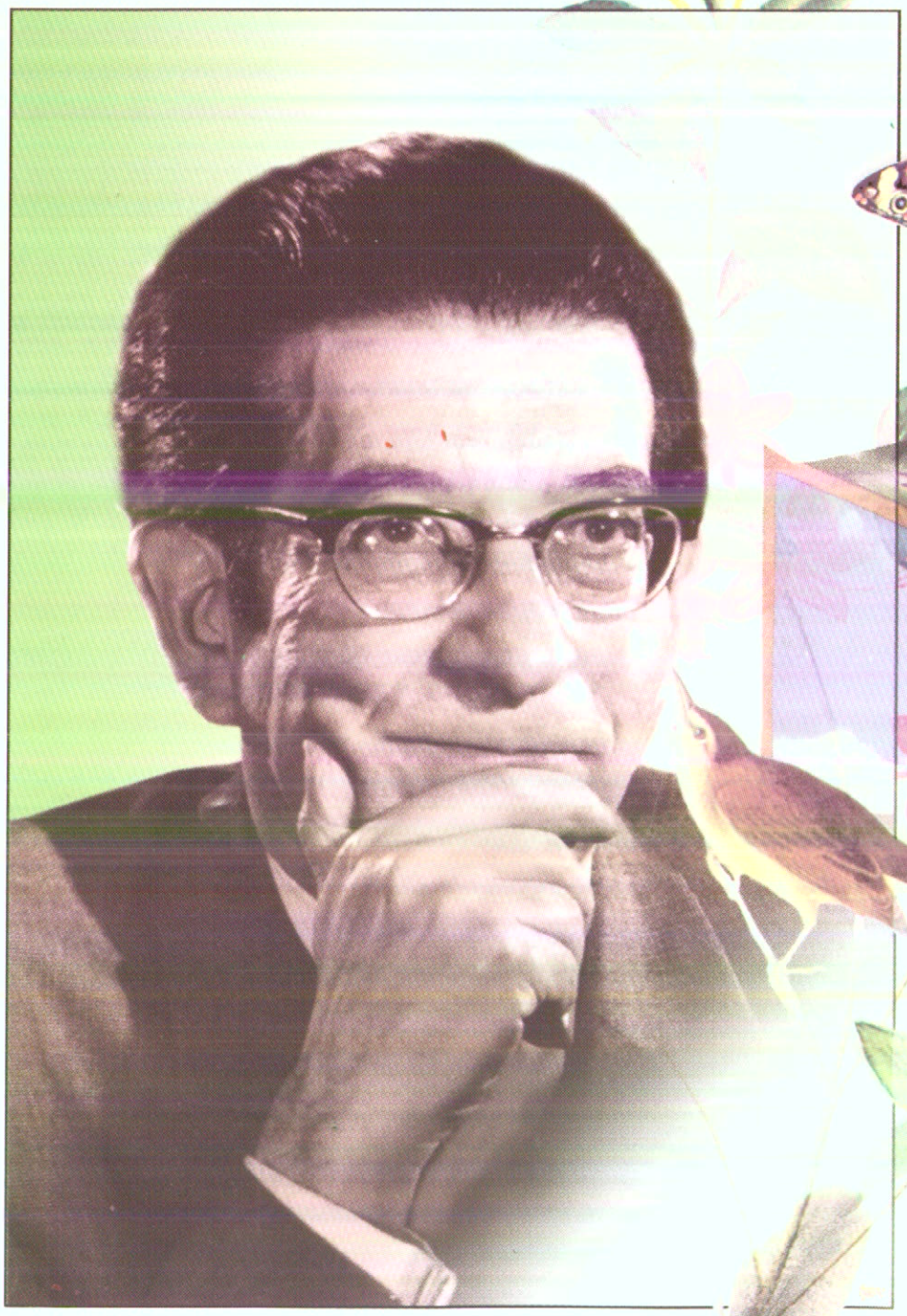
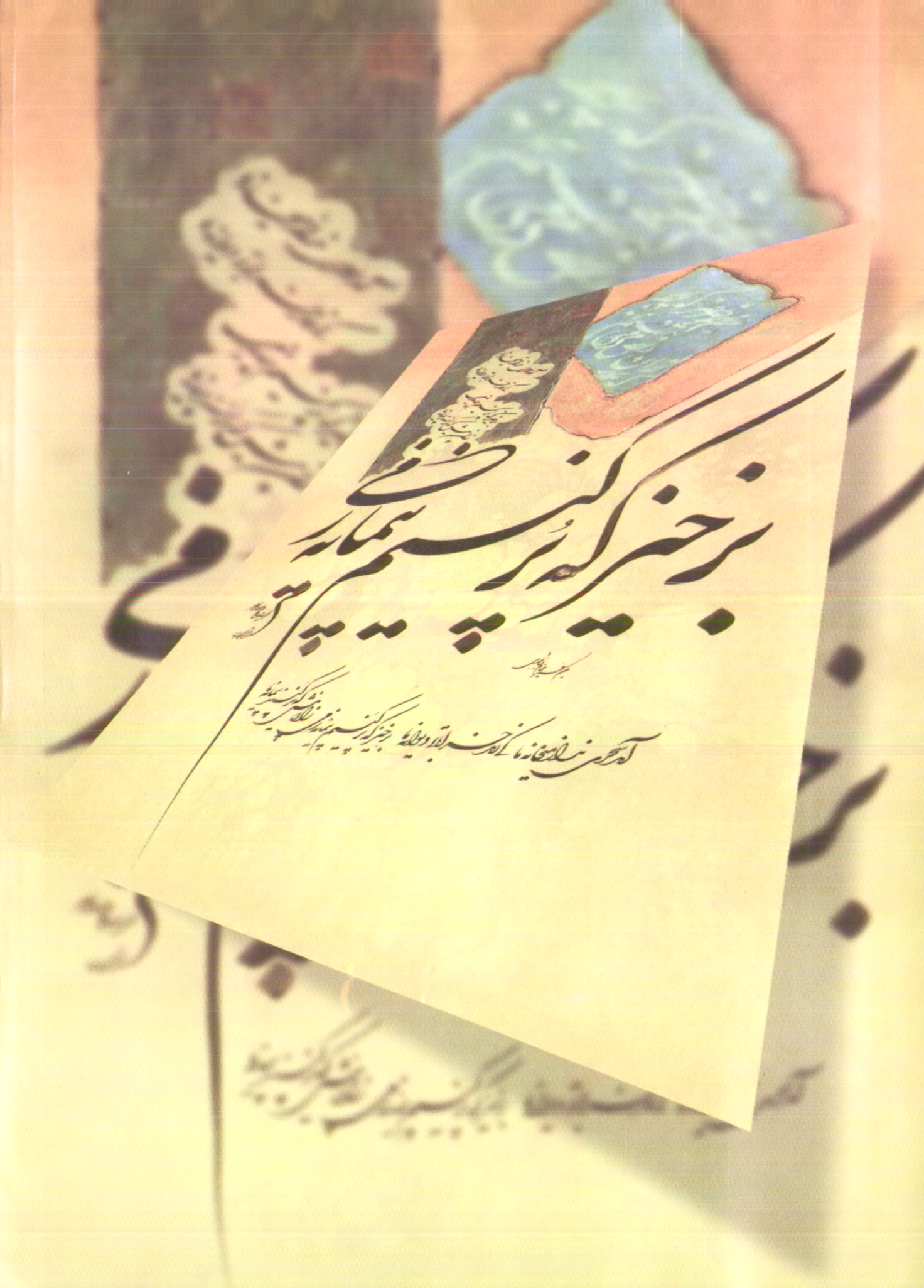
آموزش زبان و ادب فارسی

رشد
۶۳
سال شانزدهم
۱۳۸۱ - بها: ۲۰۰۰ ریال
ISSN 1606-9218
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی





بسم الله الرحمن الرحیم

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

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

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

یادداشت سردبیر (ادبیات به چه درد می‌خورد؟) ۲
تأمّلات (۷) شعر منثور ۴ / دکتر محمدرضا سنگری
نگاهی به بحث زندگی و مرگ در شاهنامه ۱۲ / علیرضا صدیقی
یاد یاران (یحیی آریان‌پور) ۱۷ / دکتر حسن ذوالفقاری
هم صفیری با نواسنجان قدسی ۲۲ / صفر علی کرمی
خاطرات سبز ۲۶ / حمید علامه
دستورخط فارسی ۲۷ / سعید هندی
یک شاعر جهانی ۳۲ / مرضیه واثقی جهرمی
ترکی در فارسی ۳۸ / فریده وجدانی
بی‌بهانه از انشا گفتن ۴۳ / زیبا اشراقی
نقدی بر مقوله‌ی دو نقش ۴۶ / دکتر محمد تقی آذرمینا
فرهنگ ظرفیت‌ها ۵۱ / غلامرضا عمرانی
جرعه‌افشانی بر خاک در رمزپردازی‌های آب ۵۴ / عزیز شبانی
جز سخن گنج مگو ۵۸ / عبدالرضا مرشدی‌پور
معرفی کتاب ۶۱ / سیّد اکبر میرجعفری
معلمان شاعر و نویسنده ۶۲
تافا ۶۴ / دکتر محمدرضا سنگری

مدیر مسئول: علیرضا حاجیان‌زاده
سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار: غلامرضا عمرانی
طرّاح گرافیک: شاهرخ خروغانی
هیأت تحریریه: دکتر علی محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر محمد غلام، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، حسین قاسم پور مقدم
نشانی دفتر مجلّه: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۱۵۸۵
تلفن امور مشترکین
۸۸۲۱۱۸۶
تلفن دفتر مجله
۱ ـ ۸۸۲۱۱۶۱ ، داخلی ۲۴۱
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی
۴۳

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

سال شانزدهم
۱۳۸۱ ـ تیراژ: ۱۲،۰۰۰ نسخه

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

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

- مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دورهٔ متوسطه و پیش دانشگاهی باشد.
- مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب‌های زبان فارسی هم‌خوانی داشته باشد (ارجاعات دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و...)
- مقالات حتّی‌الامکان حروف‌چینی شود یا با خطّ خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله‌های مناسب بین سطری، بدون خط‌خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
- حجم مقالات حدّاکثر بیست صفحه‌ی دست‌نویس باشد.
- اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد پیشنهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.
- پنج عبارت کلیدی مهمّ مقاله از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.
- نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هرگونه تکلّف و تصنّع یا سره‌نویسی افراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.
- مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
- اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
- معرّفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.
- هیأت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
- آرای مندرج در مقاله‌ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیأت تحریریّه نیست و مسؤولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان با خود نویسنده یا مترجم است.
- مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.
- اصل مقاله جهت بررسی به هیأت تحریریّه تحویل می‌شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود.
- مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

شاید شما نیز با این سخن معلّمانه! مواجه شده باشید که هرگاه دانش‌آموز یا دانشجو در پاسخ به پرسشی کتبی بسط و اطناب ناروا داده باشد و به تعبیری آشناتر روده‌درازی کرده باشد، بگویند: «من از تو «انشا» نخواسته‌ام!» و انشا در چنین زبان و بیانی یعنی بیهوده‌گویی، پریشان‌گویی، پرچانگی!

نیز شاید شنیده باشید که هر که احساساتی و خیالاتی حرف بزند، می‌گویند: «این‌ها **شعر** است.» و یا سخنان بی‌بنیاد و تهی و تفنّنی را **شعر** می‌خوانند و می‌دانند و شاعران را آدم‌هایی در حاشیه‌ی زندگی!

به ندرت در نمایش و فیلم، معلّم ادبیّاتی می‌توان یافت که سخنانش رنگ و نشان از خیالات و شطح و طامات نداشته باشد. هرجا نیز دبیر ادبیّات می‌یابند، انگاره‌ی بسیاری آن است که جز با شعر سخن نگوید و دمی از عوالم دور دست نایافتنی فرونیاید. البتّه این همه بی‌دلیل و بی‌جهت هم نیست. امّا ما را سر تحلیل و تبیین چرایی این نگرش و باور نیست؛ آن‌چه در این جا اندیشه‌ی پرداختن به آن داریم، موقعیّت و جایگاه و پایگاه دبیران ادبیّات یا ادیبان و صاحبان ادب نیست بلکه تلقّی و نگاه ناروایی است که به «ادبیّات» می‌شود و ادبیّات را چیزی در حاشیه، بهانه‌ای برای سرگرمی، عاملی برای پر کردن حفره‌ها و خلأهای گاه‌گاه زندگی می‌انگارند. گاه نیز می‌شنویم که می‌گویند اصلاً ادبیّات به چه درد می‌خورد و در دنیای امروز کدام گره از مشکلات انسانی را می‌گشاید؟

بسیار پاسخ‌ها که در هنگام رویارویی با این پرسش داده می‌شود با چاشنی ذوق و عاطفه و احساس هم‌راه است و انگشت نهادن بر نقطه‌های درخشان و افتخارآمیز گذشته و طرح سرمایه‌ها و میراث گران سنگ کهن این پاسخ هرچند درست امّا چندان مجابگر و قانع‌کننده نیست. درست به پاسخی می‌ماند که همه‌ی ما هنگام مواجه شدن با پرسش جوانان، درباره‌ی علل عقب‌ماندگی و پس‌رفتگی عرضه می‌کنیم. جوان ما می‌پرسد اگر ما ابوریحان‌ها و بوعلی‌ها و فارابی‌ها و... داشته‌ایم، چگونه است که «امروز» هیچ نشانی از درخشش نداریم و در عصر پیشرفت شگفت و هراس‌انگیز تکنولوژی در حدّ مصرف‌کنندگی مانده‌ایم؟

درست است که اگر حادثه‌های عظیمی چون ظهور فردوسی و سعدی و مولانا و حافظ رُخ نمی‌داد، امروز فرهنگی فقیر و نسل و روزگاری حقیر داشتیم و بودن و شدن و زیستن امروز ما ریشه در زلال این دریاهای ژرف و کران

ادبیّات به چه درد می

یادداشت سردبیر

ناپیدا دارد؛ با این همه، هنوز نگفته ایم که ادبیّات «امروز» چه کارآیی و جایگاهی دارد.

اگر از دانش‌آموز و دانشجو بپرسیم تصوّر کنید، از همین امروز، همه ی انسان ها تصمیم بگیرند که عنصر ادبیات را از صحنه ی زندگی حذف کنند یا دست کم، مدّتی بدون آن زندگی کنند، چه اتّفاق و رخدادی ویژه را در عرصه ی حیات شاهد خواهیم بود؟

اگر ادبیّات را بردارند آیا تمام پل های ارتباطی انسان شکسته نخواهد شد؟

تصوّر کنید هیچ کس از ضرب المثل استفاده نکند، داستان نگوید. برای تبیین و تشریح ذهن و ضمیر خویش از شعر استفاده نکند و ادبیّات را که ترجیع بند ذهن و زبان در سخن گفتن است، یک سر از متن زندگی منها کند. تصوّر کنید از فردا هیچ رمان نویسی، رمان ننویسد، هیچ فیلم سازی، متن فیلم تهیه نکند، هیچ سناریویی خلق نشود و در هیچ تبلیغ رسانه ای از عنصر ادبیّات استفاده نکنند چنین دنیایی از روح و تپش و بهتر است بگوییم از والاترین جلوه های حیات محروم خواهد شد.

باز هم تصوّر کنید یک بُعد زیبایی را قلم بگیرند. زیبایی در بیان و کلام؛ چه اتّفاق دهشتناکی خواهد افتاد. بسیار زیبایی های دیگر که بودن و حیات خویش را در پرتو زیبایی واژگان می یابند نیز حذف خواهند شد و ناگهان زندگی بی شور و بی روح و بی شعور خواهد ماند.

اگر اندیشه ها، زیبا عرضه نشوند مرگ همسایه ی آن ها خواهد بود. زیبایی، پشتوانه ی مانایی، پایایی و پویایی اندیشه هاست. ادبیّات رسالت بقا، انتقال و جاودانگی اندیشه ها را دارد. همه ی جاودانگی ها و جادوانگی های کلام مرهون و مدیون ادبیّات است؛ پس از ادبیّات ناگزیریم و ادبیّات خونی است که در رگ های حیات انسانی می دود و بودن او را تضمین می کند. اگر انسان بدون اندیشه و فرهنگ تصوّرناپذیر است؛ فرهنگ و اندیشه نیز بدون ادبیّات ممکن و میسّر و تصوّرپذیر نیست.

اصولاً زیبایی، جلوه ی فطرت است، حسّ جمال، جلوه ی بارز فطرت انسانی است و ادبیّات پاسخی است به نیاز فطری انسان. اگر ادبیّات را نادیده بگیریم، فطرت انسانی را نادیده گرفته ایم. هنرهای دیگر نیز در کمال خویش به ادبیّات می رسند. خط در کمال خویش از شعر بهره می گیرد، سینما و تئاتر نیز.

پس ادبیّات، انتشار زیبایی است و تکیه گاه مانایی اندیشه و فرهنگ. آنان که ادبیّات را ادراک نمی کنند، روح حیات را نیافته اند و به قلمرو شکوهمند زیبایی گام نگذاشته اند.

اینک یک بار دیگر از خود بپرسیم اگر سعدی و مولانا و فردوسی و حافظ در ایران، گوته در آلمان، شکسپیر در انگلستان، هوگو در فرانسه، هومر در یونان و چهره های درخشان و بزرگ ادبیّات در جای جای جهان نبود آیا از تمدّن امروزی نشانه و خبری بود؟ و اگر امروز ادبیّات نباشد زندگی معنا و طراوت و ژرفا و زیبایی می یابد؟

کلام، محصول کلمات سخته و ساخته است، و این رسالت ادبیّات است که اندیشه ی زیبا را در ظرف زیبا بریزد تا تماشایی تر و دل پذیرتر باشد و گیراتر و گواراتر.

هیچ کس را تردیدی نیست که هیچ کتابی هم چون کتب مقدّس تورات و انجیل و زبور و اوستا و قرآن بر زندگی انسان ها تأثیر نداشته است و این کتاب ها در ساختار، بهره مند از زیبایی های ادبی هستند و جز این انتظار نیست که خدای زیبا و زیبایی آفرین، زیبا بگوید و با زبانی زیبا با انسان سخن بگوید.

ادبیّات، زبان خداست؛ زبان پیامبران و زیبااندیشان است و بدون آن امکان انتشار و استقرار هیچ زیبایی و خوبی نیست.

نفی ادبیّات، نفی زیبایی است؛ نفی بزرگ ترین جلوه ی حیات انسانی. پس تنها کسی می گوید ادبیّات به درد نمی خورد که درک و درد در او مرده باشد. آری تنها در سرزمین مردگان ادبیّات به درد نمی خورد.

محمدرضا سنگری

تأمّلات (۷)

دکتر محمدرضا سنگری

شعر منثور

نگاه نخست؛ شناخت

گاه آشناترین واژگان و پرکاربردترین مفاهیم، تعریف ناپذیر می‌نمایند و با همه‌ی سادگی و روشنی، مبهم و دیریاب و دشوار.

اگر دیروز و حتّی امروز «شعر» تعریف نیافته است و عمدتاً تحلیل‌ها و تبیین‌های ذوقی جایگزین تعریف‌های منطقی و علمی شده، تعریف نثر نیز بسیار دشوار شده است؛ چرا که بخشی از شعر امروز کاملاً با نثر همسایه شده است و بخشی از نثر نیز با شعر همسایه و حتّی همپایه!

این قصّه ـ بی‌نام و بی‌عنوان ـ در ادبیّات گذشته‌ی ما نیز نمود و نشان دارد؛ نثر عین‌القضات، هجویری (کشف المحجوب)، تذکرة‌الاولیا، گلستان و تاریخ بیهقی گاه به شعر پهلو می‌زند و تأثیرگذارتر از بسیاری سروده‌ها بر جان و ذهن و ضمیر می‌نشیند.

در تلقّی عام، نثر هر آن نوشته‌ای است که شعر نباشد یعنی از قواعد و نظام عروضی پیروی نکند و شعر هر آن چیزی که موزون و مقفّی و مخیّل باشد امّا این مرزها امروز شکسته است و شعر آن‌چنان گستره و فراخنایی یافته است که این تعریف‌های تنگ و حقیر آن را برنمی‌تابند و نثر نیز چنان دامن گسترده که بر ساحل شعر لنگر انداخته و با آن به نوعی وحدت و یگانگی رسیده است. گواه صادق این مدّعا دوعنوان «شعر منثور» و «نثر شاعرانه» است که ترجمان امتزاج و پیوند این دو دریاست؛ دو دریا که برای برخی کشف «برزخ» آن‌ها بسیار دشوار است!

تقدّم و تأخّر شعر و نثر در این دوعنوان یاریگر ما در شناخت تفاوت‌ها و مرزهای این دو مقوله است؛ همان گونه که از عنوان شعر منثور پیداست، شعریّت متن به مفهوم حضور عناصر شاعرانه و منظر و چشم‌انداز شاعرانه غلبه و سیطره دارد و در نثر شاعرانه، روح و فضای نثر در متن، سریان و جریان یافته است.

«شعر منثور (prose poem) در ادبیّات غرب، معمولاً به قطعه‌ای کوتاه به شکل نثر اطلاق می‌شود که بی‌آن که از نظام وزنی خاصّی پیروی کند، از عناصر شعری از قبیل ریتم یا ضرباهنگ (ایقاع)، سجع (تسجیع)، صنایع شعری (بدیع)، قافیه، قافیه‌ی داخلی و تصویر خیال برخوردار است و از جهت کیفیّت تأثیر و ایجاد حالت انفعالی، نظیر شعر است. شعر منثور به خاطر همین خصوصیات، از قطعات نثر معمولی مشخّص می‌شود و از آن‌جا که به صورت مصراع‌های جداگانه نوشته نمی‌شود، از شعر آزاد نیز متمایز است.»[1]

بسیاری از تحلیل گران نوپا به دلیل داوری بر مبنای شکل و نه درون‌مایه و جهان‌بینی شاعرانه در تبیین و تحلیل دو مقوله‌ی نثر شاعرانه و شعر منثور راه خطا رفته‌اند. «فرم»، فصل مناسبی برای تفکیک و تشخیص نیست، بلکه نگاه به جوهره و کلّ نظام اثر و به‌ویژه زاویه‌ی نگاه آفریننده‌ی اثر در بهره‌گیری از واژگان و فضاسازی، می‌تواند روشن‌کننده و کرانه‌بخش این دومقوله باشد.

در «موسیقی شعر» همین دلواپسی باعث شده است که نویسنده از همان آغاز بحث درباره‌ی این دومقوله، تکلیف خواننده را روشن کند و بنویسد: «یک نکته را همین‌جا یادآور شوم که بعد مایه‌ی گرفتاری نشود و آن تمایز میان «شعر منثور» و «نثر شاعرانه» است که اوّلی را در زبان‌های فرنگی prose poem می‌گویند و دوّمی را poetic prose. ممکن است در مقالات و تحقیقات فرنگی‌ها حرف‌های گوناگونی در باب این دو نوع آثار ادبی گفته شده باشد امّا آن‌چه در این جا مورد نظر من است و تقریباً اکثریت ناقدان فرنگ هم همان را می‌گویند، این است که در نثر شاعرانه، حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی و گزارشی و حقایق غیرشعری) است که جامه‌ی قافیه (سجع) و صناعات شعری را

به تن کرده است (مثل کلیله‌ی نصرالله منشی و مرزبان‌نامه، در زبان فارسی) و در شعر منثور به معنی خاصّ کلمه، جهان‌بینی و حال و هوای شعر، به‌ویژه شعر غنایی است که بر اثر حکومت می‌کند ولی در جامه‌ی نظم versification ظاهر نشده است؛ مثل غالب شطحیّات صوفیّه، خاصّه بایزید بسطامی که بزرگ‌ترین سراینده‌ی شعرهای منثور در فرهنگ ایرانی است و هنوز همتایی برای او نمی‌شناسیم.»[۲]

در نخستین نگاه، سرودن شعر منثور ساده و آسان‌یاب است، امّا اگر ژرف‌تر و دقیق‌تر ببینیم و تجربه‌های تقریباً پنجاه ساله‌ی اخیر را مرور کنیم، درمی‌یابیم که «روح شاعرانه» و «واژه آگاهی شکوهمند شاعرانه» در این سروده‌ها، آن چنان دور از دسترس ذوق و ذهن‌های عادی است که بسیاری از بزرگان که به تجربه در این قلمرو قلم و قدم زدند عاجزانه عقب نشستند و حتّی بعدها از این گونه سرودن دست کشیدند و سروده‌های پیشین را که در مجموعه‌هایشان به چاپ سپرده بودند در چاپ مجدّد، حذف کردند.

انگاره‌ی این که شعر منثور، با رها کردن وزن و قافیه؛ یعنی کاهش دوعنصر سنّتی و اساسی شعر، سهل و ساده می‌شود، ناشی از نشناختن جوهره و روح شعر است.

این خطا، ریشه در این انگاره دارد که دشواری اصلی سرودن، در کشف یا به کارگیری درست وزن عروضی و قوافی مناسب در شعر است. درست است که موسیقی بیرونی یا وزن شعر و موسیقی کناری یا قافیه و ردیف شعری در القای شعر، نظام‌بخشی به ذهن شاعر و تأثیرگذاری در مخاطب بسیار مهم و تعیین کننده‌اند امّا تصوّر آن که رها کردن این‌ها، کار سرودن را راحت و ساده می‌کند جز سطحی‌نگری چیز دیگر نیست؛ به‌ویژه آن که در شعر سپید و شعر نیمایی این رها کردن «آگاهانه و محصول مطالعات ژرف و روشن‌بینی شاعرانه» است نه تساهل و تسامح و تجاهل در حوزه‌ی شعر و مهم‌تر آن که با حذف موسیقی بیرونی و کناری یا کم‌رنگ شدن آن، نوعی دیگر از موسیقی جایگزین می‌شود که بهره‌گیری از آن گاه دشوارتر و پیچیده‌تر از موسیقی سنّتی شعر است. نیما خود می‌گوید «پایه‌ی این اوزان همان بحور عروضی است منتهی من می‌خواهم بحور عروضی بر ما تسلّط نداشته باشد، بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود بر بحور عروضی مسلّط باشیم.»[۳]

محصول نگرش ناروا و واژگونه به شعر منثور و پیش از آن شعر نیمایی، باعث شد که انبوهی از تولیدات در همان آغاز ولادت این جریان‌های شعری، عرضه شود که گاه نوعی نثرنویسی و گاه نوعی تقلید و ادا درآوردن ادبی بود که عمری کوتاه‌تر از عمر شاعر می‌یافت.

یکی از تحلیل گران این عرصه می‌نویسد: «وقتی شاعر از وزن عروضی و نیمایی کنده می‌شود، این خطر وجود دارد که به دامان نثرنویسی درغلتد؛ همان گونه که در مرحله‌ی نخست کار شاعری شاملو و دیگران شاهد پدیداری چنین نقیصه‌ای بوده‌ایم. بی‌مرزی خصلتی شعر سپید گستره‌ی بی‌انتهایی را برای استعدادها و اذهان پویا نمایان ساخته که درعین حال که ظرفیت نامحدود آن زمینه‌ای برای پروازهای ذهنی شاعران در هزارتوی اشیا و پدیده‌ها به وجود آورده، میدان فراخی نیز برای به هرز رفتن‌ها و بی‌سامانی‌ها پدیدار ساخته است.»[۴]

نکته‌ی مهّم گفتنی آن که، هر جریان نو ممکن است جوانان یا مقلّدانی پرشور را برانگیزد تا به سبک و سیاق چهره یا چهره‌های مطرح آن به آفرینش بپردازند. بسیاری از این پیروان بی‌شناخت دقیق و عمیق از آن تحوّل و چندوچون و رمز و رازهای آن به تقلید می‌پردازند که ناگهان انبوه تولید و «تولید انبوه» را سبب می‌شوند و آثاری سطحی و سبک مایه را عرضه می‌کنند که نگرانی و دلواپسی و اعتراض همگان را برمی‌انگیزد. پس از نیما و به‌ویژه پس از شاملو، هزاران سروده می‌توان یافت که بی‌هیچ بازتابی و پژواکی، درخاموشی صفحه‌ها گم شدند.

این سخن درست است که: «از حق نگذریم، هرج و مرجی که به وسیله‌ی آن نوپردازان کم‌مایه، ایجاد شده بود، در واکنش شدید سنّت گرایان بی‌اثر نبود و حتّی شاید بتوان گفت مخالفت‌های سنّت گرایان نیز، در تعدیل رویّه‌ی نوپردازان مؤثّر واقع شد.»[۵]

بسیاری از این مقلّدان اندک دان، بی‌فهم روح شعر منثور یا شعر سپید، در این عرصه

گام نهادند و شاخه‌های تُرد این نهال نورسته را با دم سرد خویش آزردند. آنان حتّی بعد در تکاپوی فهم این راه برنیامدند و یا به جبران ضعف‌ها و کاستی‌ها نپرداختند. اگر شاملو موفّق می‌شود که از «آهنگ‌های فراموش شده» که نمونه‌ای نازل از شعر منثور است عبور کند و به نمونه‌های موفّق در «ابراهیم در آتش» برسد به دلیل نقد جدّی آثار خویش، تأمّل در زبان و تلاش مستمر شاعرانه‌ای است که پس از آن دارد. او «آهنگ‌های فراموش شده» را «خطایی بزرگ» می‌نامد و «اشتباه کودکانه‌ی مشتی اشعار سست و قطعات رمانتیک و بی‌ارزش»[6] می‌خواند.

برای روشن شدن تکاپوی شاعرانه‌ی شاملو برای دست‌یابی به زبانی ساخته و پرداخته دونمونه را از دومجموعه که تنها با اختلاف دو سال به چاپ رسیده‌اند، مرور می‌کنیم. نمونه‌ی نخست از مجموعه‌ی «هوای تازه»[7] (۱۳۵۵) است و نمونه‌ی دوم از «آیدا در آینه»[8] (۱۳۵۷):

«غنچه‌های یاس من امشب شکفته است
و ظلمتی که باغ مرا بلعیده، از بوی یاس‌ها
معطّر و خواب‌آور و خیال‌انگیز شده است.
با عطر یاس‌ها که از سینه‌ی شب
برمی‌خیزد، بوسه‌هایی که در سایه ربوده شده
و خوشبختی‌هایی که تنها خواب‌آلودگی شب
ناظر آن
بوده است بیدار می‌شوند و با سمفونی
دل‌پذیر یاس و تاریکی
جان می‌گیرند...»

این قطعه، با عنوان سمفونی تاریک، بیشتر به منطق نثر نزدیک است و در حدّ یک قطعه‌ی ادبی نازل یا متوسّط. تأثیر و حسّ چندان درخشانی نیز در خواننده برنمی‌انگیزاند. امّا در شعر «من و تو» در «آیدا در آینه» هم نظام‌مندی و سطرنویسی شعر و هم نگاه و زبان دیگر گونه است.

من و تو یکی دهانیم
که با همه آوازش
به زیباتر سرودی خواناست
من و تو یکی دیدگانیم
که دنیا را هر دم
در منظر خویش
تازه‌تر می‌سازد.

و در مجموعه‌ی «ابراهیم در آتش»[9] که اتّفاقاً یک سال پس از هوای تازه به چاپ رسیده است این چنین شکوهمند می‌سراید که:

در آواز خونین گرگ و میش
دیگر گونه مردی آنک
که خاک را سبز می‌خواست
و عشق را شایسته‌ی زیباترین زنان-
که اینش
به نظر
هویتی نه چندان کم‌بها بود
که خاک و سنگ را بشاید
چه مردی! چه مردی!
که می‌گفت
قلب را شایسته‌تر آن
که به هفت شمشیر عشق
در خون نشیند

این سیر پختگی در سروده‌های بعدی شاملو که در آن‌ها منطق شعری با بهره‌گیری از همه‌ی عناصر شاعرانه حتّی گاه قافیه و وزن - به‌جا و تأثیرگذار - احساس می‌شود، تداوم می‌یابد:

● نگاه دوّم؛ تاریخچه

اگر از نمونه‌های درخشانی که در ادبیّات سنّتی ما مانند بخشی از شطحیّات صوفیانه، قطعاتی از آثار عین‌القضاة، تذکرةالاولیای عطّار، حتّی برش‌هایی درخشان از تاریخ بیهقی بگذریم، شعر منثور در ایران پدیده‌ای تازه و نزدیک به روزگار ماست که عمدتاً تحت تأثیر شعر اروپایی ظهور و بلوغ یافته است.

«سابقه‌ی نخستین تجربه‌های شعر منثور به قرون ۱۷ و ۱۸ میلادی در ادبیّات فرانسه می‌رسد امّا شهرت آن بیشتر در قرن نوزدهم و با انتشار آثاری از بودلر، چون ملال پاریس (۱۸۶۹ م) آغاز می‌شود.»[10]

می‌توان در آثار درخشان ادبی یونان باستان نیز نمونه‌هایی از شعر منثور را ردیابی کرد. در متون کهن دینی، در آثار ودایی، بودایی و برهمایی نیز قطعاتی که کاملاً شبیه شعر منثورند، یافت می‌شود امّا این قطعات که در درون متن و در جریان نثر یا اثر بزرگ آمده‌اند، با ویژگی‌هایی که اکنون برای یک نوع خاص می‌شناسیم فاصله دارند.

نخستین شاعر در ادبیّات غرب که به این نوع سرودن شهرت یافت «آلویسیوس برتراند (۱۸۰۷-۱۸۴۱ م) بود. سپس شارل بودلر (۱۸۲۱-۱۸۶۷ م) شاعر فرانسوی تحت تأثیر او، شعرهایی کوتاه به نثر (Little poems in prose) را در سال ۱۸۶۹ نوشت. از دیگر شاعران فرانسوی، استفن مالارمه (۱۸۴۲-۱۸۹۸ م) را می‌توان نام برد که با شعرهای منثور خود معروف شده. آرتور رمبو (۱۸۵۴-۱۸۹۱ م) شاعر فرانسوی مهم‌ترین اثر خود یعنی قطعه‌ی معروف اشراقات را در سال ۱۸۸۶ به صورت شعر منثور نوشت. گذشته از این، شاعران دیگری در قرن بیستم، این نوع شعر را تجربه کرده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از سن‌ژون پرس (۱۸۸۷-۱۹۷۵ م)، هنری میشو (۱۸۹۹-۱۹۶۰ م) و پُل الوار (۱۸۹۵-۱۹۵۲ م) در فرانسه و ایمی لوئل (۱۸۷۴-۱۹۲۵ م) شاعره‌ی امریکایی و تی. اس. الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵ م) شاعر امریکایی تبار انگلیسی.»[11]

مشهورترین نمونه‌های شعر منثور که در ایران، آشنای نسل شاعران نوپرداز و به‌ویژه شاعران شعر منثور است کتاب‌های «ملال پاریس» و «گل‌های شر» بودلر است. شعر «دریاچه‌ی لامارتین» ترجمه‌ی محمّدضیاء هشترودی که با عنوان شعر منثور به چاپ رسید، نیز در آهنگ و شتاب این نوع سرودن

تأثیر ژرف داشته است.

هرچند در سال‌های آغازین سده‌ی چهاردهم به تقلید از متون ترجمه شده‌ی اروپایی و عمدتاً سطحی و مصنوع، شعرهای منثور در مطبوعات به چاپ می‌رسد امّا دوره‌ی بالندگی آن را در سال‌های آغازین دهه‌ی سی باید جست‌وجو کرد. هم‌زمان با شعر منثور، قطعه‌های ادبی نیز در همین سال‌ها به شدّت رونق و رواج می‌یابد که از نظرگاه ارزش ادبی، هم‌پایه و هم‌سطح شعر منثور هستند. این آثار چه شعر منثور و چه نثر شاعرانه ـ قطعه‌ی ادبی ـ آن‌قدر از نظر ارزش ادبی نازل و سطحی هستند که بهار[12] آن‌ها را بی‌ارج می‌خواند و نویسنده‌ی «قلمرو قلم» درباره‌ی قطعات ادبی می‌نویسد: «قطعه‌ی ادبی، ارزش ادبی ندارد زیرا صرف لفظ بافی است و اغلب جمله با معنای خود تناسب واقعی ندارد؛ پس نوشته باید دارای معنی بلند و قابل قبول باشد.»[13]

تب و تاب شعر منثور در دهه‌ی سی بسیاری را فراگرفت. حتّی شاعری چون اخوان‌ثالث را نیز در پی خویش کشاند و او را به تجربه در این زمینه واداشت.

درست است که شاملو در سال ۱۳۳۲ با مجموعه‌ی ناموفق «آهنگ‌های فراموش شده»، شعر منثور را جدّی‌تر و روشن‌تر مطرح کرد، امّا شاخص‌ترین و موفق‌ترین چهره در آغاز این جریان را [بر آغاز گر موفق تأکید دارم] باید هوشنگ ایرانی دانست که «شعر منثور را در دواثر خود به نام بنفشِ تنِ خاکستری و خاکستری (۱۳۳۱) تجربه کرد و از مایه‌های اصلی کار شاعران غربی ازجمله حسامیزی که در میان شاعران سوررئالیست (سوررئالیسم) و نمادگرای (نمادگرایی) اروپایی بسیار متداول بود، بهره جست»[14] امارزیدنی نیست که شاخص‌ترین چهره و درخشان‌ترین نام در این عرصه همان احمد شاملوست که از مجموعه‌ی «آهنگ‌های فراموش شده» به سمت شعری ساخته‌تر و استوارتر گام برداشت و بعدها در ابراهیم در آتش (۱۳۵۶) و از هوا و آینه‌ها (۱۳۶۳) و هوای تازه (۱۳۳۶) و باغ آینه (۱۳۶۳)، شعر سپید یا شعر منثوری را رقم زد که امروز به نام خود او یعنی شعر شاملویی نیز شهرت یافته است و کم‌تر کسی موفق شده است که به افق شعری او نزدیک شود.

در همان سال‌های اوج شعر منثور یعنی آغاز دهه‌ی سی، شاعرانی چون هوشنگ ابتهاج با سروده‌ی «پایان شب سیاه آغاز سپید است»، اخوان‌ثالث با سروده‌ی «وداع» در «آخر شاهنامه» و پرویز داریوش با «فرامیر»، نادر نادرپور با سروده‌ی «لذّت» در مجموعه‌ی شعر «انگور» و اسماعیل شاهرودی با سروده‌ی «فریاد سنگ» در مجموعه‌ی «آینده»، کوشش و تکاپویی کم و بیش موفق در شعر منثور داشته‌اند. از این میان هوشنگ ایرانی ـ هرچند با شهرت «جیغ بنفش»، اسباب طنز تلخی در باب شعر منثور شد ـ در همان آغاز دهه‌ی سی از همگان پخته‌تر و پیشروتر در شعر منثور به نظر می‌رسد.

امّا همان‌گونه که گفته شد، شاملو کمال‌بخش این جریان است با سروده‌هایی از این دست که با ساختاری استوار و موسیقی پرشکوه خویش از درخشان‌ترین نمونه‌های شعر شاملوست.

فریاد کدام زندانی است که آزادی را
به لبان برآماسیده
گل سرخی پرتاب می‌کند؟
ورنه
این ستاره بازی
حاشا
چیزی بدهکار آفتاب نیست
نگاه از صدای تو ایمن می‌شود
چه مؤمنانه نام مرا آواز می‌کنی!
و دلت
کبوتر آشتی است
در خون تپیده
به بام تلخ
با این همه
چه بالا
چه بلند
پرواز می‌کنی!

«شبانه، ابراهیم در آتش»

در این سروده هم صوتی «بی‌سببی»، «نیستی»، «به‌راستی»، «قصیده‌ای» و «سلامی» آهنگی دل‌پذیر به سروده بخشیده است و در سه بند شعر حضور ردیف و قافیه‌های آغاز می‌کنی، آواز می‌کنی و پرواز می‌کنی به موسیقی سروده کمال بخشیده است و این ترفندهای شگفت نه‌تنها خلاء موسیقایی شعر سنّتی را به خوبی پر کرده است که آهنگ و رنگی نو به سروده بخشیده است.

شعر منثور یا شعر سپید یا شعر شاملویی تا روزگار ما همواره طرفداران و پیروانی داشته و دارد. حتّی شاعران شناخته شده‌ی شعر نیمایی مانند منوچهر آتشی و علی‌بابا چاهی، در سال‌های آغازین انقلاب دست به تجربه‌هایی در این زمینه می‌زنند. منوچهر آتشی در مجموعه‌ی «وصف گل سوری»[15] نمونه‌هایی نسبتاً موفق را عرضه می‌کند

هر لحظه‌ای اراده کنی
شعری برای نوشتن هست
کافی است تا صدای کسی
صلت کدام قصیده‌ای
ای غزل؟
ستاره‌باران جواب کدام سلامی
به آفتاب
از دریچه‌ی تاریک؟
کلام از نگاه تو شکل می‌بندد
خوشا نظر بازیا که تو آغاز می‌کنی!
پس پشت مردمکانت

دست در توهّم تاریک من برد
و ریگ خرد کرشمه‌ای
در برکه‌ای کبود موج برانگیزد
غوغای رقص از عشیره‌ی ماهی‌ها
برخواهد خاست

در سال‌های پس از انقلاب، علی موسوی گرمارودی ـ هرچند پیش از انقلاب نیز شهرتی دارد ـ شاخص‌ترین شاعر شعر منثور یا شعر سپید است. موسوی گرمارودی، شاعری است مذهبی با شعری محکم، تصویرپردازی قوی و کلیشه‌زدایی و نوآوری. شعر «حماسه‌ی درخت»[۱۶] او از موفق‌ترین و درخشان‌ترین نمونه‌های شعر منثور روزگار ماست.

جز از مادرم ستاره
در سبی نیاموختم
که بر دوردست نشست
و بزرگیش را به رخ نکشانید
ـ در همان حال که از خورشیدها بزرگ‌تر بود ـ
و درخور دید من نور افشاند
و جهان را
از دوردست
به نظاره‌ای هماره
به تماشا نشست
و همیشه در شمار انبوه ستارگان بود.

حماسه‌ی رود را درودی نباید گفت
که از خروش ناگزیر است
من تلاش آبی را
کز آوند گیاهی خُرد
بالا می‌رود،
بیش پاس می‌دارم
تا رودی
که با غرّشی بلند
در بسترش ناگزیر می‌رود،
آه، رود، ای رود!
چنین غرّه کف بر لب میاور
تناوری‌ات آماس
نه فربهی است
حماسه‌ی تو را از من درودی نیست...

موسوی گرمارودی در سروده‌هایی چون «خط خون» و «سایه سار نخل ولایت»، دلزیباترین و رساترین زبان و با بهره‌گیری از تعبیرها و تصویرهای نو، چهره‌ها و مقوله‌های مذهبی را در سلک شعر درآورده که از این جهت در مجموعه‌ی شاعران مذهبی، جایگاه و پایگاهی ویژه دارد. شاعران دیگر چون سلمان هراتی، محمدرضا عبدالملکیان و سیدحسن حسینی و علیرضا قزوه در دهه‌ی شصت از موفق‌ترین شاعران عصر انقلاب در حوزه‌ی شعر منثور هستند.

نیایش‌واره‌های سلمان هراتی در مجموعه شعر «دری به خانه‌ی خورشید»[۱۷] با ساختاری استوار و با ایجازی ستودنی نمونه‌های قابل اعتنای شعر منثور هستند.

... چراغی می‌افروزم
پیراهن شب آتش می‌گیرد
امّا
شب پهن شده است
با ادامه‌ی گیسوانی تا غیب
مثل یک بهت
بر چارچوب در تکیه می‌کنم
تب ادامه می‌یابد
تا نمی‌دانم

«حماسه‌ی چهارده ساله»ی عبدالملکیان از سروده‌های حماسی با اندوهی پنهان در لایه‌های شعر است که در مجموعه‌ی اشعار منثور درباره‌ی شهید در سال‌های دفاع مقدّس از همه موفق‌تر و شاخص‌تر است.

سیدحسن حسینی، با مجموعه‌ی «گنجشک و جبرئیل»[۱۸] که جز دو سه سروده، تمامی در زمینه‌ی عاشوراست فضایی تازه را رقم زد که سروده‌ی «راز رشید» او را در این مجموعه حادثه‌ای در شعر عاشورایی باید دانست

به گونه‌ی ماه
نامت زبان‌زد آسمان‌ها بود
و پیمان برادری‌ات
با جبل نور
چون آیه‌های جهاد محکم
□
تو آن راز رشیدی
که روزی فرات
بر لبت آورد
و ساعتی بعد
در باران متواتر پولاد
بریده بریده
افشا شدی
و باد
تو را با مشام خیمه گاه
در میان نهاد
و انتظار در بهت کودکانه‌ی حرم
طولانی شد
تو آن راز رشیدی
که روزی فرات
بر لبت آورد
و کنار درک تو
کوه از کمر شکست

شبکه‌های مراعات نظیر مانند (گونه، زبان)، (ماه، آسمان، نور)، (جبل نور، آیه‌های محکم)، و اشارات زیبا و پرداخت تصویرهای نو با این اشارات مانند (فرات و لب)، (خیمه گاه و حرم) و (کوه و کمر) و سخن امام حسین(ع) در کنار برادر شهیدش عباس(ع) «الآن انکسر ظهری وقتی که صغیر عباس برخاسته است که یا اخا ادرک اخاک» و بهره‌گیری شاعرانه از شکستن (انکسر) و درک (اَدرک)، بر لطف و تأثیر این سروده افزوده است.

