپندان به چراگاه برده‌اند». در مورد تبدیل واج «پ» به «ف» در کلمات گوسپند به گوسفند یا سپید به سفید، سپاهان به اصفهان و غیره، لازم به توضیح است که در جاهایی که «پ» نفسی باشد این تبدیل انجام خواهد شد. بر حسب تجربیات آزمایشگاهی نگارنده شدّت انفجار صامت p در زبان فارسی بعد از سایشی‌های بی‌آوا مانند s بیشتر روی ۴۰۰۰ هرتز (Hz) است در حالی که در آغاز هجا تمرکز انرژی بیشتر روی ۱۰۰۰ است و علّت آن است که این صامت بعد از سایشی‌های بی‌آوا دَمش با نفس خود را از دست می‌دهد تغییر نقطه انفجار در محور عمودی طیف صوتی یا بسر طیف نگاشته (spectrogram) بستگی به نوع مصوّت بعد از صامت مذکور دارد. استاد بهار از تاریخ سیستان نقل می‌کند: «یکی ریگ است بزرگ

چون مردم نزدیک آن شود اگر هیچ چیزی آلوده بر آن افکنند آن ریگ بنالد چنانکه رعد بنالد». (بهار، ج ۱، ۳۹۷) در مورد کلمه «ریگ» در تاریخ سیستان ذکر می‌کنیم که صامت انسدادی بی‌آوای پسکامی (k) با نقطه انفجار در محل ۱۲۵۰ هرتز بر اثر مجاورت با صامت تکریری پیش‌کامی (r) و واسطه بودن مصوّت (i)، خودهمگونگی آوایی پیدا کرده است و به همنوع آوایی خود گ (g) تبدیل شده است و به همین مناسبت این کلمه در دوره‌های بعد به صورت «ریگ» آمده است.

در مختصات نثری کتاب «کشف المحجوب» تألیف ابوالحسن علی بن عثمان الغزنوی (متوفی ۴۶۵ هـ.) از اقران ابوسعید ابوالخیر، مرحوم بهار برخی اصطلاحات را ذکر کرده است. (ج ۲، ۱۸۸) ما به عنوان نمونه چند اصطلاح را توجیه می‌کنیم. تبدیل کلمه «دوست ترا» به «دوستر». در این ابدال یکی از صامتهای بسنواج انسدادی بی‌آوای سرزبانی ـ دندانی (t) بر اثر قانون حداقل کوشش حذف گردیده است. اصطلاح دیگر آوردن «بنر» به جای «بدتر» است. در این مورد صامت (t) که در هجای دوم آمده است چون در هجای نکیه‌دار دوم واقع شده و به علّت وجود تکیه در هجا دارای قدرت بیشتری می‌باشد، صامت همنوع قبل از خود را تحت تأثیر قرار داده و آنرا واکرفته (devoiced) کرده است.

عامل ایجاد تکیه در هجای دوم که صامت (t) در آن قرار دارد برحسب تجربیات آزمایشگاهی نگارنده افزایش فرکانس حدود ۴۰ هرتز نسبت به ۸۰ هرتز (Hz) صوت بنیادی است که بر مصوّت آن هجا واقع شده و باعث تأثیر (t) بر (d) و واکرفتگی آن شده است.

مثال دیگر کلمه بسته است. این کلمه به صورت (basse) در گفتار ظاهر می‌شود که تبدیل آن معلول نوعی «همگونگی» است، یعنی (s) در کلمه «بسته» تحت تأثیر (s) مجاور خود قرار گرفته و به همان واج تبدیل می‌شود. (دیهیم، ۱۳۵۸، ۱۰۱)

در مورد کلمه «هیچ جا» و تبدیل آن به «هیجا» که به نقل از «کشف المحجوب» مرحوم بهار ذکر کرده است (ج ۲، ۱۸۸)، لازم به توضیح است که صامت مرکّب آوایی پیش‌کامی (ج) در هجای قوی تکیه‌دار ثانوی کلمه مذکور، صامت (ج) بی‌آوای همنوع خود را که در انتهای هجای بی‌تکیه قبلی واقع است تحت تأثیر قرار داده و با آن همگونگی حاصل کرده است و کلمه به صورتی که در متن کشف المحجوب ملاحظه می‌شود تبدیل یافته است.

مرحوم بهار در مورد مختصات سبک کتاب «اسرارالتوحید» تألیف محمّد بن منوّر (اواخر قرن ششم هجری) ذکر می‌کند که جمله‌های این کتاب به زبان محاوره عصر با قید فصاحت و بلاغت ایراد گردیده است و سپس برخی اصطلاحات آن را ذکر می‌کند (بهار، ج ۲، ۲۰۳) که مستلزم توضیح است. کلمه دست به صورت «دس» در کتاب مذکور آمده است و این بدان علت است که چون حذف صامت ت (t) از پایان کلمه تغییر معنایی ایجاد نمی‌کرده به تبعیّت از شیوه محاوره آن صامت حذف شده است. کلمه دیگر «جُگُندر» است که در کتاب «مقدّمة العرب» زمخشری و کتاب «الأبنیه» از ابومنصور هروی هم به همین شکل (به فتح گ) آمده است. لازم به ذکر است که صامت انسدادی پسکامی آوایی (گ) تحت تأثیر مصوّت مقدّم بر خود که مصوّت نیم بسته پسین (O) است و به ویژه بعد از همگونگی مصوّت بعد از (گ) گرایش به اجرای پسین ترکام با تمرکز انرژی بر فرکانس ۸۰۰ هرتز پیدا کرده و چون در صامتهای فارسی معادل آوایی ملازی ندارد به نوع بی‌آوای ملازی یعنی (ق) تبدیل شده است مرحوم ملک‌الشعرای بهار به نقل از کتاب «مرصاد العباد» از نجم‌الدّین دایه (قرن هفتم هجری) از کاربرد کلمه «اومید» به جای «امید» یاد کرده است (بهار ج ۳، ۲۴). توجیه تبدیل مصوّت اوّل این کلمه چنین است که چون در هجای دوم تکیه‌دار مصوّت بسته (i) قرار دارد، هجای قوی تکیه‌دار مصوّت هجای اوّل را تحت تأثیر قرار داده و آن را نیز بسته کرده است و تبدیل مصوّتهای مذکور به این صورت است:

Om ——— um

برحسب تجربیات آزمایشگاهی نگارنده و تجزیه طیف یافتهای مذکور با دستگاه طیف نگار، فرکانس فورمان اوّل مصوّت از ۴۲۰ هرتز به ۳۰۰ هرتز کاهش یافته و فرکانس فورمان دوّم آن از حدود ۸۳۰ هرتز به ۷۸۰ هرتز کاهش یافته است و ابدال مذکور انجام پذیرفته است.

توضیح: سنجشهای آزمایشگاهی که در مقاله آمده است برگرفته از تحقیقات آزمایشگاهی نگارنده است که در سالهای ۱۳۵۰ ـ ۱۳۴۹ بر یافتهای مناسب زبان فارسی، واجهای آن زبان مورد تجزیه طیفی آکوستیکی قرار گرفت و توسط دستگاههای الکترواکوستیک و طیف‌نگار فرکانس فورمانهای کلیه واجهای زبان فارسی و مختصات سایر عوامل آن از قبیل تکیه، آهنگ، تواخت و غیره توسّط نگارنده تعیین گردید.

منابع و مآخذ

برومند سعید، جواد دکتر، دگرگونیهای واژگان در زبان فارسی، تهران ۱۳۶۳ بهار، محمّد تقی (ملک‌الشعرا)، سبک‌شناسی سه جلد (چاپ سوم) تهران ۱۳۴۹ دیهیم، گیتی، درآمدی بر آواشناسی عمومی، تهران ۱۳۵۸.

قریب، معصومه دکتر، «مشخصات بنواجهای زبان فارسی»، مجموعهٔ خطابه‌های نخستین کنگره تحقیقات ایرانی به کوشش دکتر مظفر بختیار، ج ۱، تهران، ۱۳۵۰

یوسفی، غلامحسین دکتر، «نظری به سبک‌شناسی استاد بهار»، ماهنامه آینده سال دهم شماره ۲ و ۳، اردیبهشت و خرداد ۱۳۶۳.

Gharib, Massume, 1970, Etude Experimentale du persian contem poran, Tehran.

Martine André, 1966, Elemene of General lingusstics translated by Elizabeth palmer, London.

Turner, G.W., 1973, Stylistics, Great Britain.

سُمّ خر عیسی، نعل اسب السّتهدا

جمشید مظاهری (سروشیار)

آشنایان خاقانی قصیدهٔ «ترسائیّه» وی را می‌شناسند. این قصیده که به جهانی در ادب پارسی یگانه است، بیرون از شروح عام دیوان شاعر، چون شرح شادی‌آبادی به شرح معموری، چندین شرح خاص نیز دارد[1] که از این شروح، به تحقیق، عالمانه‌ترین همه، شرح نفیس خاورشناس فقید، ولادیمیر مینورسکی (۱۹۶۶ ــ ۱۸۷۷ م) است.[2] مینورسکی ــ همچنان که اهل فن می‌دانند ــ در تاریخ و جغرافیا و فرهنگ قفقاز ــ مولد و منشای خاقانی ــ و ممالک مجاور آن، به خصوص از صاحب‌نظران بنام بود و شرح وی، خاصّه آنجا که بدین مواضع باز می‌گردد، مشحون به اخبار نادرِ دقیق است. با این همه، در این چکامه هنوز بیش و کم جای حرف هست و حرفی از آن جمله، موضوع مقالهٔ حاضر است که از اتفاق باعث بر تحریر آن سهوی است که مینورسکی را در توضیح بیتی دست داده و آن چهارمین بیت از این چهار بیت است:

دبیرستان نسهم در هیکلِ روم
کنم آیین مطران را مطرّا...
گنایم رازِ لاهوت از تفرّد
نمایم سازِ ناسوت از هیولا...
ز سرگینِ خر عیسی ببندم
رُعافِ جالنیق ناتوانا...
سُم آن خر به اشک چشم و چهره
بگیرم در زر و یاقوت حمرا...

و مطلبی که مینورسکی ذیل آن تعلیق نموده، این است:

«در اینجا نصاری ظاهراً فقط به جرم تصوّر غلطی که مسلمین در باب آنها دارند، مورد حمله قرار گرفته‌اند. خر عیسی در مناسک و آداب خاصّ نصاری ظاهراً محلّی و تأثیری ندارد، لیکن در نظم و نثر فارسی مکرّر بدان اشاره می‌شود...».[3]

در پاسخ مینورسکی و توضیح بیت خاقانی گوییم:

حاشا که قصهٔ خرپرستی نصاری جعل مسلمین باشد. این آیین در میان قدمای مسیحی چنان رونق داشته که در قرون وسطی حتّی مایهٔ تفریح و ریشخند اصحاب کلیسا نیز بوده است و غریب است که فاضلی متتبّع چون مینورسکی به اخبار آن در منابع فرنگان باز نخورده باشد![4] امّا در بیت خاقانی، سخن نه در باب خر عیسی بل راجع به سُمّ آن خر و در زر و یاقوت گرفتن آن است که آن نیز چون خود خر مضمونی شایع در ادب فارسی است و ظاهراً آن نیز بر ساختهٔ مسلمانان نیست:

عیسی نشسته پیش‌شما وانگه از هوس
دلتان دهد که بندگی سمّ خر کنید[5]
مُجرم ترسا که از فرمان عیسی سر بتافت
دل بدان خرّم که روزی سمّ خر در زر گرفت[6]
جبریل میزبان مسیح است بر فلک
در خورد هم طویلگی زر سُمِ خر است[7]
خصمت که پرستندهٔ سمّ خر عیسی است
اندر نظر خلق چو دنبال خر آمد[8]
گر نباشد ز برای شرف عیسی کس
بوشش سُمّ خر از اطلس واکسون نکند[9]
گر سگ آنجا ز سر زرای تو بر تافت
هست بسر او راه اعتذار گرفته
گر نه خر است او چراست سمّ خری را
در گهر و درّ شاهوار گرفته؟[10]

«... چه گویی در عَبَدهٔ نار و منعبّدان چلیپا و زنّار و آنها که بتی در پیش نهاده‌اند و آنان که مسخُر سمّ خری مانده‌اند...».[11]

«... ترکی متکبّرتر از او نبود... سُم نبدبز خویش سُمِ خر عیسی (ع) پنداشت که ترسایان بر آن بوسه دهند».[12]

«... آفریدگار چون خواهد که گروهی را سرگردان کند، ایشان را مبتلا کند به چیزی، چنانکه... ترسایان را به پرستیدن سمّ خر عیسی».[13]

امّا مأخذ سخن خاقانی و دیگران در اشارت به تعظیم سمّ خر عیسی، داستانی است که ترسا مردی فرنگی در مجلس یزید معاویه، آن گاه که سر مبارک حسین علی را در طشت زر بدید، حکایت نموده است. این قصّه که قدیم‌ترین روایت آن در زبان فارسی در بعض نسخ ترجمهٔ تاریخ طبری نقل گردیده، علی‌الظاهر، منحصراً از طریق کتب مقتل سیّدالشهدا و آثاری که واقعهٔ جانگداز آن امام همام را گزارش نموده‌اند، برگرفته شده است.[14]

● ... مأخذ سخن خاقانی و دیگران در اشارت به تعظیم سمّ خر عیسی، داستانی است که ترسا مردی فرنگی در مجلس یزید معاویه، آن گاه که سر مبارک حسین علی را در طشت زر بدید، حکایت نموده است.

راوی این داستان محمّد حنفیّه، برادر حسین است و او از علی پسر حسین (= زین‌العابدین) روایت کرده و علی ــ به تعبیر مترجم طبری ــ روایت از دیده نموده است و آن داستان این است:

«... چون سر حسین ــ رضی‌الله عنه ــ پیش یزید ملعون بردند، او آن را ده روز در خانه داشت و چون به مجلس شراب نشستی آن سر را پیش نهادی و جرعه بر آن همی‌ریختی و شادی همی‌کردی. رسولی آمده بود از روم ترسا به نزدیک یزید، اندر آن وقت حاضر بود. از یزید پرسید که: این سر کیست؟ یزید گفت: سر دشمنی است از آن من، حسین بن علی. رسول گفت: این علی نه داماد پیغامبر شما بود و مبارز و وصیّ او بود؟ گفت: آری، ولکن قصد پادشاهی من کرد. آن رسول گفت: اف بر دین شما باد!... شرم نداری که سر نبیرهٔ پیغامبر خویش نهی و چنین کنی؟ پس گفت: تو نام «کنیسة الحافر» نشنیده‌ای؟ یزید گفت: نه. رسول کافر گفت: شهری است در میان دریا بزرگ، آن را «کله» خوانند؛ از عمان شش ماه به دریا همی باید رفتن تا آنجا رسند[۱۴] و چندان چیزهای قیمتی خیزد از آنجا که خدای داند، از شکر و کافور و عود و قاقله و جوز هندی و مروارید و جواهر؛ و بازرگانان آنجا بسیار شوند و همه دین ترسا دارند و در میان آن شهر کلیسایی هست آن را کنیسة الحافر خوانند. و حافر، سمّ ستور بود و آن را بدان باز خوانند. اندر آن کلیسیا، صومعه‌ای است و در آن صومعه، حُقّه‌ای زرّین، و اندر آن حُقّه، سمی از سم‌های خر عیسی به دیبا و مشک خوش بوی کرده و قفل زرّین بر آن نهاده؛ و آن خانه که آن در آنجاست، همه به زر و دیبا و مشک در گرفته است و همیشه مشک و عنبر همی سوزانند از حرمت عیسی ــ علیه‌السّلام ــ و از اقصای روم، هر کجا محتشمی و پادشاهی بود، قصد زیارت آن کنند و بدان تفاخر کنند و دو سال و سه سال باشد که بیرون مانند و مالها خرج کنند تا بدان رسند. بدان سبب که روزی عیسی بر آن خر نشسته است، ما آن را چنین عزیز داریم؛ شما بایستی که سر نبیرهٔ پیغامبر خویش نبریدید و او را عزیز داشتید و اگر عزیز نداشتید، نکشتید و چون کشتید، بدین خواری در پیش ننهادید و جرعه بروی همی نریختید و شادی نکردید. یزید ــ لعنة‌الله ــ از آن خجل شد و روی سوی ندما کرد و گفت: این ترسا را نمی‌بینید که بر ما چه شنعت کرد؟ والله که من او را بکشم! پس فرمود کو را بیرون برید و بکشید. ترسا چون دانست که او را خواهند کشت، روی سوی آسمان کرد و گفت: الله اکبرا خواب من راست شد که محمّد رسول خدا را به خواب دیدم که دوش مرا همی مهمان کرد و همی گفت: تو از اهل بهشتی! پس برخاست و سر حسین [علی] ــ رضی‌الله عنهما ــ در بر گرفت و همی گفت: أشهد أن لا اله الاّ الله و اشهد انّ محمداً رسولُ الله و وی را همی کشتند و او سر در کنار همی داشت و شهادت همی گفت و تا جان نداد سر از کنار وی جدا نتوانستند کردن. پس بکشتندش و سر او از تن جدا کردند...»[۱۵]

* * *

افسانهٔ تعظیم سُمّ خر عیسی چه مایه به داستان تکریم نعل ذوالجناح، اسب نام‌آور سیّدالشّهدا به صحرای کربلا مانده است:

در کتاب تحفة العالم، نگاشتهٔ میر عبداللّطیف شوشتری (۱۲۲۰ ــ ۱۱۷۲ هـ.) که سفرنامه‌ای است حاوی نکات بسیار تاریخی و جغرافیایی و ادبی و در هند تألیف یافته است، در باب حرکات لغو مسلمانان حیدرآباد دکن می‌خوانیم:

«... در حیدر آباد... نعل پاره‌ای دارند که به زعم ایشان نعل دُلدُل یا ذوالجناح است. آن را بر تخته‌ای نصب کرده‌اند و لطیف‌تر این که «نعل صاحب»اش می‌گویند! در شب تاسوعا به نحوی که در بلدان دیگر شبیه شهدا را برآرند، آن را به تجمّلی تمام و عظمتی مالا کلام بردارند و به دوش آدمیان به خانه خانه‌اش برند و عظیم ازدحامی و طرفه انبوهی نمود. به قدر سه چهار لک آدم که هر یک مشعلی روشن در دست دارند، با او تا آن خانه روند و آن را در حجره‌ای گذارند تا قدری آسایش کند. مردم اطراف حجره را گیرند که آواز خواب او [(=سم)] را شنوند و اگر نشنید از بدکاران است، لاجرم همه می‌شنوند! و هر کس به وضعی بیان کنند: یکی گوید: مثل خواب شیر صدا می‌کرد؛ یکی مثل خواب آدم، و دیگری، مثل فیل گوید! و از این قبیل. بعد از لحظه‌ای که از خواب بیدار شود، به مکانی که دارد، برگردانند...»[۱۶]

● اگر سمّ خر عیسی، امروز دیگر نمانده تا مؤمنان ترسا و عابدان چلیپا رنج سفر دریا بر خویش نهند و آن را در زر و گوهر گیرند، بدیل آن، نعل ذوالجناح تا روزگار ما بایسته است. منتها از حیدرآباد دکن به سَهرام از ولایات غربی استان بهار، در شمال شرقی دکن، نقل نموده است.

اگر سمّ خر عیسی، امروز دیگر نمانده تا مؤمنان ترسا و عابدان جلیپارنج سفر دریا بر خویش نهند و آن را در زر و گوهر گیرند، بدیل آن، نعل ذوالجناح تا روزگار ما همچنان بسابیده است. منتها از حیدرآباد دکن به سَهسرام از ولایات غربی استان بِهار، در شمال شرق دکن، نقل نموده است. دکتر نجابت حسین حکیم از معلّمان زبان فارسی در هند که خود از ولایت سهسرام و از معتقدان نعل صاحب است، سالی چند از این پیش، از آیین هر ساله این نعل و کرامات شگفت آن شرحی کتّاف در «گلجرخ»، ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ اطلاعات گزارش نموده است.[۱۷]

افسانه‌ای غریب است که قصّهٔ سمّ خر عیسی، طی سرگذشت بزرگی (= حسین علی) به نقل آمده و آوازه یافته که امروزه داستان نعل اسب خود او، روایت زندهٔ آن حکایت از یاد رفته است و شاید چندان هم غریب نباشد آن گاه که بدانیم بعضی را در حق او ــ علیه‌السلام ــ چونان مسیح، عقیده چنان است که: مَا قَتَلُوهُ... وَ لٰکِنْ شُبِّهَ لَهُمْ (سورة النساء: ۱۵۶).[۱۸]

● افسانه‌ای غریب است که قصّهٔ سمّ خر عیسی، طی سرگذشت بزرگی (= حسین علی) به نقل آمده و آوازه یافته که امروزه داستان نعل اسب خود او، روایت زندهٔ آن حکایت از یاد رفته است و شاید چندان هم غریب نباشد آن گاه که بدانیم بعضی را در حق او ــ علیه‌السلام ــ چونان مسیح، عقیده چنان است که: مَا قَتَلُوهُ... وَلٰکِنْ شُبِّهَ لَهُمْ...

زیرنویسها

(۱) از این شروح است، شرح آذری، لاهیجی، قزوینی (محمّد)، یغمایی (حبیب)، معین (محمّد)، مار، ویلچوسکی، دیاکونف و...

(۲) این شرح توسط استاد زرّین‌کوب نخست در دفتر دوّم مجلّد یکم «فرهنگ ایران زمین» به سال ۱۳۳۲ انتشار یافت و سپس به صورت رساله‌ای (تبریز، انتشارات سروش، ۱۳۴۸، قطع رقعی، ۱۱۴ ص) به طبع آمد.

(۳) شرح مینورسکی، تبریز، ص ۶۶.

(۴) ر.ک: تاریخ در ترازو، عبدالحسین زرّین‌کوب، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۲، ص ۲۷۶.

(۵) دیوان سنایی غزنوی، به سعی و اهتمام مدرّس رضوی، تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا، ص ۱۰۲.

(۶) همان: ص ۷۷۶.

(۷) دیوان اثیرالدین اَخسیکتی، تصحیح و مقابله و مقدمه به قلم رکن‌الدّین همایون فرّخ، تهران: کتابفروشی رودکی، ۱۳۳۷، ص ۴۶.

(۸) دیوان ظهیر فاریابی، به کوشش تقی بینش، مشهد: کتابفروشی باستان، ۱۳۳۷، ص ۸۸.

(۹) دیوان فلکی شروانی، به اهتمام و تصحیح و تحشیهٔ ظاهری شهاب، تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا، ۱۳۴۵، ص ۲۹.

(۱۰) دیوان مجیرالدّین بیلقانی، تصحیح و تعلیق دکتر محمدآبادی، تبریز: دانشگاه تبریز، ۱۳۵۸، ص ۱۹۰.

(۱۱) مقامات حمیدی، تألیف قاضی حمیدالدّین عمربن محمود بلخی، [به تصحیح علی‌اکبر اِبرقویی]، تهران: شرکت تعاونی و نشر بین‌الملل، ۱۳۶۲، ص ۱۰۶.

(۱۲) تاریخ‌الوزراء، تألیف نجم‌الدّین ابوالرّجاء قمی، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۳، ص ۱۰۱.

(۱۳) عجایب‌المخلوقات، تألیف محمّدبن محمودبن احمد طوسی، به اهتمام دکتر منوچهر ستوده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵، ص ۷۱.

(۱۴) این روایت در اصل تاریخ طبری نیامده و در بعض نسخ ترجمهٔ آن ــ که به تاریخ بلعمی مشهور است، نیز یافته نیست. مأخذ ما در نقل این داستان، نسخهٔ معتبری از ترجمهٔ تاریخ طبری است که به سال ۱۳۴۷ به صورت عکسی توسط بنیاد فرهنگ ایران منتشر گردیده است. این حکایت در نسخه‌ای از ترجمهٔ طبری (= تاریخنامهٔ طبری) که اخیراً دوست فاضل من، جناب آقای محمّد روشن به طبع آورده، نیامده است. در این روایت از ترجمهٔ طبری سیدالشهداء خود در خطبهٔ روز عاشورای خویش به عزّت سم خر عیسی اشارت فرموده بدین سان:

«... ای مردمان! مرا چه گناه رفته است که قصد جان من کرده‌اید و نمی‌بینید که ترسایان سم خر عیسی چگونه عزیز دارند؟...» (تاریخنامهٔ طبری، مجلّد دوّم، ص ۷۰۷).

(۱۵) در المسالک و الممالک ابن خرداذبه (ترجمهٔ دکتر حسین قره‌چانلو، تهران: نشر نو، ۱۳۷۰، ص ۵۰) موقع جغرافیایی جزیرهٔ «کُلَه» چنین تعیین شده است: «... کسی که قصد چین کند، سرندیب را در سمت چپ خود قرار می‌دهد. از سرندیب تا جزیرهٔ (اَلْکَبالُوس) ده روز تا بسا نزده روز راه است و... از جزیرهٔ الکبالوس تا جزیرهٔ کُلَه نُه روز راه است و آنجا کشور (جابة) هندی است». در جهان نامهٔ محمّدبن نجیب بکران (به کوشش دکتر محمّد امین ریاحی، تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا، ۱۳۴۲، ص ۴۰) شرح ابن‌خرداذبه با فوایدی دیگر آمده ولی در هیچ یک از این دو متن از «کنیهٔ حافره» یاد نشده است.

(۱۶) ترجمهٔ تاریخ طبری، چاپ عکسی بنیاد فرهنگ ایران، صص ۵ ــ ۲۷۴.

(۱۷) تحفة العالم، میر عبداللّطیف خان شوشتری، به اهتمام ص. موحد، تهران: کتابخانهٔ طهوری، ۱۳۶۳، ص ۴۳۵.

(۱۸) گلجرخ (ویژهٔ ادبیّات و هنر) شمارهٔ ۱۱، سه‌شنبه اوّل بهمن ۱۳۶۴، ص ۵.

(۱۹) مجمع التوّرین، تألیف حاج ملاّ اسماعیل سبزواری، تهران: کتابفروشی علمیهٔ اسلامیّه، ص ۶۹۸.

***

قلمرو تحقیق

قسمت اول

دکتر سید محمد دامادی

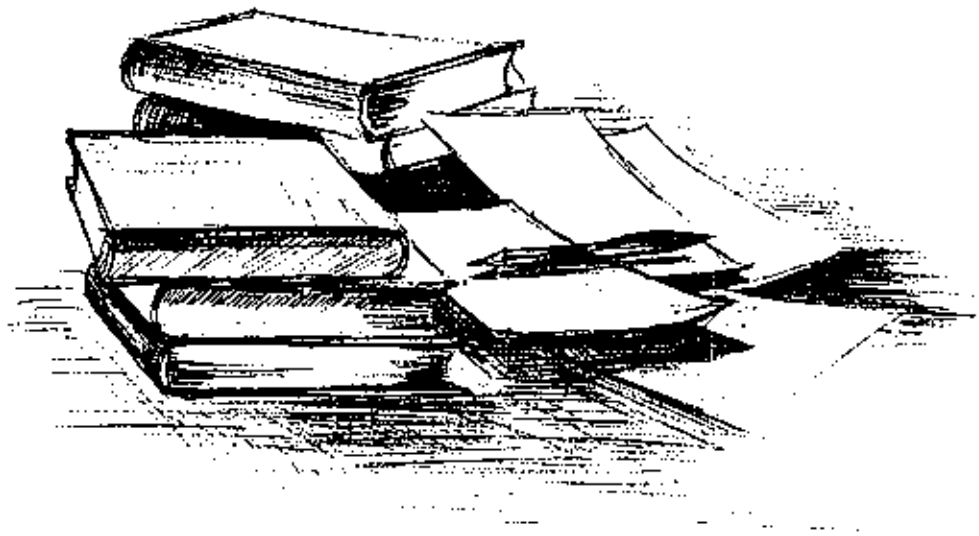
آثار بازمانده از روزگاران گذشته، خواه منظوم یا منثور، سرمایه‌های اصلی و واقعی و ظروف بیانِ فرهنگِ ما و شیرازهٔ کتاب تاریخ و دست افزارِ تحقیق و پژوهش در ادب و فرهنگ و معارف کشور ما است و شناختن و شناسانیدن آن بر هر یک از ایرانیان به طور عام و دوستداران زبان و ادب فارسی به طور خاص وآگاهان به رموز و دقایق و لطایف و ظرایف فکر و دانش و فرهنگ به طور اخصّ از مقولهٔ فرایض است.

تحقیق و پژوهش، نه تنها فی نفسه وسیله نیست بل که غایت وهدف است. این اندیشه، معلول تفکر مادّی و مقتضای گرفتاری‌های زندگانی در روزگار ما و اسارت در سراچهٔ ترکیب است که گاه و بیگاه حتی برخی از خردمندان مایه‌ور نیز از خود یا دیگران می‌پرسند که تحقیق در بارهٔ فلان موضوع علمی به چه درد می‌خورد.

شک نیست که این قبیل پرسش‌ها ناشی از تنگناهای زندگانی و نارسایی‌های اقتصادی عصر ماست. برای مثال همان طور که شخصی بدون شناسایی و با صرف وقتِ بسیار یک گلدانِ کریستال را با صرف هزینه و تحمل پرداخت مبلغی درخور توجه انتخاب و خریداری می‌کند و با برای به وجود آوردنِ محیطی سالم و روح نواز که بر رونق قلمرو کار و فعالیت و بهبود فضای تنفس بیفزاید ــ اعتبارات فراوان تخصیص داده و از آن سلامت روح و بهبود محیط زیست و نزدیکی بیش‌تر به طبیعت و پرهیز از تصنع و تکلف را منظورِ نظر قرار می‌دهند به همین گونه، کار تحقیق در ابعاد گوناگون مسایل دانش و معرفت و ادب و فرهنگ، هر چند در بادیِ امر ــ پاسخ گفتن به یک نیاز طبیعی و درونی به منظور رفع عطش کنجکاوی است امّا هر گاه با ایمان و اعتقاد و یدور و بر کنار از هوس‌های فردی و شخصی باشد ــ بدون تردید نتایج آن جنبهٔ همگانی و عام می‌تواند پیدا کند و تقوایی را که متضمّن معرفتِ عمومی و عاری از غرض خصوصی است ــ فراهم سازد. علاوه بر آن که نتیجهٔ تحقیق علمی، پیشرفت و توسعه است و هرگاه در جهت صحیحی به کار افتد، ضامن استقلالِ علمی و پشتوانهٔ غنای فرهنگی می‌تواند باشد و اگر بپذیریم که رشد و توسعه اقتصادی و اجتماعی با رشد و توسعهٔ تفکر علمی و افزایش امکانات تحقیق و پژوهش ــ رابطه‌یی مستقیم دارد، آنگاه تحقیق و علم‌آموزی در هر زمینه نه تنها یک هدف نیست بل‌که وسیله است برای استفادهٔ بهتر و بیش‌تر از امکانات و منابع موجودِ جامعه در راه رشد فرهنگی و افزایش رفاه مادی افراد. دامنهٔ کار پژوهش و تحقیق کاربردی و کاوش‌های علمی و دستیابی به مجهولات در کشورهای پیشرفته نیز آن چنان سریع آهنگ و گسترده و وسیع است که تنها با آموزش و یا استفاده از معلومات و تجارب دیگران به تنهایی نمی‌توان به ایجاد تفکر علمی پویا و مستقل و خودکفایی در کار تتبع و تحقیق رسید.

با توسعهٔ تحقیقات علمی و تربیتِ کارشناسان مجرب در هر زمینه و ایجاد قابلیت علمی کافی برای تحقیق و پژوهش و کاربرد روش‌های نظری و تجربی و علمی و فنی است که هر کشوری می‌تواند از صورت واردکنندهٔ فکرِ علمی و روش‌های فنی دیگران ــ که در اغلب موارد به خاطر عدم انطباق با شرایط گوناگون بومی و جغرافیایی در کشورهای واردکننده با شکست مواجه شده و دستاورد مطلوب و منظور را به بار نیاورده است ــ بی‌نیاز گردد. و در سایهٔ اعتماد و اطمینان به نفس ــ خود به طور مستقل اما با برنامه‌یی دقیق و صحیح ــ قدرت ابداع و ایجاد روش‌های علمی و فنی مورد نیاز را بیابد.

البته حل همهٔ مسایلی که مورد بررسی و تحقیق پژوهشگر قرار خواهد گرفت ــ کار چندان آسانی نیست بل‌که مستلزم فداکاری و کوشش بسیار است. اما هرگاه از پراکندگی نیروها جلوگیری شود و توجه پژوهشگر به جانب صحیح معطوف گردد و مسأله مورد پژوهش بدون پرده‌پوشی و به صورت عُریان مطرح شود در بیش‌تر موارد به پاسخ می‌انجامد و نتایجی بسیار محسوس و مطلوب در بر خواهد داشت.



برخورداری از دستاوردهای علم و دانش برای نیل به هدف‌های ویژهٔ تحقیق ــ یکی از مهم‌ترین نکات حیات علمی هر محقق و پژوهشگر است. هرگاه هدف محقق، ایجاد شالوده‌یی قانونی برای «نوآوری» باشد، بدون تردید غیرممکن است بشود دستاوردهای زمان گذشته و حاصل عمر پژوهشگرانِ پیشین را به دست فراموشی سپرد و از آن بهره نگرفت. از این رو به منظور کامیابی و برخورداری از حاصلِ پژوهش‌های تازه ــ ناگزیر باید سنت، تحقیق و نیز دستاوردهای علمی روزگاران گذشته را نیز منظور نظر داشت. به عبارت دیگر محقق هر چند روی به آینده دارد امّا ریشه و پایه و مایهٔ خود را ناگزیر است همواره در گذشته پایدار بدارد و مقایسه سابقه را با خاتمه هیچ‌گاه از یاد نبرد.

با گذشتِ زمان، محقق چیزهای بیش‌تر و نکات تازه‌تری در بارهٔ موضوع تحقیق خویش می‌آموزد. و در عین حال قوهٔ انتقاد از خود را نیز رشد می‌دهد. و بیش از پیش از اظهار نظر قطعی تن می‌زند و بتدریج آن چنان در موضوع پژوهش استغراق می‌یابد که از ماسواه بکلی انصراف پیدا می‌کند و به وصول و شهودی می‌رسد که به مصداق:

واصل، ز حرف و چون و چرا، بسته است لب
چون کاروان رسید، جَرَس بس زبان شود (۱)

لب از گفتار برمی‌بندد و اگر چه حاصلِ کارِ او ــ بخشی عظیم از حیاتِ فعّال و عمر خالص و مفید او را شامل می‌شود امّا وی از انتشار آثار خویش نیز به منظور دستیابی به کمال بیش‌تر خودداری می‌ورزد و امروز را به فردا می‌افکند و این مسأله اگر به وسواس نینجامد که خود بلای جانِ محقق است، معرفِ علاقهٔ بیشتر و افزون‌ترِ او به اعتلا و کمال در پژوهش و تحقیق می‌تواند باشد.

برای محقق این نکته درخور اعتنا و توجه است که در سایهٔ تحقیق بتواند چیز تازه‌یی ارائه کند و به خوانندگان و استفاده کنندگان از دستاوردهای پژوهشی خویش چیزی تازه یاد دهد و حاصلِ کارش، معرفِ آن باشد که در کارش چیزهایی کشف کرده است که پیش از آن حتی گمان نمی‌کرده است، وجود دارد.

با گذشت سال‌ها، شاید یکی از بزرگ‌ترین مسایل یک محقق ــ یافتنِ مصالح کار نیست بل‌که انتخاب آن‌هاست. اما به هر حال از یاد نباید برد که تحقیق کاری است که باید با جمعیّت حواس و آرامش خاطر و کانونمندی انجام پذیردو آن که بخواهد «خاطر از تفکر نسیان کند» (۲) بدون تردید از مصادیق کلام «سعدی» در «گلستان» آنجا که گفته است:

شب چو عقد نماز می‌بندم
چه خورد بامداد فرزندم

باید خارج باشد و تأمین یک زندگانی مشروع برای محقق و پژوهشگر ــ از لوازم اوّلیه‌یی است که در وصول به دستاورد مطلوب، تأثیر عمده‌یی از خویش بر جا می‌گذارد.

هر چند تکنیکِ پژوهش در قلمرو تحقیق به منظور آفرینش نقشی والا دارد امّا عاملِ ضروری «الهام» است. اگر چه امروز تا حدی این واژه درونمایهٔ خود را از دست داده است ولی پژوهشگر از این که اعتبار گذشتهٔ این واژه را احیاء کند ــ نه تنها واهمه‌یی ندارد بلکه از آن استقبال می‌کند. زیرا «الهام» به محقق امکان می‌دهد که اگر بواقع حرفی برای گفتن دارد، بگوید و ناگفته پیداست که با گذشتِ سال‌ها و سیر و سلوک در قلمرو پژوهش ــ برای محقق چندان دشوار نخواهد بود که چگونه از عمق وجود و سبوغ خود «الهام» گرفته، آن را شکوفا و بارور سازد.

در سایهٔ ریاضت‌های علمی و دستیابی بر مهارت‌ها و توانایی‌هایِ عملی ــ محقق در برابر گرایش‌های مختلف و در صحنهٔ صعبهٔ

آراء نه تنها آسیب‌پذیر نیست بلکه مصونیّت می‌یابد و از مسیر تحقیق هیچگاه انحراف نمی‌پذیرد و بتدریج به آفرینش «معیاری» توفیق می‌یابد که آن را نادیده نمی‌توان گرفت. هر چند خلاقیّت و آفرینش پژوهشگر ــ مستلزم نابود ساختن معیارهای پیشین تحقیق نیست امّا او در سایهٔ خلاقیّتِ راستین خویش ــ برای مدتی راه را بر ارائه آثار جدید به گونه‌یی برمی‌بندد که هر اثری که دیگران ارائه دهند ــ تا حدودی دستِ دوم نواند بود. و این است افق تازه و نوینی که محقق برای آیندگان فرا می‌نماید.

محقق، هیچ‌گاه بر آن سر نیست که با بهره‌گیری‌های سطحی و بسا تلاش در نوآوری‌های فنی ــ مخاطبان و برخورداران از حاصل کار خویش را در شگفت آورده، احساسِ آن‌ها را تحتِ تأثیر قرار دهد. بلکه عمدهٔ تلاش او، متوجه درک مضمونِ ماوراءِ طبیعی و تأثیر پژوهش در عمق روح و ژرفایِ روان دیگر افراد است.

ایجاد سنت‌های تحقیق به منظور گسترش تفکر علمی و بسط زمینه‌های رشد و توسعه از طریق پژوهش، خود نیازمند امتداد زمانی و برنامه‌ریزی‌های جدولی و دقیق زمان‌بندی شده و عملی دارد و شایسته در سراسر جهان ــ دانشگاه‌ها تنها مؤسساتی هستند که مادهٔ اولیهٔ تحقیق و پژوهش، یعنی محققان و دانشوران را می‌پرورانند. از این رو لازمست هرگونه افزایش کمی در دانشگاه‌ها همواره متناسب با میزان آمادگی و توانایی کیفی و مطابقت با اصلِ بسیار معتبر «Academic standard» صورت گیرد و همراه با ارتقاء سطح قابلیّت علمی و آموزشی، دانشگاه‌ها با تربیت کارشناسانِ تحقیقاتی مجرب، در برنامه‌ریزی‌های فرهنگی و اقتصادی و اجتماعی مشارکت فعال دارا باشند.

شاید اصول عام و دستور کار تامی را که هر محقق و پژوهشگر در کار پژوهشی خویش باید منظور نظر قرار دهد ــ بتوان چنین خلاصه کرد:

۱ ــ دقت در مشاهده و تفحص و کسب آگاهی و نگارش مستمر و طبقه‌بندی شدهٔ یافته‌ها.

۲ ــ برخورداری از اعتدال فکر و اصابت نظر در تحقیق.

۳ ــ رعایت اصل امانت و دقت ضبط در کلیهٔ مراحل تحقیق.

۴ ــ عدم تعصب و جمود در مسایل تحقیقی و داشتن روح إنصاف.

۵ ــ پویایی اندیشه و دارا بودنِ نبوغ و قریحهٔ خلاق و ابتکار.

۶ ــ رجحان إلهام و آفرینش بر تقلید و اقتباس.

۷ ــ دارا بودن قدرت استنباط و برکنار بودن از اوهام و بهانه‌های عامه‌پسند.

۸ ــ آینده‌نگری و جهان‌بینی در پژوهش.

۹ ــ کاربُرد تجربه در علم و پرهیز از شتاب در داوری و احتیاط در اظهار نظر قطعی.

۱۰ ــ استیلا و آگاهی بر زبان‌های علمیِ زمان.

با رعایت اصول فوق، شاید بتوان گفت تحقیق و تتبع به منظورِ کشفِ افق‌های تازه و سبقت گرفتن از خط مشیِ معمول به منظور اعتلا از مرحلهٔ تقلید به اجتهاد و از پذیرش به آفرینش است.

پژوهشگری که در صحایف ایام زندگانی علمی و پژوهشیِ خویش می‌نگرد، انتظار دارد که در مقابل رقمی که در دفتر پژوهشی خود زده است ــ احساسی سرشار از خرسندی داشته باشد و به ملامتِ وجدان گرفتار نگردد.

دستاورد پژوهشگر ــ بازماندهٔ لحظه‌های برق سیر و تندپویِ ایامِ عمر اوست که هر چند به جست و جوگری گذشته است و اگر چه همواره با نیل به مقصود همراه نبوده است امّا پژوهشگر را پیوسته از لذت شوق و پویه‌وری بهره‌مند گردانیده است. و از آن رو که برای وی بدیهی است که بدون تمسّک به حبل متین علم و تحقیق، هرگونه ادعای نیل به کمال باطل و ناروا است ــ شاید تنها أجرِ روحانی و معنویِ حاصل از تکاپو و جست و جو و سرگرمی و اشتغال به تتبع است که به گونه‌یی می‌تواند او را راضی و خشنود نگاه دارد به این امید که با ادامه و استمرار آن حاصلِ کار خویش را بارورتر بیابد و حرفی تازه بر دفتر گذشته بیفزاید و ملامت و افسردگی را از سیمای کار خویش بزداید و در نتیجه برخورداران آثار خویش را با افکاری بدیع آشنا ساخته، آن‌ها را نیز در لذت کشف امور مجهول با خویشتن سهیم گرداند (۴).

محقق هیچ‌گاه نباید از یاد بَرَد که آدمی ــ محدود و اسیر و خانه خراب عالَمِ خاک و زندانی در جهات سِتّه و در سراچهٔ ترکیب تخته‌بندِ تن است و از این رو فراموشکار و خطاکار است که «اَلْإِنسانُ مَحَلُّ السَّهْوِ وَالنِّسْیانِ.» هر چند استفاده از خزانهٔ حافظه در شمار عوامل کامیابی پژوهشی وی می‌تواند باشد اما اعتماد مطلق به حافظه را خطا باید بداند.

وجود «روح علمی» موجب می‌گردد که محقق و پژوهشگر را همواره به ژرف‌نگری و اندیشیدن درست رهبری کند و نگذارد که کارها را آسان و خرد بگیرد و به پایمردی چنین روحیه‌ای است که پژوهشگر همواره از شتاب می‌گریزد و هنگام برتری نهادن نکته‌ای بر نکتهٔ دیگر از انصاف بدور نمی‌ماند.

انصاف به انصاف در تحقیق علمی باعث می‌شود که پژوهشگر برخود سخت گیرد و سهو و اشتباه خود را نیز نادیده نینگارد و هرگاه در سهو و اشتباه افتاد، بسختی تمام بر خود بپیچد و با اتخاذ تدابیری صحیح در رفع آن سهو بکوشد تا سبب گمراهی دیگر جویندگان دانش و معرفت نگردد و از این رهگذر است که در رسیدن به مقصود و دستیابی به تحقیق درست و صحیح کامیاب می‌شود و با نمایش ژرفنای تحقیق و پژوهش و وسعت دایره و پهنهٔ دانش و معرفت ــ از پرورش قلم خطاناویس به سهم خود و به موجب فرایض حرفهٔ خویش جلوگیری می‌کند و بدین ترتیب، نمونه و فرد

اوّل دقت و احتیاط در کار تحقیق بشمار می‌آید و ارج و مقامی والا پیدا می‌کند.

