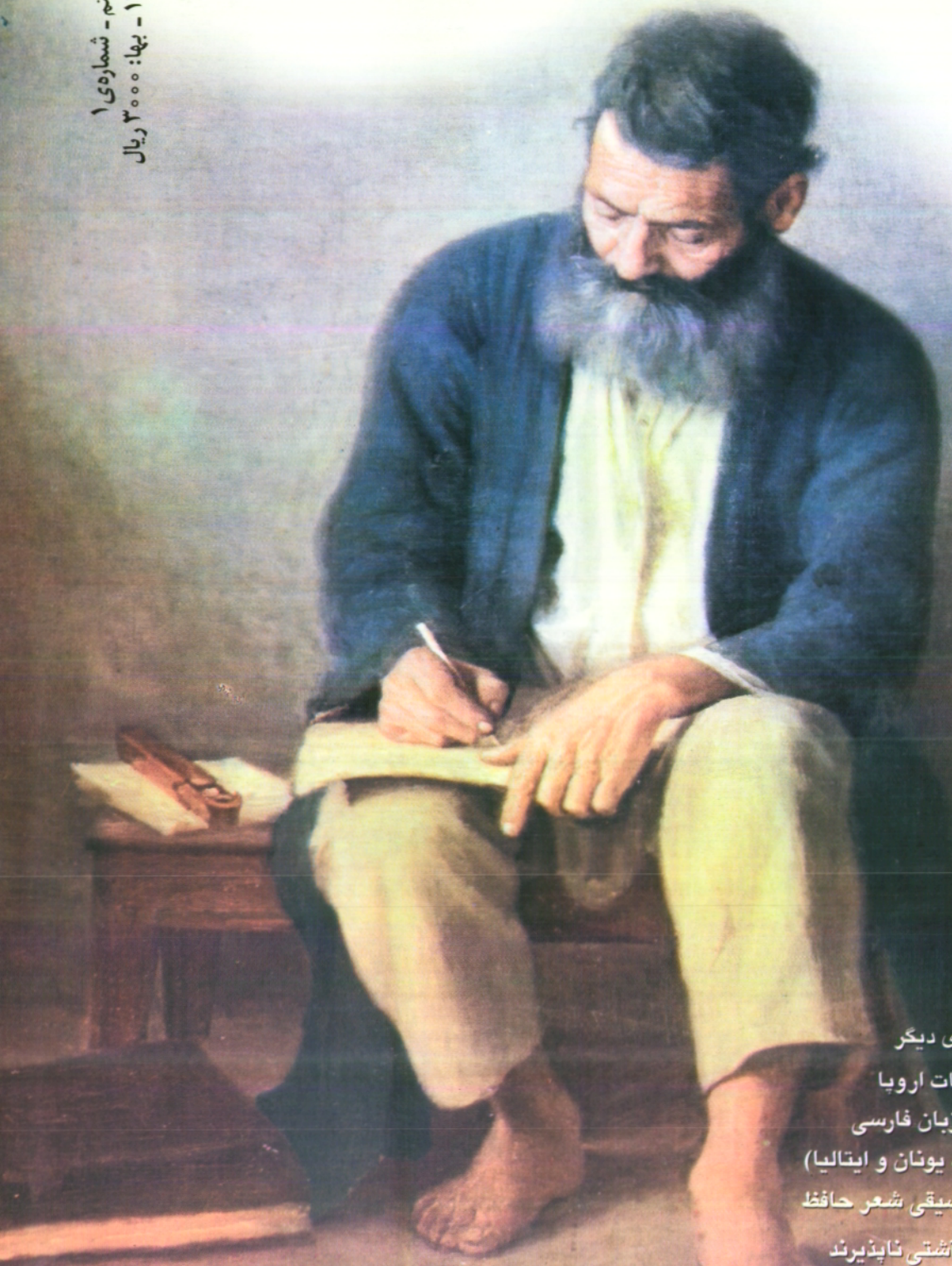
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.org

۷۹

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

ISSN 1606-9218
دوره‌ی بیستم - شماره‌ی ۱
پاییز ۱۳۸۵ - بها: ۳۰۰۰ ریال



◆ حذف از زاویه‌ای دیگر
◆ تأثیر شعر فارسی بر ادبیّات اروپا
◆ جات در کتاب‌های زبان فارسی
◆ حماسه‌های مشهور (هند، یونان و ایتالیا)
◆ موسیقی شعر حافظ
◆ مولانا و تکلّف آشتی ناپذیرند