در کنار شاعران یاد شده، شاعران دیگری نیز با نگرش‌ها و بینش‌ها و با زبان‌های متفاوت در عرصه‌ی گسترده‌ی شعر منثور به سرودن مشغول شدند؛ طاهره صفارزاده، محمدعلی سپانلو، فرشته ساری، محمود فلکی، ایرج ضیایی، محمد

حقوقی، سیّدعلی صالحی و نسلی از شاعران جوان‌تر از آن جمله‌اند.

جریان‌های جوانی که در جست و جوی نامی دیگر برای سروده‌های خویش جز شعر سپید هستند، نیز تکاپوهایی شاعرانه یا شبه شاعرانه دارند که رها از برخی تفنّن‌ها آن‌ها را باید درهمان طیف شعر منثور یا شعر سپید قرار داد.

● نگاه سوّم: ویژگی‌ها و مرزها

شعر منثور یا شعر سپید با نثر ـ نثر شاعرانه ـ همسایه و هم‌کرانه است بی‌آن‌که با آن یگانه باشد. شناخت درست همین مرز و کرانه است که ما را از آمیختن این دومقوله یا التباس و اشتباه و جابه‌جایی آن نگاه می‌دارد.

واقعیّت آن است که هنوز هم کسانی ـ حتّی صاحب‌نظر و آشنای عالم شعر و شاعری ـ شعر منثور و عنوان شعر سپید را شعر نمی‌دانند و مشاهده‌ی خیل شاعران و انبوه سروده‌هایی که با نگاهی سطحی و سروده‌هایی نازل در این عرصه چهره می‌نمایند آنان را به این داوری می‌رساند. آنان معتقدند که بسیاری از این سروده‌ها تنها وجه مشترکشان با شعر ـ آن هم شعر نیمایی ـ مصراع‌بندی پلکانی است و اگر شعر آن‌ها را بدون مصراع‌بندی بنویسیم حداکثر با نثری شاعرانه یا با یک قطعه‌ی ادبی روبه‌رو خواهیم شد.

یکی از منقدان شعر به درستی این نکته را دریافته است که «بزرگ‌ترین خطر شعر سپید در این است که با کوچک‌ترین لغزش و سهل‌انگاری، شاعر به جای رسیدن به شعر در چاه ویل نثر می‌افتد، و بی‌آن که خود متوجّه شود از دایره‌ی شعر بیرون می‌رود. این حادثه‌ای است که در اکثر شعر شاعرانی ـ که برای رهایی از چارچوب‌های قراردادی وزن شعر به شعر سپید پناه می‌برند ـ اتفاق می‌افتد؛ چرا که وقتی وزن و قالب‌های قراردادی را کنار بگذاریم و شعر را از این زیورها و پیرایه‌ها برهنه کنیم، تنها تمایز شعر با نثر همانا منطق شعری‌ای است که در نثر وجود ندارد. شعر منطق خاص خودش را دارد و نثر منطق خاص خود را. به عبارت دیگر منطق شعر بر تخیل شاعرانه استوار است و منطق نثر بر اندیشه‌ی صرف، و تا اندیشه از دهلیزهای نیروزنوی تخیّل ناب شاعرانه نگذرد، نمی‌تواند به حوزه‌ی شعر قدم بگذارد، و اگر بگذارد چیزی جز نثر نخواهد بود، نثری که به هر صورتی که بنویسی، باز بر محور منطق نثر می‌چرخد.»[۱۹]

برای تبیین بهتر شعر منثور، از طرح شعر نو نیمایی ناگزیریم. پس از تکاپوها و تجربه‌های شاعران عصر مشروطه برای تغییر و تحوّل در شعر سنّتی که عمدتاً با تغییرات و جابه‌جایی‌ها در پوسته و سطح شعر صورت می‌گرفت، سرانجام شعری شکل گرفت که در صورت و قالب از قید تساوی طول مصراع‌ها رسته بود امّا از نظرگاه موسیقایی ادامه‌ی بحور شعر سنّتی فارسی بود. این قالب شعر که بعدها شعر نیمایی نام گرفت جز کوتاه و بلند بودن مصراع‌ها از نظام قافیه‌ی شعر کلاسیک پیروی نمی‌کرد امّا قافیه در آن به تناسب آهنگ و جریان شعر به کار گرفته می‌شد.

نیروان جوان و پرشوری که بعدها بدون شناخت عمیق شعر نیما، به تقلید از او پرداختند، هرج و مرجی را دامن زدند که نیما را واداشت تا بنویسد: «قطعاتی که جوانان در این سال‌ها به سبک من ساخته‌اند، از حیث وزن، هرج و مرج عروضی را ایجاد کرده است. مصراع‌ها در آن‌ها استقلال ندارند. هیچ قاعده‌ای ضمانت استقلال آن‌ها را نمی‌کند. اکثر این‌ها به اصطلاح عامیان «بحر طویل ساز» هستند، فقط بعضی از جوان‌ها که با من تماس نزدیک داشته‌اند متوجّه پایان‌بندی مصراع‌ها شده‌اند. همین طور متوجّه شده‌اند کجا قافیه برای مصراع‌ها لازم می‌آید.»[۲۰]

البتّه ساده‌انگاری است که تحوّل شعر نیمایی را تنها در قالب و صورت محدود و منحصر کنیم. جهان‌بینی شاعرانه، فضاسازی در شعر، ایجاد نوعی انسجام و انتظام در طرح اندیشه در شعر حتّی تلقّی از زیبایی‌ها و آرایه‌های ادبی در شعر نیمایی با نظام سنّتی شعر متفاوت است.

شعر نیمایی با همه‌ی آزادی و باز گذاشتن دست شاعر در موسیقی بیرونی ـ وزن شعر ـ و کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها و نیز موسیقی کناری ـ ردیف و قافیه ـ درنظر کسانی که اندیشه‌ی سنّت‌شکنی بیشتر داشتند، هنوز تلاشی ناقص و ناکافی بود. همین کسانی را واداشت که به تکاپوی تازه دست بزنند و شعر را از وزن عروضی و حتّی موسیقی کناری شعر رها کنند. منوچهر شیبانی از نخستین کسانی است که در این راه قدم برداشت. او معتقد بود تغییر اصل واحد وزن از مصراع به کلمه دست شاعر و ذهن شاعر را بازتر می‌سازد. باور شیبانی این بود که «شکستن وزن عروضی اگرچه تحرّک شعر را بیشتر می‌کند ولی در گسترش یک موضوع از لحاظ موزیکی، که بعداً در صحنه‌های اُپرا قابل نمایش باشد و هم‌گرایی با موزیک سمفونیک داشته باشد نمی‌تواند ثمربخش باشد، پس باید اصول را تغییر داد و واحد شعر را به جای یک مصرع، یک کلمه اختیار کرد. تغییر اصل واحد وزن از مصرع به کلمه این امکان را برای شاعر به وجود می‌آورد که یک موضوع را در حالت‌های مختلف کشیده، سریع، غم‌انگیز، شاد و طنزآلود، به ویژه در مکالمه‌ی شخصیت‌ها، ارائه داد.»[۲۱]

این سخن، مبنا و تقریباً بزرگ‌ترین و اصلی‌ترین استدلال شاعران شعر منثور برای دست یابی به شیوه‌ای تازه در سرودن است که بعدها با نام شاخص‌ترین شاعر این شیوه، عجین شد و شعر شاملویی نام گرفت. شعر

شاملویی یا شعر منثور و یا به بیان مشهورتر شعر سپید چند ویژگی بارز دارد.

۱ـ هرچند شعر منثور از اوزان عروضی و ردیف و قافیه به شیوه‌ی شعر سنّتی و شعر نیمایی بهره نمی‌گیرد اما نوعی موسیقی که محصول «پیوند واژه‌ها» و «آهنگ عاطفی» شعر است، از درون آن احساس می‌شود حتّی اگر شعر منثور را به شیوه‌ی نثر بنویسند باز این موسیقی محسوس و بارز است.

در نگاه شاملو اگر هم، قافیه یا وزنی در شعر منثور بیاید از روی اجبار یا تصمیم قبلی ـ به شیوه‌ی شعر سنّتی ـ نیست، بلکه از روح و سیرت شعر الهام و جشمه می‌گیرد. او «وزن را باعث انحراف ذهن شاعر و انحراف از جریان خود به خود شعر» می‌داند.

در شعر چند شاملویی همخوانی‌ها، هماهنگی‌ها، تناسب‌ها، هم‌نوایی‌ها و تکرار واژگان و حروف ـ اگر درست صورت گیرد ـ فقر قافیه و فقدان وزن را به خوبی جبران می‌کند و شعر را از موسیقی مطلوب و محسوسی لبریز می‌سازد.

شاعر، گاه از قافیه‌های آغازین و گاه از قافیه‌های پایانی نیز بهره می‌گیرد (البتّه بدون تقیّد و اجباری که قافیه‌ها در شعر سنّتی برای شاعر می‌آفرینند و حتّی بدون تلقّی سنّتی از قافیه، که در شعر سپید هم‌آهنگی نسبی دوکلمه کافی است که هم‌قافیه قلمداد شوند)

مثلاً در شعر زیر «نعره‌ای» و «نفرتی» نوعی هم‌«آهنگی» دارند و چکنده و تپنده و از خود شنونده نیز و تکرار هم چون زخمی، همه عمر با آهنگی که دارد موسیقی شعر را تکمیل می‌کند.

هم‌چون زخمی
همه‌ی عمر
خونابه چکنده
هم‌چون زخمی
همه عمر
به دردی خشک تپنده
به نعره‌ای
چشم بر جهان گشوده
به نفرتی
از خود شونده

ترانه‌ی بزرگ‌ترین آرزو (دشنه در دیس) و در سروده‌ی «خطّ خون» موسوی گرمارودی ـ این ویژگی، محسوس‌تر است و با حدّتی ـ با همه‌ی زیبایی ـ بالعابی از تصنّع جلوه می‌کند:

نام تو، خواب را برهم می‌زند
آب را طوفان می‌کند
کلامت، قانون است
خرد در مصاف عزم تو،
جنون
تنها واژه‌ی تو خون است، خون
ای خداگون!

۲ـ نکته‌ی بسیار مهم دیگر در شعر منثور نوع چینش سطرها یا مصراع‌هاست و به زبان دیگر نحوه‌ی نگارش سطرهای شعری است.

جز جریان طبیعی ذهن و روح شاعر در هنگام سرودن، موسیقی آغازین و پایانی شعر بسیار مهم است. برای نمونه، سروده‌ی مشهور «شبانه» از ابراهیم در آتش شاملو را از این منظر مرور می‌کنیم:

مرا
تو
بی‌سببی
نیستی
به راستی
صلت کدام قصیده‌ای
ای غزل!
ستاره‌باران جواب کدام سلامی
به آفتاب
از دریچه‌ی تاریک

«به نظر می‌رسد که «نیستی» می‌توانست در کنار «بی‌سببی» در یک سطر بگنجد و «ای غزل» متّصل به «قصیده‌ای» و به «آفتاب» در کنار «سلامی» و در یک مصراع نگاشته شوند به این شکل:

مرا
تو
بی‌سببی نیستی
به راستی
صلت کدام قصیده‌ای ای غزل؟
ستاره‌باران جواب کدام سلامی به آفتاب
از دریچه‌ی تاریک؟

ولی در این صورت، هم‌صوتی ناشی از حرف مشترک «ی» و حرکت پایانی آن‌ها در «بی‌سببی» و «نیستی» و نیز همین حالت در واژه‌های «قصیده‌ای» و «سلامی» بی‌رنگ و یا خفه می‌شد. درحالی که شیوه‌ی نگارش شاملو در شعر باعث افزایش بار موسیقایی شعر شده است.»[۲۳]

۳ـ شاید اساسی‌ترین نکته در شعر منثور، بهره‌گیری از عناصر زیباشناسانه و آرایه‌ها به‌ویژه از حسامیزی‌ها، استعاره‌ها، موسیقی حروف، ترکیبات نو و پیوند زبان باستان‌گرایانه با زبان امروزین است. این عناصر با قدرت شگفت شاعرانه و ذوق سرشار با هم پیوند می‌یابند و شعر را به زبان وافقی می‌رسانند که هرگز نثر را توان ورود به این فضا و افق نیست.

دشنی نه
زورقی
فرو رفته در موج آهن
□
چرخباد خاک و دود
چون غول از خمره‌ی تنگ رها شده
بود.[۲۴]

در این سروده صفحه بعد موسیقی خاص شعر، ترکیب‌های تازه‌ی موج آهن و چرخباد و موسیقی حروف «خ» و «د»، بر زیبایی و تأثیر شعر افزوده است.

در سروده‌ی صفحه بعد نیز هفت «سین» و ردیف «نیست» و موسیقی حروف و تکرارها و تصویرها به شعر کمال و آهنگی ویژه بخشیده است.

سین هفتم
سیب سرخی است.
حسرتا
که مرا
نصیب
از این سفره‌ی سنت
سروری نیست.
شرابی مردافکن در جام هواست
شگفتا
که مرا
بدین مستی
شوری نیست
سبویی سبزه‌پوش
در قاب پنجره
آه
چنان دورم
که گویی جز نقش بی‌جانی نیست
و کلام مهربان
در نخستین دیدار بامدادی
فغان
که در پس پاسخ و لبخند
دل خندانی نیست
بهاری دیگر آملهٔ است
آری
امّا برای آن زمستان‌ها که گذشت
نامی نیست

نامی نیست

«هجرانی» (ترانه‌های کوچک غربت)[۲۵]

و این نمونه‌ی زیبا از موسیقی گرمارودی در شعر «در سایه‌سار نخل ولایت»

کدام وام‌دارترید؟
دین به تو، یا تو بدان؟
هیچ دینی نیست که وام‌دار تو نیست
دری که به باغ بینش ما گشوده‌ای
هزاربار خیبری‌گزاست
مرحبا به بازوان اندیشه و کردار تو

که شاعر با کلمات وام و شباهت شکلی دین به «دین» نوعی ایهام تبادر ساخته است تو با ایهام تناسب خیبر و مرحب، تناسبی شگفت میان مرحبا و خیبر که آن نیز ابهام تبادر است. شعر منثور، به ویژه شعر شاملو «زبانی رمزآلود و مبهم دارد که مخالفان شاملو نیز بر این جنبه‌ی شعر او تأکید می‌کنند. این ابهام و رمزآلودی بدان سبب است که رمزها و استعاره‌های شعر او در بسیاری موارد دیریاب است و دریافت رابطه‌ها و قرینه‌ها برای دست‌یابی به منظور شاعر، نیاز به تأمّل دارد و به خصوص کسانی که بیشتر با ادب قدیم فارسی مأنوس‌اند، با این نوع سخن گویی بیگانه‌اند»[۲۶]

* * *

شعر منثور در سیر تحوّل و تطوّر خویش به چشم‌اندازهای تازه‌ای دست می‌یابد؛ مثلاً زبان آرکائیک (باستانگرایانه) که در شعر شاملو و گرمارودی نمودی بارز دارد، در آثار جدید کم‌رنگ‌تر و در برخی آثار تقریباً حذف شده است. سطرهای عروضی که در سروده‌های شاملو و گرمارودی و آتشی دیده می‌شود و چندان تعمّدی نیز در آن‌ها نیست. در کار برخی شاعران بر اساس تعمّدی شاعرانه به کار می‌رود. قلمرو موضوعات و درون‌مایه‌ی شعر منثور نیز گسترش یافته است و از مسائل سیاسی ـ اجتماعی به مسائل عاطفی و تغزّلی و دینی دامن گسترده است.

به هر روی، راهی دراز است که هنوز تا رسیدن به مرزهای تبیین شده و کاملاً روشن اندکی فاصله دارد. چه بسا شاخه‌های نو بر این درخت برویند که (رویده است ـ و این پدیده‌ی نوظهور (در آینده با اضلاع و ابعادی گسترده‌تر مطرح شود. در کنار تبیین و تحلیل این جریان، نیازمند شناخت جریان‌های جدید شعری و کشف و فهم پیوستگی‌ها و گسستگی‌ها نیز هستیم. امید آن که چشم‌های بصیر و نقّاد و صاحب‌نظر آفاق موضوع را آفتابی‌تر و روشن‌تر سازند و گره‌هایی را که در فهم و شناخت کرانه‌های این موج‌ها و جریان‌های شعری وجود دارد، با سرانگشت مطالعه و ژرف‌کاوی بگشایند.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، کتاب مهناز، چاپ دوم ۱۳۷۶، ص ۱۶۶

۲ـ موسیقی شعر، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، مؤسسه‌ی انتشارات آگاه، چاپ چهارم ۱۳۷۳، ص ۲۴۲

۳ـ نیما یوشیج، زندگی و آثار او، حسن قائمیان، تهران، انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۶۱، ص ۲۸

۴ـ موسیقی شعر سپید فارسی، محمود فلکی، نشر دیگر، چاپ اول ۱۳۸۰، ص ۹۳

۵ـ روزنه، محمدکاظم کاظمی، مؤسسه‌ی فرهنگی هنری و انتشاراتی صریر آفتاب، چاپ اول ۱۳۷۷، ص ۲۸۴

۶ـ نگاهی به شعر شاملو، محمود فلکی، تهران، انتشارات مروارید، چاپ اول ۱۳۸۰، ص ۶۰

۷ـ هوای تازه، احمد شاملو، انتشارات نیل، تهران ۱۳۵۵

۸ـ آیدا در آینه، احمد شاملو، انتشارات نیل، تهران ۱۳۵۷

۹ـ ابراهیم در آتش، احمد شاملو، انتشارات کتاب زمان، تهران ۱۳۵۶

۱۰ـ فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی)، حسن انوشه، سازمان چاپ و انتشارات ۱۳۷۶، ص ۸۹۸

۱۱ـ واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، صص ۱۶۶-۱۶۷

۱۲ـ نوبهار، سال سیزدهم، دوره‌ی پنجم، شماره‌ی ۴، صص ۴۹-۵۰

۱۳ـ قلمرو قلم، دکتر ابوالفتح حکیمیان، ۱۳۵۱، بی‌نا، ص ۹۰

۱۴ـ واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، ص ۱۶۷

۱۵ـ وصف گل سوری، منوچهر آتشی، ؟ ص ۹۷

۱۶ـ گزیده‌ی اشعار گرمارودی، بهاءالدین خرّمشاهی، انتشارات مروارید، چاپ اوّل، ۱۳۷۵، صص ۳۲-۳۳

۱۷ـ دری به خانه‌ی خورشید، سلمان هراتی، انتشارات سروش، ۱۳۶۸، ص ۹

۱۸ـ گنجشک و جبرئیل، حسن حسینی، انتشارات افق، تهران ۱۳۷۲، ص ۳۷

۱۹ـ پیرامون شعر، ضیاءالدّین ترابی، حوزه‌ی هنری، چاپ اوّل ۱۳۷۵، ص ۹۳

۲۰ـ نیما یوشیج، زندگی و آثار او، ص ۲۶

۲۱ـ تاریخ تحلیلی شعرنو، شمس لنگرودی، تهران، انتشارات چاپ دوم، ج ۱، ص ۲۸۲

۲۲ـ تأملی در شعر احمد شاملو، دکتر تقی پورنامداریان، چاپ اوّل، نشر آبان، تهران ۱۳۵۷، ص ۳۰۰

۲۳ـ موسیقی در شعر سپید فارسی، صص ۱۲۶-۱۲۷

۲۴ـ قاب‌های بی‌تمثال، فرشته ساری، چاپ اوّل، مؤلّف، تهران ۱۳۶۸، صص ۱۱ و ۲۸

۲۵ـ ترانه‌های کوچک غربت، احمد شاملو، تهران، نشر مازیار، ۱۳۵۹

۲۶ـ سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو، دکتر محمدغلامرضایی، نثر جامی، چاپ اوّل ۱۳۷۷ ص ۴۸۴

در سایه‌ی شاهنامه

اشاره

زندگی و مرگ دو مفهوم پویا و پایا در حماسه‌های جهان خصوصاً حماسه‌ی عظیم فردوسی است. نویسنده از خلال ابیات شاهنامه و داستان‌ها به بررسی این دو مفهوم اساسی پرداخته است.

علیرضا صدرایی‌پور نویسنده‌ی مقاله (۱۳۵۰ ـ ورامین) دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه تربیت مدرس است. وی اکثر وقت خود را صرف مطالعه‌ی ادبیات حماسی و پهلوانی ایران می‌کند و در این زمینه مقالات متعددی در نشریات مختلف به چاپ رسانده است.

دکتر قدم‌علی سرّامی بر آن است که «مرگ در حماسه پایان قهرمان است. بیش‌تر داستان‌های شاهنامه، با مرگ قهرمانان به بن می‌رسند و این بوف کور بر کنگره‌ی کاخ بلند حماسه‌ی ایران‌زمین، جا خوش کرده است.»[1] و در ادامه می‌گویند «اگرچه استاد توس، داستان آرش کمان‌گیر را بازنگفته است، تمامت شاهنامه داستان اوست؛ همه‌ی ابرمردان این اثر جلوه‌های این قهرمانند، همه جان در تیر خویش نشانده‌اند تا ایران بماند، همه مرده‌اند تا ایران زندگی کند. روند کردارهای اصلی شاهنامه، همان پرواز دور و دراز تیر آرش است. همان‌گونه که فرجام پرواز تیر آرش، فرود آمدن و فرورفتن است. پایان روند کردارهای قهرمانان شاهنامه، پژمردن و مردن است. بر این بنیاد می‌توان منظومه‌ی فردوسی را پیش‌تاز ادبیّات پوچی دانست که مرگ باعث می‌آید تا واژه‌ی زندگانی چونان لفظی تهی از هرگونه معنا و مفهوم جلوه کند.

وقتی شاهنامه را می‌خوانیم و با پوچی فرجام انبوه قهرمانان آن رویاروی می‌آییم، درمی‌یابیم که وی به هنگام پرداختن این اثر، بی‌گمان هزاران‌بار، هیچ در هیچ بودن جهان و کار جهان را تحقیق کرده است و بی‌آن‌که بادکنک گردون را چون کودکی گستاخ بترکاند، از معلّق ماندن آن در فضا دریافته است که پوکی انباشته از باد است.»[2]

اگرچه ایشان در آخر بحث خود، پوچی در شاهنامه را توضیح می‌دهند و می‌گویند: «شاهنامه مروّج یأس فلسفی نیست و فردوسی شاعری خوش‌اندیش است و از پوچی به خوشی و خوبی می‌رسد»[3]، امّا این توضیح، هیچ گرهی از مشکلی را که به‌وجود آورده‌اند، بازنمی‌کند. به نظر می‌رسد که بتوان دو گونه نگاه به مرگ را در شاهنامه نشان داد؛ یکی دیدگاه آئین زردشتی که از نظر آن مرگ بدترین پتیاره‌هاست:

... مگر مرگ کز مرگ خود چاره نیست
وزین بدتر از بخت پتیاره نیست

ج ۸/۴

و دیگر دیدگاه خود شاعر.

در تفکّر زردشتی ـ چنان که می‌دانیم ـ اهریمن نمی‌تواند هم‌دهنده‌ی نیکی باشد و هم بدی، به همین سبب اهریمنی خلق می‌شود تا او آفریننده‌ی بدی‌ها و شرور باشد. در این تفکّر مرگ نیز منسوب به اهریمن است و از این‌رو پتیاره. امّا «ایرانی، پس از اسلام، نه‌تنها برای شرور مبدایی رقیب خدا قائل نیست، بلکه در یک دید عالی عرفانی، بدی‌ها در نظام کلّی آفرینش از نظرش محو می‌شود، می‌گوید:

◆ علیرضا صدیقی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

نگاهی به بحث زندگی و مرگ در شاهنامه

اساساً بدی وجود ندارد، یا «بد آن است که نباشد» غزّالی می‌گوید: «لیس فی الامکان ابدع مما کان». این انسان دست‌پرورده‌ی اسلام است که فکری این‌چنین لطیف و عالی پیدا کرده، درک می‌کند که بلاها و رنج‌ها و معصیت‌ها که در یک دید، زشت و نامطلوب است، در نظری بالاتر و دیدی عمیق‌تر همه لطف و زیبایی است.»[۴]

قاضی عبدالجبّار معتزلی ـ از بزرگان معتزله ـ به ذکر مثالی می‌پردازد که پیش‌تر ابوالهذیل علّاف مطرح کرده بود: «اگر دو مرد را فرض کنیم که هم‌راه با هم در ظلمتی شدید قرار داده شده‌اند و در این تاریکی، یکی از آن دو، درّی گران‌بها را گم کرده و دیگری خود را از دشمن پنهان ساخته است، در چنین فرضی، همان ظلمت نسبت به فردی که خود را بدان وسیله از دشمن پنهان ساخته، خیر و احسان و نسبت به فردی که مروارید را گم کرده، بدی کرده است و به همین نحو، چون خورشید طلوع کند، نوری که از آن ساطع می‌گردد، نسبت به کسی که مروارید او گم شده، خیر و احسان و نسبت به کسی که بدان وسیله خود را از دشمن پنهان ساخته، شرّ و بدی است.»[۵]

در شاهنامه دو قطب مخالف هست، نیروهایی که دائم با یک‌دیگر در جدالند، امّا هیچ‌گاه سپنته مینویی در برابر انگره مینویی قرار نمی‌گیرد؛ به همین دلیل است که همه چیز به خداوند برمی‌گردد.

بنابراین در نگاه فردوسی مرگ جغدی شوم نیست. «کسانی که زندگی و دنیا را بی‌هدف می‌دانند و اعتراض می‌کنند که چرا باید مرگی باشد و آدمی در دنیا جاوید نیست، مرگ را به عنوان بیداد و بی‌عدالتی تلقّی می‌کنند.»[۶] در نظر فردوسی، امّا مرگ مایه‌ی اعتراض نیست؛ زیرا سراسر داد است:

درین جای رفتن نه جای درنگ
بر اسپ فناگر کشد مرگ تنگ
چنان دان که داد است و بیداد نیست
چو داد آمدش جای فریاد نیست

ج ۱۷۰/۲

مرگ در نظر او عامل بازدارنده از بدی، عامل شجاعت و درست‌زیستن است. فردوسی آن‌قدر واقع‌بین است که خود را فریب نداده، مرگ را باعث پوچی زندگی جلوه نمی‌دهد، او می‌داند که اگر مرگ نبود، زندگی هم وجود نداشت:

نه ایدر همی ماند خواهی دراز
بسیجیده باش و درنگی مساز
به تو داد یک روز نوبت پدر
سزد گر تو را نوبت آید به سر

ج ۲۴۹/۲

دنیا جای ماندن نیست، دنیا ارزش ماندن ندارد، به همین دلیل است که می گوید:

به رفتن مگر بهتر آیدش جای
چو آرام باید به دیگر سرای

ج ۱۶۹/۲

در نظر فردوسی، دنیا به سبب بی وفایی ها و گذرا بودن، قابل دل بستن نیست و این موضوع اصلاً به معنای پوچ قلمداد کردن دنیا و زندگی نیست. آن چه به زندگی دنیایی معنا می دهد، پوچ بودنش نه، که هدف دار بودن آن است. قهرمانان شاهنامه «جان در تیر خویش نشانده اند، تا ایران بماند» امّا چرا چنین می کنند؟ آنان اگر ـ به تعبیر دکتر سرّامی ـ واژه ی زندگی را تهی از هرگونه معنا و مفهوم می دانند، چرا جان می فشانند، تا ایران بماند؟ مگر نه آن که ایران را برای زیستن ـ اگر چه زیستن دیگرانی که پس از مرگشان می مانند ـ می خواهند؟ از طرف دیگر چگونه جان فشانی پهلوانان می تواند مقدّمه ای قرار گیرد تا به وسیله ی آن به این نتیجه ی قطعی برسیم که «شاهنامه پیش تاز ادبیّات پوچی است؟ اگر هدف از مردن در این جا، ماندن ایران هم باشد، این چنین مرگ و زیستنی، پوچ و بی هدف نیست.»

بی اعتباری دنیا، لزوماً پهلوانان را به جانب پوچی سوق نمی دهد. زندگی حداقل از نظر فردوسی پوچ و بیهوده نیست:

تو را از دو گیتی برآورده اند
به چندین میانجی بپرورده اند
نخستین فطرت پسین شمار
نویی خویشتن را به بازی مدار

ج ۱۶/۱

بنابراین «نه جان و عمر و زندگی و آرمان انسان بازی است و نه جهان. انسان حکیم به تعبیر فردوسی می داند چگونه زندگی کند و دنیا را چگونه بنگرد، کسی جان خود و دیگران و جهان را به بازی می گیرد که آرمان و آینده ندارد. سودابه که تمام آرمانش، خواهش تن است، می خواهد جان خود و سیاوش را به بازی بگیرد، امّا سیاوش که نماد پاکی است از این بازی می گریزد... این اندیشه که نباید خویشتن و جهان را به بازی گرفت، اندیشه ای اسلامی و قرآنی است که از هدفمند بودن آفرینش جهان و انسان سخن می گوید؛ آفرینشی که خرد و حکمت محور و مدار آن است، نمی تواند بر بازی بنیاد نهاده شده باشد. افحسبتم انما خلقناکم عبثا و انکم الینا لاترجعون... بیهوده نبودن آفرینش انسان و بازگشت او به سوی خداوند، گوهر اصلی اندیشه ی فردوسی است.»[۷]

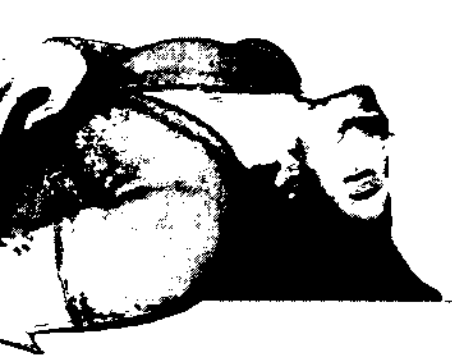
البتّه پیش از دکتر قدم علی سرّامی، استاد محمّدعلی اسلامی ندوشن، به موضوع مورد بحث ایشان، با عنوان «بی اعتباری دنیا و اغتنام وقت در شاهنامه» در کتاب «زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه» اشاره کرده اند، با این تفاوت که استاد اسلامی ندوشن با افزودن نمونه اندیشه های عارفانه به نوع اندیشه های خیّامی در شاهنامه، راه را بر هرگونه مطلق گویی بسته اند.

استاد اسلامی ندوشن درباره ی ارتباط اندیشه ی فردوسی و خیّام می گوید: «خیّام، سراینده ی بی اعتباری دنیا و هوادار اغتنام وقت شناخته شده است، لیکن ابیاتی که بر زبان خیّام جاری گردیده ـ حتّی اگر رباعیّات منسوب به او را بر آن ها بیفزاییم ـ باز تعداد آن ها به مراتب کم تر خواهد بود از ابیاتی که در همین زمینه در سراسر شاهنامه پراکنده است. درواقع سرچشمه ی فکری را که به نام خیّام شهرت یافته و شعرای دیگر از جمله حافظ نیز بدان توجّه خاص داشته اند، باید در شاهنامه جست و بسیار طبیعی است که چنین باشد، چه شاهنامه سرگذشت شاهان و پهلوانانی است که از بزرگ ترین قدرت ها برخوردار بوده اند و با این همه، نه قدرت و نعمت و نه جوانی و زیبایی و نه زور بازو، هیچ یک نتوانسته است، آن ها را از نهیب روزگار در امان نگاه دارد؛ آمدند و چند صباحی زیستند و رفتند. از سوی دیگر شاهنامه خلاصه و چکیده ی اندیشه و حکمت ایران پیش از اسلام را در خود بازتاباننده است و همین اندیشه هاست که سرچشمه ی فکر اغتنام وقت و ناپایداری جهان در ایران بعد از اسلام قرار گرفته.»[۸]

در مقاله ی «بی اعتباری دنیا و اغتنام وقت در شاهنامه» می خوانیم: «روح خیّامی که انعکاسی از اندیشه های ایران پیش از اسلام است نه تنها در شاهنامه، بلکه در آثار بعضی دیگر شعرای پیش از فردوسی یا معاصر با او نشانه هایی دارد... شهید بلخی و رودکی، دو گوینده ی عصر سامانی هستند که تفکّر و روشن بینی وجه امتیاز آن دو نسبت به شاعران دیگر آن زمان است. شهید و رودکی هردو بدبین اند، امّا بدبینی رودکی مانند بدبینی فردوسی، با دعوت به نشاط و عیش و اغتنام هم راه است.»[۹] سپس به ذکر ابیاتی از شهید بلخی و رودکی می پردازند و درضمن آن می گویند «شهید، جهان را تاریک و غم را از سرنوشت خردمند جدایی ناپذیر می داند... امّا رودکی را باید نخستین سراینده ی بی اعتباری دنیا در زبان فارسی دانست.»[۱۰]

در جای دیگر می گویند: «باده، چون هم داروی فراموشی است و هم کیمیای نشاط، چه در نظر فردوسی و چه در نظر خیّام و چه از نظر پیشوای هردوی آن ها، رودکی، مادّه ی شفابخش و عزیزی شناخته شده است.»[۱۱] و در پایان بحث خود می گویند: «از مجموع آن چه گذشت، می توان چنین نتیجه گرفت که رباعی های خیّامی، چه آن ها که از خود اوست و چه آن ها که دیگران به شیوه ی او پرداخته اند، سرچشمه ی اصلی خود را در شاهنامه جسته اند»[۱۲] و سمت پیشوایی رودکی را از یاد می برند.

شاهنامه را از دو جهت می توان



سرچشمه‌ی افکار خیّامی به‌حساب آورد؛ یا به اعتبار وجود ابیات مشابه در شاهنامه و رباعیّات و یا از جهت محتوای داستان‌های شاهنامه که به سبب نشان دادن افول قدرت‌های بزرگ و زبونی آن‌ها، با اندیشه‌ی خیّامی شباهت می‌یابد.

ظاهراً با افزودن بخش شهید و رودکی، جهت اوّل ضعیف می‌شود و اصلاً شاید این بخش را برای آن به مقاله‌ی مذکور اضافه کرده باشند که وجود ابیات مشابه ـ اگرچه با دو وزن ـ را در شاهنامه و رباعیّات خیّام رد کنند؛ زیرا وقتی همان ابیات ـ به نوعی ـ در شعر رودکی و شهید هم تکرار شده باشد، باید به دنبال سرچشمه‌ی دیگری برای اندیشه‌ی خیّامی، سوای شاهنامه بود و این موضوع با طرح، پیش‌فرض و بنیاد سخنان استاد اسلامی ندوشن، منافات دارد.

می‌ماند جهت دوّم؛ یعنی داستان‌هایی که محتوایشان اوج قدرت و خوش گذرانی‌ها و سپس زوال آن‌ها را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد که این جهت دوّم هم آن‌قدر ضعیف باشد که اصلاً قابل دفاع نباشد؛ زیرا پیش از شاهنامه به کتاب‌هایی تاریخی برمی‌خوریم که همین داستان‌ها را ـ اگرچه نه با ظرافت‌های شاعرانه‌ی فردوسی ـ روایت کرده‌اند و همین اوج و حضیض‌ها را نشان داده‌اند.

پیش‌تر از این صورت‌گرایان روسی گفته بودند: «آن‌چه در کار یک هنرمند مهم است خلاقیّت فردی او نیست، بلکه نقش تاریخی اوست؛ یعنی پایگاهی که وی در زنجیره‌ی تکامل ادبی دارد، به همین دلیل شعری که نتوان هیچ‌یک از اجزای آن را جز در تجربه‌ی واحد گوینده‌اش تعقیب کرد، پیش از خداوند خویش خواهد مرد.»[13] با توجّه به چنین نظری باید گفت: «رباعیّات خیّام نیز حاصل سه قرن آزمون در حوزه‌ی رباعی و شکل‌گیری مضامین خیّامی در ادبیّات دوره‌ی اسلامی ماست، اگر از سوابق قبل از اسلام آن و ترانه‌های ایرانی کهن صرف‌نظر کنیم.»[14] «نه تنها رباعیّات خیّام، که شاهنامه‌ی فردوسی، مثنوی مولانا، اشعار سعدی و حافظ نیز، همه و همه وام‌دار آثار شاعران پیش از خود هستند.»[15] بنابراین نه شعر رودکی و شهید و نه حتّی خود شاهنامه را به تنهایی نمی‌توان سرچشمه‌ی افکار خیّامی دانست و تأثیر شاعران پیش از آن‌ها را ـ که امروز شعرشان در دست نیست ـ از یاد برد.

اندیشیدن به گذرا بودن دنیا، کار خلقت و رسیدن به مرگ در آدمی، ممکن است دو حالت متفاوت کفر و ایمان را به‌وجود آورد و رباعیّات خیّام بیشتر به حالت اوّل میل دارد، امّا فردوسی مسیری خلاف خیّام رباعیّات را می‌پوید.

ستودن نداند کس او را چو هست
میان بندگی را بیایدت بست
خرد را و جان را همی سنجد او
در اندیشه‌ی سخته کی گنجد او
بدین آلت رای و جان و زبان
ستود آفریننده را کی توان
به هستیش باید که خستو شوی
ز گفتار بی‌کار یک‌سو شوی
پرستنده‌باشی و جوینده راه
به ژرفی به فرمانش کردن نگاه

ج ۱۲/۱

وقتی که در رأس همه چیز، خداوند باشد و آدمی این موضوع را بپذیرد و برای خشنودی حق کار کند، آن‌گاه روزگاری خوش خواهد داشت:

تو را روزگار اورمزد آن بود
که خشنودی پاک یزدان بود

ج ۱۸۰/۷

امّا باید دانست که این روزگار خوش و حتّی سختی‌ها نمی‌پاید:

نماند به کس روز سختی نه رنج
نه آسانی و شادمانی نه گنج
بد و نیک بر ما همی بگذرد
نباشد دژم هر که دارد خرد

ج ۱۹/۶

پس باید نیکی ورزید و در همه‌ی کارها به خدا پناه برد:

ز نیک و بدی‌ها به یزدان گرای
چو خواهی که نیکیت ماند به جای

ج ۲۶۲/۷

زیرا نکیه بر خود، باعث بدکرداری می‌شود

بد آید به مردم ز کردار بد
بد آید به روی بد از کار بد

ج ۱۵۷/۷

و بدکرداری نتیجه‌ی عمل خود را در دنیا و آخرت خواهد دید. پشوتن پس از مرگ اسفندیار به گشتاسپ می‌گوید:

جهانی پر از دشمن و پر بدان
نماند به تو تاج تا جاودان
بدین گیتیت در نکوهش بود
به روز شمارت پژوهش بود

ج ۳۱۶/۶

بنابراین شاعر آدمی را تنها در دایره‌ی بسته‌ی «جبر» نمی‌بیند و با نظر به «اختیار» او نیز، وی را مسئول عمل کردهای خویش می‌خواند. آدمی باید با استفاده از اختیار خود در راه نجات بکوشد و از نظر فردوسی «دانش و دین» مایه‌ی نجات و رستگاری آدمی است:

تو را دانش و دین رهاند درست
در رستگاری بیایدت جست
وگر دل نخواهی که باشد نژند
نخواهی که دائم بوی مستمند
به گفتار پیغمبرت راه جوی
دل از تیرگی‌ها بدین آب شوی
چه گفت آن خداوند تنزیل ووحی
خداوند امر و خداوند نهی...

که من شهر علمم علیّم در است
درست این سخن قول پیغمبر است

ج ۱۸/۱

شاعر در بیت آخر مقصود خود را از دانش و دین و در رستگاری- با توجّه به حدیث معروف و معتبر «انا مدینة العلم و علی بابها»- بیان می‌کند. اگر «دین و دانش» را وجود مقدّس پیامبر اکرم(ص) بدانیم، با توجّه به حدیث مذکور، باید به وسیله‌ی اهل بیت(ع) بدان رسید.

هر آن چیزی که در برابر خدا، دین و دانش قرار بگیرد، آدمی را از راه به در خواهد کرد؛ بی‌دینی، آز، دروغ، رشک و.... از این‌رو انسان‌ها به دو گروه و دسته تقسیم می‌شوند و هریک سعی در اثبات خود می‌کنند و در شاهنامه ناچار، جنگ تعیین‌کننده‌ی این ماجرا می‌گردد. فردوسی آدمی را شاد می‌خواهد امّا شادی او هم باید از سر خردمندی باشد:

خرد چشم جان است چون بنگری
تو بی چشم شادان جهان نسپری

ج ۱۳/۱

و نخستین نشانه‌ی خردمندی، دوری از بدی است:

نخستین نشان خرد آن بود
که از بد همه ساله ترسان بود

ج ۴۱۲/۷

در شاهنامه تمام مشکلات از آن جایی آغاز می‌گردد که خرد کنار گذاشته می‌شود. ترک خرد، ترک دانش و درنهایت ترک خوبی را به هم‌راه خواهد داشت و آن‌گاه از انسان چیزی باقی نمی‌ماند زیرا «سر بی‌خرد، چون تن بی‌روان است.»

پس فردوسی به‌دنبال شادی و شادزیستی از سر خردمندی است. اگر مقصود حکیم توس از شادی و شادزیستی، چیزی غیر از این بود، دائم به همان نقطه‌ی اوّل- یعنی گوشزد کردن بی‌اعتباری دنیا- برنمی‌گشت.

این سیر، در شاهنامه به‌طور مداوم، ادامه دارد: سخن از بی‌اعتباری دنیا، شاد زیستی و مرگ.

در شاهنامه، آن‌چه باشکوه‌تر، پایدارتر و پررنگ‌تر جلوه می‌کند، زندگی است. مرگ تکّه‌ای است در آخر مرحله‌ی اوّل از زندگی بشر که چگونه زیستن را به او هشدار می‌دهد و به بخش‌های مختلف زندگی معنا می‌بخشد.

در شاهنامه معمولاً خطاکارانند که از مرگ می‌هراسند؛ زیرا اینان برای حفظ زندگی بدون پشتوانه‌ی معنوی، ناگزیر از کج‌رفتند و چون مرگ را پایان زندگی و در معنای خاموشی و از دست دادن هر آن‌چه هست می‌دانند، هراسان می‌گردند، آن‌گاه خطاهای بسیاری از آنان سر می‌زند و دست به هر پلیدی می‌آلایند.

شاهنامه می‌خواهد از زندگی دیگران آینه‌ای در مقابل ما قرار دهد. شاهنامه بر آن است تا با نشان دادن این تصاویر گوناگون، آفت‌های زندگی را برشمارد و موانعی را که بر سر راه زندگی جاوید قرار می‌گیرد، به آدمی نشان دهد. راز شاد زیستن در دنیای دیگر، درست زیستن در این دنیاست و از این‌روست که در شاهنامه، بیشتر بر زندگی دنیا تأکید می‌شود امّا هشدارهای بسیار شاعر نشان می‌دهد زندگی در دنیا با آلودن خود به زندگی دنیایی تفاوت دارد.

شاهنامه انسان را تک‌بعدی نمی‌خواهد، شاهنامه در پی انسانی است که در عین درست زیستن، شاد زیستن، برخورداری از تمام نعمت‌های دنیا، به زندگی در سرایی دیگر نیز بیندیشد.

همه نیکوی باید و مردمی
جوان‌مردی و خوردن و خرّمی
جزاینت نبینم همی بهره‌ای
اگر کهتر آبی و گر شهره‌ای
اگر ماند ایدر ز تو نام زشت
بدان جا نیایی تو خرّم بهشت

ج ۱۱۰/۷

یادداشت‌ها:

* «نوشتن این مقاله را مرهون راهنمایی‌ها و قبول زحمت‌های همیشه استادانم؛ جناب دکتر حسین نجف‌دری و جناب دکتر تقی‌پورنامداریان هستم.»