پژوهشگر بخوبی واقفست که تا زمانی که هنوز در فنون گوناگون ادب و ابواب و فصول نقد و بررسی ادب و فرهنگ و دانش و معرفت و شناختِ امتیاز خوب و بد سخن و غثّ و سمینِ آن دستی ندارد ــ کمال لزوم را دارد که در طی طریق تحقیق بسیار دست به عصا راه برود و تا حصولِ یقین قطعی و وصول به سر منزل مرتبهٔ معرفت شهودی ــ از اظهار نظر قطعی و جازم همواره خودداری ورزد. شاید مفاد و مدلول شعر ذیل ــ بتواند مصداق تام کیفیت سلوک در طریق تحقیق و معرف ظرافتِ مکتوم در آن باشد:

توجون موری و این راهیست همچون موی مه رو بان
مرو زنهار بر تسقلید و بر تخمین بسر عمیا[5]

راست است که «تنوع» چاشنی زندگیست[6] امّا در قلمرو پژوهش، محقّق به خاطر رعایت تنوع، حقّ ندارد تا از این شاخ بدان شاخ پَرَد و مدلولِ «آشفته سخن چو زلفِ جانان خوش‌تر»[7] را بکار بندد و کارنامهٔ پژوهشی او مصداق تامِّ «همچو فکر عاشقان بی پا و سر!» باشد بل که موظف است که پس از تکمیل تحصیل و مطالعه و تفحّص و سیر در آثار و افکار پیشینیان و استیلا و احاطه بر جوانب اندیشهٔ آنان و اطّلاع تامّ و کافی به آثار قدما و متأخران و اشراف کامل بر مباحث مورد تحقیق ــ به اجتهاد و اظهارِ نظر پرداخته ــ بعد از پروراندن مبانی اندیشهٔ خویش با سبک خاصّ و روش مخصوص عقاید و آراءِ خود را به صورت تألیف و تصنیف در آورده، در معرض استفادهٔ اهل فن قرار دهد. و به هر حال از دقّت نظر در مباحث به حدّ اعلا برخوردار باشد و به آراء و اقوال اهل دانش و معرفت در آن زمینه وقوف کامل داشته، به سرمایهٔ سرعت انتقال و صحّت و صفاوت قریحه و ذوق سرشار، قدرت فکر و قوّت استعدادِ کم نظیر در تحقیق معضلات و حسنِ سلیقه در انتخاب مطالب، روشنی ضمیر و اعراض از تجمّلات ظاهری و اشتغال تامّ به ریاضت و مجاهدت و اتّصاف به فضایل عالیهٔ اخلاقی نیز آراسته باشد.

بسیاری از مردم عادت دارند تا نخست بیندیشند و آنگاه بینند. بدین معنی که از راه فکر، نخست امری را در نظر خود مجسّم می‌سازند و شاید بتوان گفت در پیش گرفتن راه و رسمی مبتنی بر بینش واقع بینانه ــ به دلیل نقصانِ بضاعت فکری و خلاءِ فرهنگی با مسایل خاکی بیش‌تر طرز برخوردی افلاکی دارند. در این قبیل موارد تنها «بسیروی از طبیعت» می‌تواند چشمان پژوهشگر نکته‌سنج را گشاده نگاه دارد و آراءِ محقّقانهٔ وی را با اعتدال وقار و طمأنینتی علمی قرین سازد و به کشمکش میان «پندار گرایی» و «واقع گرایی» تا آنجا که برعهدهٔ پژوهشگری دوستدار کشف حقیقت است ــ پایان بخشد و با آن را به کم ترین سطح ممکن تقلیل و تنزّل دهد.

برای مثال نمونه‌های کامل عیار از ساده لوحی و زودباوری و سلامت باطن بسیاری از حُفّاظ مشهور، که فقط «مخزنِ حدیث»! بوده‌اند و صدها حدیث با اسانید آنها و اسامی رُوات و طرق مختلف روایت آنها که بعضی حتّی تا یک ملیون حدیث! در حفظ داشته‌اند [ذیل عنوان جمع الجوامع، حاجی خلیفه] می‌توان یافت که به هر حال از هرگونه قضاوت و انتقاد و موازنهٔ قضایا با ترازوی عقل و عادت و عُرف و منطق و قیاس هزاران فرسنگ بدور بوده‌اند.

برای محقّق این نکته از بدیهیّات است که خلط و خطا می‌تواند از لوازم هرگونه نقل و روایت باشد و تا زمانی که روایتی بر اسناد موثق و تردیدناپذیر مبتنی نباشد ــ می‌تواند از درجهٔ اعتبار و اسناد عاری باشد. البته تواتر و شیاع روایت برای ذهن پژوهشگر وسواس پیشه ممکنست بسیار وسوسه‌انگیز باشد و او را از قلمرو تعقّل و تدبّر و سنجش منطقی به ورطهٔ لغزش و پذیرش بر اساس تلقین و تبلیغ سوق دهد. محض مثال برای پژوهشگر در آثار صوفیّه و عرفا باید مسلّم باشد که بسیاری از روایات و حکایات دربارهٔ آنها از روح کرامت‌پذیری خیالی و از اغراق و شیفتگی و مبالغه بر کنار نیست.

به هر حال «فقدانِ کنجکاوی محقّقانه» و یا به قولِ «جلال الدّین محمّد» «آفتِ ناشناخت»[8]، ممکنست محقّق را به لغزش‌های غیرقابل جبران دچار سازد. تنها با استقصا و غور در کلّیهٔ جوانب تحقیق است که پس از ارزیابی تامّ از قدرت استنتاج و برآورد از حدود عقل و برهان و رفع هرگونه اعتراض و ایراد از آنچه پژوهشگر با سوخت زیست دماغ و فکر ابداع کرده و یا از دیگر مَصادر و مآخذ به دست آورده است ــ وی را از خطر «داوریِ نابزده» و با «عدم إقناع أربابِ نظر» ایمن می‌سازد و به این ترتیب از أقوال غیربرهانی و مغایر با عقل و عرف و عادت و احیاناً منضمّن مطاعنه بپرهیزد و به توفیق و عنایت خداوند از شرارت و نمویه أربابِ أغراض و یا تلبیس و تدلیس أهلِ ظاهر و با همهمهٔ عوام و غوغای جهّال مصون و محفوظ بماند و مآل‌اندیشی همراه با پرهیزگاری تا آنجا که ممکن است وی را از هرگونه خطا و گمراهی حفظ کند. بدین جهت محقّق همواره در تفحّص و تجسّس است تا برای إثبات نظر و مقصود خویش، سندی مسلّم و معتبر به دست آورد و بدان وسیله حدس و ظنّ خود را به عقیده‌یی ثابت و مدلّل و راسخ تبدیل سازد. او بر این باور است که برای اثبات هرگونه مدّعا و متقاعد ساختنِ دیگران به‌ویژه مدّعیان جسور و خرده‌گیران و بی ادبان از انصاف دور ــ که همواره بر آن سرند تا زبان به گستاخی و جسارت گشایند ــ دلایل ضعیف نمی‌تواند کامل و قطعی و مورد استناد باشد و أسنادِ معتبر و قابل اعتماد لازم است.

پژوهشگر در أثنای کاوش و تتبّع در رهگذار تحقیق، گاه از نیل به مقصود و مطلوب خویش، ممکنست قرین یأس و نومیدی گردد امّا این نومیدی هرگز نباید او را از تحصیل

سند و مدرکِ قطعی باز دارد و تنها به حدس و خیال راضی شود بل که باید بیندیشد و خود را امیدوار سازد که بزرگان و دانشمندان بیهوده نگفته‌اند «عاقبت جوینده، یابنده بُوَد.»[9] و هر که بکوشد سرانجام به آرزوی خویش نایل می‌گردد. «حافظ» نیز سروده است:

گرچه وصالش نه به کوشش دهند
آن قدر ای دل که توانی بکوش[10]

و یکی از عوامل موفقیّت تلاش و کوشش آدمی برای دستیابی به مقصود است ولی همهٔ عوامل موجبه برای تحقّق آن نیست به عبارت دیگر اگر کوشش شرطِ لازم برای وصول و وصال به مأمول باشد که هست ــ شرط کافی نیست امّا شعار محقّق و پژوهشگر همواره «صدق و اخلاص در طلب» است که گفته‌اند:

در طلب می‌کوشم اُر یابم زهی بخت بلند
ور نیابم، همّتم افتد بزرگان را پسند

طالب صادق در سایهٔ صدق و اخلاص سرانجام به مطلوب خویش می‌رسد. و تنها در سایهٔ جست و جوی مدام و اهتمام بر دوام است که پژوهشگر را به تحصیل دُرّی ثمین ممکنست سرافراز گرداند که از نوائب ایّام و صَرصَر حوادث سالم جان به در برده و از تصرّف و تحریف و منصرّفان محفوظ مانده، دستیابی بدان کلیّهٔ پندارگرایی‌ها را باطل ساخته، مسلّم و معلوم می‌شود که حدس و عقیدهٔ بدوی او صائب بوده و آنچه را که دیگران در آن زمینه شتابزده و باعَلی العُمیا گفته‌اند بکلّی نادرست و از منهج تحقیق بدور بوده است.

از آن جا که ارزش قول کسانی که عرصهٔ حیات را بدورد گفته و مطالبی از آنها برجای مانده است و هرگز در حدّ یقین علمی به صحّت آنها نمی‌توان اطمینان یافت ــ یکی از دشواری‌های عالم تحقیق است که پژوهشگر با آن همواره مواجه است و روایاتی هست که هنگام نقل قول‌ها از سینه‌یی به سینهٔ دیگر و از ذهنی به ذهنی، همواره در شرح مطالبی واحد با تناقضِ أقوالِ راویان همراه است و گاه اختلاف روایت به حدّی است که محقّق یا این دشواریِ اساسی مواجه می‌گردد که سرانجام کدام روایت را باید پذیرد و کدام یک را با شک و تردید تلّقی کند و کدام را بکلّی نادیده انگارد؟ علاوه بر آن شناخت حقیقت در میان مطالبی که أحیاناً با دین و تاریخ و طبیعت منطبق نیست و کیفیّت بیان نویسنده جز از مقولهٔ سفسطه و مَغلطهٔ ناشی از تملّق و تعلّق به سلاطین عصر استبداد و یا حُکّام جبور نمی‌تواند باشد ــ برای محقّق کار چندان آسان و ساده‌یی نیست.

در مواردی ازین قبیل که برشمردیم، پژوهشگر ضمن نقل آراء، آن ها را به محکِ نقد زده، ضعف و نقص و عجز و خطایِ موجود و یا احتمالیِ یکایک آن‌ها را باز نموده به نقد و اثبات و ابرام و یا ابطال و نقض درجهٔ اعتبار آن‌ها پرداخته، مراعاتِ اصلِ حفظِ اهمیّت و حیثیّتِ علمی و تداوم حُسن شهرت و اهتمام در مراعاتِ حفظِ شریعت وی را به تو غُل در تاریخ و نَقد أخبار وادار می‌کند و می‌کوشد تا دربارهٔ آن چه خود وی احاطه و تبحّر کافی ندارد به ناروا و یا از روی قطع و جزم و یقین سخن نگوید. و بدین ترتیب محقّق خویش را به عین الیقین از چنگ ظنّ می‌رهاند[11] و کارش به جایی می‌رسد و به نتیجه‌یی می‌انجامد که در مقایسه با آراءِ پیشینیان و با معاصران ــ شیوهٔ کارِ او بکلّی بی سابقه و از تازگی برخوردار خواهد بود.

زیرنویسها و منابع و مأخذ

۱ ــ دیوان کلیم کاشانی، ص ۲۰۵، تهران ۱۳۳۶ ش، کتابفروشی خیّام و یادداشت راقم این سطور، در «شرح بر مقامات اربعین» ص ۱۶۹ ــ شمارهٔ ۱۹۷۹ ــ انتشارات دانشگاه تهران.

۲ ــ اشاره به قصیدهٔ خواندنی ناصرخسرو:

شاید که حال و کار دگرسان کنم
هرچ آن به است قصد سوی آن کنم
عالم به ماه نیسان، خرّم شود
من خاطر از تفکّر نیسان کنم

«دیوان ناصرخسرو ص ۳۰۳ چاپ ۱۳۳۹ به کوشش مهدی سهیلی»

۳ ــ زندگی بی‌جُست و جو، افسردگیست ناشکفتن، نوعی از پژمردگیست
[دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، «دفتر ایام» / ۶۸]

۴ ــ برای مثال «فردوسی» از یافتن شاهنامهٔ منثور ابومنصوری ــ که یگانه آرزوی وی و در تحصیل آن همواره به هر سو در جست و جو و تکاپو بوده است، غرق شادی و مسرّت گردیده و سروده است:

چو آورد این نامه نزدیک من
بر افروخت این جان تاریک من...

۵ ــ مرصاد العباد نجم‌الدّین رازی ص ۱۲۸ چاپ شمس‌العرفاء

6 – «variety is the spice of life.»

۷ ــ آشفته سخن چو زلف جانان خوش‌تر
چون کار جهان بی‌سر و سامان خوش‌تر
مجموعهٔ عاشقان، بُوَد، دفتر من
مجموعهٔ عاشقان پریشان خوش‌تر
[دیوان قاآنی ص ۴۴۴ ــ انتشارات کتابخانهٔ محمودی]

۸ ــ مثنوی، طبع نیکلسون ۳۷۸۱/۳

آفتی نبود بتر از نا شناخت
تو بر یار و ندانی عشق باخت

۹ ــ بولدکه خاورشناس مشهور، برای کشف نسخهٔ خطّی «أصنام جاهلیهٔ عرب» سالها کوشید، سود و ناکام مانده و سرانجام گفته بود: «آرزو دارم این کتاب را ببینم و بمیرم.»

۱۰ ــ بیت پنجم از غزل شمارهٔ ۲۷۹ حافظ به مطلع

عاشقی از گوشهٔ میخانه دوش
گفت ببخشند گنه، می بنوش

است. [حافظ، تصحیح مرحوم پرویز ناتل خانلری ص ۵۷۴]

۱۱ ــ با الهام از شعر ادیب نیشابوری:

به عین الیقین چشم از چنگ ظنّ
که بیهوده بود آنچه انگاشتم

سخنی پیرامون یک بیت از خاقانی

علیرضا کرباسیان

تیر باران سحر دارم، سپر چون نسفکند[1]
این کهن گرگ خشن بارانی از غوغای من

بیت مذکور جزو یکی از مشهورترین قصاید خاقانی است با مطلع:

صبحدم چون گله بندد آه دودآسای من
تا سحر در خون نشیند چشم تب‌پیمای من

این قصیده سروده‌ای است در شکوه و شکایت از روزگار سخت زندان و دردها و آلام آن، با زبانی دشوار و مهجور چنان که شیوه اوست. خاقانی در این قصیده از تشبیهات، استعارات و ترکیبات غریب بسیاری سود جسته، که از آن جمله است عبارت «کُهن گرگ خشن بارانی». بر آنیم تا در این مختصر عبارت فوق را بررسی کنیم. در ابتدا به شروحی که از این بیت داده شده، نگاهی خواهیم انداخت:

در گزیده‌ای که دکتر سید ضیاء الدین سجادی از خاقانی ارائه نموده‌اند، در شرح بیت چنین نوشته‌اند: «تیر باران سحر» آه سحری (تیر آه) ــ «سپر افکندن» تسلیم شدن ــ «خشن بارانی» دارای بارانی خشن ــ «غوغا» هنگامه، هیاهو»[2]

بر این اساس طبعاً بیت چنین معنا می‌شود: چگونه ممکن است این جهانی که دارای بارانی خشن است در برابر تیر آههای سحری من تسلیم نشود؟

جناب دکتر عبّاس ماهیار نیز در شرح بیت چنین مرقوم فرموده‌اند: تیر باران: فرو ریختن تیرهای متوالی و بسیار از هر طرف. و در اینجا کنایه است از آه پیاپی... سپر افکندن: کنایه از تسلیم شدن. کهن گرگ: گرگ دیرینه سال کنایه از روزگار می‌ترحم. بارانی: جامه‌ای که آب در آن نفوذ نکند و آن را به جهت حفظ تن از باران می‌پوشند. (کهن گرگ خشن بارانی) گرگ پیری که در مقابل تیر باران جامهٔ خشن نفوذناپذیری بر تن دارد، کنایه از گردون غدّار نفوذناپذیر و مقاوم. غوغا: بانگ و شور و فریاد. معنی بیت: تیر بارانی از آه بامدادی دارم روزگار درنده‌خو چگونه می‌تواند در برابر آن مقاومت کند و تسلیم نشود؟ (شاعر به استجابت دعا در سحرگاه توجه داشته است)[3].

در هر دو شرح می‌بینیم که «خشن» واژهٔ عربی در معنای «درشت و زبر» پنداشته شده است. امّا آیا این واژه می‌تواند معنایی دیگر نیز داشته باشد؟

در متن پهلوی بندهش، بخش چهارم عبارت زیر را می‌خوانیم:

az zaman brehnid spihr i zurwan darang – xwaday tan bay baxtih u-spaymozan i Xasen paymoxt[4]

سپهر را از زمان آفرید که تن زروان درنگ خدای و تقدیر ایزدی است او جامهٔ کبود (Xasen) پوشید[5]. در بخش نهم همان کتاب این عبارت به چشم می‌خورد:

Caharom gaw sanzdah sardag sped, Xasen, suxrud zard syah pesag!...[6]

چهارم، گاو شانزده سرده است: سپید، خشین (کبود) و سرخ و زرد و سیاه و پیسه...[7] شبیه همین عبارات در بندهش هندی[8] و گزیده‌های زاداسپرم[9] نیز دیده می‌شود. واژه خشن Xsen[10] در فرهنگ پهلوی[11] به معنای آبی تیره آمده است.

واژه Xasen یا Xsen در معنای کبود تحوّل یافته واژه اوستایی axsaena به معنای تیره و غیردرخشان از ریشهٔ Xsay (درخشیدن) و کلمه فارسی باستان axsanta است که در ترکیب kasaka hya axsania به معنی سنگ فیروزه آمده است[12].

امّا در فرهنگهای لغت فارسی چگونه است، آیا از این کلمه ذکری به میان آمده یا خیر؟ به چند فرهنگ نظری می‌افکنیم: **فرهنگ معین:** خشن و خشین: ۱ ــ کبود رنگ، تیره رنگ ۲ ــ سیاه رنگ. **لغتنامه دهخدا:** خشن:

مخفف خشین، بازی باشد نه سیاه نه سفید. خشین هر چیز سیاه رنگ تیره که در آن سپیدی باشد مانند کوه برفدار. **برهان قاطع**، خشین: هر چیز که به کبودی مایل و سیاه رنگ و تیره باشد عموماً. **فرهنگ فرس**، خشینه: رنگی بود میان کبود و سیاه.

ناگفته نماند که تبدیل «e» به «i» در واژگان پهلوی به فارسی نمونه‌های فراوانی دارد از جمله ken که امروز kin (کین) تلفظ می‌شود یا sped که به صورت spid (سفید، سپید) درآمده است. گذشته از این واژه‌ها در فرهنگها به لغت «خشنسار» برمی‌خوریم که مرغی است تیره رنگ. این کلمه ترکیبی است از دو واژه خشن + سار (= سر) به معنی دارنده سر آبی سیاه[۱۳]. منوچهری می‌فرماید:

برگهای رز چون پای خشنساران
زرگون ایدون همچون رخ بیماران[۱۴]

کلمه «خشن» و «خشین» به عنوان صفتی برای پرندگان خصوصاً باز یا به عنوان نوعی خاص از آنها بارها در شعر شاعران به ویژه شعرای سبک خراسانی به کار رفته است. از جمله در این ابیات فرخی سیستانی:

تا نیامیزد با زاغ سیه باز سپید
تا نیامیزد با باز خشین کبک دری[۱۵]
تا نبود چون همای فرخ کرکس
همچون نباشد به شبه باز خشین بند[۱۶]

امروزه نیز گونه‌ای از این واژه در زبان کردی زنده است. کردان به رنگ آبی، شین (sin) و هشین (hesin) می‌گویند[۱۷].

بنابر آنچه گفته شد نگارنده پیشنهاد می‌کند تا کلمه «خشن» در عبارت «کهن گرگ خشن بارانی» کبود معنا شود. بدین ترتیب معنای بیت مذکور به این صورت درمی‌آید:

تیر باران سحر: تیر آههای سحرگاهی. سپر افکندن: تسلیم شدن. کهن گرگ خشن بارانی: گرگ کبود یا سیاه رنگ کهنسال و باران دیده. دو کلمه گرگ و باران در نزدیک یکدیگر تداعی کننده مثل معروف گرگ باران دیده هستند. کل عبارت استعاره‌ای است برای آسمان و فلک. تشبیه آسمان به گرگ باران دیده از جمله تشبیهاتی است که در شعر فارسی بارها به چشم خورده است از جمله در این بیت کاتبی:

چرخ رو به باز را از اشک گلنارت چه باک
بر سر آن گرگ از این باران فراوان آمده[۱۸]

زیبایی بیت از آنجاست که خاقانی می‌گوید این گرگ باران دیده تاب باران تیر آههای من را ندارد و سپر می‌افکند. بدین ترتیب معنای کل بیت چنین پیشنهاد می‌شود: چگونه این فلک پیر کبود رنگ و سرد و گرم چشیده، این گرگ باران دیده، می‌تواند در برابر باران تیرهای آه سحرگاهی من مقاومت کند و تسلیم نشود؟

خاقانی در بیتی دیگر نیز برای توصیف آسمان سحرگاهی از واژهٔ «خشن» استفاده کرده است. بیت مذکور چنین است:

برکش میخ غم ز دل پیش که صبح برکشد
این خشن هزار میخ از سر چرخ چنبری[۱۹]

خشن هزار میخ که بر چرخ چنبری فلک کشیده شده چیزی نیست مگر آسمان کبود با انبوه ستارگانش که توسط سپیدی صبح برکشیده و دور افکنده می‌شود.

زیرنویسها:

۱ ــ سجّادی، ضیاءالدین: دیوان خاقانی شروانی، زوّار، ۱۳۵۷، تهران. ص ۳۲۱.

۲ ــ سجّادی، ضیاءالدّین: گزیدهٔ اشعار خاقانی شروانی، کتابهای جیبی، ۱۳۶۳، تهران. ص ۲۷۰.

۳ ــ «تحلیل قصیدهٔ حبسیهٔ خاقانی»، ماهیار، عبّاس، رشد، آموزش ادب فارسی، سال هفتم (زمستان ۱۳۷۰)، ش ۲۷. ص ۲۰ ــ ۲۱.

۴ ــ بندهش ایرانی، ماهیار نوّابی، TD، مؤسسهٔ آسیایی «دانشگاه» شیراز، ۱۹۷۸، شیراز. ج ۱، ص ۹۵.

۵ ــ بهار، مهرداد، بندهش: فرنبغ دادگی، طوس، ۱۳۶۹، تهران، ص ۴۸.

۶ ــ همان: ج ۱، ص ۹۵.

۷ ــ همان: ص ۷۹.

۸ ــ بهزادی، رقیه، بندهش هندی: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۸، تهران، ص ۹۲.

۹ ــ راشد محصل، محمدتقی، گزیده‌های زادسپرم، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶، تهران، ص ۱۴.

۱۰ ــ این کلمه به دو صورت Xsen ، Xasen ضبط شده است.

۱۱ ــ فره‌وشی، بهرام، فرهنگ پهلوی: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶، تهران، ص ۴۸۷.

۱۲ ــ کتیبه Dsf سطر ۳۹: ken. old persian. New Haven, 1953

۱۳ ــ معین، محمد، حاشیه برهان قاطع: امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۱.

۱۴ ــ دبیرسیاقی، محمد، دیوان منوچهری دامغانی: زوّار، ۱۳۶۳، تهران، ص ۱۹۸.

۱۵ ــ دبیرسیاقی، محمد، دیوان فرّخی سیستانی: زوّار، ۱۳۶۳، تهران، ص ۳۷۸.

۱۶ ــ همان: ص ۴۵۲.

۱۷ ــ هرن، پاول، اساس اشتقاق فارسی: جلال خالقی مطلق، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ص ۶۳۰.

۱۸ ــ دهخدا، علی اکبر، امثال و حکم: امیر کبیر، ۱۳۶۱، تهران، ج ۳، ص ۱۳۰۰.

۱۹ ــ سجّادی، ضیاءالدّین: دیوان خاقانی شروانی، زوّار، تهران، ۱۳۵۷، ص ۴۲۵.

گفتاری در باب انواع قصه از نظر درونمایه و هدف نویسنده

دکتر عبدالحسین فرزاد

به طور کلی در قصه، رمان، داستان کوتاه... درونمایه، عاملی است که تمامی عناصر را برمی‌گزیند و به آنها شکل می‌دهد. به بیان دیگر در اکثر موارد، درونمایه، هدف هنرمند را تشکیل می‌دهد؛ او برای ارائه این هدف است که طرح کارش را بنیاد می‌نهد و بر اساس آن، شخصیت‌ها، اعمال، حوادث و جدالهای روایتش را شکل می‌دهد. درونمایه اندیشه مرکزی حاکم بر هر اثری است که نشان دهندهٔ «تعبیر» و جهت جهان‌بینی هنرمند می‌باشد. غالباً نویسندگان، درونمایه را به صورتی پنهان در اثر خود ارائه می‌دهند، زیرا «هرچه درونمایه ظریف‌تر و غیرصریح‌تر ارائه شود تأثیرش بر خواننده بیشتر است.»

با خواندن هر اثری، درونمایهٔ آن اندک اندک و متناسب با سیر حوادث، برای خواننده روشن می‌گردد. در اینجا مهارت و نبوغ هنرمند است که باعث می‌شود با نفوذ در ذهن مخاطب خود، به طور غیرمستقیم، بیشترین تأثیر را بر او وارد آورد و بی‌آن‌که درونمایه را به صورت شعاری، صریح و کم تأثیر، فریاد بزند، آنرا در کالبد حوادث، کشمکش‌ها و جریانات داستان، در ذهن و احساس خواننده آرام آرام تزریق کند، آن چنان که در پایان داستان، خواننده، خود به نویسنده تبدیل شده باشد.

شاید بتوان گفت، قصه‌ها و اصولاً ادبیّات داستانی، از قدیم‌الایام برای پندآموزی ابداع شده‌اند. سرگذشت دیگران و رخدادهای زندگی آنان، بهترین وسیله برای تصحیح برنامه زندگی ماست.

شاید قصه به عنوان سرگرمی صرف، امری متأخر باشد، قصه‌هایی چون حسین کرد، امیر ارسلان و امثال آن. یک سلسله حوادث است که خواننده را به دنبال خود می‌کشاند و اغلب در پس این جریانات، هدفی جز سرگرم کردن نهفته نیست.

قصه‌ها (ادبیات داستانی) را از جنبهٔ درونمایه و هدف نویسنده می‌توان این گونه تقسیم کرد:

قصه‌های اخلاقی بر مسایلی تأکید دارد که حسن سلوک و کردار افراد را در جامعه با یکدیگر بهبود می‌بخشد. تا از جنگ و بی‌عدالتی پیشگیری کند. نویسنده در این نوع قصه‌ها، سعی دارد آن بُعد از انسان را که ویژه انسان است و حیوان فاقد آن می‌باشد به او نشان دهد و او را از گرایش به نیمهٔ حیوانیش بازدارد.

مفهوم مهمّ اخلاقی دور کردن انسان از بعد حیوانی در این بیت سعدی به خوبی بیان شده است:

درون جای قُوت است و ذکر و نُقل
تو پنداری از بهر نان است و بس

سعدی در این بیت ساده، ناطق بودن انسان را (در معنای اندیشه‌ور بودن) به او گوشزد می‌کند و این که انسان چون حیوان نیست که کاری جز چریدن و پر کردن شکمبه‌اش ندارد. ذکر، در اینجا به جای اندیشه و پندار نشسته است.

مشکلاتی که بشر از آغاز تاکنون برای خود و دیگران به وجود آورده است از انحرافی ناشی شده است که در این بیت آن را دیدیم. انحراف از انسانیّت و چرخش کامل به سوی حیوانیت.

متأسفانه، شاید بتوان گفت، سه چهارم انرژی ادبیات جهان، صرف مبارزه با حیوان انسان‌نمای شده و می‌شود. موجودی که در جامعهٔ انسانی می‌زید درحالیکه اندیشه ندارد و با انسان تنها همشکل است. و این موجود آنگاه که بر جامعه‌ای دست یافته، کرده است آنچه کرده است. و این هموست که زورق انسانیت را بر دریایی از اشک و خون روان کرده است.

حکایت ــ پادشاهی به کشتن بی‌گناهی فرمان داد. گفت ای ملک به موجب خشمی که ترا بر من است، آزار خود مجوی که این عقوبت بر من به یک نفس به سرآید و بزه آن بر توجاوید بماند.

دوران بقا چو باد صحرا بگذشت
تلخی و خوشی و زشت و زیبا بگذشت
پنداشت ستمگر که جفا بر ما کرد
در گردن او بماند و بر ما بگذشت

ملک را نصیحت او سودمند آمد و از سر خون او برخاست.»[1]

پند و اندرز محور اصلی این گونه قصه‌هاست. کلیله و دمنه از کهن‌ترین کتب جهان است که هدف نویسندهٔ آن صرفاً پندآموزی و نصیحت‌گویی بوده است و برای این منظور، از جانوران به عنوان افراد قصه‌هایش سود جسته است.

به طور کلی در قصه‌های اخلاقی، نخست داستان و واقعه بیان می‌شود و بعد از آن در پایان نتیجه‌گیری می‌شود. این نتیجه‌گیری گاه به وسیله راوی و گاهی به وسیله یکی از افراد قصه به عمل می‌آید چنانکه پیش از این گفتم از همان آغاز قصه، به جهت تبلیغات مثبت راوی پیرامون قهرمانان، و تبلیغات منفی برای ضدّ قهرمانان، شنونده نسبت به این دو قطب قصه، دو نوع احساس متضاد خواهد داشت.

مردم آزاری را حکایت کنند که سنگی بر سر صالحی زد. درویش را مجال انتقام نبود، سنگ را نگاه همی داشت تا زمانی که ملک را بر آن لشکری خشم آمد و در چاه کرد. درویش اندر آمد و سنگ در سرش کوفت. گفتا تو کیستی و مرا این سنگ چرا زدی؟ گفت من فلانم و این همان سنگی است که در فلان تاریخ بر سر من زدی. گفت چندین روزگار کجا بودی؟ گفت از جاهت اندیشه همی کردم اکنون که در چاهت دیدم فرصت غنیمت دانستم:

نامزایی را که بینی بخت یار
عاقلان ، تسلیم کردند اختیار
چون نداری ناخن درنده تیز
باد دان آن به که کم‌گیری ستیز
باش تا دستش ببندد روزگار
پس به کام دوستان مغزش برآر»[2]

از مشهورترین کتب فارسی که قصه‌های اخلاقی دارند ، می‌توان به کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه (روضة العقول) و گلستان و بوستان سعدی اشاره کرد. البته هزار و یکشب هرچند که در بسیاری موارد جنبه سرگرمی دارد امّا از قصه‌های حکیمانه و آموزنده خالی نیست. کتبی مثل سیاستنامه و قابوسنامه، هر چند که در اصل قصه نیستند، امّا در خلال مطالب آنها، قصه‌هائی برای تأکید و تمثیل بیان شده است.

در قابوسنامه درباره «در پیشی جستن از سخندانی» در جایی آمده است که «... بزرگان و خردمندان را به سخن دانند، نه سخن را به

مردم، که مردم نهان است زیر سخن خویش،
چنانکه به نازی گویند: المَرءُ مَخبوءٌ تَحتَ لسانه. و سخن بود که بگویند به عبارتی که از شنیدن آن روح نازه گردد و همان سخن به عبارتی توان گفتن که روح نبره گردد.[۴]»

سپس مؤلف برای بیان ادّعای خود این حکایت را می‌آورد:

حکایت ــ «چنان شنودم که هارون‌الرشید خوابی دید بر آن جمله که پنداشتی که همه دندانهای او از دهن بیرون افتاد به یکبار. بامداد معبّری را بیاورد و پرسید که تعبیر این خواب چیست؟ معبر گفت: زندگانی امیر درازباد. همهٔ اقربای تو پیش از تو بمیرند چنانکه کس از تو باز نماند. هارون گفت: این مرد را صد چوب بزنید که بدین دردناکی سخن در روی من بگفت. چون همه اقربای من پیش از من جمله بمیرند پس آنگه من که باشم؟ خوابگزاری دیگر بیاوردند و همین خواب با وی بگفت. خوابگزار گفت: بدین خواب که امیرالمومنین دید. دلیل کند که خداوند دراز زندگانی‌تر بود از همهٔ اقربای خویش. هارون گفت: طریق‌العقل واحد. تعبیر از آن بیرون نشد، امّا عبارت تا عبارت بسیار فرق است، این مرد را صد دینار بدهید.»[۵]

باید توجه داشت که قصه‌هایی که در قابوسنامه و سیاستنامه و چهار مقاله نظامی عروضی و نظایر آن آمده هر چند جنبهٔ اخلاقی دارد اما بیشتر هدف نویسنده تعلیم و تربیت در زمینه دانش و امری خاص است. چهار مقاله قصه‌هایش پیرامون تعلیم همان چهار مطلبی است که کتاب بر محور آن تألیف شده است.

قصه‌های تعلیمی

این نوع قصه‌ها که بیشتر مستند می‌باشند، غالباً در فنون مختلف و یاد دادن آن به متعلّمین ساخته و نقل شده است:

«جالینوس گفت: مردی را می‌شناسم که از مرکوب سواری خود افتاده و بدنش خرد شده بود و از عوارض حاصله شفا یافت مگر دو انگشت خنصر و بنصرش که مدتها بی‌حس بودند و نمی‌توانست آنها را به خوبی حرکت دهد. انگشت وسطی مختصر بی‌حسی داشت. اطباء داروهای مختلفی روی انگشتان او می‌گذاردند که نافع نمی‌شد و مرتباً داروها را عوض می‌کردند. چون آن مرد نزد من آمد، از او پرسیدم، موقعی که به زمین افتادی کدام ناحیه از بدنت به زمین اصابت کرد؟ در جواب گفت: آن نقطه‌ای که به زمین خورد بین دو شانه من بود. من (جالینوس) در تشریح دیده و خوانده بودم عصبی که به طرف این دو انگشت کشیده شده از مهره‌ای واقع‌بین دو شانه بیرون می‌آید. دانستم که ریشهٔ بی‌حسی انگشتهایش از محلی که آن عصب از نخاع بیرون می‌آید بود و آن هم به نوبهٔ خود از نخاع سرچشمه گرفته است. لذا بعضی داروهایی را که روی انگشتان آدمی می‌گذارند روی محل آن مهره بین دو شانه‌اش گذاردم چند روزی نگذشت که شفا یافت و بی‌حسی انگشتان او از بین رفت...[۶]»

ابوبکر محمد زکریّای رازی، پزشک و عالم والامقام ایرانی پاره‌ای از تجربیات پزشکی خود را به صورت قصه‌هایی مستند با ذکر نام و نشان بیماران به صورت رساله‌ای کوچک نوشته است. این قصه‌ها در حقیقت هدف تعلیمی دارد و برای پزشکان جوان نوشته شده است.

(عرق النساء یا لمباگو) «یکی از بزرگان بغداد دردی در وَرِک داشت. طبیب وی را به علّت روشنی ادرار و تنومندی و سنگینی غذایش (رژیم غذائی) حب متنان و شاه تره داد ولی دردش زیادتر شد و بیمارش شدت یافت به قسمی که قادر نبود راست قرار گیرد.

پس از آن به وی دستور حقنه داد ولی بیمار حالش بدتر شد. آنگاه مرا به کمک طلبید. من وی را با معدهٔ پرچندین بار داروی قی‌آور دادم و پس از آن خردل به ناحیهٔ ورکش مالیدم تا آنکه ناول زد. دردش کم و سبک شد تا آنکه قسمت اعظم درد از بین رفت. سپس وی را تنقیه نمودم که بر اثر آن بیمار... بهبود یافت.»[۷]

قصه‌های مذهبی

قصه‌های مذهبی به قصه‌هایی می‌گوییم که محور اصلی و اندیشه مرکزی آنها را عقاید دینی و مذهبی تشکیل می‌دهد. این قصه‌ها غالباً از موضوعاتی تاریخی گرفته شده و پیرامون آنها شاخ و برگهای اساطیری و افسانه‌ای ایجاد شده است. رموز حمزه، حمزه نامه یا قصه حمزه از این نوع است. حمزهٔ بن عبدالمطلب عموی رسول اکرم (ص) از شجاعان عرب بوده و دلاوریهای او در جنگها در تاریخ روشن است. امّا قصه حمزه که پیرامون شخصیت او ساخته شده، چیزی دیگر است. در این قصه، حمزه مانند قهرمانی اسطوره‌ای و حماسی عمل می‌کند قهرمانی که از زمان و مکان بیرون است. به گمان من مؤلف قصهٔ حمزه، شاهنامه فردوسی را به طرزی ناشیانه مورد تقلید قرار داده است و سرانجام در این تقلید بسیار ناموفق است.

«... امیر (حمزه) نعره زد، گفت: ای پالان دوز تو کیستی؟ پالان دوز... گرد امیر را بدید بدرید و در امیر بچفسید. جهانگیر او را گرفت. برداشت و بگردانید، برزمین زد و خنجر بکشید. هر چند که حلقش گرفت می‌راند، ذرّه‌ای ببریده نمی‌شد. هاتف آواز داد که ای حمزه، این خربان را که می‌بینی دجّال است.

هنوز مرگ این نزدیک نرسیده است. چون این آواز بشنید او را رها کرد، باز بر امیر حمله آورد، امیرالمؤمنین کمان برکشید تیر در شست آورد.

ستون کرد چپ را خم آورد راست
غریو از خم چرخ چاچی بخاست

تیر از شست برگذشت در چشمش زد. چشم راست او کور کرد. دجّال از دست امیر خلاص یافت...»[8]

قصه‌های پیامبران (قصص الانبیاء) که در قرآن مجید به طور اختصار به آنها اشاره شده، بیانگر زندگانی، معجزات و مسایل و مشکلات پیامبران می‌باشند. این قصه‌ها غالباً با اندکی دگرگونی در مذاهب الهی وجود دارند و در نتیجه ریشه آنها یکی است. از این میان قصهٔ سلیمان و ملکه سبا (بلقیس) و یوسف و زلیخا افزون بر مذهبی بودن از درونمایهٔ عاشقانه نیز برخوردار است به ویژه یوسف و زلیخا یکی از دلکش‌ترین قصه‌های عشقی به شمار می‌رود.

این دو قصه در ادب فارسی جایگاه ویژه‌ای دارند و اشارات و تلمیحات فراوانی در شعر فارسی به این دو قصه وجود دارد: حافظ:

من از آن حسن روز افزون که یوسف داشت دانستم
که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را

ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت
بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت...

روشن است که قصه‌های پیامبران (ع) قصه نیست بلکه تاریخ است در این بخش از آن نظر مورد توجه است که قصه پردازان، پیرامون این وقایع حقیقی مطالبی را به کمک تخیل خود ساخته‌اند و بر اصل افزوده‌اند. لذا آن بخش از این مطالب تاریخی در این مقوله در مدّنظر است که با دخالت تخیل و قلم نویسندگان در طول اعصار و قرون، آفریده شده است، همانند قصه حمزه، مختارنامه و امثال آن.

قصه‌های عاشقانه

این نوع قصه در همه جای جهان طرفداران فراوانی دارد. جوهر لطیف عشق همواره اذهان مردم را تلطیف کرده است. به همین جهت همه اقوام و ملل قصه‌های عاشقانهٔ فراوانی دارند که غالب آنها به شعر است. و به وسیله گویندگانی زبان‌آور خوانده می‌شود.

رومیو و ژولیت، سامسون و دلیله، گل و صنوبر، ویس و رامین، وامق و عذرا، یوسف و زلیخا، ورقه و گلشاه، لیلی و مجنون، سلامان و ابسال، فرهاد و شیرین، تریستان و ایزوت، ونوس و آدونیس، کُثیّر و عزّه، بیژن و منیژه، رابعه و بکتاش، بی‌برگ و گرانناز[9] و صدها قصه از این نوع وجود دارد که نه تنها جوانان حتی پیران هم با اشتیاق کامل با گوش جان می‌شنوند و لذت می‌برند.

شاعران و قصه‌پردازان به عشق که رسیده‌اند، هر چه در چنتهٔ هنری خود داشته سخاوتمندانه به پای این کیمیای وجود آدمی، ریخته‌اند: در وصف جمال شیرین (حکیم نظامی):

پری دختی پری بگذار صافی
به زیر مقنعه صاحب کلاهی
شب افروزی چو مهتاب جوانی
سیه چشمی چو آب زندگانی
کشیده قامتی چون نخل سیمین
دوزنگی بر سر نخلش رطب چین
به مروارید دندانهای چون نور
صدف را آب دندان داده از دور
دو شکّر چون عقیق آب داده
دو گیسو چون کمند تاب داده[10]

قصه‌های فلسفی

بسیاری از فیلسوفان برای بیان عقاید فلسفی خود دست به قصه سازی زده‌اند.

قصه حیّ بن یَقْظان یکی از این نوع قصه‌هاست که این اصل کلی فلسفی را در نظر دارد که انسان فطرتاً به سوی شناخت خود و آفریننده‌اش کشیده می‌شود در این داستان دلکش نوزادی بدون این که انسانی در کنارش باشد در جزیره‌ای دور افتاده به کمک ماده آهویی پرورش می‌یابد و در میان جانوران رشد می‌کند و سرانجام بی‌آن که حتی سخن گفتن بداند به شناخت خود و پروردگارش موفق می‌شود.

این قصه را غیر از ابوعلی‌سینا، ابن طفیل نیز به گونه‌ای دیگر تحریر کرده است.[11]

در ادبیّات داستانی معاصر، اگر کمی دقت کنیم، در می‌یابیم که بسیاری از آثار ادبیّات داستانی جنبه فلسفی دارند. بسیاری از آثار کافکا، هرمان هسه و آلبر کامو و جیمز جویس، آثاری فلسفی هستند. با توجه به این که در مقوله رمان و داستان کوتاه جای دارند، امّا از نظر درونمایه، فلسفی می‌باشند. در بخش رمان و داستان کوتاه دربارهٔ این نوع آثار سخن خواهیم گفت.

قصه‌های عرفانی

ماهیّت ادراکات عرفانی (البته اگر این ترکیب درست باشد) چندان روشن نیست. فیلسوفانی چون برتراندراسل، اتحاد عارف و

عالم را کامل‌ترین و والاترین مقامی می‌دانند[۱۲] که برای بشر قابل حصول است.

بیشتر کسانی که کلمه عرفان را می‌شنوند، آنچه در ذهنشان تداعی می‌شود، نوعی ابهام و ابهام است که با احساسات عاطفی ممزوج می‌نماید. امّا آنان که اندکی بیش از افراد عادی با حالات عرفانی آشنایی دارند، سخن را سل را مقبول می‌یابند، چرا که در نهایت، عرفا آنچه را که بدان دست می‌یابند از مقوله ادراکات می‌دانند و نه توهّمات. البته هاله‌های متکاثفی که پیرامون مشایخ تنیده شده است، جنبه ابهام و ابهام عرفان و به یادآوردن اعمال شعبده‌بازان و جوکیان را، قوی‌تر می‌سازد. در حالی که آنچه عارفان عالم بیان می‌کنند، چیزی از مقوله، نوعی ادراک است. ابن‌سینا از کسانی است که چون راسل می‌اندیشیده است و در آثار خود سعی دارد مسایل عرفانی را با اتکاء بر مبانی فلسفی اثبات کند. برخی از رسائل او مثل حی بن یقظان در حقیقت چیزی جز تجلی عرفان و فلسفه نیست. در قصه حیّ بن یقظان آنچه در درون «حیّ» قهرمان قصه، می‌گذرد و او را به سوی اصلی می‌کشاند و آن خارخارطلب سرمنشاء وجود، امری عرفانی است. امّا آنچه در بیرون از خود برای این حصول و سفر می‌جوید بر پایه‌های مباحث فلسفی استوار است. و نام حکمت مشرقی از اینجا ناشی شده است. به بیان دیگر عرفان فردگرایی است، حتی در شطحیّات: «هم در باب خوف واسطی گوید که: خوف حجابست میان بنده و حق. و خوف، نومیدیست و رجا، طمع. اگر از او بترسی، او را بخیل دانسته‌ای و اگر بدو امیدداری، او را متّهم دانسته‌ای.»[۱۳]

در همین بارهٔ کوتاه، مسأله‌ای فلسفی را از طریق عرفانی ارائه کرده است: خوف و رجا مخلوق است و انعام خدا قدیم.