۱ـ سرّامی، قدم‌علی، از رنگ گل تا رنج خار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۷۳، صص ۶۰۵ـ۶۰۴

۲ـ همان، همان‌جا

۳ـ همان، ص ۶۱۳

۴ـ مطهری، مرتضی، عدل الهی، تهران، انتشارات صدرا، چاپ دوم، ۱۳۵۴، ص ۷۶

۵ـ بدوی، عبدالرحمان، تاریخ اندیشه‌های کلامی، ترجمه‌ی حسین صابری، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۴، ج۱، ص ۴۸۳

۶ـ عدل الهی، ص ۲۱۵

۷ـ مهاجرانی، سید عطاءالله، حماسه‌ی فردوسی، تهران، انتشارات اطّلاعات، ۱۳۷۲، ج۱، صص ۱۶۱ـ۱۶۰

۸ـ اسلامی ندوشن، محمّدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، انتشارات انجمن آثار ملّی، خرداد ۱۳۴۸، صص ۸۷ـ۸۶

۹ـ اسلامی ندوشن، محمّدعلی، جام جهان‌بین، انتشارات جامی، چاپ پنجم، ۱۳۷۰، صص ۱۲۳ـ۱۲۲

۱۰ـ همان، ص ۱۲۳

۱۱ـ همان، ص ۱۳۳

۱۲ـ همان، ص ۱۴۰

۱۳ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا، «تکامل یک تصویر»، مجلّه دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال بیست و سوّم، شماره سوّم و چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۶۹، ص ۳۸۵

۱۴ و ۱۵ـ همان، ص ۳۸۴

یاد یاران

دکتر [illegible] ذوالفقاری

یحیی آریان پور

روز دوّم تیر ۱۲۹۹ تبریز شور و حال دیگری داشت؛ شاهزاده یحیی میرزای جوان هم خود را آماده می‌کرد تا در کنار بقیّه‌ی دانش‌آموزان در تظاهرات باشکوه آن روز شرکت کند. این تظاهرات به مناسبت انتقال رهبری قیام به عالی‌قاپو در پیشگاه شیخ محمد خیابانی برگزار می‌شد. ارکستر نظامی که مارسیز می‌زد به ترنّم درآمد شاگردان مدارس دسته دسته وارد میدان می‌شدند و با هم می‌خواندند:

برخیز ای شیر آزادیستان/ آزادی از نو می‌ستان

وقتی تمام شاگردان در برابر ایوان تالار عالی‌قاپو صف بستند شازده یحیی بالای کرسی رفت و نطق غرّای خود را ایراد کرد:

«ای پدران، برادران ما، آزادی ستانان آزادیستانِ ما دوست می‌داریم که شما را این چنین آزادی‌خواه و آزادی‌ستان و بالاخره آزاد ببینیم. میدان مبارزه و مجاهدت با صدای بلند شما به ترنم آید. آتش شجاعت و مردانگی در چشم‌های شما برق می‌زند و پای شما نلغزد و در طریق تمدن و تجدد با متانت راه پیماید و نلرزد قلب شما، قلب نیرومند شما، قلب فدایی و قهرمان شما. نترسید و آزادی و استقلال خود را تأمین کنید. این مملکت مال ماست. ما علاقه‌مندترین عنصر ایرانیم، ایران معبود ماست، ایران جان ماست» کلمات با چنان هیجانی ادا می‌شدند که جمع یک‌پارچه به وجد آمد. وقتی شازده آخرین جملات خود را ادا می‌کرد که «ایران جان ماست» ناگاه موزیک به صدا درآمد و شاگردان یک‌پارچه به فریاد آمدند: «ایران، ایران جان ماست»، «ایران جان ماست» چند لحظه بعد جمع ساکت شد و یحیی جوان ادامه داد:

«ما در ایران عزیز و گرامی یک رژیم آزاد و مستقل می‌خواهیم که به ما جوانان اطمینان بدهد که بتوانیم با علم و معرفت زمان خودمان مسلح شویم. زندگی در وطن محروم از آزادی و استقلال، حیات نیست، زندگی نیست. مرگ هزار بار بهتر از این زندگی است...»[1] جمعیّت حاضر در میدان یک‌پارچه کف‌زنان، یحیی را تشویق می‌کردند.

***

همه‌ی این صحنه‌ها را پیرمرد با دیدن قاب‌های عکس روی میز در ذهنش مرور می‌کرد غرق در خاطرات گذشته، خصوصاً مبارزات دانش‌آموزی خود در تبریز شده بود. قلم را برداشت و ادامه داد: «... در تبریز متولد شده‌ام، روز و ماه و حتّی سال تولدم را به درستی نمی‌دانم. آن‌چه از این بابت در شناسنامه‌ام آمده راه به جایی نمی‌برد؛ زیرا مستند به بیاضی و یادداشت پشت جلد کتابی نیست. همین قدر می‌دانم که در دوران نهضت مشروطه خواهی چشم به جهان گشوده و نخستین سال‌های کودکی را در نایره‌ی انقلاب خونین آذربایجان گذرانده‌ام و هم‌اکنون صفیر گلوله‌های ستارخان سردار ملّی و دیگر مجاهدان غیور تبریز در گوشم طنین‌انداز است. نیای پدریم عباس میرزا نایب السلطنه، یگانه مرد شایسته‌ی خاندان قاجار بوده و از طرف مادر سلسله‌ی نَسَبم به خواجه نصیرالدین توسی می‌رسد. اگر نازیدن به نام نیک نیاکان روا باشد، من نازشم به این دو بزرگوار است.

آغاز تحصیلاتم بر حسب اوضاع آن زمان در مکتب‌خانه بوده، درس ابتدایی را در دبستان تمدن تبریز آموخته‌ام و علوم متوسّطه را در دبیرستان محمدیّه‌ی آن شهر به پایان برده‌ام.

آموزگاران من در دبیرستان از جمله شادروان ابوالقاسم فیوضات، تقی رفعت و سید احمد کسروی بوده‌اند و من از بضاعت مزجاة علمی هرچه دارم از آن بزرگواران دارم.

در دبیرستان و مدّت‌ها بعد از آن، گاهی به تفنّن قصیده و غزل می‌ساختم و «دانش» تخلّص می‌کردم تقی رفعت که از دانش و ادب جهان متمدّن بهره‌ی وافی داشت، برای نخستین بار چشم و گوشم را به ادبیّات نو باز کرد و پس از آن از شعر سرودن با آن قیود بی‌حدّ و حصر بیزاری نمودم.

بعدها بعضی قطعات و ترجمه‌های شعریم به طور پراکنده در مجلات سخن و یغما به چاپ رسید.

در اواسط سال ۱۲۹۸ که در کلاس ششم دبیرستان تحصیل می‌کردم، شش شماره از مجلّه‌ی ادب را انتشار دادم و چون به واسطه‌ی فراغت از تحصیل دبیرستان، سردبیری مجلّه را ترک کردم، شش شماره‌ی دیگر از آن مجلّه تحت نظر شادروان اسماعیل

امیر خیزی منتشر شد.

در اواسط سال ۱۲۹۹ که دمکرات‌های آذربایجان به رهبری شیخ محمّد خیابانی بر پا خاسته و الغای قرارداد ۱۹۱۹ ایران و انگلیس و اجرای قوانین اساسی را خواستار بودند، وارد خدمت وزارت دارایی در تبریز شدم و تا مرداد ۱۳۲۲، سی و سه سال پیاپی در آن وزارتخانه مشاغلی داشتم. زبان روسی را در آموزشگاهی در تبریز فراگرفته‌ام و با زبان‌های انگلیسی و فرانسه آشنایی دارم.

اکنون اوقات فراغت را با مطالعه و تألیف و ترجمه می‌گذرانم و تنها دل‌خوشی‌ام در زندگی آن است که اگر بتوانم نقشی از خود برای فرزندان این آب و خاک به یادگار گذارم.»[۲]

این زندگی‌نامه‌ی خود نوشت از آنِ صاحب کتاب سترگ و ارجمندِ «از صبا تا نیما» است. مردی که فارغ از هرگونه هیاهو و دل‌مشغولی و شهرت‌طلبی یکی از بزرگ‌ترین کتاب‌های پژوهشی این سده را به اهل ادب تقدیم کرد. آرین‌پور پس از ۸۴ سال تلاش در آبان سال ۱۳۶۴ درگذشت و در بهشت‌زهرا دفن گردید. در وصیّت‌نامه‌ی کوتاهش می‌خوانیم:

کلّ من علیها فان و یبقی وجه ربّک ذوالجلال و الاکرام

آخرین خواست و درخواست من از خانواده و همسر و فرزندان عزیزم این است که:

۱ـ کالبد مرا بی‌هیچ گونه مراسم و تشریفاتی مانند همه‌ی مردم بی‌تعیّن و تشخّص به خاک بسپارند.

۲ـ هیچ گونه مجلس و محفلی به نام و به عنوان ختم و ترحیم برای من برپا ندارند و تنها به این عبارت که بر حسب وصیّت تشریفاتی انجام نمی‌شود و هزینه‌ی آن صرف کارهای خیریه خواهد شد، اکتفا نمایند. در تمام عمرم همه را دوست داشته‌ام، از همه شرمنده‌ام و همه را به خدا می‌سپارم.

آرین‌پور از جمله مردان خود ساخته و بی‌ادّعایی بود که در انزوای خویش در عین شاهزادگی، درویش صفت بود، گرچه نشان نمی‌داد دنیایی از علم و دانش و مطالعه بود. در دوران دبیرستان نشریّه‌ی ادب را مدیریت می‌کرد و خود می‌نوشت و می‌سرود؛ نوشته‌ها و مقالاتی که استاد همایی به شاگردان کلاس ششم ادبی تبریز نشان می‌داد و می‌گفت. از روی آن الگو بگیرند. نیز شخص مشکل‌پسندی چون احمد کسروی او را «شاهزاده‌ی دانشمند» خطاب می‌کرد و ریپکا مستشرق معروف، اشکالات خود را در برگرداندن روسی به فارسی از او به طریق مکاتبه سؤال می‌کرد.

نقل است[۳] وقتی ریپکا به تهران آمد آرین‌پور در دانشگاه حاضر نشد خودش را به ریپکا معرّفی کند و چون ریپکا از وجود او اطّلاع یافت، بزرگان علم و ادب چون قزوینی و دیگران را رها کرد و به سوی آرین‌پور رفت و او را در آغوش کشید. آرین‌پور به گواهی اثر عالی‌رتبه‌اش، همچنین گواهی دوستان و اهل علم، مردی ادیب و دانشمند و محقّقی نکته‌بین بود. گرچه تحصیلات رسمی دانشگاهی نداشت امّا استادی کامل بود. پس از انتشار از صبا تا نیما دانشگاه تهران قصد داشت به او دکتری افتخاری بدهد؛ امّا با پاسخ ردّ آرین‌پور مواجه شد؛ زیرا او به دنبال عناوینی چون دکتری و استادی و نظایر آن نبود. به ایران و فرهنگ کهن و دیرینه‌ی آن عشق می‌ورزید. همواره به خانواده و جوانانی که نزد او آمد و شد داشتند، وطن‌دوستی و دوستی ایران را گوشزد می‌کرد. به جوانانی که عازم خارج از کشور بودند، می‌گفت: «فراموش نکنید شما ایرانی هستید پس ایرانی هم بمانید»[۴] او از جمله مخالفان دمکرات‌ها و کسانی بود که خواستار جدایی آذربایجان از ایران بودند و بارها به درخواست همکاری آنان پاسخ منفی داد. به جوانان عشق می‌ورزید و از مصاحبت و راهنمایی آنان لذّت می‌برد همسرش خانم هما فاطمی می‌گوید: «خیلی دوست داشت جوان‌ها را ارشاد کند. اگر دانشجویی، دانش‌آموزی از او کمک می‌خواست با جان و دل اطّلاعات و معلومات خود را در اختیار او می‌گذاشت منابع و مآخذ در اختیار آنان قرار می‌داد و آنان را به تحصیل تشویق می‌کرد، خصوصاً تأکید می‌کرد زبان انگلیسی را یاد بگیرند حتّی مرا تشویق کرد و برایم معلّم خصوصی گرفت.»

پشتکار علمی و صبر و پایداری او در تحقیق زبانزد خاص و عام بود حکایت عمری مطالعه‌ی علمی و یک جلد کتاب، خود نشان از این صبوری و پشتکار دارد: گرد آوردن تمامی مآخذ تاریخ ادب ۱۵۰ ساله ایران اعمّ از فارسی و غیر فارسی. وقتی به از صبا تا نیما مراجعه می‌کنیم درمی‌یابیم که نویسنده چندین برابر اطّلاعات کتبی و شفاهی در دسترس داشته که توانسته به ایجاز یک چندم آن را ذکر کند.

از نظر ناقد و دید دقیق او کم‌ترین و کوچک‌ترین منابع نیز دور نبود به همه‌ی منابع مراجعه می‌کرد و در مراجعه حوصله به خرج می‌داد. از این‌روست که بنیاد تحقیقاتش بسیار مایه‌دار و غنی و ریشه‌دار است. خوش محضر و خوش‌مشرب بود. با همه نشست و خاست داشت و کم‌گو امّا سنجیده گفتار بود. مقصودش را با کم‌ترین جملات، به روشنی می‌گفت.

از صفات ممتاز آرین‌پور نظم و ترتیب او بود. به گواهی همسر و فرزندانش تمام

کارها را سر ساعت انجام می‌داد. همسرش نقل می‌کند: «همسایه‌ای داشتیم. می‌گفت ساعت خودم را با رفت و آمد آقای آرین‌پور تنظیم می‌کنم.»[5]

با خانواده و اطرافیان مهربان و صمیمی بود. در تمام زندگی آزارش به هیچ کس نرسید. مردی مسؤولیت‌شناس، با وجدان کار و پاکدامن بود. در دوره‌ی خدمتش در وزارت دارایی تمام بازرسی‌ها را به او محوّل می‌کردند؛ زیرا مسؤولان می‌دانستند وی در کمال دقّت و صحّت کارها را به انجام می‌رساند. روحی لطیف و حساس داشت. در کنار پژوهش‌های ادبی شعر هم می‌گفت و دانش تخلّص می‌کرد، از همان دوران دبیرستان و در مجلّه‌ی ادب.

نمونه‌ای از اشعار اوست به مناسبت ظهور ستاره‌ی دنباله‌دار در ایران:

ستاره‌ی گیسودار

تو ای زیبا عروس آسمان گرد
چه می‌خواهی در این ویرانه‌ی سرد
در این محنت‌سرا جز رنج و غم نیست
زراهی کامدی برگرد، برگرد
همه کار جهان نیرنگ بازی است
همه سختی همه حسرت همه درد
گروهی سر به زیر و چند گستاخ
جهانی عاجز و یک مشت نامرد
به هر سو بنگری آزادگانند

بدن‌ها استخوانی، چهره‌ها زرد
تو گویی باغبان بی مروّت
در این گلشن گل شادی نپرورد...
از آن آفاق ناپیدا کرانه
چه داری تیره بختان را ره‌آورد؟
بیا پایی بزن دستی برافشان
منه زین سفلگان برجای یک فرد
به جان ناجوانمردان شرر ریز
درآر از روزگار ناکسان گرد
بساط زور و زر برچین و بگذر
تو ای گم کرده ره سیّاح شبگرد[6]

امّا تنها یادگار معنوی و علمی یحیی ...ن‌پور برای ما و آیندگان، کتاب «از صبا تا ...» است.

...به گفته‌ی همسرش ده سال از زمان ...م به نگارش کتاب تا پایان آن طول ... قبل از آن در فکر نوشتن لغت‌نامه ...عدادی برگه نیز فراهم آورد؛ امّا به ... فکر آن منصرف شد و به تحلیل و ...ریخ ادب معاصر روی آورد. کتاب در سال ۱۳۴۵ به انتشارات فرانکلین سپرده شد. و در سال ۱۳۵۰ در قطع جیبی منتشر شد. با تغییراتی که بعدها در این انتشارات پیش آمد، کتاب به انتشارات سروش داده شد و مرحوم آرین‌پور کتاب را از سروش پس گرفت و در نهایت زوّار دو جلد آن را با ویرایش احمد سمیعی در سال ۱۳۷۱ منتشر کرد. گرچه مطالب جلد سوّم با عنوان «از نیما تا روزگار ما» آماده بود امّا با تأخیری ۳۰ ساله و در سال ۱۳۷۴ چاپ شد. محمّد گلبن در جمع‌آوری اسناد و تصاویر و کریم امامی در چاپ‌سپاری کتاب کمک‌های فراوانی به مؤلّف کردند.[7]

از صبا تا نیما بررسی تاریخ ادب فارسی از ۱۵۰ سال پیش تا عصر مؤلّف است. مؤلّف اوضاع ادبی ایران را از عهد صفوی و دوران فترت تا پایان کار صفویّه به اختصار

بیان می کند آن‌گاه به اجمال به شعر و نثر و تحوّلات ادبی دوره‌ی قاجار و دوران جدید می‌پردازد.

در پیش گفتار کتاب می‌خوانیم:

«از شرح احوال و آثار سخنورانی که جز پیروی از قدما و هم عصران خود کاری نکرده و در سیر تکامل ادبیّات جهان چندان مؤثر نبوده‌اند، صرف‌نظر کرده‌ام و تنها به ذکر احوال کسانی که در محیط ادبی و اجتماعی عصر خود و زمان آینده کم و بیش منشأ اثر بوده، پرداخته‌ام...

این کتاب نه تذکره‌ی شعرا است نه منتخبات آثار و نه چیزی از قبیل تاریخ ادبیّات به معنی اخصّ کلمه، بلکه تحقیق ادبی یک دوره‌ی تاریخی است از بازگشت ادبی تا آستانه‌ی شعر نو»

نویسنده با نگاه موشکافانه و دقّت و ژرف‌نگری، حوصله و احتیاط، با مطالعه‌ی آثار سخنوران به نقد غثّ و ثمین آثار آنان پرداخته و بدون جانبداری بی‌جا و تعریف و تمجید به توصیف تاریخ ادبیات این دوره پرداخته است. با وجود این خود معترف است که ممکن است همه‌جا یک دست و یک‌نواخت نباشد. نویسنده ادّعا دارد این کتاب سرآغازی در کار مطالعه و نقد و تحلیل ادبیّات معاصر است. خود می‌نویسد: «از افاضل زمان چنان که رسم است، نخواستم که دیباچه و مقدّمه‌ای بر کتاب من بنویسند و عیب‌ها و ضعف‌های آن را با برگ انجیری تقریظ و تمجید بپوشانند. کار من خوب یا بد، همین است و بس» پس از انتشار کتاب از سوی محافل علمی و دانشگاهی نقدهایی بر کتاب نوشته شد. آرین‌پور خود درباره این اقبال و توجّه منتقدان می‌گوید:

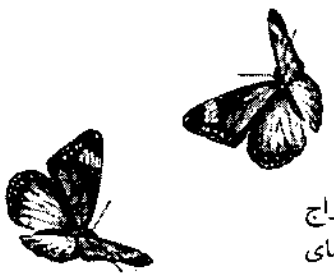
«... درباره‌ی «از صبا تا نیما» مستشرقان هم مقالاتی نوشته‌اند از جمله فرانسز ماخالسکی لهستانی؛ امّا در چشم من آن‌چه منتقدان ایرانی نوشته‌اند، ارجدارتر است؛ چرا که به باور من، محقّق ایرانی ادبیّات وطنش را بهتر از هر بیگانه‌ای می‌شناسد و اوست که در این‌باره داوری درست تواند کرد...»[8]

دکتر زرّین‌کوب ضمن مقاله‌ای جامع ملاحظاتی انتقادی در باب این کتاب دارد:

«وقتی از «صبا تا نیما» عنوان کتابی باشد، توقّع خواننده این است که مؤلف تصویری از تحوّل شعر فارسی را در این یک قرن و نیم تاریخ ادبی ایران بر وی عرضه کند، امّا کتابی که آقای یحیی آرین‌پور به این عنوان پرداخته است، در واقع خیلی بیش از این مایه به خواننده عرضه می‌دارد؛ چرا که وی گذشته از بررسی تحوّل شعر در این دوره، به دگرگونی‌های نثر فارسی خاصّه روزنامه‌نویسی، نمایش‌نامه‌نویسی و داستان‌پردازی نیز در این دوره توجّه کرده است و مؤلّف که خود نیز شاعر و نویسنده و مترجم قابلی است، اگر در تألیف این اثر اندکی بیش از آن‌چه اکنون هست به جامعیّت بحث و به ارتباط بین اسباب و نتایج توجّه می‌داشت از «صبا تا نیما» یک نوع تاریخ ادبی ایران می‌شد درباره‌ی دوران قاجار و عهد مشروطیت. با این همه به نظر می‌رسد که مؤلّف بیش از تمام کسانی که در این سال‌های اخیر در ایران راجع به ادبیّات عهد قاجار، نهضت بازگشت ادبی و ادبیّات عهد مشروطیت سخن گفته‌اند، توفیق یافته است و از اسباب عمده‌ی این توفیق گذشته از آشنایی وی با مآخذ ترکی و روسی که در چنین تحقیقی اهمیّت تمام دارد، اهتمام عاری از ملال اوست در استفاده‌ی درست از مآخذ گوناگون و اجتنابش از اظهارنظرهای نسنجیده یا مبتنی بر داوری‌های گستاخانه و سرسری جاری....

در مورد کتاب حاضر یک اشکال عمده، محدودیتی است که در مورد تاریخ احوال و اوضاع سیاسی در کار است و هر چند کثرت مواد ادبی شاید عذرخواه این نقص باشد امّا همین نکته ممکن است مؤلف را از اقدام به یک تحلیل و تبیین دقیق و درست از احوال ادبی دوره‌ی مورد بحث بازداشته باشد.»[9]

دکتر زرّین‌کوب در ادامه‌ی نقد خود به نمونه‌هایی از افراط و تفریط در نقل زندگی و شرح احوال شاعران و نویسندگان می‌پردازد مثل بسط زندگی عارف و ایرج و لاهوتی و حذف نام شاعرانی چون شاطر عبّاس صبوحی و حیدر علی کمالی و یا این که کتاب به پیروان و ادامه‌دهندگان راه نیما اشاره نکرده است همچنین عدم



اشاره به گرایش‌های فکری این دوره رواج ادبیّات دینی و مناقشات عقیدتی در حوزه‌های ادبی، توجّه به ادبیّات عامیانه و رواج کتب داستانی عامّه پسند و... در پایان کتاب را چنین ارزیابی می‌کند: «مؤلّف وسعت‌نظر و مایه‌ی تتبّعی نشان داده است که در بین معاصران ما فوق‌العاده کمیاب است و همین نکته اثر وی را در شمار آثار پر ارج امروز قرار می‌دهد.»[10]

کامیار عابدی کتاب را این‌گونه ارزیابی می‌کند:

«در برخورد با منابع حدّ اعتدالی را به رعایت می‌نهد. نه نادیده می‌گیرد، نه دل می‌سپارد. او از گوشه‌های کم‌تر شناخته شده‌ی فرهنگ و ادب دوره‌ی قاجار هم برای خوانندگان خبرهایی دارد. دیدگاه آرین‌پور در تاریخ ادبی‌اش، اغلب تاریخی است تا ادبی یعنی از منظر تاریخ به ادبیات می‌نگرد.»[10]

نویسنده‌ی مقاله همچنین تکیه‌ی بیش از حد بر شناسایی چهره‌ها، نابرابر بودن «از نیما تا روزگار ما» (جلد سوم) با دو جلد قبلی، وارد کردن نزاع‌های روزنامه به کتاب و تنزّل سطح کتاب به زندگی‌نامه‌نگاری را از ایرادهای کتاب برشمرده است.

همچنین دکتر اسلامی ندوشن به مناسبتی وقتی از مقایسه‌ی صابر و اشرف توسّط آرین‌پور یاد می‌کند که از ارزش شعر اشرف کاسته و بهای آن را به شعر صابر می‌دهد، می‌نویسد: «به طور کلّی چون مرحوم آرین‌پور ظاهراً گرایش به «شمال» داشته، قضاوت‌های خود را از این مجرا می‌گذراند، و این در مواردی مانع بوده است که از جادّه‌ی انصاف خارج نشود.»[11]

تمامی این نقدها چیزی از ارزش کتاب نمی‌کاهد. در مقدّمه‌ی کتاب پاسخ تمامی این نقدها به گونه‌ای داده شده و روش کار مؤلّف نیز به روشنی بیان شده است، لیکن طرح این‌گونه مسائل هشداری است به کسانی که ادامه‌دهنده‌ی کار آرین‌پور خواهند بود و باز باید گفت کتاب به عنوان آغازگر تاریخ‌نگاری ادب معاصر فارسی جایگاه ویژه‌ی خود را دارد. جز «از صبا تا نیما» کتاب زندگی و آثار صادق هدایت (زوار - ۱۳۸۰) از او چاپ شده است که در واقع همان مباحث مربوط به صادق هدایت در سه جلد «از صبا تا نیما» و از نیما به بعد است.

دو ترجمه‌ی بازمانده از آرین‌پور «ناصر خسرو و اسماعیلیان»، «خاطرات سیمونیچ وزیر مختار روس در دربار فتحعلی شاه» نام دارد.

علاوه بر این ترجمه‌ی اشعار و برخی مقالات وی در یغما و سخن و دیگر مجلات چاپ شده است.

نثر مقالات، نوشته‌ها و ترجمه‌های آرین‌پور روان و ساده است.

یادداشت‌ها و منابع

در نگارش این مقاله از سرکار خانم هما فاطمی، همسر آرین‌پور، سپاسگزارم به دلیل منابعی که در اختیار بنده قرار داد، هم‌چنین دوست پژوهشگرم آقای کامیار عابدی که از راهنمایی‌ها و مقاله‌ی او استفاده بردم. سایر منابع مورد استفاده عبارتند از:

آرین‌پور؛ یحیی، شرح‌حال، کتاب امروز، دفتر اوّل، مهر ۱۳۵۰ ص ۳۲

آرین‌پور، یحیی، گفت‌وگو با امامی؛ تماشا، ش ۳۳۹، آبان ۱۳۵۶

آتشی، منوچهر، تماشا، ۱۰ فروردین ۱۳۵۱

بابک، علی، کتاب نقد، نیکا، مشهد ۱۳۷۵، ص ۲۰، ۲۶

اتحاد، هوشنگ، پژوهشگران معاصران، انتشارات فرهنگ معاصر، جلد ۲ ص ۳۳۳

اسلامی ندوشن، محمد علی، روزها، یزدان، ۱۳۶۹، جلد ۲ ص ۱۷۰ - ۱۶۹

افشار، ایرج، آینده، سال ۱۲، ۱۳۵۶، ص ۱۱۶ - ۱۱۵

امامی، کریم، مجله‌ی گفت‌وگو، ش ۱۰، زمستان ۱۳۷۴ صص ۱۵۰ - ۱۴۹

رئیس‌نیا، رحیم، مدرسه‌ی مبارکه‌ی محمّدیه، گفت‌وگو، ش ۱۸ زمستان ۱۳۷۶، ص ۲۳ - ۷

براهنی، رضا، اطّلاعات، ۱۵ فروردین، ۱۳۵۱

زرّین‌کوب، عبدالحسین، راهنمای کتاب، س ۱۵، ضمیمه ش ۵ - ۶ - مرداد و شهریور ۱۳۵۱ ص ۳۸ - ۱

زرّین‌کوب، عبدالحسین، نه شرقی نه غربی انسانی، امیرکبیر، ۱۳۵۳ ص ۳۲۷ - ۳۱۵

ساهر، حبیب، گفت‌وگو، کیهان ویژه هنر و اندیشه، ۲۵ آذر، ۱۳۷۵

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، کتاب امروز، خرداد ۱۳۵۱، ص ۱۷ - ۴

شهریاری، پرویز، چیستا، ۳ (۱۳۶۴) ص ۳۲۲

عابدی، کامیار، یادی از یک تاریخ‌نگار ادب معاصر، هستی، دوره دوم، سال دوم، ش ۱، سال ۱۳۸۰ ص ۴۳ - ۵۰

عابدی، کامیار، هستی، س ۳، ش ۱، بهار ۱۳۷۴، ص ۱۷۲ - ۱۷۰

عابدی، کامیار، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، س ۲ ش ۵ اسفند ۱۳۷۷ ص ۳ - ۳۴

کریمی حکّاک، احمد، جهان کتاب، س ۳ ش ۲۴، ۲۳ دی ۱۳۷۷ ص ۹

گلبن، محمّد، از صبا تا نیما، جهان کتاب، سال اوّل، ش ۱، ص ۱۴ و ۱۵

گرمارودی، علی موسوی، نگین، ش ۸۴، اردیبهشت ۱۳۵۱

زیرنویس

۱ـ برگرفته از مجله‌ی گفت‌وگو، ش ۱۸، زمستان ۷۶ ص ۱۷ و ۱۸

۲ـ کتاب امروز، دفتر اوّل، مهرماه ۱۳۵۰

۳ـ کتاب امروز دفتر دوّم، اسفند ۱۳۵۰

۴ـ مجلّه زمان، دی و بهمن ۷۴ ص ۷۷

۵ـ همان ص ۷۸

۶ـ مجلّه‌ی فیزیک (مرکز نشر دانشگاهی) سال ۳، ش ۴، زمستان ۱۳۶۴ ص ۲۸۸

۷ـ جهان کتاب، سال اول، ش اول ص ۱۵ و ۱۶

۸ـ اطلاعات، ۱۸ فروردین، ۱۳۵۲

۹ـ نه شرقی نه غربی، انسانی ص ۳۱۵ـ۳۲۷

۱۰ـ هستی، سال دو، دوره ۲، شماره‌ی ۱، ۱۳۸۰ ص ۴۶ و ۴۷

۱۱ـ روزها ج ۲ ص ۱۷۰ـ۱۶۹

هم صفیری با نواسنجان قدسی*

• صفرعلی کرمی ـ اصفهان

عنوان بسی بلند است معراج فکر صائب
کی می‌توان رسیدن، جایی که او رسیده؟!!

محمّدعلی فرزند میرزاعبدالرّحیم تبریزی، متخلّص به صائب از شعرای معروف دوره‌ی صفویّه است که طبق اقوال تذکره‌نویسان در یکی از سال‌های ۱۰۱۶ـ۱۰۱۰ به‌دنیا آمده است. محلّ تولّد او طبق گفته‌ی خودش تبریز است:

ز خاک پاک تبریز است صائب، مولد پاکم
از آن با عشقباز شمس تبریزی سخن دارم

***

صائب از خاک پاک تبریز است
هست سعدی گر از گل شیراز

پدر صائب از تاجران مقیم اصفهان بوده و صائب در اصفهان نشو و نما کرده و مراحل کمال را در این شهر طی کرده است. گرچه بعضی از محقّقان، استادان صائب در فنون شعر و شاعری را حکیم رکنای کاشانی و حکیم شفایی اصفهانی می‌دانند ولی این قول مستند نیست و خود او می‌گوید:

تتبّع سخن کس نکرده‌ام هرگز
کسی نکرد به من فنّ شعر را تلقین
به زور فکر بر این طرز دست یافته‌ام
صدف ز آبله‌ی دست یافت دُرّ ثمین[۲]

صائب در دوران جوانی موفّق به زیارت خانه‌ی خدا و مرقد پاک پیامبر گردید و در سال ۱۰۳۴ هـ.ق نیز به قصد سفر هندوستان به هرات و کابل رفت و مورد احترام فرمانروای باذوق آن‌جا، ظفرخان احسن قرار گرفت. ظفرخان مردی هنرشناس و باذوق بود و به صائب علاقه‌ی فراوان داشت تا آن‌جا که شبلی نعمانی در این مورد می‌گوید: به قدری روابط و تعلّقات آن‌ها با هم زیاد شد که نام صائب و ظفرخان توأماً برده می‌شود.[۳]

در سال ۱۰۳۸ هنگام جلوس شاه‌جهان در هند «ظفرخان» به قصد تهنیت شاه‌جهان به طرف «دکن» شتافت و صائب را نیز همراه خود برد. صائب پس از معرّفی به حضور پادشاه به لقب «مستعدخان» و به منصب «هزاره» سرافراز گردید.

در سال ۱۰۳۹ پدر صائب برای بازگرداندن فرزندش از اصفهان عازم هندوستان شد و به صائب که در آن زمان در «برهانپور» به‌سر می‌برد، خبر دادند که پدرش به‌سراغ او آمده و در هند سرگردان است. صائب از ظفرخان اجازه گرفت و در «آگره» به حضور پدرش رسید و دانست که پدر در سنّ پیری سفر سخت و ناهمواری را برای بازگرداندن فرزند به جان خریده است. بنابراین قصیده‌ای برای گرفتن اجازه از پدر و پسر سرود و تقدیم نمود ولی اجازه‌ی بازگشت به ایران به صائب داده نشد. به‌ناچار پدر صائب برای حصول مقصود در هندوستان ماند و در سال ۱۰۴۲ که ظفرخان به نیابت پدرش حاکم کشمیر شد، صائب مجدّداً قصیده‌ای در مدح او گفت و متذکّر شد که پدر پیرش در آن‌جا روزگار به‌سختی می‌گذراند:

طریق شکرگزاری این حقوق این بود
که در رکاب تو نقد روان برافشانم
به‌دست جذبه چو دل‌جویی و رضای پدر
ز هند سوی وطن می‌کشد گریبانم
کنون سر همه‌ی التفات‌ها این است
که یک دو سال دهی رخصت صفاهانم[۴]

در این قصیده، صائب اجازه خواسته است تا به اصفهان آمده، پدرش را برساند و بازگردد و بر این بازگشت در این قصیده سوگند مؤکّد نیز خورده است. این‌بار به صائب اجازه داده شد و صائب به اصفهان آمد امّا دیگر به هندوستان بازنگشت و به مسافرت‌های دور و دراز نیز نرفت، فقط گاه‌گاهی برای دیدن علما و بزرگان مسافرت‌هایی به اطراف ایران کرد. صائب پس از بازگشت به ایران کم‌کم شهرتی عظیم پیدا کرد و در دربار شاه عبّاس دوّم منصب «ملک‌الشّعرایی» یافت و سال‌ها در این مقام باقی بود و پس از عمری زندگی باافتخار در یکی از روزهای آخر سال ۱۰۸۶ و یا اوایل سال ۱۰۸۷ دارفانی را وداع نمود و در اصفهان در محلّی که اکنون به باغ صائب موسوم است به خاک سپرده شد.

مرگ هیهات است سازد از فراموشان مرا
من نه آن شمعم که پنهان زیر سر پوشم کنند.

سبک شعری

صائب بزرگ‌ترین شاعر واقعی عصر صفوی و نماینده‌ی سبک هندی است که از قرن نهم شروع شد و تا قرن سیزدهم ادامه داشت. چون بیشتر شعرای پارسی مقیم هند امثال فیضی دکنی، بیدل دهلوی، غالب دهلوی، عرفی شیرازی و کلیم کاشانی به این سبک شعر می‌گفتند، به‌نام «سبک هندی» مشهور شد. مرحوم «احمد گلچین معانی» که درباره‌ی زندگی و اشعار صائب تحقیقات ارزشمندی انجام داده است؛ صائب را از شاعران سبک هندی ندانسته و او را صاحب مکتب خوانده و معتقد است که: «پیروان او

که اکثر هندی بودند، به‌ناچار به خیال‌بافی‌های پیچیده و دور از ذهن و پرتعقید و اغلاق پرداختند و به‌جای شعر معمّا ساختند؛ با این تفاوت که در معمّا، کسی که به قواعد آن آشنا باشد، معنی پوشیده یا نام نهفته‌ای را ظاهر تواند ساخت امّا از معنی این نوع شعر با الفاظ سست و سخیفی که لازمه‌ی آن است، کمتر کسی سر درمی‌آورد. حال باید انصاف داد که عنوان سبک هندی که از مستحدثات زمان ماست و بیش از نیم قرن از عمر آن نمی‌گذرد، سزاوار است بر این نوع شعر اطلاق شود، نه بر شعر صائب؛ صائبی که با انحصار در سنخ افکار و نوآوری‌های بسیار، به حق صاحب مکتب است و سبک وی با ویژگی‌هایی که دارد خاصّ خود اوست.»[۵]

محقّق دیگری نیز بر این عقیده است که سبک هندی بعد از صائب به بیراهه رفت و شاعران پیرو این سبک از آفریدن مضامین تازه بازماندند: «شیوه‌ی جدید پس از صائب در دست برخی شاعران به بیراهه رفت و مضمون‌های پیچیده و تصنّعی جای مضمون‌های جذّاب و نوآیین را گرفت. تصاویری دور و گریزنده از ذهن ساخته شد، قافیه‌های ناهموار و ناشیوا به شعر راه یافت و واژه‌های ناشاعرانه و نامأنوس وارد شعر گردید و حیطه و محتوای شعر را بدبینی و نومیدی و افسردگی فراگرفت.»[۶]

بعضی از اختصاصاتی که در شعر صائب جلوه‌ی بارزی دارد و آن‌ها را از اختصاصات سبک هندی نیز شمرده‌اند، عبارتند از: ۱ـ مضمون‌سازی و خلق مضامین تازه ۲ـ نازک‌خیالی و باریک‌اندیشی ۳ـ استفاده از الفاظ عامیانه و بازاری ۴ـ به‌کار بردن استعارات، تشبیهات کنایات تازه، تمثیل و ارسال المثل ۵ـ مبالغه و اغراق و....

صائب در قالب‌های گوناگون مانند غزل، قطعه، قصیده و مثنوی شعر سروده امّا بیشتر اشعار او در قالب غزل است. او غزل را برای بیان اندیشه‌های خویش مناسب‌تر از قالب‌های دیگر دیده است. بعضی از ابیات

غزل‌های صائب، جدا از مجموع کلّ غزل از بهترین تراوشات ذوق بشری بوده و دارای چنان زیبایی و لطافتند که به صورت ضرب‌المثل درآمده‌اند:

دوردستان را به نعمت یاد کردن نعمت است
ورنه هر نخلی به پای خود ثمر می‌افکند

ریشه‌ی نخل کهن‌سال از جوان افزونتر است
بیشتر دل‌بستگی باشد به دنیا پیر را

***

سبک باران به شور آیند از هر حرف بی‌مغزی
به فریاد آورد اندک نسیمی نیستانی را

***

آبی است آبرو که نیاید به جوی باز
از تشنگی بمیر و مریز آبروی خویش

کیفیّت اشعار صائب

اشعار صائب تعقیدات و پیچیدگی‌های لفظی سبک هندی را که گریبان‌گیر دیگر شاعران پیرو این سبک بود، کمتر داراست. صائب اندیشه‌ای خلاّق و مضمون‌آفرین دارد و خود نیز به این موضوع اشاره نموده و تفاخر کرده است:

شبستان جهان بی‌بهره بود از روشنی صائب
زبان آتشین من چراغ بزم عالم شد

***

چنان از فکر صائب شور افتادست در عالم
که مرغان این سخن دارند با هم در گلستان‌ها

***

می‌کند صائب، سراغ قبله در بیت‌الحرام
هر که جوید مصرع برجسته از اشعار من

وسعت اندیشه‌ی صائب و دامنه‌ی خیال مضمون‌آفرین او را از گستردگی اشعارش به خوبی می‌توان دریافت. او به هر چه می‌نگرد و هر چه به اندیشه‌اش راه می‌یابد، تبدیل به مضمونی شاعرانه می‌گرداند. بهره‌وری او از تعبیرات و اصطلاحات مردم کوچه و بازار، داستان‌های مذهبی، اساطیر و افسانه‌ها به کلام او رونق و زیبایی خاصّی بخشیده است. توانایی او در مضمون‌آفرینی و تصویرگری هیچ‌گاه کاستی نگرفته و طبع او همیشه آماده‌ی بیرون آوردن مضمون ناب از صدف سخن بوده است:

دربند آن مباش که مضمون نمانده است
یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت

اشعار صائب دارای مضامین عمیق اخلاقی و پندآموز فراوان است که با وجود کثرت، کلّی‌گویی در آن‌ها به چشم نمی‌خورد و شیرینی و جاذبه‌ی کلام او مانع آن است که ذائقه‌ی انسان از بسیارخوانی اشعار او آزرده گردد. در غزل‌های او مضمون‌آفرینی و تصویرگری چنان قوی است که گاه انسان می‌پندارد، چیزی در جهان وجود ندارد که چشم صائب آن را دیده باشد و یا به ذهن او خطور کرده باشد و وارد شعر او نشده و صائب از آن بهره‌ی شعری نبرده باشد. بهره‌وری صائب از تمام مظاهر آفرینش بیانگر ذوق بدیهه‌سرا و استعداد و قدرت طبع اوست. وقتی در جایی برگ‌های غنچه را می‌بیند که سر به نزدیک هم آورده‌اند، به یاد انجمن دوستان یکدل و صمیمی می‌افتد:

سر به هم‌آورده دیدم برگ‌های غنچه را
اجتماع دوستان یکدلم آمد به یاد

و هنگامی که قفس پرنده‌ای را می‌نگرد که از شاخه‌ای ساخته شده است که زمانی پرنده بر روی آن می‌نشسته و نغمه سر می‌داده است به یاد دشمنان دوست‌نما می‌افتد:

دشمن دوست‌نما را نتوان باز شناخت
شاخه را مرغ چه داند که قفس خواهد شد

زمانی که به یاد داستان شورانگیز یوسف و ستمی که برادرانش بر او روا داشتند می‌افتد ما را از اعتماد بر ابنای روزگار برحذر می‌دارد و هشدار می‌دهد:

صائب چه اعتبار بر اخوان روزگار
یوسف به ریسمان برادر به چاه شد

او لازمه‌ی زندگی معقول را خون‌دل خوردن و تحمّل کردن مصائب و سختی‌ها و شرط زندگی شیرین را ظلم و آزار می‌داند و این مضمون را با شاهد مثالی از زندگی مور و زنبور بیان می‌کند:

مور بی‌آزار دایم خون خود را می‌خورد
خانه‌ی پر شهد می‌خواهی برو زنبور باش

و قریب به همین مضمون را در جای دیگر این گونه بیان می‌کند:

به تموّل نرسد هر که نشد اهل فساد
تا که دندان نخورد کرم مطلّا نشود

او به مقامات و مناصب دنیوی دل نبست و نیک آگاه بود که همه‌ی مقامات دنیوی، چه کوچک و چه بزرگ، شایسته‌ی دل بستن نیستند و به افسوس لحظه‌ی ترکشان نمی‌ارزند:

هزار سال بزرگی بدان نمی‌ارزد
غلامی آید و گوید که: «خواجه معزولی!»

در دیوان صائب که تعداد ابیات آن را تا دویست هزار بیت و بیشتر ذکر کرده‌اند، جز چند مورد معدود، مدح دیده نمی‌شود که آن‌هم در مقاطع غزل‌هاست و می‌رساند که صائب مدّاحی را خارج از مقوله‌ی شعر می‌دانسته است:

از مدح و هجو و هزل و طمع شسته‌ام ورق
پند و نصیحت است سراسر کلام من

صائب شاعری اخلاق‌گراست و در سراسر دیوان او یک شعر رکیک دیده نمی‌شود، توجّه فراوان او به امور روحانی، بینشی عرفانی به او بخشیده و در این زمینه تأثیرپذیریِ او از مولوی و حافظ آشکار است. از میان شعرای بزرگ بیش از همه به حافظ عشق می‌ورزید و این شیفتگی را از غزل‌های زیادی که به پیروی از حافظ و به همان وزن و قافیه‌ی غزل‌های حافظ سروده است، می‌توان دریافت. علاوه بر این او در مقاطع بسیاری از غزل‌های خویش مصراعی از حافظ را تضمین کرده است:

صائب، این آن غزل حافظ شیرین سخن است:

«مژده ای دل که مسیحا نفسی می‌آید»

یا:

صائب، این آن غزل حافظ شیرین سخن است:

«مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد»

صائب علاوه بر حافظ به شاعران دیگری مانند مولوی و عطّار که در مقاطع بعضی از غزل‌هایش به آن‌ها اشاره کرده است، علاقمند بود ولی میزان علاقه‌مندی او به هیچ کدام از آن‌ها به پایه‌ی علاقه‌مندی او به حافظ نمی‌رسد. کثرت اشعاری که صائب به پیروی از حافظ سروده و میزان علاقه‌مندی و شیفتگی او را به حافظ نشان می‌دهد، بیانگر این موضوع نیز هست که صائب در شعر بیشتر روش حافظ را می‌پسندیده است:

به کلک قدرت صائب فسردگی مرساد
که طرز حافظ شیراز در میان انداخت

دیوان حافظ سرشار از کنایات، استعارات و ایهام است و صائب نیز مطالب اخلاقی، عرفانی و اجتماعی را با انواع تمثیلات و کنایات و استعارات، غیرمستقیم بیان کرده است.

آثار صائب

علاوه بر دیوان شعر به زبان فارسی، صائب دیوان شعری به زبان «ترکی» نیز دارد. او خود اشعارش را به گونه‌ی خاصّی طبقه‌بندی کرده است: اشعاری را که وصف سراپای معشوق است، «مراعات الجمال»، ابیاتی را که مربوط به آینه و شانه است، «آرایش نگار»، شعرهای مربوط به میخانه را «میخانه» و نخبه‌ی مطالع غزلیّات را «واجب‌الحفظ» نام نهاده است.[۷]

آثار دیگر صائب که تاکنون به دست آمده و به طبع رسیده عبارتند از: تعریف تنباکو و غلیان، تقاضای منع شراب از شاه‌عبّاس دوّم، نامه‌ای به معشوق، تقاضای نرگس از دوستی، نامه‌ای فکاهی گونه که به سلطان عشق نوشته است.[۸]

دیوان صائب تاکنون بارها در هندوستان و ایران چاپ شده است ولی هیچ کدام از دیوان‌های موجود دربرگیرنده‌ی تمامی اشعار صائب نیست و هیچ کدام را به تنهایی نمی‌توان دیوان کامل صائب خواند. در سال‌های اخیر آقای محمّد قهرمان دست به چاپ دیوانی از صائب زده‌اند که با مقابله‌ی نسخ موجود صورت گرفته و کامل‌ترین دیوان چاپی صائب می‌باشد.

خوشا کسی که در این انجمن کند صائب
چو شمع زندگی خود به اشک و آه تمام

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ عنوان تبریزی.
۲ـ فرهنگ اشعار صائب، مقدّمه، ص۳۹
۳ـ شعر العجم، جلد۳، ص۱۶، به نقل از فرهنگ اشعار صائب، ج۱، مقدّمه، ۲۵۲۵
۴ـ فرهنگ اشعار صائب، ج اوّل، مقدّمه، ص۳۱
۵ـ فرهنگ اشعار صائب، ج اوّل، مقدّمه، ص۱۱
۶ـ گزیده‌ی اشعار صائب تبریزی، مقدّمه به قلم حسن انوری، ص۲۳
۷ـ کلیّات صائب، ص۳۰
۸ـ فهرست مقالات فارسی، به نقل از فرهنگ اشعار صائب، ص۳۹

مآخذ:

۱ـ امیری فیروزکوهی، سیّدکریم، کلیّات صائب، کتاب فروشی خیّام، تهران، ۱۳۳۰
۲ـ شعار، جعفر، و همکاران، گزیده‌ی اشعار صائب تبریزی، چاپ و نشر بنیاد، چاپ دوّم، ۱۳۷۰
۳ـ قهرمان، محمّد، دیوان صائب، ج۱، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ اوّل، ۱۳۶۴
۴ـ دریا گشت، محمّد رسول، صائب و سبک هندی، کتاب‌خانه‌ی مرکزی و مرکز اسناد، ۱۳۵۵
۵ـ گلچین معانی، احمد، فرهنگ اشعار صائب، مؤسّسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ اوّل، ۱۳۶۴
۶ـ ـــــ، کاروان هند، چاپ اوّل، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹
۷ـ معین، محمّد، فرهنگ فارسی، چاپ هفتم، انتشارات امیرکبیر، ج۶، تهران، ۱۳۶۴

* عنوان مقاله از این بیت صائب گرفته شده است:

من که از زاغ و زغن صائب خجالت می‌کشم
هم صفیری با نواسنجان قدسی چون کنم؟

آیا شما شجاع هستید؟

• حمید علامه

یک روز آخر زنگ انشا که حدود ده دقیقه وقت داشتم، به دانش‌آموزان گفتم که: «می‌خواهم بدانم کدام یک از شما فرد شجاعی هستید.» هر کدام از دانش‌آموزان دلیلی مبنی بر شجاع بودن خود می‌آوردند یکی می‌گفت: «چون زورم زیاد است»، دیگری می‌گفت: «چون درس‌هایم خوب است» و سومی می‌گفت: «من شجاع هستم چون پدرم ثروتمند است». خلاصه این که هرکس دلیلی برای شجاعت خود می‌آورد.

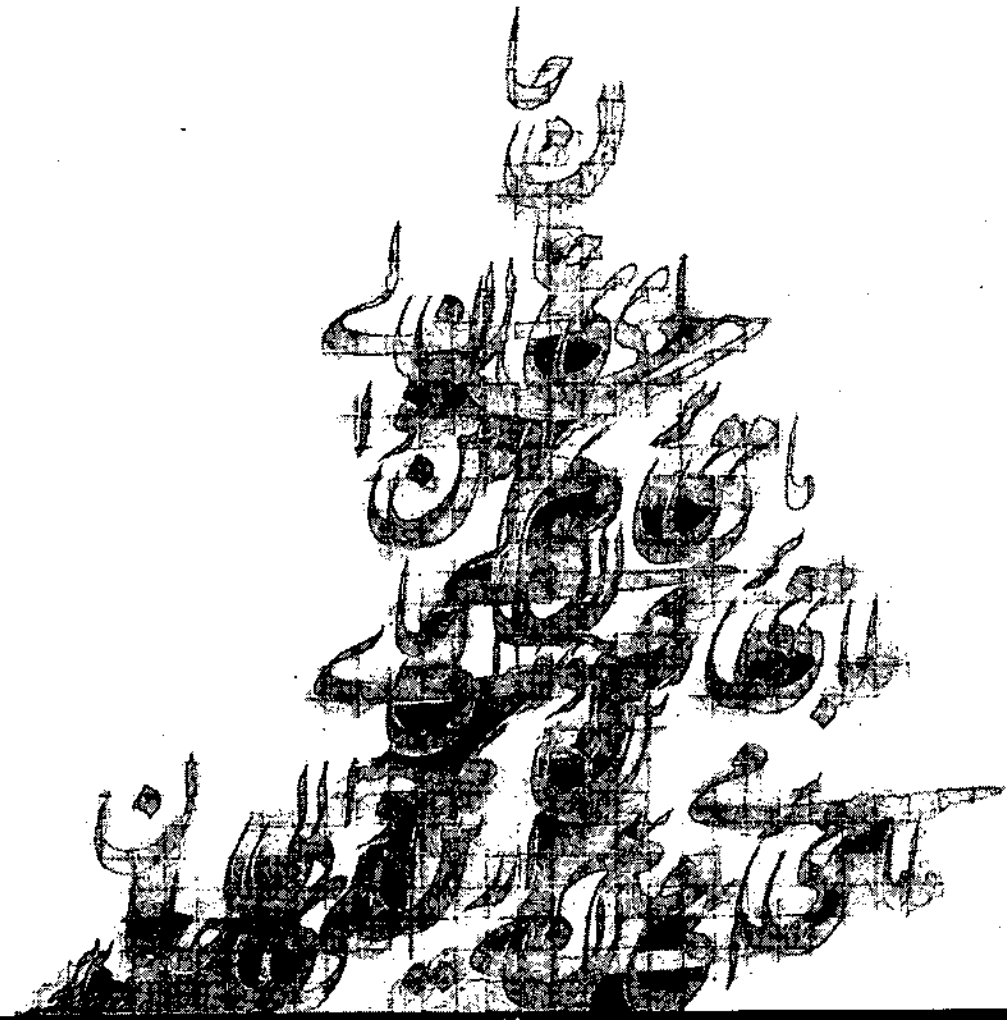
من گفتم: «نه، بچّه‌ها معیار من برای انتخاب فرد شجاع، این نیست.» همه گفتند: «پس چیست؟» گفتم: «همه‌ی شما از امروز به مدّت یک هفته فرصت دارید که شجاعت خود را با بوسیدن دست پدر و مادر خود به اثبات برسانید.» در این لحظه برای همه این سؤال پیش آمده بود که من از کجا می‌فهمم که آن‌ها این کار را انجام داده‌اند یا نه. توضیح دادم که: «قبل از این‌که دست والدین خود را ببوسید، لحظه‌ی بوسیدن و بعد از آن به شما احساس خاصّی دست می‌دهد. همان احساس را در کاغذی یادداشت کنید و به من بدهید. به یک نفر به قید قرعه جایزه‌ای خواهم داد.» هفته‌ی بعد فرارسید و فقط چند نفر از دانش‌آموزان یک کلاس آن عمل را انجام داده و نوشته بودند. آن‌چه می‌خوانید احساس قلبی یک دانش‌آموز است که دست پدر و مادر خود را بوسیده است (بخوانید و قضاوت کنید.):

با عرض سلام خدمت آقای علّامه دبیر خوب ادبیّات فارسی، از آن روز که شما آن موضوع انشا را برای بچّه‌های کلاس گفتید من با خودم گفتم بهتر است که دل و جرأت خود را امتحان کنم. با همین فکر و اندیشه به خانه رسیدم. خانه‌ی ما به خاطر مجلس عروسی خواهرم که در پیش بود، شلوغ بود و بیشتر اقوام و خویشان در خانه‌ی ما بودند. کیف و کتابم را سر جایش گذاشتم و به آشپزخانه ـ آن‌جا که مادرم بود ـ رفتم. مادرم در حال غذا پختن بود. به او سلام کردم و با دلهره‌ی تمام به سمت او رفتم. وقتی خواستم که خم شوم و دست او را ببوسم، ناگهان خاله‌ی بزرگم از راه رسید و گفت: «چه کار می‌کنید؟» امیر را بفرست که برود شیرینی بگیرد، چون شیرینی‌هایمان کم آمده است.» من در همان لحظه با خودم گفتم: «بخشکی شانس.» بعد از این که شیرینی را آوردم، با خودم گفتم این دفعه دیگر دل را به دریا می‌زنم و کار خود را انجام می‌دهم. از آن‌جا که رویم با مادرم باز بود، در همان لحظه با جعبه شیرین به طرف او رفتم. جعبه‌ها را کنار گذاشتم و دستم را دور گردنش انداختم. اول صورتش را بوسیدم و سپس دستش را گرفتم و بوسیدم. مادرم گفت: «چی شده؟ چرا این کارها را می‌کنی؟» گفتم: «مادر خیلی دوستت دارم.» و او هم مرا بوسید و با خنده گفت: «نکنه تو هم به خاطر عروسی خواهرت به هوس افتادی که برای تو هم آستین بالا بزنیم؟ نه، هنوز نوبت تو نشده. ان‌شاءالله بعد از سربازی فکری برای تو خواهم کرد.»

خدا را شکر کردم که به خیر گذشت. حالا نوبت پدرم بود با خودم گفتم: «این مجلس عروسی بهترین موقعیّت است که پدرم را ببینم و صحبتی بکنم.» چون شغل پدر من رانندگی است و کمتر در خانه است. پدرم با چند نفر از میهمانان و اقوامان در اتاق دیگری بودند. من که قصدم از بوسیدن دست پدر امتحان کردن خودم بود، به طرف او رفتم هنوز به پدرم نزدیک نشده بودم که پدرم گفت: «امیر، بیا برای حاج‌آقا چایی بریز.» گفتم: «مادر با من کار دارد و می‌خواهم به مغازه بروم». با این حرف از اتاق بیرون زدم و پشت پرده ایستادم. آن‌وقت شنیدم که یکی از میهمانان به پدرم گفت: «چه پسر بی‌تربیتی داری.» در این‌جا بود که من از این کار خودم پشیمان شدم. می‌خواستم به او ثابت کنم که بی‌تربیت نیستم و برگشتم و با تمام دل و جرأتی که داشتم به طرف پدرم رفتم، صدای ضربان قلبم را می‌شنیدم اضطراب و هیجان سراسر وجودم را فراگرفته بود. هرطور که بود دستم را به دور گردنش انداختم و صورت او را بوسیدم و بعد به دست‌های رنج کشیده‌ی او به پاس قدرشناسی بوسه‌ای زدم و با تمام اضطرابی که داشتم از او معذرت خواستم او هم مرا بوسید و گفت: «برو پسرم، ببین که مادرت چه کاری با تو دارد.» در همان لحظه بود که مادرم مرا صدا می‌زد، این خبر عین بادکنک در مجلس عروسی خانه‌ی ما ترکید و همه این بوسیدن‌ها را به حساب قدردانی از پدر و مادرم گذاشتند. البتّه قبل از این که این خبر همه‌جا پخش شود، می‌ترسیدم که بعداً مرا مسخره کنند امّا این طوری نشد بلکه همه از این کار من خوش حال بودند و به این کار من احسنت می‌گفتند. این خاطره برای همیشه در ذهنم می‌ماند. خدا را شکر می‌کنم که امسال معلّم خوبی مثل شما دارم. امیدوارم همیشه پیروز و سربلند باشید.

✿

راستی آیا شما شخص شجاعی هستید؟ شما هم یک هفته فرصت دارید تا خودتان را امتحان کنید. این گوی و این میدان.



دستور خطّ فارسی

شیوه‌ای در نگارش کلمه‌های مرکّب

❖ سعید هنری ـ تهران

گفتار پیشین

چگونه می‌توان خطّ فارسی را بیش از پیش نظم و نسق بخشید؛ نقایصش را مرتفع ساخت؛ برای آن اصول و شیوه‌های فراگیر و همگانی طرح کرد و بالاخره از ضعف‌هایش کاست. تحقّق این مهم از ره‌گذر تأمل و تعامل عموم فارسی‌زبانان و خصوصاً زبان‌پژوهان میسّر است. با این توضیح که این تلاش می‌باید دوره به دوره و نو به نو تجدید و تکرار شود. در همین جا یادآور می‌شود که از دهه‌های گذشته تا به امروز، بی‌مبالغه ده‌ها کتاب و صدها مقاله در زمینه‌ی خط و املا و نگارش فارسی به رشته‌ی تحریر کشیده شده و نشست‌ها و هم‌آیش‌های فراوانی برگزار گردیده است که شایسته‌ی قدردانی و ارج‌گذاری است.

عرصه‌ی نیاز

در کتابت کلمات مرکّب، اصل بر پیوستگی و اتّصال است یا گسستگی و انفصال؟ و اگر در این زمینه اصلی همه‌جایی و همگانی وجود ندارد پس می‌باید کدام‌ها را متصل و کدام‌ها را منفصل نوشت؟

این پرسش وقتی و جدی‌تر رخ می‌نماید و پاسخ قطعی‌تری می‌طلبد که به نوشتن املا ناگزیر شوید. حتماً به خاطر دارید که در طی دوران دبستان تا واپسین سال دبیرستان، در کلاس املا همواره با این پرسش روبه‌رو بوده‌اید و هنگامی هم که پاسخ خواسته‌اید معلّم اگر هم در این‌باره توضیحی می‌داده اصنافی از کلمات را با عنوان «سرهم» و اصنافی دیگر را با عنوان «جدا» ذکر می‌کرده است که لازم بود آن‌ها را به خاطر بسپارید. تازه در میان هر صنف هم، آن‌قدر استثنا وجود داشته که حاصل کار، چیزی

جز سردرگمی بیشتر نبوده است. همه‌ی این اتفاقات در حالی رخ می‌داده که شما برای هر غلطی از این قبیل، مجبور به تحمل تنبیه و تاوان کسر نمره بوده‌اید.

علاوه این که در طول هر سال تحصیلی، دفعه‌ای یا دفعاتی شیوه‌نامه‌ای از وزارت آموزش و پرورش ارسال می‌شده که طی آن‌ها به معلّمان املا، رعایت ریز به ریز بایدها و نبایدهای مندرج، اکیداً توصیه می‌گردیده است.

این روال و رفتار هنگامی شگفتی‌انگیزتر جلوه می‌کند که بدانیم گذشته از تفاوت رسم خط در کتب پایه‌های مختلف تحصیلی، حتی در کتاب‌های یک پایه نیز شیوه‌ی نگارش کلمه‌ها گوناگون و متفاوت است. عجیب‌تر از آن، این که از ابتدا تا انتهای یک کتاب از یک پایه هم نمی‌توان ضبط کلمات مرکّب را یک شکل و هم‌سان دید.

قصّه‌ی کلمه‌های مرکّب برای معلّمان به اندازه‌ی متعلّمان بغرنج و دشوار است؛ زیرا آن‌ها علاوه بر نوشتن، موظّف به آموزاندن این دست کلمه‌ها نیز هستند. هم‌چنین قرار بر این است که داوری املاهای آموزندگان را هم عهده‌دار باشند و برایشان حکم نهایی صادر کنند. حال ببینید زمانی که تصویر روشنی از بحث ترکیب وجود ندارد، صعوبت کار تا چه اندازه است.

اهالی هر زبانی از زبان‌آموزی بیگانگان خرسند و رضایتمندند و این اتّفاق را به فال نیک می‌گیرند اما قدر مسلّم ضرورت دارد که به موازات آن اقبال و استقبال، تمهیدات تحقّق این مهم را نیز در عمل فراهم آورند. در بررسی میزان توانایی‌های زبان فارسی برای آموزش به غیر فارسی‌زبانان، به روشنی معلوم می‌آید که یکی از موانع دست‌وپاگیر و نومیدکننده‌ی نوآموزان فارسی‌زبان، نبود شیوه‌ای سهل و آسان، کم استثنا و متّفق‌علیه در نگارش و رسم‌خطّ آن است.

نگویید که زبان فارسی شاید ذاتاً استعداد آموزش به دیگران را نداشته باشد. چنین نیست؛ چرا که هر زبانی واجد استعداد آموختن و آموزاندن است اما با این شرط که به همّت کارشناسان آن زبان، این قوّه و استعداد به فعلیّت گراید و هویداست که به نسبت دقّت و درستی این تبدیل (قوّه به فعل) توانایی و کارآیی زبان نیز بیشتر خواهد شد.

گروه دیگری که همواره با این پرسش مواجهند ویراستارانند. یکی از دل‌مشغولی‌های ایشان بنا به وظیفه‌ای که دارند، رسم خط این دست کلمه‌هاست.

از میان ویراستاران، بسیاری مطابق نظر و سلیقه‌ی شخصی خود عمل می‌کنند. در این حالت اوّلاً هیچ دو کتابی که به این ترتیب ویرایش شده باشند، رسم خطّ یک‌سانی ندارند؛ حتی اگر متعلّق به یک مؤسّسه‌ی انتشاراتی باشند.

ثانیاً از آن‌جا که ویرایش یک کتاب ممکن است به طول انجامد، چه‌بسا ویراستار راجع به رسم خطّ یک کلمه‌ی مرکّب که در کلّ کتاب ده‌ها بار تکرار شده است، دچار فراموشی گردد و در کتابت آن لفظ، دوگونه یا چندگونه عمل کند. هم‌چنین طول زمان ویرایش ممکن است باعث آن شود که ویراستار تغییر عقیده دهد و ناگزیر شود که پس از پی‌گیری همه‌ی آن‌ها از اوّل تا آخر کتاب، رسم خطّ آن را تعویض کند.

آن دسته از ویراستارانی که مطابق شیوه‌نامه عمل می‌کنند نیز نتیجه‌ی کارشان تفاوت چندانی با دسته‌ی نخست ندارد؛ چه اولاً شیوه‌نامه‌ها متنوّع و گوناگون و ثانیاً استثناهایشان هم فراوان و پرشماره است.

در ضرورت پاسخ‌گویی به این پرسش، احوال و خصوصیّات رایانه‌ها را نیز بیفزایید. این موجودات دوران مدرن، بیش از هر چیز به نظم و قانون و ضابطه و روش علاقه‌مندند و وجود و بقا و عمل‌کردشان بسته به «برنامه» است. از آن‌جا که امروزه اکثر قریب به اتّفاق متون، در همه‌ی حوزه‌ها به خامه‌ی مبارک (!) رایانه‌ها نگاشته می‌شوند، ضرورت دارد که در تدوین شیوه‌ای سهل و کارآمد و کم استثنا به جد کوشا باشیم تا بدین ترتیب بتوانیم بهترین خدمات را از آن‌ها دریافت داریم.

در جست‌وجو و کاوش

برای حلّ مسئل با سه شیوه مواجه خواهیم شد:

۱ـ شیوه‌ای که اصل را بر اتّصال و پیوسته‌نویسی بنا می‌نهد و پای می‌فشرد که همه‌ی کلمات مرکّب، سر هم نوشته شوند. آن‌گاه از اعمال این روش، واژه‌هایی به منصّه‌ی ظهور می‌رسند طویل و عجیب و غریب و احیاناً ناخوانا مثل:

پنجضلعی ـ نستعلیقنویسی ـ آسمانپیما ـ طبیعتشناس ـ راستکیشی ـ مملکتداری ـ زیستشناسی ـ یزدانشناسان ـ انسانِنما ـ خیالپردازانه ـ صاحبمنصب ـ سازمانبخشی ـ رستمصولت ـ طرحریزی ـ صاحبدیوان ـ مواجبخور ـ شهرتپرستی

شاید بر پایه‌ی همین اصل بوده است که حتّی برخی کلمات، با ادات ندا یا اسم و ضمیر اشاره، یا مضاف‌الیه و صفت و جز آن‌ها، پیوسته نوشته می‌شده است؛ مانند:

ایدوست ـ اینجانبان ـ رویهمرفته ـ اینطریق ـ بانکملی ـ دانشسرایمقدماتی ـ آنچنانکه ـ جنابعالی

لازم به ذکر است که خطّاطان و خوش‌نویسان نیز به لحاظ اصول و قواعد خود و هم الگوهایی که مدّنظر داشته‌اند، به متّصل‌نویسی دامن زده‌اند و در اشاعه‌ی آن سهیم بوده‌اند.

۲. روشی که اصل را بر انفصال و گسسته‌نویسی می‌گذارد و بر جدایی اجزای کلمات مرکّب تأکید می‌ورزد؛ چون:

آتش‌کده ـ شرم‌گین ـ باغ‌بان ـ خشم‌ناک ـ کام‌گار ـ سوگ‌وار ـ ستم‌گر ـ گفت‌مان ـ قدرت‌مند ـ خانه‌گی ـ نویسنده‌گان

اگر این روش، ممدوح و پسندیده هم باشد یک عیب بزرگ دارد و آن این که معتقد و مجری آن نمی‌تواند به همه‌ی لوازم و نتایج «اصل» خود که جدانویسی کلیّه‌ی اجزا و بخش‌های کلمات مرکّب است وفادار و ملتزم بماند؛ زیرا از آن‌جا که جزءهای «کده»، «بان»، «ناک»، «گین» با «این» و «ی» و «ا» و «ـنده» فاعلی)، «ـش» و «ـه» به لحاظ استقلال و عدم استقلالشان هیچ تفاوتی با هم ندارند، لازم می‌آید که اجزای واژه‌های مرکّب زیر را نیز جدا بنویسید:

گنجینه ← گنج‌ینه
آزمایش ← آزمای‌ش
نیستان ← نی‌ستان
پوینده ← پوی‌نده
جویا ← جوی‌ا
طفلک ← طفل‌ک
مستانه ← مست‌انه

تابه ← تاب+ه
دستور ← دست+ور
کتابچه ← کتاب+چه
رفتار ← رفت+ار
شکفته ← شکفت+ه
آفتاب ← آف+تاب
امروز ← ام+روز

حتّی ضمایر فاعلی و مفعولی که به اسم می‌پیوندند و نیز بخش‌های تشکیل‌دهنده‌ی افعال، مثل نشانه‌ها، شناسه‌ها و جز آن‌ها می‌باید جدا نوشته شوند، بدین‌سان:

کتابم ← کتاب+ام
تلاشت ← تلاش+ات
راحتمان ← راحت+مان
بتواند ← به‌توان+اد
نبوده است ← نه بوده است
کنند ← کن+اند[1]

۳. در شیوه‌ی سوم هیچ اصلی مبنا قرار نمی‌گیرد؛ بل قواعدی به همراه استثناهایشان ـ که البته فراوان است ـ درج می‌شود و در پی آن سیاهه‌ی بلند بالایی بالغ بر صدها و هزارها کلمه‌ی مرکّب پیوسته و گسسته ضمیمه می‌گردد.[2] به این ترتیب نیک آشکار است که به ازای هریک کلمه، یک قاعده و روش وجود خواهد داشت و از آن‌جا که تعدادشان بی‌شمار و به خاطر سپردنشان ناممکن است چنان چه کسی بخواهد مطابق آن‌ها عمل کند می‌باید در هنگام نوشتن هر کلمه‌ی مرکّب، پی‌درپی به آن‌ها چشم بدوزد و آن کلمه را عیناً در مکتوب خود منعکس سازد.

راستی آیا قواعدی که استثناهای فراوان دارد به کاری می‌آید؟ هم‌چنین اگر قرار باشد که اتّصال و انفصال تک‌تک کلمات مرکّب قید شود آیا دیگر وجود و عدم فهرست این کلمات تفاوتی دارد؟

بدتر از آن این که، هیچ یک از آن شیوه‌نامه‌ها، مشترک، یک‌سان و هم‌آهنگ نیستند. هر سازمان و مرکز و مؤسّسه‌ای شیوه‌نامه‌ای مخصوص به خود دارد و آن دیگری را معتبر نمی‌داند و به رسمیّت نمی‌شناسد.[3]

پس بایسته و شایسته چنین است که برای نوشتن کلمه‌های مرکّب در پی روشی باشیم که:

اوّلاً زودیاب و سریع‌الهضم باشد. بدین معنا که دور از اصطلاحات فنّی و پیچیده، برای قاطبه‌ی کسانی که توانایی خواندن و نوشتن فارسی را دارند به زودی دریافته شود و مفهوم افتد.

ثانیاً آسان‌کاربرد و سهل‌الاجرا باشد. یعنی همه‌ی اهل قلم اعم از عام و خاص به سهولت بتوانند آن روش را عمل کنند.

ثالثاً دارای کم‌ترین استثنا باشد؛ چه اساساً توفیق و توانایی قانون و قاعده‌ای بیشتر است که موارد کاربردش بیشتر و استثناهایش کمتر باشد.

چنان‌چه روش پیش‌نهادی دربردارنده‌ی این سه شرط باشد، امکان تحقّق نتیجه، یعنی اعتبار و مقبولیّت و نهایتاً توافق عامه برای به‌کارگیری آن در نگارش، افزون‌تر می‌شود.

شیوه‌ی پیش‌نهادی

چنان‌که می‌دانیم همه‌ی کلمه‌های فارسی از یک حیث، به دو قسم عمده‌ی بسیط یا ساده و مرکّب یا پیوندی تقسیم می‌گردند. هیچ مشکلی در نوشتن واژه‌های بسیط مانند: گل، درخت، ابر، باد، مهر، ماه به چشم نمی‌خورد.

امّا کلمه‌های مرکّب[4] کلمه‌هایی‌اند که از دو یا چند تک‌واژ[5] ساخته شده‌اند؛ ولی در حکم بسیطند و بر دو گونه‌ی «اسمی» و «فعلی» اشتمال دارند. بیشتر کلمه‌های فارسی را کلمه‌های مرکّب تشکیل می‌دهند و همه‌ی سخن این مقال درباره‌ی آن‌هاست. این قسم از کلمه‌ها خود به دو دسته‌ی بزرگ و متمایز قابل انقسامند:

۱. آن دسته‌ای که هریک از تکواژهایشان در زبان فارسی به تنهایی کاربرد دارد[6] و ما آن‌ها را «غیر ترکیبوند» می‌خوانیم. روشی که برای این دسته از کلمه‌های مرکّب پیش‌نهاد می‌شود، جدانویسی است. به راحتی می‌توان هر تکواژ این گونه کلمه‌ها را در همه‌جا و همیشه منفصل نوشت؛ مثل:

فرهنگ‌سرا = فرهنگ + سرا
کتاب‌خانه = کتاب + خانه
منطق‌دان = منطق + دان
پیش‌رو = پیش + رو
تاریک‌خانه = تاریک + خانه
پایان‌نامه = پایان + نامه
سجع‌گو = سجع + گو
قلم‌خورده = قلم + خورد + ه
خوش‌حال = خوش + حال
رضایت‌بخش = رضایت + بخش
گم‌شده = گم + شد + ه
هوش‌بَر = هوش + بر
هم‌جنس = هم + جنس
کم‌بود = کم + بود
پیام‌بر = پیام + بر
درخواست‌نامه = در + خواست + نامه
هم‌آواز = هم + آواز
سیاست‌گذار = سیاست + گذار
صف‌در = صف + در
قلم‌رو = قلم + رو
عدالت‌گستر = عدالت + گستر
کام‌جو = کام + جو
خواب‌زده = خواب + زد + ه
پیش‌رفت = پیش + رفت
صاحب‌نظر = صاحب + نظر
آتش‌خاموش‌کن = آتش + خاموش + کن
بی‌طاقت = بی + طاقت
راه‌نما = راه + نما
شاه‌زاده = شاه + زاد + ه
رخ‌داد = رخ + داد
باستان‌شناس = باستان + شناس
غم‌خوار = غم + خوار
گران‌بها = گران + بها
وام‌گزار = وام + گزار
فرمان‌بر = فرمان + بر
مشک‌بو = مشک + بو
دست‌رس = دست + رس
دل‌داده = دل + داد + ه
چشم‌پوشیدن = چشم + پوشیدن
پاس‌دار = پاس + دار
کام‌ران = کام + ران

شاید شماری از خوانندگان این جُستار، مدّعی بدخوانی برخی از این دست کلمات مرکّب غیر ترکیبوند شوند و نیز ریخت آن‌ها را در نظر فارسی‌زبانان ناآشنا بدانند.

نگارنده‌ی این سطور، معتقد است که اوّلاً مفهوم و کلیّت جمله مانع از اشتباه و التباس در خواندن این گونه کلمه‌ها خواهد شد. ثانیاً رعایت «نیم‌فاصله»ای تک‌واژها خصوصاً در نوشته‌های ماشینی، موجبات پرهیز از بدخوانی

را فراهم می‌آورد. ثالثاً حتی اگر بدخوانی برخی از مرکّب‌های جدا نوشته را گریزناپذیر بپنداریم عقلانی و عقلایی است که بهره‌ی برتر یعنی قانون‌مندی در کتابت کلمه‌های مرکّب را برگزینیم. مگر نه این است که همیشه ارجح و اصلح بر راجح و صالح ترجیح دارد؟

اما در پاسخ به ناآشنایی فارسی‌زبانان با ریخت برخی از مرکّب‌های منفصل باید گفت در صورت استعمال این روش، با گذشت دوره‌ای چندساله، آن ناآشنایی و غربت به آشنایی و الفت بدل خواهد شد و چشم‌ها با شکل این گونه الفاظ انس و دوستی خواهد گرفت. کما این که تا حدود نیم قرن پیش اگر:

تهران به جای طهران
آشپزخانه به جای مطبخ
آگهی به جای اعلان
تالار به جای طالار
دانشگاه به جای یونیورسیته
گذرنامه به جای تذکره
مطب به جای محکمه

به کار می‌رفت، غریب و بیگانه می‌نمود. در حالی که امروزه به هیچ روی چنین نیست؛ بل صورت قدیم آن‌ها سؤال‌انگیز و شگفتی‌آور است.

از همه‌ی این پاسخ‌ها که بگذریم، یک نکته‌ی مهم و شایان توجه دیگری می‌ماند و آن این که برحسب آمار برآمده از متونی که مطابق این روش ویرایش شده است نسبت مرکّب‌های غریب به کلّ کلمات مرکّب به کار رفته در آن متون، خیلی اندک، یعنی تقریباً کمتر از ۵٪ می‌باشد. این جاست که می‌توان بنابر قاعده‌ی «النادر کالمعدوم» اساساً آن اندک را لحاظ نکرد یا دست‌کم پر اهمیّت ندانست.

۲. دسته‌ی دوم، کلمه‌هایی‌اند که دست‌کم یکی از تکواژهایشان[۷] به تنهایی کاربرد ندارد[۸] و آن‌ها را در اصطلاح «ترکیبوند» می‌خوانند.[۹] شیوه‌ای که برای این دسته از کلمه‌های مرکّب توصیه می‌شود پیوند تکواژ غیر مستقل به تکواژ مستقل است؛ چون:

ساختمان = ساخت + مان
آهنین = آهن + ین
دهشتناک = دهشت + ناک
چاپگر = چاپ + گر
لحافچه = لحاف + چه
پریوش = پری + وش
جانانه = جان + انه
عیالوار = عیال + وار
پرستشگاه = پرست + ش + گاه
ژرفا = ژرف + ا
خاکسار = خاک + سار
دستور = دست + ور
دهکده = ده + کده
گفتار = گفت + ار
پوشاک = پوش + اک
باغبان = باغ + بان
کهتر = که + تر
سنگواره = سنگ + واره
ستایشگر = ستای + ش + گر
تهرانی = تهران + ی
گلزار = گل + زار
توانمند = توان + مند
دانشکده = دان + ش + کده
گلستان = گل + ستان
ایستگاه = ایست + گاه
درختان = درخت + ان
شاخسار = شاخ + سار
سنگلاخ = سنگ + لاخ
گریه = گری + ه
ششمین = شش + م + ین
خدایگان = خدای + گان

«می» نشانه‌ی فعل مضارع، به لحاظ توافق همگانی، جدا نوشته می‌شود:

می‌خرامد
می‌سازیم

با طرح این شیوه، انفصال و گسستگی مابقی کلمات نیز به روشنی آشکار است؛ کلماتی چون:

آن: آن‌جا، آن‌گونه، آن‌سان، آن‌صورت. چنان و همان به همین گونه‌ی متّصل نوشته می‌شود.

این: این‌جا، این‌چنین، این‌کار، به این روی، این‌جانب. چنین و همین به همین گونه‌ی متّصل نوشته می‌شوند.

چه: چه‌طور، چه‌سان، چه‌گونه، چنان‌چه. چرا به همین گونه‌ی متّصل نوشته می‌شود.

یک: یک‌دل، یک‌جا، یک‌دست، یک‌سان

بی: بی‌نوا، بی‌راهه، بی‌درد، بی‌کار، بی‌شک

به: به‌من، به‌شدّت، به‌آرامی، به‌سامان، به‌خدا، شهر به شهر (آن چه به فعل می‌پیوندد «به» تأکید و زینت است نه حرف اضافه‌ی «به»: بخوان، بنویسید، بروم، بگفت. کما این که «نَ» و «مَ» نهی و نفی نیز به فعل می‌چسبد: نرو، نخورید، نشود، مرنجان، مرانید).

را: تو را[۱۰]، که را، قلم‌را، آن‌را

هم: هم‌رزم، هم‌راه، هم‌نشین، هم‌خانه، هم‌داستان

که: چون‌که، چنان‌که، در صورتی‌که، بل‌که

ای: ای دوست، ای دل، ای فلک

هیچ: هیچ‌وقت، هیچ‌گاه، به هیچ‌وجه

است: عبارت است، چنین است، آن است («ا» است تنها پس از مصوّت بلند «ا» (واج ā) به لحاظ تکرار، و مصوّت کوتاه «ـَـ» (واج o) و مصوّت بلند «او» (واج -u) حذف می‌شود: طاقت‌فرسات، توست، روست)

گفتار پسین

نگارنده در پایان خاطرنشان می‌سازد: که:

۱. سخن اصلی این جستار، نحوه‌ی نگارش کلمه‌های مرکّب بوده است. از این رو اشاره به نکات دیگر، در حاشیه و به فراخور دامنه‌ی کلام رخ داده و اطمینان دارد که حق آن‌ها در این مختصر ادا نشده است و توضیح و تفصیلشان فرصت دیگری می‌طلبد.

۲. عموم مثال‌هایی که از دو شیوه‌ی پیوسته‌نویسی و گسسته‌نویسی در صفحات پیشین آمده، از آثار مکتوب برگرفته شده است و به سبب پرهیز از تطویل مقال، از ذکر نشانی آن‌ها خودداری می‌گردد.

۳. از آن‌جا که این نوشته مطابق با شیوه‌ی پیش‌نهادی، قلمی شده است، می‌تواند نمونه‌ای ـ هرچند کوچک ـ برای داوری در خصوص اعمال آن شیوه تلقّی شود. راستی آیا خیلی بدخوان و نامفهوم و غریب و بیگانه است؟!

راقم امید می‌برد که این بحث از سوی صاحبان نظر به دیده‌ی تأمّل نگریسته شود و مورد نقد و بررسی قرار گیرد تا میزان استواری‌اش آشکار گردد.

پی‌نویس:

۱. البته کسی طی مقالاتی که برای یکی از مجلّه‌ها در باب پرهیز از پیوسته‌نویسی فرستاده بود، علاوه بر کلمات مرکّب، ضمایر و هم‌چنین اجزای افعال را نیز به گونه‌ای که در متن آمده است منفصل نوشته بود، اما سایر قایلان به انفصال، چنین عمل نمی‌کنند. نگ: یغمایی، پیمان، «ضرر و خطر اتّصال کلمات فارسی»، ارمغان، سال ۴۲، شماره‌ی ۱۰ (دی ۱۳۵۲)، سال ۴۳، شماره‌های ۱ و ۴ (فروردین و تیر ۱۳۵۳).

۲. بنگرید به:

احمدی بیرجندی، احمد، شیوه‌ی آموزش املای فارسی و نگارش، تهران: مدرسه، ۱۳۷۰.

شریعت، محمّد جواد، آیین نگارش، تهران: اساطیر، ۱۳۶۸.

شعار، جعفر، شیوه‌ی خط معیار، تهران: احیای کتاب، ۱۳۷۵.

شعار، جعفر، فرهنگ املایی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۶۰.

شعار، جعفر، فرهنگ املایی و دستور خط و املای فارسی بر پایه‌ی مصوبات فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران: سخن، ۱۳۷۸.

واحد دوست، مهوش، شیوه‌های نگارش فارسی، ارومیه: انزلی، ۱۳۶۸.

یاحقی، جعفر؛ ناصح، محمّد مهدی، راهنمای نگارش و ویرایش، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۶۳.

۳. این مراکز اعمّند از: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، دایرةالمعارف‌ها، شورای عالی ویرایش صدا و سیما، وزارت ارشاد اسلامی، مرکز نشر دانشگاهی، انتشارات علمی و فرهنگی و جز آن‌ها.

۴. در دستور سنّتی، مرکّب را شش گونه می‌دانند: مزجی (: سنگلاخ) اضافی (: صاحب‌دل)، وصفی (: بزرگ‌راه)، اسنادی (: جنگل سوخت)، عطفی (: درخت و گیاه)، اتباعی (: کتاب متاب). گذشته از این که آیا اطلاق لفظ مرکّب بر بعضی از این اقسام مثل اسنادی و عطفی معقول و موجه است یا نه؟ این تقسیم به لحاظ منطقی نیز عیبناک می‌نماید؛ چه مرکّب مزجی بنا به تعریف و ویژگی‌هایش که «در حکم مفرد است و مانند یک کلمه تلفّظ می‌شود» می‌باید خود، مقسم واقع شود نه قسیم؛ مقسم سه قسم اضافی مقلوب، وصفی مقلوب و جز آن دو. اما به هر روی، آن‌چه در این نوشتار مطمح نظر قرار دارد، «مرکّب به طور مطلق» است.

۵. تکواژ کوچک‌ترین جزء معنی دار زبان است که نمی توان آن را به جزء کوچک‌تری تقسیم کرد.

۶. به این گونه تکواژ، «واژه» گفته می شود.

۷. به این گونه تکواژ، «واژک» اطلاق می گردد.

۸. بدیهی است وقتی گفته می شود که یکی از تکواژهایشان به تنهایی کاربرد ندارد یعنی در «معنای مورد نظر» به طور مستقل استعمال نمی‌شود. مثلاً «زار» در زبان فارسی مستقلاً به معانی: «ناتوان»، «خوار» و «گریستن به سوز» آمده است؛ اما هنگامی که در کلمات گلزار، علفزار و چمنزار به کار می رود پسوند مکان و غیر مستقل، دال بر انبوهی و فراوانی است.

۹. برخی از ادیبان و دستورنویسان زبان فارسی، این قبیل کلمه‌ها را «مشتق» (= ساخته شده از بن فعل) می‌نامند. در حالی که کلمات مشتق پاره‌ای از کلمه‌های ترکیبوند را تشکیل می‌دهد نه همه‌شان را؛ چه مثلاً پوشاک و آهنین، هر دو ترکیبوندند؛ اما اوّلی مشتق و دوّمی غیر مشتق است. بدین سان رابطه‌ی منطقی دو مفهوم ترکیبوند و مشتق «عموم و خصوص مطلق» است نه «تساوی».

۱۰. نه «ترا».

آثاری که برای نوشتن این جُستار دیده شده است:

۱. آشوری، داریوش، «چند پیشنهاد درباره‌ی روش نگارش و خطّ فارسی»، نشر دانش، سال ۶، شماره‌ی ۶ (مهر و آبان ۱۳۶۵).

۲. آل احمد، جلال، چند نکته درباره‌ی خطّ و زبان فارسی، ادب و هنر امروز ایران، کتاب دوم، تهران: میترا و هم‌کلاسی، ۱۳۷۰.

۳. احمدی بیرجندی، احمد، «قصّه‌ی پرغصّه‌ی اتّصال و انفصال»، یغما، سال ۲۶، شماره‌ی ۷ (مهر ۱۳۵۲).

۴. احمدی گیوی، حسن. انوری، حسن، دستور زبان فارسی. تهران: فاطمی، ۱۳۷۲.

۵. باطنی، محمّدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸.

۶. باطنی، محمّدرضا، نگاهی تازه به زبان فارسی، تهران: آگاه، ۱۳۶۶.

۷. بهمنیار، احمد، املای فارسی، لغت‌نامه (مقدّمه)، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.

۸. پور جوادی، نصرالله (زیر نظر)، درباره‌ی ویرایش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳.

۹. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه (دوره‌ی جدید)، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.

۱۰. سلطانی گردفرامرزی، علی، از کلمه تا کلام، [تهران:] مؤلّف، ۱۳۶۸.

۱۱. شعار، جعفر؛ حاکمی، اسماعیل، گفتارهای دستوری، تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸.

۱۲. فرهنگستان زبان ایران، نامه‌ی فرهنگستان، تهران: فرهنگستان زبان ایران، سال ۱، شماره‌های ۱، ۲، ۳، ۴، سال ۲، شماره‌های ۱، ۲، ۳ و ۴.

۱۳. فرهنگستان زبان و ادب فارسی، خبرنامه‌ی فرهنگستان، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شماره‌های مختلف.

۱۴. فرهنگستان زبان و ادب فارسی، نامه‌ی فرهنگستان، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، سال ۱، شماره‌های مختلف.

۱۵. قریب، عبدالعظیم و دیگران، دستور زبان فارسی پنج استاد، تهران: مرکزی، ۱۳۶۳.

۱۶. کابلی، ایرج «واژه‌زایی و بی‌فاصله‌نویسی»، آدینه، شماره‌ی ۹۷ (دی ۱۳۷۳).

۱۷. مجلّه‌ی سخن، «شیوه‌ی خطّ سخن»، سخن، سال ۵، شماره‌ی ۱ (دی ۱۳۳۲).

۱۸. مجلّه‌ی سخن، «درباره‌ی شیوه‌ی خطّ فارسی»، سخن، سال ۱۰، شماره‌ی ۳ (خرداد ۱۳۳۸).

۱۹. مجلّه‌ی سخن، «شیوه‌ی خطّ فارسی»، سخن، سال ۱۱، شماره‌ی ۵ (شهریور ۱۳۳۹).

۲۰. معین، محمّد، فرهنگ فارسی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱.

۲۱. مقرّبی، مصطفا، ترکیب در زبان فارسی، تهران: توس، ۱۳۷۲.

۲۲. مقرّبی، مصطفا، «شیوه‌ی خطّ فارسی»، سخن، سال ۱۱، شماره‌های ۷، ۸، ۹، ۱۰ ـ ۱۱ (آبان، آذر و دی، بهمن و اسفند ۱۳۳۹).

۲۳. ناتل خانلری، پرویز، دستور زبان فارسی، تهران: توس، ۱۳۵۹.

۲۴. نجفی، ابوالحسن، غلط ننویسیم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۶.

۲۵. نیساری، سلیم، دستور خطّ فارسی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴.

۲۶. وحیدیان، تقی، دستور زبان عامیانه، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۴۳.

۲۷. یغمایی، پیمان، «ضرر و خطر اتّصال کلمات فارسی»، ارمغان، سال ۴۲، شماره‌ی ۱۰ (دی ۱۳۵۲)، سال ۴۳، شماره‌های ۱ و ۴ (فروردین و تیر ۱۳۵۳).

یک شاعر جهانی

مروری بر زندگی، آثار و افکار رابین درانات تاگور

* جهرم. مرضیه واثقی جهرمی

چکیده: از آثار تاگور در کتاب ادبیّات فارسی سال اوّل و سوم استفاده شده است. نویسنده در چند بخش به بررسی ابعاد مختلف زندگی تاگور پرداخته است. از جمله تولّد و زندگی و تحصیلات وی، مذهب و خدا و نگرش تاگور نسبت به این دو، هنر و زیبایی از دیدگاه تاگور، موقعیّت و مقام زن در نظر تاگور، تمدّن غرب و نگرش وی نسبت به تمدّن سیاسی و اقتصادی غرب، آرمان نهایی تاگور.

نویسنده‌ی مقاله خانم مرضیه واثقی جهرمی (۱۳۴۳ ـ جهرم) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی، مدرّس مراکز دانشگاهی و دبیرستانی شهرستان جهرم است. تحقیقات وی اغلب در زمینه‌ی متون عرفانی است.

کلیدواژه‌ها: تاگور، زندگی، اندیشه‌ها، تمدّن غرب، مبارزه منفی، هنر و زیبایی، اقتصاد غرب، آرمان گرایی، هند، آزادی

۱ ـ ۱ ـ طلوع خورشید

در هفتم مه ۱۸۶۱ میلادی، در کلکته، خانواده‌ی تاگور[۱]، شاهد تولّد فرزندی دیگر بود؛ فرزندی که فروغ چشمانش از طلوع خورشیدی فروزان درآینده‌ی هند خبر می‌داد. نام وی را، رابین درانات[۲] گذاشتند. پدرش، دبن درانات[۳] رهبر روحانی و مصلح بزرگ اجتماعی زمان خود بود؛ پیشرو حرکتی که برهموساماج[۴]، نامیده می‌شد. برهموساماج در حقیقت نوعی طغیان علیه آئین کهن برهمائی بود. در این آئین معتقدات مسیحیّت و اسلام راه یافته بود و از آن رو که بر برهان و تعقّل، بیش از احساس و الهام مبتنی بود، پیروان بسیار یافته بود. وی بر ضدّ مراسم ساتی، یعنی سوزاندن همسر با جنازه‌ی شوهر، قیام کرد و آن را یک سنّت غیرانسانی شمرد.