به سخن باز می‌گردم. گفته شد که ماهیّت ادراکات عرفانی، چیزی است که در سایه روشنهای و هم آلوده است و هست نیست گونه می‌نماید. بنابراین با صادر کردن قطعنامه و شعار قابل نقض نیست. و از همین جاست که تمثیل و قصه به مدد عارف می‌آید تا آنچه را که می‌بیند لااقل بشنوانند، هر چند که به قول مولوی قابل دیدن هم هست:

آینه‌ام آینه‌ام، مرد مقالات نیم
دیده شود حال من از چنم شود گوش شما.

غالباً طرف توجه عارفان افرادی عامی از طبقات فرودست جامعه بوده‌اند و بهترین راه برای تفهیم، قصه‌پردازی و تمثیل‌سازی بوده است. قرآن مجید، این اصل را در تعلیم و تربیت نیکو به کار گرفته است. تدهور جهان، طلوع و افول نعمتها و اقوام به دلکش‌ترین و گویاترین شکل خود در قرآن بیان شده است. هر پیامبری در رابطه با قوم خود داستانگونه تصویر شده است:

خوش تر آن باشد که سرّ دلبران
گفته آید در حدیث دیگران

چرا؟ بدان جهت که، اصل روانشناسی در این قسمت اینست که مخاطب قصه، خودش را در جای قهرمانان قرار می‌دهد و در نکبت و سعادت آنان شریک می‌شود و اگر شخصیّت‌های مثبت قصه افرادی قوی نرسیم شده باشند در وجود مخاطب و بیننده و شنونده خود حلول می‌کنند و او را بازسازی می‌کنند بر مبنای همین اصل است که در قرن ما به امر قصه و رمان عنایت ویژه‌ای مبذول شده است و بزرگترین متفکرین از طریق قصه اندیشه‌های مترقی خود را به مردم القاء می‌کنند.

قصه و تمثیل عامل ارتباط عارف با غیر اوست که عارف نیست. زیرا آن که خود عارف است با عارف به نوعی دیگر ارتباط برقرار می‌کند.

در همین جا، باید خاطرنشان شود که پیرامون برخی قصه‌های کرامات مشایخ، اندکی باریک اندیشی لازم است. صاحب مرصاد العباد در بیان مکاشفات به مسالهٔ خرق عادات اشاره می‌کند و چنین می‌نماید که صورت قضیه را چندان تأیید نمی‌کند:

«... و بیشتر خرق عادات که آن را کرامات گویند درین مقام پدید آید. از اشراف بر خواطر و اطلاع بر مغیبّات و عبور بر آب و آتش و هوا و طیّ زمین و غیر آن. و این جنس کرامات را اعتباری زیادتی نباشد زیرا که اهل دین و غیر

اهل دین را بود. چنانکه خواجه علیه‌السلام از ابن صائد پرسید: ما تری؟ قال: أری عرشا علی الماء. فقال النبی (ص): ذاک عرش بلقیس. و دیگر آنکه جنس ابن خرق عادات دجّال را خواهد بود تا در حدیث آمده است که مرد را بکشد و زنده کند...»[۱۴]

بیشتر قصه‌هایی که در اسرار التوحید و تذکرة الاولیاء آمده از این گونه است. مریدان و شنوندگان ساده دل، خرق در عادت بیرونی را همواره عامل مستقاوت بودن و برتر بودن عارف می‌شمرده‌اند. بنابراین در قصه‌های عرفانی این هالهٔ شگفت‌انگیز کرامت آنچنان قوی است که در بسیاری موارد از معجزات پیامبران اولوالعزم هم پر رنگ‌تر است.

«... وی را حکایت کنند که محمد بن علی حکیم رضی‌الله عنه، جزوی فرامن داد که اندر جیحون انداز. و مرا دل نداد. اندر خانه نهادم و بیامدم و گفتم: انداختم. گفت: چه دیدی؟ گفتم هیچ چیز ندیدم. گفت نینداخته‌ای بازگرد و اندر آب انداز. باز گشتم و دلم را وسواس آن برهان بگرفت و آن اجزا اندر آب انداختم. آب به دو پاره شد، صندوقی برآمد سرباز. چون آن اجزا اندران افتاد سر فراهم آورد. برآمدم و حکایت کردم گفت: اکنون انداختی. گفتم ای شیخ سرّ این حدیث چه بود با من گوی. گفت: تصنیفی کرده بودم اندر اصول و تحقیق که فهم، ادراک آن، نمی‌توانست کرد. برادرم خضر از من بخواست و این آب را خداوند تعالی فرمان داده بود تا آن بدو رساند.»[۱۵]

متداول‌ترین و شایع‌ترین کرامات مشایخ که ذکر شده است، اشراف بر ضمایر و خواندن افکار دیگران پیش از گفتن است. و ناب‌ترین این نوع را می‌توان در اسرار التوحید یافت:

«... روزی شیخ (ابوسعید) در نیشابور مجلس می‌گفت و شیخ ابوالقاسم قشیری حاضر بود و هم در آن روز او را دعویی بود به آسیابی در دیه حسین‌آباد. روستایی دعوی می‌کرد و او گفت آن منست. مقزی در مجلس شیخ می‌خواند: لمن الملک الیوم شیخ ما گفت با منست راست است. با استاد امام راست کن کی می‌گوید آسیای حسین‌آباد از آن منست.»[۱۶]

«خواجه اسماعیل مکرم گفت که روزی در راهی می‌رفتم در نیشابور، شیخ ابوسعید مرا پیش آمد سلام گفتم، جواب خوش باز داد. من بر عقب وی می‌رفتم و در پای و رکاب او نگاه می‌کردم، به خاطرم بگذشت که کاشکی شیخ مرا دستوری داد تا بوسی بر پای او داده من. در حال شیخ عنان اسب بازکشید تا در وی رسیدم شیخ پای از رکاب بیرون کرد و در پیش من داشت. بوسی بر پای شیخ دادم پس اسب براند و من برفتم.»[۱۷]

در حقیقت، مقامات مشایخ، نوعی بیوگرافی است که غالباً سلسله روات نیز دارد و از نظر خود آنان مستند و حقیقی است.

بررسی کاملی قصه‌های عرفانی به مجال گسترده نیاز دارد که از حوصله این گفتار بیرون است.

زیرنویسها

۱ ــ جمال میر صادقی: عناصر داستان انتشارات شفا. چاپ دوم ۱۳۶۷ ص ۵۱.

۲ ــ گلستان سعدی. باب اول.

۳ ــ همانجا

۴ ــ قابوسنامه، به تصحیح مرحوم دکتر یوسفی. ص ۴۴

۵ ــ همانجا ص ۴۴

۶ ــ ترجمهٔ قصص الرضی زکریای رازی. دکتر محمود نجم‌آبادی. دانشگاه تهران ۱۳۵۶ ص ۴۸

۷ ــ پیشین ص ۸۶

۸ ــ قصه حمزه. تصحیح آقای دکتر جعفر شعار. ج ۱ ص ۲۳۹

۹ ــ بی برگ و گرانبار. از قصه‌های عاشقانهٔ کهن بلوچی است.

۱۰ ــ خسرو شیرین نظامی چاپ وحید ص ۵۰

۱۱ ــ یوحنا قمیر: ابن طفیل وحی بن یقظان. ترجمه نگارنده (آمادهٔ چاپ)

۱۲ ــ و. ت. استیس: عرفان و فلسفه. ترجمه بهاءالدین خرمشاهی. ص ۱

۱۳ ــ شرح شطحیات روزبهان بقلی ص ۳۰۷

۱۴ ــ مرصادالعباد، به تصحیح دکتر محمد امین ریاحی. بنیاد ترجمه و نشر کتاب ص ۳۱۳

۱۵ ــ کشف المحجوب، به تصحیح فومیم. ص ۱۲۹ و ۱۳۰

۱۶ ــ اسرار التوحید. دکتر صفا. ص ۲۲۵

۱۷ ــ پیشین ۱۳۲

گزارش

محمد غلام

پنجمین دورهٔ مسابقات ادبی کشور، امسال نیز همچون سالهای گذشته، در تاریخ سی‌ام بهمن ماه هفتاد و یک، در مراکز استانها و شهرستانها برگزار گردید. این مسابقه در قیاس با مسابقات پیشین، از چند ویژگی برخوردار بود که به اهمّ آنها اشاره می‌شود.

الف: تغییر رویّه در نوع سؤالات (از تشریحی به تستهای چهارجوابی)؛ از مشکلات و دشواریهاییکه در انجام مسابقات رشته‌های علوم انسانی و در نتیجه در انتخاب نفرات برگزیده وجود داشت، تصحیح برگه‌های امتحانی دروسی چون متون ادب فارسی، انشا و نگارش فارسی و داوری در کمّیت نمره‌گذاری آنها بود. به جرأت می‌توان گفت که در این مورد خاص، اختلاف نظرها بسامد بالایی دارد. در چهارمین دورهٔ مسابقه‌ای که در سال تحصیلی ۷۱ ــ ۷۰ برگزار گردید چندین مورد از این اختلاف سلیقه‌ها مشاهده شد. این نشدّت، در درس انشا و نگارش فارسی چشمگیرتر بود. فی المثل، برخی در انشا به مقدمه‌های مطنطن و کلیشه‌ای که گاه در ذهن دانش‌آموز مضبوط و محفوظ است، نظر دارند. گروهی، وجود کلمات مشکل و الفاظ سخته و پرداختهٔ ادبی را که در نثرهای روان کمتر یافت می‌شود ملاک برتری انشا می‌دانند. دسته‌ای دیگر تنها به پیام نهفته در انشا ارزش می‌گذارند. بعضی به روان‌نویسی و سادگی متن انشا، بها می‌دهند و تقسیمات دیگری که می‌توان دهها نوع از آن را برشمرد.

نتیجهٔ کلام آنکه، طبیعی است نمراتی که مصحّحین محترم با دیدگاههای متفاوت، مناظر به باورهای خویش، به یک نوشته می‌دهند به‌شدّت در نوسان باشد.

در درسی چون متون ادب فارسی نیز همین مشکل به چشم می‌آید. دانش‌آموز معمولاً برحسب داده‌های دبیر، در مورد یک بیت، به توضیح و شرح آن می‌پردازد و چون سطح دانش و ذوق و دریافتهای ادبی دبیران محترم متفاوت است و بعضاً دسترسی به دبیران با تجربه مشکل؛ پس در این مورد خاصّ هم، اختلاف در شرح بیت و توضیح متون ایجاد می‌شود و تشخیص میزان استحقاق هر کسی دشواریاب می‌گردد. حال آنکه در سؤال تستی، اگر هم دانش‌آموز، آموخته‌ای کامل و بی نقص نداشته باشد، خود با دقت در عبارت با بیت می‌تواند بسته به ذوق و ذکاوتش، صحیح‌ترین گزینه را تشخیص داده، علامت بگذارد. در درس انشا نیز جایگزینی این شیوه، به جای نوشتن انشاهای بی رنگ و بوی مکرّر، ترجیح داده شد. البته ما مدعی کمال در کار نیستیم چرا که در زمینهٔ انشا و نگارش و نحوهٔ ارزشیابی از آن، شیوه‌های دیگری نیز وجود دارد که به خواست خدا در ششمین دوره از این مسابقه اجرا و اعمال خواهد شد.

ب: مسأله دیگر این که، با اعمال این شیوه و لزوم ارسال سریع پاسخنامه‌ها از طرف ادارات کل استانها، توانستیم از تأخیری که در ارسال برگه‌های مسابقه از جانب برخی استانها پیش آمده و سبب تعلیق و تعویق امر مسابقه گردیده بود جلوگیری نماییم و امر مسابقه را هر چه بیشتر سرعت بخشیم. به نحوی که ظرف چهل و هشت ساعت پس از انجام مسابقه، کلیّه پاسخنامه‌ها را در اختیار

داشتیم. دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی با استفاده از امکانات کامپیوتری موجود، اقدام به تصحیح پاسخنامه‌ها نموده، در کمتر از بیست روز توانست نمرات کلیّه شرکت کنندگان را به دست آورده رتبه‌های اوّل تا صدم کل کشور را تعیین نماید و نسخه‌ای از هر کدام (نمرات کلیّه شرکت کنندگان استانها به انضمام نسخه‌ای از نمرات رتبه‌های اول تا صدم کل کشور) را برای تمامی استانها ارسال دارد. همچنین موفق شد تا اسامی حائزین رتبه‌های اوّل تا دهم را که به عنوان برگزیده‌های ممتاز معرفی می‌شوند از طریق نشریّات و جراید سراسر کشور در اختیار هموطنان قرار دهد.

مجموع شرکت کنندگان در پنجمین دوره مسابقات ادبی سراسر کشور، به ۶۶۲۰ نفر رسید که از این تعداد ۴۴۰۱ نفر، دختر و ۲۲۱۹ نفر آن پسر بودند (نسبت دختران شرکت کننده به پسران ۶۶/۴۸ به ۳۳/۵۲ می‌باشد). بیشترین شرکت کنندگان از آنِ استان خراسان (۱۱۰۵ نفر) و کمترین آنها از استان ایلام (۲۱ نفر) بودند. آنچه که تأمّل برانگیز است، سیر نزولی بازدهی برخی از استانهای کشور در مقایسه با مسابقه دورهٔ چهارمین و دوره‌های قبل می‌باشد و این که استانهایی با بیشترین امکانات و بهترین موقعیتها، کمترین برگزیده‌ها و احیاناً شرکت کنندگان را دارند.

درخشش استانهایی همچون یزد و بوشهر در اختصاص دادن رتبه‌های اول و دوم به خود و نیز استان اصفهان در داشتن بیش از شش نفر در بین حائزین رتبه‌های اول تا دهم، امری تحسین برانگیز بود.

دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی، مطابق هر سال، از نفرات برتر و برگزیدهٔ رتبه‌های اول تا دهم در زمان و مکانی مناسب و درخور، تجلیل به عمل خواهد آورد و جوایز ارزنده‌ای به این عزیزان تقدیم خواهد کرد باشد که موجبات جاودانگی و گسترش و غنای توسعهٔ زبان و ادب فارسی، هر چه بیشتر، فراهم آید. از دوستداران فرهنگ و زبان فارسی می‌خواهیم که ما را در اجرای بهتر آزمون با ارسال طرحها و پیشنهادهای خود یاری دهند. در پایان اسامی حائزین رتبه‌های اول تا دهم کل کشور به همراه نمرات کل آنها درج می‌گردد.

۱ ــ فاطمه کارگر؛ از استان یزد، شهرستان میبد، دبیرستان ادب (۲۸۲ از ۳۶۰)، رتبهٔ اول

۲ ــ شهناز یاوَرخ زاده، از استان بوشهر، شهرستان دیلم، دبیرستان فاطمه زهرا (ع) (۲۸۰ از ۳۶۰)، رتبهٔ دوم

۳ ــ میثم مبشّری ریزی؛ از استان اصفهان، شهرستان لنجان، دبیرستان مهدیّه (۲۷۹)، رتبهٔ سوم

۴ ــ اعظم نورا؛ از استان اصفهان، شهرستان شهرضا، دبیرستان ابن سینا (۲۷۹)، رتبهٔ سوم

۵ ــ زهره رهبری؛ از استان اصفهان، شهرستان اصفهان، دبیرستان مجتهده امین (۲۷۷)، رتبهٔ چهارم

۶ ــ ناهید نصرآزادانی؛ از استان اصفهان، شهرستان اصفهان، دبیرستان محبوبهٔ دانش (۲۷۴)، رتبهٔ پنجم

۷ ــ مریم بلوچی؛ از استان کرمان، شهرستان کرمان، دبیرستان بنت الهدیٰ (۲۷۱)، رتبهٔ ششم

۸ ــ شهین زارع خفری؛ از استان فارس، شهرستان نورآباد، دبیرستان فاطمیّهٔ ۲ (۲۷۰)، رتبهٔ هفتم

۹ ــ فاطمهٔ ندیمکار؛ از استان گیلان، شهرستان بندر انزلی، دبیرستان سمیّه (۲۶۸) رتبهٔ هشتم

۱۰ ــ محمّدحسین حافظیان؛ از استان مازندران، شهرستان بابل، دبیرستان غفّاری (۲۶۸)، رتبهٔ هشتم

۱۱ ــ پرستو کریمی؛ از استان اصفهان، شهرستان اصفهان، دبیرستان باهنر (۲۶۸)، رتبهٔ هشتم

۱۲ ــ فاطمه حاتمی؛ از استان چهارمحال و بختیاری، شهرستان بروجن، دبیرستان مرضیّه (۲۶۷)، رتبهٔ نهم

۱۳ ــ محمّد ابراهیمی؛ از استان زنجان، شهرستان سلطانیه، دبیرستان علاّمه حلی (۲۶۷)، رتبهٔ نهم

۱۴ ــ تقی حاجیلو؛ از استان زنجان، شهرستان سلطانیه، دبیرستان علاّمه حلی (۲۶۷)، رتبهٔ نهم

۱۵ ــ قاسم خدادادی؛ از استان اصفهان، شهرستان گلدشت نجف آباد، دبیرستان خیّام (۲۶۶) رتبهٔ دهم

دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی آمادگی خود را جهت هرگونه مساعدت و همکاری در پیشرفت علمی این عزیزان اعلام می‌دارد. شماره تلفنهای ۸۳۱۴۷۹ و ۸۲۴۹۲۰ آماده پاسخگویی و همکاری می‌باشد.

تسامح در کاربرد اصطلاحات دستوری

ضمیر فاعلی ضمیر مفعولی ضمیر اضافی

حسن‌علی یوسفی

اصطلاح، به کار بردن واژه یا واژه‌هایی است در مفهومی خاص، معین و قراردادی. ممکن است بین مفهوم لغوی اصطلاح و مفهوم خاص آن رابطه‌ای باشد و گاهی نیز بین مفهوم لغوی و اصطلاحی یک واژه تفاوت بسیاری وجود داشته باشد.

در هر صورت، اصطلاح باید دقیق و صحیح به کار برده شود. زیرا که بی‌دقتی در کاربرد اصطلاحات، موجب بدآموزی یا کج آموزی می‌گردد و خواننده، معلّم و متعلّم را سرگردان می‌کند و به پیدایش اصطلاحاتی کاذب و غلط منجر می‌شود. به این جهت باید نسبت به کاربرد صحیح اصطلاحات، در هر رشته و موضوعی، حساسیت نشان دهیم.

متأسفانه، آفت تسامح و بی‌دقتی در کاربرد اصطلاحات دستوری، در کتب دستور، در موارد چندی راه جسته و رواج یافته است. و دستور زبان فارسی که «برخوردار» از انواع بیماریهاست، در ابتلا به این آفت، مصداق ضرب‌المثل معروف «گل بود به سبزه نیز آراسته شد» گردیده است.

در این مقال به بررسی چند مورد از اینگونه اصطلاحات می‌پردازیم و می‌کوشیم علت پیدایی و رواج آن را دریابیم و غلط بودن آنها را اثبات کنیم.

از جملهٔ این اصطلاحات، اصطلاح ضمیر فاعلی، ضمیر مفعولی، ضمیر اضافی و اخیراً ضمیر متممی! است. (و اگر به همین قیاس پیش برویم لابد به زودی ضمیر مسندی، ضمیر بدلی، ضمیر ندایی و... نیز پیدا خواهد شد!)

ظاهراً، سرچشمه کاربرد این اصطلاح، دستور زبان معروف به «دستور پنج استاد» است. در این کتاب، ضمن بحث از انواع ضمایر و تقسیم ضمایر شخصی به دو نوع پیوسته و جدا (متّصل و منفصل)، ضمایر پیوسته خود به انواعی دیگر تقسیم می‌گردد: ضمیر فاعلی، ضمیر مفعولی و ضمیر اضافی. عین عبارت پنج استاد چنین است:

«ضمیر شخصی پیوسته یا متصل بر دو نوع است: ضمیر فاعلی، م، ی، د، یم، ید، ند، و... ضمیر مفعولی و اضافی: م، ت، ش، مان، تان، شان»

اغلب استادان دیگری که پس از «پنج‌استاد» در این راه گام نهاده و به نوشتن دستور زبان پرداخته‌اند، ظاهراً همین کتاب را سرمشق قرار داده‌اند. از جمله در به کارگیری اصطلاحات مورد بحث نیز گامی پیش ننهاده و به تکرار آن بسنده کرده‌اند.

حتّی استاد صاحبنظری چون آقای دکتر فرشیدورد ــ که خود واضع اصطلاحات جدید بسیاری در دستور فارسی هستند ــ نیز، این اصطلاح را تکرار کرده‌اند. ایشان در کتاب دستور خود می‌نویسند:

«ضمیر شخصی پیوسته (متّصل) بر دو قسم است: یکی فاعلی و دیگر غیرفاعلی. ضمایر فاعلی که می‌توان آنها را پسوندهای فاعلی نیز نامید، عبارتند از: ام، ای، اد، ایم، اید و اند.[۲] ضمیرهای غیرفاعلی عبارتند از: ام، ات، اش، مان، تان، شان. اینها امروز به صفت و اسم و فعل می‌چسبند. اگر به اسم یا صفت افزوده شوند مضاف‌الیه اند مانند کتابم یا کتاب سفیدم. اگر به فعل بچسبند مفعول رایند[۳]، مانند: دیدمش»[۴]

علاوه بر کتابهای دستوری چون «دستورنامه» تألیف دکتر محمّد جواد مشکور دستور آموزشی (دکتر وزین پور) دستور زبان دکتر شریعت، دکتر خانلری، دستور زبانهای مراکز تربیت معلم و دبیرستانها ـ که در تمام آنها، به تقلید با تسامح این اصطلاحات به کار رفته ـ در دستوری که دو استاد محقق زبر عنوان «دستور زبان فارسی ۲» نگاشته‌اند، نیز این اصطلاح همچنان به چشم می‌خورد.[۵]

در این میان نظریات آقای دکتر شریعت بیشتر جالب توجه است. ایشان بارافراز

می‌نهند و از ضمایر منفصل فاعلی، و مفعولی و اضافی نیز نام می‌برند و یکی از انواع ضمایر را ضمیر متّصل متممی می‌شمارند.[۶]

دکتر شریعت می‌نگارند: «ضمایر منفصل فاعلی و اضافی (یعنی من، تو، او...) اگر قبل از فعل بیایند ضمایر فاعلی و اگر بعد از اسم بیایند ضمایر اضافی نامیده می‌شوند.»[۷] (لابد اگر بین اسم و فعل بیایند ضمیر مفعولی خواهند بود!)

حقیقت کدام است؟ آیا در زبان فارسی ضمیر خاصی به نام ضمیر فاعلی هست؟ آیا شناسه از انواع ضمایر است؟ ضمیر مفعولی یا ضمیر اضافی کدامند؟ آیا همانطور که کلماتی را ضمیر شخصی یا مشترک می‌نامیم، کلماتی نیز هستند که برمفهوم فاعلی یا مفعولی دلالت کنند، مانند صفت مفعولی یا صفت فاعلی یا نسبی که دارای ساختار و مفهوم معینی هستند؟[۸]

به نظر نگارنده، حقیقت امر آن است که در زبان فارسی، به کار بردن مقوله و اصطلاحی به نام ضمیر فاعلی و مفعولی خطا و معلول عللی است که در پی خواهد آمد. حتی در باب ضمیر ملکی (یعنی آنِ یا زانِ) نیز جای تأمل است که در مجالی دیگر و به طور مستقل باید بدان پرداخت.

و اما علّت پیدایش و رواج اصطلاح ضمیر فاعلی، ضمیر مفعولی و ... دو امر است: نخست، آمیختن دو بعد و دو جنبهٔ جداگانهٔ کلمات در دستور، یعنی حمل مفهوم عارضی نقش بر نوع کلمه و دیگر تأثیرپذیری از زبانهای بیگانه، از جمله زبان انگلیسی.

در شرح و بسط علت نخست یادآوری تعریف دستور زبان ضروری می‌نماید

دستور زبان چیست؟[۹]

دستور زبان، شاخه‌ای از علم گسترده دامن زبان شناسی است که به سه موضوع کلی واج شناسی، واژه شناسی و نقش شناسی واژه می‌پردازد.[۱۰]

● علّت پیدایش و رواج اصطلاح ضمیر فاعلی، ضمیر مفعولی و... دو امر است: نخست، آمیختن دو بُعد و دو جنبهٔ جداگانهٔ کلمات در دستور؛ یعنی حمل مفهوم عارضی نقش بر نوع کلمه و دیگر تأثیرپذیری از زبانهای بیگانه.

● ظاهراً، سرچشمه و علّت پیدایش مقوله‌ای به نام ضمیر فاعلی (و به تبع آن ضمیر مفعولی و اضافی) یکی دانستن «شناسه» و ضمایر شخصی پیوسته است.

از موضوع اول که بگذریم (که در اغلب کتب دستور فارسی از آن می‌گذرند) عمده وظیفهٔ دستور زبان مطالعه در انواع واژه و بررسی تحولات آن، آنگاه مطالعه در موقعیت یا مقام یا وظیفهٔ کلمه در ساختار جمله خواهد بود.

غرض از این توضیح، توجه به دو بُعد متفاوت واژه یا کلمه است. یک بُعد واژه خصوصیات فردی آن است. یعنی بررسی و شناخت کلمه‌ای معین از جهت ویژگیهای آن در میان مجموعهٔ واژگان زبان. ویژگیهایی که می‌توان آنها را ذاتی واژه به شمار آورد که در هر حال آنها را داراست، چه در ساختمان جمله و چه خارج از جمله، و این خصوصیات، ثابت است. مانند اینکه کلمهٔ «سیب» اسم است، مفرد، ساده، ذات و... سرخ، صفت است، ساده و...

ویژگی دیگر واژه، جنبهٔ عارضی و اعتباری آنست که می‌توان از آن به عنوان خصوصیات ثانوی یاد کرد که ممکن است واژه‌ای آن خصوصیت را بگیرد یا نه، و در هر حال، متغیر است.[۱۱]

ویژگی نخست، نوع کلمه، و ویژگی دوم، نقش واژه نامیده می‌شود.

هدف از طرح این نکته آن است که این دو جنبه یا دو خصوصیت قابل تلفیق نیستند. و هر یک باید جداگانه بررسی شود.

دربارهٔ پیدایش اصطلاحات ضمیر فاعلی و مفعولی، یکی از علل، عدم توجه به همین نکته مهم و آمیختن این دو ویژگی متفاوت است.

یعنی مثلاً ضمیر «ما» که در جملهٔ «ما در پیاله عکس رُخ یار دیده‌ایم» نقش فاعلی دارد (یعنی ویژگی عارضی آن فاعل بودن است) با مفهوم اصلی آن (یعنی ضمیر بودن) تلفیق می‌شود و حاصل آن اصطلاحی اشتباه به نام ضمیر فاعلی است.

اگر «ما» ضمیر فاعلی است، چرا در جمله‌ای دیگر مثلاً «ساقی به نور باده بر افروز جام ما» یا «ما را به تو سرّی است که کس محرم آن نیست» دیگر ضمیر فاعلی به شمار نمی‌آید؟[۱۲]

ظاهراً، سرچشمه و علّت اصلی پیدایش مقوله‌ای به نام ضمیر فاعلی (و به تبع آن ضمیر مفعولی و اضافی) یکی دانستن «شناسه» و ضمایر شخصی پیوسته، و به بیان دیگر شناسه‌های فعل را نوعی ضمیر شمردن است. در حالی که شناسه، ضمیر نیست. بلکه «شناسه، جزئی از فعل است که در هر صیغه تغییر می‌کند و مفهوم شخص و عدد را به فعل می‌افزاید.»[۱۳]

همانطور که دکتر خانلری تصریح کرده‌اند، شناسه، جزئی از ساختمان فعل است و نه کلمه‌ای مستقل از انواع کلمات فارسی، در حالی که ضمیر، در هر شکل آن ـ چه متّصل باشد چه منفصل، یکی از انواع کلمات هفتگانهٔ فارسی است. و این اساسی‌ترین نکته در اختلاف ضمیر متصل و شناسه است.

«پنج استاده شناسه‌های فعل را ضمیر فاعلی شمرده و دیگران نیز بدان تأسّی

● علّت پیدایش و رواج اصطلاح ضمیر فاعلی، ضمیر مفعولی و... دو امر است: نخست، آمیختن دو بُعد و دو جنبهٔ جداگانهٔ کلمات در دستور؛ یعنی حمل مفهوم عارضی نقش بر نوع کلمه و دیگر تأثیرپذیری از زبانهای بیگانه.

کرده‌اند. حتی مؤلّفینی مانند دکتر انوری و احمدی نیز در برخورد با این مورد اظهار نظر قاطعی نکرده، دست به عصا گام برداشته‌اند.

در حالی که ضمیر نبودن شناسه‌ها، از شدّت روشنی، مبهم می‌نماید؛ دلیل بارز این امر آن است که ضمایر متّصل، در عین اتصال، مستقل از فعلند. به نحوی که می‌توان ضمایر را از کنار فعل برداشت، بدون آنکه معنای فعل تغییر کند. مثلاً اگر به دنبال فعلهای «دیدم» و «می‌بینی» ضمیر متّصل «ـَ ش» را بیاوریم و سپس آن را حذف کنیم، معنی این دو فعل هیچ تغییری نمی‌کند. در حالی که حذف «ـَ م» و «ـِ ی» که شناسهٔ فعل هستند، موجب تغییر معنی و شکل فعل می‌گردد.

به علاوه، به جای ضمیر «ـَ ش» می‌توانیم هر ضمیر دیگری قرار دهیم بدون آنکه در معنی فعل تغییری حاصل شود. مثلاً: دیدم + ـ ش/ دیدم + ـ شان/ دیدم + ـ ت. درحالی‌که با تغییر هر شناسه، فعل موردنظر از جهاتی تغییر می‌یابد و همان فعل پیشین نخواهد بود. علّت این امر همانست که پیشتر گفته شد: یعنی شناسه جزئی از ساخت فعل است و جز به دنبال فعل به‌کار نمی‌رود، اما ضمیر متصل، مستقل از فعل است و ممکن است همراه فعل یا کلمهٔ دیگری بیاید.

دلیل دیگر بر اینکه شناسه‌ها ضمیر نیستند، خاصیت اصلی ضمیر، یعنی جانشینی است. ضمیر جانشین اسم می‌شود و هرگاه خود اسم را به‌کار بریم دیگر نیازی به ضمیر نخواهد بود. مثلاً اگر به جای «علی» از ضمیر او استفاده کنیم، می‌توانیم با تکرار علی از «او» صرف‌نظر کنیم: علی را دیدم و او را دعوت کردم.

علی را دیدم و علی را دعوت کردم.

درحالی‌که این خاصیت دربارهٔ شناسه مصداق ندارد. یعنی اگر نهاد جمله‌ای «دانشجویان» باشند، آوردن این نهاد بسارز مستلزم حذف شناسه نمی‌گردد. مثلاً جملهٔ «دیروز به دانشگاه آمدند» را نمی‌توانیم به «دانشجویان به دانشگاه آمد» (یعنی حذف شناسه) تبدیل کنیم.

دلیل سوم بر این مدّعا که شناسه‌ها ضمیر نیستند، نقش‌پذیری ضمایر است. ضمایر چون جانشین اسمند، اغلب نقشهای آن را ــ یا به‌طور کلّی‌تر اغلب نقشهای دستوری را می‌پذیرند. درصورتی‌که شناسه‌ها چنین خاصیت عارضی و ثانوی را نمی‌پذیرند.

البتّه، در جملاتی که نهاد بارز نداشته باشند، معمولاً شناسه در حکم نهاد است. و اتفاقاً، همین امر، منجر به پیدایش این استنباط غلط گشته که شناسه ضمیر فاعلی است.

امّا اگر بیشتر دقت کنیم درمی‌یابیم که در اینجا نکتهٔ ظریفی هست و آن اینکه شناسه، اگرچه می‌تواند درصورت لزوم، در حکم نهاد باشد، اما، اولاً این حکم به معنای آن نیست که شناسه، «نقش نهادی» دارد. مطلقاً چنین نیست و مفهوم شخص که از شناسه استنباط می‌شود، خاصیت ذاتی و فی نفسهٔ اوست، نه خاصیت ثانوی و عارضی.

دوم اینکه، اگر شناسه، نقش نهادی پذیرد، به طور طبیعی باید نقشهای دیگر را نیز بپذیرد. همانطور که ضمایر متّصل نقشهای گوناگون می‌پذیرند. درحالی‌که می‌دانیم که شناسه، نقشهای گوناگون نمی‌پذیرد و جز بر مفهوم شخص فعل ــ که همسو و معادل نهاد با فاعل قرار می‌گیرد ــ دلالت ندارد.

در توضیح بیشتر این مطلب باید افزود که این خاصیت مفهوم شدن شخص در فعل، بدون شناسه نیز ممکن است. زیرا حتی در فعلهایی که شناسه ندارند نیز این ویژگی وجود دارد. مثلاً «نوشت» به معنای «او نوشت» است، بدون آنکه قرینه‌ای داشته باشد. همچنین است «بنویس» که مفهوم «تو» در آن مستتر است.

بنابراین در هر فعلی یک مفهوم «شخص» وجود دارد که از آن قابل تفکیک نیست. چه این مفهوم به صورت پسوند نمود پیدا کند و چه نمود ظاهری نداشته باشد. حاصل کلام آنکه مفهوم شخص، خاصیتی عارضی برای شناسه نیست، بلکه خاصیت اصلی و ذاتی آن است. درحالی‌که خاصیت اصلی ضمایر، جانشینی است و پذیرفتن نقش به همراه فعل یا کلمات دیگر، خاصیّت دوم و عارضی آن است.

و امّا تأثیرپذیری از زبانهای بیگانه:

تأثیر و تأثّر در تقابل زبانها، امری متداول و متعارف است. معمولاً زبانهای غالب و پیشرفته تأثیر بیشتری در زبانهای دیگر می‌گذارند و خود نیز البته مطابق اصل تاثیرپذیری کمابیش از زبانهای دیگر تأثیر می‌پذیرند.[۱۲]

بدون شک زبان ما (فارسی) نیز از این قاعده مستثنا نبوده و از زبانهای دیگر تأثیر پذیرفته. ازجملهٔ این موارد، پیدایش اصطلاحات مورد بحث به جهت تاثیرپذیری از زبان انگلیسی است.

اصطلاحات: ضمیر فاعلی، ضمیر مفعولی، ضمیر ملکی و ضمیر انعکاسی، در زبان انگلیسی رواج دارد. مثلاً کلمهٔ I ضمیر است و درعین حال همیشه در مقام فاعلی به کار می‌رود. me، ضمن داشتن مفهوم اصلی یعنی من (که جانشین اسمی دیگر است) بر مفهوم مفعولی نیز دلالت دارد. و این مفهوم دوم، البته عارضی و خاصیتی ثانوی نیست. بلکه در شکل و تلفظ کلمه نهفته است.

برای روشن شدن مطلب، طرح مثالی، ضروری به نظر می‌رسد؛ در هریک از جمله‌های:

۱ ــ ما علی را دیدیم.

۲ ــ علی نیز ما را دید.

۳ ــ دوست ما علی است.

کلمهٔ «ما» چه نوع ضمیری است؟ مطابق اصطلاح غلط باید گفت: «ما» در جملهٔ اول، ضمیر فاعلی، در جملهٔ دوم ضمیر مفعولی و در جملهٔ سوم ضمیر اضافی است. درحالی که حقیقت جز این است. «ما»، فقط ضمیر شخصی جداست در هر سه جمله، در جمله‌های دیگر و نیز در خارج از ساختار هر جمله‌ای. مفهوم فاعلی یا مفعولی... یک خاصیت عارضی و ثانوی است که اصطلاحاً به آن نقش می‌گوییم.

بر این اساس، پاسخ صحیح آن است که «ما» در هر سه جمله، «نوع واحد»ی است از انواع کلمه، که در هر جمله نقشی جداگانه و متفاوت یافته است.

اکنون اگر این جمله‌ها را به انگلیسی برگردانیم، در مقابل کلمهٔ واحد «ما» سه کلمهٔ متفاوت خواهیم داشت که مفهوم نقش نیز جزو بار معنایی آنهاست:

1. We Saw Ali.
2. Ali Saw us too.
3. our friend is Ali.

همانطور که ملاحظه می‌شود، «we» فقط در ساخت جمله‌هایی از نوع اول به کار می‌رود و اگر در ساخت دوم، آن را به کار ببریم غلط شمرده می‌شود. به همین سبب us, we و our، با داشتن وجه اشتراک در مفهوم اصلی «ما» بیانگر سه مقام با نقش جداگانه نیز هستند. یعنی we ضمیر فاعلی، us ضمیر مفعولی و our ضمیر ملکی (و به تعبیر زبان فارسی ضمیر اضافی!) است.

ضمایر دیگر نیز در زبان انگلیسی، همین گونه‌اند. مثلاً در مقابل «او»، سه واژهٔ متفاوت He, Him, His به کار می‌رود که هر کدام در مقام با نقش معین خود به کار می‌روند.

به این ترتیب، روشن شد که در زبان فارسی ضمیری خاص به نام ضمیر مفعولی یا فاعلی یا... وجود ندارد[15] و پیدایش این گونه اصطلاحات، تأثیرپذیری از زبان انگلیسی و به‌کار بردن آنها در فارسی از روی بی‌دقتی و تسامح است و البته جایز نیست و بهتر آن است که در کاربرد اصطلاحات دقّت نظر بیشتری داشته باشیم.

یادداشتها:

۱ ــ دستورزبان فارسی پنج استاد: به کوشش امیر اشرف الکتابی، (چاپ سوم حروفی) ۱۳۶۶، ص ۷۴ و ۷۶.

۲ ــ استاد در پی مطلب یادآوری کرده‌اند که این ضمایر هنگام افزودن به فعل، بدون «آ» نوشته می‌شوند.

۳ ــ البته این حکم کلی نیست و موارد نقض و خلاف دارد. یعنی ممکن است ضمیر متصل به دنبال فعل، نقشهای دیگری چون نقش متمّمی، نهادی، اضافی و... نیز داشته باشد.

۴ ــ دکتر خسرو فرشید ورد: دستور امروز، چاپ اول، ص ۹-۱۰ و ۱۱۰.

۵ ــ دستورزبان فارسی ۲: حسن انوری، احمدی، انتشارات فاطمی، چاپ سوم، ۱۳۶۷. نگاه کنید به صفحات ۲۶، ۲۹، ۷۸ و... موارد دیگر. چون دستورزبانهای دوره‌های مختلف آموزشی از راهنمایی گرفته تا مراکز تربیت معلّم با مستقیماً توسط این دو محقق یا بر اساس دستور آنها تدوین شده، طبعاً نیازمند دقت بیشتری است و این کتاب از این دیدگاه، مهم و قابل توجه شمرده می‌شود. برخی از این کتابهای دستور ازجمله دستور دورهٔ دبیرستان ــ دارای نواقصی است که ظاهراً حاصل بی‌دقتی ناشی از شتابزدگی است. بررسی این نواقص خود نیازمند مجالی دیگر است.

۶ ــ البته در این دستور نیز جای سخن بسیار است. نگارنده یادداشتهایی در بررسی کتاب مذکور فراهم آورده که شاید بر اساس آنها مقاله‌ای فراهم آید.

۷ ــ محمّد جواد شریعت: دستورزبان فارسی، انتشارات اساطیر، چاپ سوم، ۱۳۶۷ ص ۲۳۶.

۸ ــ مثلاً ساختار شکسته، سوخته، پخته و مانند آن، ساختاری است معین و واحد که بر مفهوم مفعولی دلالت دارد، چه در جمله و چه در خارج از جمله، با ساختارهای متفاوت اما معین کارگر، دانشمند و نویسنده، بر مفهوم فاعلی و دارندگی دلالت دارند. به همین سبب نمونهٔ نخست را صفت مفعولی و نمونهٔ دوم را صفت فاعلی می‌نامیم. همچنین است انواع دیگر صفات. آیا برای ضمایر مورد بحث نیز چنین معیارهای ساختاری در زبان فارسی وجود دارد؟

۹ ــ در اغلب کتب دستور، تعریف صحیحی از دستورزبان به دست داده نشده است. در این دستورها، دستورزبان قواعد درست سخن گفتن شمرده شده است. درحالیکه این تعریف آشکارا غلط است.

۱۰ ــ منظور از واج، همان حرف ــ به معنای حروف الفبا ــ ست که اصطلاح رایج فرنگی آن phonetiqe است. غرض از واژه‌شناسی، همان «صرف» در زبان عربی و معادل Morphologi در زبانهای اروپایی است و منظور از نقش شناسی، علم نحو عربی و sintax فرنگی است که در آن انواع نقش‌پذیری، یعنی وظیفه و مقام واژه در جمله مورد بحث قرار می‌گیرد.

۱۱ ــ مثلاً همین کلمهٔ سیب در تمام جمله‌های زیر اسم و دارای ویژگیهای فردی ثابتی است. اما نقش آن در هر جمله تغییر می‌یابد: سیب را چیدم، سیب از درخت افتاد. درخت سیب شکوفه دارد.

۱۲ ــ برای تفصیل این مطلب به دنباله این مقاله، زیر عنوان: تأثیرپذیری از زبانهای بیگانه، نگاه کنید.

۱۳ ــ دکتر پرویز ناتل خانلری: دستورزبان فارسی، انتشارات توس، چاپ چهارم ۱۳۶۰، ص ۲۵. به بیان دقیق‌تر: شناسه، جزءمتغیر پایان فعلهاست که بیانگر ویژگی «مفهوم شخص فعل» است. شناسه‌های فارسی عبارتند از:

ـَم، ـَی، ـَد، ـیم، ـید، ـَند.

۱۴ ــ معمولاً عمده‌ترین شکل این تأثیرگذاری، نفوذ واژه‌های یک زبان در زبان دیگر است که ممکن است خود معلول سیطرهٔ فرهنگی یا سیاسی باشد. مانند تأثیر زبان عربی در فارسی در طول چند صد سال. اما گاهی تأثیرپذیری مربوط به قواعد «زبان وام گیرنده» است. محققین زبان شناسی معتقدند این گونهٔ دوم تاثیرپذیری مهم‌تر و برای زبان تاثیرپذیر، زیانبار است. برای مطالعه بیشتر در این مورد، مراجعه کنید به ابوالحسن نجفی: «غلط ننویسیم.»

۱۵ ــ نداشتن معادل برای ضمایر فاعلی و مفعولی، مانند نداشتن معادل در برابر ضمایر مونث انگلیسی و عربی است. در زبان عربی، «هو» و «هی» با یک مفهوم واحد (او) هر دو جنس مذکر و مونث دلالت دارد. در انگلیسی نیز چنین است و به جای او دو لفظ He و she به کار می‌رود که اولی مذکر است و دومی مونث.

● در زبان فارسی ضمیری خاص به نام ضمیر مفعولی یا فاعلی یا... وجود ندارد و پیدایش این گونه اصطلاحات، تأثیرپذیری از زبان انگلیسی و... است.

مبالغه

دکتر منیره احمد سلطانی

مبالغه HYPERBOLE اعم از اغراق و غلو. چنانکه از نامش پیداست، افراط در وصفی است، این صنعت را ابتدا، فقط منحصر به رجزها و صحنه‌های جنگی می‌دانستند ولی بعدها مسند حماسه بهترین جایگاه وی واقع شد. درون حماسه‌هاست که مبالغات اوج می‌گیرد. در توصیف سهراب:

چو نه ماه بگذشت بر دخت شاه
یکی پورش آمد چو تابنده ماه
تو گفتی گو پیلتن رستم است
وگر سام شیر است و گر نیرم است
چو خندان شد و چهره شاداب کرد
ورا نام، تهمینه، سهراب کرد
چو یک ماه شد همچو یک سال بود
برش چون بر رستم زال بود
چو سه سال شد زخم چوگان گرفت
به پنجم دل تیر و پیکان گرفت
چو ده سال شد زان زمین کس نبود
که یارست با او نبرد آزمود[1]

و اگر غیر ازین بود چگونه صحنه‌های حماسه می‌توانست چنان کششی داشته باشد که هنوز بعد از گذر آن‌همه سال به گوش دلنواز باشد؛

هرچند امروز همانند رستم و هرکول نیز سوپرمن‌ها و قهرمانان مافوق بشری سینمایی و تلویزیونی با مسابلی نو و مدرن ولی با همان هیبت و مهارت، ذهن خواننده و بیننده اغراق‌پرست را سرگرم می‌نماید.

از عللی که کلام را به حوزه تخیّل می‌کشاند و منطق دانشین هنری را جای منطق اصلی و خشک عاقلانه و روزمره قرار می‌دهد وجود همین اغراق است. در فرهنگ اصطلاحات صناعات ادبی در ذیل کلمه غلو گفته شده است[2] «غلو آن است که گوینده امری را ادعا کند که از عقل و عادت دور باشد و این مثال (شعر) انگلیسی را شاهد آورده است.

My love witt last till the sun crows cold and the stars are old

«عشق من به طول خواهد انجامید تا وقتی خورشید رو به سردی برود و ستاره‌ها پیر گردند.» این شعر در زبان فارسی نظایر بسیاری دارد. پس هنر اعم از داستان، شعر، نقاشی، به خاطر ابراز مبالغه‌آمیز خود هنر است. «هر چه دروغ‌تر پر فروغ‌تر»، آسمان و دریا آبی هستند ولی اگر از اندازهٔ معمول آبی‌تر نشان داده شوند این هنر است. هنر یعنی دستکاری در طبیعت منتهی نه برای فریب بلکه برای تزیین، آنگونه که خود می‌خواهیم.

دکتر شمیسا اغراق را به بیانی حماسی بدیعی تقسیم کرده است[3] و در معنی آنها می‌گوید که اغراق بیانی: «ادای معنی واحد است به طرق مختلف» مثل مکالمات عادی ما که در بیان دردها و خوشیهای خود خبر information کلمات را زیاد می‌کنیم»، در هنگام دندان درد می‌گوییم: مُردم از دندان درد، (حال آن‌که کسی ازین مرض نمی‌میرد)، در اغراق حماسی می‌بینیم که «مبالغه جزء ذات این فن شده است» چون تصوّر حماسه بدون دروغهای شاخدار و غمها و شادیهای ناباورانه و هیکلهای عجیب خارق‌العاده امکان‌پذیر نیست. و اغراق بدیعی: «مبالغه‌های زیبایی است که با صنعتهای شعری دیگر درهم آمیخته است» و این نوع آن، مورد نظر ماست:

خاقانی در مصیبت رندان می‌گوید:

بس که آهن ز آه من بگداخت
ز آهن آواز الامان برخاست

ساقم آهن بخورد و از کعبم
سیل خونین بسه ناودان برخاست[4]

و یا در غم از دست دادن پسرش می‌گوید:

از سیل اشک بر سر طوفان واقعه
خوناب قبه قبه به شکل حباب شد[5]

اما هدف از بن مقوله اظهار این مطلب است که همهٔ صنایع معنوی کلام، هر اسمی که می‌خواهد داشته باشد در اصل مبالغه است. یعنی اوّل مبالغه است بعد تشبیه، مبالغه است بعد استعاره. نظامی در توصیف شیرین می‌گوید:

پری‌رویی، بری بگذار ماهی
به زیر مقنعه صاحب کلاهی[6]

در ابتدا می‌گوید که شیرین فقط پری‌روست ولی بعد می‌بیند که کلام عادی است بنابراین با «فروغ هرچه بیشتر» می‌گوید که من چه می‌گویم؟ پری چیست؟ او ماه است! و با این کار درضمن تشبیه، مبالغه‌ای ظریف و نامرئی را به زیور کلام می‌بافد:

نه زورقی و نه سیلی، نه سایهٔ ابری
تهی‌ست آینه، مرداب انزوای مرا[7]

انزوا مشبّه و مرداب مشبّه‌به است وجه شبه پرتی و دور از دسترس بودن است ولی تشبیه انزوا به مرداب یک مبالغه و باصطلاح exajjera کردن مطلب است.

نه این برف را
دیگر سرباز ایستادن نیست
برفی که بر ابروی و مو مامی‌نشیند[8]

برف استعاره‌ای شگفت از موی سفید است و سفیدی جامع یا وجه شبه است و در جای دیگر محبوب خود را به زیباترین عنصر یعنی شعر آنهم زیباترین نوع شعر یعنی «غزل» تعبیر می‌کند که باز قبل از آنکه استعاره باشد مبالغه است:

به راستی، صلت کدام قصیده‌ای
ای غزل[9]

***

من به مهمانی دنیا رفتم
من به دشت اندوه
من به باغ عرفان
من به ایوان چراغانی دانش رفتم[10]

این شعر تا آنجا اغراق و مبالغه است و تشبیهات فقط سیر این مبالغه‌های هنرند.

تا اناری ترکی برمی‌داشت
دست، فوارهٔ خواهش می‌شد[11]

تشبیه خواهش به فواره بسیار زیباست ولی زیباتر آن‌که این یک تبلیغ هنری است.

چه اهمیّت دارد
گاه اگر می‌رویند
قارچهای غربت[12]

باز غریب بودن و احساس غربت به قارچی تشبیه شده است و وجه شبه آن تنهایی و خودرویی قارچ با غربت است ولی باز مبالغه است که در پشت این تشبیه زیبا همچون خورشیدی مخفی مانده است.

حضرت علی (ع) در نهج‌البلاغه در خطبه سوم که از نفثة المصدورهای تکان دهنده در ادب اسلامی است برای نشان دادن آخرین حد تحمّل معنوی، از اغراق مدد می‌گیرد: «فَصَبَرتُ وَفی العَینِ قَذیً، وَفی الحلق شَجیً»[13]. پس صبر کردم درحالی که خاری در چشم و استخوانی را در گلو داشتم.» در قرآن نیز اغراق به فراوانی برای شدت تأثیر، به کار رفته است: «یَکادُ زَیتُها یُضیء وَلَو لَم تَمسَسهُ نارٌ»[14]: «نزدیک باشد روغنش که روشنایی بخشد و اگر چه مَس نکرده باشد آنرا آتشی.»

شاعران در غزلهای خود برای جذب معشوق بیشترین اغراق‌ها را در توصیفات خود از زیباییهای او به کار گرفته‌اند:

بعد از آنم نبود شائبه در جوهر فرد
که دهان تو بر این نکته خوش استدلالی است

دهان معشوق به اندازه یک ذره است همان که امروزه به آن اتم می‌گوییم.

اغراق در زندگی مادی و اقتصادی ما نیز خصوصاً در قسمت تبلیغات کاربرد دارد و رسانه‌های گروهی و رادیو و تلویزیون از آن سود می‌جوید.

در اشعار انقلابی و سیاسی برای تهیج مردم همواره از این هنر به نحو احسن استفاده شده است: شعر من

همچون مسلسل در کف مردان جنگی
باره کن آن سینهٔ پرحیلهٔ افراسیابان
باره کن آن بند و زنجیر اسارت را
وزان پس
با خروشی آتشین و سرخ
بنا دار آن بنای پر عدالت را[16]

***

اکنون
برخیز
تا با صدای سرخ خروس
وضو کنیم
و نماز آفتاب را
بر سجادهٔ عشق، بیاغازیم[17]

بعد از مشروطه که بساط اشعار درباری برچیده شد، شعر در دسترس مردم قرار گرفت به این ترتیب که: شعرا تصمیم گرفتند تعبیرات جدید و مفاهیم سیاسی خود را در اوزان ساده‌تر و کوتاه‌تری بریزند و ترانه‌هایی را به وجود آورند که بعد از انقلاب مشروطیت

درواقع جایگزین «زبان آزاد» مطبوعات باشد و این ترانه‌ها در پرتو ساختمان و آهنگ مخصوص خود باطبع ملت سازگاری داشت و به محض انتشار در میان مردم کوچه و بازار به دهنها می‌افتاد و توده‌های ملت را به جنبش و مبارزه با رژیم استبدادی برمی‌انگیخت البته در اهمیّت تاریخی و سیاسی این اشعار تردیدی نیست همینطور از لحاظ مضمون چون از گرفتاریهای اجتماعی نشأت گرفته‌اند و از بسیاری اشعار سفارشی و فرمایشی، اصلی‌تر و حقیقی‌تر می‌نمایند. امّا از لحاظ ادبی ارزش چندانی ندارند هرچند، همانطور که گفته شد در زندگی سیاسی و اجتماعی و در بیداری مردم خواب‌آلود و غفلت‌زدهٔ کشور نقش بسیار مهم و مؤثری داشته‌اند:

گردیده وطن، غرقهٔ اندوه و محن وای
ای وای وطن وای
خیزید، و روید از پی تابوت و کفن وای
ای وای وطن وای
از خون جوانان که شده کشته در این راه
رنگین طبق ماه
خونین شده صحرا و تل و دشت و دمن وای
ای وای وطن وای...[18]

در اشعار عامیانه ما هم به پیروی زبان روزمره اغراق به چشم می‌خورد.

لال شوم، کور شوم، کر شوم
لیک محال است که من خر شوم
چند روی همچو خران زیر بار
سر ز قضای بشریت برآر[19]

زبان فارسی امروز زبانی پرشکوه و فخیم است و هنوز حال وهوای درباری خود را با تعارفات و کلمات دلنشین و گاهی غیرلازم همراه دارد و آنچه تعارف است و زیباست خود نوعی اغراق است: از خستگی مُردم. قدم رنجه فرموده و بر چشم ما نشینید... گاهی زیباترین این اغراقها را از زبان مادران می‌شنویم، در زمان جنگ مادری در توصیف جنازه پسرش که گلوله‌ای سینه‌اش را سوراخ کرده بود می‌گفت: «مثل اینکه گل سرخی به سینه پسرم زده‌اند.

اغراق گاهی لفظی است یعنی کلمه ایجاد اغراق می‌کند:

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

و گاهی بافت کلام چنین استنباطی به خواننده می‌دهد که به آن اغراق معنوی گویند:

آفریقا!
آفریقا!
بیدار شو!
در خوابهای سیاهت
بیدار شو
چه بسیار خفته‌ای
شوقهایش زردگون
مجنون‌وار با دستهایش
ظلمت فرد را می‌سازد[20]

زیرنویسها:

۱ ــ شاهنامه فردوسی، چاپ بروخیم
۲ ــ دکتر محمد طباطبایی: فرهنگ اصطلاحات صناعات ادبی، نشر آستان قدس ۱۳۶۸
۳ ــ دکتر سیروس شمیسا: انواع ادبی، انتشارات باغ آینه ۱۳۷۰
۴ ــ دیوان خاقانی شروانی؛ به تصحیح دکتر ضیاءالدّین سجّادی، انتشارات زوّار
۵ ــ پیشین.
۶ ــ خسرو و شیرین نظامی، تصحیح برات زنجانی
۷ ــ اخوان ثالث، از این اوستا ص ۶۹ ــ انتشارات مروارید چاپ چهارم ۱۳۵۶
۸ ــ احمد شاملو: مرثیه‌های خاک انتشارات امیرکبیر چاپ اول ۱۳۵۱
۹ ــ احمد شاملو: ابراهیم در آتش، انتشارات زمان چاپ سوم ۱۳۵۳
۱۰ ــ سهراب سپهری: هشت کتاب، کتابخانه طهوری چاپ دوم ۱۳۵۸
۱۱ ــ سهراب سپهری، هشت کتاب کتابخانه طهوری چاپ دوم ۱۳۵۸
۱۲ ــ سهراب سپهری: پیشین
۱۳ ــ نهج البلاغه دکتر صبحی صالح چاپ بیروت
۱۴ ــ قرآن مجید سوره نور آیه ۳۵
۱۵ ــ دیوان حافظ، دکتر خانلری انتشارات فرهنگستان زبان و ادب و هنر ۱۳۵۹
۱۶ ــ بهمن مه آبادی، صدای شعر امروز انتشارات تلاش ۱۳۶۶
۱۷ ــ سیمین بهبهانی، به نقل از: صدای شعر امروز پیشین
۱۸ ــ نسیم شمال، به نقل از «صبا تا نیما» جلد دوم یحیی آرین‌پور
۱۹ ــ پیشین
۲۰ ــ محمد الفیتوری شاعر عرب از کتاب آوازخوان خون نشر سپیده ۱۳۵۸

شکنی با مولوی در حصار

حسین داوودی

وقتی که به «تکبیر» و «بسمله» می‌ایستی، ابراهیم‌وار مصمّم شده‌ای که اسماعیلت را ــ هرکه و هرچه هست ــ به قربانگاه آوری تا با بسمل کردن او طریق وصال را بکوبی و هموار سازی.

وقت ذبح، الله اکبر می‌کنی همچنین در ذبح نفس کشتنی[1]
تن چو اسماعیل و جان همچون خلیل کرد جان تکبیر بر جسم نبیل
گشت کشته تن زشهوتها و آز شد به بسم‌الله بسمل در نماز

آنگاه می‌بینی که «قیامت» برپا شده و هنگامهٔ «بازخواست» است:

عمر و جوانی را چگونه صرف کردی؟ مال را چگونه به‌دست آوردی و چگونه خرج کردی و...؟[2]

حق همی گوید چه آوردی مرا اندرین مهلت که دادم من ترا
عمر خود را در چه پایان برده‌ای قوت و قوّت در چه فانی کرده‌ای
گوهر دیده کجا فرسوده‌ای پنج حس را در کجا پالوده‌ای
چشم و گوش و هوش و گوهرهای عرش خرج کردی چه خریدی تو زفرش؟

و تو که پاسخی در خور نداری از شرم، نمی‌توانی ایستاد و شانه‌ها، قدرت برپا داشتن را ندارند، ناگزیر درهم می‌شکنی، خم می‌شوی، به رکوع می‌روی و تسبیح می‌گویی.

در قیام این کفتها دارد رجوع وز خجالت تند دو تا او در رکوع
قوّت ایستادن از خجلت نماند در رکوع از شرم تسبیحی بخواند

حق، فرمانت می‌دهد «سر بردار و پاسخ ده!» و تو این‌بار، عاجزتر از پیش، به خاک می‌افتی، تسبیح‌گویان سجده می‌کنی و به خاک افتادنت را تکرار.

باز فرمان می‌رسد بردار سر از رکوع و پاسخ حق بر نمر
سر برآرد از رکوع آن نرمسار باز اندر روفتد آن خام کار
باز فرمان آیدش بردار سر از سجود و داده از کرده خبر

و آنگاه که نه‌توان برخاستنت هست و نه یارای سخن گفتن، از بار گران معصیت می‌نشینی، و نجات را، تنها به «او» پناه می‌بری، از چپ و راست و این و آن امید می‌بُری و معبود را می‌ستایی.

کنز همه نومید گشتم ای خدا اوّل و اخر تویی و مُنتها

... و اینچنین به سلام و تسلیم حق پایان می‌گیری و به خلاف سجده‌کننده‌ای که کلاغ‌وار بی‌حاصل و بی‌ثمر بر زمین نوک می‌زند،[3] تو با سجده‌هایت ــ که ضربه‌هایی کاری‌اند ــ از بیضهٔ هر نماز، حصاری و قفسی تازه را می‌شکنی و «رهایی» را به خویش و به همه مژده می‌دهی و نیز «نجات» را و «تقرّب» را که الصّلوةُ قربانُ کلّ تقیّ.

در نماز این خوش اشارتها ببین تا بدانی کین بخواهد شد یقین
بچه بیرون آر از بیضهٔ نماز سر مزن چون مرغ بی‌تعظیم و ساز!

زیرنویسها

۱ ــ ابیات از دفتر سوم مثنوی (چاپ نیکلسون) صص ۱۲۲ ــ ۱۲۳ انتخاب شده است.

۲ ــ قال علی (ع): لا یزول قدم ابن آدم حتّی یسأل عن عمره فیم أفناه وعن شبابه فیم ابلاه وعن ماله من أین اکتسبه وفیم انفقه وعمّا عمل فیما علم. احادیث مثنوی، فروزانفر. بدیع‌الزّمان. امیرکبیر. چاپ چهارم ص ۸۵

۳ ــ نهی رسول الله (ص) عن نقرة الغراب و... احادیث مثنوی فروزانفر. بدیع‌الزّمان. امیرکبیر چاپ چهارم ص ۸۶

با پرنگیان عاطفه و خیال

شوریده سیستانی

اطلاعات عاطفی، تجربیات عاطفی

نزار قبانی شاعر نامدار معاصر عرب می‌گوید: «به جز برخی اشعار، اکثر قصیده‌های عربی درحقیقت یک قصیده بود که از نمونه‌ای محفوظ در حافظه و بدون تجربهٔ مستقیم، مایه می‌گرفت. با آن که اسلام بت‌پرستی را ریشه‌کن کرد و اساسش را از میان برد، بت‌پرستی شعری به جای خود استوار ماند و سلطهٔ بت‌پرستان شعری بر زبان عربی باقی بود و به نیروی استمرار و وراثت بر زندگی زبان فرمانروایی داشتند. با زوال عصر عباسی، شعر در عدم مطلق وارد شد و به صورت مرگی مکتوب درآمد. این شعر مرده تا پنج قرن در میان ما دراز افتاده بود و کسی جرأت نداشت دفنش کند. در این مدّت قصیده مانند مرقد اولیا بود و کسی حق نداشت حریمش را بیالاید و به مقدساتش تجاوز کند.»[1] وی سپس می‌افزاید در آغاز دههٔ دوّم قرن بیستم بود که عرب از اتاق بیهوشی خارج شد و اوضاع جدید را حس کرد.

متأسفانه، در شعر فارسی نیز تا حدّی چنین جریانی را می‌توان یافت. به جز شاعران معدود و نابغه بقیه معلومات شعری را به صورت اخباری تکراری به مخاطب القا کرده‌اند اینان هرگز نتوانسته‌اند اطلاعات عاطفی خود را در شعر به معرفت و آگاهی شعری تبدیل کنند بلکه مستقیماً عین متن خبر را در موسیقی کلام ریخته‌اند. من اطلاعات عاطفی را در برابر تجربیات عاطفی به کار می‌برم.

به سرّ جام جم آنگه نظر توانی کرد
که خاک میکده کحل بصر توانی کرد...
گدایی در میخانه طرفه اکسیریست
گر این عمل بکنی خاک، زر توانی کرد

امیدی تهرانی، شاعر عصر شاه اسماعیل صفوی حدوداً دویست سال بعد از حافظ می‌گوید:

ز نور جام، چو جام جمت شود روشن
گرت طهارت باطن کند شراب طهور
مرید پیر خرابات گشتم و بستم
به آب میکده دست دل از متاع غرور[2]

و هاتف اصفهانی چهارصد سال بعد از حافظ می‌گوید:

زاهد آن راز که جوید ز کتاب و سنّت
گو به میخانه درآی و ز نی و چنگ شنو
راز کونین به میخواره شود زآن روشن
که فتادست به جام از رخ ساقی پرتو[3]

در این چهارصد سال در این نوع نگرش و تجربهٔ خاص حافظ چه دگرگونی رخ داده است؟ هیچ این دو شاعر و ده‌ها شاعر دیگر که ازین سخنان سروده‌اند، تنها از حافظه ادبی شعر سروده‌اند و چنانست که گویی شعر حافظ را از خاطر برده‌اند امّا مضمونش را به خاطر داشته‌اند لذا با کلام خود آنرا بازسازی کرده‌اند. البتّه با کلام و موسیقی زیبا و دل‌انگیز، که با اندکی مسامحه می‌توان این بازسازیها را ندیده گرفت، چنانکه چنین کرده‌ایم.

[متأسفانه به علّت درگذشت نابهنگام همکار و دوست عزیزم استاد علیرضا دستیاری نتوانستم این مقاله را ادامه دهم، ان‌شاءالله در فرصتی دیگر آن را پی خواهم گرفت] و شعر زیر را که زبان حال فرزندان آن معلّم مهربان و پژوهشگر گرامی است به شاگردان و دانشجویانش تقدیم می‌کنم:

آه ای شمع هزار خانه، هزار شهر
که تقدیرت، به گورستان برد
و درخاک و اشکت، فروافکند
ای آشنای همیشهٔ هر کوی
که نام ترا بر بلندای هر دروبام
می‌دیدم
و شهر به نام تو بود
و من به نام تو
دلگرم و مطمئن
پای برهر گوشهٔ زمین می‌کوفتم
و با فخر، پایان هر دفتر و نامه را
مهر می‌کردم
آه چه دلپذیر بود
آنگاه که نام پدر
از من پرسیده می‌شد
و شادمانه کوبش قلبم
نام شیرین ترا
فریاد می‌کرد
آه پدر
ای تاج شوکت بر باد رفتهٔ من
ای کاخ دلگشای من
که اکنونت
جز سنگی مرمرین نمانده
که نام شیرین ترا
سنگتراش پیر تقدیر
بر آن حک کرده است.
سنگی به وسعت صبر من
سنگی که اکنون سرنوشت شکستهٔ منست
سنگی که غمگسار من
و باغی که هر صبح و شام
با اشک من سیراب می‌شود
آه ای پدر، روزگارت چگونه
به سنگی بدل کرد
آه ای مرد
که سنگ هزارحادثه را
در مشت می‌شکستی
اکنون چگونه است، سنگی درهم شکست
و نقطهٔ پایانت شد.
آه ای سنگ
ای سنگ سرد و گرامی
که به نام شیرین پدر آغشته‌ای
به عشقت سوگند
به مهربانیت سوگند
که بر پیکر دلنشین پدر
سنگین نباشی
سرد نباشی

ــ عبدالحسین فرزاد ۱۳۷۲ تهران

زیرنویسها:

۱ ــ داستان من و شعر، نزار قبانی، ترجمه دکتر یوسفی، دکتر یکار، نشر نوس ۱۳۵۶ ص ۱۶۳

۲ ــ گنج سخن: دکتر ذبیح الله صفا. انتشارات دانشگاه تهران ج ۳ ص ۸

۳ ــ پیشین ص ۱۵۰

تو را می شناسم
در بطن تاریخ
در درد یار دل

شفاف تر از هفت خاطره ای

می دانم
که تو
مالک باغ خدایی

تو را می شناسم
از ماسوای نشانه ها
در نبض زنده بودن هستی
می دانم
که در میان دو شانت
گلهای باغ بهشت
روییده است

نگاه کردم از روزن شکیبایی — تمام عمر به راهت چه وقت می آیی
به جاده ها چه عبث بار چشم دوخته ام — ز پشت پنجره های غریب تنهایی
تمام پنجره ها بی تو مات و مبهوت — بیا که با تو شود کوچه ها تماشایی
بگو که سمت نگاهت کدام آفاق است — تویی که سمت نگاه تمام دنیایی
کجاست کشتی چشمت که لنگر اندازد — بشی به ساحل این چشمهای دریایی
نیامدی و زمانه و غربت خون شد — دل تمامی آلاله های صحرایی
به لحظه لحظه این روزهای بی یادی — دلم گواهی آن می دهد که می آیی

چشم تو معجزه آموست می دانستم
غزال انگیزه غزالگوست می دانستم

آسمان را همه شب پرسیدم پشت نگاه ماه در آینه جوست می دانستم
در من انگار صیادی پی چیزی می گشت سینه ام نام کبوتر می دانستم
آینه پرواز کریمی چشم تو شدم عشق آینه جاودانه می دانستم

زال این زاویه را کیسوی عمدی مهتابان
هستی ام بسته به یک موست می دانستم

بیا به ظلمت طوفان هجوم برگردیم بیا دوباره به باران نور برگردیم
از این کرانه خاکی دوباره می گیریم به آسمان بلند حضور برگردیم
در این غروب حمامی بیا عقاب غریب به قله های رفیع غرور برگردیم
برای لمس حقیقت برای کشف بهار به انفجار تجلی به طور برگردیم
در این گریز دقایق بیا زمان تنگ است به لحظه های وسیع عبور برگردیم

همیشه قسمت شاعر غروب دلتنگی است
بیا به مشرق گرم شعور برگردیم

پیام آقای دکتر غلامحداد عادل

معاون پژوهشی وزارت آموزش و پرورش

به سمینار انشا

بسم الله الرحمن الرحیم

دوستان گرامی و همکاران ارجمند

برگزاری یک گردهمایی علمی برای بحث دربارهٔ آموزش انشا در مدارس، اقدامی مهم و ابتکاری و شایستهٔ تحسین است. اینجانب علی رغم میل و علاقه‌ای که به شرکت در این مجمع علمی داشتم، به علّت وظایف دیگری که برعهده دارم از دیدار همکاران محترم محروم ماندم، اما نظر به اهمیّتی که برای درس انشا قائلم اجازه می‌خواهم چند نکته را در خصوص این درس به اختصار به اطلاع برسانم.

۱) با تأسف بسیار باید گفت درس انشا درس فراموش شده‌ای است. درباره این درس و شیوه‌های آموزشی آن کمتر بحث و گفتگوی علمی و آموزشی مطرح شده و می‌شود و جا دارد معلمان با تجربه‌ای که دارای ذوق نویسندگی نیز هستند با بحث و گفتگو و تبادل تجربه به تبیین و تدوین ضوابطی برای آموزش انشا اقدام کنند و برای تدریس آن به شیوه‌های آموزشی منطبق بر خصوصیات زبان و ادبیّات فارسی و مقتضیات روانشناسی رشد و یادگیری دست یابند.

* * *

۲) توجه به این نکته لازم است که درس انشا به منزله کانونی است که سایر درسها و مهارتهای مربوطه به زبان و ادبیات مانند اشعه نور در آنجا جمع و متمرکز می‌شود. انشا عرصه استفاده عملی و واقعی از درسهای متون ادبی و دستور زبان و لغت و فنون بلاغت و صناعات ادبی است و در واقع سایر مهارتها به منزله ریشه و ساقه و شاخه و برگ‌اند و انشا در حکم گل و میوه این درخت محسوب می‌شود.

۳) میان قدرت بیان و نویسندگی از یک سو و قدرت تفکر رابطه‌ای بس مهم وجود دارد. **بیان روشن و منطقی از یک ذهن روشن و منطقی حکایت می‌کند.** می‌توان گفت پرورش و اصلاح قدرت بیان و نویسندگی صرفاً مهارتی در حوزه الفاظ و کلمات نیست، بلکه پرورش و اصلاح قوه تفکر آدمی است که بدیهی است هیچ انسانی نمی‌تواند خود را از آن بی‌نیاز بداند.

۴) در بسیاری از کلاسهای درس انشا، **چنین تصور می‌شود که انشای خوب، نوشته‌ای است که أکنده از عبارات تخیلی و تشبیهات ادبی و آه و ناله و سوز و گداز باشد** و چنین تصور می‌شود که انشا درسی است که صرفاً از قوّهٔ خیال و تخیّل مایه می‌گیرد، در حالی که **انشا پیش از آن که عرصهٔ تجلّی خیال و تخیّل باشد، میدان ظهور تفکّر و تعقّل است.** معلّمان محترم باید در انتخاب موضوع انشا علاوه بر موضوعات تخیّلی و عاطفی و احساسی، موضوعاتی را که با توصیف واقعیّتها و بحث و استدلال منطقی تناسب دارد نیز مورد توجّه قرار دهند.

۵) برای آموزش انشا، چنانکه در بند ۱ متذکّر شدیم نیازمند مجموعه‌ای از اصول و ضوابط و معیارهای آموزشی هستیم که در آنها اصل رعایت تدریج و تدرّج لحاظ شده باشد تا معلوم شود دانش‌آموزان در پایان هر یک از دوره‌های ابتدایی و راهنمایی و دبیرستانی، باید تا چه اندازه با قواعد و فنون نویسندگی و نگارش آشنا باشند و به‌نگارش چه نوعی از انواع نوشته بپردازند.

۶) **از رابطهٔ (فنّ بیان و سخنوری) با درس انشا نباید غفلت کنیم.** در مدارس، آن مقدار که در خصوص (نوشتن) تأکید می‌شود، نسبت به (سخن گفتن) و (سخنرانی) و بیان شفاهی اعتنا نمی‌شود. بجاست درین باب نیز بحث و بررسی شود و اهمیّت بیان شفاهی مورد توجّه قرار گیرد.

* * *

۷) اهمیّت مطالعه و کتابخوانی و رابطه آن با درس انشا نیز از اموری است که شایستهٔ تأکید و توجّه است. آموزش فنون مطالعه و شیوه‌های تلخیص کتاب، شوق و علاقه دانش‌آموزان را به کتاب خواندن بیشتر می‌کند و از این طریق در تقویت هنر نویسندگی آنان مؤثر واقع می‌شود. **هر درسی در مدرسه، آزمایشگاهی دارد و آزمایشگاه درس ادبیّات فارسی و خصوصاً درس انشا کتابخانهٔ مدرسه است.**

* * *

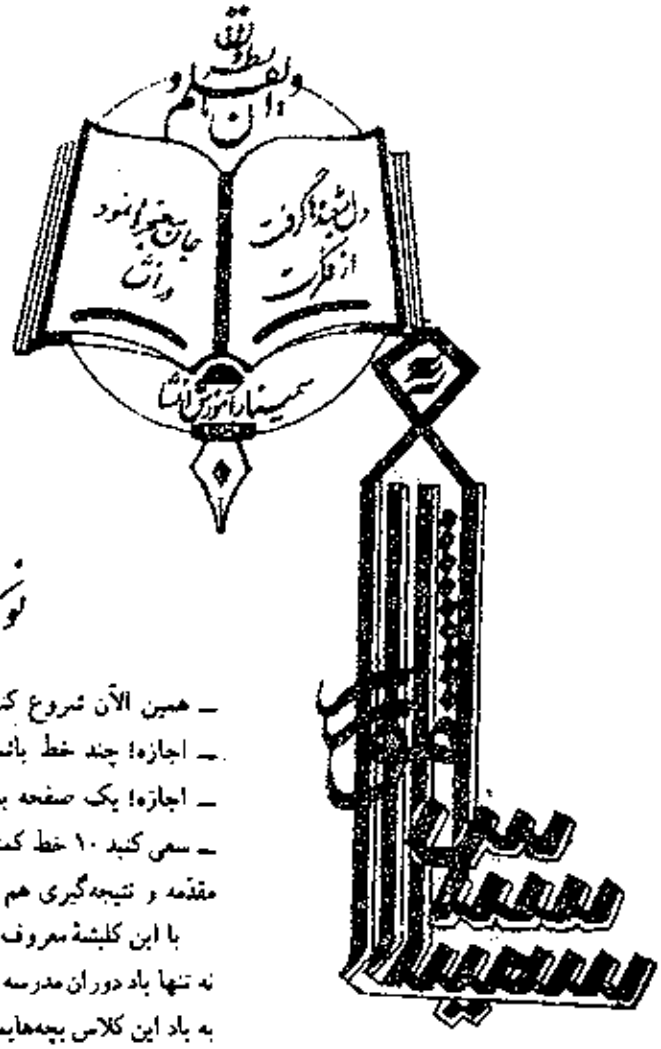
در خاتمه متذکّر می‌شوم که نکات مربوط به این درس بیش از چند نکته‌ای است که در این مجال مختصر و فرصت اندک بیان شد و امید است شرکت کنندگان در این مجمع علمی خود به نتایج بهتر و بیشتری دست یابند و با انتشار آن نتایج دیگران را نیز بهره‌مند سازند.

با سپاسگزاری از مسئولان محترم و همکارانی که این مجمع بحث علمی را برپا کرده‌اند، توفیق همگان را در پاسداری از زبان و ادب فارسی و خدمت به آموزش و پرورش جمهوری اسلامی ایران از خداوند متعال مسألت می‌کنم.

غلامعلی حداد عادل

معاون پژوهشی وزارت آموزش و پرورش

گزارشی از سمینار انشا



نوشین موسوی

اوّلین سمینار آموزش انشا

ــ بچه‌ها سلام. برای انشای این هفته دو موضوع می‌دهیم. هر کدام که دوست داشتید بنویسید. موضوع اوّل: خوشبختی چیست؟ موضوع دوم: علم بهتر است یا ثروت.

ــ همین الآن شروع کنید.

ــ اجازه! چند خط باشد؟

ــ اجازه! یک صفحه باشد کافیه؟

ــ سعی کنید ۱۰ خط کمتر نباشد. یادتان باشد مقدّمه و نتیجه‌گیری هم داشته باشد.

با این کلیشهٔ معروف کلاس انشا، بیشتر ما نه تنها یاد دوران مدرسه خودمان می‌افتیم، بلکه به یاد این کلاس بچه‌هایمان نیز می‌افتیم. مثل این که بعد از این همه سال مشکلات پدر و مادرها با فرزندانشان چندان تفاوتی نکرده است. یکی از این مشکلات درس ساده انگاشته و فراموش شدهٔ انشا است. هر یک از ما اگر برگشتی به دوران مدرسه‌مان داشته باشیم، یک خاطرهٔ برجسته از این کلاس را به خاطر می‌آوریم. آن هم آه و ناله بیشتر بچه‌ها در این درس بود. البته اگر برنامه این کلاس به طور جدّی پابرجا می‌ماند و به تصرّف دیگر درسها در نمی‌آمد، می‌توانستیم بگوییم که کلاس انشا داشتیم. امّا، آیا واقعاً درس انشا هم داشتیم؟

در این کلاس، عموماً یک یا دو موضوع بسیار تکراری یا بسیار فلسفی داده می‌شد و از ذهنهای خالی بچه‌ها تقاضا می‌شد که قلم فرسایی کنند. به دنبال آن چانه زدن بچه‌ها شروع می‌شد که یک صفحه باشد یا ۱۰ خط. همین یک صفحه هم عمدتاً با مقدّمه‌ها و مؤخره‌های کلیشه‌ای از پیش تعیین شده‌ای پر می‌شد و در وسط آن یکی ــ دو سطر درباره موضوع داده شده نوشته می‌شد. این مشکل از دوران ابتدایی آغاز می‌شده و در کمال حیرت در دانشگاه تحت عنوان تحقیق و مقاله مسألهٔ خود را حل نشده ادامه می‌دهد. امّا آیا تا کنون چه تلاش منسجمی برای پالودن گرد فراموشی از این درس شده است؟ مگر نمی‌گوییم درس انشا مادر همه درسهاست؟

در این میان از همه جالب‌تر این بود که اگر دانش‌آموزی در درسهای دیگر ۲۰ می‌گرفت بدون توجّه به توانایی نوشتن ایشان در درس انشا، نمره این درس پیشاپیش ۶ عدد ۲۰ بر کارنامهٔ او نقش می‌بست. و باز در این میان اگر دانش‌آموزی بیشترین توانایی خود را در این درس ثابت کرده بود، تفاوت منصفانه و به حقی میان خود و آن دانش‌آموز هنگام ارزیابی حس نمی‌کرد.

مسائل فراوانی از این دست انگیزه‌ای قوی در برگزاری اوّلین سمینار آموزش انشا در شهر نیشابور شد، شهری که بزرگان ادب و هنری چون عطّار، خیّام، و کمال‌الملک را در خود جای داده است.

این سمینار در روزهای پنجشنبه و جمعه ۳۰ و ۳۱ اردیبهشت ۷۲ به همّت مرکز تربیت

معلّم شیخ توسی در نیشابور برگزار شد. هدف از آن بررسی علل و عوامل مشکلات انشانویسی دانش‌آموزان و از فراموشی در آوردن این برنامه آموزشی بسیار مهم بود. دبیرخانه سمینار با ارسال طرح و برنامه خود به مراکز مختلف فرهنگی و ادبیّات کودکان، کلیه دست اندرکاران را به شرکت در این سمینار دعوت می‌کرد.

موضوعهای مورد نظر در چند موضوع فرعی تقسیم‌بندی شده بود:

ـ اهداف آموزش انشا در دوره ابتدایی

ـ شیوه‌های آموزش انشا در دوره ابتدایی

ـ راههای ایجاد انگیزه نوشتن در کودکان

ـ معیارها و شیوه‌های ارزشیابی انشا

ـ تناسب موضوعهای انشا با مراحل رشد ذهنی کودکان

ـ نقش کتابخانه‌های آموزشگاهی در تقویت نوشتن

ـ اهمیّت آموزش انشا

ـ مراحل عملی انشانویسی

ـ ارتباط و موقعیّت درسی انشا

ـ تأثیرات رسانه‌های گروهی و محیط اجتماعی در نوشتن.

ـ نقش گروههای قصّه‌گویی، شعرخوانی، خاطره‌نویسی، مقاله‌خوانی، روزنامه‌نگاری در آموزش انشا.

ـ بررسی دیدگاههای دانش‌آموزان درباره درس انشا.

ـ ادبیّات کودکان و نوشتن.

ـ کتابشناسی توصیفی آیین نگارش و انشا.

سپس از میان مقالات رسیده به دبیرخانه ۱۵ مقاله تصویب شده برای ارائه معرفی شدند.

سمینار در ساعت ۹ صبح پنجشنبه ۳۰ اردیبهشت با سخنان آقای نفیسی، مسؤول مرکز تربیت معلم شیخ توسی آغاز شد. سپس آقای فیروزآبادی رئیس آموزش و پرورش نیشابور، سخنران بعدی بودند که در آن بر تقویت دیدن، شنیدن، دقّت، و تفکّر دانش‌آموزان تأکید خاصی داشتند. به دنبال آن با رسیدن پیام کتبی آقای دکتر غلامعلی حدّاد عادل، معاون پژوهشی وزارت آموزش و پرورش، این پیام برای حاضران قرائت شد. در این پیام آمده است:

«با تأسف بسیار باید گفت درس انشا درس فراموش شده‌ای است. اما توجّه به این نکته لازم است که درس انشا به منزله کانونی است که سایر درسها و مهارتهای مربوطه به زبان و ادبیّات مانند اشعّهٔ نور در آنجا جمع و متمرکز می‌شود. میان قدرت بیان و نویسندگی از یک سو و قدرت تفکّر رابطه‌ای بس مهم وجود دارد. انشا پیش از آن که عرصهٔ تجلی خیال و تخیّل باشد، میدان ظهور تفکّر و تعقّل است. میان فنّ بیان و سخنوری و درس انشا رابطه‌ای هست که لازم است به بیان شفاهی نیز همپا و همراه نوشتن تأکید شود».

سپس ۱۵ سخنران سمینار در چهار برنامه زمانبندی شده در طول روزهای پنجشنبه و جمعه به ارائه مقالاتشان پرداختند. نام سخنرانان و موضوع سخنرانیها به ترتیب ارائه عبارت بودند از:

آقای علی رؤوف، استاد دانشگاه و نویسنده: پرورش استعدادهای نویسندگی در درس انشا.

خانم نوشین موسوی، لیسانس کتابداری و علوم اطّلاع رسانی، مترجم و نویسنده: نقش کتابخانه‌های آموزشگاهی در کودکان و تقویت نوشتن آنها.

آقای غلامرضا فدایی عراقی، عضو هیئت علمی دانشگاه تهران، نماینده یونسکو در کمیته اطّلاع‌رسانی: راههای ایجاد انگیزه نوشتن در کودکان.

آقای عباس ضیایی، مدرّس مرکز تربیت معلّم: انشا در دبستان.

آقای ناصر یوسفی، روانشناس و نویسنده آثار کودکان: چرا بچه‌ها نمی‌نویسند؟

خانم نوش‌آفرین انصاری (محقق)، استاد دانشگاه تهران و نویسنده: خواندن و نوشتن.

آقای بابا همایونفر، مدرّس دانشگاه آزاد اسلامی سبزوار: ایجاد انگیزه نوشتن در کودکان.

خانم مریم طیبی، مدرّس مرکز تربیت معلم: ضرورت آشنایی با زبان‌شناسی.

خانم ثریا قزل ایاغ، استاد دانشگاه تهران، نویسنده و مترجم: کاربرد قصّه‌گویی و نمایش خلاق در تقویت انشا.

آقای دکتر حسینعلی یوسفی: شیوه‌های ایجاد انگیزه نوشتن در کودکان.

آقای ذوالفقار رهنما خرمی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی و مدرس مراکز تربیت معلّم سبزوار: آموزش قوای حسی و تواناییهای نگارش.

آقای دکتر عباس حرّی، دکترای علوم اطّلاع‌رسانی، استاد دانشگاه تهران، محقق، نویسنده: آموزش انشا.

آقای حسن شکوهیان، مدرّس مراکز تربیت معلّم نیشابور و یکی از مسؤولان این سمینار: مراحل آموزش نگارش.

خانم منصوره داعی، دبیر دبیرستان، عضو و سرپرست گروههای بررسی شورای کتاب کودک، متخصص ادبیّات کودکان: ارتباط و موقعیت درس انشا در دروس ادبی.

آقای حسن زرافشان، مدیر مدرسه: بررسی وضعیت مطالعه غیردرسی دانش‌آموزان.

موضوع این سخنرانیها به مسایل عمده‌ای اشاره داشت که از جمله آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

یکی از هدفهای آموزش و پرورش دستیابی به چهار رکن اساسی خوب گوش دادن، خوب نگاه کردن، خوب سخن گفتن، و خوب نوشتن

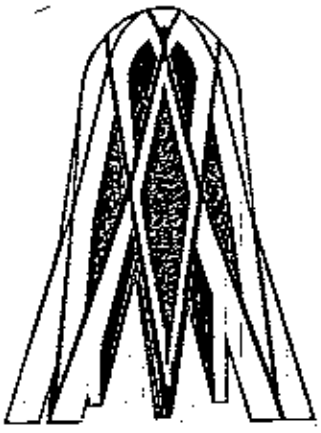
است. که این چهار رکن در درس انشا به تمامی به کار گرفته می‌شود. لذا، انشا نه تنها دریچه‌ای است به روی خوب اندیشیدن، تحلیل کردن، تعمّق و تفکّر داشتن، بلکه این رفتارها می‌تواند تبدیل به مهارتهای خاصّ خود یعنی نوشتن شود. لذا انشانویس یعنی بیان خود. لازمهٔ این بیان وجود محیطهای آرام و پر از اعتماد و اطمینان است. معلّم باید این بیان را با جذبه و شوق وسعت ببخشد و همه را در نوشتن یاری دهد. دانش‌آموزان بیاموزند به گونه‌ای بنویسند که تفکّرشان به درستی دریافت شود و در عین حال قدرت خلاّقه آنها از تقلید به سوی تفکر پیش رود. امّا واقعاً چرا بچه‌ها نمی‌نویسند؟ چرا شوق نوشتن ندارند؟

این یکی از موضوعهای حسّاس مطرح شده در سمینار بود. شاید علّت عمدهٔ آن این باشد که بچه‌ها از نوشتن آنچه که در قلب و ذهنشان می‌گذرد واهمه دارند. واهمه‌ای که از سوی بزرگ‌ترها و اعمال سلیقهٔ آنها سرچشمه گرفته است. والدین و مربیان با تفکّر قبلی خود این امکان را از بچه‌ها می‌گیرند و این روند به صورت یک دور و تسلسل از کودکی به بزرگسالی پی‌درپی تکرار می‌شود.