دبن درانات که با ادبیّات سانسکریت و پارسی آشنائی کامل داشت و احترام خاصی برای اوپه‌نیشدها قائل بود، توانست همراه با یک برنامه‌ی عملی منظّم در زندگی به شکل گیری بسیاری از عقاید فرزندانش از اوان کودکی، کمک کند. بنابراین رابین درانات در خانواده‌ای پا می‌نهاد که پیش قراول جنبش فرهنگی در دوره‌ی تجدید حیات علمی ـ ادبی هند بودند.

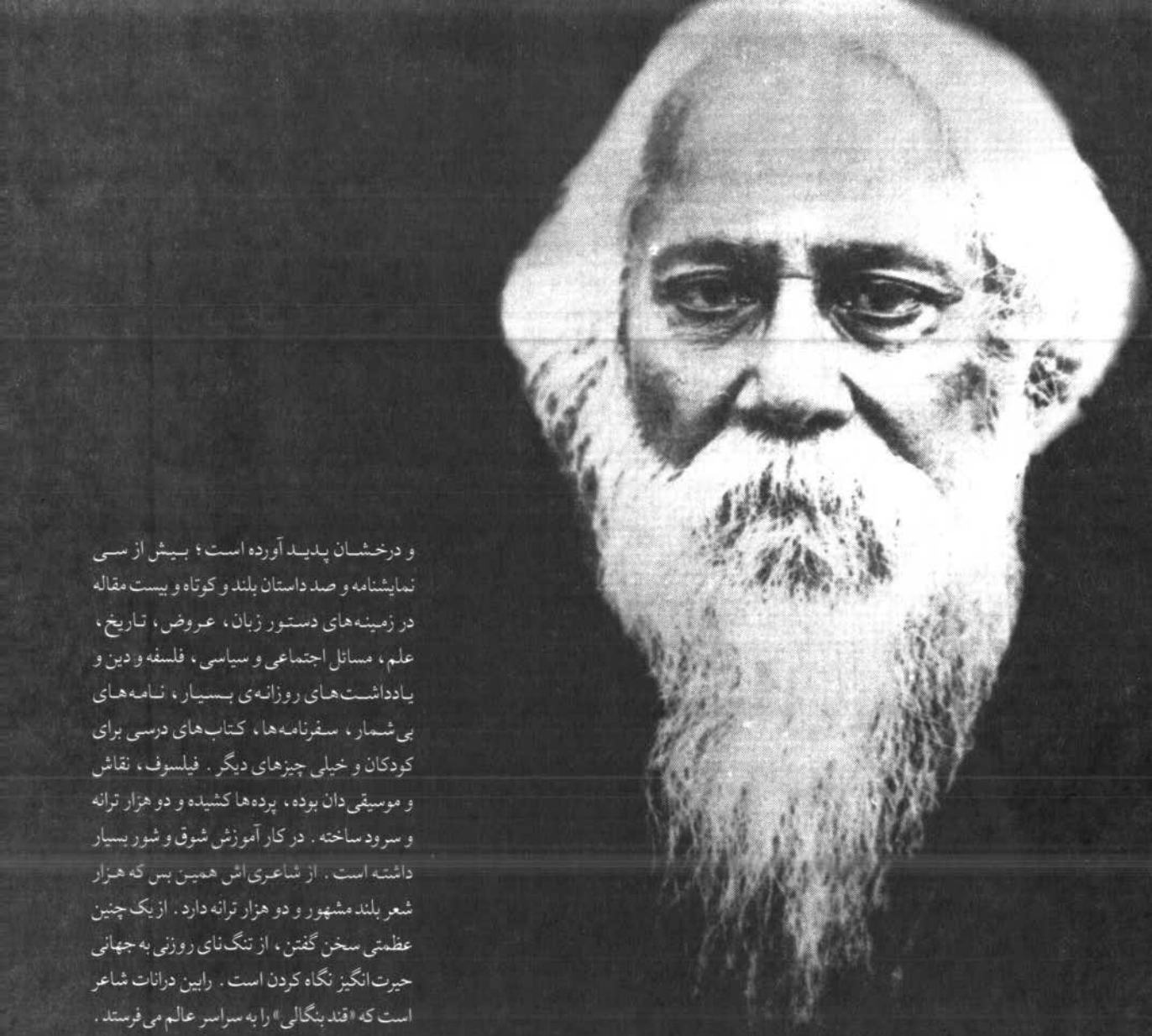
با رشد و بالندگی کودک، شکوفائی استعدادهای بالقوّه‌اش، ظاهر می‌گشت. به علت تأثیر جوّ فرهنگی حاکم بر خانواده می‌گوید: «مزیّت بزرگی که باعث لذّت من در روزهای جوانی زندگی‌ام می‌شد، جوّ ادبی و هنری‌ای بود که بر خانه‌مان حاکم بود.»[۵]

رابین درانات در سنّ هفده سالگی به همراه برادرش به انگلستان رفت و توانست به بررسی ادبیّات و هنر اروپا بپردازد. بعد از دو سال با اندوخته‌ای از اطّلاعات به کشورش بازگشت و به علّت علاقه به پیشرفت فرهنگ جامعه در سال ۱۹۰۱، نهادی آموزشی در سانتی نیکتان محلّی در نزدیک کلکته برپا کرد. تا سال ۱۹۱۰، تاگور، ده‌ها جلد نمایشنامه، داستان، شعر، خطابه‌های فلسفی، خاطرات زندگی و کتاب‌های مربوط به کودکان منتشر کرد. در همین سال نیز، کتاب **گیتانجالی** را که شامل یکصد و سه سرود صوفیانه بود به زبان بنگالی نوشت و سپس در سال ۱۹۱۲، این کتاب را به زبان انگلیسی برگرداند و در سال ۱۹۱۳ فرهنگستان سوئد جایزه‌ی ادبی نوبل را برای اوّلین بار به یک اندیشمند شرقی؛ یعنی رابین درانات تاگور، اهدا کرد.

از این روز به بعد، غربیان به تاگور به چشم یک «پیامبر شرقی» یا «عارفی از سرزمین‌های ناآشنای شرق» می‌نگریستند و همین امر باعث شد که رسالت وی بسیار سنگین شود چون روزبه‌روز بر مخاطبانش افزوده می‌گشت. بنابراین، او هرجا که می‌توانست برای سخنرانی حاضر می‌شد و در مورد مسائل مختلف به روشنگری می‌پرداخت. **سادهانا** نام مجموعه سخنرانی‌هایی است که وی در دانشگاه هاروارد در مورد راه شناخت حقیقت داشت.

در سال ۱۹۱۵، تاگور از طرف پادشاه انگلستان لقب سر گرفت امّا پس از مدّتی به علّت واقعه‌ی کشتار آمریتسار، این لقب را مایه‌ی خفّت و خواری دانست و آن را پس داد.[۶]

در سال ۱۹۱۸، پایه‌ی یک دانشگاه بین المللی بنام وسوابهاراتی[۷] در محل سانتی نیکتان توسط تاگور، گذاشته شد. هدف از تأسیس این دانشگاه تبادل دانش بین شرق و غرب بود. مهاتما گاندی پس از دیدار از تاگور در محل سانتی نیکتان



او را «نگهبان بزرگ هند» نامید.

هرچند، رابیندرانات در زندگی شاهد حوادث ناگوار و مصیبت‌های فراوان بود و رنج و اندوه زیادی را به خاطر از دست دادن بهترین عزیزانش (مادر، همسر و دو فرزندش و همسر برادرش که نقش بزرگی و شکوفایی استعدادهایش در دوران نوجوانی داشت)، تحمّل کرد. روح بلند و ضمیر ناآرام او باعث می‌شد که مانند کوهی استوار به مقابله با مشکلات زندگی برخیزد. اواخر عمر را بیشتر به جهان‌گردی گذراند و از میان همه‌ی ملل مشرق زمین، شوق دیدار ایران را در سر داشت تا این که موفق شد به دعوت دولت ایران به کشور ما نیز سفر کند.

گفته می‌شود در دیداری که با موسیقی دانان ایرانی داشت، آن‌قدر تحت تأثیر قرار گرفت که گفت: «من ایران را با موسیقی آن شناختم. نظیر این موسیقی را با این وسعت و زیبایی در هیچ جای دنیا نه دیده‌ام و نه شنیده‌ام.»[۹]

دربار هند لقب «خورشید هند» را در آخرین سال عمرش به او عطا کرد و این آخرین افتخاری بود که نصیب وی شد؛ زیرا در ماه ژوئیه ۱۹۴۱ به علّت بیماری راهی اتاق عمل شد، امّا تلاش پزشکان برای نجات او فایده‌ای نبخشید و سرانجام در ۷ اوت ۱۹۴۱، خورشید هند غروب کرد و همراه با قلبی سرشار از شراره‌های امید به ملاقات بهترین یاور زندگی‌اش، خدا شتافت.

آقای ع. پاشائی، بوداشناس، در سمینار یکصد و سی و پنجمین سالروز تاگور[۹] در مورد این شخصیت گفته است:

تاگور هشتاد سال زیسته و یک کارنامه‌ی بلند و درخشان پدید آورده است؛ بیش از سی نمایشنامه و صد داستان بلند و کوتاه و بیست مقاله در زمینه‌های دستور زبان، عروض، تاریخ، علم، مسائل اجتماعی و سیاسی، فلسفه و دین و یادداشت‌های روزانه‌ی بسیار، نامه‌های بی‌شمار، سفرنامه‌ها، کتاب‌های درسی برای کودکان و خیلی چیزهای دیگر. فیلسوف، نقاش و موسیقی‌دان بوده، پرده‌ها کشیده و دو هزار ترانه و سرود ساخته. در کار آموزش شوق و شور بسیار داشته است. از شاعری‌اش همین بس که هزار شعر بلند مشهور و دو هزار ترانه دارد. از یک چنین عظمتی سخن گفتن، از تنگ‌نای روزنی به جهانی حیرت‌انگیز نگاه کردن است. رابیندرانات شاعر است که «قند بنگالی» را به سراسر عالم می‌فرستد. فرزانه‌ای خلاصه تمامی فرهنگ‌های جهان و عارفی عمیقاً انسان‌گرا و عاشق زیبایی و حقیقت...»[۱۰]

بهتر است جهت آشنایی اجمالی با ابعاد فکری تاگور، به بررسی چند موضوع مختلف از دیدگاه وی بپردازیم:

۲ - ۱ - مذهب و خدا

تاگور، در مقام یک فیلسوف، خداوند را، آفریدگاری ورای درک عقل محدود آدمی می‌داند که دستیابی به او از توان موجودات بیرون است امّا در مقام یک عارف، خداوند را وجودی می‌داند که در دل و جان آدمی جا دارد. انسان باید بکوشد به وجود آن زیبایی مطلق در خود واقف شده و خود را شبیه او کند.

تاگور به خدایی اعتقاد دارد که خود، او را «خدای زندگی» نه خدای فرقه‌ای و حزبی می‌نامد؛ عنصری روحانی در کلّ تجربیات و روح تاریخ بشری، وی می‌گوید: «در هند قسمت اعظم ادبیّات ما، مذهبی است. چون خدای ما خدایی نیست که با ما فاصله داشته باشد؛ او مربوط می‌شود به خانه‌های ما؛ هم‌چنان که به معابد ما. ما نزدیکی او را به خود در تمام ارتباطات عاشقانه و محبّت‌آمیز انسانی احساس می‌کنیم. در جشن‌هایمان «او» میهمان اصلی است. در فصل گل و میوه، در بارش باران، در جلوه‌گری خزان، گوشه‌ی ردای او را می‌بینیم و صدای گام‌های او را می‌شنویم. ما می‌پرستیم او را در تمام تجلیّات راستین عبادت خویش و عشق می‌ورزیم به او هر کجا که عشق ما حقیقی است...»[11]

وقتی کسی از او می‌پرسید که مذهب شما چیست؟ او جواب می‌داد:

«آنچه عموماً مذهب نامیده می‌شود، من نمی‌توانم بگویم که در خودم به شکلی عمیق و ریشه‌ای رسیده‌ام امّا در ذهنم یقینی محکم وجود داشته نسبت به چیزی زنده و روشن که در بسیاری از موقعیّت‌ها او را احساس کرده‌ام؛ یک آگاهی عمیق و یک بیداری جدید.

این ارتباط مرموز و هرگز از بین نرفتنی که بین من و این بُعد لایتناهی زندگی طبیعی وجود دارد، یک زبان قابل فهم و آشکارا قوی در میان آهنگ و رنگ و بو دارد.»[12] باز در مورد آن نیروی خلاّق می‌گوید: «و آن نیرونی است که باعث می‌شود من اتّحاد خود را با تمام طبیعت، تمام چیزهای ذی‌روح و بی‌روح آفرینش دریابم و من آن را به عنوان **خدای زندگی** شرح داده‌ام.»[13]

این همان خدایی است که گاندی نیز به آن اعتقاد داشت. جهانبگلو، محقّق آثار گاندی، در سمینار بزرگداشت تاگور در مقایسه‌ی عقاید تاگور و گاندی می‌گوید: «در باب مذهب، آن دو به وحدت معنوی[14] معتقد بوده‌اند. خدای ایشان، خدای عشق بوده است و اعتقاد داشته‌اند که از راه عشق می‌توان به خداوند رسید. تاگور و گاندی هر دو در جست‌وجوی حقیقت و کشف هارمونی در جهان بوده‌اند...»[15]

گیتانجالی که همان سرودهای صوفیانه‌ی تاگور است، سرتاسر جلوه‌گاهی از عظمت و زیبایی این پروردگار است و رابطه‌ای که انسان با این «خدای زندگی» دارد.

۳-۱- هنر و زیبایی در اندیشه‌ی تاگور

تاگور بخشی از کتاب **شخصیّت** خود را به بحث در مورد «هنر» اختصاص داده است. در جواب این سؤال که «هنر چیست؟» عقیده دارد که وقتی سرمایه‌ی انرژی احساسات انسان وفور یابد تا جایی که از شدّت «اضافه و پری» راه خروج خود را به بیرون بیابد، آن وقت، هنر خلق می‌شود.

رادا کریشنان در کتاب **فلسفه‌ٔ تاگور** می‌گوید: «طبق نظر تاگور، هنر، مبدأ و اصلش، در قلمرو «اضافی‌اش» است. انرژی اضافی محل خروج خود را در هنر می‌یابد. بشر صحبت می‌کند با صدایش وقتی هدفی مادّی دارد، اما وقتی چنین هدفی ندارد، آواز می‌خواند، او راه می‌رود با پاهایش وقتی می‌خواهد به جائی برود، اما وقتی این چنین نباشد، می‌رقصد. با دستانش می‌نویسد و کار می‌کند، وقتی چنین نباشد، نقّاشی می‌کند... در هنر ما در جست‌وجوی انجام احتیاجات فیزیکی یا عقلانی نیستیم، فقط احساس می‌کنیم و لذّت می‌بریم.»

امّا این شخصیّت کی به اوج می‌رسد تا انسان آن را با هنر بیان کند، به نظر تاگور، اوج شخصیت انسان وقتی است که عشق وارد میدان می‌شود: «وقتی قلب ما در عشق یا در هر احساس بزرگ دیگری بیدار می‌شود، شخصیّت ما در اوج خودش است. اینجاست که شخصیّت ما می‌خواهد خود را بیان کند، بنابراین، هنر پیدا می‌شود؛ در این هنگام ما فراموش می‌کنیم خواسته‌ها و آرزوهایمان را، صرفه‌جویی و سودمندی‌مان را، گلدسته‌های معابد ما می‌کوشند که بوسه زنند بر ستارگان و نت‌های موسیقی‌مان به عمقی وصف‌ناشدنی می‌رسند.»[16] بنابراین هنر فارغ از مقاصد شخصی و اغراض دنیوی، خلق می‌شود. بنابر گفته‌ٔ تاگور، «در هنر انسان خودش را آشکار می‌کند نه اهدافش را. مقاصد بشر در کتاب‌های اطّلاعاتی و علوم جا دارند، تکرار حقایقی مانند خورشید می‌چرخد، آب پیمانه می‌شود، آتش داغ است، می‌تواند غیرقابل تحمّل شود امّا توصیفی از زیبایی طلوع خورشید دائماً مورد علاقه‌ی ماست. در این جا واقعیّت طلوع خورشید نیست بلکه ارتباطش با ماست که موضوع علاقه‌ی همیشگی ماست.»[17]

از نظر تاگور، هدف هنر، تولید زیبایی نیست، «هدف هنر بیان شخصیّت است،»[18] هنر از زبان تصویر و موسیقی استفاده می‌کند برای بیان شخصیّت، بنابراین زیبایی، ابزار هنر است.»[19]

پرل باک در مقاله‌ای تحت عنوان «یک شاعر جهانی»، در مورد ابزار هنر تاگور که زیبایی است، می‌گوید: «کلماتش، ابزاری که او استفاده کرد، کلمات زیبایی هستند، روحانی نه نفسانی... حسّ عمیق زیبایی، بانفوذ می‌کند اثر تاگور را و به آن رتبه می‌دهد و آن را برای هر قلبی، قابل درک می‌کند. جهان به چنین شاعرانی احتیاج دارد... در نظر او، زیبایی لایزال شکست‌ناپذیر است. زیبایی، منبع لازم برای توان‌بخشی روح، ذهن و قلب بشر است. این حقیقت، در شاعر بزرگ ما، غریزی است.»[20]

بنابراین از نظر تاگور «ساختن جهان حقیقی بشر، جهان زنده از حقیقت و زیبایی، وظیفه‌ی هنر است.»[21] هنر آزادکننده‌ٔ انسان از عالم مادّی و خواهش‌های نفسانی و سوق‌دهنده‌ی او به عالم روحانی است. نویسنده‌ی کتاب فلسفه تاگور می‌گوید: «سخن تاگور در کتاب **چرخش بهار**[22] این است که ما شعرا، بشر را از آرزوهایش رها می‌کنیم. شاعری هنر است؛ هدف شاعر، به عنوان هنرمند، شاد کردن است نه منفعت رساندن، ممکن است تعلیم و تهذیب از هنر نتیجه شود امّا هدف هنر، فقط روشن کردن است.»[23]

هنرمند، جهان را چگونه می‌بیند؟ از نظر تاگور، هنرمند ورای تمام تکثّرات و جزئیات، وحدت و کل را می‌بیند. در همین مورد می‌گوید: «اگر شما از من بخواهید که درختی را با خصوصیّاتش رسم کنم و هنرمند نباشم، می‌کوشم که تمام ذرّات آن و صفات واقعی‌اش را به تصویر کشم با فراموشی این مسأله که صفات اختصاصی، شخصیّت وجودی نیستند، امّا وقتی هنرمند واقعی، آن را می‌نگرد، علاوه بر دیدن جزئیّات، وارد توصیف ذاتی و ضروری می‌شود. وقتی او به یک درخت می‌نگرد، به عنوان یک واحد نگاه می‌کند نه مانند یک گیاه‌شناس که دسته‌بندی می‌کند و تعمیم می‌دهد.

بنابراین از نظر تاگور، این دید خاص نسبت

به هستی است که می‌تواند زیبا باشد. یعنی هستی را یک کلّ واحد دیدن، هماهنگ دیدن، اتحاد یک چیز با کل هستی را دیدن، این، دید هنری است. ابوسعید ایّوب می‌گوید: «فقط نگرش ناقص یک طرفه در مورد واقعیّت است که فاقد زیبایی است... آگاهی کامل ما از هر چیز همواره از عشق و خرسندی مالامال است... هرچه کامل‌تر، چشم‌انداز جهانی را مورد بررسی قرار دهیم، بیشتر درک می‌کنیم که خیر و شر، لذّت و درد، زندگی و مرگ، سمفونی کیهان را تشکیل می‌دهد و وقتی ما درباره‌ی این موضوع می‌اندیشیم، می‌بینیم سمفونی دارای هیچ نت و صدای اشتباهی نیست و هیچ چیز زشت و ناپسند نمی‌باشد.»[۲۴]

پس هنرمند باید مجهّز به دید زیبایی‌شناسی و جمال باشد و هستی را واقعاً زیبا و متناسب و حکیمانه ببیند تا هنر واقعی خلق شود.

نتیجه‌ای که از این بحث می‌گیریم این است که هنر واقعی، از عالم حقیقت ناشی می‌شود و راهی به سوی آن عالم است. عشق، موسیقی، نقّاشی، شعر همه می‌تواند وسائلی برای برقراری با آن عالم روحانی و جان هستی باشد. چون حقیقت زیباست، پس هنرمند اصیل، عاشق زیبایی است چون عاشق حقیقت است. و این عشق واقعی، باعث خلق هنر زیبا و واقعی می‌شود و این هنر زیبا و واقعی، هنر روشنگر و هدایتگر است؛ و «راپین درانات تاگور، عقیده داشت که هنر خلاّقه راهی است برای تقرّب به خدا، و آن کس که دست به خلاقیّت می‌زند و با هنر و ادب سر و کار دارد، در حریم بارگاه الهی خانه‌ی خویش را بنا نهاده است.»[۲۵]

۴ـ۱ـ مقام و موقعیّت زن از دیدگاه تاگور

در هند از قدیم‌الایّام، مانند بسیاری از جوامع بشری دیگر، زن از ارزش و موقعیّت اجتماعی و خانوادگی مناسبی برخوردار نبوده است. مردان که فرمانروایان جامعه بوده‌اند، مسلّماً از پایگاهی برتر، برخوردار بوده‌اند. این برتری در فرماندهی، فرمانروائی جنگ‌ها، رهبری دینی، قضاوت، آموزگاری و... نیز دیده می‌شده است مانند زمان جاهلیّت قبل از اسلام «کشتن دختران در قبایل وحشی هندوستان از سیلان تا هیمالیا رایج بوده است. حتّی بزرگان و اشراف نیز مرتکب این جنایت می‌شدند. در نظر راجه‌ها دختر بی‌شوهر داشتن ننگ و شوهر دادن به افراد سافله هم، عار بوده است.»[۲۶]

البتّه به یاور بیشتر پژوهشگران، بودا به برابری انسان‌ها باور داشته است. در مورد آئین همسرداری نیز، بی‌گمان بودا به بزرگداشت همسر پافشاری می‌کرده ولی باز آن برابری واقعی بین زن و مرد، حاصل نشد و زن در جامعه‌ی هند هرگز به آزادی و خودفرمانی نرسید و حقیقتاً، برابری در حقوق زن و مرد، نه در زمان بودا، نه پس از او، نه اکنون که ۲۵۰۰ سال از آن زمان می‌گذرد، حتی در دیرهای بودائیان نیز پابرجا نشده است.[۲۷]

گاندی عقیده دارد که آزادی و نجات هند با فداکاری و روشن‌بینی زنانش بستگی دارد... «در این صورت، زن به عنوان مادر مرد و به عنوان سازنده و رهبر خاموش و بی‌ادّعای مرد، مقام شایسته و افتخارآمیز خود را در کنار مرد احراز خواهد کرد. وظیفه‌ی زن است که هنر صلح را به جهان جنگ‌آلود که تشنهٔ این شربت الهی است، بیاموزد.»[۲۸]

تاگور نیز مانند گاندی اعتقاد دارد که اعتدال زندگی، پیشرفت تمدّن بشری و روشنائی جامعه، همه از توانائی‌هایست که خداوند در عمق وجود زن نهاده است. با تمثیلی این مسأله را روشن می‌کند: «همان گونه که خاک نه تنها کمک می‌کند به رشد درخت، بلکه رشدش را به اعتدال نگه می‌دارد، درخت، رشد می‌کند و شاخه‌هایش را به هر سوئی پهن می‌کند، در حالی که تمام قید و بندهای ارتباطی عمیق‌اش مخفی هستند و محکم در خاک گرفته شده‌اند و این کمک می‌کند به آن، تا زنده بماند؛ زنان نیز وظیفه‌ای انفعالی مانند وظیفه‌ی خاک را دارند. تمدّن ما نیز باید عنصر انفعالی‌اش را داشته باشد تا عریض شود و عمیق و استوار گردد که نه تنها باید رشد کند بلکه باید در رشد هماهنگی داشته باشد. این عنصر انفعالی، زن است.

زن دارای کیفیّتی انفعالی از پاکدامنی و عفت، فروتنی و حجاب، فداکاری در اندازه‌ای بیشتر از مردان، می‌باشد. این کیفیّت انفعالی است که به زن آن متانت عالی و عمیق را بخشیده که برای التیام‌بخشی، تغذیه و سرشار کردن زندگی، مورد نیاز است.»[۲۹]

باز در مورد دنیای واقعی زنان و در مورد ارتباط زن با خانواده و نقش عشق الهی که در وجود زن برای استحکام زندگی نهاده شده است می‌فرماید: «دنیای خانوادگی، هدیه‌ای از خدا به زن است، او می‌تواند پرتو عشق را ورای حد و مرزها و گوشه و کنارها گسترش دهد.

زن می‌تواند از قدرتش برای کنار زدن سطح و ظاهر زندگی استفاده کند و برود به مرکز آن که در آنجا، زندگی در خود، یک سرچشمهٔ ابدی از علاقه و محبّت را دارد. مرد تا این اندازه قدرت ندارد، امّا زن دارد اگر آن را نابود نکند، مرد مجبور است عمل کند به وظیفه‌اش در خلق قدرت و ثروت و سازماندهی امور، امّا خداوند زن را فرستاده است برای عشق جهان.»[۳۰] در جهان خداوند، زنان عصاهای اسرارآمیزی دارند که نگه می‌دارد قلبشان را بیدار و اینها عصاهای طلائی ثروت و یا عصاهای آهنین قدرت نیستند.»[۳۱]

از نظر تاگور، بشر دارای دو تمدّن مادی و روحانی است و زن سازنده‌ی تمدّن روحانی بشر است:

«مردان، سازنده‌ی مؤسّسات بزرگ هستند و فکر خود را برای این کار، به کار می‌اندازند و مشکل می‌توانند بفهمند که حقیقت، در الگوی پیشرفت کنونی‌شان گم شده است. اما زن می‌تواند فکر تازه‌اش را ارائه دهد و تمام قدرتش را برای ساختن یک تمدّن روحانی که وظیفه‌ی اوست، به کار بندد و اگر او جهالت به خرج دهد و یا تنگ‌نظر باشد، مأموریت بزرگش را فراموش خواهد کرد.»[۳۲]

آنچه این فیلسوف بزرگ و مصلح متفکّر اجتماعی در مورد مقام «زن» بیان داشته است، بی‌شباهت به آنچه اسلام در مورد «زن» می‌گوید و از «زن» می‌خواهد نیست. گرچه هنوز اندیشه‌های جاهلی در میان خود مسلمین نیز وجود دارد، به قول علاّمه طباطبائی: «هنوز رسوبات جاهلیت در جامعه رواج دارد، یعنی جامعه، جامعه‌ی اسلامی است اما فکر، فکر جاهلیّت است.»[۳۳]

طبق نظر اسلام، آفرینش زن و مرد از یک گوهر است و در اصل آفرینش، مزیّتی برای مردان

نسبت به زنان وجود ندارد. در مسائل خانوادگی، اصل در تأسیس خانواده بر اساس مهر و رأفت و جاذبه، همانا زن است و از لحاظ مدیریت و تأمین هزینه، وظیفهٔ مرد است اما علاوه بر این موارد، اوج اندیشه‌ی تاگور در مورد «زن»ها را باید با دید عرفای اسلامی، مقایسه کرد.

۵ـ۱ـ تاگور و تمدّن سیاسی و اقتصادی غرب

پس از غلبه‌ی قدرتمندان بریتانیا بر هند، انگلیس مشغول محکم‌کاری تصرّفاتش در هند شد. این محکم‌کاری با نوید صنعتی شدن جامعه‌ی هند همراه بود. حاکمان بریتانیا با حیله‌های بسیار، قول‌های زیادی به مردم هند می‌دادند و البتّه هدفی جز یافتن بازار فروش محصولات خود و استفاده از مواد خام آنان نداشتند، اما استعمار بریتانیا، در جامعه‌ی متفکّران هند، روشنگری خاصی ایجاد کرد و ضرورت تلاش برای رهایی از بردگی و بندگی را در اذهان آنان رشد داد. البتّه گرچه بیشتر روشنفکران هندی از برخورد قدرت اروپائیان بیگانه در هند آگاه بودند امّا فقط رابیندرانات تاگور آماده‌ی مطرح کردن این مسأله شد: «در آسیا، هر جا مردم به حقیقت غرب پی برده‌اند، آنجا را بغض و کینه نسبت به غرب فرامی‌گیرد.»[۳۴]

رابیندرانات تاگور اعتقاد داشت که می‌توان با حفظ هویّت فرهنگی و ملّی خود، درهای کشور را بر علوم و تکنولوژی بازگذاشت؛ و به پیروی از پدرش، به مخالفت با انسان‌های انگلی که چشم و گوش بسته تسلیم سیاست‌های بریتانیا شدند برخاست و از طرفی تمام نظرات متعصّبانه‌ی افرادی را هم که می‌گفتند هرچه بریتانیا آورده، کفر است، کنار زد.

در کتاب زندگی ابتدائی‌ام می‌گوید: «هرچند به نظر می‌رسد که آداب و رسوم خارجی بر خانواده‌ی ما اثر گذاشته است، امّا در قلبم یک غرور ملی زبانه می‌کشد. احترام خالصی که پدرم برای کشورش داشته، هرگز او را در میان تحوّلات انقلاب زندگی‌اش رها نکرده است و این امر در فرزندانش، شکل و قالب یک احساس وطن‌پرستانه قوی را به خود گرفته است.»[۳۵]

«تاگور، با آن‌که در اصول از راه و روش گاندی صادقانه هواداری و پشتیبانی می‌کرد در مواردی با صراحت تمام سیاستها و جهت‌گیریهای او را مردود می‌شمرد و هرگز در این موارد از انتقاد و مخالفت بازنمی‌ایستاد. گاندی در آغاز کار روشی انعطاف‌ناپذیر در پیش گرفته بود و معتقد بود که تا کسب استقلال باید همه‌ی مظاهر تمدّن غربی را از هند بیرون ریخت، جامه‌هایی را که از منسوجات خارجی بود سوزاند و به صنایع دستی بومی روی آورد. تاگور می‌کوشید تا «مهاتما» را از این روش بازدارد و نگذارد که مخالفت با تسلّط استعمارگران به ضدیت با علوم و صنایع جدید تبدیل شود. وی به نوعی توحید انسانی و جهانی بودن انسان و انسانی بودن جهان معتقد بود و علم و اندیشه را موهبتی الهی می‌دانست که به نوع انسان ارزانی شده، بی‌آنکه بتوان آن را به شرق یا غرب و یا به گروه و ملّت خاصی منحصر ساخت... انتقادات تاگور بی‌تأثیر نبود، زیرا چندی بعد گاندی در مقاله‌ای که در جواب او نوشت چنین گفت: «من هرگز نخواسته‌ام که خانه‌ام از هر سو با دیوارهای بلند محصور شود و پنجره‌های آن کور باشد، خواست من آن است که نسیم فرهنگهای جهان آزادانه و بی‌دریغ به درون خانه‌ام بوزد، اما این را نیز نمی‌خواهم که طوفان مرا از پای درآورد.»[۳۶]

تاگور، عقیده داشت که ملّی‌گرائی افراطی، ممکن است به ابراز احساسات شدید و تجاوز، تبدیل شود، از طرفی او مرتّب به خاطر مضرّاتی که تمدّن غرب در میان ملل مشرق زمین داشته، آن را به باد انتقاد می‌گرفت. به عقیده‌ی او حساب ملّت‌ها از دولت‌ها جداست و تمام مردم خوب جهان در کشورهای گوناگون با هم، همبستگی دارند.

بار دیگر تمدّن سیاسی اروپا را انتقاد می‌کند: «تمدّن سیاسی که از خاک اروپا پدید آمده و سراسر جهان را فرا گرفته بر انحصار استوار است. مراقب است که محافظ یگانگان باشد در محدود یا نابود کردن آن‌ها، گوشتخوار است و در تمایلاتش، آدم‌خوار؛ بر روی منابع دیگران می‌چرد و سعی در بلعیدن آینده‌ی آن‌ها دارد.

می‌ترسد که دیگر نژادها به سربلندی برسند و آن را خطر می‌داند و می‌کوشد که علامت علو و سربلندی را بیرون از مرزهای خود با زور آوردن به نژادهای ضعیف خنثی و باطل کند تا آن‌ها همیشه در ضعفشان بمانند...»[۳۷]

آگاهی کامل تاگور از حقیقت تمدّن غربی و اهدافی که در کشورهای ضعیف دنبال می‌کند، او را واداشت که با آزادگانی که به دنبال استقلال هند بودند هم‌آواز شود، گرچه خود و برادرانش همه زبان انگلیسی را می‌دانستند، هرگز دوست نداشتند که با این زبان صحبت کنند و زبان بنگالی را بر آن ترجیح می‌دادند.[۳۸] شور و شوق آزادی‌خواهی و وطن‌دوستی‌ای که از پدرش به ارث برده بود، به اشعار وی سرایت کرد و باعث آفرینش سرودهای زیبای ملّی شد. یکی از این سرودها که همیشه بر زبان وی بود این است:

آیا می‌رسد روزی که خاکستر گرم جلال دیرین هند
به آتشی فروزان مبدّل شود
و جهان را برافروزاند؟[۳۹]

۶ـ۱ـ آرمان نهائی تاگور

آن اصلی که در کلّ افکار و اندیشه و آثار تاگور ما را به سوی آرمان نهائی وی، هدایت می‌کند، همانا، حقیقت است. می‌توان گفت تنها هدف او در زندگی شناخت و شناساندن حقیقت و رسیدن و رساندن به حقیقت بوده است. عشق به حقیقت در وی، منجر به عشق انسان و طبیعت شده بود. فلسفه‌اش از «بشر» بر عشق استوار بود، وی می‌گفت: «در ظرف محبّت انسانی، من شراب مقدّس عشق الهی را می‌نوشم.»[۴۰] نه تنها دوست داشت مردم و جوانان کشور به فردوس آزادی برسند، بلکه دوست داشت کلّ جهان با هم یکپارچه شده، جشن صلح و دوستی جهانی برپا کنند که به اعتقاد او آنچه جامعه‌ی انسانی را از جامعه‌ی حیوانی جدا می‌کرد، همین نوع دوستی و دوری از خشونت بود و این همان هدف گاندی نیز بود که می‌گفت: «اگر ما به خدا اعتقاد داشته باشیم و این اعتقاد نه فقط در اندیشه‌ی ما بلکه در سراسر وجودمان باشد، تمام بشریّت را بدون هیچ گونه امتیاز نژاد و طبقه و ملّیت و مذهب دوست داریم و برای یگانگی بشریت می‌کوشیم.»[۴۱]

او صدای شکسته شدن آهنگ قلب بشریت را زیر فشارهای ماشینی شدن، تعصّب، جهل، نابرابری، خشونت، خودفراموشی و خدافراموشی می‌شنید و دوست داشت این آهنگ دوباره به آن قلب بازگردد و بهترین راه را شعر و موسیقی و هنر می‌دانست. هدفش به هیجان درآوردن آگاهی بشر با ندای عشق بود و ثروت دوست‌داشتنی بشر را در مخازن هنر و ادبیّات هر کشوری می‌دید؛ معتقد بود که اگر در این جهان پهناور، مردم یکدیگر را می‌شناسند و دوست دارند به هم نزدیک شوند، به خاطر رسالت ادبیّات است. او زندگی انسان را «ماجرای بی‌وقفه به سوی پیشرفت و کمال بی‌نهایت»[۴۱] می‌دانست بنابراین تنها تلاش او برای رسیدن به این هدف بود.

ارنست رایز[۴۲] ادیب بنام و منتقد مشهور انگلیسی در نیمه‌ی اوّل قرن بیستم، آرمان نهائی تاگور را این گونه بیان می‌کند: «اتّحاد ملّت‌ها، از میان بردن فرقه‌ها، برانگیختن غرور دینی، نفرت نژادی، تعصبات ملّی و در یک جمله، ساختن انسان‌ها، آرمان نهائی او بود.»[۴۳]

پی‌نوشت:

1. Tagore
2. Rabindranath
3. Debendranath
4. Brahmo Samaj
5. Rabindranath Tagore, ***My Early Life.*** (Abridged from His ***Reminiscences***), Bombay: Macmillan and company Ltd. 1958, p. 77.

۶ـ در سال ۱۹۱۹ وقتی که در میدان بزرگ «آمریتسار» واقع در ایالت پنجاب هند، عده‌ای از مردم جمع شده بودند تا علیه سیاست تجاوزکارانه‌ی انگلیس اعتراض کنند، فرماندهٔ انگلیسی ناگهان فرمان آتش داد و در یک دم حدود ۱۵۰۰ نفر از مردم به خاک و خون غلطیدند و این کشتار، لکّه‌ی ننگی بر دامان روابط هند و انگلیس برجا گذاشت. به نقل از گیتانجالی، ترجمه و پژوهش از حسن شهباز، ص: ۹۶.

7. Visvabharati

۸ـ به نقل از روزنامه‌ی جامعه، شماره‌ی ۶۰، سال اوّل، شنبه، ۱۹ اردیبهشت ۱۳۷۷، ص: ۹.

۹ـ تهران، سال ۱۳۷۵ هجری شمسی.

۱۰ـ ع. پاشائی، «صدای ستاره، سکوت درختان»، کلک، شماره ۹۳ـ۸۹، مرداد ـ آذر ۱۳۷۶، ص ۱۰۷

11. Rabindranath Tagore, ***Personality***, London, Lectures Delivered in America, Macmillan and co. limited, 1959, p.2.

12. Mulk Raj Anand, "Tagor, Reconciler of East and west," ***Acentenary volume: Rabindranath Tagore, 1861-1961***, New Dehli: Sahitya Akademi, 1961, p. 69.

13. Ibid.

14. SPIRTTUAL UNITY.

۱۵ـ افشین معاصر، «سمینار بزرگداشت یکصد و سی و پنجمین سالگرد رابیندرانات تاگور» کلک، شماره ۸۳ـ۸۰، آبان و بهمن ۱۳۷۵، ص ۳۲۳.

16. Rabindranath Tagore, **Personality**, p. 71.

17. Rabindranath Tagore, **Personality**, p. 15.

18. The expression of Personality

19. Rabindranath Tagore, **Personality**, p. 19.

20. Pear Buck, "Aworld poet," A Centenary ***Volume: Rabindranath Tagore, 1861-1961***, p. 119.

21. Rabindranath Tagore, ***Personality***, p.31.

22. The Cycle of Spring

23. Radhakrishnan, ***The Philosophy of Rabindranath Tagore***, p. 79-80

24. Abu Sayeed Ayyub, "The Aesthetic Philosophy of Tagore," ***A Centenary Volume: Rabindranath Tagore, 1891-1961, p. 83.***

۲۵ـ گیتانجالی، ترجمه و پژوهش: حسن شهباز، ص ۱۱۸، نقل از: بریتانیکا، مکروپیدیا، جلد ۹، ص ۲۳۲.

۲۶ـ حسن صدر، حقوق زن در اسلام و اروپا، چاپ هفتم، تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۷۵، ص ۶۴

۲۷ـ در نگارش این مقدمه از کتاب عرفان (بخش پنجم، بودیسم و جینیسم) نوشتهٔ سیدجلال‌الدین آشتیانی استفاده شده است. صفحه ۴۶۸ به بعد.

۲۸ـ مهاتما گاندی، همه مردم برادرند، بخش ۱۱.

29. Rabindranath Tagore, **Personality**, pp. 122-23.

30. "God has sent woman to love the world."

31. Rabindranath Tagore, **Personality**, pp. 176-177.

32.Ibid.

۳۳ـ به نقل از کتاب زن در آئینه جلال و جمال نوشته آیت‌اله جوادی آملی، قم، مرکز نشر اسراء، چاپ دوم، ۱۳۷۶، ص ۴۲۲.

34. Mulk Raj Anand, *p. 66.*

35. Rabindranath Tagore, ***My Early Life***, p. 92.

۳۶ـ فتح‌اله مجتبائی، «اصل اخذ و اقتباس در نقل مفاهیم علمی»، نشر دانش، نشریه مرکز نشر دانشگاهی، دوره سوم، شماره ششم، مهر و آبان ۱۳۶۲، ص ص ۴ـ۳.

37. Mulk Raj Anand, ***1861-1961, p.*** 72.

38. Rabindranath Tagore, ***My Early Life***, p. 92.

۳۹ـ گیتانجالی، ترجمه و پژوهش: حسن شهباز، ص ۴۷، به نقل از کتاب زندگینامه‌ی تاگور، سازندگان هندنو، ص ۵۰.

40. "In the vessel of man's affection I taste his divine nectar." extracted from the later poems of tagore, by sisinkuman, Ghose, London: Asia Publishing House, 1961, p. 195.

۴۱ـ مهاتما گاندی، همه مردم برادرند، ص ۲.

42. "The ceaseless adventure to the Endless Futrher" extracted from The later poems of Tagor, p.13.

43. Ernest Percival Rhys (1859-1946).

۴۴ـ به نقل از گیتانجالی، پژوهش و ترجمه و تفسیر از حسن شهباز، ص ۱۱۱.

کتابنامه

۱ـ آشتیانی، سیدجلال‌الدین. زرتشت، مزدیسنا و حکومت ـ چاپ هفتم. تهران: شرکت سهامی انتشار، ۱۳۷۴.

۲ـ تاگور، رابیندرانات. گیتانجالی. ترجمه و پژوهش: حسن شهباز.

۳ـ جوادی‌آملی، عبدالله. زن در آینهٔ جلال و جمال. چاپ دوم. تهران: نشر اسراء، ۱۳۷۶.

۴ـ صدر، حسن. حقوق زن در اسلام و اروپا. چاپ هفتم. تهران: جاویدان. ۱۳۵۷.

۵ـ فروزانفر، بدیع‌الزّمان. شرح مثنوی شریف. جلد اوّل و سوم. چاپ هفتم. تهران: زوّار، ۱۳۷۵.

۶ـ گاندی، مهاتما. همهٔ مردم برادرند. ترجمه: محمود تفضّلی. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۳.

۷ـ محدّثی، جواد. هنر در قلمرو مکتب. چاپ دوم. قم: دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۴.

۸ـ نیکلسون، رینولدالین. شرح مثنوی معنوی. ترجمه و تعلیق: حسن لاهوتی. دفتر اوّل. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴.

9. Abu sayeed Ayyub. "The Aesthetic philosophy of Tagore". ***A centenary volume: Rabindranath Tagor.*** 1891-1967. New Delhi: Sahitya Akademi, 1961.

10. Ghose, Sisirkumar. **The Later poems of Tagore.** London: Asia publishing House, 1961.

11. Hall, vernon. **Ashort History of Literary entieism.** London: The Merlin press, 1964.

12. Mulk Raj Anand. "Tagore, Recanciler of East and West". ***A centenary volume: Rabindranath Tagore.*** 1861.1961. New Delhi: Sahitya Akademi, 1961. Companions Publishers, 1961.

13. Radha krishna, S. **The Philosophy of Robindranath Tagore.** Baroda: Good companions publishers, 1961.

14. Tagore, Rabindranath. ***My Early life,*** Bombay: Macmillan and Co. Ltd, 1958.

15. Tagore, Rabindnath. ***Personality***. Lectvres Delivered in America. London: Macmillan and Co. Ltd, 1959.

مقالات:

۱ـ پاشایی، ع. «صدای ستاره، سکوت درختان» کلک. شماره ۹۳ـ۸۹. مرداد ـ آذر ۱۳۷۶.

۲ـ معاصر، افشین. «سمینار بزرگداشت یکصد و سی و پنجمین سالگرد رابیندرانات تاگور». کلک، شماره ۸۳ـ۸۰. آبان و بهمن ۱۳۷۵.

۳ـ مجتبایی، فتح‌الله. «اصل اخذ و اقتباس در نقل مفاهیم علمی: تجربه‌های چین و هند و پاکستان». نشر دانش: نشریه‌ی مرکز نشر دانشگاهی. دوره سوم. شماره‌ی ششم. مهر و آبان ۱۳۶۳.

۴ـ «رابیندرانات تاگور، نگهبان بزرگ هند». روزنامهٔ جامعه. شماره ۱۹۰۶۰ اردیبهشت ۱۳۷۷.

واژگان هر زبان برای قرار گرفتن در کنار یکدیگر به منظور رساندن پیام، از قواعد معیّنی پیروی می‌کنند که دانستن و رعایت آن‌ها بر اهل زبان لازم است؛ لذا انسان تنها با یادگیری و حفظ لغت‌های موجود در فرهنگ[1] یک زبان نمی‌تواند بدان تکلّم نماید، به گونه‌ای که شنونده مقصود وی را دریابد. همچنین قادر به استفاده از آثار مکتوب آن زبان نخواهد بود؛ زیرا از رمز هم‌نشینی کلمات در زنجیره‌ی گفتار اطّلاعی ندارد.