خواندن و نوشتن قبل از مدرسه در خانواده به کودکان باید آموزش داده شود. چند درصد از کودکان ما هر شب در دست والدین خود لااقل برای دقایقی کوتاه متن نوشته شده‌ای برای مطالعه به صورت کتاب، نشریه، و موارد مشابه می‌بینند؟

لازمه نوشتن و خواندن و خلق اثر هنری نیز آزادی است و عادت مطالعه توشه‌ای برای همهٔ عمر است. این خواندن و ایجاد عادت در سایهٔ در اختیار داشتن مجموعه خوبی از ادبیّات کودکان و نوجوانان، مشارکت فعال در نظام برای کتابهای کودکان، و استفاده مستمر از خدمات کتابداری به دست می‌آید. کتابخانه‌های آموزشگاهی به شکل کتابخانه مرکزی و کلاسی پایه اصلی و اساسی و واقعی اصلاح داخل مدرسه و دستگاه حرارت مرکزی و روح مدرسه است. کتابخانه‌های مدارس آزمایشگاه فراگیری دروس است. لذا، لازم است در مدارس کتابخانه‌های مجهّز و پویا و زنده‌ای پیش‌بینی شود. برنامه‌ریزی آموزشی هماهنگی میان برنامه‌های درسی و مجموعه کتابهای غیردرسی و هماهنگی میان کادر آموزشی و کتابخانه تنظیم شود. ساعت مشخصی از برنامه هفتگی مدارس برای مطالعه اختصاص داده شود. همچنین با توجّه به این که زبان علاوه بر این که وسیلهٔ برقراری ارتباط است، دیگر فعّالیّتهای عالی ذهن را نیز تنظیم می‌کند. لذا، کودکان برای نوشتن خلاّق نیازمند برنامه‌ریزی گام به گام برای دستیابی به تفکّر خلاّق، گنجینه لغوی کافی، و قدرت تجزیه و تحلیل هستند. در این میان تکراری بودن موضوعها یکی از علّتهای بی‌معنا شدن انشا برای دانش‌آموزان بوده است و مشکلات دیگری از جمله خالی بودن ذهن آنها از مطالعه و تفکّر، حجم سنگین کتابهای درسی، تراکم جمعیّت در کلاسها، نبودن محیط آرامش و اعتماد و ارتباط صمیمی بر دشواریها و بیزاری بیشتر از این درس می‌افزاید.

چهار اصل در نوشتن و انتقال دانش بشری به دیگران وجود دارد که عبارتند از لبریز شدن، سرریز شدن، بجا بودن، و برانگیزاننده بودن. حال ذهنهایی که گرسنگی ممتد دارند چگونه این مشکل را حل خواهند کرد. در حالی که دانش‌آموزان اوّلین اصل را نیز نیاموخته‌اند؟ در نتیجه ذهن، عاجز از تفکّر و نوشتن شده و محیط کلاس، ملال‌آور و خسته کننده می‌شود. حال اگر هر جلسه را با جمله‌ای زیبا و پربار، با گفتن یک قصه، طرح یک موضوع تازهٔ اجتماعی، و از همه مهم‌تر خواندن کتاب، و سپس بحث درباره آن و موضوعهای وابسته آغاز نماییم، این فضا تغییر نمی‌کند؟



کلاس باید وادار به تفکّر و دقّت شود. لبریزی را معلّم و کتابدار کلاس آغاز می‌کند. فضا و روندکار سرریزی را در ادامه پیش می‌آورد و به دنبال آن میل طبیعی دانش‌آموزان برای یکی شدن با موضوعهای مورد بحث برانگیخته می‌شود و شاخکهای دقّت و توجّه به لرزه در می‌آیند و حروف و کلمات برروی کاغذ سرریز می‌شود. در این صورت چند درصد از دانش‌آموزان دچار بی‌میلی نسبت به انشا کلاس شده و در نوشتن دچار مشکل خواهند شد؟

با توجّه به این مشکلات، ضرورت بازنگری به این برنامه آموزشی به طور قوی حس می‌شود. لازم است در موضوعها تنوّعی داده شود. برنامه‌ریزی منسجم و مرحله‌بندی شده‌ای از این درس پیش‌بینی شود. وجود رابطه ارگانیک و سلسله مراتبی این برنامه، نوع نمره‌گذاری و ارزشیابی این درس مورد توجه مجدد قرار گیرد و از همه مهمتر توجه منفرد به هر دانش‌آموز از خاطر دور نشود.

در طول این سمینار، از هر سخنرانی، جان کلامی استخراج شده با خط خوش به دیوارها نصب می‌شد. این سخنان نگاهی دقیق‌تر و ژرف‌تر به موضوعهای بیان شده را سبب می‌شد:

* سمینار انشا مادر همه سمینارهاست.

انشا بیان خود است.

کتاب و کتابخانه کودک را فراموش نکنیم.

تغییر نظام آموزش یعنی تغییر معلّم.

هر درس آزمایشگاهی دارد و آزمایشگاه درس ادبیّات فارسی و خصوصاً درس انشا در کتابخانه مدرسه است.

معلّم باید چگونه نوشتن را آموزش دهد نه چه نوشتن را.

نوشتن نباید با ترس و تهدید همراه باشد.

نوشته باید از سرشت ناب هنری برخوردار باشد.

یکی از شاخصه‌های مهم ادبیّات نگارش است و چه بسا همه ادبیّات است.

ادبیّات ایران از ادبیّات هیچ ملّتی ضعیف‌تر نیست.

اگر ما بخواهیم از مرگ زبانمان جلوگیری کنیم، باید ادبیّات زنده داشته باشیم.

قلم زبان دوم حالت.

کودکان مقوله‌هایی را می‌آموزند که تجربه کرده‌اند. ادبیّات حساسیتهای کودکان را نسبت به زبان بالا می‌برد.

کهنه‌گرایی به معنای دیدگاه سنتی برای ادبیّات فارسی مصیبت بود.

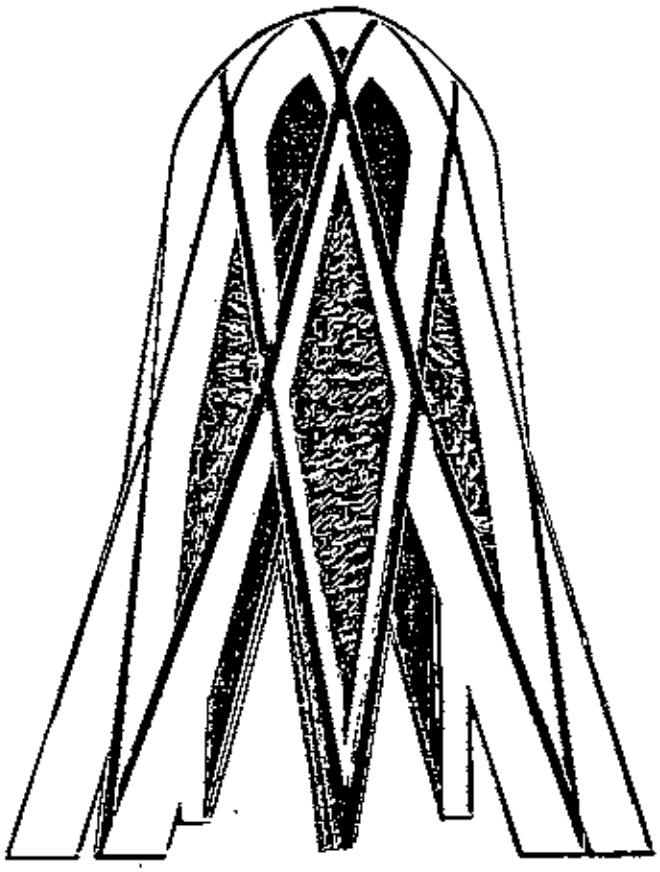
نو بودن در چگونگی ترکیب اجزاست.

انشا ابداعی آگاهانه است که چارچوبی منضبط دارد.

والدین باید فرصتهای لازم را برای رشد مراحل کودک فراهم سازند.

اصل قضیه در انشا انتقال حس است. پس اجازه دهیم بچه‌ها به هر زبانی که ممکن است حسشان را منتقل کنند.

بعد از سخنرانیها طی میزگردی پرسشهایی از سوی شرکت‌کنندگان که عمدتاً دانشجویان مرکز تربیت معلم و تنی چند از معلّمان، نویسندگان و مترجمان بودند مطرح شده و مورد بحث و بررسی قرار گرفت و در پی آن نکات زیر به عنوان رئوس به دست آمده از این سمینار اعلام شد:



دبیران و معلّمان انشا، سیاستگذاران و برنامه‌ریزان و پرورش لازم است در این‌گونه سمینارها شرکت نمایند.

شیوه ارزیابی انشا به درستی تعیین و ابلاغ شود.

سمینار تداوم یابد.

مقالات چاپ و توزیع و خصوصاً در اختیار مراکز تربیت معلّم قرار داده شود.

لیست پیشنهادات ارائه شده در مقالات در پایان این کتاب درج شود.

انجمن انشانویسی در نیشابور تشکیل شود.

در پایان مراسم هدیه یادبودی از آرامگاه خیام به رسم یادگار از سوی مسؤولان سمینار به وسیله آقای فرخ‌آبادی ــ معاون آموزش و پرورش نیشابور ــ به سخنرانان اهدا شد.

لازم به ذکر است که کلیه مقالات ارائه شده در سمینار به صورت کتاب مستقلی به زودی منتشر خواهد شد.

در این سمینار فعالیتهای جنبی دیگری نیز صورت پذیرفته بود. در نمایشگاه هنر، آثار گرافیکی آقای حجت حسن‌ناظر نیشابوری به همراه شعرها و جملاتی از بزرگان ادب به نمایش گذاشته شده بود. بخش نمایشگاه کتاب از طرف گروه بررسی آثار کودکان و نوجوانان شورای کتاب کودک تنظیم شده و کتابها و نشریاتی که نوشته‌های کودکان و نوجوانان را چاپ می‌کنند، به همراه معرفی فعالیتهای این گروه ارائه شده بود. همچنین شب شعری نیز از سوی انجمنهای سخن نیشابور و ادب نیشابوری برگزار شد که به این سمینار حال و هوای دیگری بخشید.

امید که نهال نو رستهٔ اوّلین سمینار انشا در شهر کوچک نیشابور ریشه‌های خود را در خاک این مرز و بوم بدواند و سایه خود را بر آینده‌سازان این سرزمین بگستراند. زیرا فردا از آن بچه‌هاست.

نگاهی به اضافهٔ استعاری

محمدرضا صابری

یکی از مواردی که دانش‌آموزان و دانشجویان و گاهی معلّمان، در آن باره دچار اشکال و ابهام می‌شوند تشخیص و تعریف اضافهٔ استعاری، در درس دستور است. البته مجمل و در نتیجه، گنگ بودن تعریف این اضافه و محدود یا بلکه منحصر به فرد بودن امثله و شواهد این اضافه در کتاب‌های دستور ابهام و دشواری فهم را برای دبیران ادبیّات فارسی و درنتیجه دانش‌آموزان، باعث شده است.

بنابراین تصمیم گرفتم هر چند قدمی کوچک اما با هدف ــ شاید ــ روشن‌تر شدن گوشهٔ تاریکی از گوشه‌های تاریک درس دستور این مقاله و تحقیق را عرضه دارم.

انگیزه نوشتن این تحقیق سؤالهای مکرر دانش‌آموزان و دانشجویان در این مورد و مراجعه به منابع دستوری و مواجه شدن با تعریف‌های بسیار اجمالی و فشرده و مثالهای کم، بود.

به‌طوری که مثالهای اضافهٔ استعاری در منابع دستوری از چند مورد معدود و در بسیاری از آنها منحصربه‌فرد، بیشتر نیست. و شگفتی در این است که در بیشتر کتابهای دستور این مثال منحصر به فرد و تکراری، تکرار شده است «دست روزگار». نگارنده خواست سدّ محدود بودن مثال و شاهد را شکسته، از طرفی توضیح و تعریف این استعاره را روشن‌تر کند.

مبحث اضافهٔ استعاری یکی از مباحث و زیر مجموعه‌های فصلی و عنوانی علم «بیان» است که از علوم زیباشناسی و هنری و صنعتی ادبیّات هر زبان، به‌خصوص زبان عربی وفارسی است. و به‌لحاظ این که گاهی «استعاره مکنیّه» به‌صورت اضافه (مضاف و مضاف‌الیه) جلوه می‌کند، وارد علم دستور هم شده است. بنابراین برای روشن‌تر شدن ماهیّتِ اضافهٔ استعاری به‌ناچار باید متوسّل به علم بیان و تعاریف موجود در آن شویم.

استعاره تشبیهی است که یکی از طرفین آن (مشبّه و مشبّه‌به) محذوف باشد. اگر «مشبّه» محذوف باشد، استعاره مصرّحه است. و اگر «مشبّهٌ‌به» محذوف باشد و به‌جای آن و به نمایندگی از آن یکی از ویژگیها و لوازم آن همراه مشبّه بیاید استعاره مکنیّه است.

تا نگرید طفل کی نوشد لبن؟
تا نگرید ابر کی خندد چمن؟

مثنوی معنوی دفتر پنجم

«گریستن برای ابر» و «خندیدنِ چمن» استعارهٔ مکنیّه است. زیرا ابر به انسان غمگین و مصیبت رسیده‌ای تشبیه شده است که «گریه» از ویژگیها و مختصّات اوست. (گریه از ویژگیهای حقیقی ابر نیست) و چمن به انسان شادمان و خوشحالی تشبیه شده است که «خندیدن» از ویژگیهای اوست. (خنده از ویژگیهای حقیقی چمن نیست)

پس، ابر «مشبّه»، گریه «از ویژگیهای مشبّهٌ به» که حذف شده است. و انسان غمگین «مشبّهٌ‌به» است که در جمله نیامده است و از روی قرینهٔ گریه که از ویژگیهای آن است شناخته و معلوم می‌شود.

وچمن «مشبّه»، خنده «از ویژگیهای مشبّه به» (انسان که محذوف است) می‌باشد. و انسان شادمان «مشبّهٌ‌به» است که در جمله نیامده است و از روی قرینهٔ خنده که از ویژگیهای آن است شناخته می‌شود.

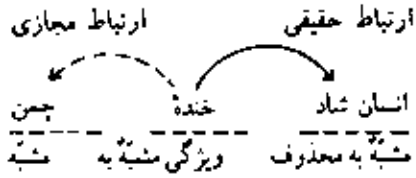
و اضافهٔ استعاری که در علم «دستورزبان» مطرح است، یکی از گونه‌های استعارهٔ مکنیّه است. یعنی همان «نگرید ابر» و «خندد چمن» که به صورت «گریهٔ ابر» و «خندهٔ چمن» در آید، می‌گوییم «اضافه استعاری» است.

توجیه استعاری بودن این دو ترکیب اضافی این گونه است:

وقتی می‌گوییم «گریه ابر»، «خندهٔ چمن» رابطهٔ واقعی و ذاتی بین گریه و ابر؛ خنده و چمن وجود ندارد. اما در عین حال می‌بینیم که به‌وسیلهٔ «کسرهٔ اضافه» بین کلمه‌های این دو ترکیب رابطه برقرار شده است. معلوم می‌شود این رابطه، رابطهٔ مجازی (غیرحقیقی) است. رابطه حقیقی «گریه» با «انسان غمگین» و رابطهٔ حقیقی «خنده» با «انسان شادمان» است. یعنی اگر بگوییم خندهٔ انسان و گریهٔ انسان، بین این اجزای ترکیب رابطهٔ حقیقی و استوار

برقرار است. در مقام تشبیه می‌توانیم بگوییم خنده و گریه مانند «عاریه و امانت» هستند که امانت دهنده آنرا به امانت گیرنده داده است.

در اینجا امانت دهنده انسان (مشبّهٌ‌به محذوف) و امانت گیرنده ابر و چمن (مشبّه) است. این حالت و رابطه حقیقی و مجازی بودن را با این نمودار بیشتر و بهتر می‌توان مجسم کرد.

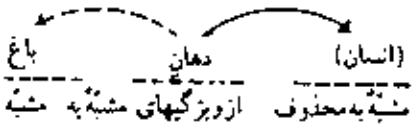


این نمودار نشان می‌دهد که خنده ارتباط حقیقی با انسان (مشبّهٌ به محذوف) دارد و ارتباطش با چمن ارتباط مجازی و کمرنگ و موقتی و غیرحقیقی است.

مثال دیگر:

مست است چشم نرگس و خندان دهانِ باغ
از کرّ و فرّ و رونق و لطف و کمال گل
دیوان شمس ص ۵۲۳

«دهانِ باغ» اضافهٔ استعاری است زیرا:



برای روشن‌تر شدن موضوع شواهد فراوانی از منابع مختلف مورد مطالعه خویش که ضمن مطالعه یادداشت کرده‌ام، می‌آورم. و برای اثبات درستی این ادعا و این کار؛ سخن مرحوم علامهٔ دهخدا را که در مقدمهٔ لغتنامه فرموده‌اند، نقل می‌کنم که: «شاهد هر چه بیشتر مدّعا ثابت‌تر و صدق دعوی بیشتر.»

شواهد نظم از دیوانهای مختلف شعر است که در ذیل هر بیت مأخذ ارائه کرده‌ام و شواهد نثر از مرزبان‌نامه تصحیح دکتر خلیل خطیب رهبر و کلیله و دمنه تصحیح مادروان استاد و محقق گرانمایه مجتبی مینوی تهرانی آورده شده است

أ ــ آغوش خس:
عبث مرغ چمن بر آب و آتش می‌زند خود را
گل بی‌شرم، از آغوش خس بیرون نمی‌آید
دیوان صائب ص ۴۴۸

ب ــ بام عرش:
منِ آن مرغم که هر شام و سحرگاه
ز بام عرش می‌آید صفیرم
دیوان حافظ ص ۴۵۱
حافظ عرش را به کاخ یا خانه‌ای تشبیه کرده است که دارای بامی باشد که پرنده‌ای بر آن نشسته، آواز دردهد. نظیر ترکیب «کنگرهٔ عرش»

ب ــ ۱ ــ پای اندیشه:
نهٔ کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای
تا بوسه بر رکاب قزل ارسلان زند
ظهیر فاریابی نقل از حواشی بوستان سعدی ص ۲۳۳
اندیشه به انسان جستجوگری تشبیه شده است که میخواهد به مقصدی برسد و برای رسیدن به آن هدف نه طبقهٔ آسمان را مانند صندلی زیر پایش قرار می‌دهد، اما هدفش چه بی‌ارزش است!

۲ ــ پای اوهام:
تا به جایی رسی که می نرسد
پای اوهام و پایهٔ افکار
دیوان هاتف اصفهانی ص ۲۹

۳ ــ پای دل:
شاه را پای دل به گلی فروشد که به بیل دهقان نبود.
مرزبان‌نامه ص ۶۴

پله غرور:
در پلهٔ غرور تو دل گر چه بی‌بهاست
ارزان مده ز دست که ارزان خریده‌ای
دیوان صائب تبریزی ص ۷۷۲

صائب غرور را به ترازویی تشبیه کرده است که دارای پله و کفه است و به وسیله آن ارزش دل سنجیده می‌شود.

ت ــ تن آسمان:
رعشه گرفت آن چنان خاک که از هول آن
یافت تن آسمان فالج و اختر خدر
دیوان هاتف اصفهانی ص ۴۸

توبهٔ ماهی:
توبهٔ ما جانِ عمو، توبهٔ ماهی است زجو
از دل و جان توبه کند هیچ تن ای شیخ اجل؟
دیوان شمس ص ۵۲۷
ماهی به انسانی تشبیه شده است که توبه کردن از ویژگیها و ملایمات خاصّ اوست. و خود ماهی قدرت و طبیعت توبه کردن ندارد.

ث ــ ثنایای صبح:
حمد و ثنایی که روایح ذکر آن چون ثنایای صبح بر نکهت دهان گل خنده زند.

نکهت دهان گل ص ۲۵ مرزبان نامه ص ۳
در این عبارت صبح به انسانی در حین تبسم که دارای دندانهای پیشین نمایان و اشکار و زیبا باشد تشبیه شده است.
صبح: مشبّه، انسان مشبّهٌ به محذوف. ثنایا (دندانها) از لوازم و وابستگان مشبّه به.

ج ــ جیب آسمان:
تبرک سر کردم ز جیب آسمان سر بر زدم
بی‌گره چون رشته گشتم غوطه‌در گوهرزدم
دیوان صائب تبریزی ص ۶۷۷

در این بیت آسمان به انسان تشبیه شده و به طور استعاری «گریبان و جیب» به آن نسبت داده شده است.

ج ــ ۱ ــ چشم آینه:
تورا مانند گل گفتم ز داغ شرم می‌سوزم
ز چشم آینه دیدم که تو بر خویش مانندی
لحظه‌ها و صحنه‌ها، مهدی سهیلی، ص ۱۲۸

۲ ــ چشم دل:
عزیزا چشم دل بگشا و گوش جان به گفتارم
چو جان و دل تو این معنی درون جان و دل بنشان
دیوان ناصرخسرو ص ۳۵۶

گوش جان ص ۲۱

۳ ــ چشم شبنم:
در این دو هفته که مهمان این چمن بودم
ز شور نالهٔ من چشم شبنمی نغنود.
شبنم به انسانی تشبیه شده است که چشم دارد و می‌خوابد و بیدار می‌شود.
دیوان صائب تبریزی ص ۳۸۲

۴ ــ چشم عقل:
تو در وی همان عیب دیدی که هست
ز چندان هنر چشم عقلت ببست
بوستان سعدی، یوسفی، ص ۱۶۶

جنگِ مرگ:
عرق چهرهٔ خورشید جهانتاب نشوند
شبنمی چند که بردامن گل بنشینند
دیوان صائب تبریزی ص ۴۴۱

دامن گل شماره ۵ ص ۸
خورشید به انسانی تشبیه شده است که چهره داشتن و عرق کردن از مختصات و ویژگیهای اوست. در این بیت استعاره دیگری (دامن گل) وجود دارد که در جای مناسب خود توضیح داده شده است.

خ ــ خنده چمن:
تا نگرید طفل کی نوشد لبن
تا نگرید ابر کی خندد چمن
مثنوی معنوی دفتر ۵ ص ۱۵

گریهٔ ابر ص ۲۰ و مقدمه
در این بیت چمن به انسان شادمانی تشبیه شده است که می‌خندد. چمن: مشبّه، انسان شادمان: مشبّهٌ به محذوف، خندید ن: از لوازم و ملایمات مشبّه‌به.

خنده گل:
... خندهٔ گل در روی بلبل نشاط نسخات او آوردی.
مرزبان نامه ص ۴۳۹

د ــ

۱ ــ دامان نسیم:
زدامانِ نسیم صبح پیدا شد دم عیسی
زجیبِ روشنِ فجر آشکارا شد کف موسی
جیب فجر هم در این بیت اضافه استعاری است. دیوان هاتف اصفهانی ص ۳۰

شاعر به طور استعاری برای صبح دامان و برای فجر (سپیده دم) جیب (گریبان) نسبت داده است که هر دو از ویژگیهای انسان است و این نسبت و ارتباط حقیقی نیست.

۲ ــ دامن فکر بلند:
دامن فکر بلند آسان نمی‌آید به دست
زرد شد تا مطلعی را کرد رنگین آفتاب
دیوان صائب تبریزی، ص ۱۶۶

در این بیت فکر شخصیّت جسمانی انسانی پیدا کرده است که می‌تواند دامن داشته باشد. بنابراین دامن فکر اضافهٔ استعاری است.

۳ ــ دامن گل:
گیریم دامن گل و همراه گل شویم
رقصان همی رویم به اصل و نهال گل
دیوان شمس ص ۵۲۳

۱ ــ دست روزگار:
آورده‌اند که در آبگیری دوبط و یکی باخه ساکن بودند و میان ایشان به حکم مجاورت، دوستی و مصادقت افتاده. ناگاه دست روزگارِ غدّار رخسار حال ایشان بخراشید و سپهر آینه فام صورت مفارقت بدیشان نمود.
سمط رخسار حال ص ۱۱
کلیله و دمنه ص ۱۱۱
ـــــ صورت مفارقت ص ۱۷
در ذهن نویسنده روزگار به انسانی تشبیه شده است که صاحب دست است و با روزگار هم رابطه و نسبت مجازی و عارضی پیدا کرده است. این ترکیب همان مثال و شاهد معروفی است که همهٔ دستور نویسان بدون استثنا آن را در صدر امثلهٔ اضافهٔ استعاری قرار داده‌اند و در بسیاری از آنها شاهد منحصر به فرد اضافهٔ استعاری است.

۲ ــ دست شب هجران:
برآی ای آفتاب صبح امید
که در دست شب هجران اسیرم
دیوان حافظ ص ۴۵۰

۳ ــ دست صبح:
اول کسی که خاک شود جرعه دامنم
چون دست صبح قرعهٔ صهبا برافکند
دیوان خاقانی ص ۱۳۳

۴ ــ دست طبیعت:
آن بیشه‌ها که دست طبیعت به خاره سنگ
گلها نشانده بی‌مدد باغبان و کود
ملک‌الشّعرای بهار منقول از
کتاب فارسی سال ۲ دبیرستان ص ۴۹
در این بیت طبیعت به باغبانی تشبیه شده است که دست او می‌تواند گلهای رنگارنگ فراوانی بکارد.

۱ ــ دل ابر:
ز تیغ برق دل ابر چاک چاک شده است
به حسن شوخ سپرداری حیا چه کند؟
دیوان صائب تبریزی ص ۳۶۹

۲ ــ دل ذره:

دل هر ذره را که بشکافی
آفتابیش در میان بینی

دیوان هاتف اصفهانی ص ۲۸

۱ ــ دندان اجل:

افتد اصل کور گشته دیده
خیزد اجل تیزگشته دندان

دیوان مسعود سعد

در این بیت دندان به اجل نسبت داده شده است (البته نه به صورت ترکیب اضافی) یعنی اجل به جانور درنده‌ای تشبیه شده است که دارای دندانهای تیز باشد.

۱ ــ دهان باغ:

مست است چشم نرگس و خندان دهان باغ
از کرّ و فرّ و رونق و لطف و کمال گل

دیوان شمس ص ۵۲۳

به باغ به طور عاریه دهانی نسبت داده شده است که خندان است. ــ مقدّمه

دیدهٔ بخت:

دیدهٔ بخت به افسانهٔ او شد در خواب
کو نسیمی ز عنایت که کند بیدارم

دیوان حافظ ص ۴۳۸

۲ ــ رخ مهتاب:

روی نگار در نظرم جلوه می‌نمود
وز دور بوسه بر رخ مهتاب می‌زدم

دیوان حافظ ۴۳۳

۱ ــ رقص سرو:

هنوز سرو سهی در نیامده است به رقص
چرا به دست زدن خوش برآمده است چنار

ظهیر فاریابی، نقل از گنج سخن ج ۲ ص ۵۴

سرو به مطرب تشبیه شده است که می‌تواند برقصد و چون در این تشبیه مشبّه مذکور و مشبّه‌به محذوف است و یکی از ملایمات و ویژگیهای آن آمده است استعاره مکنیه است که اضافه استعاری یکی از شاخه‌های آن محسوب می‌شود.

۲ ــ رقص شعاع:

رقص من اندر سرگلهای باغ
رقص شعاع است به روی چراغ

مثنوی زهره و منوچهر. ایرج میرزا نقل از «از صبا تا نیما» ج ۲ ص ۴۰۴

۱ ــ روی ابر (چهرهٔ ابر):

بنگر بدان درخش کز ابر کبود فام
برجست و روی ابر به تاخن همی‌خود

ملک‌الشعرا بهار ــ فارسی سال دوم دبیرستان ص ۴۹

۲ ــ روی خاک (چهره خاک):

روی خاک و موی گردان چرخ را
این سیه پرده، نقاب است و خضاب

دیوان ناصر خسرو ص ۴۵

موی چرخ ص ۲۳

در این بیت به زمین و خاک چهره و صورت نسبت داده شده است و به چرخ (آسمان) مو (زلف) نسبت داده شده است که این شب برای چهرهٔ زمین، مانند نقاب و روبند است و برای زلف آسمان رنگ است.

ز ــ زبان ملک (حکومت):

چون بر فلک دعای تو گوید همی فلک
اندر جهان ثنای تو گوید زبان ملک

دیوان مسعود سعد

به‌طور عاریتی به ملک و حکومت زبان ستایشگر نسبت داده شده است که سلطان و پادشاه را مدح و ستایش کند.

زلف سخن:

کس جو حافظ نگشاد از رخ اندیشه، نقاب
تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

دیوان حافظ ص ۲۴۸

رخ اندیشه هم در این بیت اضافهٔ استعاری است.

حافظ اندیشه را به انسان زیبا چهره‌ای تشبیه کرده است که طبعاً چهره‌ای نیکو است و بر آن نقاب کشیده شده است و سخن را به انسانی تشبیه کرده است که زلف داشتن از ویژگیهای اوست. یعنی سخن مشبّه، انسان (که محذوف است) مشبّه‌به و زلف یکی از ویژگیها و مختصات اوست.

س ــ ساعد قلم (بازوی قلم)

جواهری که بیفتد ز ساعد قلمش
برند دست به‌دستش برای گردن حور

مرزبان‌نامه ص ۲۸

قلم به انسانی تشبیه شده است که صاحب بازو و ساعد باشد.

سرعقل:

در این بیت از مثنوی زهره و منوچهر، ایرج میرزا:

عقل و محبت به هم آویختند
خون ز سر و صورت هم ریختند
چونکه کمی خون ز سر عقل ریخت
جست و ز میدان محبت گریخت

مثنوی زهره و منوچهر. ایرج میرزا
نقل از «از صبا تا نیما» ج ۲ ص ۴۱۲
صورت محبت ص ۱۷

در این دو بیت تصویرسازی زیبایی وجود دارد اول اینکه عقل و عشق (محبت) با هم نبرد کردند به حدّی که سر و صورت (در عالم خیال عاریهٔ به عقل و عشق سر و صورت نسبت داده شده است) یکدیگر را خونین کرده‌اند و دیگر اینکه عقل مثل یک پهلوان شکست خورده از میدان مبارزه فرار کرده است. نسبت دادن سر و صورت برای عقل و محبت استعاره مکنیه است.

۱ ــ سینهٔ دریا:

دست رد بر سینهٔ دریا گذارد چون صدف
هر که صاحب! آشنای عالم بالا نبود.

دیوان صائب تبریزی ص ۳۷۴

شعلهٔ پشیمانی:
دولت جوانی رایگان ز کف دادم
سر کند ز دل اکنون شعلهٔ پشیمانی
صحنه‌ها و لحظه‌ها، سهیلی ص ۲۴۰
پشیمانی به آتش تشبیه شده است که از ویژگیهای آن داشتن شعله است.

۱ ــ صورت صحبت:
عقل و صحبت به هم آویختند
خون ز سر و صورت هم ریختند
چونکه کمی خون ز سر عقل ریخت
جست و ز میدان صحبت گریخت
زهره و منوچهر، ایرج میرزا،
نقل از «صبا تا نیما» ج ۲ ص ۴۱۲
توضیحاتِ «سر عقل» ص ۱۵

۲ ــ صورت مفارقت:
آورده‌اند که در آبگیری دو بط و یکی باخه ساکن بودند و میان ایشان به حکم مجاورت، دوستی و مصادقت افتاده. ناگاه دست روزگار غدار رخسار حال ایشان بخراشید و سپهر آینه فام صورت مفارقت بدیشان نمود.
کلیله و دمنه ص ۱۱۱

توضیحاتِ «دست روزگار»،
رخسار حال.

ط ــ
۱ ــ طرهٔ سنبل:
پریشان گیسوی شمشاد وافشان طرهٔ سنبل
نه از نامحرمان شرم و نه از بیگانگان پروا
دیوان هاتف اصفهانی ص ۳۳

گیسوی شمشاد ص ۲۱
سنبل: مشبّه، انسان (زن)؛ مشبّهٌ به حذف شده، طرّه (زلف تابدار) از ویژگیها و ملایمات مشبّه‌به.

ع ــ
۱ ــ عنان کامگاری:
... و عنان کامگاری و زمام جهانداری به عدل و رحمت و بأس و سیاست ملکانه سپرده است.
کلیله و دمنه ص ۲۷
در این عبارت کامگاری به حیوانی تشبیه شده است که زمام و افسار دارد یعنی ترکیب «عنان کامگاری» اضافه استعاری است.
زمام جهانداری هم اضافه استعاری است.
۲ ــ عنان نفس:
عنان نفس ندادم چو غافلان از دست
کنون به دست توانا دو صد عنان دارم
دیوان پروین اعتصامی ص ۲۰۹
نفس به اسبی تشبیه شده است که عنان بخواهد.

ف ــ فروغ صحبت روشندلان:
فروغ صحبت روشندلان غنیمت‌دان
پیاله‌گیر که شبگیر می‌کند مهتاب
دیوان صائب تبریزی ص ۱۶۲
صحبت و همنشینی روشندلان به شمع و مشعلی مانند است که دارای فروغ است.

ق ــ قدم باد سحر
عارفان از سخن سرد پریشان نشوند
عمر گل در قدم باد سحر می‌گذرد
دیوان صائب ص ۳۶

قواعد مصادقت:
چون بکچندی بگذشت و قواعد مصادقت میان ایشان هر چه مستحکمتر شد و اهلیت او این امانت را... محقق گشت، در اکرام او بیفزود.
کلیله و دمنه ص ۳۱
قواعد، جمع قاعده به معنی پی و ستون ساختمان است، مصادقت و دوستی به ساختمان تشبیه شده است که ستون و قاعده داشته باشد.

کف باد سحر: (کف مجازاً به معنی دست است)
همچو دو پروانهٔ خوش بال و پر
داد عنان در کف باد سحر
مثنوی زهره و منوچهر ایرج میرزا
نقل از «ازصبا تا نیما» ج ۲ ص ۴۱۰

کلاه عقل:
دو چشمم را تو خون بالاکنی تو
کلاه عقلم از سروا کنی تو
اگر لیلی بپرسه حال مجنون
نظر او را سوی صحرا کنی تو
دیوان باباطاهر، وحید دستگردی
ص ۴۱
عقل در این بیت به سر تشبیه شده است که کلاه یکی از لوازم و ملایمات آن است.
کلید راز:
و به حقیقت بشناخت که اگر کلید این راز به دست وی دهد و قفل این سر پیش وی بگشاید، در آن جانب کرم و مروت... به رعایت رساند.
کلیله و دمنه ص ۳۱
راز به قفل بسته تشبیه شده است که نیاز به کلید دارد. یعنی راز مشبّه و قفل مشبّهٌ به محذوف، که کلید از لوازم آن است.
کنگرهٔ عرش:
ترا ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتاده است
دیوان حافظ ص ۵۴
عرش به کاخ تشبیه شده است که دارای کنگره باشد.
عرش: مشبّه، کاخ: مشبّه به محذوف، کنگره از لوازم مشبّه‌به.
گ ــ ۱ ــ گریه ابر:
تا نگرید طفل کی نوشد لبن
تا نگرید ابر کی خندد چمن
مثنوی معنوی دفتر ۵ ص ۱۵

خندهٔ چمن ص ۵ و مقدّمه

در این بیت ابر به انسان غمگین و مصیبت‌زده و متمدیده تشبیه شده است که گریه کند.
ابر: مشبّه، انسان مصیبت‌زده: مشبّهٌ به محذوف، گریه از لوازم مشبّهٌ‌به.

۲ ــ گریهٔ بلبل:

خندهٔ ما را حکایت روشن است گریهٔ بلبل ندانستم زچیست

دیوان پروین اعتصامی ص ۲۱۴

بلبل به انسان مصیبت‌زده تشبیه شده است که می‌گرید.
بلبل: مشبّه، انسان ماتمزده: مشبّهٌ به محذوف، گریه از ملایمات مشبّهٌ‌به.

گوش و گردن آفاق:

و فرابد قلاید رشیدالدّین وطواط که گوش و گردن آفاق بدان منجلی است. .....

مرزبان‌نامه ص ۱۰

آفاق: مشبّه، انسان: مشبّهٌ به محذوف، گوش و گردن که زینت داده می‌شود از ملایمات مشبّهٌ‌به.

۲ ــ گوش سرو:

سوسن زبانه گشاده و گفته به گوش سرو اسرار عشق بلبل و حسن خصال گل

دیوان شمس ص ۵۲۳

سرو: مشبّه، انسان مشبّهٌ به محذوف.
گوش از لوازم مشبّه‌به. عشق بلبل هم اضافهٔ استعاری است.
زبان داشتن سوسن هم استعارهٔ مکنیه است که اضافهٔ استعاری شاخه‌ای از آن محسوب می‌شود.

تصویرسازی که در این بیت با ذهن خلّاق و خیال مبتکر مولوی انجام گرفته است زیباست همه چیز از قبیل سوسن و سرو، بلبل و گل شخصیت و ویژگی انسانی پیدا کرده‌اند سوسن مثل انسانی که بخواهد رازی را پنهان کند با سرو که محرم راز اوست «تو گوشی» حرف می‌زند و می‌گوید. بلبل عاشق گل شده است و گل هم دارای خصلت و خوی نیکو است. همه این ویژگیها که به آنها نسبت داده شده است، از مختصّات انسان است. این است معنی استعاره.

۱ ــ گیسوی شمشاد:

پریشان گیسوی شمشاد و افشان طرّهٔ سنبل نه از نامحرمان شرم و نه از بیگانگان پروا

دیوان هاتف اصفهانی ص ۳۳

طرّهٔ سنبل ص ۱۷

شمشاد: مشبّه، انسان (زن) مشبّهٌ به محذوف، گیسو از لوازم و وابستگان مشبّهٌ به.

ل ــ لباس ماتم بلبل:

لباس ماتم بلبل همیشه آماده است در آن چمن که در او زاغی آشیان دارد.

دیوان صائب تبریزی ص ۳۷۴

بلبل: مشبّه، انسان ماتمزده: مشبّهٌ به محذوف، لباس ماتم: از ویژگیهای مشبّه به.

لب جام:

بدین شکرانه می‌بوسم لب جام که کرد آگه ز راز روزگارم

دیوان حافظ ص ۴۳۷

جام: مشبّه، معشوق زیباروی: مشبّه به محذوف، لب و بوسیدن آن از ملایمات مشبّه به.

لب غنچه:

دانی که داد بلبل شیدا ز دست کیست؟ از دست آنکه کرد لب غنچه را خموش

فروغی بسطامی نقل از داد صبا تا نیما»

ج ۱ ص ۸۵

غنچه: مشبّه، انسان دارای لب و دهان: مشبّه به محذوف. لب از مختصّات مشبّه به. در بیت صنعت ایهام وجود دارد. زیرا ابتدا ذهن از شنیدن لب غنچه تصوّر می‌کند لبی که مثل غنچه است. منظور شاعر بوده اما معنی دورش این است غنچه که مثل گوینده‌ای دارای لب و دهان است.

دیگر اینکه لب در این بیت مجازاً به معنی «دهان گویا» است و علاقه مجازش هم می‌تواند جزء به کل باشد و هم می‌تواند علاقهٔ مجاورت باشد.

مناکب کواکب (دوشهای ستارگان)

و چون قمر عرصهٔ مشارق و مغارب بپیماید و چون خورشید زین بر مناکب کواکب نهاده می‌رود.

مرزبان نامه ص ۲۳۹

ستارگان به اسب تشبیه شده‌اند که می‌توان زین بر پشت آن نهاد و سوار بر آن شد.

موی چرخ (زلف آسمان)

روی خاک و موی گردان چرخ را این سیه پرده نقاب است و خضاب

روی خاک ص ۱۲

دیوان ناصرخسرو ص ۴۵

در این بیت به چرخ (آسمان) مو (زلف) نسبت داده شده است و به زمین و خاک چهره و صورت یعنی این شب برای چهرهٔ زمین مانند نقاب و روبند است و برای زلف آسمان رنگ و وسیله آرایش آن.

مَهَبّ کرامت:

وتعرض من بر تعرض این نفحهٔ توفیق که از مهبّ کرامت الهی در من آمد بیفزود.

مرزبان نامه ص ۲۹

کرامت: مشبّه، با دو نسیم: مشبّه به محذوف. مهب از ویژگیهای مشبّه به است یعنی کرامت مانند باد و نسیم است که از محل وزیدن خود می‌وزد.

ن ــ ناخن فکرت:

ناخن فکرتم از سودگی افتاد ز کار
تا به کی عقده گشای گره دل باشم.

ظهیر فاریابی، نقل از گنج سخن
ج ۲ ص ۶۰

فکرت: مشبّه، دست و انگشت: مشبّهٌ به محذوف، ناخن از وابستگان و لوازم مشبّه به.

نکهت دهان گل:

حمد و ثنایی که روایح ذکر آن چون ثنای صبح بر نکهت دهان گل خنده زند.

مرزبان نامه ص ۳

در این عبارت به گل دهانی نسبت داده شده است که دارای بوی خوش باشد یعنی گل مشبّه است، انسانی که دارای دهان خوشبو باشد مشبّه به محذوف، و همچنین صبح به انسانی درحین تبسم که دارای دندان‌های پیشین زیبا باشد تشبیه شده است.
یعنی هم ترکیب «نکهت دهان گل» و هم ترکیب «ثنای صبح» اضافهٔ استعاری یا استعارهٔ مکنیّه است.

ناف سعی:

در ناف حسن سعی نبود مشک عاقبت
خونی‌که صید در دل صیاد می‌کند.

دیوان صائب تبریزی ص ۴۴۰

حسن سعی: مشبّه، آهو: مشبّه به محذوف، ناف از لوازم و ملایمات مشبّهٌ به.

****

منابع

۱ ــ بابا طاهر

: دیوان، تصحیح وحید دستگردی، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۵۳

۲ ــ پروین اعتصامی

: دیوان، نشر ابوالفتح اعتصامی، تهران، ۱۳۵۶.

۳ ــ جلال‌الدّین مولوی

: دیوان شمس، تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.

۴ ــ جلال‌الدّین مولوی

: مثنوی معنوی، تصحیح دکتر محمّد استعلامی، انتشارات زوّار، تهران ۱۳۷۰.

۵ ــ حافظ

: دیوان، تصحیح دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی علیشاه، تهران، ۱۳۶۴.

۶ ــ خاقانی شروانی

: دیوان، تصحیح دکتر سیّد ضیاءالدّین سجادی، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۶۸.

۷ ــ ذبیح‌الله صفا

: گنج سخن، انتشارات قفنوس، تهران، ۱۳۶۹.

۸ ــ سعدالدّین وراوینی

: مرزبان نامه، تصحیح دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی علیشاه، تهران، ۱۳۶۶.

۹ ــ سعدی

: بوستان، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات انجمن استادان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۵۹.

۱۰ ــ سنایی غزنوی

: حدیقة الحقیقه، تصحیح مدرّس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۶۸.

۱۱ ــ صائب تبریزی

: دیوان صائب، تصحیح ادیبی تهرانی، انتشارات نوین، ــ تهران، ۱۳۶۴.

۱۲ ــ مسعود سعد

: دیوان، تصحیح دکتر مهدی نوریان، انتشارات کمال، اصفهان، ۱۳۶۴.

۱۳ ــ منوچهری دامغانی

: دیوان، تصحیح دکتر محمّد دبیرسیاقی، انتشارات زوّار، تهران ۱۳۶۳.

۱۴ ــ مهدی سهیلی

: لغظها و صحنه‌ها، انتشارات کتابخانه سنایی، تهران، ۱۳۶۳.

۱۵ ــ ناصر خسرو

: دیوان، تصحیح مینوی و محقّق، انتشارات دنیای کتاب، تهران، ۱۳۶۷.

۱۶ ــ نصرالله منشی

: کلیله و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۵.

۱۷ ــ هاتف اصفهانی

: دیوان، تصحیح وحید دستگردی، انتشارات فروغی تهران، ۱۳۶۹.

۱۸ ــ یحیی آریان پور

: از صبا تا نیما، انتشارات کتابهای جیبی، تهران ۱۳۵۵.

اسب و اسب گزینی در شاهنامه

جویا جهانبخش

اسب و اسب گزیدن از مایه‌های اصلی داستانهای پهلوانی است که در مواقعی به صورت اصلی‌ترین عنصر یک ماجرا ظاهر می‌شود.

داشتن اسبهای نیکو همواره در نظر پهلوانان و زورمندان عهد باستان جایگاهی ویژه داشته است تا جایی که برای به‌دست آوردن یک یا چند گلهٔ اسب بین سرزمینهایی جنگ درمی‌گرفت.

مردمان ادوار کهن چنان اسب را گرامی می‌داشتند که در حجاریها و نگاره‌ها و نقوش منقور بر ظروف خود سواران با اسپان رهوار را ترسیم می‌نمودند. گروهی از مردمان بر این باور بودند که «اسب نیکو و کارآمد در جهان دیگر نیز سوار خود را یاری می‌رساند» به همین جهت پهلوانان و رزم‌آوران را با اسپان به خاک می‌سپاردند.