این مدّعا با ذکر مثال روشن‌تر می‌گردد. شاید یکی از ساده‌ترین جمله‌هایی که دانش‌آموزان، گاه یادگیری زبان انگلیسی با آن مواجه می‌شوند این جمله باشد: "I go to school every day" حال اگر از حقیقت تفاوت ساخت دستوری زبان‌ها بی‌اطّلاع بوده، به صرف آشنایی با لغات زبان انگلیسی بخواهیم همین منظور را بیان کنیم، بی‌شک به طور ناخودآگاه الفاظ آن را در قالب زبان فارسی ریخته، خواهیم گفت: "I every day to school go" در حالی که بیان چنین جمله‌ای نزد اهل زبان، نشان بی‌اطّلاعی محض از هنجارهای حاکم بر آن زبان است.

در حوزه‌ی زبان عربی هم می‌توان مثالی نظیر مورد فوق ذکر نمود. یکی از رایج‌ترین جمله‌هایی که معلّمان عربی، مرفوع بودن فاعل و مفتوح بودن مفعول را با آن تفهیم می‌کنند، جمله‌ی معروف «ضَرَبَ زیدٌ عمراً» است. حال اگر بخواهیم ساخت نحوی زبان عربی را نادیده گرفته و با ساخت دستوری زبان فارسی همین جمله را بیان کنیم، خواهیم گفت: «زیدٌ عمراً ضَرَبَ» که به سبب درهم ریختگی نحو کلام جمله‌ی پذیرفته‌ای نیست.

می‌دانیم که تفاوت زبان‌ها تنها به ساخت دستوری محدود نمی‌شود و «چون ما در قالب زبان فکر می‌کنیم، پس ما جهان را آن‌چنان درک می‌کنیم که زبان برای ما ترسیم می‌کند، از طرف دیگر چون زبان‌های مختلف تصویرهای متفاوتی از جهان به دست می‌دهند؛ پس هر زبانی متافیزیک مخفی و خاص خود دارد که سخن گویان آن در قالب مقولات نسبی آن جهان را ادراک می‌کنند و به عبارت دیگر سخن گویان زبان‌های مختلف جهان‌بینی‌های متفاوت دارند.»[2]؛ از این رو در هر زبان اصطلاحات، ترکیبات کنایی، ضرب‌المثل‌ها و مواردی نظیر این وجود دارد که اگر بخواهیم مفاهیم آن‌ها را عیناً به زبان دیگری بازگو کنیم باید در پی یافتن معادل‌های صحیحی در زبان دوّم برآییم؛ زیرا با ترجمه‌ی لفظ به لفظ یا گرته‌برداری در محدوده‌ی اصطلاحات و ترکیبات رساندن پیام و برقراری ارتباط ممکن نخواهد بود.

برای مثال اگر در زبان انگلیسی جمله‌ی "I wish I were in your shoes" و در زبان عربی جمله‌ی «هُو یَرْقُمُ فی الماء» را ترجمه‌ی لفظ به لفظ نماییم، اوّلی را به معنی «آرزو می‌کنم در کفش شما بودم.» و دوّمی را به معنی «او در آب می‌نویسد.» خواهیم دانست درحالی که معنی اصطلاحی جمله‌ی اوّل «ای کاش به جای شما بودم.» و جمله‌ی دوّم کنایه از شدّت فطانت و مهارت فرد است.

هدف از بیان مطالب فوق این است که ثابت شود تفاوت‌های ساختی بین تمامی زبان‌های

• فریده وجدانی ـ زنجان
دانشجوی دوره‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی
و مدرس مراکز تربیت معلم

دنیا موجود و حقیقتی انکارناپذیر است و هر که خواسته یا ناخواسته با کار ترجمه روبروست باید بدان توجّه نماید. قید «ناخواسته» ممکن است در ذهن عدّه‌ای سؤال‌برانگیز باشد، که چگونه یک فرد ناخواسته به کار ترجمه دست می‌یازد؟

در پاسخ به این سؤال باید گفت مراد از ترجمه مفهوم عام و متداول آن یعنی برگرداندن چیزی از زبان انگلیسی، فرانسه، آلمانی و... به زبان فارسی نیست بلکه عملی است که در کشور ما هر فرد دوزبانه ـ آن که زبان مادری‌اش غیرفارسی است ـ روزانه بارها و به صورت عادت انجام می‌دهد.

می‌دانیم ارتباط بسیار نزدیکی بین زبان و تفکّر وجود دارد. اگرچه زبان «تنها عامل مؤثّر در فعالیّت‌های عالی ذهن چون تفکّر نیست ولی شاید مهم‌ترین عامل باشد. تفکّر بدون استفاده از زبان ممکن است ولی این نوع تفکّر بسیار ابتدایی است و قدرت تجرید در آن بسیار ضعیف است تا آن جا که شاید نتوان بر آن نام تفکّر اطلاق کرد. پس تفکّر و استدلال در مراحل عالی و بسیار مجرد از زبان غیرقابل تجزیه است. در این مراحل تفکّر یعنی زبان و زبان یعنی تفکّر.»[۲] و از سویی دیگر، غالب افراد با زبان مادری خود می‌اندیشند و فرد دوزبانه نیز از این قاعده مستثنی نیست ـ افراد دوزبانه‌ای که میزان تسلّط ایشان در زبان‌های دوّم و... هم‌پایه‌ی زبان مادری و یا برتر از آن است؛ از دایره‌ی شمول این بحث خارج‌اند. ـ اما مشکل وی این است که به زبانی متفاوت با زبان رسمی کشور می‌اندیشد، ولی هنگام نگارش به زبان فارسی معیار یا صحبت به این زبان باید همان فکر را از ساختمان اصلی خود جدا ساخته و با ساختمان دیگری ارائه کند. حال اگر این عمل با اطّلاع از تفاوت ساختی بین آن زبان و زبان فارسی انجام پذیرد، عبارت‌هایی سخته و صحیح خواهیم یافت وگرنه باب ترجمه‌ی لفظ به لفظ یا همان گرته‌برداری گشوده خواهد شد و این نقطه‌ی آغاز اختلال در امر برقراری ارتباط و مخدوش نمودن ساخت زبان فارسی است.

کودکی که در منطقه‌ی دوزبانه متولّد شده، رشد می‌یابد تا زمان ورود به دبستان با دو موقعیّت مواجه است یا به زبان مادری با او سخن می‌گویند و بعد از آن با زبان فارسی آشنا می‌گردد و یا پدر و مادر وی ترجیح می‌دهند که با او به زبان فارسی صحبت کنند؛ اما همین کودک هرلحظه شاهد و ناظر است که والدین و اطرافیان با یکدیگر به زبان بومی حرف می‌زنند. علاوه بر این افراد مسنّ‌تر فامیل که عموماً فارسی نمی‌دانند، همان زبان منطقه‌ای را برای ایجاد ارتباط با این کودک به کار می‌گیرند.

از طرفی معلّم کودک نخستین و پدر و مادر کودک دوّم که درواقع آموزگاران زبان فارسی وی هستند غالباً با ترکیبات و جمله‌های گرته‌برداری شده منظور خویش را می‌رسانند ـ ممکن است میزان گرته‌برداری کم یا زیاد باشد اما وجودش امری مسلّم است. ـ و همین نمونه‌ها الگوی کودک قرار می‌گیرد ـ فراموش نکنیم که زمینه‌ی آشنایی ذهنی وی با ساخت‌های زبان بومی در خانواده نیز مهیّا بوده است. ـ پس او به هنگام صحبت و تولید کلام الفاظ را در همان قالب‌هایی که در ذهن دارد و یا آموخته می‌ریزد و پیروی از این روش سال‌ها و سال‌ها ادامه یافته، تبدیل به عادت می‌گردد.

بنده در سال‌های متمادی تدریس در میان دانش‌آموزان ترک‌زبان با این واقعیت تلخ روبه‌رو بوده‌ام و متأسفانه به این دلیل که اشکالی همه‌گیر است کسی متوجّه آن نمی‌شود و اگر هم بشود چون با همان عبارت‌های مغلوط توانسته منظور خویش را برساند، انگیزه‌ای برای رفع این عیب نمی‌بینند. ولی این درس خواندگان آن‌گاه که به مراکز دانشگاهی راه می‌یابند و به ضرورت با استادان و افراد غیربومی روبه‌رو می‌گردند، هم در بیان مطالب درسی با مشکل مواجه می‌شوند و هم در رساندن مقاصد غیردرسی.

امروزه رواج ویراستاری و وجود ویراستاران، مشکل نویسندگان دوزبانه را حل کرده است؛ زیرا نوشته‌ی آن‌ها اگر هم دارای ایراد بوده، با هنجارهای زبان فارسی منطبق نباشد، قبل از چاپ ـ به طور رسمی یا غیررسمی ـ به وسیله‌ی ویراستار اصلاح شده و متنی منقح به دست خوانندگان می‌رسد. امّا دانشجویی که مقاله‌ای تهیّه می‌کند، دانش‌آموزی که انشایی می‌نویسد و معلّمی که جزوه‌ی کمک‌درسی در اختیار دانشجویان و دانش‌آموزان خود قرار می‌دهد، هیچ یک متن ویرایش شده تحویل نمی‌دهند و هنگام سخن گفتن به زبان فارسی نیز کسی گفته‌ی ایشان را اصلاح نمی‌کند؛ پس خود باید در به‌کارگیری زبان از آن مقدار توانایی برخوردار باشند که به سلامت گفتار و نوشتار بینجامد.

برای متوجّه ساختن افراد دوزبانه به تفاوت ساختی زبان فارسی با زبان مادری ایشان لااقل

باید به ذکر بعضی موارد اختلاف پرداخت تا با مقایسه‌ی ساخت‌های دوزبان با یکدیگر مطلب برای آن‌ها روشن گشته و به میزان دقّت و حسّاسیّت موضوع پی ببرند. کلّی‌گویی بدون اشاره به موردها، دربرطرف ساختن این معضل کارگشا نیست.

نگارنده با وجود این که معترف است در فارسی‌گویی افراد ترک‌زبان و هم در نوشته‌های غیررسمی ـ چاپ نشده‌ی ـ آن‌ها موارد عدیده‌ای از گرته‌برداری در سطوح مختلف می‌توان یافت؛ امّا برای مستدل کردن بحث، متن کامل ۲۳ قصّه از صمد بهرنگی را مورد بررسی قرار داده و شواهد موردنظر را استخراج نموده است تا دستاویزی باشد برای کسانی که قصد راهنمایی دیگران و یا اصلاح نوشته‌های خود را دارند.

تذکّر این نکته لازم است که نقل شواهدی از قصّه‌های بهرنگی نباید به این معنی تلقّی شود که فقط نوشته‌ی ایشان چنین اشکال‌هایی داشته و ساحت مکتوب دیگران از هر عیب و نقصی بری است. همان‌طور که قبلاً اشاره شد، احساس نیاز به ویرایش متون در عصر حاضر محلّی برای یافت چنین اشکال‌هایی باقی نمی‌گذارد و از طرفی هدف این بود که به ذکر نمونه‌هایی از نوشته‌های معاصران بپردازیم وگرنه در آثار افرادی چون طالبوف و زین‌العابدین مراغه‌ای به موارد بیشتری از این نوع اشکال‌ها برمی‌خوریم.

برای منسجم ساختن مطلب نمونه‌های فراهم آمده ذیل دو عنوان ۱) گرته‌برداری دستوری ۲) گرته‌برداری از واژه‌ها و ترکیب‌ها بررسی می‌گردد.

۱) گرته‌برداری دستوری

قسمت عمده‌ای از اشتباه‌های ترک‌زبانان به هنگام فارسی‌گویی و فارسی‌نویسی مربوط به چگونگی استفاده از حروف اضافه است که در قسمت «الف» و «ب» به شرح آن‌ها می‌پردازیم.

الف ـ اشکال در به کارگیری حرف اضافه‌ی نادرست

۱ـ آوردن حرف اضافه‌ی «از» به جای «در»

یاشار از امتحان قبول شد. روزی که کارنامه‌اش را به خانه آورد، نامه‌ای هم به ده‌اش نوشت. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۶۵)

۲ـ آوردن حرف اضافه‌ی «برای» به جای «به»

بعد قسم خورد که اگر تلخون نتواند گفته‌اش را ثابت کند، سرش را خواهد برید و اگر هم بتواند، هرچه تلخون بخواهد برایش خواهد داد. (تلخون، ص ۴۲۸)

۳ـ آوردن حرف اضافه‌ی «به» به جای «برای»

اولدوز گفت: ننه کلاغه تو صابون خیلی دوست داری؟ ننه‌کلاغه گفت: می‌میرم برای صابون! اولدوز گفت: زن‌بابام بدش می‌آید. اگرنه، یکی به‌ات می‌آوردم می‌خوردی. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۱۶)

۴ـ آوردن حرف اضافه‌ی «به» به جای «تو، داخل»

ـ وقتی بابا و زن‌بابا خوابشان برد، پاورچین پاورچین گذاشت رفت به حیاط. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۱۹)

ـ صاحبعلی من را برد به طویله و در گوشه‌یی توی پهن سوراخی کند و من را چال کرد. (یک هلو و هزارهلو، ص ۲۵۷)

ـ زحمت بکش دو خط قولنامه بنویس و پایش را مُهر کن، بده من بگذارم به جیب بغلم. (کوراوغلو و کچل حمزه، ۳۳۷)

۵ـ آوردن حرف اضافه‌ی «در» به جای «روی»

در پله‌ی دوم بود که صدای پایی از کوچه آمد. اولدوز زود کلاغه را گذاشت توی لانه، درش را بست. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۳۷)

ب ـ اشکال در به کارگیری حرف اضافه‌ی زاید

ـ اولدوز نشسته بود تو اتاق. تک و تنها بود. بیرون را نگاه می‌کرد. زن‌باباش رفته بود به حمام. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۱۴)

ـ زیبائی نمکینی داشت. ته‌تغاری بود. مرد تاجر نتوانسته بود او را به شوهر بدهد. (تلخون، ص ۴۰۳)

ـ زن آشپزباشی در دستی قابی پلو و در دستی تازیانه سیاه آمد و گفت: خوابی یا بیدار؟ وقتی صدایی در نیامد کلیدها را از زیر بالش برداشت. (تلخون، ص ۴۲۱)

ج ـ اشکال در حذف بی‌مورد ضمیر

ـ اولدوز و یاشار پای پلکان ایستاده بودند، گوش می‌کردند. ننه‌ی یاشار نمی‌گذاشت بروند پشت‌بام. به یکدیگر چشمک می‌زدند و تودل به نادانی بابا و آدم‌های دیگر می‌خندیدند. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۴۷)

ـ هرکدام از راهی که آمده بود فرار کرد و پشت سر هم نگاه نکرد. (دو گربه روی دیوار، ص ۱۹۲)

د ـ اشکال در پیروی از ساخت نحوی زبان ترکی

۱ـ واژه‌ی «گورَسَن» در ساخت نحوی زبان ترکی و در جمله‌هایی که با نوعی انتظار و ابهام همراه‌اند جایگاه ویژه‌ای دارد. اما برگرداندن آن به «ببینی» و استعمالش در جمله‌های فارسی، مفهوم آشنایی القا نمی‌کند.

ـ یاشار گفت: راست می‌گویی. بیچاره آقاکلاغه، ببینی چه حالی دارد! (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۴۳)

ـ بابا هم خودش را به صندوقخانه رساند اما چیزی ندید. مات و معطّل ماند که ببینی کبوتر لعنتی کجا قایم شد. (اولدوز و عروسک سخنگو، ص ۱۱۳)

۲ـ یکی دیگر از واژه‌هایی که به کارگیری آن متناسب با نحو زبان ترکی بوده و ترجمه‌ی آن هم‌راه جمله‌های فارسی ضرورتی ندارد، واژه‌ی «انله» می‌باشد که در شاهد ذیل به

«همین» ترجمه شده است:

چوپان که داشت از کوه پایین می‌آمد گفت: پادشاه، اگر حرف مال دنیا را بیاری، من نمی‌آیم. افسانه‌ی محبّت همین به خاطر محبّت گفته می‌شود. (افسانه‌ی محبّت، ص ۲۲۵)

۲) گرته برداری از واژه ها و ترکیب ها

در این نوع گرته‌برداری فرد دوزبانه هنگام فارسی‌نویسی یا فارسی‌گویی عین واژه یا ترکیبی را که در زبان مادری وی معمول است به فارسی ترجمه نموده، برای رساندن مقصود خویش به کار می‌گیرد، درحالی که به جای این صورت گرته برداری شده، باید به دنبال یافتن معادل صحیح آن در زبان فارسی باشد تا همان منظور را با عبارتی دیگر به خواننده یا شنونده منتقل نماید. البته کار معادل‌یابی هم چندان ساده نیست[۴] زیرا «زبان‌ها در تقطیع تجربه‌ی گویندگان خود از جهان و نام‌گذاری آن با یکدیگر اختلاف دارند، بدین معنی که ممکن است یک حوزه‌ی تجربی در یک زبان بین دو کلمه تقسیم شده باشد درحالی که همان حوزه در زبان دیگر بین پنج کلمه پخش شده باشد. در این صورت آشکار است که معنی این کلمات بر هم منطبق نمی‌شوند.»[۵] و کار ترجمه دشوار می‌گردد. در این جا به گرته‌برداری‌هایی از این دست توجّه می‌کنیم.

۱ـ «آدم‌ها» به جای «خویشان، وابستگان»

تلخون او را مانع شد و گفت که بهتر است بروند آدم‌های زن را خبر کنند تا آن‌ها به چشم خود خیانت زن را ببینند. (تلخون، ص ۴۲۸)

۲ـ «ادا درآوردن» به جای «لوس شدن»

زبان اولدوز به تته‌پته افتاد. نمی‌دانست چه بگوید. آخرش گفت: من... من می‌ترسم. بابا گفت: ول کن بچّه. ادا درنیار. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۳۸)

۳ـ «از امتحان گذراندن» به جای «امتحان کردن»

من تصمیم گرفته بودم در سال‌های آینده هلوهایم را تا هزار برسانم، از این رو لازم بود که در قدم اوّل و در هلوی اوّل خودم را از امتحان بگذرانم (یک هلو و هزار هلو، ص ۲۶۹)

۴ـ «اعتبار کردن» به جای «اعتماد کردن»

مگر به تو نگفتیم که به هرکس و ناکس نمی‌شود اعتبار کرد. (کوراوغلو و کچل حمزه، ص ۳۴۵)

۵ـ «انداختن» به جای «حذف کردن»

من این افسانه را از زبان اصلی کتاب، یعنی ترکی، ترجمه کرده‌ام و بعد قسمت‌های کوچکی از آن را انداخته‌ام و قسمت‌های کوچک دیگری بر آن افزوده‌ام. (سرگذشت دومرل دیوانه‌سر، ص ۱۹۷)

۶ـ «به خواب دادن» به جای «خواب کردن»

اولدوز گفت: هر روز می‌خوابیدم. امروز بابا و زن‌بابا را به خواب دادم و خودم نخوابیدم. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۱۹)

۷ـ «توی صورت» به جای «جلورو»

اولدوز گفت: فهمیدم خیلی ازت تشکّر می‌کنم که عیب مرا تو صورتم گفتی. «اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۲۵)

۸ـ «درها را گرفته بودند» به جای «مقابل درها ایستاده بودند»

دومرل دیوانه‌سر در خانه‌ی خود نشسته بود و با چهل پهلوان برگزیده‌اش گرم صحبت بود. از شکار شیر و پلنگ و پهلوانی‌هایشان گفتگو می‌کردند و نگهبانان درها را گرفته بودند و نگهبانی می‌کردند. (سرگذشت دومرل دیوانه‌سر، ص ۲۰۱)

۹ـ «دگمه را انداختن» به جای «دگمه را بستن»

از آن روز به بعد اولدوز این‌ور آن‌ور می‌گشت. عنکبوت شکار می‌کرد، می‌گذاشت توجیب پیراهنش، دگمه‌اش را هم می‌انداخت که در نرود. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۲۳)

۱۰ـ «زورآور شدن» به جای «شدت گرفتن»

اما برادرهایم و دخترعموهایم به خاطر من عروسیشان را عقب می‌اندازند. مرا هم نمی‌گذارند که برگردم به شهر. امشب دیگر تنهایی زورآور شد، گریه کردم. (افسانه‌ی محبت، ص ۲۳۴)

۱۱ـ «سوزن زدن» به جای «آمپول زدن»

از چیزی خیلی سخت ترسیده. الان سوزنی به‌اش می‌زنم، آرام می‌گیرد و می‌خوابد. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۳۱)

۱۲ـ «می‌شوند» به جای «هستند»

ـ اولدوز اوّل‌ها فکر می‌کرد همه ننه‌ها مثل زن‌بابا می‌شوند. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۲۶)

ـ حمزه گفت: پاشا خودت می‌دانی که کچل‌ها همه‌فن حریف می‌شوند. (کوراوغلو و کچل حمزه، ص ۳۳۶)

۱۳ـ «صدا دادن» به جای «به حرف آمدن»

در این وقت دانه‌ی برف صدا داد و گفت: اگر میل داری بدانی من سرگذشتم چیست، گوش کن برایت تعریف کنم. (سرگذشت دانه‌ی برف، ص ۱۷۷)

۱۴ـ «غصّه کردن» به جای «غصّه خوردن»

هر جا که می‌روم شکل صاحبعلی را جلو چشمم می‌بینم و غصّه می‌کنم. (یک هلو و هزار هلو، ص ۲۷۳)

۱۵ـ «فایده نکردن» به جای «فایده نداشتن» یا «فایده‌ای حاصل نشدن»

مردی هم بود از آن بدبخت‌ها و فلک‌زده‌های روزگار به هر دری زده بود فایده‌ای نکرده بود. (به دنبال فلک، ص ۴۷۹)

۱۶ـ «فحش گفتن» به جای «فحش دادن»

زن‌بابا و بابا هرکجا کلاغی می‌دیدند، به‌اش فحش می‌گفتند، سنگ می‌پراندند. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۶۶)

۱۷ـ «قشنگ» به جای «کاملاً»

فکر کردم که نکند دارم خواب می‌بینم که سیر نمی‌شوم؟ دستی به چشم‌هایم کشیدم. هر دو قشنگ باز بودند. (۲۴ ساعت در خواب و بیداری، ص ۲۹۵)

۱۸ـ «کارش را کردن» به جای «کارش را ساختن»

یکی دو روز مهلت بده، من فکر بکنم، نقشه بکشم، کارش را بکنم. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۴۲)

۱۹ـ «من را خواب گرفتن» یا «خواب من را گرفتن» به جای «خوابم گرفتن»

ـ هرچه هوا سرّدتر می‌شد بیشتر من را خواب می‌گرفت، چنان که وقتی برف بر زمین نشست و زمین یخ بست، من کاملاً خواب بودم (یک هلو و هزار هلو، ص ۲۶۷)

ـ فقط گفتم که دلم می‌خواست پیش مادرم بودم. بعد خواب من را گرفت و چشم که باز کردم دیدم پدرم بالای سر من نشسته و زانوهایش را بغل کرد. (۲۴ ساعت در خواب و بیداری، ص ۳۰۵)

۲۰ـ «وقت گذشتن» به جای «دیر شدن»

ـ عمو به بابا گفت: به اداره‌ات برنمی‌گردی؟ بابا گفت: نه، اجازه گرفتم، وقت هم گذشته. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۳۷)

ـ آقاکلاغه له‌له می‌زد. گفت: تشکّر می‌کنم. اما دیگر وقت گذشته. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۴۵)

ـ یاشار غمگین شد. کم مانده بود گریه کند. گفت: حالا نمی‌آیی من پرواز یادت بدهم؟ آقاکلاغه گفت: گفتم وقت گذشته. (همان)

۲۱ـ «ول دادن» به جای «ول کردن»

ـ دیدند سگ سیاه را ول داده‌اند، آمده لم داده به در خانه‌ی آقاکلاغه و خوابیده. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۴۲)

ـ بعد یک پلّه پایین رفت، رسید بالای سر سگ، آن وقت سنگ را بالا برد و یکهو آورد پایین، ول داد. (اولدوز و کلاغ‌ها، ص ۴۴)

گرته برداری از ترکیب های کنایی

نوع دیگری از گرته برداری وجود دارد که بهتر است نام گرته برداری از ترکیب‌های کنایی بر آن اطلاق شود. توضیح این که ممکن است ترکیبی کنایی در میان اهل یک زبان به سبب هم‌خوانی با فرهنگ و باورهای آن مردم مورد پذیرش قرار گیرد و از این رو در گفتار و نوشتار آن‌ها نمود بارزی داشته باشد؛ اما اگر همین کنایه ترجمه‌ی لفظ به لفظ شده و به زبان دیگری برگردانده شود به سبب عدم آشنایی ذهنی مردم و فقدان زمینه‌ی فرهنگی لازم برای درک آن، کنایه‌ی مزبور جایگاه واقعی خود را نیافته و همچون وصله‌ای ناجور تلقی می‌گردد و در بعضی موارد حتی گنگ و نامفهوم نیز می‌باشد. نظیر شماره‌های ۲، ۳ و ۵ از نمونه‌های ذیل.

۱ـ «به روی کسی نگاه نکردن» کنایه از کم‌ترین توجّه و عنایتی به او نداشتن

کوراوغلو ساز را بر زمین گذاشت و گفت: ایواز، مگر ممکن است بار دیگر مردان و زنان چنلی بل منتظر من باشند؟ من آن‌ها را چنان رنجانده‌ام که دیگر کسی به روی من نگاه نخواهد کرد. (کوراوغلو و کچل حمزه، ص ۳۶)

۲ـ «برای درمان هم که شده، پیدا نشدن» کنایه از نایابی چیزی

سال به سال شاخ و برگ زیادتر می‌رویانند اما یک هلو برای درمان هم که شده بود بزرگ نمی‌کرد. (یک هلو و هزار هلو ص ۲۴۵)

۳ـ «سربا کسی یکی کردن» کنایه از روابط نامشروع با کسی داشتن

زن آشپزباشی گفت: پسر این دفعه می‌خواهی سرت را با من یکی کنی؟ جوان فقط گفت: نه. (تلخون، ص ۴۱۹)

۴ـ «صدا به سر انداختن» کنایه از اوج گرفتن صدا

صدایش را چنان سرش انداخته بود، گریه می‌کرد که صدایش چند خانه آن طرف‌تر به گوش می‌رسید. (اولدوز و عروسک سخنگو، ص ۱۲۰)

یافتن مثال‌هایی از این دست چندان دشوار نیست اما با امید به تصریح مقصود به همین مقدار اکتفا می‌کنیم.

در خاتمه یادآور می‌شوم که با این اوصاف، ترک‌زبانان عزیز ـ هم‌زبان‌های بنده ـ نباید گفتن و مخصوصاً نوشتن به زبان فارسی را امری دشوار تلقّی کرده، از پرداختن به آن اجتناب نمایند؛ زیرا یکی از افتخارات ما این است که بسیاری از استادان مسلّم زبان و ادبیّات فارسی ترک‌زبان بوده و در عین حال آثار ارزنده‌ای به گنجینه‌ی زبان و ادب سرزمینمان، ایران، تقدیم داشته‌اند. آشنایی با دو زبان ترکی و فارسی برای ما فرصتی مغتنم و نعمتی بزرگ است؛ چون با مقایسه و مقابله‌ی این دو می‌توانیم به سلامت گفتار و نوشتار در عرصه‌ی هر دو زبان دست یابیم، فقط کمی دقّت و حوصله لازم است.

نورتروپ فرای معتقد است: «تقریباً هرکسی آن‌قدر صحبت می‌کند که حدّاقل در زبان خودش به سلاست و روانی نسبی دست یابد و در آن هنگام است که با خطر سلاست غیرارادی یعنی باز کردن دریچه‌ای و بیرون دادن مقداری معتنابه از اصوات پیش پا افتاده و مبتذل مواجه می‌شود. بهترین روشی که تاکنون برای مهار کردن این پدیده شناخته شده، آشنایی با زبان‌های دیگر است؛ زیرا در این صورت اصوات مذکور ناچارند در مجموعه‌ای متفاوت از قالب‌های دستور زبان جای گیرند.»[۶]

پی‌نوشت‌ها

1- dictionary

۲ـ محمدرضا باطنی، زبان و تفکّر، چاپ پنجم، فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۷۳، ص ۱۶۴-۱۶۵

۳ـ همان، ص ۱۱۶ و ۱۲۲

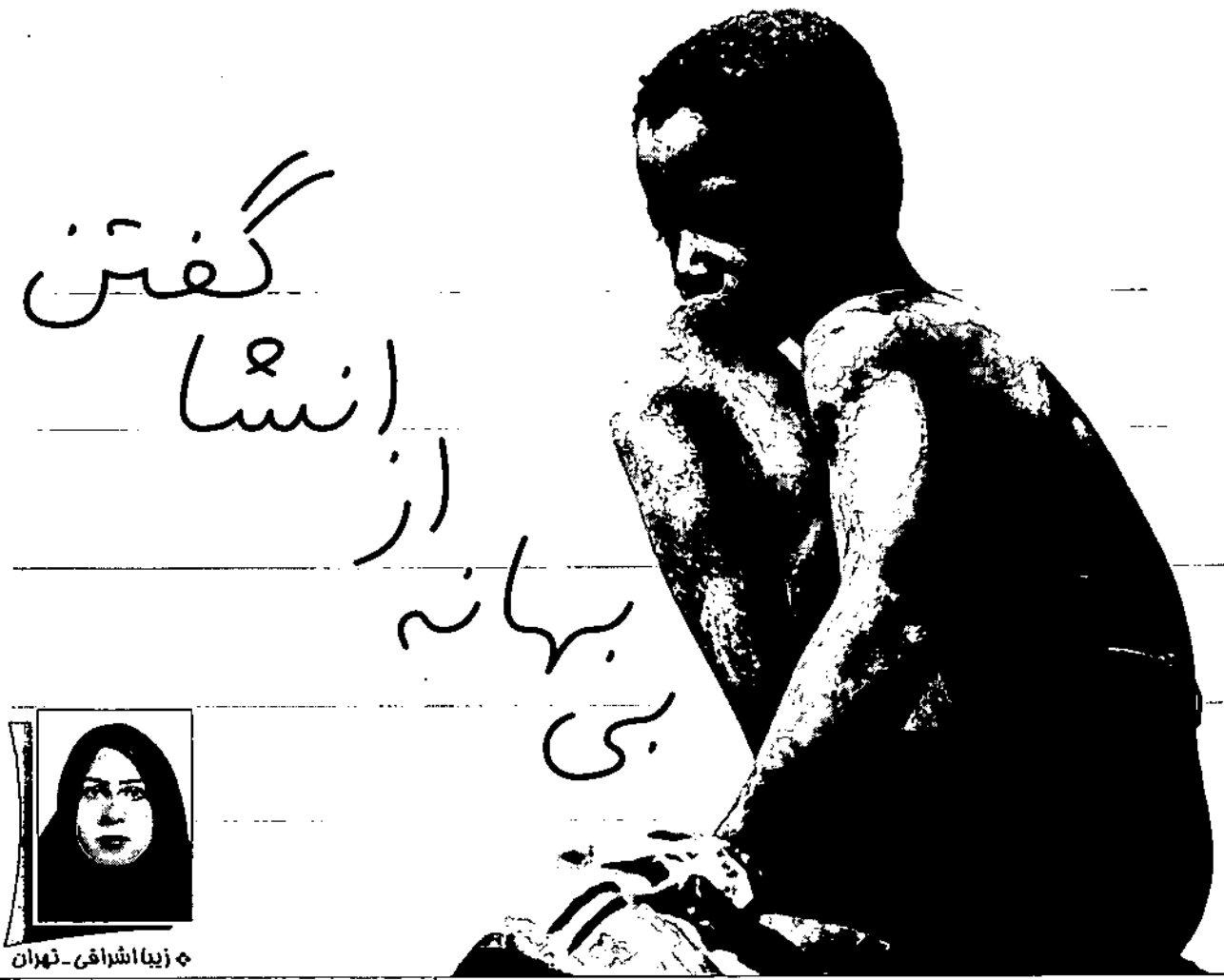
۴ـ عدم تطابق کامل معنی واژه‌ها در زبان‌های مختلف، در زبان‌شناسی بحثی را مطرح کرده است که به آن «نسبیّت در زبان» می‌گویند.

۵ـ همان، ص ۱۶۷

۶ـ نورتروپ فرای، تخیّل فرهیخته، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۳، ص ۷۳

تمامی نمونه‌ها از: صمد بهرنگی، قصه‌های بهرنگ، چاپ دوم، نشر سرایش، تهران، ۱۳۷۹

گفتن از بی‌بهانه



◆ زیبا اشراقی ـ تهران

اشاره و چکیده:

این مقاله به بهانه‌ی چاپ دوّم کتاب «در آفریقا همیشه مرداد است»، نوشته شده است. کتاب که به توصیف دست‌نگاشته‌های دانش‌آموزی اختصاص دارد، تجربیّات تازه‌ای را در اختیار ما قرار می‌دهد.

زیبا اشراقی (متولد ۱۳۴۶) کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی از دانشگاه تربیت معلّم و دبیر دبیرستان مرکز فرزانگان تهران است. وی با مجلاّت رشد و سروش نوجوان همکاری دارد. کتاب‌های داستانی «مترسک ترسو»، «درخت خسیس و خروس خواب‌آلود» در حوزه‌ی ادبیّات کودک و «تا دری بگشاییم» (گزیده و تحلیل شعر نیما) از آثار اوست.

کتاب را بالاخره پیدا کردم؛ کتابی که یکی دو سال پیش وصف آن را از همکار خوبی شنیده بودم و امسال هم تعدادی از انشاهای آن را یکی از دانش‌آموزان، سر کلاس خوانده بود. کتاب دقیقاً به همان لطافتی بود که وصفش را شنیده بودم و انتظار داشتم. مگر می‌شود نوشته‌های ساده و صمیمی بچّه‌های ۱۲ ـ ۱۰ ساله خواندنی و شیرین نباشد؟ بچّه‌هایی که در بدترین شرایط زندگی و با ناچیزترین امکانات آموزشی و تربیتی، تنها به همّت و پشتکار یک معلّم خلاّق و متفاوت این‌قدر خوب و راحت، حرف‌هایشان را نوشته‌اند.

تورّق چندباره‌ی کتاب، دغدغه‌ی همیشگی‌ام را در این سال‌های معلّمی دامن زد و بهانه‌ای شد تا دوباره به سراغ یادداشت‌های سال‌های اخیرم در مورد انشا بروم.

کتاب «در آفریقا همیشه مرداد است» مجموعه‌ی شصت انشای دبستانی کودکان ایتالیایی است. مولّف کتاب، آموزگار دبستانی در شهرک «آرزانو» در حومه‌ی «ناپل» است. او انشاهای این کتاب را طیّ ده سال، از میان تعداد فراوانی انشا دست‌چین و انتخاب کرده است. انشاهای این کتاب به قول مترجم «آینه‌ی تمام‌نمای شرایط زندگی در آرزانو و حومه‌ی آن است. آرزانو شهرکی است نزدیک ناپل و مانند بیشتر شهرهای جنوب ایتالیا توسعه نیافته؛ بی‌کاری و فقر در این سرزمین بستر مناسبی را برای رشد گروه‌های مافیایی فراهم کرده است و کودکان بی‌گناه، قربانیان اصلی این شرایط خشن و غیر انسانی‌اند. هیچ تحقیق جامعه‌شناسانه‌ای قادر نخواهد بود با چنین صداقت و شجاعت زوایای تاریک زندگی

بی‌رحم را روشن و رازهای مگو را که خوشایند بسیاری نبود، صریح و بی‌پرده آشکار کند. به طوری که پس از انتشار آن در ایتالیا در سال ۱۹۹۰، بسیاری علیه «مارچلو د اورتا» به دادگاه شکایت بردند و مستقیم و غیر مستقیم او را تهدید کردند و بالاخره «مافیا» با نفوذ خود در ارکان قدرت، سبب اخراج او از کار شد. با این همه، این کتاب بیش از یک میلیون نسخه در ایتالیا فروش رفت؛ به زبان‌های دیگر ترجمه شد و توجّه بسیاری از روزنامه‌های جهان را به خود معطوف کرد.»

انشاهای ساده، کوتاه و غالباً پر از غلط‌های املایی و نگارشی این کتاب به شدّت زیبا و تأثیرگذارند و تصویری که کودکان از محیط اطراف و شرایط زندگی خود داده‌اند، با چاشنی آرزوها و تخیّلات و اغراق‌های کودکانه، اثری کم‌نظیر و خواندنی خلق کرده است.

کودکان این کتاب، نمونه‌ی تمام کودکان جهانند. آن‌ها به شدّت واقع‌بین و در عین حال حسّاس هستند:

«من انزوی چهارم هستم. در شهر ناپل به دنیا آمده‌ام، اما در آرزانو زندگی می‌کنم. من یک کم بچّه‌ی خوبی هستم و یک کم بد. وقتی خوب هستم، خوب هستم و وقتی پنج دقیقه گیرم بیاید خیلی بد... در مدرسه با

خودم صبحانه می‌آورم و به «میمو چیو» هم می‌دهم که هیچ‌وقت نمی‌آورد؛ چون فقیر است...» ص ۸۰ ـ ۷۹

کافی است نگاهی به دور و برشان بیندازند؛ حتّی در محیط فقر زده و سیاه کازاواتوره و آرزانونیز آن‌قدر چیز برای نوشتن پیدا می‌کنند که تو متعجّب شوی:

«در آرزانو همه مثل همند. خودشان را نمی‌شویند. خیابان‌ها همگی خراب است. خانه‌ها کهنه‌اند و در زلزله ویران شده‌اند. فقط آشغال است...»

بالاخره به قول آن‌روزنامه‌نگارآلمانی، «کودکان با درک و طنزی ناب، جهان را به بزرگسالان باز می‌گویند». با این همه من نمی‌خواهم از زاویه‌ی روان‌شناسانه یا جامعه‌شناسانه و... که هر کدام در جای خود ارزشمند هستند، به این کتاب نگاه کنم. نگاه من به آن، نگاه یک معلّم انشا و ادبیّات فارسی است. معلّمی که در طول حدود ده سال تدریس خود، بیشتر از ادبیّات، انشا تدریس کرده است. هم در دورهٔ راهنمایی و هم متوسّطه و در تمام این سال‌ها و تجربه‌ها کوشیده است شور و شوق نوشتن را در دانش‌آموزانش بیدار کند، پرورش دهد؛ از آن‌ها بخواهد توانایی‌های بی‌کران و بالقوّه‌ی خود را به فعل درآورند و بر کاغذ ثبت کنند و با هزار ترفند و نقشه آن‌ها را به این کار وادارد؛ به کار سخت نوشتن! طرح بدهد، طرح درس برای درسی که ناتوان و بی‌رمق و بدون برنامه و راه‌کار، در دبستان‌ها و مدارس ما تدریس می‌شود و البتّه در سال‌های اخیر از واحدهای درسی دبیرستانی ما نیز به کلّی حذف شده است؛ و نتیجه‌ی شیرین این تلاش‌ها را ببینند؛ نوشته‌هایی که نویسندگان کوچک آن، غالباً خود از درک و شناخت کار عظیمی که انجام داده‌اند، عاجزند. نویسندگان کوچکی که بعد از تلف کردن نیم بیشتر وقت کلاس و چانه زدن بر سر موضوع‌های انشا و ایراد گرفتن از آن‌ها و اصلاً زیر بار نوشتن نرفتن، وقتی می‌بینند چاره‌ای نیست و شروع به نوشتن می‌کنند و آن‌گاه نوشته‌هایشان را می‌خوانند، خوش‌حالی و سرور تو پایانی ندارد. باورت نمی‌شود این‌ها همان بچّه‌هایی هستند که تا چند لحظه پیش با قاطعیّت منکر توان نوشتن خود شده‌اند. هزار دلیل آورده‌اند که تو را منصرف کنند؛ که موضوع‌های انشایت را به بهانه‌های مختلف مثل: جالب نبودن، تکراری بودن، توصیفی بودن، عاطفی بودن، اجتماعی بودن، سخت بودن، زیادی دم دست بودن، فلسفی بودن، بچگانه بودن و هزار و یک دلیل دیگر رد کنند و البتّه به ندرت خودشان موضوعی پیشنهاد می‌کنند؛ فقط در رد کردن و ایراد گرفتن تخصّص دارند؛ که تو را مستأصل و یا به گمان خود منصرف کنند. آن‌ها معمولاً از این نکته غافلند که من ـ معلّم انشا ـ کار شاقّی از آن‌ها نمی‌خواهم؛ ذوق و استعداد شگرفی برای نوشتن از آن‌ها توقّع ندارم. آن‌ها هر چه می‌نویسند زیباست؛ جالب است؛ تازه است ولی خود، از این حقیقت بزرگ بی‌خبرند. من از آن‌ها فقط

می‌خواهم بنویسند؛ با دو سه شرط کوچک و ساده و عملی:

۱ـ ربط و نظم منطقی و انسجامی را که برای هر ذهن معمولی، بدیهی و ساده است، در نوشته‌ی خود رعایت کنند.

۲ـ از دیده‌ها، شنیده‌ها، تجربه‌ها و افکار و اندیشه‌های خود در نوشتن استفاده کنند و از روی دست دیگری ننویسند.

۳ـ درست بنویسند و نکات دستوری و زبانی را در حدّ آموخته‌هایشان رعایت کنند. و اگر مجبور نبودم نمره بدهم، این اندک توصیه‌ها را هم نمی‌کردم تا راحت‌تر و آزادتر بنویسند؛ تا خود تجربه کنند و به مرور به این نکات و جزئیّات ارزشمند دیگر دست یابند.

و هر بار در هر کلاس و با هر نوشته غافلگیر می‌شدم و ایمانم به توانایی این مغزهای کوچک بیشتر می‌شد و اعتقادم به لزوم گنجاندن درس انشا و نوشته‌ی خلّاق، یعنی اندیشیدن، تحلیل کردن و با توجّه دقیق به جهان اطراف نگریستن، در برنامه‌ی درسی همه‌ی مقاطع تحصیلی، قوی‌تر و محکم‌تر. «انشاهای کودکان دبستانی ناپل» مرا خوش حال کرد. پس در ایتالیا هم، دانش‌آموزان انشا می‌نویسند. آن‌هم با روش صحیح و موضوع‌های مناسب. و چقدر موضوع‌های آن‌ها شبیه به موضوع‌هایی است که ما نیز در مدارس خود به دانش‌آموزان می‌دهیم؛ غالباً توصیفی و مربوط به مسائل اطراف و قابل دسترس: پدرت را توصیف کن/ در مسیر خیابان‌های شهر/ مدرسه‌ات را توصیف کن/ شخصیّت محبوب تاریخی تو کیست/ پدربزرگ من از کودکی‌اش نقل می‌کند/... و گاه تخیّلی: دلت می‌خواهد در چه عصری زندگی کنی/ اگر میلیاردر بودم/...

یا تقویت و تمرین بعضی مهارت‌های ذهنی و زبانی؛ مانند خلاصه کردن، تحلیل کردن، اظهار نظر کردن؛ بهترین فیلمی را که دیده‌ای به طور مختصر تعریف کن/ آموزگارت از مشکلات شمال و جنوب برایت گفت؛ می‌توانی در این مورد چیزی بگویی؟/ مسئله‌ی مواد مخدّر و...

یا برخورد صحیح و خلّاق و واگرا در استفاده از آموزه‌های دینی و احساسات مذهبی دانش‌آموزان: این جمله‌ی مسیح را شرح بده: آسان‌تر است که شتری از سوراخ سوزن عبور کند تا ثروتمندی وارد بهشت شود/ کدام یک از داستان‌های متعدّد انجیل تو را عمیقاً تحت تأثیر قرار داده است؟/...

معمولاً کاری که در دورهٔ دبستان شروع می‌شود باید در دوره‌های راهنمایی و متوسّطه و بالاتر پی گرفته شود و آموزش به صورت عمیق‌تر و وسیع‌تر ادامه یابد. اما در نظام آموزشی ما عملاً برای این استعدادهای شگرفی که در مقطع راهنمایی با همه‌ی افت‌وخیز و ضعف و بی‌برنامگی و تنوّع سلیقه و نبود شیوه‌های اصولی در آموزش انشا، امتحانشان را پس داده‌اند، در دوره‌ی متوسّطه برنامه‌ریزی مناسب انجام نشده است. نه دبیران ادبیّات و زبان فارسی در این زمینه آموزش خاصّی دیده‌اند و نه کتاب و مادّه‌ی درسی مناسبی برای این امر تدارک دیده شده است و نه

ساعت و زمان مستقلی به آن اختصاص داده شده است. مجموعه‌ی این عوامل باعث شده تا این استعداد و نیاز، پرورش نیابد و به آن پاسخ مناسب داده نشود. اگر تمام فوایدی را که بر نوشتن خلّاق و انشا مترتّب است، به اهمیّت دیکته و شناخت واژگان و ریشه‌ها و هم‌خانواده‌های آن ـ که به وسعت دایره‌ی واژگان و اندیشه‌ی دانش‌آموز و حفظ و سلامت زبان کمک می‌کند ـ اضافه کنیم و این مجموعه را از درس زبان و ادبیّات فارسی کم کنیم ـ کاری که چند سالی است در آموزش متوسّطه‌ی ما اتّفاق افتاده است ـ ضایعه‌ای جبران‌ناپذیر متوجّه آینده‌ی زبان و ادبیّات فارسی کرده‌ایم و هیچ آموزشی در هیچ دوره و از طریق هیچ رسانه‌ی دیگری نمی‌تواند جانشین آن گردد و آن را جبران کند.

نوشتن یعنی به کار بستن هر آن چه از هر آموزگاری آموخته‌ایم و گام برداشتن به سوی کشف تجربه‌ها و اندیشه‌های تازه و خلق دنیاهای جدید؛ انشاها و نوشته‌های بچّه‌ها، اگر دسته بندی و تحلیل شوند، شناخت کاملی از ویژگی‌های سنّی، روحی و روانی، جنسیّتی و... به ما می‌دهند؛ مشکلات را بازگو می‌کنند، راه‌حل می‌دهند. منبع عظیم اطّلاعات و موادّ خام برای برنامه‌ریزی و عمل هستند و راه‌کار می‌دهند؛ بر اساس این همه اطّلاعات واقعی و مستند می‌توان مقاله نوشت، تئوری پرداخت، برنامه‌ریزی و عمل کرد. این نوشته‌ها، پرسش‌نامه‌های پر از اطّلاعات هستند که بدون آن که بخواهند، همه‌ی گفتنی‌ها را بازگو کرده‌اند و همه چیز را پیش چشم ما قرار داده‌اند. این حرف‌ها و نوشته‌های صادق و صمیمی، به ما ـ معلّمان، اولیا و برنامه‌ریزان ـ کمک می‌کند تا دریابیم با آن‌ها چگونه رفتار کنیم، آرمان‌ها و آرزوهایشان را بشناسیم و مشکلاتشان را حل کنیم. آن‌ها ضمن تحلیل و توصیف مسائل مختلف شخصی و اجتماعی و فکری خود، ناخواسته در راه حلّ مشکلات و ساختن جهانی زیباتر و ایده‌آل‌تر گام برمی‌دارند.

این دست‌های کوچک اگر در کنار آموزش علوم و مهارت‌های دیگر، در کلاس‌های انشا و نوشتن نیز توانا شوند، صاحبان آینده‌ی قلم و اندیشه‌ی این مرز و بوم خواهند بود.

باز هم درباره‌ی «دو نقش»

◆ دکتر محمدتقی آذرمینا
دانشگاه امام خمینی(ره)

کلید واژه‌ها
اشتراک در لفظ و اصطلاح- سخن تام- سخن ناقص- جمله واره- بند- جمله‌ی مرکب- انواع جمله های مرکب- ذهنیت زبان- عینیت زبان- گروه اسمی- کاربرد اسمی- اسم واره- اسم لفظ- تنازع- حذف به قرینه- صله و موصول

مقاله‌ی «نقدی بر مقاله‌ی دو نقش» را که در باب نوشته‌ی این جانب در صفحات ۵۲ تا ۵۷ مجله‌ی رشد زبان و ادب فارسی شماره‌ی ۵۸ به چاپ رسیده بود، مطالعه کردم و از مطالب علمی آن بهره‌ها بردم، امّا درخصوص برخی مطالب این مقاله نکاتی به نظر رسید که ذیلاً بدان‌ها اشاره می‌نمایم ولی جا دارد قبل از آن به طرح و بحث یک نکته و دو اصطلاح بپردازم تا پیش‌زمینه‌ای برای مسائل بعدی باشد.

الف- از آن جایی که بحث‌های زبانی و دستوری متکی بر دیدگاه‌ها و تعریفات و مفروضات خاصی می‌باشد، بدیهی است که اختلاف نظر پیش آید امّا در این باب توجّه داریم که «چهارچوب‌های منطقی» و «اجماع صاحب نظران» در مسائل مطروحه‌ی اختلافی، راه‌گشا است. در این میان برخی از عوامل اختلاف برانگیز را می‌توان «جامع و مانع» نبودن تعریف‌ها، خلط مبحث، اشتراک در لفظ و اشتراک در اصطلاح دانست.

گفتنی است که برخی مباحث انتقادی در مقوله‌ی «دو نقش» هم حول این مباحث دور می‌زند.

بنابراین مسأله، قضیه عنب و انگور و درنتیجه بحث لفظی صرف نیست بلکه ریشه در مباحث بنیادی و محتوایی دارد.

ب- این که گفته شود: [جمله سخنی است که به نهاد و گزاره بخش پذیر است و پیام دارد](رشد ۵۸: ص ۵۷ پی‌نوشت) تعریف جامعی است امّا به دلیل ابهام در «پیام‌دار بودن» مانع نیست. به دو ساخت نحوی زیر توجه کنیم:

۱- بهرام کتاب را در کتابخانه می‌خواند.

۲- اگر بهرام کتاب را در کتابخانه بخواند؛ آیا اطلاق جمله بر این دو ساخت نحوی جایز است؟

بدیهی است در این دو الگو علی‌رغم وجود «نهاد و گزاره» تفاوت خاصّی دیده می‌شود. تفاوت آن است که الگوی نخست سخنی «تام» و درنتیجه سکوت بر آن جایز است در حالی که الگوی دوم سخنی «ناقص» محسوب می‌گردد که درنتیجه شنونده برای دریافت پیام جمله منتظر می‌ماند، بنابراین اگر الگوی نخست را «جمله» بنامیم، با توجه به تفاوت موجود اصطلاح «جمله» بر الگوی دوّم قابل تطبیق نیست. پس آن را چه بنامیم؟

می‌توان اصطلاح «جمله‌واره» را برای این گونه ساخت‌های نحوی به‌کار برد و در پایان آن نشانه‌ی (؛) هم قرار داد. این اصطلاح سبب می‌شود که عنوان خاصی استعمال شود که ما را از التباس و خلط مبحث و اشتراک در لفظ مصون دارد. بنابراین با توجّه به مطالب گفته شده این نتیجه حاصل می‌شود که جمله‌واره (به تعبیر بنده) و بند یا فراکرد (به

تعبیر منتقد محترم) به جهت تفاوت‌های لفظی، معنوی و آوایی با «جمله» یکسان و برابر نیست.

ج ـ این که در تعریف «جمله‌ی مرکّب» بگوئیم:

[آن است که بیش از یک فعل یا بیش از یک جمله داشته باشد]

(رشد ۵۸: ص ۵۴)

آن هم محلّ تأمّل است؛ زیرا الگوی نحوی زیر آن را نقض می‌کند:

اگر علی کتاب را به بهرام بدهد و او آن را بخواند؛ در این ساخت نحوی بیش از یک فعل و طبعاً بیش از یک جمله(؟) وجود دارد و بنابه تعریف فوق از مصادیق جمله محسوب می‌گردد. در حالی که اطلاق «جمله‌ی مرکّب» بر آن صحیح نیست.

روشن‌ترین علّت آن ناتمام بودن سخن و ناقص بودن پیام آن است. این گونه ساخت‌های نحوی را می‌توان دو جمله واره‌ی معطوف (= در این جا دو جمله واره‌ی شرط) دانست که اگر جمله واره‌ی پایه بدان افزوده شود و کلام را کامل و منعقد کند و سکوت بر آن جایز باشد، آن گاه «جمله‌ی مرکّب» تشکیل می‌شود. بدیهی است که اگر بر ساخت نحوی مورد بحث عطف‌های دیگری هم صورت گیرد، هیچ گاه «جمله‌ی مرکّب» محقّق نمی‌شود. پس شرط به وجود آمدن جمله‌ی مرکّب چیست؟ باید بگوییم «جمله‌ی مرکّب» وقتی ایجاد می‌شود که بین حداقل دو فعل ذکر شده در تعریف فوق و به تبع آن بین دو جمله واره‌ی موجود، رابطه‌ی اصلی و فرعی وجود داشته باشد. به جملات زیر توجّه کنیم و رابطه‌ی اصلی (پایه) و فرعی (پیرو) فعل‌ها را با یکدیگر بسنجیم.

بدیهی است که الگوهای فوق قابل

۱ـ جمله‌ی مرکّب شرطی (با دو فعل)

اگر علی کتاب را به بهرام بدهد؛ پدر خوش‌حال می‌شود.

فعل فرعی — فعل اصلی

جمله واره‌ی پیرو = جمله واره‌ی شرط — جمله واره‌ی پایه = جمله واره‌ی جواب شرط

جمله‌ی مرکّب شرطی (با دو فعل)

۲ـ جمله‌ی مرکّب شرطی (با سه فعل)

اگر علی کتاب را به بهرام بدهد و او آن را بخواند؛ پدر خوش‌حال می‌شود.

فعل فرعی (۱) — فعل فرعی (۲) — فعل اصلی

جمله واره‌ی پیرو اوّل = جمله واره‌ی شرط اوّل — جمله واره‌ی پیرو دوم = جمله واره‌ی شرط دوم — جمله واره‌ی پایه = جمله واره‌ی جواب شرط

جمله‌ی مرکّب شرطی (با سه فعل)

۳ـ جمله‌ی مرکّب نقل قول

پدر گفت: علی کتاب را به بهرام داد.

فعل اصلی — فعل فرعی

جمله واره‌ی پایه — جمله واره‌ی پیرو

جمله‌ی مرکّب نقل قول (با دو فعل)

۴ـ جمله‌ی مرکّب با جمله واره‌ی موصولی

وقتی که علی کتاب را به بهرام داد؛ پدر خوش‌حال شد.

فعل فرعی — فعل اصلی

قید جمله واره پایه — جمله واره‌ی موصولی = جمله واره‌ی پیرو وابسته به قید — جمله واره‌ی پایه

جمله‌ی مرکّب با جمله واره‌ی موصولی

گسترش هستند و می‌توانند به سوی جمله‌های مرکّب پیچیده هم میل نمایند.

چنان‌که در مثال‌ها، مشاهده می‌شود فعل‌ها نسبت به هم رابطه‌ی اصلی و فرعی دارند و درحقیقت این نوع رابطه است که جمله‌ی مرکّب را محقّق می‌کند.

حال که سخن به این‌جا رسید، مناسب است بر دو فرمول ارائه شده درخصوص «جمله‌ی مرکّب» نظری بیفکنیم:

فرمول اوّل: [جمله‌ی مرکّب هم‌پایه ← جمله+ جمله+ جمله]

باید بگوییم که این فرمول با بحث ارائه شده هم‌خوانی ندارد؛ زیرا که فعل تمامی جمله‌ها اصلی است و به عبارت دیگر این فرمول بیانگر جمله‌های ساده‌ی معطوف (هم‌پایه) است و بر آن دو اشکال وارد است:

نخست این‌که معلوم نگردیده که پیوند جمله‌ها لفظی است یا معنوی و نکته‌ی دیگر آن که پیوند این گونه جمله‌ها به هم چنان‌که در فرمول آمده مقوله‌ای است که از موضوع علم نحو خارج است؛ زیرا که سنگ زیربنای نحو «جمله» است نه جمله‌های پیوسته به هم.

فرمول دوّم: [جمله‌ی مرکّب هم‌پایه ← n جمله به طوری که n ≤۲ باشد]

آشکارترین اشکالی که بر این فرمول وارد است، این‌که جمله‌ی مرکّب (یک جمله‌ی مرکّب) چطور ممکن است که حداقل از دو جمله تشکیل شده باشد؟ این تناقض روشنی است و ما را به معادله‌ی (۲=۱) می‌رساند. به راستی راه رهایی از تناقض موجود چیست؟

پس از ذکر این مقدّمات به بررسی بخش‌هایی از «نقدی بر مقاله‌ی دو نقش» طی شماره‌های زیر می‌پردازیم:

۱ـ به دنبال این‌که گفته شد، برای اجتناب از اشتراک لفظی و اصطلاحی لازم است که اصطلاحات خاص و دقیق استعمال شود چنین آمده است:

[اگر پیشنهاد منتقد محترم را بپذیریم باید برای مبحثی که می‌تواند تنها با یک اسم در دستور زبان بیاید، سه اسم و درنتیجه سه تعریف قائل شویم. در صورتی که می‌تواند هریک از این سه نوع، جمله، جمله‌واره و جمله‌ی مرکّب ذیل تعریف جمله بگنجد.]

(رشد ۵۸: ص ۵۴)

در پاسخ باید بگوییم که واژه‌ی «اسم» در این عبارت مفهوم نگردید. اگر منظور از «اسم» در این‌جا «اصطلاح» است، باید خاطرنشان کنیم که بله. بنا به تفاوت‌های روشن لفظی و معنوی لازم است که سه اصطلاح جداگانه (جمله، جمله‌واره، جمله‌ی مرکب) و درنتیجه سه تعریف دقیق به‌کار رود تا دچار خلط مبحث و التباس نشویم، با این‌که می‌دانیم همه‌ی این عناوین ذیل تعریف جمله می‌گنجد و زیرمجموعه‌ی آن به‌حساب می‌آید و این نکته امری بدیهی است که هر عنوان کلّی به عناوین جزئی تقسیم می‌گردد.

۲ـ در مورد مثال

«حسن آمد و کتاب را برد.»

این‌طور آمده است:

[همان حسن که در جمله‌ی نخست نهاد است، این‌جا هم نهاد است. پس دو نقش دارد، نهاد برای جمله نخست و نهاد برای جمله‌ی دوّم.]

(رشد ۵۸: ص ۵۴)

در پاسخ این مطلب باید بگوییم که این ساخت نحوی به دلیل ذکر شده در قبل جمله‌ی مرکّب نیست بلکه دو جمله‌ی ساده‌ی معطوف به هم است که نهاد جمله‌ی دوّم (حسن، او) به قرینه‌ی لفظی محذوف است. نکته‌ی دیگر این‌که اگر بحث مانحن فیه در چهارچوب واقعیّت خارجی (objective) مطرح باشد، بله سخن فوق درست است و نهاد هر دو فعل (جمله) یکی است چون هر دو عمل را «حسن» انجام داده امّا نباید فراموش کرد که ما در چهارچوب قراردادها، مفاهیم و بنیادهای ذهنی (subjective) زبان سخن می‌گوییم و در همین راستا الگوی‌های نحوی که آرایش و نظم جمله‌های زبان را معیّن می‌کند، این نکته را بیان می‌دارد که هر فعلی به ضرورت، فاعلی (نهادی) دارد و آن فاعل گاهی مذکور و زمانی محذوف است. پس عقلاً و منطقاً ضرورتی ندارد که در باب نهاد (فاعل) فعلی این‌گونه داوری کنیم. بنابراین هر جمله و جمله‌واره بر عناصر مذکور یا محذوف خود متکی است و علی‌القاعده تنازع و تزاحمی هم وجود ندارد.

این نکته را باید افزود که ذهنی بودن قواعد زبان امری روشن است و می‌دانیم که این قواعد ذهنی در بسیاری موارد با عینیت خارجی (objective) مطابقت ندارد و برخی استعمالات خاص و مباحثی مانند مضاف‌الیه، بدل، ممیّز و... بر این امر دلالت دارند قرن‌ها پیش ملای رومؒ در این خصوص گفته است:

مات زید زید اگر فاعل بود
لیک فاعل نیست کو عاطل بود
او ز روی لفظ نحوی فاعل است
ورنه او مفعول و موتش قاتل است

(مثنوی: ص ۱۹۶)

مطلب دیگری که لازم است بر مطالب فوق افزوده شود این است که ساخت‌های نحوی همیشه به سادگی جمله‌ی مورد بحث نیست که به آسانی بتوان در باب آن اظهارنظر کرد بلکه جملات مرکّب پیچیده‌ای در متون نثر قدیم و جدید یافت می‌شود که اگر در تحلیل نحوی آن‌ها به عناصر محذوف توجّه نکنیم، دچار مشکلات عدیده و تناقض‌گویی‌های بی‌شمار می‌شویم.

۳ـ درخصوص نقل مطلب متأسّفانه گاه بی‌دقّتی صورت گرفته که مطلب نقل شده در ذیل این شاهد مثال، از آن جمله است:

«یکی از عنکبوتان گرفتار تارهای حماقت که از برکت نقشه‌های استعماری فعلاً کم نیستند؛ همیشه از حافظ گله‌مند بوده است.»

منتقد محترم این گونه نقل مطلب کرده‌اند:

[«عنکبوتان» متمم است و «کم نیستند» نقش نهادی دارد.]

(رشد ۵۸: ص ۵۵)

در حالی که سخن ارائه شده چنین بوده است:

«باید بگویم که عنکبوتان «متمم نهاد» است و با دیگر عناصر موجود یک گروه بزرگ نهادی را تشکیل داده... نهاد فعل «نیستند» کدام است؟ آن عنکبوتان (آن‌ها) که از جمله واره‌ی پیرو محذوف است.»

(رشد ۵۷: ۶۹)

لطفاً این سخن را با مطلب نقل شده در داخل قلاب مقایسه کنید. منتقد محترم در ادامه‌ی مطلب بعد از نسبت دادن اشتباهی به نویسنده بیان کرده‌اند: «ترجیح می دهم فعلاً وارد این بحث نشوم»

(رشد ۵۸: ص ۵۵)

ای کاش منّت می‌نهادند و اشتباه را گوشزد می‌کردند تا در صورت وارد بودن پذیرفته می‌شد. و همچنین است در باب شاهد مثال «این تنها درختی است که در کویر زندگی می‌کند.»

۴ـ درباره‌ی جمله ای از تاریخ بیهقی که در ذیل درج می گردد، منتقد محترم سخنی دارد که بعد از نقل جمله بدان اشاره می‌شود. شاهد مثال چنین است:

«از آن اسیران و مفسدان که قوی‌تر بودند؛ بردار کردند.»

(گروهی را از آن اسیران و مفسدان که قوی‌تر بودند؛ بردار کردند).

منتقد محترم چنین فرموده‌اند:

«این که ادّعا شود جای «را» آن هم جایگاه درست «را» این جاست که من تعیین می کنم، بر کدام منطق دستوری استوار است؟»

(رشد ۵۸: ص ۵۶)

در پاسخ گفته می‌شود که عبارت «من تعیین می‌کنم» برداشت منتقد محترم است و چنین بیانی در مقاله‌ی این جانب نبوده و تنها در ذیل شاهد مثال مذکور، جایگاه «را» با توجّه به ساخت‌های نحوی و استعمالات کتاب تاریخ بیهقی نشان داده شده و این سخن بر نحو تاریخی آن کتاب استوار می‌باشد. برای روشن شدن بحث نمونه برخی جمله‌های مشابه از تاریخ بیهقی و گلستان نقل می گردد.

ـ همه‌ی بزرگان سپاه را از تازیک و ترک با خویشتن برد.

(تاریخ بیهقی: ص ۷)

ـ فرمان نیست که هیچ کس را از کسان وی بازداشته شود.

(همان جا: ص ۸)

ـ اگر رأی عالی بیند فرمان دهد یکی را از معتمدان درگاه تا بیرون نشیند.

(همان جا ص ۲۲)

ـ یکی را از ملوک کنیزکی چینی آورده بودند.

(گلستان: ص ۸۴)

ـ یکی را از بزرگان بادی مخالف در شکم پیچیدن گرفت.

(همان جا ص ۹۹)

ـ یکی را از متعلّمان کمال بهجتی بود.

(همان جا ص ۱۲۸)

همان گونه که مشاهده می شود «را» (صرف نظر از معانی آن) قبل «از» به کار رفته و متقدّمین این قاعده را رعایت می کردند.

و اگر احتمالاً امروزه جایگاه «را» در نحو فارسی معاصر تغییر یافته باشد آن سخن دیگری است. بنابراین نمی توان نمونه‌ای از نثر کهن فارسی را با معیارهای نحو فارسی معاصر مورد تحلیل قرار داد بلکه لازم است در چهارچوب «نحو تاریخی» خود، مورد بررسی قرار گیرد.

۵ـ در باب جمله‌ی «بزن بزن گرم گردید» چنین آمده:

«منتقد محترم خود می فرماید: کاربرد آن (بزن بزن) در جمله غیر فعل است... پس دلیل این همه طول و تفصیل چیست؟»

(رشد ۵۸: ص ۵۷)

در جواب باید بگوییم که همهٔ این طول و تفصیل ها برای حلّ تناقضی است که در این ساخت‌ها موجود است که خوش بختانه منتقد محترم از سرِ ضرورت بدان اشاره کرده‌اند. آن جا که فرموده‌اند:

«چنین واژه هایی ظاهراً فعلند»

(رشد ۵۸: ص ۵۷)

بله درست است. همین داشتن ظاهر فعل و استعمال غیرفعل است که موجب تطویل بحث گردیده تا از این طریق جواب روشنی برای حلّ تناقض و اشکال موجود باشد.

در ادامه فرموده‌اند: «اساساً چه دلیلی دارد که کسی به واژه‌ی «بزن بزن» در جمله «بزن بزن گرم گردید» فعل بگوید؟»

(رشد ۵۸: ص ۵۷)

در پاسخ می گوییم چه دلیلی دارد که کسی به واژه‌ی «بزن بزن» (فعل امر + فعل امر) فعل نگوید؟

آیا وقتی در باب نوع صرفی کلمات زبان استقرار می کنیم، درخصوص برخی کلمات با این نوع دوگانگی یا چندگانگی روبه‌رو نیستیم؟

استدلال ما در این باب چه باید باشد تا بتوانیم با دلائل روشن، کلمه‌ی مورد نظر را در طبقه‌ی خاص دستوری خود قرار دهیم؟

۶ـ در باب جمله‌ی «رفت فعل است» فرموده‌اند:

«باید به منتقد محترم خاطرنشان کرد که این مقوله امروزه از پیش پا افتاده‌ترین مباحث دستوری جاری است... و با این تعریف ساده حل شده است که هر عنصری که در جایگاه مفعول، نهاد، متمّم و... قرار گیرد گروه اسمی است به همین سادگی!»

(رشد ۵۸: ص ۵۷)

بله درست است امّا باید این پرسش را مطرح کنیم که این تعریف برآمده و حاصل از چه مقدّماتی است و چه عواملی موجب پدید آمدن این تعریف شده؟ سعی نگارنده در مقاله‌ی پیشین ارائه‌ی آن پیش‌زمینه‌ها بوده است. نکته‌ی دیگر این است که در تعریف فوق

«هر عنصری» گویا دلالت بر یک عنصر دارد و اگر جمله ی «سلطان مراد یا علی گفت.» بر این تعریف عرضه گردد درمی یابیم که دو عنصر (یا+علی) در نقش نحوی خاصّی به کار رفته است. آیا این کاربرد تعریف فوق را تأیید می کند؟ این بیت چه طور؟ «بسم اللّه الرّحمن الرّحیم / هست کلید در گنج حکیم» این مثال چطور؟ «خانه کن فیکون شد. ← کن فیکون در جایگاه «مسند» واقع شده، آیا گروه اسمی است؟

در پیرو این بحث شایسته است که به نکته ی دیگری هم اشاره کنیم که بعد از مثال های چهارگانه ی زیر بدان می پردازیم.

رفت فعل است.
هرگز قید است.
اگر حرف است.
آب گوارا است.

بنابر تعریف ذکر شده، رفت، هرگز، اگر و آب همه کاربرد اسمی دارند و اسم قلمداد می شوند امّا پرسش این است که: آیا در این جمله ها تفاوتی معنایی و کاربردی بین «رفت»، «هرگز»، «اگر» با «آب» وجود ندارد؟

روشن است که «آب» به خودی خود اسم است درحالی که کلمات دیگر به ترتیب فعل، قید و حرف بوده اند و از آن رو که نقش نهادی پذیرفته اند و بنا به کاربردی خاص، «اسم» قلمداد گردیده اند. آیا اطلاق «اسم» به ما هواسم بر همه ی آن ها مقرون به صحّت و از طرفی سخن دقیقی است؟

پاسخ آن روشن است. پس لازم است به جهت اختلاف لفظی و معنوی و کاربردی بین «آب» با «رفت، هرگز، اگر» تفاوتی قائل شویم و اصطلاحی گویا به کار بریم و همان طور که در نوشتار پیشین گفته شد، دکتر خیام پور آن را «اسم لفظ» نامیده و در برخی مآخذ هم از این نوع کاربرد به اسم واژه (nominalcase, nominal) تعبیر کرده اند. عنوان اخیر در تقسیمات اسم برای خود جایگاهی دارد و پاسخ گوی استعمالات خاص خواهد بود و ما را از اشتراک در لفظ و اصطلاح مصون می دارد.

۷ـ در باب اصطلاح «تنازع» فرموده اند:

«این موضوع که کلمه ی تنازع در دستور زبان وارد شده به معنای مطابقت کامل صرف و نحو زبان فارسی و عربی نیست.»

(رشد ۵۸: ص ۵۷)

در پاسخ می گوییم بله. درست است. لکن مؤلّف محترم مقاله ی «دو نقش» (رشد ۴۹: ص ۲۲) چنین اظهارنظر کرده بودند:

«در نحو عربی این حالت دستوری تحت عنوان تنازع مورد بحث قرار گرفته»

(رشد ۴۹: ص ۲۲ سطر ۵)

و سخن اینجانب این بود که:

مثال های مورد بحث در تنازع (مبادی العربیّه ۲۷۳/۴) با جمله های مطرح شده در مقاله ی ایشان (رشد ۴۹: ص ۲۲) از جهت ساختمان تفاوت کلّی و اساسی دارد و جمله های تحلیل شده بیشتر با جمله های صله و موصول عربی مطابقت دارد. (رشد ۵۷: ص ۷۱) و حال آن که ظاهراً بین دو مقوله ی «صله و موصول» با «تنازع» خلط مبحث صورت گرفته است.

منتقد محترم در ادامه فرموده اند:

«این اصطلاح (تنازع) را در موردی آورده ایم که واژه ای در بیش از یک جمله بیاید و برای اختصار در یکی از جمله ها به قرینه حذف شود.»

(رشد ۵۸: ص ۵۷)

بسیار خوب، اما درباره ی تعریف مذکور این پرسش به ذهن متبادر می شود که اساساً این اصطلاح (تنازع) از کجا اخذ شده و آیا برای چنین کاربردی لفظاً و معناً روشن و گویاست؟

از طرفی تنازع آن گونه که در تعریف فوق آمده و چنان که از کلمات پایانی این تعریف مستفاد می شود گویا منظور همان «حذف به قرینه» است درحالی که من حیث المجموع مقولاتی از قبیل «تنازع»، «دو نقش»، «صله و موصول» و «حذف به قرینه» به هم آمیخته شده و موجب ابهام و التباس و سردرگمی گردیده و نکته ی دیگر آن که هنوز از جهت منطقی مقوله ی «دو نقش» با دلایل روشن و کافی به اثبات نرسیده که منتقد محترم سخن از «سه نقش» و بیشتر به میان آورده اند! العلم عندالله و هو عالم بحقایق الامور

منابعی که بدان ها اشاره شده:

۱ـ تاریخ بیهقی، ابوالفضل بیهقی دبیر، تصحیح دکتر فیاض، مشهد، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۶
۲ـ دستور زبان فارسی، دکتر عبدالرسول خیام پور، چاپ دهم، تبریز، کتاب فروشی تهران، ۱۳۷۵
۳ـ فرهنگ زبان شناسی و زبان آموزی، دکتر محمّد فلاّحی مقیمی، تهران. دانشگاه علم و صنعت. ۱۳۷۶
۴ـ گلستان سعدی، تصحیح دکتر یوسفی، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۰
۵ـ مثنوی معنوی، تصحیح محمدرمضانی، تهران، کلاله خاور، ۱۳۶۱
۶ـ مجله ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره های ۴۹، ۵۷، ۵۸
۷ـ نحو فارسی، محمد پژوه، چاپ اوّل، تهران، بی نا، ۱۳۴۶
۸ـ واژه نامه ی زبان شناسی، همادخت همایون، تهران، مؤسّسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۱

فرهنگ ظرفیت

❖ غلامرضا عمرانی

اجازه می‌خواهم موضوع را با یک مثال آغاز کنم.

«شعر فرّخی یزدی بود و همین موضوع... شد تا... ترک کند و به برلین برود. دولت آلمان نیز... ساخت.»

در شکل فعلی ممکن نیست کسی بتواند مقصود اصلی این نوشته را دریابد؛ درصورتی که همه‌ی جمله‌های نوشته‌های بالا از نظر اشتمال بر نهاد و گزاره یا به تعبیر زبان‌شناسان NP (گروه اسمی) +VP (گروه فعلی) درست و دستوری‌اند، اما به وضوح به نظر می‌رسد که هرجمله از دیدگاه معنایی چیز یا چیزهایی کسر دارد. وظیفه‌ی القای معانی محذوف برعهده‌ی کدام عناصر زبانی است؟

به عنوان مثال:

نهاد	گزاره
(NP= گروه اسمی)	(VP= گروه فعلی)
۱ـ شعر فرّخی یزدی	بود
۲ـ همین موضوع	شد
۳ـ ∅ (= فرّخی یزدی)	ترک کند
۴ـ دولت آلمان	ساخت

گزاره‌های هر چهار جمله چیزی می‌طلبند که بی‌آن، جمله ـ حتّی اگر از نظر دستوری درست باشد ـ از نظر معنایی کامل نیست:

واژه‌های زیر را به ترتیب به هریک از آن‌ها بیفزایید:

۱ـ سرشار ۲ـ باعث ۳ـ آلمان (را) ۴ـ او (را) + وادار

با افزودن واژه‌های فوق هم مطمئن نیستیم که تمامی آن‌چه مورد نظرمان بوده است به خواننده القا شده باشد. برای اطمینان از صحّت گفتار، به برخی از عناصر فوق، عنصر جدیدی می‌افزاییم:

۱ـ سرشار از اعتراض

۲ـ وادار به ترک برلن

و اکنون می‌توانیم ادّعا کنیم که پیام مورد نظر القا شده است.

این موضوع به ظرفیّت واژگان هر زبان بستگی دارد؛ یعنی شد و بود علاوه بر نهاد، مسند لازم دارند: بنابراین دوظرفیّتی‌اند و ترک کند علاوه بر نهاد، مفعول می‌طلبد؛ پس آن هم دوظرفیّتی است. امّا ساخت هم مفعول می‌خواهد و هم مسند؛ پس سه ظرفیّت دارد.

قضیّه ممکن است به همین جا ختم شود امّا انتخاب عناصر مورد نظر ما و قرار دادن آن‌ها در جایگاه مسند و مفعول می‌تواند آغاز بحث دیگری باشد؛ یعنی آن واژه‌ها نیز از دیدگاه معنایی اگر نیازمند عنصر دیگری باشند، آن را می‌طلبند و از این دست‌اند واژه‌های سرشار و وادار که خود بدون متمّم ناتمامند و نشانه‌ی متمّم‌طلبی آن‌ها دوظرفیّت نمای از و به است که بی‌آن‌ها به کار نمی‌روند.

به این مقوله «ظرفیّت واژگانی» می‌گویند.

«کلماتی وجود دارند که وقتی جدا از هم به‌کار گرفته می‌شوند، این احساس را پدید می‌آورند که چیزی کم دارند. این امر به ظرفیّت آن‌ها بستگی دارد. ظرفیّت عاملی است که آمادگی فراخوانده شدن کلمات را در ذهن، به هنگام ارائه‌ی کلمات دیگر، تعیین می‌کند. به همین دلیل است که ظرفیّت، عاملی مهم در انتخاب کلمه به‌شمار می‌آید.» (لوریا ۱۳۷۶ : ۸۵)

ظرفیّت واژگانی (Valence یا valency) موضوعی است که امروزه در ساختارهای زبانی به شدّت مورد توجّه زبان‌شناسان و صاحب‌نظران در زبان قرار گرفته است. لوریا (همان : ۷۱ـ۸۷) معتقد است که رابطه‌ی هر کلمه با حوزه‌ی معنایی متعلّق بدان که خود شبکه‌ی پیچیده‌ای از روابط مصداقی و معنایی را ایجاد می‌کند، برای انسان امکانی می‌آفریند که به کمک آن از محدوده‌ی ادراکات تنگ و ناچیز بیرون آید و از جهان حسّی به جهان عقلانی قدم بگذارد که برای آگاهی وی جنبه‌ی ضروری دارد؛ زیرا کلمه باعث می‌شود انسان فقط در محدوده‌ی تأثیر و تأثرهای مستقیم نشأت گرفته از جهان پیرامون خود باقی نماند و با فراتر رفتن از مرزهای تجربه‌ی حسّی ـ که تا این جا تمامی جان‌داران با انسان در آن سهیمند و وجه امتیازی برای انسان باقی نمی‌ماند ـ به ماهیّت اشیا راه یابد.

موضوع بسیار ساده است؛ حیوان پس از درک مستقیم یا حسّ مستقیم اشیا در همان مرحله باقی می‌ماند امّا انسان قادر است با استفاده از پیوندهایی که میان اشیا برقرار می‌کند، مفاهیمی غیرعینی یا انتزاعی بسازد و درحقیقت فراتر از موقعیّت ـ که حیوان فقط در آن می‌زید ـ زیست کند و با ورود در دنیای انتزاعی ساخته شده به وسیله‌ی کلمات ـ که اینک در ذهن او وجود و حضور دارند ـ دنیای خود را مضاعف سازد.

بدیهی است که هرچه این توانایی ـ نقب زدن از درون واژه‌ها به اشیا و نیز از هر شیئ به شیئ دیگر ـ بیشتر باشد، قوّه‌ی استدلال شخص ارتقا می‌یابد و حتّی بدون داشتن ادراک مستقیم و شخصی و عینی، می‌تواند با کمک کلماتی که در اختیار دارد دنیای ذهنی و استدلالی خود را عمیق‌تر بسازد و بهتر به دیگران انتقال دهد.

با در نظر گرفتن مقدّمات فوق به این نتیجه می‌رسیم که هرچه تسلّط بر بهره‌گیری از کلمات بیشتر باشد ناگزیر انتفاع از پیامدهای آن نیز بیشتر خواهد بود.

اهمیّت پرداختن به ظرفیّت یا valency واژگان زبان از این رهگذر آشکارتر می‌گردد؛ زیرا «علاوه بر معنای ارجاعی و صریح هر کلمه‌ای، دامنه‌ی وسیعی از معانی وجود دارد که به نام معانی هم‌خوان شناخته شده‌اند... در میان این هم‌خوانی‌ها... هر کلمه به صورت مرکزی در میان زنجیره‌ی تداعی‌هایی که با شنیدن آن کلمه به ذهن می‌آیند و نیز کلماتی که به طور ضمنی با آن مربوط هستند، درمی‌آید...» (لوریا همان : ۸۰ـ۸۴)

لوریا در ادامه‌ی این مبحث می‌نویسد که تاکنون فقط بین افعال لازم و متعدّی در دستورهای سنّتی فرق می‌گذارده‌اند امّا تحقیقات اخیر لزوم اعمال همین امر را در مورد اسم‌ها و صفات نیز روشن کرده است. احتمال وقوع واژه‌های متعدّد در هر حوزه‌ی معنایی در زبان و پیش‌بینی وقوع، بستگی به شناخت گویشور از این پیوندهای واژگانی دارد. اغلب فرهنگ‌های معتبر این ظرفیّت‌ها را در مدخل اصلی واژه‌ها ثبت می‌کنند و حتّی نقش‌نما و نشانه‌ی هریک را به دقّت تعیین می‌نمایند. نوشته‌ای که از این پس ملاحظه خواهید نمود، کوششی است برای تحقّق همین هدف.

این فرهنگ براساس نوشته‌های نشر معیار معاصران تنظیم می‌گردد و آن‌جا که پاره‌ای ضرورت‌ها برای تبیین موضوع ایجاب کند از نثر گذشته نیز سود خواهیم جست.

توجّه به پاره‌ای ملاحظات در این مورد ضروری است:

۱. ظرفیّت واژه در کاربرد موجود ـ که به‌عنوان شاهد می‌آید ـ در نظر گرفته می‌شود. در کارکردهای دیگر احتمال تفاوت، تغییر یا تضاد ممکن است.

۲. انتظار رفتار یک‌نواخت داشتن در همه‌ی شرایط ممکن، انتظاری غیرعلمی است؛ زیرا کارکردهای متنوّع، رفتارهای متنوّع را موجب می‌گردد.

۳. در پاره‌ای موارد ظاهراً همانند نیز، ممکن است دو یا چند نتیجه‌ی غیرهمانند به دست آید؛ توجّه به روابط صرفی و نحوی واژه اساس هرگونه قضاوت را تشکیل می‌دهد.

۴. برای برخی از کارکردهای زبانی گونه‌های آزادی وجود دارد که در زبان، نه می‌توان آن را غلط انگاشت و اهل زبان را از گفتن و به کار بردن آن مانع شد و نه می‌توان بر آن سرپوش گذاشت و آن را به‌حساب نیاورد؛ زیرا وقتی صورت‌های متفاوت در کنار هم به کار می‌روند و تفهیم و تفاهم نیز مختل نمی‌شود، نشانه‌ی آن است که همه‌ی صورت‌های موازی از نظر اهل زبان ارزش یکسانی دارند و نمی‌توان یکی را بر دیگری برتری داد؛ مثلاً در مورد «شبیه»، هم می‌توان گفت «د شبیه به ذ است» و هم صورت «د شبیهِ ذ است»، رایج است و ده‌ها نمونه‌ی دیگر که در متن بدان‌ها پرداخته خواهد شد. در مورد اخیر و نمونه‌های مشابه آن گویا ـِ (= کسره) همان وظیفه‌ی

نقش‌نمای اضافه یا ظرفیّت‌نما را ایفا می‌کند ـ در عین حال که از لحاظ مقوله متعلّق به طبقه‌ی دیگری است. گاهی نیز تأویل یا گسترش جمله‌های وابسته باعث حذف یا حفظ ظرفیّت‌نما خواهد شد؛ مثلاً همان‌طور که در زبان‌های دیگر هم ممکن است پیش آید، عوض شدن شکل جمله منجر به عوض شدن یا حتّی حذف ظرفیّت‌نما می‌شود؛ مثلاً: I am sorry **about** the noise last night. و قرینه‌ی آن:

I am sorry **for** shoutting at you yesterday. و یا گونه‌ی آزاد دیگری از همان تعبیر، با حذف حرف اضافه (=ظرفیّت‌نمای مخصوص sorry) I' m sorry I shoutted at you yesterday. در فارسی می‌توان نمونه‌ی زیر را مورد توجّه قرار داد: «از دیدن شما خوش‌حال شدم.» و «خوش‌حال شدم که شما را دیدم.» در نمونه‌ی اخیر، جمله‌ی وابسته به متمّم تبدیل شده و ناگزیر در نقش فعلی نیاز به نقش‌نمای متمّمی دارد؛ درحالی که در شکل جمله‌ی وابسته (= پیرو) تنها می‌توانست نقش‌نمای وابستگی (=که) داشته باشد.

۵. در مورد متمّم می‌دانیم که هرگاه کارکرد قیدی ـ از هر نوع آن ـ داشته باشد، هیچ محدودیّت کمّی، دست‌کم از نظر صوری، وجود ندارد و تنها متمّمی که حق ندارد بیش از یک‌بار بیاید، متمّم اجباری هریک از عناصر کلامی است؛ بنا بر این ملاک ضبط فقط همان متمّم قرار می‌گیرد. برای نتیجه‌گیری بهتر لازم است به توضیحی که می‌آید، عنایت شود:

تعداد متمّم‌های قیدی در جمله دارای هیچ حدّ و مرزی نیست؛ زیرا وجود جنبه‌ی توضیحی این متمّم‌ها جایی برای محدودیّت نمی‌گذارد؛ مثلاً تا آن‌جا که اکثر دستورنویسان آورده‌اند ـ و نگاهی به یکی دو کتاب مثل «دستور سال چهارم آموزش متوسّطه‌ی عمومی»، رشته‌ی فرهنگ و ادب، سال ۱۳۵۹ صص ۶۱ تا ۷۵ و «دستور زبان فارسی ۲» تألیف دکتر حسن انوری و دکتر حسن احمدی گیوی، چاپ چهاردهم، ۱۳۷۵ صص ۲۱۸ تا ۲۳۷ و «دستور کاربردی زبان فارسی»، مهرانگیز نوبهار، چاپ اوّل، ۱۳۷۲ صص ۱۹۳ تا ۲۰۷ کافی است ـ تعداد قیدها در آثاری که روزبه‌روز از پی هم نوشته می‌شوند، رو به افزایش است و بدیهی است که تدقیق در باب مسایل دستوری می‌تواند ریز طبقه‌های مفصّل‌تری نیز در این زمینه‌ها به‌وجود بیاورد؛ بنابراین، در فرهنگ حاضر، از آوردن متمّم‌های قیدی توضیحی خودداری می‌گردد و تنها آن متمّم می‌آید که به قول لوریا نبود آن این احساس را پدید بیاورد که چیزی کم دارد اگرچه ظرفیّت نماها مجموعه‌ی بی‌حدّ و حصری از ظرفیّت‌ها را نشان می‌دهند؛ به‌عنوان نمونه به قابلیّت نشانه‌ی «از» در زبان فارسی با تلخیص و اختصار پرداخته می‌شود.

۶. ظرفیّت‌های واژگانی هر زبان ممکن است به علّت تلقّی خاصّ اهل هر زبان با معادل‌های واژگانی زبان‌های دیگر متفاوت باشند؛ زیرا بسیاری از عوامل پیدا و پنهان جامعه‌شناختی در زبان ملّت‌ها تأثیر می‌گذارد؛ مثلاً درحالی که فعل خریدن در زبان فارسی، علاوه بر نهاد، ناظر به مفعول (= چه چیز را؟) و متمّم (=از چه کسی؟) است، در زبان روسی جدای از ظرفیّت‌های یادشده به تعیین قیمت نیز اشاره دارد و اگر بهای مورد معامله (=در مقابل چه چیز یا چه مقدار) در جمله نیاید، نوعی نقص در زبان محسوب می‌گردد. کلمه‌ی روسی «اودول ژیت» به معنای قرض دادن و قرض گرفتن نیز به گفته‌ی لوریا (همان، ۸۶) چهار ظرفیّتی است (قرض دادن و قرض گرفتن چه چیزی؟ به چه کسی؟ از چه کسی؟ و به چه مدّت؟)، درحالی که در زبان فارسی، دست‌کم در مورد مدّت، چنین نیست.

ظرفیّت هر کلمه در کنار آن می‌آید. این ظرفیّت شامل مفعول، متمّم یا مسند یا مفعول دوّم است و به دلیل حضور نهاد با همه‌ی فعل‌ها، از نام بردن آن خودداری شده است.

ادامه دارد...

کوته نوشت منابع

۱۳. خرّمشاهی؛ بهاءالدّین خرّمشاهی، حافظ، طرح نو، چاپ دوّم، ۱۳۷۴

۱۴. دهخدا؛ لغت‌نامه‌ی دهخدا

۱۵. اسلامی؛ اسلامی، محمّدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان، انتشارات توس، چاپ سوّم، بدون تاریخ.

۱۶. اسلامی؛ اسلامی، محمّدعلی، فرهنگ و شبه‌فرهنگ، انتشارات توس، چاپ اوّل، ۱۳۵۴

۱۷. لوریا؛ لوریا، الکساندر رومانویچ، زبان و شناخت، مترجم حبیب‌الله قاسم‌زاده، انتشارات فرهنگان، چاپ دوّم، ۱۳۷۶

۱۸. سروش؛ سروش، عبدالکریم، بسط تجربه‌ی نبوی، مؤسّسه‌ی فرهنگی صراط، ۱۳۷۸

جرعه‌افشانی

«... پس جام را به سقراط داد، در کمال متانت و بی‌آن که دستش بلرزد، جام را گرفت و گفت: از این شراب هم اجازه دارم جرعه‌ای بر خاک بیفشانم؟»[1]

با خواندن شرح «جرعه‌افشانی بر خاک» در کتاب‌های عقاید و افکار خواجه نوشته‌ی پرتو علوی، واژه‌نامه‌ی غزل حافظ از حسین خدیو جم، کلک خیال‌انگیز تحقیق دکتر پرویز اهور، حافظ‌نامه‌ی بهاءالدّین خرّمشاهی، شرح غزل‌های حافظ نوشته‌ی دکتر حسینعلی هروی، چنین برمی‌آید که همه‌ی آن‌ها طبق تحقیقات علاّمه قزوینی، دکتر غلامحسین صدیقی، دکتر محمّد معین و استاد عبّاس اقبال، جرعه‌افشانی بر خاک یک رسم قدیمی بوده است.

در میان کتاب‌های ذکر شده، پرتو علوی در کتاب عقاید و افکار خواجه ضمن آوردن قطعه‌ای عربی، ابیاتی نمونه از «جرعه‌افشانی بر خاک» در شرح بیت:

اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک
از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک

از حافظ، مولانا، منوچهری و اثیرالدّین اومانی و آوردن تلخیصی از تحقیقات دکتر غلامحسین صدیقی، دکتر معین و استاد عبّاس اقبال آشتیانی، بیشترین شرح را درباره‌ی جرعه‌افشانی بر خاک آورده است.[2]

حسین خدیوجم با ذکر این اسم و جرعه‌ریزی بوسهل زوزنی بر گلستان در

مرگ حسنک و ذکر قطعه‌ای عربی و چند نمونه از ابیاتی که جرعه‌افشانی بر خاک در آن‌ها دیده می‌شود، کم‌ترین شرح را آورده است.[۳]

دکتر پرویز اهور ضمن آوردن ابیاتی از حافظ در این باره و این رباعی زیبای خیّام:

یاران به موافقت چو دیدار کنید
باید که ز دوست یاد بسیار کنید
چون باده‌ی خوش گوار نوشید به هم
نوبت چو به ما رسد، نگونسار کنید

و اشارت به نظرات قزوینی، استاد معین، استاد فروزانفر و استاد عبّاس اقبال این رسم را شرح کرده است.[۴] چون در این جستار برای آوردن یک نمونه از همه‌ی این شرح‌ها، گزارش بهاءالدّین خرّمشاهی را در حافظ‌نامه برگزیده‌ایم، در این‌جا از ذکر آن خودداری می‌شود و به بیان نظر دکتر حسینعلی هروی در گزارش این رسم می‌پردازیم.