در کهن‌ترین کتیبه‌ای که به خط میخی پارسی یافت شده است، یعنی لوح زرّین آریارمن، آمده است: «... آریارمن شاه گوید این کشور پارس که من دارم، دارای اسپان خوب و مردان (است) خدای بزرگ اهورمزدا (آنرا) به من عطا فرمود...». چنین گفتاری در لوح ارشام هخامنشی نیز تکرار می‌شود: «... او (اهورامزدا) کشور پارس را که دارای مردم خوب و اسپان خوب (است) به من عطا فرمود...»

چنین مطالبی در آثار هخامنشی بسیار است و چنانکه می‌دانیم از یک اعتقاد کلّی به ارزش اسب در سراسر جوامع کهن مایه می‌گیرد.

پس از هخامنشیان، پارتها و ساسانیان به اسب بهای افزون‌تری دادند و مخصوصاً قسمت اعظم زندگی سیاسی و نظامی پارتها با اسب، اسب‌سواری، اسب گزینی و... پیوند یافت. گمان می‌رود آیین اسب گزینی و... که به آن اشاره خواهیم کرد نزد این مردمان بال و پر یافته باشد.

سربازان تیرانداز و سوارهٔ پارتی از معروف‌ترین جنگاوران روزگار خود هستند. همین رزمندگان سوار بودند که با اسپان رهرو و خدنگ پهلوانی خود دشمنان و متجاوزین را در شرق و غرب بارها شکست دادند. به گفتهٔ مالکوم کالج، نویسندهٔ کتاب پارتیان، «برای فراهم ساختن امپان چنین سوارانی، پارتیان از نوع امپان فنایی خویش بسیاری را در چراگاههای ماد می‌پروراندند» (۱)

این اسب دوستی و اسب‌خواهی اندک‌اندک سبب به وجود آمدن آیینهایی شد که از میان آنها «اسب گزیدن رزم‌آوران» و جلوهٔ آن در گزارش حماسهٔ ملّی ایران مورد توجّه ما قرار گرفته است. در شاهنامه که گزارش خطوط درخشندهٔ فرهنگ ایران کهن در میان وقایع تاریخی و نیمه تاریخی و اساطیری است. اسب یک موجود محبوب برای سواران و جنگجویان است. گرچه اسپان شاهنامه بسیار و گوناگون هستند تنها اسب پهلوانان بزرگ که عامل سرافرازی سوار خود هستند به ما رخ می‌نمایانند.

اسپها در مواقعی از پهلوانان و خداوندان خود دفاع می‌کنند و گاه آنان را یاری می‌نمایند. درخشش رستم نیز در ماجرای جنگهای مازندران و هاماوران تا حدّ زیادی وابستهٔ همین ویژگی است.

رستم در راه هفت خوان روزی در بیشه‌ای گوری شکار می‌کند و می‌خورد و سپس در نیستان که بیشهٔ شیر بود بستر خواب می‌سازد و می‌خوابد:

چو یک پاس بگذشت درنده شیر
بسوی کنام خود آمد دلیر
بر نی یکی پیل را خفته دید
بر او بر یکی اسب آشفته دید

و سپس:

سوی رخش رخشان برآمد دمان
چو آتش بجوشید رخش آنزمان
دو دست اندر آورد و زد بر سرش
همان تیز دندان به پشت اندرش
همی زد بران خاک تا پاره کرد
دلی را بر آن چاره پیچاره کرد (۲)

(و هنگامی که رستم بر می‌خیزد شیر را کشتهٔ سُم رخش می‌بیند.)

بار دیگر که اژدها در خواب رستم به آنان

حمله‌ور می‌شود رخش، رویبنه سم خویش را بر زمین می‌کوبد و می‌خروشد تا نهمتن از خواب برخیزد و به پیکار بپردازد ولی چون رستم بیدار می‌شود اژدها از نظرش دور می‌گردد و او به خیره و به این اندیشه که رخش بی‌سبب او را از خواب بیدار نموده است با او می‌خروشد و می‌خوابد ولی بار دیگر اژدها می‌آید و باز رستم جز تیرگی شب چیزی نمی‌بیند و به رخش می‌گوید:

گر این بار سازی چنین رستخیز
سرت را ببُرم به شمشیر تیز

پس از این گفتار رستم به خواب می‌رود ولی اژدها دوباره می‌آید و این بار وقتی رخش رستم را بیدار می‌کند:

چنان ساخت روشن جهان آفرین
که پنهان نکرد اژدها را زمین

بران تیرگی رستم او را بدید
سبک تیغ تیز از میان برکشید

و بدین گونه رستم و اژدها به جدال و سپس نبردی سخت می‌پردازند و هنگامی که رخش زورتن اژدها را می‌بیند به کمک رستم تاجبخش می‌شتابد و اژدها را:

بدرید کتفش بدندان چو شیر
برو خیره شد پهلوان دلیر

و رستم درین هنگام می‌تواند به تیغ سر اژدها را از برش بیندازد[۳].

در این دو مورد که در هفت‌خوان آمد رخش به عنوان یک موجود پاک سرشت ایزدی ظهور می‌کند که رستم را در خدماتش یاری می‌نماید پس یک آیین منطقی است که پهلوانان اسپهای نیکو بگزینند تا آنها را همواره مددکار باشند.

نخستین کسی که آیین اسپ گزینی را ــ در شاهنامه ــ به ما می‌نمایاند رستم تاجبخش است که اسپهای نیکو را از مقابلش می‌گذرانند و او آزمایش وبژهٔ خود را در مورد هر اسپ انجام می‌دهد:

هر اسپی که رستم کشیدیش پیش
به پشتش بیفشاردی دست خویش

ز نیروی او پشت کردی به خم
نهادی بروی زمین بر، شکم

چنان تا ز کابل بیامد زرنگ
فسیله همی تاخت از رنگ‌رنگ

تا اینکه:

یکی مادیان تیز بگذشت خنگ
برش چون بر شیر و کوتاه لنگ

دو گوشش چو دو خنجر آبدار
بر و یال فربه میانش نزار

یکی کره از پس به بالای او
سرین و برش هم به پهنای او

تنش پرنگار از کران تا کران
چو داغ گل سرخ بر زعفران

چو رستم بر آن مادیان بنگرید
بر آن کرّهٔ بیلتن را بدید

کمند کیانی همی داد خم
که آن کرّه را باز گیرد ز رم

به رستم چنین گفت چوپان پیر
که ای مهتر اسب کسان را مگیر
بپرسید رستم که این اسب کیست؟
که دورانش از داغ آتش نهیست
چنین داد پاسخ که داغش مجوی
کزین بست هر گونه‌ای گفت‌وگوی
همی رخش خوانیم پورابرش است
به خو آتشی و برنگ آتش است
خداوند این را ندانیم کس
همی رخش رستمش خوانیم و بس
سه سالست تا این بزین آمدست
به چشم بزرگان گزین آمدست
چو مادرش بیند کند سوار
چو شیر اندر آید، کند کارزار

در شاهنامه که گزارش خطوط درخشندهٔ فرهنگ ایران کهن در میان وقایع تاریخی و نیمه تاریخی و اساطیری است، اسب یک موجود محبوب برای سواران و جنگجویان است.

رستم بدون توجه کمند می‌اندازد و کرّه را می‌گیرد و پس مادرش چون شیر ژیان می‌آید که رستم را گوشمال دهد ولی رستم با ضربه‌ای او را به زمین زده مادیان را به سوی گله باز می‌گرداند. رستم رخش را مانند سایر اسبها می‌آزماید ولی رخش:

نکرد ایچ پشت از فشردن تهی
تو گفتی ندارد همی آگهی!

بدین صورت رخش گزیده می‌شود و رستم بهایش را می‌پرسد ولی چوپان ارزش و وظیفهٔ رخش را چنین برای رستم بیان می‌کند:

مر این را برو بوم ایران بهاست
بدین بر تو خواهی جهان کرد راست

همانگونه که سیمرغ در شاهنامه چهرهٔ اهریمنی و اهورایی دارد، اسب نیز زمانی مانند وقایع هفت خوان، پهلوان را در رسیدن به اهداف نیکو و ملّی خود (شاید هم تا حدّی الهی) یاری می‌کند و زمانی بدسیرتان را از چنگ پهلوانان نیک‌سیرت فراری می‌دهد.

و:

لب رستم از خنده شد چون بُسد
همی گفت نیکی ز یزدان سزد[۴]

بار دیگر در شاهنامه «بهرام‌گوره» است که از میان قبیلهٔ اسبان مُنذر دو اسب سپید و سیاه برای خویش برمی‌گزیند[۵] البتّه این اسب گزینی به تفصیل اسب گزینی رستم نیست.

در بخشهای الحاقی شاهنامه نیز داستانی از اسب گزینی می‌آید. این ماجرا که در اکثر نسخ غیرمعتبر در میان داستان سهراب قرار گرفته و در متن شاهنامهٔ چاپ آکادمی علوم اتّحاد شوروی[۶] و داستان رستم و سهراب به

در شاهنامه که گزارش خطوط درخشندهٔ فرهنگ ایران کهن در میان وقایع تاریخی و نیمه‌تاریخی و اساطیری است، اسب یک موجود محبوب برای سواران و جنگجویان است.

تصحیح و توضیح استاد مجتبی مینوی بنیاد شاهنامهٔ فردوسی نیامده است. به نظر نگارندهٔ این سطور حاصلی از اندیشهٔ یکی از شاهنامه خوانانی است که می‌خواسته است توالی صحیحی ــ به نظر خود ــ براساس ماجراهای شاهنامه در داستان ایجاد کند و نشان از این است که «آیین اسپ‌گزینی» به عنوان یک عملکرد فرهنگی در چهارچوب اندیشهٔ شاهنامه‌ای قرار می‌گیرد. در این ماجرا روش آزمودن همان است که رستم انجام داد در مورد هر اسپ:

نهادی بر او دست را آزمون
شکم بر زمین بر نهادی هیون
بزورش بسی اسب نیکو شکست
نیامدش شایسته اسپی بدست
نبد هیچ اسپی سزاوار اوی
ببد تنگدل آن گو نامجوی

تا سرانجام گردی او را از کرّه‌ای که از رخشش نژاد است و متعلق به اوست آگاه می‌کند و سهراب آن کرّه را می‌گزیند.[7] گرچه ابیات این ماجرا سست است و الحاقی، ولی از نظر تأثیر یک آیین شاهنامه در ذهن خواننده قابل تأمّل است.

آزمودگی و نیکویی اسپ در شاهنامه تا آنجا مهم است که پهلوانان جوان از پدران پهلوان و روزگار دیده‌ها می‌خواهند یاره‌ای دستکش بدانها بدهند[8] چنانکه بیژن از گستهم برای کینجویی اسپ می‌خواهد:

کز اسپان تو یاره‌ای دستکش
کجا برخرامد به افراز خوش
بده تا بپوشم سلیح نبرد
یکی تا بدید آید از مرد مرد

مسأله و رأی انسانی بودن اسپ گزینی و سواری در شاهنامه جای دیگر ظهوری بارزتر دارد. آنجا که زادن اسکندر و اسپش در یک زمان رخ می‌دهد و گویی اسپان خوب و بد نمایندگان اهورا و اهریمن هستند!

جالب آن است که وصف اسپ اسکندر مانند وصف مادیانی است که مادر رخش بود:

همان نسب یکی کرّه‌ای زاد خنگ
برش چون پر شیر و کوتاه لنگ[9]

همانگونه که سیمرغ در شاهنامه چهرهٔ اهریمنی و اهورایی دارد، اسپ نیز زمانی مانند وقایع هفت خوان پهلوان را در رسیدن به اهداف نیکو و ملّی خود (شاید هم تا حدّی الهی) یاری می‌کند و زمانی بدسیرتان را از چنگ پهلوانان نیک‌سیرت فراری می‌دهد.

همانگونه که سیمرغ در شاهنامه چهرهٔ اهریمنی و اهورایی دارد، اسپ نیز زمانی مانند وقایع هفت خوان، پهلوان را در رسیدن به اهداف نیکو و ملّی خود (شاید هم تا حدّی الهی) یاری می‌کند و زمانی بدسیرتان را از چنگ پهلوانان نیک سیرت فراری می‌دهد.

اسپهای شاهنامه، آیینهای مربوط به اسپ و استفاده‌هایی که از اسپ می‌شود، همه برای ما، یادآور خاطرهٔ اسپها و آیینهای پارتی است و تصویر اسپان پارتی در «دورا اور پسوس» و پوششهای آنها ما را به یاد اسپها و برگستوان در شاهنامه می‌اندازد. این همانیهای آیینی در این مورد و کلاً همانیهای اساسی داستانهای پهلوانی شاهنامه با دوران پارتی (علی‌رغم تأثیر ساسانیان در شاهنامه) نتیجهٔ وحدت و اشتراک پارتها و قهرمانان و زندگی قهرمانی شاهنامه از نظر خاستگاه است. چنانکه خاستگاه بسیاری داستانهای پهلوانی شاهنامه به گمان ما شرق ایران و سرزمینهای سکایی بوده است و پارتها اقوامی هستند که از شرق و شمال شرقی این سرزمین و پس از مجاورت و آمیزش با سکاها و کسب آیینها، باورها و رسوم آنها، به مرکز ایران آمده‌اند. (به همین سبب برخی پارتها را اسکایی پنداشته‌اند.)

این آیینها در به خاک سپاری پهلوان سیستانی (سکاستانی = سکستانی = مربوط به سرزمین سکاها) نیز جلوه می‌کند چنانکه وی را به همراه اسپش، که تنش را شسته و بر او جامه گسترده‌اند، در دخمه می‌کنند و شاید همین نمودی از آیینهای سکایی باشد.

زیرنویسها

۱ ــ پارتیان، م. کالج، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، ص ۵۸

۲ ــ شاهنامهٔ فردوسی، چاپ مسکو، جلد ۲، ص ۹۱ و ۹۲

۳ ــ همان شاهنامه، همان جلد ص ۹۵، ۹۷

۴ ــ همهٔ شعرهای این قسمت از همان مجلّد شاهنامه ص ۵۲ ــ ۵۴ نقل شد

۵ ــ از رنگ گل تا رنج خار، قدمعلی سرّامی، انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۵۸۱

۶ ــ این ماجرا در بخش ملحقات جلد ۲ این چاپ شاهنامه آمده است.

۷ ــ این ماجرا از بخش ملحقات جلد ۲ شاهنامه چاپ شوروی ص ۲۵۴ ــ ۲۵۵ نقل شد.

۸ ــ شاهنامهٔ شوروی ج ۴ ص ۵۹

۹ ــ شاهنامهٔ شوروی ج ۶ ص ۳۷۱

۱۰ ــ شاهنامهٔ شوروی ج ۱۰ ص ۳۳۷

بررسی ساختمان قیدواره در زبان فارسی

مهرانگیز نوبهار

قید عبارتست از کلمه یا مجموعه‌ای از کلمات که فعل، صفت، قید دیگر و یا جمله‌ای را به برخی ویژگی‌ها از قبیل زمان، مکان، حالت، مقدار و... مقید می‌سازد.

نمودار اقسام قید

- از حیث ماهیت
  - قید مختص
  - قید مشترک
- از حیث وابستگی
  - قید جمله
  - قید فعل
  - قید قید
  - قید صفت
- از حیث مفهوم
  - قید استثناء
  - قید پرسش (استفهام)
  - قید تردید
  - قید تأکید
  - قید ترتیب
  - قید نفی
  - قید تکرار
  - قید افزایش
  - قید مقدار
  - قید حالت
  - قید زمان
  - قید تشدید
  - قید جهت
  - قید توضیح
  - قید نگرش
  - قید تعجب
  - قید کیفیت
  - قید تشبیه
  - قید مکان
  - قید کمال

قید مختص (قید صرفی) (قید دایمی)

قید مختص کلمه‌ای است که صرفاً به مقولهٔ قید تعلق دارد و در بررسی صرفی، تحت عنوان قید مطرح می‌شود.

قیدهای مختص گروه‌هایی از کلمات زبان را در بر می‌گیرند که می‌توان به ترتیب زیر از آنها نام برد:

کلیهٔ کلمات که تنوین نصب (ـً) دارند خواه عربی باشند خواه در زبان فارسی به قیاس عربی ساخته شده باشند. مثال:

اولاً، دوّماً، معمولاً، تلگرافاً، سوّماً، جاناً، مالاً، عمدتاً

ـ کلیهٔ قیدهایی که به صورت ترکیب‌های خاص عربی در فارسی رواج دارند. مثال: فی‌الجمله، منبعد، بالاخره، فی‌المثل، علی ایها الحال.

ـ کلیهٔ کلمات ویژه‌ای که جز ماهیّت قیدی ماهیّت دیگری نمی‌توان به آنها نسبت داد.

مثال:

هرگز، هنوز، چرا،

ـ برخی از مفردات که گاهی صرفاً به مقولهٔ قید تعلق پیدا می‌کنند. مثال:

چه (در معنی چرا)، چون (در معنی چگونه)، مگر (قید استثناء و قید پرسش) همه (قید کمال) هم (قید افزایش) هیچ (قید نفی و پرسش)

ـ برخی از متمم سازها و متمم‌ها مجموعاً به مفهوم یکی از قیدهای مختص که در بالا ذکر شد به کار می‌روند، و قابل تجزیه به متمم و متمم ساز نیستند. مثال:

از چه (به معنی چرا)، به‌ندرت (به معنی ندرتاً)، به‌تدریج (به معنی تدریجاً)، به‌حقیقت (به معنی حقیقتاً) به‌راستی (به معنی واقعاً)، به‌کمال (به معنی کاملاً) به‌سرعت (به معنی سریعاً)

برخی از کلمات را در بعضی اظهارنظرها تحت عنوان قید نام می‌برند این کلمات عبارتند از گویی، گفتی، انگار و پنداری، کلمات یاد شده در حقیقت قید نیستند بلکه جمله وارهٔ پایه در یک جملهٔ مرکب می‌باشند. مثال‌های زیر ماهیت این گونه کلمات را مشخص‌تر می‌کند:

گویی از مجمر دل آه اویس قرنی به محمّد نفس حضرت رحمان آرد

در جملهٔ مرکب فوق به‌طوری که می‌بینیم بعد از «گویی» یک حرف ربط وابستگی (که) محذوف است و در کلام مستتر می‌باشد و فعل جمله وارهٔ پیرو نیز غالباً به صورت یک فعل التزامی است بنابراین جملهٔ پیرو بدون جمله وارهٔ پایه (یعنی: گویی)، مفهومی ندارد. مثال دیگر:

گفتی که خردهٔ مینا بر خاکش ریخته و عقد ثریا از تارکش آویخته.

وجود (که) به‌خوبی رابطهٔ جملهٔ پایه «گفتی» و جملهٔ پیرو را نشان می‌دهد.

به مثال‌های دیگر توجه بفرمایید:

انگار که از دماغ فیل افتاده است.

جمله پایه — جمله پیرو

گویی [که] توقف در آنجا قلب ماهیت می‌کند.

جمله پایه — جمله پیرو

مثال‌هایی از کاربرد برخی از قیدهای مختص:

اساساً فرهنگ هر جامعه هویّت و موجودیت آن جامعه را تشکیل می‌دهد.

در این عصر همهٔ آن عادات در میان ملّت کاملاً جاری است.

فی‌الجمله هنوز از گل بستان بقیّتی موجود بود که کتاب گلستان تمام شد.

دفتر از گفته‌های پریشان بشویم و منبعد پریشان نگوییم.

بالاخره روزی شاهد موفقیت را در آغوش خواهی گرفت.

هنوز از سفر برنگشته است.

روزها فکر من این است و همه شب سخنم
که چرا غافل از احوال دل خویشتنم
از درگه همچون تو کریمی هرگز
نومید کسی نرفت و من هم نروم

چه نشسته‌ای که باید رفت.

هیچ غمگین نباش کارها درست می‌شود.

مگر ای سحاب رحمت تو ببارى ار نه دوزخ
به تمام قهر سوزد همه جان ما سوى را

چون خود را نشناسی دیگری را چون شناسی؟

بر در ارباب بی مروت دنیا
چند نشینی که خواجه کی بدر آید

خرش که از پل گذشت دیگر بود و نبود پل برایش هیچ است.

همه راستی جدی و مردانگی.

فیض روح القدس ار باز مدد فرماید
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد
گوئیم همه بر قول نی و نغمهٔ چنگ است
چشم همه بر لعل لب و گردش جام است
من به خود نامدم اینجا که به خود باز روم
انکه آورد مرا باز برد در وطنم
دریای عشق را به حقیقت کنار نیست
در هست پیش اهل حقیقت کنار اوست

به‌تدریج آب همه جا را فرا گرفت.

به‌سرعت خود را به ما رساند.

منطق و طبیعی را به *کمال* فهمیدم.

به‌ندرت قدمی در راه دیگران بر می‌دارد.

قید مشترک (قید نحوی)

قید مشترک، کلمه یا گروهی از کلمات است که در صرف به برخی مقوله‌های دیگر دستوری غیر از مقولهٔ قید تعلق دارد. این عناصر که در نحو و در رابطه با دیگر عناصر جمله، نقش قیدی دارند عبارتند از:

ـ اسم‌ها

ـ صفت‌های جانشین اسم

ـ عبارات و گروه‌های وصفی جانشین اسم

ـ جمله‌های وابسته قیدی

در زیر مثال‌ها و نمونه‌هایی را می‌آوریم که در برگیرندهٔ انواع چهارگانهٔ قید مشترک است.

مثال‌هایی در زمینهٔ اسم در جایگاه نحوی «قید»:

تو آنی که از یک مگس رنجه‌ای
که *امروز* سالار و سرپنجه‌ای
امسال به مسافرت نخواهیم رفت.
چو *فردا* برآید بلند آفتاب
من و گرز و میدان افراسیاب

او شب می‌خوابد و روز کار می‌کند.

امروز امیر در میخانه تویی تو.

نکته: به‌طور کلّی متمم‌هایی که متمم ساز (حرف اضافه) در آنها حذف شود ولی مفهوم آن در کلمه باقی بماند از دیدگاه نحوی نقش قیدی دارند نه متممی. مثال‌هایی دیگر در این زمینه می‌آوریم:

کجا می‌روی؟

هر دم از عمر می‌رود نفسی
چون نگه می‌کنم نمانده بسی
هر که مزروع خود بخورد به خود
وقت خرمنش خوشه باید چید
میاسای ز آموختن یک زمان
به دانش میفکن دل اندر گمان
دیدی دلا که آخر پیری و زهد و علم
با من چه کرد دیدهٔ معشوق باز من
اینهمه شعبده‌ها عقل که می‌کرد اینجا
سامری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد
ای که بپنجاه رفت و در خوابی
مگر این پنج روز دریابی

نکته: یادآوری یک نکته ضروری است و آن این است که اگر متمم ساز به قرینه لفظی حذف شده باشد تا از تکرار آن جلوگیری شود، کلمهٔ مربوطه به هر حال متمم است ولی اگر در معنی کلمه، حرف اضافه موجود باشد، نه به قرینهٔ لفظی، کلمهٔ مربوطه نقش قیدی دارد. مثال:

اگر آدمی به چشم است و دهان و گوش و بینی
چه میان نقش دیوار و میان آدمیت

در بیت فوق در سه کلمهٔ دهان، گوش و بینی، متمم سازها به قرینهٔ «به چشم» حذف شده و لذا هر سه کلمه، متمم می‌باشند ولی در مورد کلمهٔ «میان»، که حرف اضافه در درون کلمه است می‌توان گفت که، واژهٔ «میان» نقش قیدی دارد.

البتّه غالب متمم‌ها به همراه متمم سازها می‌توانند در نحو تحت عنوان قید نیز حساب شوند. مثال:

در روزگار عیسی سه مرد در راهی می‌رفتند
قید

گفت آن طوطی که مشتاق شماست
از فضای آسمان در حبس ماست

ساعتها در خانه کار می‌کرد.
جان برافشانم صد ره چو یکی پروانه
که نبی پیش رخ شمع به پایان آرد

فرق مجموعه‌های اخیر با قیدهای مختص متممی در این است که قیدهای مختص به‌ظاهر متمم، در معنی یکی از دیگر قیدهای صرفی به کار می‌روند و لذا قید صرفی می‌باشند مانند: بواقع (یعنی: واقعاً)، به‌کمال (یعنی: کاملاً). ولی در قیدهای متممی، حرف اضافه، متمم ساز است و مفهومی را به متمم می‌افزاید.

نکته: درباره برخی از اسم‌ها مانند پیش، پس، بالا، پایین، میان، نزد، کنار، روی، زیر، و... اظهار نظرهای متناقضی ارائه شده (به این معنی که این کلمات اگر کسره بگیرند حرف اضافه‌اند!). باید گفت که این کلمات هیچ تفاوتی با اسم‌های دیگر ندارند. اگر کسره بگیرند کلمهٔ بعد از آنها مضافٌ الیه است نه متمم و اگر کسره نگیرند نقش نحوی آنها که غالباً نقش قیدی است به هر حال در رابطه با کلمات دیگر جمله سنجیده می‌شود. اصولاً کلمه‌ای که بتواند یکی از نقش‌های اسم را در جمله عهده‌دار شود در حکم اسم است. مثال:

گربه به بالای درخت رفت.
متمم
علی بالای کوه رفت.
قید
دست طلب چو پیش کسان می‌کنی دراز
قید
پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش
پیش از اینت بیش از این اندیشهٔ عشاق
قید

بود.
قسمت پایین[1] میز را هنوز رنگ نزده‌اند.
مضاف‌الیه
سیبی از درخت پایین افتاد.
قید
میان ماه من تا ماه گردون
قید
تفاوت از زمین تا آسمان است

هیچ نارضایی در بین نبود.
متمم
مسأله را با او در میان گذاشتم.
متمم

مثال‌هایی از کاربرد صفت اسمی در نقش «قید»:
دیر بماندم در این سرای کهن من
تا کهنم کرد صحبت دی و بهمن

به حکم ضرورت سخن گفتیم و تفرج‌کنان بیرون رفتیم.
بر در کعبه سائلی دیدم
که همی گفت و می‌گرستی خویش
او ترا خواهرانه نصیحت کرد.
جامه‌دران رسید گل از بهر داد ما
زان می‌دریم جامه به بوی وصال گل

در این معامله درست عمل نکردی.
فراوان به نیزه برآویختند
همی خون ز جوشن فرو ریختند
نگه کرد رنجیده در من فقیه
نگه کردن عاقل اندر سفیه

عبارت وصفی در نقش «قید»:

عبارت‌های قیدی در واقع همان عبارت‌های وصفی می‌باشند که بدون همراهی با موصوف، در نحو، جایگاه قید را در زنجیرهٔ گفتار اشغال می‌کنند. این عناصر مجموعه‌ای از کلمات هستند که بر روی هم‌مفهوم واحدی را به ذهن می‌رسانند. مثال:
اگر روزی مرادش برنیاری
دو صد چندان عیوبت برشمارد
دست از پا درازتر به خانه برگشت.
جان برکف و ایثارگرانه راهی جبهه شدند.
کوری چشم عدو را روی در روی حبیب
خاک ره بر فرق اعدا کن کمال این است و بس
حرف‌های او دهان به دهان می‌گشت.

گروه‌های وصفی در نقش قید:

گروه‌های وصفی گروه‌هایی از مجموعه کلمات با یک هستهٔ صفتی می‌باشند، مانند:
دست از جان شسته، پای بر زمین کوبان، از جان گذشته.
این گونه گروه‌های کلمات اگر با موصوف همراه نباشند می‌توانند در جمله جایگاه قید را اشغال کنند، مثال:
فارغ بال و دست از جان شسته به نبرد پرداختند. (با هستهٔ «شسته»)
پای بر زمین کوبان و خندان از راه رسیدند. (با هستهٔ «کوبان»)

بی‌خبر *از همه جا* به آن مهمانی رفت. (با هستهٔ «بی‌خبر»)

جمله‌های پیرو قیدی:

پیش از آن که به بررسی جمله‌های وابسته قیدی بپردازیم ذکر یک نکته ضروری است و آن این است که پیوندهای قیدی که غالباً جمله‌های قیدی را به جمله پایه پیوند می‌دهند در برخی اظهارنظرها تحت عنوان قید به شمار آمده‌اند این پیوندها عبارتند از:

هنگامی که، وقتی که، چنان که، برای این‌که، به خاطر این که، مادامی که، هر قدر که، در صورتی که، در حالی که، چون که و...

پیوندهای یاد شده هرگز نمی‌توانند پاسخ یک سؤال دربارهٔ قید جمله باشند به عنوان مثال در جملهٔ مرکب: «هنگامی که تو آمدی حسن رفت» اگر دربارهٔ جملهٔ «حسن رفت» پرسشی به این صورت مطرح کنیم که: حسن کی رفت؟» تا قید زمان جمله را مشخص کنیم، هرگز پاسخ چنین سؤالی، کلمهٔ «هنگامی که» نمی‌تواند باشد. پاسخ این سؤال تمامی جملهٔ وابسته است که با «هنگامی که» به جملهٔ هسته پیوند داده شده است.

سؤال: حسن کی رفت؟

جواب: هنگامی که تو آمدی.

پیوندهای یاد شده مفاهیمی را به جملهٔ وابسته اضافه می‌کنند و آن را به صورت قید زمان، مکان، علّت، شرط و تضاد برای جملهٔ پایه درمی‌آورند.

نمونه‌هایی را از جمله‌های قیدی در زیر می‌آوریم.

وقتی که باران شروع به باریدن کرد
جمله وابستهٔ قیدی (زمان)
حرکت کردیم.

چو در بسته باشد چه داند کسی
جمله وابسته قیدی (شرط)
که جوهر فروش است یا پیله‌ور

ای به شبان خفته ظفر مبر که بیاسود
گر تو بیاسودی این زمانه ز گشتن
جمله وابسته قیدی (شرط)

به خاطر این‌که کار زیاد داشتم نتوانستم به منزل
جمله وابسته قیدی (علت)
شما بیایم.

با وجود این‌که کار داشتم به دیدنش رفتم.
جمله وابسته قیدی (تضاد)

اقسام قید از حیث وابستگی به عناصر جمله

اصولاً قید نیز مانند صفت یک عنصر وابسته است با این تفاوت که صفت در کار توصیف اسم است و قید در کار توصیف و مقید کردن عناصرِ «غیر اسم».

قید ازحیث وابستگی به چهار دسته تقسیم می‌شود:

- قید جمله
- قید فعل
- قید قید
- قید صفت

نکته: ذکر عنوان «قید مصدر» خالی از اشکال نیست زیرا که مصدر یک نوع اسم است و کلمه‌ای که آن را مقید کند در حکم صفت است نه قید.

- مثال‌هایی در زمینه قید جمله:

خوشبختانه کارها روزبروز بهتر می‌شود.

متأسفانه به جایی نرسید.

با کمال تأسف باید شما را از خبر ناخوشایندی آگاه کنم.

مطمئناً روزی موفق خواهی شد.

- مثال‌هایی در زمینهٔ قید فعل:

همیشه با مردم منصفانه برخورد کن.

خدا یار تو باشد در دو عالم
چو مردانه در این ره می‌زنی دم

بسی رنج بردم در این سال سی
عجم زنده کردم بدین پارسی
همه زار زار می‌گریستند.

ایتهمه نعبده‌ها عقل که می‌کرد اینجا
سامری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد

عناصر قیدی درون فعلی

در اینجا بی‌مناسبت نیست که از قیدهای درون فعلی که در مبحث فعل‌های مرکب از آنها یاد شده سخن بگوییم.

قیدهای درون فعلی ظاهراً به صورت صفت‌های وابسته و یا به صورت عناصر دیگر، به جزء غیر صرفی فعل‌های مرکب اضافه می‌شوند و با وجود این‌که ظاهراً از متعلّقات جزء غیر صرفی فعل هستند، درحقیقت قید فعل می‌باشند و ماهیّت آن‌ها در جملهٔ منظم شده ـ که اجزاء فعل مرکب در آن به هم می‌پیوندند ـ بیشتر مشخص می‌شود، مثال:

او را تصیحت جانانه کردم
(یعنی: او را جانانه نصیحت کردم)

حکم دروغ دادی و گفتی حقیقت است
کار تباه کردی و گفتی تباه نیست
(به دروغ حکم دادی)

در این مورد تلاشی نکرد.
(«ی» در مفهوم قید نفی) ـــ (اصلاً تلاش نکرد)

قسم جدی خورد.
(جداً قسم خورد)

تلاش فراوان کرد.
(فراوان تلاش کرد)

قید قید

گاهی برای تقویت مفهوم قید، به‌ویژه مفهوم قیدهای مشترک، آن قید را تکرار می‌کنند و یا قید دیگری را با آن همراه می‌کنند. چنین قیدی را که قید اصلی را در جمله مقید می‌کند «قید قید» می‌خوانیم. مثال:

او خوب خوب می‌داند که باید تلاش کند.
قید قید قید فعل
خلیفه سخت دژم بنشست.
قید قید قید فعل
این فلم کمی بهتر می‌نویسد.
قید قید قید فعل
مرا به کار جهان هرگز التفات نبود
رخ تو در نظر من چنین خوش آراست
قید قید قید فعل
او تنهای تنها به سفر رفته بود.
قید قید قید فعل
آن روز بسیار سنجیده حرف زدی.
قید قید قید فعل

از نمونه‌های بالا چنین برمی‌آید که «قید قید» غالباً قیدهای فعل را مقید می‌کند و اگر تکرار قید اصلی باشد قید تشدید است و در غیر این‌صورت غالباً قید مقدار است.

او بی‌کس بی‌کس در گوشه‌ای افتاده است. (قید تشدید)
او خیلی عاقلانه برخورد کرد. (قید مقدار)

قید صفت

قید صفت کلمه‌ای است که صفت‌های وابسته یا صفت‌های اسمی را مقید می‌کند. صفت‌های اسمی نقش‌های اسم غیر از نقش قیدی را در جمله به عهده می‌گیرند. مثال:

او حالا کاملاً خوب شده است.

شمع جویی و آفتاب بلند
روز بی روشن و تو در تب تار
او دختری *فوق‌العاده* باهوش است.
دراعه و ردایی سخت پاکیزه داشت.

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است
بیار باده که بنیاد عمر بر باد است
جاده *صاف* صاف بود. (با مفهوم تشدید)

سه صفت اسمی «نیک، سخت و عظیم» اگر قید صفت باشند در واقع قید مقدارند و در مفهوم «خیلی» و «بسیار» می‌باشند. مثال:

اقدام تو سخت مؤثر افتاد.
بنایی بود عظیم بلند.
او را انسانی یافتم نیک فرهیخته.

اقسام قیدهای مختص و مشترک از حیث مفهوم

قیدهای مختص و مشترک علاوه بر نقش اصلی (قیدی)، مفاهیمی را نیز به جمله یا برخی از عناصر جمله می‌افزایند و برحسب مفاهیم، می‌توان انواعی را برای آن در نظر گرفت این انواع به اجمال عبارتند از:

ـ قید استثناء[3]، مثال:

و این ممکن نیست *الاّ* به یُمن اتحاد مسلمین جهان.

مگر ای سحاب رحمت تو ببار بر تنه دوزخ
به شرار قهر سوزد همه جان صاسوی را
غمناکم و از کوی تو با غم نروم
جز شاد و امیدوار و خرّم نروم
ما بندان مقصد عالی نتوانست رسید
هم مگر پیش نهد لطف شما گامی چند

ـ قید استفهام یا قید پرسش، مثال:

چو نتوان راستی را درج کردن
دروغی را چه باید خرج کردن
که مگر عاشقی ای شیفته مرد
که بدینگونه ندی لاغر و زرد
چگونه طوف کنم در فضای عالم قدس
که در سراچهٔ ترکیب تخته بند تنم
چند می‌گویی سخن از درد و رنج دیگران
خویش را اوّل مداوا کن کمال این است و بس

چرا دیر کردی؟
آیا برمی‌گردی؟
کی به مدرسه خواهی رفت؟

ـ قید تردید[4]، مثال:

گویا هنوز برنگشته‌اند.
از قرار معلوم به‌زودی برمی‌گردند.
احتمالاً موفق خواهد شد.

ـ قید تأکید، مثال:

و موشان در بریدن شاخها جدّ بلیغ
می‌نمایند *البته* فتوری بدان راه نمی‌یافت
کند هر *ابنه* غیبت خود کوته دست
که در مقابله گفتن بود زبان مقال
حتماً روز شنبه نتیجه را اعلام می‌کنند.
جداً باید مبارزه کرد.

ـ قید ترتیب، مثال:

دسته دسته وارد کلاس شدند.
شرح حال آنان نکته به نکته در این کتاب آمده است.
اوّل اندیشه وانگهی گفتار.
اندک اندک جمع گردد وانگهی دریا شود.

ـ قید نفی، مثال:

ابداً با او کار نداشته باش.
ابر اگر آب زندگی بارد
هرگز از شاخ بید برنخوری
بهیچوجه ناراحت نباش.
اصلاً به تو نیازی نیست.

ـ قید تکرار، مثال:

باز هم به ما سری بزن.
زنده کنند و باز پر و بال نو دهند
هرچند پرکنید شما پر و بال گل
اگر بار دیگرش زیر آورد
به افکندش نام شیر آورد
نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد
عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد
امروز دوباره دیدمش.

ـ قید افزایش، مثال:

گفتی که به دل شکستگان نزدیکی
ما نیز دلی شکسته داریم ای دوست
من هم می‌توانم با شما بیایم.

قرآن، همچنین در شاعران نفوذ کرد و آنها را به تعهد باز آورد.

علاوه بر این، هوا نیز باید مناسب باشد.

دیگر، یونصر مردی بود عافیت نگر و حال جستن دیگر بود.

ـ قید مقدار، مثال:

در این باره اندکی بیندیش.

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است.

رشید را این اشارت، سخت خوش آمد.

کمی منصف باشید.

ـ قید حالت، مثال:

دیوانه وار سر به بیابان گذاشته بود.

مادرانه از او دلجویی کرد.

ـ قید زمان، مثال:

برآمد از دل فرزانگان نوایی خوش
که از تلاوت قرآن گسسته از سرود نماز
اکنون این چراغ روشنی بخش به خاموشی گراییده است.

سرانجام یکی از آثار ارزشمند تاریخی را دیدم.

معمولاً به هنگام پیری زندگی سخت‌تر می‌شود.

کنون بند بگشای از جوشنم
برهنه ببین این تن روشنم
پیوسته دلت شاد و لبت خندان باد.

ـ قید تشدید، مثال:

خوب خوب راه می‌رود.

این قلم عالی عالی می‌نویسد.

از درخت بالای بالا رفت.

ـ قید جهت، مثال:

آب دریا در سالهای اخیر خیلی پیش آمده است.

امیدوارم از نردبان ترقی پایین نیایی.

با خستگی از پله‌ها بالا رفتم.

ـ قید توضیح، مثال:

گفتم ساکت باش یعنی اصلاً حرف نزن.

در بزم دور یک دو قدح درکش و برو
یعنی طمع مدار وصال دوام را

ـ قید نگرش، مثال:

متأسفانه هنوز خبری نرسیده است.

خوشبختانه ملل اسلامی از خواب غفلت بیدار شده‌اند.

ـ قید تعجب، مثال:

عجب لاغر است!

چه متفکرانه حرف می‌زند!

ـ قید کیفیت، مثال:

خوش می‌دهد نشان ز جلال و جمال یار
تا در طلب شود دل امیدوار دوست
آهسته در را باز کردند.

آرام در گهواره‌اش خوابیده بود.

خیلی خوب لباس می‌پوشید.

پاورچین پاورچین از خانه خارج شد.

ـ قید تشبیه، مثال:

سر از البرز بر زد قرص خورشید
چو خون آلوده دزدی سر ز مکمن
دست خداوند باغ خلق دراز است
بر خسک و خار همچو بر گل و سوسن

ـ قید مکان، مثال:

من اینجا چون نگهبانم تو چون گنج
تو را آسودگی باید مرا رنج
همه جا خدا را ناظر اعمال خود بدانید.

ـ قید کمال، مثال:

سبز است در و دشت بیا تا نگذاریم
دست از سر آبی که جهان جمله سراپست
گوشم همه بر قول نی و نغمهٔ چنگ است
چشم همه بر لعل لب و گردش جام است

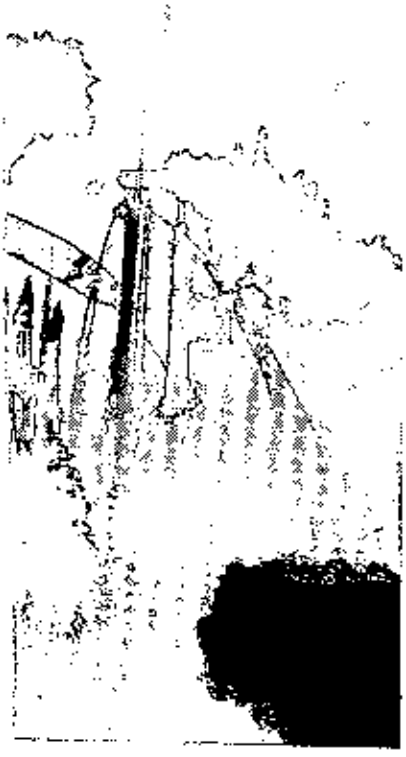
پاک فراموش کرده بودم که بیایم.

۱ ـ کلمهٔ پایین صفت نیست بلکه اسم محدوده‌ای از هر پدیده است و صفت آن پایینی است.

۲ ـ در این زمینه به مبحث جمله، «جمله‌های وابسته قیدی» رجوع شود.

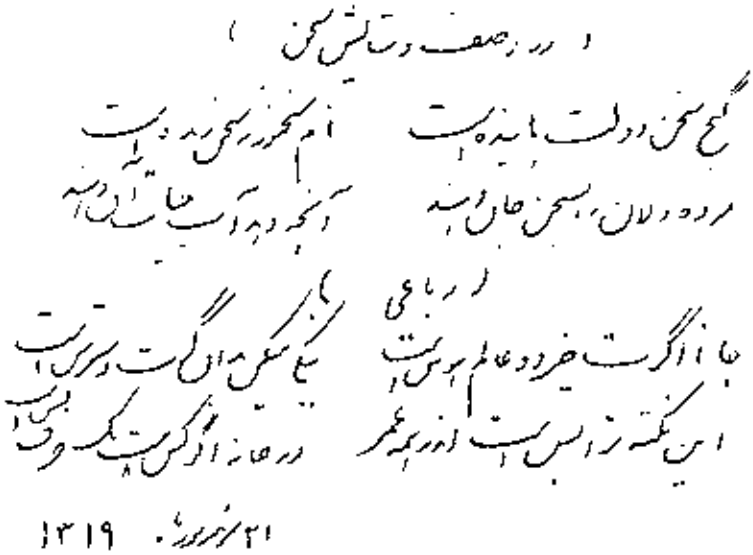
۳ ـ فرق این قید با متمم سازهایی که از کلمات استثناء هستند این است که قیدهای استثناء متمم ساز نیستند یعنی یک کلمه را مستثنی (متمم) نمی‌کنند بلکه مفهوم یک پیام را مستثنی می‌کنند.

۴ ـ کلمات گویی، انگار، شاید و... قید ترید نیستند بلکه جمله‌وارهٔ پایهٔ جمله‌های مرکب می‌باشند.



سایهٔ خورشیدسواران

استاد عبدالعظیم قریب



به مناسبت سوّم فروردین سالگرد درگذشت استاد عبدالعظیم قریب ادیب و استاد دانشگاه تهران (از بنیانگذاران تدوین دستور زبان فارسی)

زبان و ادبیّات پارسی و هُنر ایرانی بعد از ظهور اسلام و پیوستن ایرانیان به امواج فراگیر آیین الهی آن، چون دو بال پیکی بودند که هر دو به اتفاق در مناطق بزرگی از آسیا، خاورمیانه، خاوردور و از آسیای صغیر تا ماوراءالنهر و از تاجیکستان تا اقصی نقاط شبه قارهٔ هند را طی کردند، و با عبور از هر دیار قدر دیدند و بر صدر نشستند صدری که اندیشهٔ علمی و فرهنگی جامعهٔ زمان خود بود.