وی در شرح بیت مذکور از حافظ ضمن آوردن تحقیقات استادان نامبرده و استاد مینوی در شرح غزل ۲۹۸، در پایان آن ضمن آوردن این بیت درخشان از مولوی:

دانی از بهر چه ریزند ته جرعه به خاک
تا به هوش آید و مستانه کند خدمت تاک

بر بنیان مقدّمات، خلاصه‌ی مقصود بیت را چنین نوشته است:

«با جرعه‌ای که هنگام شراب‌خواری بر خاک می‌افشانی، سهم خاک را از شراب می‌دهی و با این کار، خیری به غیر می‌رسانی، پس از چنین گناهی پروا نداشته باش.»

بهاءالدّین خرّمشاهی در این باره می‌نویسد:

«جرعه افشانی بر خاک»: علّامه قزوینی این بیت را ناظر به «فللارض من کاس الکرام نصیب» می‌داند و می‌گوید: این مصراع جاری مجرای امثال است ولی تاکنون نام گوینده‌ی آن را پیدا نکرده‌ام و می‌افزاید که تفتازانی در مقدّمه، مختصر آن را با مصراع دیگری به صورت بیتی کامل- بدون اشاره به قائل آن- یاد کرده است.

شربنا و اهرقنا علی الارض جرعه
فللارض من کاس الکرام نصیب

در بعضی منابع به جای «جرعه»، «قسط‌ها» و در بعضی دیگر فضله آمده است.

استاد فروزانفر سراغ بهتری از این بیت می‌دهد «از قطعه‌ای است که تمام آن مذکور است در احیاء علوم‌الدّین (ج۴، ص ۷۱) بدین طریق:

شربنا شرابا طیبا عند طیب
کذاک شراب الطیبین بطیب
شربنا و اهرقنا علی الارض فضله
و فللارض من کاس الکرام نصیب

و گوینده‌ی آن معلوم نگردید...» (فیه مافیه، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، ص ۲۸۷).

اما رسم جرعه‌افشانی بر خاک، طبق تحقیقات دکتر غلامحسین صدیقی و دکتر معین رسمی قدیم بوده که نزد ملل باستان (یونانیان، آشوریان، یهود و دیگران) سابقه داشته است. ریختن آب بر سر گورها که هنوز هم رایج است، قرینه‌ی همین رسم است و سابقه‌ای بس کهن دارد (جرعه‌افشانی بر خاک، یادگار، سال اوّل، شماره هشتم، فروردین ۱۳۲۴، ص ۵۹-۴۷). خاقانی می‌گوید:

خاک مجلس شود فلک چون او
جرعه بر خاک اغبر اندازد

***

تو می‌خوری به مجلس بر خاک جرعه‌ریزی
من خاک خاک باشم کز جرعه یابم افسر

***

خاک تشنه است و کریمان زیر خاک
یادگار جرعه‌شان آخر کجاست
از زکات جرعه‌ی مستان وقت
یک زمین سیراب جان آخر کجاست

عطّار گوید:

خاک او زان شده‌ام تا چو می نوش کند
جرعه‌ای بوی لبش یافته بر ما فکند

خواجه گوید:

جرعه‌ای بر خاک می‌خواران فشان
آتشی در جان هشیاران فکن

❖ عزیز شبانی

... بر خاک در رمزپردازی‌های آب

سلمان گوید:

ساقی بزمت اگر بر خاک ریزد جرعه‌ای
زهره گوید با فلک یا لیتنی کنت تراب

حافظ گوید:

فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی
بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز
از جرعه‌ی تو خاک زمین درّ و لعل یافت
بیچاره ما که پیش تو از خاک کمتریم

✿ ✿ ✿

بر خاکیان عشق فشان جرعه‌ی لبش
تا خاک لعل گون شود و مشکبار هم

✿ ✿ ✿

بیفشان جرعه‌ای بر خاک و حال اهل دل بشنو
که از جمشید و کیخسرو فراوان داستان دارد
جرعه‌ی جام بر این تخت روان افشانم
غلغل چنگ در این گنبد مینا فکنم

(تخت روان کنایه از زمین است)[۶]

✿ ✿ ✿

چون در گزارش خرّمشاهی از خاقانی ابیاتی ذکر شد، بد نیست بدانیم که حتّی دکتر سید ضیاءالدّین سجّادی در فرهنگ لغات و... خاقانی بر بنیان تحقیقات دکتر صدیقی و معین جرعه به خاکیان ایثار کردن را تنها یک رسم قدیمی یونانی به نام رسم باکوس (رب‌النوع شراب) قلمداد کرده است.[۷]

اما آن‌چه در این رسم مهم است پرداختن به این نکته است که «جرعه‌افشانی بر خاک» در «رمزپردازی‌های آب» بیانگر چیست؟ برای تبیین این مقصود بهتر است که نظر میرچاالیاده را در رساله‌ی تاریخ ادیان متذکر شویم:

در یک کلام می‌توان گفت که آب رمز کلّ چیزهایی است که بالقوّه وجود دارند، سرچشمه (Fons) و منشاء (Origo) و زهدان همه‌ی امکانات هستی است...

آب که مبدأ هر چیز نامتمایز و بالقوّه و مبنای تجلّی کائنات و مخزن همه‌ی جرثومه‌هاست، رمز جوهر آغازین و اوّلین است که همه صور از آن زاده می‌شوند و با سیر قهقرایی و یا بر اثر وقوع ملحمه‌ای بدان بازمی‌گردند. در آغاز بوده است و در پایان هر دوره‌ی تاریخی یا کیهانی، نیز باز می‌آید، همواره هست گرچه هرگز تنها نیست، زیرا آب همیشه نامیه است و دربرگیرنده‌ی همه‌ی صور بالقوّه، در وحدت غیر متکثرشان.

آب در آفرینش کیهان و اساطیر و آیین‌ها و شمایل‌نگاری‌ها از ساختار کلیّت‌های فرهنگی مربوط به آنها همواره یک نقش دارد؛ مقدّم بر هر شکل و صورتی است و محمل و تکیه‌گاه هر آفرینشی، غوطه‌زدن در آب، رمز رجعت به حالت پیش از شکل‌پذیری و تجدید حیات کامل و زایشی نو است؛ زیرا هر غوطه‌وری، برابر با انحلال و اضمحلال صورت و استقرار مجدّد حالت نامتعیّن مقدّم بر وجود است و خروج از آب، تکرار عمل تجلّی صورت در آفرینش کیهان، پیوند با آب همواره متضمّن تجدید حیات است، زیرا از سویی درپی هر انحلالی «ولادتی نو» هست و از سوی دیگر غوطه‌خوردن، امکانات بالقوّه زندگی و آفرینش را مایه‌ور می‌کند و افزایش می‌دهد. آب از طریق آیین رازآموزی، موروث «ولادتی نو» است و به مدد آیین جادویی درمان‌بخش و به برکت آیین‌های مربوط به مردگان، موجب رستاخیز پس از مرگ.[۸]

... آب فشاندن بر گور و جهان مردگان، در پرتو همان مجموع نظراتی که به کار ویژه جهان‌آفرینی و جادویی و درمانی‌اش اعتبار می‌بخشد، تبیین می‌شود. آب «تشنگی مرده را فرومی‌نشاند» مرده را منحل و ریزنده و با بذر و تخم هم سرنوشت و هم سرشت می‌کند «مرده را می‌کشد» و موقعیّت بشری‌اش را قاطعانه زایل می‌سازد.[۹] موقعیّتی که در دوزخ برعکس در مرتبه‌ای نازل‌تر، هم‌چون موقعیّت کرم در پیله محفوظ می‌دارد و رنج بردن مرده را در انتظار بازگشت به مدار کیهان (حلول و تناسخ) و یا رهیدگی، رنج می‌برد و زبان حال این درد و رنج عادتاً، تشنگی است.

توانگر از میان شعله‌های آتش دوزخ به ابراهیم می‌گوید: «رحم کن، ایلعازر را بفرست تا سر انگشتش را به آب زند و مرا خنک کند، چون در این آتش عذاب می‌کشم». (لوقا، ۲۴/۱۶) و بر لوحی اورفئوسی (Eleutheme) این کنایه دیده می‌شود «می‌سوزم و از تشنگی آتش گرفته‌ام» در مراسم Hydrophoria (آب پاشان از شکاف‌ها (Chasmata) بر مردگان آب می‌ریختند و یونانیان به وقت Anthesteries (شکفتن گل‌ها) در آستانه موسم باران‌های بهاری، باور داشتند که مردگان تشنه‌اند.)[۱۰] (ر. ک، Gernet, Genie grec, 262; Schuhl, La formation de la Pensee grecque, 119, n, 210, n, 2.) این اندیشه که روان‌های مردگان از تشنگی رنج می‌برند، خاصه جماعتی را که در معرض خطر هجوم گرما و خشکسالی بوده‌اند (بین‌النّهرین، آناتولی، سوریه، فلسطین، مصر) هراسان می‌کرده و خاصه در این مناطق، اهراق، جرعه افشاندن آب یا شراب یا هر مایع دیگر بر خاک برای مردگان معمول بود و خوشبختی در عالم علوی، خنک شدن (refrigerium) تصوّر می‌شد. (ر. ک Parrot, Lerefrigerium) مواضع مختلف (Ellade, Zalmoxis, I, 1938, 203sp) درد و رنج پس از مرگ بسان هر تجربه‌ی انسانی و هر نظریه‌ی کهن‌وش، به زبان عیین و انضمامی بیان شده است...

مرده نمی‌تواند پیوسته به یک حال که چیزی جز تنزّل فاجعه‌آمیز موقعیّت انسانی‌اش نیست بماند، هدف از اهراق و فشاندن مایعات بر خاک «آرام کردن» و یعنی پایان دادن به رنج مرده و جان تازه یافتنش از راه «حل شدن» کامل در آب است. در مصر گاه مرده مانند ازیریس تلقی می‌شود و به این اعتبار، امیدوار می‌تواند بود که «سرنوشتی برزیگرانه» داشته باشد یعنی پیکرش بسان تخم و بذر جوانه زند و بروید.

بر سنگ قبری که در بریتیش میوزیوم هست، این دعای مرده به درگاه Ra حکم

شده است: «باشد که پیکرش جوانه زند و بروید» (Zalmois, 1, 200 Parrot, 103, n, 3) با مراجع و مآخذ کامل‌تر) اما اهراق جرعه و آبریزی به خاطر مردگان را همواره نباید به معنای «برزیگرانه» تعبیر کرد و هدف از آن، همیشه «جوانه زدن و رویش مرده» تبدیلش به «بذر» و neneophyte)ophtos= نومذهب، علف تازه، سبزه نورسته) نیست. بلکه نخست «آرام» او است، یعنی القای باقی‌مانده‌ی موقعیّت انسانی که هنوز وی آن را نگاه داشته است و به دوش می‌کشد و غوطه‌وری کاملش در آب تا بتواند ولادتی نو یابد. «سرنوشت برزیگرانه» که گاه اهراق جرعه و آب‌فشانی بر خاک به دنبال دارد، چیزی جز نتیجه‌ی این تلاش نهایی موقعیّت بشری نیست و وجه نوینی از ظهور و تجلّی است که خواص منحل‌کننده و رویاننده و زایاننده‌ی آب، آن را ممکن می‌گرداند.[10]

حال که بر بنیاد این نگاه، جرعه‌افشانی بیانگر «ولادتی نو» است، در پایان چند بیتی از ساقی‌نامه، منتسب به حافظ را در این رسم زمزمه می‌کنیم:

چو من بگذرم زاین جهان خراب
بشویید جسم مرا با شراب
به تابوتی از چوب تاکم کنید
به راه خرابات خاکم کنید
به آب خرابات غسلم دهید
پس آن گاه بر دوش مستم نهید
مریزید بر گور من جز شراب
میارید در ماتمم جز رباب
ولیکن به شرطی که در مرگ من
ننالند جز مطرب و چنگ من[11]

پی‌نوشت:

۱. دوره‌ی آثار افلاطون، جلد دوّم، ترجمه محمّدحسن لطفی، رضا کاویانی، انتشارات خوارزمی، چاپ ۵۶، صص ۵۵۹ـ۵۶۰.

۲. پرتو علوی، عقاید و افکار خواجه (راهنمای مشکلات دیوان حافظ)، نشر اندیشه، ۱۳۵۸، صص ۱۱۹ـ۱۲۳.

۳. خدیو جم، حسین، واژه‌نامه‌ی غزل‌های حافظ، نشر ناشر ۱۳۶۲، صص ۴۵ـ۴۴.

۴. اهور، پرویز، کلک خیال‌انگیز، جلد اوّل، چاپ اوّل، ۱۳۶۳، صص ۲۱۵ـ۲۱۷.

۵. هروی، حسینعلی، شرح غزل‌های حافظ، نشر نو، چاپ اوّل، ۱۳۶۷، صص ۱۲۴۷ـ۱۲۴۸.

۶. خرّمشاهی، بهاءالدّین، حافظ‌نامه، بخش دوّم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی انتشارات سروش، چاپ پنجم ۱۳۷۲، صص ۸۹۸ـ۸۹۶.

۷. سجّادی، سید ضیاءالدّین، فرهنگ لغات و تعبیرات... دیوان خاقانی شروانی، جلد اوّل، انتشارات زوّار (جرعه به خاکیان ایثار کردن) ص ۲۹۱.

۸. میرچاالیاده، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی، سروش، چاپ اوّل ۱۳۷۲، صص ۱۸۹ـ۱۹۰.

۹. همان پاورقی ص ۱۹۷، این بینش در تأملات فلسفی باقی مانده است.

۱۰. همان، صص ۱۹۷ـ۱۹۸

۱۱. معین، محمّد، به نقل از حافظ شیرین‌سخن، به کوشش مهدخت معین، نشر صدای معاصر، چاپ سوّم، ۱۳۷۵ ص ۵۸۶.

• عبدالرضا مرشدی‌پور ـ اصفهان

جز سخن گنج مگو...

اشاره:

در شماره‌ی ۵۶ مجلّه‌ی رشد مقاله‌ای با عنوان «داغ شقایق» از مسیح‌الله حیدرپور چاپ شده بود که مقاله‌ی حاضر به نقد آن پرداخته است. عمده محورهای این مقاله عبارت است:

۱ـ «غم» به معنی حُزن، اندوه، افسردگی، مالیخولیا و... هم در قرآن و هم در ادبیّات فارسی نتیجه‌ی کردار انسان دانسته شده است.

۲ـ «غم» یأس می‌آورد، یأس و نومیدی پریشانی و سترونی در پی دارد؛ بنابراین ادبیّاتی که محصول «غم» باشد، پریشان و سترون است.

۳ـ در قرآن آیاتی وجود دارد که نشان می‌دهند همه‌ی انسان‌ها در رنج و اندوه آفریده نشده‌اند.

نویسنده‌ی مقاله آقای عبدالرّضا مرشدپور (۱۳۴۴ ـ داران اصفهان) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی است که در مراکز ضمن خدمت فرهنگیان و دانشگاه آزاد اسلامی شهرستان داران تدریس می‌کند.

سخن رنج مگو، جز سخن گنج مگو[1]...

«غم» هم‌چون سایر عواطف با آدمی زاده می‌شود. هرکس بسته به نگاهش غمی دارد و متناسب با دیدگاهش از چیزی رنج می‌برد. شادی نیز بخشی از زندگی است؛ هرکس بسته به دل‌بستگی‌هایش از چیزی دل‌شاد می‌شود.

«غم» همواره با شکایت و شکوه هم‌راه بوده است و شادی با رضایت و شکر؛ آدمی از روی سرشت، شادی را بر غم ترجیح می‌دهد. در مقدّمه‌ی مقاله‌ی «داغ شقایق» آمده است: «حیات بشر همواره با رنج و اشک و آه و ماتم هم‌راه بوده است.»[2]

در خود مقاله نیز آیه‌ی ۴ سوره‌ی مبارکه‌ی بَلَد بی‌هیچ توضیحی آمده است که می‌فرماید: «لَقَد خَلَقنا الانسانَ فی کَبَد» تنها نگارنده‌ی محترم نتیجه گرفته‌اند که «قرآن آفرینش بشر را با رنج و اندوه می‌داند.»[3] این نتیجه‌گیری صحیح به نظر نمی‌رسد زیرا:

۱. در قرآن آیاتی وجود دارد که نشان می‌دهد همه‌ی انسان‌ها در رنج و اندوه آفریده نشده‌اند:

الف ـ «اگر مؤمنید، سستی مکنید وغمگین مشوید.» ۱۳۹/۳[4]

ب ـ «کسانی که انفاق می‌کنند، بیمی بر آنان نیست و اندوهیگن نمی‌شوند.» ۲۶۲/۲

پ ـ «بعد از آن اندوه، آرامشی بر شما فروفرستاد.» ۱۵۴/۳

ت ـ «و به کسانی که تقوا پیشه کردند، گفته شود: پروردگارتان چه نازل کرد؟ می‌گویند: خوبی، برای کسانی که در این دنیا نیکی کردند، نیکویی است و قطعاً سرای آخرت بهتر است.» ۳۰/۱۶

نیز: ۳۴/۳۵، ۴/۱۰۶، ۱۱۲/۲، ۶۲/۲، ۵/۲، ۱۵/۳ و آیات بسیار دیگری در قرآن کریم.

۲. در همان سوره‌ی بَلَد که مورد استناد نگارنده‌ی محترم است، از «خُجستگان» و «ناخُجستگان» یا به تعبیر قرآن «اَصحابُ المَیمَنَة» و «اصحابُ المَشئَمَة» سخن رفته است. بدیهی است که «ناخجستگان» در رنج و اندوه آفریده شده‌اند، نه انسان.

نیز به نقل از تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید تألیف حبیب‌ا... آموزگار آورده است: «خواجه عبدا... انصاری گوید: اهل دنیا صیدشدگان ابلیس‌اند به کمند شهوات و اهل آخرت صیدشدگان حق‌اند به کمند اندوه. قال الله تعالی؛ لا تَفرَح اِنَّ اللّهَ لایُحبُّ الفَرِحین.»[۴]

با استناد به این آیه به نقل از خواجه عبدا... انصاری نتیجه‌گیری می‌شود که: «شادی مکن که خدا شادی‌کنندگان را دوست نمی‌دارد.» بعید به نظر می‌رسد که این روایت از خواجه عبدالله انصاری صحیح باشد؛ زیرا عارفی به عظمت پیر هرات حتماً اصل آیه را از قرآن می‌دید و می‌دانست که عبارت فوق بخشی از آیه‌ی ۷۶ سوره‌ی مبارکه‌ی قصص است که اصل آن این است:

«قارون از قوم موسی بود و بر آنان ستم کرد و از گنجینه‌ها آن‌قدر به او داده بودیم که کلیدهای آن‌ها بر گروه نیرومندی سنگین می‌آمد، آن‌گاه که قوم وی بدو گفتند: «شادی مکن که خدا شادی‌کنندگان را دوست نمی‌دارد.» (لاتفرَح، انَّ اللّهَ لایُحبُّ الفَرِحین)؛ پس معلوم می‌شود عبارت مذکور، خطاب و دستور خداوند به بندگان نیست بلکه توصیه‌ی قوم قارون به قارون زراندوز و ستمگر است و نباید آن را سند قرار داد و نتیجه گرفت که: «شادی مکن که خدا شادی‌کنندگان را دوست ندارد.» آیا خواجه عبدا... انصاری در این مورد اشتباه کرده است؟

نیز آورده‌اند که: «بیان رنج‌ها و دردها و غم‌های بشری همان ابداع هنری و ادبی یک شاعر یا هنرمند است؛ به تعبیر دیگر ابداع هنری چیزی جز تجلّی آلام هنرمند نیست.»[۵]

بعید به نظر می‌رسد که تمامی آثار ادبی و هنری جهان یا ایران در این تعبیر قابل تحلیل و بررسی باشند، آیا هیچ اثر هنری یا ادبی نیست که همه یا بخشی از آن «تجلّی آلام هنرمند» نباشد؟

آیا در هُنر و ادبیّات ما هیچ پیام شفّافی از عشق و شور و شوق زیستن نیست؟ آیا شادمانی، کلام متروک فرهنگ اندیشه‌ی هنرمندان ماست؟ آیا غلبه‌ی سوگ بر سور در این وادی، سلطه‌ای مطلق و جاودانی است؟

اگر این‌گونه است پس چیست آن «مُژده‌ی سروش عالم غَیب» که در جای جای آثار هنری و ادبی ما از آن سخن رفته است؟

چه گویمت که به میخانه دوش مست و خراب
سروش عالم غیبم چه مژده‌ها دادست

«حافظ»

ادبیّات ما سرشار از تعابیر مختلفی است که هریک به زیبایی تمام از شادی حقیقی و جاودانه‌ای و «اصل طرب‌ها»[۶] سخن گفته‌اند، آنان برای رهایی از غم‌های مربوط به دنیا به شراب‌خانه‌ی عشق معشوق ازلی رفته‌اند:

شیطان غم هر آن‌چه تواند، بگو بکن
من برده‌ام به باده‌فروشان پناه از او

«حافظ»

و:

فتنه می‌بارد از این سقف مقرنس برخیز
تا به میخانه پناه از همه آفات بریم

«حافظ»

و نیز:

چون نقش غم ز دور ببینی شراب خواه
تشخیص داده‌ایم و مُداوا مقرّرست

«حافظ»

واژه‌ی غم در ادبیّات ما حامل معانی مختلف است که تمام این معانی الزاماً دربردارنده‌ی مفهوم «حُزن و اندوه» نیست.

«غم» گاه اصلاً ناشی از رنج به مفهوم عام آن نیست، شکوه و شکایتی است مصلحتی، بهانه‌ای است برای باز کردن سر صحبت با معشوق[۷]:

ملال مصلحتی می‌نمایم از جانان
که کس به جدّ ننماید ز جان خویش ملال

«حافظ»

و:

من ز جان جان شکایت می‌کنم
من نی‌ام شاکی روایت می‌کنم
نالم و ترسم که او باور کند
وز ترحّم جور را کم‌تر کند

«مثنوی»

گاه جلوه‌ی معشوق عارف را به ناله و فریاد وامی‌دارد:

گفتمش: «در عین وصل این ناله و فریاد چیست؟»
گفت: «ما را جلوه‌ی معشوق در این کار داشت».

«حافظ»

«غم» آن‌گاه که مربوط است به درد هجران محبوب، خوش‌تر از درمان است و آن را به هزار شادمانی ندهند:

درد بر من ریز و درمانم مکن
زان‌که درد تو ز درمان خوش‌تر است
درد عشق تو که جان می‌سوزدم
گرهمه زهراست، از جان خوش‌تر است

«عطّار»

غم مخور البتّه که غمخوار هست
گردن غم بشکن اگر یار هست

«نظامی»

این غم می‌آید تا غم‌های دگر را پاک ببرد که خود عین شادی است:

غم و شادی بر عارف چه تفاوت دارد؟
ساقیا باده بده شادی آن کاین غم از اوست

«سعدی»

این غم عامل تهذیب نفس و سبب کمال آدمی است، موجب جست‌وجوی آدمی در وجود خویش است و محصول این جست‌وجو رسیدن به زیبایی و جمال حقیقی است. ادبیّات ما پیام‌آور زندگی و زیبایی است و در زیبایی و حیات جاودانه شادی وجود دارد.

«غم» یأس می‌آورد، یأس پریشانی و سترونی در پی دارد؛ بنابراین ادبیّاتی که محصول غم (درمعنای حُزن و اندوه صرف) باشد، پریشان و سترون است.

در شعر فارسی ریتم و تناسب وجود دارد ریتم و تناسب هر دو نشانه‌ی جمعیّت خاطر و شادمانی است.

بزرگان شعر ما نظیر: نظامی، سعدی، حافظ، مولانا و فردوسی هریک به تناسب خود آن گاه که به «بُستان شیرین و خوش» درک حقایق رسیده‌اند دامان مردم را بدان سو کشیده‌اند.

آنان با دیدگانی پاک «نظر بر منظر خوبی» انداخته‌اند و زیبایی را در تمام اجزای جهان دیده‌اند «به جهان خرم از آن» بوده‌اند که «جهان خرّم از اوست» آثار آنان انعکاس زیبایی عالم و پژواک «صدای سخن عشق» است «در این گنبد دوّار». و زیبایی و عشق سرچشمه‌ی شادی ابدی هستند. در ادبیّات ما تأکید شده است، که برای رسیدن به شادی و زیبایی باید پاک شد، باید عاشق شد، پس توصیه به زیبایی و پاکی و عشق، توصیه به شادی است چرا که:

عشق شادی است، عشق آزادی است
عشق آغاز آدمیزادی است

«ابنهاج»

و امّا «غم» به معنی حُزن، اندوه، افسردگی، مالیخولیا و... هم در قرآن و هم در ادبیّات نتیجه‌ی کردار انسان دانسته شده است، محصول جهل و بی‌خبری است. این غم ثمره‌ی آفرینش انسان نیست نتیجه عمل کرد انسان و تسلّط شیطان بر اوست، محصول ستم و کفر و بی‌ایمانی است[۸].

«این جهان کوه است و فعل ما ندا.»
«فعلِ توست این غصّه‌های دم به دم
این بود معنیِ قد جفّ القلم»

«مولوی»

این غم بازتاب جُرم‌های خود ماست که از خدا به ما می‌رسد:

آن گنه دروی ز عکس جرم تُست
باید آن خو را ز طبع خویش شُست

«مولوی»

در ادبیّات ما نیز بارها مضمون این پیام شکسپیر آمده است که: «سرچشمه‌ی رنج‌ها و اصل غصّه‌ها و ناکامی‌ها، اسارت آدمی است در دست دیوهای درونی.»[۹] بنابراین نباید چنین تصور شود که انسان محکوم به زندگی در رنج و اندوه است، زیرا: «جهان آفرینش پریشان و بی‌تمیز نیست و رفتارش با مهر و کین و داد و بیداد هریک به گونه‌ای دیگر است.»[۱۰] این مطلب بارها به تصریح در قرآن کریم آمده است:

«این [عقوبت] به خاطر کار و کردار پیشین شماست [وگرنه] خداوند هرگز نسبت به بندگان بیدادگر نیست.» ۱۸۲/۳

و نیز غم و شادی ما بازتاب رفتار ماست:

«اگر نیکی کنید، به خود نیکی کرده‌اید و اگر بدی کنید به خود [بد نموده‌اید].» ۷/۱۷

سعدی: هرکه آن کند که نباید، آن بیند که نشاید
ناصرخسرو: چون تیغ به دست آری مردم نتوان کشت
نزدیک خداوند، بدی نیست فرا مُشت

پس غم به معنای رنج، اندوه، حزن، عقوبت و... نمی‌تواند سهم تمامی انسان‌ها از آفرینش باشد و خطایی بر قلم صُنع نرفته است:

نیست در دایره یک نقطه خلاف از کم و بیش
که من این مسأله بی‌چون و چرا می‌بینم

«حافظ»

و به قول نظامی:

حرفی به غلط رها نکردی
یک نکته در او خطا نکردی

نیز در آیات ۱۸ تا ۲۱ سوره‌ی مبارکه‌ی فاطر می‌خوانیم:

«هیچ بار بردارنده‌ای بار گناه دیگری را برنمی‌دارد... و نابینا و بینا یکسان نیستند و نه تیرگی‌ها و روشنایی و نه سایه و آفتاب»

پس این غم و این رنج و اندوه منسوب به ماست و نباید آن را به آفرینش نسبت داد:

هرچه هست از قامت ناساز بی‌اندام ماست
ورنه تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست

«حافظ»

پی‌نوشت‌ها

۱ـ مولوی، جلال‌الدین محمّد، غزلیّات:
سخن رنج مگو، جز سخن گنج مگو
ور از این بی‌خبری، رنج مبر هیچ مگو

۲ـ رشد ادب فارسی، شماره‌ی ۵۶، سال پانزدهم، زمستان ۱۳۷۹، ص ۸۰

۳ـ همان، ص ۸۰

۴ـ همان، ص ۸۰

۵ـ همان، ص ۸۰

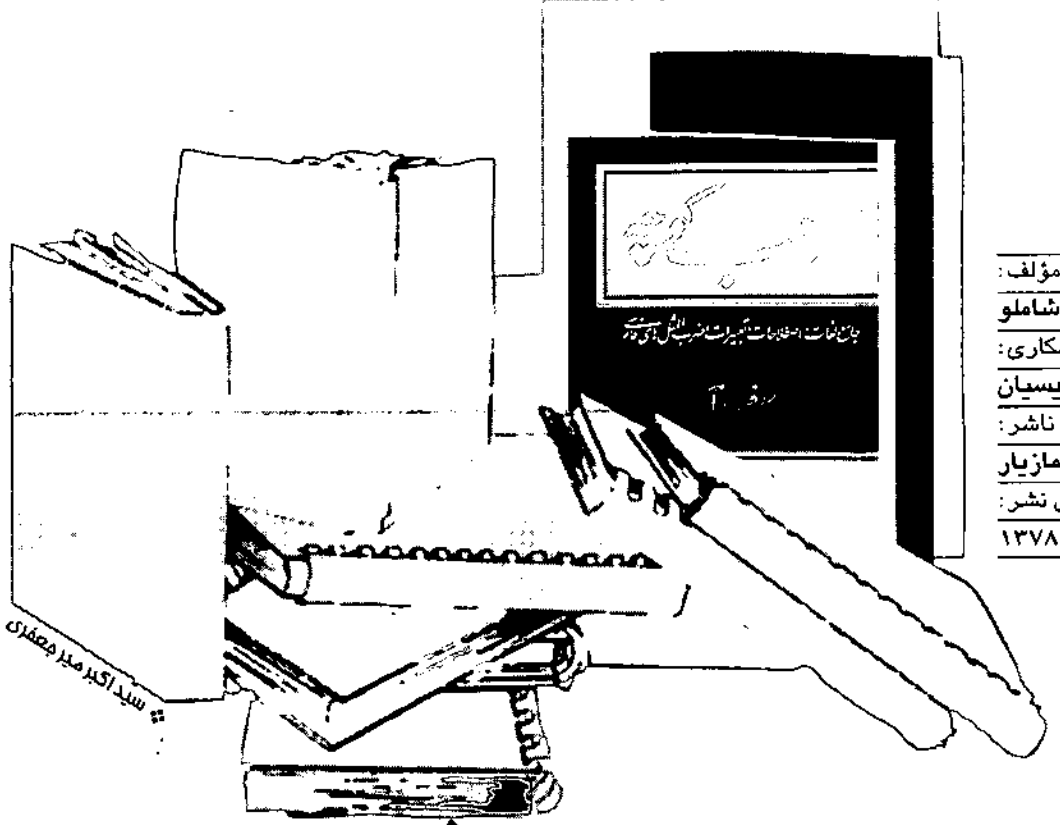
۶ـ مولوی، جلال‌الدّین محمّد، غزلیّات:
وقت نشاط است و جام، خواب کنون شد حرام
اصل طرب‌ها یزاد، شیره فشاران رسید

۷ـ این بخش از کلام را از مضمون کلام استاد دکتر حسین الهی قمشه‌ای وام گرفته‌ام.

۸ـ قرآن کریم: ۵۸/۲، ۵۹ـ۶۲/۲ـ۱۱۲/۲

۹ـ الهی قمشه‌ای، حسین، مقالات، انتشارات روزنه، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۷، ص ۴۸

۱۰ـ همان، ص ۵۰



مؤلف:
احمد شاملو
با همکاری:
آیدا سرکیسیان
ناشر:
انتشارات مازیار
سال نشر:
۱۳۷۸

معرفی کتاب

در گفت‌وگوهای روزانه به لغات، اصطلاحات و مثل‌های فراوانی برمی‌خوریم که معنی آن‌ها را نمی‌دانیم و معمولاً در هیچ فرهنگ لغتی به آن‌ها اشاره نشده است. این گونه کلمه‌ها و ترکیب‌ها برساخته‌ی ذهن خلاّق مردم کوچه و بازار از گذشته‌ی دور تا اکنون است. ریشه‌یابی بسیاری از مثل‌ها که معمولاً از حکایت یا قصه‌ای سرچشمه می‌گیرد، کاری است که حوصله و دقّت فراوانی می‌طلبد. کتاب کوچه اوّلین کار در این زمینه نیست، امّا قطعاً جامع‌ترین است. در این کتاب سعی شده است همه‌ی اصطلاحات، آداب و رسوم، ضرب‌المثل‌ها و باورهای مردم سراسر ایران مورد بررسی قرار گیرد و واژگانی که از آن‌ها استفاده می‌شود، در یک‌جا جمع‌آوری و تدوین شود.

شیوه‌ی تدوین چنین فرهنگی خود مستلزم دقّت فراوانی در چینش گزینه‌هاست به طوری که استفاده‌کنندگان به راحتی بتوانند به سراغ مطلبی که می‌خواهند بروند؛ با توجّه به حجم مطالب، تدوین چنین فرهنگی زمان زیادی می‌طلبد؛ بنابراین باید طوری مطالب گزینش شوند که خوانندگان مجبور نباشند تا تدوین مجلّدات بعدی صبر کنند. مؤلّف در مقدّمه‌ی این کتاب درباره‌ی خاستگاه‌ها و محورهای تدوین این کار آورده است:

«شیوه‌ی کلّی و اساسی تدوین کتاب کوچه را بر نظام الفبایی خاستگاه‌ها و محورها نهاده‌ایم و آن‌گاه همه‌ی مواردی را که خاستگاه و محور مشترکی دارند، زیر آن خاستگاه برحسب موضوع گروه‌بندی کرده‌ایم. موضوع‌های اصلی این‌هاست:

باورهای توده، آداب و رسوم، آیین‌ها
ترکیب جمله‌ای و شبه‌جمله‌ای (شامل ابیات و اشعار)
خوابگزاری
چیستان‌ها
احکام
امثال و حکم
ترانه و تصنیف
تعبیرات مصدری
دعا، نفرین، سوگند، دشنام
ترکیبات مصدری

مع‌ذلک در نظر باید داشت که این گروه‌بندی «مطلق» نیست و در بسیاری از موارد پیش می‌آید که هریک از مواد این یا آن گروه خود به عنوان خاستگاه تازه‌ای در رأس تعدادی از موّاد دیگر قرار گیرد که ناگزیر می‌باید باز به یک یا چند یا همه‌ی این موضوعات فرعی تقسیم شود.»

شایان ذکر است فرهنگ مردم و تولید اصطلاحات آن چنان پرشتاب است که بی‌شک بخش عمده‌ای از اصطلاحات و واژگانی که مردم کوچه و بازار هر لحظه به فراخور زمان تولید می‌کنند، از چشم مؤلّفان و فرهنگ‌نویسان دور می‌مانند. گرچه بسیاری از این اصطلاحات فقط کاربرد مقطعی دارند و در دراز مدّت از حافظه‌ی فرهنگی مردم محو می‌شوند. در عین حال تلاش برای ثبت این نکات ستودنی است.

تاکنون ۱۰ جلد کتاب فرهنگ کوچه به چاپ رسیده است. (از حرف آ تا ث) امید است با تلاش کسانی که راه مؤلّف مرحوم را ناتمام نخواهند گذاشت، بقیه‌ی مجلّدات آن نیز تدوین و به چاپ سپرده شود.

معرّفی شاعر و نویسنده

محمّد حسین کوچکی (سیرجان ـ ۱۳۳۷) از دبیران زبان و ادبیّات فارسی است که بیست سال است شعر می‌سراید. هم‌اکنون جز تدریس با کانون هنر شهرستان همکاری دارد و اشعارش را در نشریات محلّی و کشوری به چاپ می‌رساند. مجموعه ی اشعارش را با عنوان صهبای محبّت به چاپ رسانده است. از اشعار اوست:

صدای سخن عشق

ماه از دیده نهان گشت و شب تار بماند
غنچه از شاخه فرو ریخت ولی خار بماند
ماه کنعان سوی زندان شد و صدها افسوس
شب دیجور و زلیخای خریدار بماند
روحِ منصور حقیقت به حقیقت پیوست
جسم منصور منیّت به سرِ دار بماند
رفت بر طور لقا موسی و بر سامریان
تا ابد ننگ تبهکاری و انکار بماند
تیشهٔ عشق به فرهاد بلاکش می‌گفت
جان شیرین تو با خسرو جبّار بماند
پیر ما دوش چه زیبا سخنی می‌فرمود
جاودان این سخنش در همه ادوار بماند
«از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر»
یادگاری که بر این گنبد دوّار بماند

بر مزار حافظ

حافظا آمده‌ام بهر زیارت سویت
من که باشم؟ یکی از دلشدگان کویت
«خیز و بالا بنما ای بت شیرین حرکات»
عالمی شیفته شد بر سخن نیکویت
نه من سوخته دل واله و شیدای توام
مطرب و ساقی و دُردی‌کش و هم هندویت
مست از باده ی عرفانی و عریان بینی
پیرهن چاک و غزل خوان بت سیمین رویت
توسن عشق برانی چو بیاید به نظر
در مصلّای طلب آن شکن گیسویت
به ولای تو که گر بر در خویشم خوانی
از سرِ جان بشوم بال زنان بر کویت

جمال صدری (تولد ۱۳۲۲ ـ روستای مُشکنان از توابع شهر اصفهان) پس از طیّ تحصیلات ابتدایی در زادگاهش تحصیلات خود را تا پایان دوره ی دانشسرای مقدّماتی در اصفهان ادامه داد و به خدمت آموزش و پرورش درآمد. در سال ۱۳۴۶ با رتبه ی ممتاز به دانشکده ی ادبیات اصفهان راه یافت. از سال ۱۳۵۰ در دبیرستان های اصفهان به تدریس ادبیّات مشغول شد و تاکنون که شش سال از بازنشستگی اش می گذرد همچنان سرگرم آموزش زبان و ادب فارسی است.

آثار او عبارتند از:

۱ـ گویش مشکنان (چاپ ۱۳۴۹) پژوهش درباره ی لهجه ی مشکنان (یکی از لهجه های مرکزی ایران) و گردآوری واژه های به جا مانده ی این گویش.

۲ـ از هر چمن گلی (چاپ ۱۳۵۵) کتاب درسی، مجموعه ای از نظم و نثر قدیم و جدید ویژه ی دانشجویان مدرسه ی عالی مامایی اصفهان که تا سال ۱۳۵۷ در این مرکز تدریس می شد.

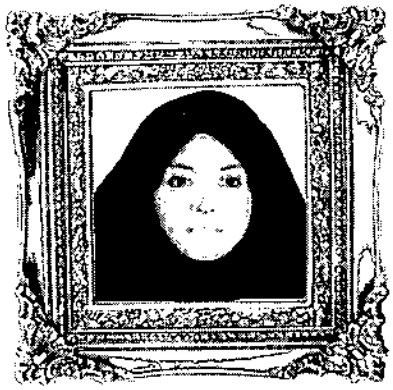
۳ـ آهنگ شناسی و سنجش آن با عروض سنّتی (چاپ ۱۳۶۳) طرحی درباره ی نام گذاری اوزان شعر فارسی و رهایی از زحافات عروض سنتی.

۴ـ مشارکت در تألیف کتاب درسی ادبیات فارسی سال اوّل دبیرستان (چاپ اوّل ۱۳۷۶) کتاب درسی به پیشنهاد دفتر برنامه ریزی و تألیف کتاب های درسی وزارت آموزش و پرورش

۵ـ آهنگ شناسی (چاپ ۱۳۷۸) روشی علمی و تازه در زمینه ی نام گذاری آهنگ های شعر فارسی

علاوه بر این مقالاتی نیز از نامبرده در مجلّات رشد و دیگر مجلّات به چاپ رسیده است.

مهرانگیز نوبهار در تبریز به دنیا آمد؛ دوره ی ابتدایی را در تبریز و دوره ی متوسطه و تحصیلات دانشگاهی را در تهران گذراند. نام برده در حال حاضر بعد از ۳۰ سال خدمت در آموزش و پرورش و آموزش عالی در بخش فارسی مجتمع های بین المللی تهران به تدریس مشغول است و با دانشگاه های مختلف نیز کار می کند.



آثار چاپ شده ی وی عبارتند از:

۱) دستور کاربردی زبان فارسی، چاپ انتشارات رهنما

۲) دستور جامع زبان فارسی، چاپ انتشارات علوی

۳) کتاب «الفبانامه ی فارسی» برای آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان با هم کاری آقای دکتر بهروز ثروتیان

۴) ۱۲۰۰ نکته و تست ادبیات و زبان فارسی چاپ انتشارات رهنما

۵) پانزده مقاله ی تحقیقی در زمینه ی دستور، سبک شناسی، شعر

۶) ده مقاله ترجمه از انگلیسی به فارسی

آثار زیر نیز آماده ی چاپ اند:

۱) دستور نگارش و ویرایش

۲) مجموعه ی شعر

۳) «بررسی سبک فردی بزرگان ادب فارسی»

کتاب اخیر عنوان رساله ی دکتری نام برده است.

شعری از مرحوم بتول درزی

در این پهن دشت به چه کار آمده ای؟
برای بودنی دیرپا
یا شدنی دیریاب
تا کی و کجا باید
ماندن را به تماشا نشست؟
آن هنگام که
در برابرت پویندگان
بانگ رفتن دارند
رفتن از هر کجا که رنگ شب دارد و سیاهی
و رسیدن به...؟!
پس از آن که
عمری رفتی
پوییدی
دیگر جستن نه هدف است
که رفتن برای نه «ماندن» نه «بودن»
یگانه آهنگ دلنواز زیستن است
یگانه پرتو تابناک همراهت
روشنی، روانی، پاکی
در بریدن دمادم از هرچه رنگ بستگی و ماندن
تا...
چشیدن پیوند با جان جهان
تا ...یگانگی
تا... یگانه

تافا

دکتر محمدرضا سنگری

* آه، واژه‌ی مشترک همه‌ی دردمندان است.

* سکوت، زادگاه حرف‌های بزرگ است.

* آنان که در فروترین نقطه هستند، جیغ می‌زنند؛ آنان که در سطح، حرف می‌زنند و قلّه‌نشینان با اشاره پیام می‌رسانند.

* سکوت، درس بزرگی است به همین دلیل آن را با مدد کلمات و جملات فراوان باید آموخت و آموزاند.

* گفت‌وگوهای بزرگ، محصول سکوت‌های بزرگند. هرکس سکوت نمی‌داند، سخن گفتن نمی‌داند.

* کشف کلمه، بزرگ‌ترین کشف انسان است و کشف سکوت، بزرگ‌ترین کشف انسان شدن.

* بسیاری از حرف‌های بی‌جا، برای توجیه حرف بی‌جایی است که پیش‌تر زده شده است.

* تأمّل در گفتن، تحمّل و تأمّل در شنیدن را در پی دارد.

* بزرگ‌تر از معلّمی که گفتن می‌آموزد، معلّمی است که سکوت لبریز از گفت‌وگو را آموزش می‌دهد.

* کلمات، هدیه‌ی ملکوتند و بد مصرف کردن آن‌ها، خیانت به مُلک و ملکوت.

* بعضی واژه‌ها تلخ، برخی گَس و برخی شیرین‌اند. هنر آن است که همه را شیرین بگوییم.

* عشق، رایج‌ترین واژه در ادبیّات ما و جهان است و شگفت آن که هنوز ناشناخته است.

* هنرمند، واژه را آن گونه که هست می‌گوید و بی‌هنر آن گونه که هست، واژه را می‌گوید!

* اگر مسافر باشیم، مقصد در پایان راه نیست، از همان نقطه‌ی آغاز مقصد را زیارت کرده‌ایم.

* پرسش‌های بزرگ، محصول فهم بزرگ‌اند. آن که نفهمیده است، بی‌پرسش می‌ماند.

* هر قطره اشک، امضای خداست پای چشم‌هایی که آسمان در آن‌ها خلاصه شده است.

* گوش‌ها به شکل علامت سؤال‌اند و چشم‌ها به شکل نقطه، بعد از «پرسش» «درنگ» کنید و پس از «درنگ» بپرسید!

آدمیان شاخه و برگ همند

آدمیان شاخه و برگ همند — کاین همه از یک تنه‌ی آدمند

خلق همه شاخ درخت خداست — شاخ درختی که درختی جداست

هر که تنی کشت نه شاخی فکند — بلکه درخت بشر از بیخ کند

آدمیان زنده به یک دیگرند — دست و دل و دیده و پا و سرند

آدمی از نوع جدا زنده نیست — برگ بشاخ است گرش زندگی است

باد چو برگی فکند از درخت — شاخ دگر برگ بیارند سخت