اوّلین دستورزبان فارسی موجود، از کاشغر چین به دست ما رسیده است که مربوط به قرن دهم هجری و دوّمی در مُلتان هندوستان به سال ۱۱۱۱ هـ. ق توسط شخصی به نام خواجه عبدالصمد نوشته شده است که تکمیل و تطوّر این امر هنوز در آن سرزمین ادامه دارد. سپس در کشور ترکیه عثمانی میرزا حبیب اصفهانی معروف به دستان که استاد زبان و ادبیّات فارسی در مکتب سلطانی اسلامبول و عضو انجمن معارف اسلامبول بود برای آموزش دانش‌آموزان اقدام به تألیف دستورزبان فارسی به نام (دستور سخن) کرد (۱۳۰۸ ق)، و از همان زمان اصطلاح و مشخصهٔ (دستور) تداول یافت. بعد از آن در ایران میرزا علی اکبر ناظم الاطباء، نامهٔ زبان آموز نحو و صرف زبان

فارسی را در سال ۱۳۱۶ ق در تهران منتشر ساخت.

از جمله استادان برجستهٔ ادب فارسی که به طور جدی در تکمیل و توسعه و ترویج و ادامهٔ این راه، مطالعه و تحقیق و بررسی خود را متمرکز نمود شادروان استاد عبدالعظیم قریب بود. او نیاز زمان خود را دریافت و به برآوردن ضرورت جامعهٔ فرهنگی همّت گماشت و در این راستا به خوبی در زمان خود موفق بود. در عصر تشتت آراء علمی در زمینه قوانین زبان فارسی و ساختارهای گوناگون آن که هنوز بازار گرم آن اختلافات همچنان باقی است؛ استاد عبدالعظیم قریب به جای ارائه نظریه‌های متفاوت و مختلف به تدوین و تکمیل اصول مقدماتی دستورزبان فارسی پرداخت و لازمهٔ آگاهی دانش‌آموزان و دانشجویان زبان و ادبیّات فارسی را در زمان مزبور در این باب فراهم ساخت و در طول بیش از شصت سال تدریس آثار هرچه کاملتری را به تناوب ارائه نمود: به همین جهت اگر او را بنیانگذار دستورزبان سنتی بنامیم سخنی به گزاف نگفته‌ایم.

وام‌گیریهای به جا از مشخصه و عناوین موضوعی علوم بلاغت چون معانی و بیان به منظور تدوین دستورزبان فارسی همچون سایر تألیفات همانند و تقسیم‌بندی مطالب و مندرجات آن از جمله خصوصیات آثار استاد در این باره است.

اگرچه با ترویج زبان‌شناسی و توسعهٔ حوزه‌های گستردهٔ آن در جامعهٔ علمی امروز، دستور سنتی عملاً کاربرد خود را از دست داده است امّا باید پذیرفت که تنقیح و بررسی و تهیه معادله‌هایی در خور و شایسته برای دستور سنتی به عنوان اوّلین گام در تطوّر این آثار بنیادی و آغازین امری ضروری است که هنوز متخصصان امر به آن نپرداخته‌اند و شاید این گسستن و تحوّل زیربنایی موجب تضادهای موجود گردیده است.

استاد عبدالعظیم قریب علاوه بر توجه به دستورزبان در تصحیح متون ارزشمند فارسی نیز سعی بلیغ مبذول داشت که از آن جمله تصحیح کلیله و دمنه نصرالله منشی بود که بارها منتشر گردید و تا انتشار تصحیح شادروان مجتبی مینوی یکی از متون مورد رجوع و معتبر کلیله و دمنه به شمار می‌رفت.

اقدام پیگیر و بررسی مستمر در موضوع دستورزبان فارسی از سوی استاد عبدالعظیم قریب همزمان با تبلیغ جهت‌دار تعویض خط فارسی بود، که توسط عده‌ای از هوراکشان باشگاه مهر عنوان شد و جز رأس آنان که از شخصیت‌های صاحب‌صلاحیت درادب‌فارسی بود و سخنی برگرفته از دانش‌های خود با تطبیق و تعمق می‌گفت سایقی آنان امروز که چندین دهه از آن واقعه می‌گذرد، اثبات شد که حتی غباری در عرصهٔ فرهنگ و ادب فارسی نبودند امّا در این سوی قضیه و در مقابل آن حرکت شوم، بزرگانی چون عبدالحسین زرین کوب، محیط طباطبایی، ذبیح‌اله صفا، امیری فیروزکوهی و... از شایستگی و توانایی خط فارسی دفاع می‌کردند، در این برهه استاد عبدالعظیم قریب در مسیر ابده و اعتقاد خویش سرگرم تدوین و ارائه یافته‌های تکمیلی خویش بود و بر روی جلد کتاب‌های دستورزبان فارسی که به قطع جیبی با قیمت سه ریال منتشر می‌شد این رباعی را که گویا سرودهٔ خودش بود، می‌نوشت که:

آنکو به زبان خویشتن درماند
نادان بود ار در صد زبان می‌داند
فرزند وطن به هر زبان ره جوید
دستورزبان فارسی گر خواند

او گهگاه بر سبیل تفنن شعر نیز می‌سرود امّا آنچه بیش از هر چیز در شخصیت این بزرگمرد جلوه گر بود؛ دیانت، تقوی و اعتقاد او به شغل معلمی بود؛ استاد جلال‌الدین همایی دربارهٔ ایشان می‌نویسد: (روانش شاد باد که حدود هفتاد سال از سنهٔ ۱۳۱۷ قمری تا سه چهار سال قبل از فوتش علی التوالی به کار معلمی اشتغال داشت. مؤلفاتش از دورهٔ (دستورفارسی) و دورهٔ (فرائد الادب) سالیان دراز کتاب اختصاصی مدارس ایران بود و حقاً می‌توان او را از پیشقدمان و بابه‌گذاران معارف جدید شمرد، رحمة الله علیه و رحمة واسعة.

مرحوم‌قریب مردی سخت‌متدین ووظیفه‌شناس و دقیق و درستکار بود، در تمام دورهٔ معلمی یک دقیقه تأخیر و یکساعت غیبت بدون عذر موجه نداشت. حقیر [استاد همایی] مدتی متمادی در دبیرستان نظام و دانشکده ادبیات با وی همکاری و مخصوصاً در امتحانات آخر سال با او شرکت داشته‌ام. به حقیقت می‌گویم که در جرگهٔ معلمان امروزی مردی به آن امانت و دیانت و صحت عمل و تقوی و شوق کار ندیده یا کمتر دیده‌ام.)

(تاریخ فوت از استاد جلال الدین همایی)

پیشوای اهل دانش میرزا عبدالعظیم
پیر فرهنگ و ادب استاد نامور قریب
از پس هفتاد ساله خدمت فرهنگ کرد
از جهان رحلت دریغا مرد خدمتگر قریب
در خلوص نیّت و تقوی و جهد و شوق کار
بود در اقران خود یکتا و بی‌همسر قریب
او پدر بود و معارف همچنان فرزند او
مادر ایّام مثل پرورد دیگر قریب
خواستم تاریخ فوتش از (همایی سنا)
کز صمیم دل دریغا گوی باشد بر قریب
در جوابم گفت: چون (عبدالعظیم) از جمع رفت
گو «دریغ و حیف استاد ادب پرور قریب»
(۱۳۸۴ ق)

استاد عبدالعظیم قریب از اعضای پیوستهٔ فرهنگستان ایران بود. از آثار ایشان تألیفات زیر را می‌توان نام برد:

قواعد فارسی (صرف و نحو فارسی) (۳ جلد)

دستور زبان فارسی (۴ جلد) (۱۳۲۵ ش)

دستور زبان فارسی به همراهی چهار استاد دیگر (۲ جلد)

پاوندهای اتصاف و مالکیت (نامهٔ فرهنگستان، دورهٔ ۲، ش ۲، بهمن ۱۳۲۳): ۴۴-۴۸

کتاب املاء (۳ جلد)

قرائت فارسی (با همکاری چند تن از فاضلان (۲ جلد)

کتاب فارسی (از انتشارات مؤسسهٔ وعظ و خطابه)

بدایة الادب، فواید الادب (۶ جلد)

تصحیح کلیله و دمنه نصرالله بن عبدالحمید (که مکرر به طبع رسیده)

تصحیح گلستان سعدی با مقدّمهٔ مشروح

تصحیح بوستان سعدی

تصحیح تاریخ برامکه به ضمیمهٔ رساله‌ای در احوال برمکیان.

مرگ استاد عبدالعظیم قریب به سبب شکستگی استخوان پا بود که پس از عمل جراحی به علت کهولت به تدریج قوای او را تحلیل نموده و منجر به غروب خورشید زندگانیش گردید. و به قول اسداله عاطفی شاعر معاصر:

تنها نه پا شکست ز سر تا به پا شکست
موجم که انتهای من از ابتدا شکست

شیوه بیان در رباعیات عطار و خیام

محمدرضا شفیعی

قبل از وارد شدن به موضوع رباعیات عطار، کمی مسیر بحث را به سراغ خود «رباعی» می‌بریم و نکاتی چند، از این نوع قالب شعری، بازگو خواهیم کرد.

«رباعی» یکی از قالبهای شعر اصیل فارسی است که به نام چاردانه معروف است.

چنانکه استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در مقدمهٔ مختارنامه نوشته‌اند: «رباعی یکی از نابترین قوالب شعر فارسی است و یکی از اصیل‌ترین و کهن‌ترین انواع آن. بعضی از استادان معاصر حدس زده‌اند که رباعی از راه چین از ترکستان، به خراسان آمده باشد. هرچه بیاشد با اطمینان خاطر می‌توان گفت که رباعی از زبان عربی گرفته نشده، و در زبان عربی، رواج هم نیافته و از توفیق برخوردار نبوده است.»[1]

این نوع شعر، چون دارای ۴ مصراع است؛ بنابراین رباعی سُرایی که می‌خواهد رباعی بگوید باید بتواند تمام آن چیزهایی را که می‌خواهد بیان کند، پس پرداختن به این نوع شعر، و سرودن آن کار چندان آسانی نیست. زیرا شاعر معمولاً در «مصراع اوّل و دوّم» قالب اصلی را بیان می‌کند و در «مصراع سوم و چهارم» به نتیجه‌گیری می‌پردازد و با آنچه که می‌خواهد پاسخ گوید، در مصراع سوم و چهارم به پایان می‌برد. به عنوان نمونه، به یکی از رباعیهای «حکیم عمر خیام» به نقل از «نزهة المجالس» جمال خلیل شروانی اشاره می‌کنیم.

«ترکیب پیاله‌ای، که در هم پیوست
بشکستن آن، روا نمی‌دارد مست
چندین سر و پای نازنین، از سر دست
از مهر که پیوست و، به کین که شکست؟»[2]

در این رباعی می‌بینیم که قالب اصلی شعر، در مصراع سوم و چهارم به نوعی با سؤال مطرح شده است. در صورتی که در دو مصراع اوّل (بیت اوّل) قالب سخن بیان شده است و سپس در مصراع سوم و چهارم با سؤال به پایان رسیده است. البته این رباعی یکی از بهترین رباعیهای خیام است و چون خیام یکی از بزرگترین رباعی سرایان از لحاظ شهرت و کیفیّت مضمونی و معانی است، بنابراین توانسته است با بهترین مضمون سازی ممکن و ترکیب نوع کلمات در جای مناسب خویش، این رباعی و دیگر رباعیهای اصیل خودش را، بسراید که شاید در طول تاریخ زبان فارسی، نتوان مانند این رباعی و رباعیات دیگر از لحاظ مضمون‌سازی و کیفیّت بیان موضوعی، سراغ داشت.

در کتاب «موسیقی شعر» آمده است که: «رباعی، نوعی شعر ایرانی خالص بوده که سالها قبل از نولّد رودکی در مجامع صوفیه با آن سماع می‌کرده‌اند.» یا این که: «رباعی، در اصطلاح صوفیه بیشتر بر شعرهای فلکلوری، یا شعرهایی که گویندگانش ناشناخته بوده‌اند، اطلاق می‌شده است و غالباً سرودهٔ مردم عاشق پیشهٔ کوچه و بازار بوده است.»[3]

از جهت موضوع، رباعی دامنهٔ بسیار متنوعی دارد، علاوه بر این که زبان مردمی و عامی و همچنین صوفیان از آن جهت مراسم سماع استفاده می‌کرده‌اند، می‌توان در آرزوها و خواسته‌های لحظه‌ای شاعران کاربرد آن را

به وضوح مشاهده کرد. در مقدّمهٔ مختارنامه آمده است: «در بیشتر قوالب شعر فارسی، همیشه «فرم شعر» است که بر تجربهٔ شاعرانه تقدّم دارد، ولی در رباعی، «لحظه و تجربهٔ شعری» غالباً بر فرم مقدّم است و به همین دلیل در مختارنامه [مجموعه رباعیات فریدالدّین عطار نیشابوری]، لحظه‌ها و تجربه‌های روحی عطار، به مراحل بیشتر و متنوع‌تر از دیگر آثارش نمودار است.»[۳]

«رباعی» خصوصاً در بیان اندیشه‌های حکیمانه [مانند رباعیهای اصیل خیام و بعضی از رباعیهای عطار] نقشی بسیار عظیم داشته است چرا که اکثر قریب به اتفاق رباعیهای اصیل خیام، از همین مقوله است.

مطلب دیگر مربوط به رباعی، عرفانی و صوفیانه است. البته در رباعی همراه مضمون عرفانی، «مضامین عاشقانه» هم بسیار یافت می‌شود. در رباعیّات اوحدالدین کرمانی (۶۳۵ـ۵۶۱ هـ. ق) که خود، دیوان مخصوصی به این نوع قالب شعری اختصاص داده است به وفور مضامین عرفانی یافت می‌شود یا در رباعیّات عطار نیشابوری (۵۴۰ـف۶۱۸هـ.ق) و در رباعیات شیخ فخرالدّین ابراهیم همدانی متخلّص به عراقی (۶۱۰ـ۶۸۸ هـ. ق) رباعیات عرفانی با مضامین عاشقانه بافت می‌شود.[۵]

نتیجهٔ این سخنان در مقدمهٔ آقای دکتر محمدامین رباعی در نزهة المجالس چنین آمده است: «امّا رباعی کارنامهٔ زندگی همهٔ ایرانیان است از عشقها و رنجها و حسرتها و آرزوها و سنمدیدگیها و ناکامیها و رندیها و قلندریها و خواستنها و نرسیدنها...»[۶]

حال، اگر در این «۴ مصراع» شعری، کلمه‌ای ضعیف و نامأنوس و یا مضمون‌سازی و کیفیّت موضوعی در سطحی پایین به کار برده نشود، دیگر رباعی آن زیبایی کلام خود را از دست می‌دهد، و این جاست که رباعی سرایی، آنهم در نوع خوب و عالی، دیگر کار آسانی تلقی نخواهد شد.

اکنون می‌پردازیم به تطبیق رباعیهای عطار نیشابوری و نوع مضمون‌سازی آن.

فریدالدّین ابوحامد محمدبن ابراهیم معروف و مشهور به عطار نیشابوری حدوداً به سال (۵۴۰ هـ. ق) متولّد شده است؛ او رباعیّات خویش را جمع‌آوری نموده و نام آن را، «مختارنامه» نامیده است. این دیوان در ۵۰ باب متنوع و گسترده جمع‌آوری شده است.

عطار در مقدمهٔ دیوانش در مختارنامهٔ گفته است:[۷]

«... اگر انتخابی کرده شود و اختیاری دست دهد از نظم و ترتیب، نظام و زینت او بیفزاید و از حسن ایجاز، رونق او زیاده گردد. پس بنابر حکم دواعی اخوان دین، رباعیاتی که گفته شده شش هزار بیت بود، قریب هزار بیت شسته شد که لایق این عالم نبود و بدان عالم فرستادیم... و از پنج هزار دیگر که باقی ماند این مقدار که درین مجموعه است اختیار کردیم بدین ترتیب و باقی در دیوان گذاشتیم، و من طلب و جدّ و جد. و نام این «مختارنامه» نهادیم و گمان آنست، و این یقین است که هیچ گوینده‌ای را مثل این مجموعی دست نداده که اگر دست دادی هر آینه روی نمودی و ابیات از سر کارافتادگی دست داده نه از سر کار ساختگی و از تکلّف مبرّاست. چنانکه آمده است نوشته‌ایم، و در خون می‌گشته.»

دولتشاه سمرقندی هم در کتاب تذکرة الشّعراء خود اشاره‌ای به مختارنامه عطار کرده است ولی تعداد رباعی که او ذکر کرده بسیار بیشتر از واقع است.[۸]

نکته‌ای که بدان برخورد می‌کنیم، این است که بسیاری از رباعیّاتی که در دیوانهای مختلف «خیّام» به چاپ رسیده است، در واقع از خیام نیست حتی این تعداد رباعیها به ۱۲۰۰ عدد هم رسیده است، تعدادی از همین رباعیّات که در دیوانهای رباعیّات خیام وجود دارد، از آن فریدالدّین عطار نیشابوری است که در مختارنامه به ثبت رسیده است، و ما به تعدادی از آن اشاره خواهیم کرد.

قبل از وارد شدن به این موضوع، اشاره به نکته‌ای حائز اهمیّت است و آن این که نسخه‌ای که استاد دکتر شفیعی کدکنی در تصحیح مختارنامه به کار برده است، عبارت است[۹] از نسخهٔ استامبول با تاریخ ۸۲۶ هـ. ق که نسخه‌ای بسیار صحیح و از لحاظ قراین لفظی و زبان‌شناسی به مراتب کهنه‌تر از نسخه‌های دیگری است که ایشان از آنها استفاده کرده‌اند [منظور نسخه‌ای به خط اسفرایی به تاریخ ۷۳۱ است که نسخهٔ استامبول با تاریخ ۸۲۶ هـ. ق از آن قوی‌تر است.]

و خود استاد دکتر شفیعی کدکنی در مقدّمهٔ مختارنامه در ص ۱۶/۱۵ نوشته‌اند:

«ارزش این کتاب (مختارنامه)، علاوه بر این که یکی از شش اثر مسلّم عطار شاعر بزرگ متصوّف ایرانی است، و علاوه بر ارزشهای عرفانی و زبانی و ادبی‌ای که دارد، در راه خیام‌شناسی نیز از اعتبار بسیار برخوردار است، چرا که بسیاری از معروف‌ترین و زیباترین رباعیهایی که به نام خیام شهرت یافته، بر اساس نسخه‌های قدیمی این کتاب، همگی از آن عطارند و انتساب آنها به خیام حداقل مربوط به دو قرن بعد از نوشته شدن نسخه‌های متن این کتاب است.»[۱۰]

لازم به توضیح است که اکثر رباعیّاتی که در تذکره‌های شعری، به نام خیّام ثبت شده است، در زمان خود شاعر نبوده است. بلکه خیام در زمان خود و چندین سال بعد از فوت وی، بیشتر به عنوان یک دانشمند و حکیم و ریاضیدان مشهور بوده است، رباعیهای خیام به غیر از چند عدد آنها که چندین سال بعد از فوت او، در کتب تذکره و تاریخ و عرفان آمده است، بقیه در قرون ۹/۸/۷ به بعد به شکل منسجم‌تری ضبط و ثبت شده است.

لذا این تأکید بیشتری است بر این که، نسخه‌های معتبر مختارنامه، همگی در صحّت

رباعیّات عطار نیشابوری وجود دارد. حال به چند رباعی عطار که در اکثر رباعیّات خیام به اشتباه آمده است، اشاره می‌کنیم:

«بر بستر خاک خفتگان می‌بینم
در زیرزمین نهفتگان می‌بینم
چندان که به صحرای عدم می‌نگرم
ناآمدگان و رفتگان می‌بینم.»

مختارنامه/ ص ۱۲۰

باب ۲۴/دکتر شفیعی کدکنی

«تا کی گویی زچار و هفت ای ساقی
تا چند زچار و هفت تفت ای ساقی
هین قول بگو که وقت شد ای مطرب
هین باده بده که عمر رفت ای ساقی.»

باب ۴۴/ مختارنامه / ص ۲۰۹

«بر چهرهٔ گل شبنم نوروز خوشست
در باغ و چمن روی دل افروز خوشست
از دی که گذشت هر چه گویی خوش نیست
خوش باش و زدی مگو که امروز خوشست.»

باب ۴۴/ مختارنامه / ص ۲۱۰

«مهتاب به نور دامن شب بشکافت
می خور که دمی خوشتر ازین نتوان یافت
خوش باش و بیندیش که مهتاب بسی
خوش بر سر خاک یک بیک خواهد تافت.»

باب ۴۴/ مختارنامه ص ۲۱۱

«چون عهده نمی‌کند کسی فردا را
یک امشب خوش کن دل پرسودا را
می‌نوش به نور ماه ای ماه که ماه
بسیار بتابد که نیابد ما را.»

باب ۴۴/ مختارنامه ص ۲۱۱

«روزی که بود روز هلاک من و تو
از تن بسرهد روان پاک من و تو
ای بس که نباشیم و زین طاق کبود
مه می‌تابد بر سر خاک من و تو.»
«می خور که فلک بهر هلاک من و تو
قصدی دارد بجان پاک من و تو
بر سبزه نشین که عمر بسیار نماند
تا سبزه برون دمد ز خاک من و تو.»

باب ۴۴/مختارنامه ص ۲۱۳

بسنگر ز صبا دامن گل چاک شده
بلبل ز جمال گل طربناک شده
در سایهٔ گل نشین که بس گل که زباد
بر خاک فرو ریزد و ما خاک شده.»

باب۴۵ لمختارنامه ص ۲۱۵

رباعیهایی که در بالا ذکرش آمد، در اکثر دیوانهای مختلف رباعیّات خیام به نام خیام ذکر شده است. البتّه رباعیهای دیگری هم هست که از گویندگان دیگری است. در آن حجم وسیع رباعیّات عطار نیشابوری، رباعیّات بالا که ذکرش رفت، بیشتر به رنگ و بوی رباعیهای خیام و به اصطلاح خیّامی است. به صراحت و به جرأت چون این دو (عمر خیام و عطار نیشابوری) همشهری بوده‌اند، و مهمتر این که سال وفات خیام به نقل از منابع حدوداً ۵۱۷ هـ. ق بوده است و چون فریدالدّین عطار حدوداً ۵۴۰ هـ. ق متولّد شده است، پس عطار بعد از خیام شاید در گرفتن مضامین شعری در رباعیّات از حکیم عمر خیام استفاده کرده باشد.

به این دلیل که هر دو حدوداً در یک زادگاه بوده‌اند. خیام از نیشابور و عطار از نیشابور ساکن در کدکن با این که: محیط جغرافیایی هر دوی آنان نسبتاً یکی است و اگر خیام در زمان خویش سرسبزی و خوش آب و هوایی، وجود کوزه‌گری و سفال‌سازی، را درک کرده است این وضع محیطی و اقلیمی برای عطار هم، نسبتاً درک شده است. و به گفتهٔ آقای دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن در کتاب جام جهان بین ص ۲۲۱ که:

«خاک نیشابور برای تبدیل شدن به سفال و کاشی استعداد خاصی داشته و این معنی از اشیایی که از زیر خاک بیرون می‌آید پیداست؛ و از اشاره‌های مکرّر خیام نیز به اشیاء سفال و کاشی از این موضوع فاش می‌شود.»[۱۱]

ایشان در ص ۲۳۵ همین کتاب نوشته‌اند: «آنچه به آسانی می‌توان قبول کرد، وجود تعداد زیادی کوزه‌گری و کوزه‌فروشی بوده است در شهر.» باز در همین صفحه [۲۳۵ و ۲۳۶] مجدداً این چنین می‌نویسند: «شاید بی‌پایه نباشد اگر بگوییم که وضع خاص طبیعی شهر، خیام را در ادراک معنایی که در «سبزه و گل» می‌دیده یاری کرده است.

به نظر او بدن آدمی خاک می‌شود و از آن خاک «سبزه و گل» می‌روید، بنابراین هر جا سبزه و گل بود، اندیشهٔ ما به سوی زندگانی‌های پیشین، به سوی درگذشتگان راهبری می‌کرد.»

اشارهٔ عطار به کوزه این طور زیبا و به شکلی خیام‌وار آمده است و به راحتی می‌توان دریافت که زبان خود عطار است.

«هر کوزه که بیخود به دهان باز نهم
گوید بنشو تا خبری باز دهم
من همچو تو بوده‌ام در این کوی ولی
نه نیست همی گردم و نه باز رهم.»

باب ۲۴/مختارنامه ص ۱۲۰

«خون دل من که هر دم افزون گردد
دریا دریا ز دیده بیرون گردد
وانگه که ز خاک تن من کوزه کنند
گر آب در آن کوزه کنی خون گردد.»

باب ۲۶/مختارنامه ص ۱۲۷

اشارهٔ حکیم عمر خیام به کوزه و کوزه‌گری بسیار زیبا، بیان شده است و فقط خاص خیام است و قدرت بیان مضمونی و موضوعی آن چقدر زیبا سروده شده است.

«از کوزه‌گری کوزه خریدم باری
آن کوزه، سخن گفت ز هر اسراری؛
شاهی بودم، که جام زرّینم بود
اکنون شده‌ام، کوزهٔ هر خمّاری.»

نزهة المجالس / ص ۶۰۱

باب ۱۵/در معانی حکیم عمر خیام شمارهٔ ۴۰۳۴

«در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش
دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
از دستهٔ هر کوزه، برآورده خروش:
صد کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش»
نزهة المجالس ص ۶۰۱
باب ۱۵/شمارهٔ ۴۰۳۲

چنانکه استاد گرامی دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب هم در کتاب «با کاروان حُلّه»[۱۲] در ص ۱۰۱ در این زمینه نوشته‌اند: «... دیدار کوزه‌گر و کوزه‌فروش مکرّر او را به یاد تحوّل و تغییر می‌اندازد که ممکن است قالب انسان را به صورتهای گونه‌گون در بیاورد.»

حال به راحتی می‌توان نمونه‌هایی که ذکر شد، درباره‌اش قدرت بیان و تصویر خیال شاعرانه را قضاوت کرد، و ما این قضاوت را به خوانندگان می‌سپاریم.

تمام رباعیّات عطار نیشابوری از این دسته نیست. با قدرت بیانهای متفاوت. حتی بعضی هم در سطح پایین‌تری سروده شده است، در زمینه استفادهٔ عطار از بیان و اندیشهٔ خیام، شادروان استاد مجتبی مینوی در کتاب پانزده گفتار ص ۳۰۷ نوشته‌اند: «شاید بتوان گفت که خود منطق‌الطیر خالی از تأثیر رباعیّات خیام نبوده است، زیرا که هر دو شاعر از اهل یک شهر بوده‌اند و محتمل است که تعظیم و تبجیل نسبت به مقام آن عالم ریاضی و شاعر بزرگ از زمان جوانی جزء تربیت عطار بوده است.»[۱۳]

امّا نکتهٔ بسیار مهمّ و آن اینست که بعضی تصور کرده‌اند که چون خیام دارای چند رسالهٔ فلسفی است، پس به طبع چنین نتیجه گرفته‌اند که بیان شعری در رباعیّات خیام، چه آنان که به اصالت قوی از خیام است و چه منسوب و غیر خیّام، فلسفی است، مانند این جملهٔ در کتاب «حکیم عمر خیام و زمان او»[۱۴] نوشتهٔ آقای عبدالرحیم شهولی «خیام در شعر فیلسوف است و از زبان شعر در بیان نکات فلسفی کوششی تمام دارد و آموختنی‌های فلسفی را که حقیقت زندگی است ضرورتاً به کار گرفته.»

اگر شاعری مثلاً دربارهٔ مرگ، فرصت شمردن وقت، زیبایی زندگی در کنار نعمتهای آن، بی‌وفایی روزگار غدّار و غیره... سخن بگوید آیا شعرش را باید فلسفی تلقی کرد، حکیم فردوسی هم به این نکات توجه و اشاره کرده است، خیام و بعضی رباعیّات عطار که کم هم نیست، هیچ کدام فیلسوفانه نیست، خصوصاً رباعیّات خیام (آنانی که اصالتاً از خیام است) که تمامشان حکیمانه است. خیام نسبت به این مسایل، حکیمانه برخورد کرده است همچنین فردوسی آنجا که می‌گوید: «اگر مرگ داد است بیداد چیست؟» و جواب می‌دهد: «از این راز جانِ تو آگاه نیست» و از آن در می‌گذرد.

در رباعیّات عطار، بیان فلسفی وجود ندارد، زبان در مجموع صوفیانه یا حتی از زبان «شمع و پروانه و گل» صحبت می‌کند. ولی در هیچ جایی در رباعیّات بیان فلسفی وجود ندارد حتی آنجایی که بیان، خیام‌وار می‌شود و ما در مطالب بالا، از آن سخن گفتیم. به عنوان نمونه در این رباعی:

«گل گفت: که گه زخم زند صد خارم
گه باد به خاک ره فشاند خوارم
گه مرد گلاب گر بر آتش نهدم
آخر من غم کش چه جنایت دارم؟»
باب ۴۵/مختارنامه ص ۲۱۷

یا این رباعی عطار که بیانی عارفانه و صوفیانه را به یاد می‌آورد، نام این باب، در توحید باری «عزّ شأنه» است که در باب اول مختارنامه ص ۹ آمده است:

«هر نقطه که در دایرهٔ قسمت تست
بر حاشیهٔ مساحهٔ نعمت تست
در سبحهٔ ذرّه‌ای اگر بشکافند
دریا، دریا، جهان جهان رحمت تست.»
باب اوّل / مختارنامه ص ۹

با این حال رباعیّات اصیل خیام از مقولهٔ فلسفی نیست، این کلام در رباعیّات عطّار صادق است. هرچند عطّار یکی از شعرای پیش کسوت عرفان است اگر رباعیّاتی را که رنگ و بوی اندیشه‌های خیّامی دارد، گزیده کنیم، می‌توان او را بزرگترین رباعی‌سُرا دانست، ولی واقعیت این است که، لحن خیام و اندیشه‌اش مخصوصاً، با ترکیب مضمونی کلمات، جلوه‌ای دیگر به شعرش داده است. و ناله‌های او در رباعیّاتش به وضوح منعکس و نمایان است. هرچند بعضی از این مضامین را در رباعیّات عطار داریم. به عنوان نمونه این رباعی عطار، یادآور رباعیهای حکیم عمر خیام است:

«ای دل دانی که کار دنیا گذری است
وقت تو گذشت رو که وقت دگریست
بر خاک مرو به کبر و بر خاک نشین
کاین خاکِ زمین نیست، تن سیم بریست.»
باب ۲۴/مختارنامه ص ۱۴۹

این دو که یکی از حکیمان بزرگ است (حکیم عمر خیام) و دیگری از بزرگان شعر عرفانی (عطّار نیشابوری) هر دو به محیط جغرافیایی توجه‌ای دقیق و نکته‌بین داشته‌اند، زندگی را: با تمام خوبی و بدی آن لمس، کرده و از پسِ آن مرگ را گوشزد کرده‌اند، به این خاطر است که تصاویر خیال‌انگیز رباعیهای آنان، بسیار زنده و تکان‌دهنده است. گویی خواننده با خواندن این رباعیها در سوگِ رفتگان، متأثر و غمگین می‌گردد و با آنان همدلی می‌کند. سخن را با این دو رباعی به پایان می‌برم:

«بر جان و تن بیش بها می‌گریم
بر غرقت این دو آشنا می‌گریم
ای جسان و تن به یکدیگر یافته اُنس
بر روز جدایی شما می‌گریم.»
باب ۱۰/مختارنامه ص ۶۲

«دیدی تو که محنت زده و شاد بمُرد
شاگرد به خاک رفت و استاد بمُرد
آن دم مردی که زاده‌ای از مادر
این مایه بدان که هر که او زاد بمُرد.»
باب ۲۷/مختارنامه ص ۱۰۸

پرسش و پاسخ

زیرنویسها

(۱) ص ۱۲ / مختارنامه. مجموعهٔ رباعیات عطّار نیشابوری تصحیح دکتر شفیعی کدکنی انتشارات توس. ۱۳۵۸

(۲) ص ۶۰۰ / نزهة المجالس جمال خلیل شروانی تصحیح دکتر محمد امین ریاحی انتشارات زوّار چ اوّل: ۱۳۶۶

(۳) ص ۴۷۷ / موسیقی شعر دکتر شفیعی کدکنی انتشارات آگاه چ سوم: ۱۳۷۰

(۴) ص ۱۲ / مختارنامه.

(۵) رجوع شود به دیوان رباعیات اوحدالدین کرمانی تصحیح احمد ابومحبوب انتشارات سروش چ اوّل: ۱۳۶۶ و ر. ک. کلیات دیوان فخرالدین ابراهیم همدانی به اهتمام: غلامرضا قیصری انتشارات جاویدان

(۶) ص ۴۰ / نزهة المجالس

(۷) ص ۳ / مختارنامه متن اصلی از عطار نیشابوری

(۸) ر. ک. تذکرة الشعراء دولتشاه سمرقندی محمد رمضانی کلالهٔ خاور چ دوّم. ۱۳۶۶

(۹) ر. ک. به ص ۶۵ / ۶۶ / ۶۷ مختارنامه

(۱۰) ر. ک. ص ۱۶/۱۵ مختارنامه

(۱۱) ص ۲۲۱ جام جهان‌بین دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن انتشارات ابن سینا چ سوم: ۱۳۴۹

(۱۲) ص ۱۰۱ «با کاروان حُلّه» دکتر عبدالحسین زرین‌کوب انتشارات آریا تهران ۱۳۴۳

(۱۳) ص ۴۰۷ پانزده گفتار شادروان مجتبی مینوی انتشارات دانشگاه تهران سال ۱۳۳۳

(۱۴) ص ۷۸ حکیم عمر خیام و زمان او نوشتهٔ آقای عبدالرحیم نهولی انتشارات گوتنبرگ چ اوّل ۱۳۵۳

از آباده، دوست عزیز آقای روئین تن فرهمند دبیر ادبیّات

با اهداء سلام

از اظهار محبت و ارسال شعرتان سپاسگزاریم. توانایی شعربنان ستودنی است اما حال و هوای شعرتان قدمایی است. از همان آغاز اندکی در پی فضایی تازه بوده‌اید. اما دریغا در ادامه بازمانده‌اید، ردیفی به این زیبایی و لطافت؛ و وزنی به این روانی، احساسی تازه و مضامین و ترکیبهای تازه نیز طلب می‌کند به نظر شما اگر این شعر را به یکی از شاعران مثلاً دوره بازگشت نسبت دهند تردیدی ایجاد می‌شود؟ حتماً شعر موفق امروز را بخوانید. ترکیبهایی مانند گیسوی چلیپا، شکرین خواب سحر، میان و مو ــ به کردار صبا و مجنون، دیرفنا، دختر تاک، هم فرسوده و هم در تولید انبوه به کار رفته‌اند؛ بی‌شک با این توانایی که شما دارید می‌توانید خالق بهترین و گیراترین آثار باشید. چشم براه سروده‌های تازه‌تان هستیم.

از مشهد، خانم سعیده شجاع رضوی

غزل «حق هق غریب» با همهٔ زیبایی و لطافتهایی که در ابیات دوم و سوم و پنجم دارد متضمّن چند اشکال است.

۱ ــ در بیت آغازین (مطلع)، مصراع دوم هیچ ارتباط و قرینه معنایی مشخص ندارد. اشکم ولی شفسایق دل را خریده‌ام. «اشک شقایق را خریده است» اگر با قرینه‌ای که «خریدن» را قابل قبول سازد همراه بود، مشکلی نداشت.

۲ ــ بیت چهارم دستت عطای میکده .... فضای شعر را از شعر امروز تا حدود قرن هشتم عقب بُرده است. فضای واژگان و سمبلها باید یکدست باشد.

۳ ــ تعارض معنایی میان بیت آخر و ابیات قبلی وجود دارد.

سرکار خانم حمیده یداللّهی

با اهداء سلام

از محبت و لطف شما نسبت به مجله خودتان سپاسگزاریم. فعلاً بابی تحت عنوان داستان در مجله نداریم.

از زیباشهر مشهد، برادر عزیز آقای شیرعلی تاج‌نیا

سلام علیکم

نامه‌تان دریافت شد. این همه شور و شوق و الهام‌گیری نیربک باد، پیش از این، ترکیب زیبای لالهٔ دل بخصوص در شعر شاعران سبک هندی به کار گرفته شده است اما نه بدین معنی و کاربرد که اشارت داشته‌اید. از ارسال نامه و شعرتان سپاسگزاریم. لالهٔ دلتان شکفته‌تر باد.

تمثیل و ارسال مثل

احمد ابومحبوب

تمثیل یکی از تکنیکها و صنایع مهّم بدیعی است که غالباً در آثار ادبی کهن به کار گرفته شده است اما برای شناساندن و آموزش آن غالباً تعریفهای دقیق و جامع و مانعی به دست داده نشده است. نگاهی به تعریفهای گوناگون می‌اندازیم و به تجزیه و تحلیل آنها می‌پردازیم.

در فارسی، گروهی تمثیل را از انواع استعاره دانسته‌اند. از جمله شمس قیس می‌گوید: «آن هم از جملهٔ استعارات است الاّآنک این نوع استعارتی است به طریق مثال، یعنی چون شاعر خواهد کی به معنی استارتی کند لفظی چندکی دلالت معنی دیگر کند بیارد و آنرا مثال معنی مقصود سازد و از معنی خویش بدان مثال عبارت کند.»[1]

بدایع الافکار نیز همان تعریف المعجم را به طریقی آورده و گفته است: «... از جملهٔ استعاراتست الاّ آنکه این استعارت برطریق مثال مذکور می‌گردد... ایراد معنی مقصود است به طریق مثل.»[2] اما با تعریفی که از استعاره داریم، باید لفظی در معنای غیر حقیقی خود با علاقهٔ مشابهت بیاید، امّا در تمثیل معنای غیر حقیقی وجود ندارد بلکه این در واقع شیوه‌ای از برهان است و برای اثبات و استحکام نظر، مثالی آورده می‌شود که عمدتاً از محسوسات است؛ بنابراین نمی‌توان آن را نوعی استعاره دانست؛ باز اگر آن را نوعی تشبیه می‌شمردند بهتر بود، چنان که برخی نیز آن را «تشبیه تمثیل» نام نهاده‌اند.[3]

استادهایی در «صناعات ادبی» می‌گویند: «عبارت نظم یا نثر را به جمله‌یی که مَثَل یا شبیه مَثَل و متضمّن مطلبی حکیمانه است بیارایند.»[4] این تقریباً همان تعریف «ترجمان البلاغه» است که می‌گوید: «شاعر اندر بیت حکمتی گوید. آن براه مَثَل بود.»[5] و نیز آن را «ارسال المثل فی البیت» نامیده است. «مدارج البلاغه» نیز می‌گوید: «چنانست که شاعر در ضمن مطلبی مَثَلی آرد و اشاره بمَثَلی.»[6] و «حدائق السحر» نیز همین را می‌گوید که : «در بیت مَثَل آرد.»[7]

در تعریفهای فوق نوعی بی‌دقّتی و آشفتگی پدیدار است و معمولاً تمثیل را با ارسال المثل یکی دانسته‌اند که اشتباه است. از طرفی چنان که گفته شد برخی از بدیع‌دانان، آن را متضمّن مطلبی حکیمانه دانسته‌اند و این نیز بسیار گنگ و مبهم است؛ در اصل باید گفت که اصولاً تمثیل متضمّن مطلبی حکیمانه نیست و در ثانی اصلاً معلوم نیست «مطلب حکیمانه» یعنی چه!؟

در واقع تمثیل نه ارسال المثل است و نه مطلب حکیمانه و نه استعاره و نه کنایه، چنان که «دُرّهٔ نجفی» آن را «برسبیل کنایه» دانسته و گفته است: «آن است که یک معنی را قصد دانسته باشند بالفاظی که معنی دیگر را دارد ادا نمایند بر سبیل کنایه برای اینکه سامع سرعت و رغبت بآن دانسته باشد.»[8] پیداست که این تعریف هم دور از واقعیت تمثیل است و بیشتر با «کنایه» مرتبط و متناسب است تا تمثیل.

«دقایق الشعر» می‌گوید: «مثال چیزی

نمودنست... چنانست که شاعر در مصراعی یا در بیتی تمام مَثَلی آورد که آنرا مثال معنی مقصود و انموذج فحوی خود سازد.»[9] در جای دیگر نیز می‌گوید: «این صنعت را ارسال المثل گویند.»[10]

به طور کلّی تقریباً همهٔ بدیع‌دانان گذشته و معاصر چنین تعریفهایی از تمثیل دارند و آن را با ارسال المَثَل یکی می‌شمارند. اما مسأله این است که ارسال‌المثل یعنی آوردن ضرب‌المثل، حال آن که بیت یا مصراعی که ضرب‌المثل شده است، در آغاز چنین نبوده و بعدها در اثر کثرت استعمال در میان عامه به عنوان مثال، تبدیل به ضرب‌المثل شده است. پس هر نوع بیت یا مصراعی را نمی‌توان ارسال المثل نامید. نخست این که اگر ادیبی اوّلین بار آن را ساخته و به کار برده باشد، اصولاً نمی‌توان آن را ارسال‌المثل دانست بلکه در اصل، تصویر یا مطلب یا حکایتی است که به ذهن او رسیده و بیان کرده است؛ مثلاً ابیات:

گراز راستی بگذرد خم بود
چه مردی بود کز زنی کم بود

منسوب به عنصری

از مکافات عمل غافل منو
گندم از گندم بروید جو زجو

و بسیاری دیگر از این گونه نمونه‌ها وقتی برای اوّلین بار به کار رفته، نمی‌تواند ارسال‌المثل باشد. برای این که بدانیم هر یک از بیت‌های بالا یا ابیات دیگری که به عنوان مثال برای ارسال‌المثل آورده‌اند، آیا ضرب‌المثل بوده‌اند یا نه، اوّل باید فرهنگ و زبان و آثار مردم همان دورهٔ خاص را که این بیت مورد نظر متعلق بدان است، بررسی کرد، اگر مضمون این ابیات دست کم به صورت ضرب‌المثل رایج بود، آن وقت می‌توان آن بیت یا مصراع را ارسال‌المثل دانست امّا اگر چنین نبود نمی‌توان کاربرد آن را در دوره‌های دیگر منطبق با دوره‌های پیشین کرد، به عبارتی اگر بیتی مثلاً در قرن چهارم ابتکار و سروده شد امّا در قرن پنجم یا به هر حال بعد از آن به صورت ضرب‌المثل رواج یافت، می‌توان آن را در همان قرون بعدی ارسال‌المثل شمرد امّا نمی‌توان آن را در همان دورهٔ شاعر ــ که کسی دیگر هم به کار نبرده ــ ارسال‌المثل نامید.

از طرفی، هر بیتی با هر ساختار و تصویر و با یا بدون ابهام، به هر صورت می‌تواند ارسال‌المثل شود اما لزوماً تمثیل نیست؛ مثلاً «مبازار موری که دانه‌کش است» می‌توانست ارسال‌المثل شود و شد ــ در زمانهای بعد ــ اما به این تمثیل نمی‌گوییم. بله، در واقع این تمثیل نیست؛ یا مثلاً ابیاتی از این دست در «المعجم»:

کرا خرما نسازد خار سازد
کرا عنبر نسازد دارسازد
(ص ۳۶۹)

زمرّد و کیهٔ سبز هر دو همرنگ‌اند
ولیک زین بنگین دان کشدن و زان بجوال
(ص ۳۶۹)

هر کجا داغ بایدت فرمود
چون تو مرهم نهی ندارد سود
(ص ۳۶۹)

و ای زرشک رونق ملکت سلیمان را خدای
از تضرع کردن هبلی پشیمان یافته[11]

و بسیاری دیگر که نه ارسال‌المثل هستند و نه تمثیل. باید برای ارسال‌المثل شرطی قایل شد و آن این‌که ادیب حتماً ضرب‌المثلی را در اثر خود بیاورد نه این که از خود چیزی خلق کند. ارسال‌المثل، یک نوع مصرف است امّا تمثیل، نوعی تولید است. ارسال‌المثل مصرف ضرب‌المثلی است که از قبل وجود دارد امّا تمثیل فقط ذکر مثالی است برای اثبات یا استحکام یک اندیشه، که این مثال نیز عمدتاً از محسوسات، و با به اصطلاح از تصاویر محسوس و عینی برگزیده می‌شود و به صورت کلام ادبی درمی‌آید:

زیاران کینه هرگز در دل یاران نمی‌ماند
به روی آب جای قطرهٔ باران نمی‌ماند
(وحید قزوینی)

شرم رمیده را نتوان رام حُسن کرد
رنگ پریده باز نیاید به روی گل
(صائب)

به تمکین خمونی برنیاید هیچ کج بحثی
که گردد راست قلابی که در کام نهنگ افتد
(صائب)

● تمثیل از شیوه‌های کهن ادبیات فارسی است که در طرز عراقی عمدتاً به صورت حکایت بوده است امّا در طرز هندی در یک مصراع یا بیت خلاصه شده و فقط به صورت یک تصویر عینی درآمده است

● در تمثیل یک اندیشه به تصویر کشیده می‌شود؛ درست همانند حکایتهایی که مولانا در مثنوی آورده است.

در واقع چنین می‌بینیم که تمثیل، اثبات یک اندیشه است به وسیلهٔ نشان دادن آن در عینیت، که البته این خود مبتنی بر نوعی تشبیه است امّا بیشتر جنبهٔ برهان و استدلال دارد و در واقع نوعی استدلال شاعرانه است؛ امّا در تشبیه خالص البته هیچ‌گونه هدف استدلالی در میان نیست. اصولاً در تمثیل، یک اندیشه به تصویر کشیده می‌شود؛ درست همانند حکایتهایی که مولانا در مثنوی آورده است. مولانا، عطّار، سنایی و دیگر شاعران، داستانها و حکایتهایی را نقل می‌کنند و آنها را به عنوان مثالی برای استحکام و اثبات اندیشهٔ خود بیان می‌دارند و البته خود اندیشه را نیز طرح می‌کنند.

تمثیل از شیوه‌های کهن ادبیّات فارسی است که در طرز عراقی، عمدتاً به صورت حکایت بوده است ــ امّا در طرز هندی در یک مصراع یا بیت خلاصه شده و فقط به صورت یک تصویر عینی درآمده است و به عنوان ویژگی سبکی دورهٔ هندی تثبیت می‌شود. این شیوه در سبک هندی همان است که تی. اس. الیوت در مقالهٔ «هملت» (۱۹۱۹) آن را «ارتباط عینی» (Objective Correlative) می‌نامد.[11] این اصطلاح جدیدی است که وی ساخته است وگرنه شیوهٔ آن از پیش وجود داشته است، به ویژه در ادبیّات فارسی.

به هر حال باید بین تمثیل و ارسال‌المثل تفاوت قایل شد. تمثیل به معنی فوق، به شکل حکایت، در ادبیّات فارسی و به ویژه در ادبیّات صوفیانه سابقهٔ طولانی دارد؛ نمونه چنان تمثیل‌هایی را می‌توان در مثنوی مولانا، منطق‌الطیر، حدیقة الحقیقة، کلیله و دمنه، مرزبان نامه، عقل سرخ و ... یافت.

در این جا مقصود از تمثیل همان است که بدان «قیاس» نیز می‌گویند امّا نه در منطق. دکتر محمّد طباطبایی در کتاب «فرهنگ اصطلاحات صنایع ادبی» آن را معادل با قیاس (syllogism) در منطق گرفته‌اند:[12] البته در منطق نیز به این شیوهٔ استدلال، تمثیل گفته می‌شود نه قیاس.

● ارسال المثل یک نوع مصرف است امّا تمثیل، نوعی تولید است. ارسال المثل مصرف ضرب‌المثلی است که از قبل وجود دارد اما تمثیل فقط ذکر مثالی است برای اثبات یا استحکام یک اندیشه.

منابع و مأخذ

۱ ــ رازی، شمس‌الدین محمّد بن قیس: المعجم فی‌معاییر اشعار العجم، تصحیح محمّدبن عبدالوهّاب قزوینی، زوّار / چاپ سوم، ۱۳۶۰، تهران، ص ۳۶۹.

۲ ــ کاشفی، کمال‌الدین حسین واعظ: بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، تصحیح رحیم مسلمانقلف، آکادمی علوم اتحاد جماهیر شوروی (دانشگاه دولتی تاجیکستان)، ۱۹۷۷، مسکو، ص ۶۳.

۳ ــ ر. ک. الهاشمی، احمد: جواهر البلاغة، احیاء التراث العربی، الطبعة الثانیة عشرة، بیروت، ص ۲۶۵.

۴ ــ طباطبایی، محمّد: فرهنگ اصطلاحات صناعات ادبی، آستان قدس، ۱۳۶۷، مشهد، ص ۲۹۹.

۵ ــ الرادویانی، محمد بن عمر: ترجمان البلاغه، تصحیح احمد آتش، کلیة الأداب بالجامعة الاستانبولیة، ۱۹۴۹، استانبول، ص ۸۳.

۶ ــ هدایت، رضا قلیخان: مدارج البلاغة، محمّدی، ۱۳۳۱، تهران، ص ۲۶.

۷ ــ وطواط، رشیدالدین محمّد: حدائق السحر فی دقائق الشعر، تصحیح عبّاس اقبال آشتیانی سنایی، طهوری، ۱۳۶۲، تهران، ص ۵۵.

۸ ــ نجفقلی میرزا "آقاسردار": درّهٔ نجفی، تصحیح حسین آهی، فروغی، چاپ اوّل، ۱۳۶۲، تهران، ص ۱۸۸.

۹ ــ تاج الحلاوی، علی‌بن محمد: دقایق الشعر، تصحیح سیّد محمّد کاظم امام دانشگاه تهران، ۱۳۴۱، تهران، ص ۴۵.

۱۰ ــ همانجا، ص ۴۶.

۱۱ ــ همانجا، ص ۴۶.

۱۲ ــ ر. ک: Gaddon, J.A / Literary terms / Penguin Books / 1979 / London / P. 456

۱۳ ــ ر. ک: طباطبایی، محمّد: فرهنگ اصطلاحات صناعات ادبی، آستان قدس، ۱۳۶۷، مشهد، ص ۵۸.

نامه‌های شما

آیا در تبدیل فعل لازم به متعدی، تنها «ان» افزوده می‌شود؟

مشکلات و پیچیدگیها و ابهامات موجود در دستورزبان فارسی بر کسی پوشیده نیست و بار سنگین این ابهامات اغلب بر دوش معلّمانی است که با تدریس آن سروکار دارند. معلّم دستورزبان با انبوهی از سؤالات رو در رو و دست به گریبان است که این سؤالات یا به ذهن خود او خطور می‌کند و یا از طرف دانش‌آموزان مطرح می‌شود. دانش‌آموزان، بیشتر خواهان جوابی روشن و مشخص برای سؤالات خود هستند تا در پاسخگویی به تسنهای چهارجوابی کنکور در نمانند و معلّمان نیز در بعضی موارد پاسخهایی مبهم و چند پهلو در آستین دارند که نه دانش‌آموز را قانع می‌کند و نه خود معلّم را. کتابهای متعدد دستور و دستور زبانهای مندرج در کتابهای درسی نیز اغلب چنان که باید و شاید جوابگو و روشنگر نیست. علاوه بر آن، آشفتگیها و ناهماهنگیهای موجود در مطالب دستوری کتابهای درسی نیز گاهی به این ابهامات دامن می‌زند.

ناگفته نماند که گاهی اطّلاع و آگاهی کم و مطالعهٔ ناقص و ناچیز معلّمانی نظیر بنده نیز مزید بر علّت می‌شود. برخی از معلّمان یا از کنار این اشکالات بی‌تفاوت می‌گذرند و یا حال و حوصله و امکان مراجعه به منابع و یا طرح سؤال و اشکال خود را ندارند.

مجلّه رشد آموزش ادب فارسی که به صورت فصلی، هر سه ماه یکبار ــ گیرم که هر بار با یکی دو ماه تأخیر ــ منتشر می‌شود، جای مناسبی است برای طرح اشکالات و اظهار نظرها و پیشنهادها برای دستیابی به پاسخهای درست و مناسب و هماهنگ برای دبیران ادبیّات. ولی مسلّم است که طرح سؤالات جزئی و به اصطلاح ابتدایی و اظهارنظرهای شتابزده و پیشنهادهای بی‌اساس در چنین مجلّه‌ای که با صفحات محدود و هر چند ماه یکبار به دست چشم انتظارانش می‌رسد، شایسته نخواهد بود.

از جمله موارد مناسبه مطلبی است تحت عنوان «یک نکته باریک دستوری: متعدّی کردن فعلهای لازم» نوشتهٔ آقای حسین علی یوسفی ــ دبیر دبیرستانهای اسفراین که در شماره ۲۸ (بهار ۷۱) مجله رشد آموزش ادب فارسی، صفحات ۲۷ و ۲۶ درج شده است. بدیهی است که همکار محترم به جهت روشنگری و از روی علاقه و توجّهی که به کار خود دارند، خواسته‌اند مشکلی را طرح و نظر و پیشنهادی را اظهار کنند وگرنه آنکه دردی ندارد فریاد هم نمی‌کشد. ایشان نوشته‌اند: «یکی از موضوعات به ظاهر ساده در دستور زبان فارسی در مبحث فعل، تشخیص فعلهای لازم و متعدّی از یکدیگر و متعدی کردن فعلهای لازم است.» و ادامه داده‌اند که: «دانش‌آموزان معمولاً درمورد اوّل به مشکل چندانی برخورد نمی‌کنند... و اگر مشکلی هم وجود داشته باشد، مشکل بعضی از دانش‌آموزان است و عمومیّت ندارد. مشکلی که عمومیّت دارد، مربوط به چگونگی متعدّی کردن فعلهای لازم است و این مشکل مربوط به درک و تشخیص دانش‌آموز نیست بلکه از آموزش مبهم ــ یا صریح‌تر بگوییم آموزش غلط ــ ما معلّمان دستور زبان ناشی می‌شود... اشتباه ما نیز از قواعد اشتباه موجود در «دستورزبان»های موجود فارسی سرچشمه می‌گیرد.»

تا اینجا هر چه نوشته‌اند صحیح است و صحیح‌تر از همه این که، این مشکل از آموزش مبهم و غلط معلّمان دستورزبان ناشی می‌شود. زیرا خود آقای یوسفی بیش و بیش از دانش‌آموزان دچار مشکل بوده‌اند؛ یعنی روش متعدّی کردن فعلهای لازم برایشان درست تبیین و توجیه نشده است لذا همهٔ کاسه کوزه‌ها را بر سر کتابهای دستورزبان و مؤلّفان این

کتابها شکسته‌اند و بالاخره به این نتیجه رسیده‌اند که: «به عبارت روشن‌تر باید گفت که اساساً قاعده ثبت شده در کتابهای دستور در این مورد غلط است.» ایشان به کتابهای متعدد دستورزبان مراجعه کرده‌اند و فقط همین یک قاعده را دیده‌اند که: «برای متعدّی کردن «فعل لازم»، به پس مضارع «ـاندن» یا «ـانیدن» می‌افزاییم تا «مصدر متعدی» به دست آید = گردیدن ـــ گرد + انیدن = گردانیدن.»

ایشان علاوه بر غلط دانستن این قاعده، تناقضی هم در آن کشف کرده‌اند: «و آن این که گفته می‌شود برای متعدّی کردن «فعل لازم»، «مصدر متعدّی» را به دست می‌آوریم.»

همکار عزیز اگر کمی دقّت و انصاف می‌داشتند، اولاً پی می‌بردند که این قاعده غلط نیست، ثانیاً در این بیان شاید نقصی باشد ولی تناقضی وجود ندارد. غرض مؤلّف این بوده است که از فعل لازم، مصدر متعدّی به دست می‌آوریم و از مصدر متعدّی هر زمان و ساختی را که خواستیم بنا می‌کنیم. نه این که مثلاً صورت متعدّی فعل (می‌دوید) می‌شود: دواندن یا دوانیدن! البتّه این ایراد هم بر مؤلّفان کتاب دستور چهارم فرهنگ ادب وارد است که تصریح نکرده‌اند این، شیوهٔ متعدّی کردن افعال ماضی است و ضمناً طریق متعدّی کردن افعال مضارع را نیز ذکر نکرده‌اند و به همین خاطر، همکاران‌عزیز ما و به تبع شان، دانش‌آموزان را سر در گم کرده‌اند و آقای یوسفی پرسیده‌اند: «وانگهی، تکلیف فعلهای لازم مضارع در این میان چه شود؟». ایشان سرانجام پیشنهاد کرده‌اند که: «برای رفع این مشکل بهتر آنست که این قاعده را مختصری تغییر دهیم و اصلاح کنیم تا هم قاعده باشد و در همهٔ موارد مربوطه صدق کند و هم منجر به آموزش غلط و سردرگمی دانش‌آموزان نگردد.»

به نظر ایشان «اگر کمی دقّت کنیم، می‌بینیم که در این تبدیل «لازم به متعدی» تنها عنصری که افزوده می‌شود «ان» است نه «ـاندن» و نه «انیدن» و نه حتی «ـاند» یا «ـانید».» و اتّفاقاً فعلهایی را به عنوان مثال ذکر کرده‌اند که نظر ایشان را به ظاهر تأیید می‌کند. بنابراین ایشان قاعده را این گونه اصلاح و تعریف کرده‌اند: «برای متعدی کردن بعضی فعلهای لازم، بدون آنکه هیچ تغییر دیگری در شکل کلمه ایجاد کنیم، فقط کافی است که بین بن مضارع و دیگر اجزای بعد از آن یک پسوند «ان» بیفزاییم.»

حال ما یک فعل لازم را به قاعدهٔ پیشنهادی ایشان متعدی می‌کنیم و قضاوت را به عهدهٔ خود ایشان و خوانندگان می‌گذاریم: ان شاءالله که «با کاربرد این تعریف و تفهیم آن به دانش‌آموز، هیچ گاه اشتباهی در تبدیل لازم به متعدّی پیش نیاید.»

فعل لازم = می‌گریختم. فعل متعدّی (طبق قاعدهٔ پیشنهادی: بن مضارع + ان + دیگر اجزا) = می‌گریزانم. تنها اشکالی که پیش آمد، این که فعل لازم، ماضی استمراری است ولی صورت متعدّی شده، مضارع اخباری از آب در آمد! همکار محترم کافی است به کتاب فارسی و آیین نگارش سال اوّل دبیرستان کد ۲۰۱ صفحهٔ ۸۷ مراجعه نمایند تا با (روش ساختن فعلهای ماضی و مضارع متعدّی) آشنا شوند و خود و دانش‌آموزان را از سردرگمی نجات دهند. در آن صفحه چنین آمده است:

۱ ـ «اند» یا «انید» + بن مضارع: خوراند (ماضی)

۲ ـ «ان» + بن مضارع: بخوران (امر)

۳ ـ «ان» + بن مضارع: می‌خورانم (مضارع)

سیرصادق سیّد نورانی ـ دبیر ادبیّات، تبریز

شَعْر چیست؟

شعر مشهور منوچهری دامغانی:

با مطلع

«نبی گیسو فروهشته به دامن
بلاسین مِعجر و قیرینه گرزن»

در کتاب متون فارسی رشتهٔ ادبیّات و علوم انسانی (سال سوم) [صفحات ۶۶ ـ ۶۸] آمده است. در این که چاپ چنین شعرهایی در کتب درسی ـ مخصوصاً سالهای آخر دورهٔ دبیرستان ـ برای آشنایی هر چه بیشتر دانش آموزان رشتهٔ ادبیّات با تشبیهات، استعارات و دیگر صنایع ادبی لازم است حرفی نیست، خصوصاً از شعرایی که به نقاشی طبیعت معروف و نامبردار بوده‌اند مثل همین منوچهری دامغانی. امّا بحث اصلی ما بر سر مسأله‌ای معنایی ـ نه صوری و ظاهری ـ در همین شعر است که در زیر می‌آید:

در کتاب متون فارسی مورد بحث قسمتی از قصیدهٔ بلند منوچهری آورده شده است و آخرین بیت، چنین است:

و یا پیراهن نیلی که دارد
ز «شَعْر» زرد نیمی زه به دامن

حالا ببینیم «شَعْر» یعنی چه؟ در نظر اوّل ممکن است این گونه به ذهن تداعی شود که «شَعْر» به معنی «موی» و اختصاصاً «موی سر» است ـ همان امری که باعث مشتبه شدن امر به مؤلفان محترم کتاب مذکور شده و «شَعْر» را به معنای «مو» تصور کرده‌اند ـ اما حقیقت امر چیز دیگری است که اینک به آن می‌پردازیم:

«شَعْر» که در قصیدهٔ منوچهری به کار رفته است اصلاً کلمه‌ای فارسی است. «در تاریخ اجتماعی ما، خصوصاً بعضی شهرها، از یک طبقهٔ خاص اسم برده می‌شود که به «شَعْر باف» معروف بوده‌اند. البتّه این روزها کمتر به این گروه و این نام برخورد می‌کنیم. ولی در

روزگار قدیم «شَعْر بافی» یکی از کارهای مهم و پردرآمد به شمار می‌رفت.[1] پس تا اینجا معلوم شد که این «شَعْر» نوعی پارچه بوده است ــ با توجه به ترکیب «شعربافی» و این که از مشاغل مهم اعصار قبل از دورهٔ ما بوده است.

گاهی این کلمه را به صورت «شهر» به کار می‌برده‌اند خاصه در مناطق کرمان و یزد. در واقع، می‌توان «شَعر» را به صورت دیگری از تلفظ «شهر» دانست، و چنان می‌نماید که هر دوی اینها صورت کشیدهٔ اصلی یک کلمهٔ قدیمی فارسی است که ما در کتب تاریخ و لغت به صورت «شار» و «شاره» دیده‌ایم و این تحول صورت ظاهر کلمه به این صورت موارد مشابه دیگری هم دارد؛ مثلاً: ما می‌دانیم که وقتی می‌گویند «تیر سه شعبه»، مقصودشان «تیر سه شاخه» است و آنها که پرندهٔ معروف را به صورت «سِمُرغ» می‌خوانند، در واقع همان «سار» و «ساره» را به این شکل به زبان می‌آورند. دلیل ما این است که «شَعر» به معنای پارچه‌ای که از آن پیراهن می‌دوخته‌اند هم آمده؛ فردوسی می‌گوید:

هم از شَعر پیراهنی لاژورد
یکی سرخ شلوار و مقنع زرد[2]

و یا در داستان زال و رودابه، در شرح پنهانی رفتن زال به نزد رودابه، آنگاه که رودابه می‌خواهد زال را به نزد خویش رهنمون شود پارچه‌ای سرخ رنگ را که بر سر خود بسته است از سر می‌گشاید تا موی خود را به شکل کمند برای فراز آمدن زال به پایین فرو فرستد:

بپیروی، گفتِ سپهبد شنود
ز سر، شَعْرِ گلنار بگشود، زود

که البته این «شَعْر گلنار» را عده‌ای موی رودابه است که با این تفصیل نادرستی این پندار آشکار می‌شود ــ و نیز با توجه به این که خود فردوسی، از قول سرداری که وصف رودابه را برای زال آورده است بر «مشکین» بودن موی او تأکید کرده است.

برگردیم به اصل مطلب و توضیح بیت:

و یا بپیراهن نیلی که دارد
ز شَعر زرد نیمی زده به دامن

با توجه به ابیات قبل و تشبیه هلال ماه به دستاور نجن (= دستبند) طلا و زعفران آلوده مُجَعْفَن (جوگانی به رنگ زعفران) می‌توان چنین گفت:

آسمان را به پیراهنی با رنگ نیلی تشبیه کرده که حاشیهٔ آن پیراهن با پارچهٔ زردی (مقصود همان هلالِ ماه) زردوزی شده باشد. اگر بخواهیم معنای عربی واژه (موی) و یا موی سر را برای «شَعر» ی که در این بیت به کار رفته است، اعمال کنیم البتّه راه به جایی نخواهیم برد. امید آن که این تذکّر، هر چند جزئی و مختصر، توانسته باشد گرهی هر چند کوچک از کار همکاران محترم بگشاید.

مجتبی جوادی تیا

زیرنویسها

۱ ــ فردوسی و شاهنامه، به کوشش علی دهباشی، انتشارات مدیر تهران ۱۳۷۰، مقالهٔ استاد دکتر باستانی پاریزی: «شَعر گلنار»، ص ۲۹

۲ ــ همان: صص ۳۳ ــ ۳۲

لطایف ادبی

مناظره دو شاعر

خواجه علی بن شهاب، شاعری فاضل بوده و میان وی و شیخ حمزه آذری مناظره و مشاعره واقع شده. روزی در مجلسی که بسیاری از فضلا و شعرا جمع بودند، آذری او را مخاطب ساخته این رباعی بر بدیهه بگفت:

سردفتر ارباب هنر خواجه علی است
ای آنکه تو را لطف طبیعت ازلی است
تو خواه مرا بند و خواهی مپسند
دانند همه کس که حمزه استاد علی است

و خواجه علی بن شهاب در جواب او، از روی بدیهه چنین گفت:

ای حمزه بدان که عرش حق جای علی است
بر دوش رسول از شرف پای علی است
استاد علی است حمزه در جنگ ولی
صد حمزه به علم و فضل لالای علی است

شاعری نزد جامی غزلی خواند و گفت: می‌خواهم که این غزل را به دروازهٔ شهر آویزند تا شهرت کند! جامی گفت: مردم چه دانند که آن شعر توست، مگر تو را نزد شعرت بیاویزند.

شاعر یا دزد

فرمانروای فارس روزی دید که اعشی قیس، شاعر معروف عرب چیزی می‌خواند. گفت: این کیست؟ گفتند: سرود گوی تازی است. گفت: چه می‌گوید؟ گفتند شعری به این مضمون می‌خواند:

همه شب تا به صبح بیدارم
گرچه نی عاشقم نه بیمارم

گفت: اگر نه بیمار است و نه عاشق و باز شبها بیدار می‌ماند، پس ناچار دزد است.

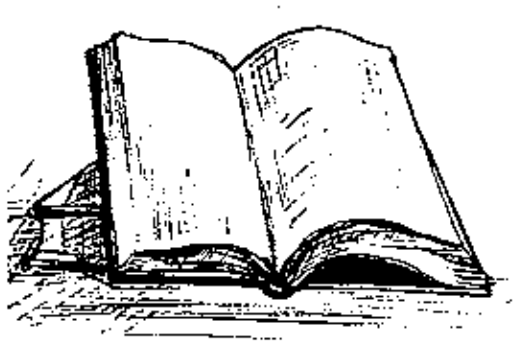
مخفی نماند!

«مخفی» اهل گیلان و شاعری به غایت ضعیف‌البنّه بود. روزی امامقلی خان، حاکم فارس به او گفت: چرا چنین ضعیف و رنجوری؟

مخفی گفت: همین مقدار هم جای شکرش باقی است که باقی مانده‌ام زیرا همه مردم نیستی مرا آرزو می‌کنند و درحقیقت منم که اینقدر هم مانده‌ام و اگر دیگری بود، اثری از وی باقی نمی‌ماند! حاکم پرسید چطور؟

گفت: قربان! مگر نمی‌بینید که همه کس درصدر مفال می‌نویسد: مخفی نماند!!

معرفی کتاب



محمدتقی ملیح

قصیده و فنّی

و تصویر آفرینی خاقانی شروانی

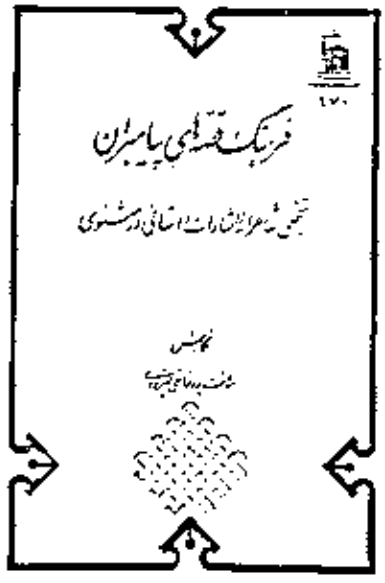
نوشته

دکتر منیره احمد سلطانی

قصیده فنّی: (تصویر آفرینی خاقانی شروانی) دکتر منیره احمد سلطانی. انتشارات کیهان. ۳۰۰۰ نسخه. چاپ اوّل، زمستان ۱۳۷۰.

در این رساله سعی شده است برخی قصاید خاقانی از دیدگاه هنری مورد سنجش قرار گیرد. مؤلف در جای جای کتاب می‌کوشد که خاقانی را به عنوان شاعر برتر معرفی نماید.

در مقدّمهٔ اثر بحثی در باب شعر و جوهر و عناصر آن به میان آمده و پس از آن به توضیح پیرامون قصیده از جهات معنایی و موضوعی پرداخته شده است در بخشهای دیگر کتاب ویژگیهای شعری خاقانی و بیان فنون لفظی و معنوی شعر او مورد بررسی قرار گرفته است. در مجموع این اثر محصّص و بحثی است در شعر خاقانی از زاویه خاص مورد نظر مؤلف.

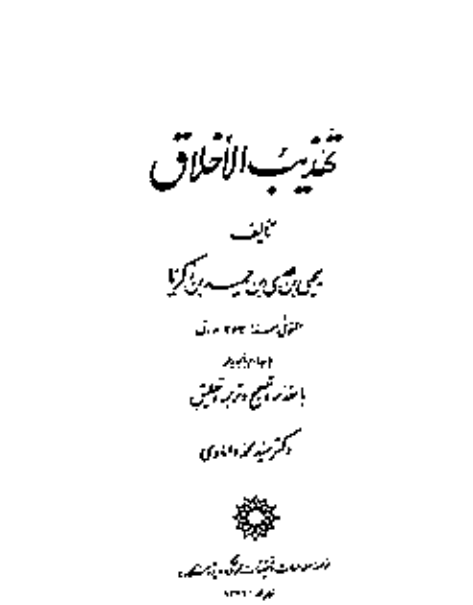


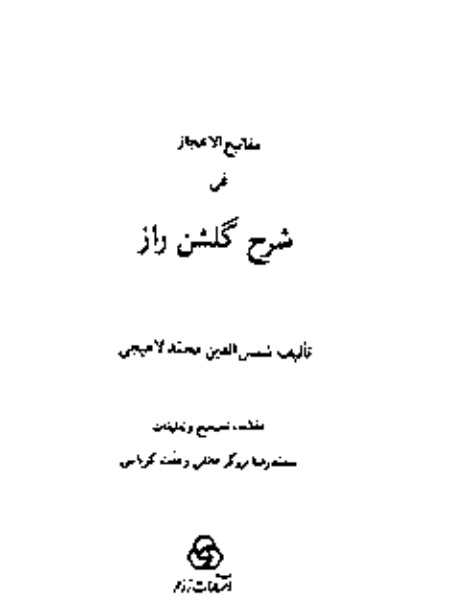
فرهنگ قصه‌های پیامبران (تجلّی شاعرانهٔ اشارات داستانی در مثنوی) مه دُخت پورخالقی چترودی. موسسهٔ انتشارات آستان قدس. شیراز. ۳۰۰۰ نسخه. چاپ اول ۱۳۷۱

آنچه که تصویری از روی جلدش مقابل روی شماست کتابی است حاوی بازتاب شاعرانهٔ قصص پیامبران، همچنین تجلّی شاعرانهٔ برخی از مضامین و رمزها و داستانها در کتاب مثنوی مولانا. چیزی که مؤلف در این کتاب به دنبال آنست، در درجهٔ اوّل جستجوی مضامین و اشارات داستانی مولانا در خلال حکایات و تمثیلات مثنوی، در مقام دوّم مراجعه به کتب قصص، تاریخ و تفسیر که بتواند مضامین مورد نظر مؤلف را از دیدگاههای مختلف تکامل بخشد و مرحله سوّم جستجوی موارد مشابه و بررسی کیفیّت تجلّی شاعرانهٔ قصّه‌ها و رمزها و اشارات است و بالاخره کار نهایی آن که سرّ جاودانگی هنر مولانا در استفاده از قصّه‌ها و افسانه‌ها و رمزها را بنمایدبه عبارت دیگر از لحاظ نقد ادبی مورد بررسی قرار دهد.

شیوهٔ تنظیم مطالب بدین شکل است که پس از گفتاری که در مورد قصّه‌ها، رمزها و اشارات داستانی نگاشته شده است، در آغاز هر فصل ابتدا منابع و مأخذی دربارهٔ زندگی شخصیّتها آورده شده تا خواننده بتواند در صورت نیاز بدانها مراجعه کند و بعضاً تأمل در شعر مولانا، شیوهٔ اقتباس و پروراندن مطلب و دست آخر نحوهٔ بیان شاعر را مورد توجّه قرار دهد. سپس به شرح چگونگی تجلّی شاعرانهٔ قصّه‌ها و رمزها و اشارات داستانی در شعر مولانا پرداخته شده است. دست آخر از هنرهای شعری و راز زیبایی رمزها و اشارات ـ چه در طی بحث چه در پایان مقال ـ سخن به میان آمده است. کتاب فرهنگ قصّه‌های پیامبران با نثری پخته و روان نوشته شده. مطالعهٔ این کتاب، پژوهشگر جویای معارف بلند مثنوی را در راهبری به سوی این قله مدد می‌نماید.

مفاتیح الاعجاز
فی
شرح گلشن راز
تألیف شمس‌الدین محمد لاهیجی
مقدمه، تصحیح و تعلیقات
محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی
انتشارات زوار


تهذیب الاخلاق
تألیف
یحیی بن عدی بن حمید بن زکریا
متوفای سنه ۳۶۴ ه.ق
با مقدمه، تصحیح و ترجمه و تعلیق
دکتر سید محمد دامادی
مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی
تهران ۱۳۶۷


گزیده‌هایی از
تأثیر قرآن بر نظم فارسی
سیدعبدالحمید حیرت سجادی
انتشارات امیرکبیر

مفاتیح الاعجاز «فی» شرح گلشن راز

تألیف شمس‌الدین محمد لاهیجی، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، انتشارات زوار، تیراژ ۳۳۰۰ نسخه و چاپ اوّل سال ۱۳۷۱.

مصححین کتاب گلشن راز طی یک مقدّمهٔ مفصل به معرفی «شرح» مورد نظر، برشمردن برخی خصوصیات سبکی این کتاب، شناساندن بعضی شخصیّتها از جمله امیر حسینی هروی، شیخ محمود شبستری، محمد لاهیجی، محیی‌الدین عربی و نیز معرفی برخی از مکاتب عرفانی، فرقهٔ صوفیه پرداخته‌اند.

اساس کار مصححین، قدیمیترین نسخهٔ موجود است که در سال ۸۸۲ ه. ق کتابت شده است و از دو نسخهٔ دیگر به عنوان نسخهٔ بدل انتخاب شده است.در تعلیقهٔ پایان کتاب توضیحاتی دربارهٔ آیات و احادیث، اقوال و عبارات عربی، همچنین گویندگان اشعار فارسی و عربی با ذکر مأخذ و مرجع سخن ایشان، ارائه شده است.این کتاب علاوه بر فرهنگ لغت و کشف‌الابیات، فهرست‌های مختلف همچون فهرست آیات، احادیث، اخبار و اقوال عرفا، عبارات عربی: اشعار فارسی و اشعار عربی، اشعار فارسی و اشعار عربی، اسامی اشخاص، اماکن، کتب و اصطلاحات و مراجع و مآخذ بهره‌مند است. ویژگی برجستهٔ کتاب در تهیهٔ مقدّمهٔ جامع و فهارس مختلف می‌باشد.

تهذیب الاخلاق

تألیف: یحیی بن عدی بن حمید بن زکریّا با مقدّمه و تصحیح و ترجمه و تعلیق دکتر سیّد محمّد دامادی
ناشر: موسسهٔ مطالعه و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)
نوبت چاپ: چاپ دوّم
بهاء: ۸۰۰ ریال

کتاب حاضر، حاصل نگرش محققانه‌ایست که در ترجمه و تصحیح به کار گرفته شده.

مصحح دلیل ترجمه و تصحیح خود را نشأت گرفته از خصایل اخلاقی و انسانی دانسته و در مقدّمه کوتاه خود چنین می‌نویسند:

«اقوام روزگار به اخلاق زنده‌اند قومی که گفت فاقد اخلاق، مردنی است» «استقبال شیفتگان از نشر اوّل کتاب «تهذیب الاخلاق» موجب آمد که سالی چند از نشر نخستین آن نگذشته بود که نُسخ آن به کلّی نایاب شد و طالب علمان و دانش‌جویان ــ بارها انتشار دیگر آن را خواستار می‌شدند. متن تهذیب الاخلاق مندرج در «رسائل البُلغا»ی چاپ محمّد کُردعلی ــ هرچند مضبوط است امّا از غلط‌های چاپی خالی و از سهو و زلّت عاری نیست و ما غلط‌های مذکور را در متن مصحح و مُعْرَب و مشکول حاضر با رمز [ک] و به نشانهٔ متن [کُردعلی] اصلاح کرده‌ایم

گزیده‌ای از تاثیر قرآن بر نظم فارسی

تألیف: سیّد عبدالحمید حیرت سجادی
از: انتشارات امیرکبیر
نوبت چاپ: چاپ اوّل
بهاء: ۷۵۰۰ ریال

در ادبیّات فارسی، شعرای نامدار بسیار داریم که به آیات قرآنی تمسّک جسته و اشعار خود را به زیور کلام خدا آراسته‌اندهمانند، سنایی، سعدی، مولانا و... امّا تدوین و گردآوری این امثال، صبر و شکیبایی در خور لازم است. مؤلف در مقدّمه کتاب می‌نویسد: «مطالعه کتاب نفیس امثال و حکم دهخدا در اشعار شعرا با الهام از آیات قرآن بر آنم داشت تا امثال قرآن را جمع آوری و شواهد شعری آنها را تا حد مقدور منظور دارم و کتابی دیگر در خدمت ادب فارسی فراهم آورم» کتاب حاضر دارای ۲۴۷ عنوان است که خود شاهدی بر گستردگی کار مؤلف است. با این حال صادقانه می‌نویسد: «کار من ناچیز، گرچه طاقت‌فرسا و از عهدهٔ یک نفر ساقط است و نقایصی دارد، امّا می‌توان گفت که: راه گشایی است برای تحقیقات وسیع‌تر در این زمینه تا استغنای ادبیات فارسی را در خدمت به دین اسلام و آسمانی بودن قرآن و تعالیم حکمی و اخلاقی آن آشکار سازد» کاری که جای آن در این کتاب خالی است. پروراندن و نتیجه‌گیری از این مباحث است که امیدواریم در چاپهای بعدی کامل‌تر شود. سعی مؤلف مشکور باد.

نظرخواهی دربارهٔ مجلات رشد تخصصی

خوانندهٔ ارجمند ـ مشترک گرامی

مجلات رشد تخصصی در طول سالهای گذشته با هدف "اعتلای دانش دبیران و دانشجویان، طرح شیوه‌های نوین تدریس و تکنولوژی آموزشی و ایجاد ارتباط مستمر بین کارشناسان و مؤلفان کتب درسی و دبیران و دانش‌پژوهان منتشر شده است. اکنون به منظور ارزشیابی فعالیت‌های گذشته و حال این مجلات پرسشنامه‌ای تنظیم شده که در اختیار شما قرار می‌گیرد. خواهشمند است با عنایت ویژه‌ای که به ارتقای کیفیت آموزش در مدارس دارید آن‌را تکمیل و به آدرس تهران صندوق پستی ۳۶۳ - ۱۵۸۵۵ واحد ارزشیابی مجلات رشد تخصصی ارسال فرمایید. در صورتیکه بیش از یک نوع از مجلات را مطالعه می‌کنید برای هریک یک پرسشنامه ارسال نمایید.

۱ ـ کدامیک از مجلات رشد تخصصی را مطالعه می‌کنید؟ (فقط یک جواب را علامت بزنید)

ادب فارسی ☐ ریاضی ☐ جغرافیا ☐ زبان ☐ زیست‌شناسی ☐ زمین‌شناسی ☐ شیمی ☐
علوم‌اجتماعی ☐ فیزیک ☐ معارف اسلامی ☐

۲ ـ مجله موردنظرتان را به چه صورت تهیه می‌کنید؟

مشترک هستم ☐ بطور آزاد تهیه می‌کنم ☐ در دفتر مدرسه مطالعه می‌کنم ☐

۳ ـ آیا مجله مرتب به دستتان می‌رسد؟ بلی ☐ خیر ☐

۴ ـ آیا از محتوای علمی مجله رضایت دارید؟ بلی کاملاً ☐ بلی بطور متوسط ☐ خیر ☐

۵ ـ آیا از محتوای آموزشی مجله رضایت دارید؟ بلی کاملاً ☐ بلی بطور متوسط ☐ خیر ☐

۶ ـ میزان ارتباط مطالب مجله با نیازهای آموزشی و تعلیم روشهای تدریس به شما در چه حد است؟

زیاد ☐ متوسط ☐ کم ☐

۷ ـ آیا بجز این مجله از مجله یا نشریهٔ دیگری در همین رشته استفاده می‌کنید؟

بلی ☐ خیر ☐ نام ببرید

۸ ـ باتوجه به هدفهای انتشار مجلات از میان موضوعات زیر، موضوعاتی راکه به‌نظر شما لازم است در مجله بهای بیشتری به آنها داده شود به ترتیب اولویت و با شماره مشخص فرمایید.

طرح مسائل علمی جدید و پژوهشهای تازه در عرصه رشتهٔ موردنظر ☐ تبیین اصول و مفاهیم اساسی هر درس یا رشته تحصیلی
طرح روشهای نوین تدریس و تکنولوژی آموزشی ☐ حل و بحث مسائل و موضوعات کتب درسی و سؤالات امتحانی و کنکور
پاسخ به سؤالات و اشکالات معلمان و دانش‌آموزان ☐ معرفی نظرپردازان، دانشمندان، مخترعان، مکتشفان و صاحبنظران هر رشته باتوجه به ارتباط آنها با موضوعات کتب درسی ☐ معرفی معلمان موفق و نمونه از گوشه و کنار کشور و طرح دیدگاههای آنها
☐ برنامه‌ریزی درسی و آموزشی ☐ طرح مسائل جانبی هر رشته (اطلاعات عمومی، داستان، سرگذشت، اخبار، گزارش ...) ☐
طرح مسائل نظام جدید متوسطه ☐ معرفی کتاب و مقاله ☐ مسائل دیگر ... ☐

۹ ـ کیفیت مجله به لحاظ عوامل زیر چگونه است:

ویرایش علمی مقالات و نوشته‌ها مناسب ☐ نسبتاً مناسب ☐ نامناسب ☐
ویرایش ادبی مقالات و نوشته‌ها مناسب ☐ نسبتاً مناسب ☐ نامناسب ☐
استفاده مناسب و کافی از طرح و عکس و تصویر مناسب ☐ نسبتاً مناسب ☐ نامناسب ☐

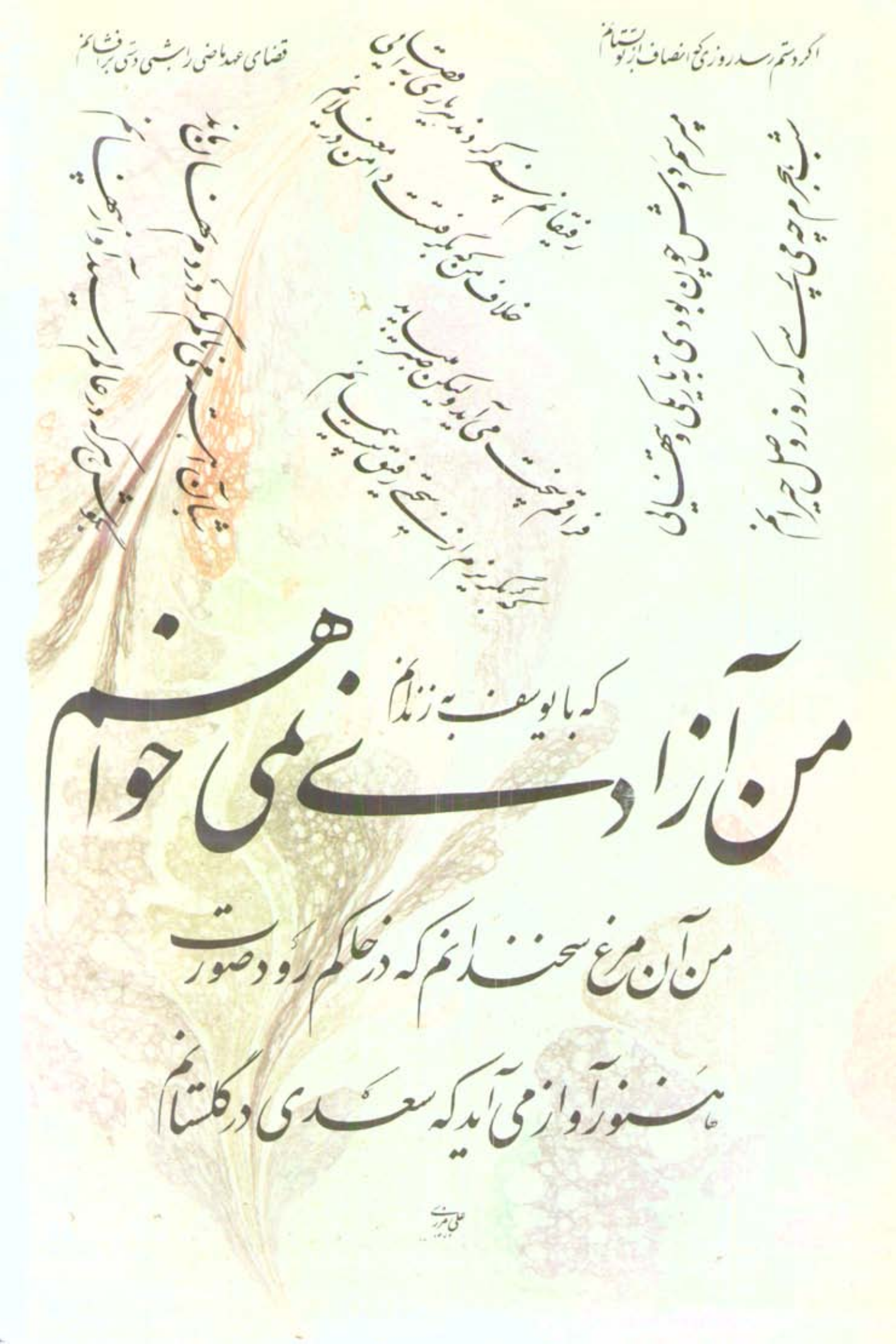
۱۰ ـ آیا لزومی برای انتشار مجله در فصل تابستان احساس می‌کنید و یا انتشار سه شماره در سال را کافی می‌دانید؟

لازم است در تابستان منتشر شود ☐ سه شماره در سال کافی است ☐

۱۱ ـ در یک ارزشیابی کلی، آیا مجله رشد موردنظرتان، نیاز شما را به یک مجله علمی آموزشی در جهت کمک به امر تدریس و در نتیجه فراگیری بهتر دانش‌آموزان برآورده می‌سازد؟

بلی ☐ خیر ☐

۱۲ ـ هرگونه نظر دیگری دارید مرقوم فرمایید.


اگر دستم رسد روزی که انصاف از تو بستانم
قضای عهد ماضی را بشستی دستی برافشانم
شب بزم چو می پیمود با یاران صفا کردی
پیرهن چون بود دوشین چون بود امروز یاری
رفیقانم شکر خوابند و من در فکر بیتابی
خلاف طریقت باشد این کز هر طرف بانگی
فرو ریزم چو شبنم بر زمین از دیده خونابی
که بر یوسف به زندانم
من آزادی نمی خواهم
من آن مرغ سخندانم که در خاکم رود صورت
هنرآوازمی آید که سعدی در گلستانم
علی میرزا