بسم الله الرحمن الرحیم

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.org

ماهنامه ی آموزشی، تحلیلی، اطلاع رسانی
E.mail: info@roshdmag.org

رشد ISSN: 1606-9218

۷۹

آموزش زبان و ادب فارسی

Key title: Roshd. Āmūzish – i zabān va adab – i fārsī

• دوره‌ی بیستم • شماره‌ی ۱ • پاییز ۱۳۸۵
• شمارگان ۱۵۰۰۰ نسخه • بها: ۳۰۰۰ ریال

مدیر مسئول: علیرضا حاجیان‌زاده سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری مدیرداخلی: دکتر حسن ذوالفقاری ویراستار: دکتر حسین داودی

طراح گرافیک: شاهرخ خره‌غانی هیئت تحریریه: دکترعلی‌محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

نشانی دفتر مجله: تهران: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵، تهران: ایرانشهرشمالی، پلاک ۲۶۸

تلفن امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶_۷۷۳۳۵۱۱۰ تلفن دفتر مجله: ۹_۸۸۸۳۱۱۶۱، داخلی ۲۴۱ چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

در این شماره:

یادداشت سردبیر دکتر محمدرضا سنگری	۲
نقدی بر نقد دکتر تقی وحیدیان کامیار	۴
قرون وسطا مهدی عصاره	۱۰
حذف از زاویه ای دیگر غلامرضا عمرانی	۱۳
تاثیر شعر فارسی بر ادبیّات اروپا عطاءالله آموزیان	۱۶
جات در کتاب های زبان فارسی صدف گلمرادی	۱۹
دو نکته در تدریس تشبیه زهره احمدی پورانازی	۲۲
متمم های اسم شهین کریمی منسوب	۲۴
حماسه های مشهور (بررسی و معرفی حماسه های هند، یونان و ایتالیا) پریا حسنی‌زنوز	۲۶
موسیقی شعر حافظ علی اکبر کمالی‌نهاد	۳۴
بهمن در داستان رستم و اسفندیار اسدالله محمدزاده	۴۲
زاغ و مار علی صفی‌زاده	۴۵
مولانا و تکلّف آشتی ناپذیرند امیرحسین مدنی	۴۸
تصویر اسب در شاهنامه اسماعیل نساجی‌زواره	۵۴
راهبردهای ارزش‌یابی از نوشته های دانش‌آموزی منیرالسادات هژبر	۵۸
معلمان شاعر و نویسنده	۶۳

شرح جلد: اثر کمال الملک

قابل توجه نویسندگان محترم

این مجله حاصل تحقیقات پژوهشگران و معلمان زبان و ادبیات فارسی به ویژه دبیران و مدرسان است که در انتشار مقالات، ان نکات زیر باید رعایت شود.

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

۲. اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد، پیش‌نهاد یا ضمیمه گردد و محل قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه ی مطلب مشخص شود.

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

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

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

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

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

۸. آرای مندرج در مقاله ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات کمک‌آموزشی و هیئت تحریریّه نیست و مسئولیت پاسخ‌گویی به پرسش های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی شود.

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

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

۱۲. مقالاتی که در زمینه ی راهبردهای یادده‌ی-یادگیری نوشته و ارسال شوند، در اولویت بررسی و چاپ اند. خواهشمند است جهت‌گیری مقالات به سوی شیوه‌های آموزش زبان و ادبیات و نوآوری‌های آموزشی باشد.

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

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

۱۵. مقاله روی کاغذ (یک رو) در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۲۰ صفحه ی A4 ۲۴ سطری بیش‌تر باشد.

۱۶. ساختار مقاله:

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

● چکیده: حداکثر ده سطر، شامل مسئله ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه‌ها

● مقدمه: شامل طرح موضوع یا مسئله ی تحقیق، ضرورت و پیشینه ی تحقیق

● نمودارها و شکل‌ها: این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جای آن‌ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول‌ها باید روشن و آشکار باشد و شماره‌گذاری جدول‌ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می‌آید.

● منابع و مآخذ: در ذکر منابع و مآخذ در پایان مقاله، الگوی زیر باید اعمال شود:

کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، تعداد جلد، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر، تاریخ نشر

مجلات: نام خانوادگی، نام نویسنده، «عنوان مقاله»، نام نشریه، دوره ی مجله، شماره ی صفحه

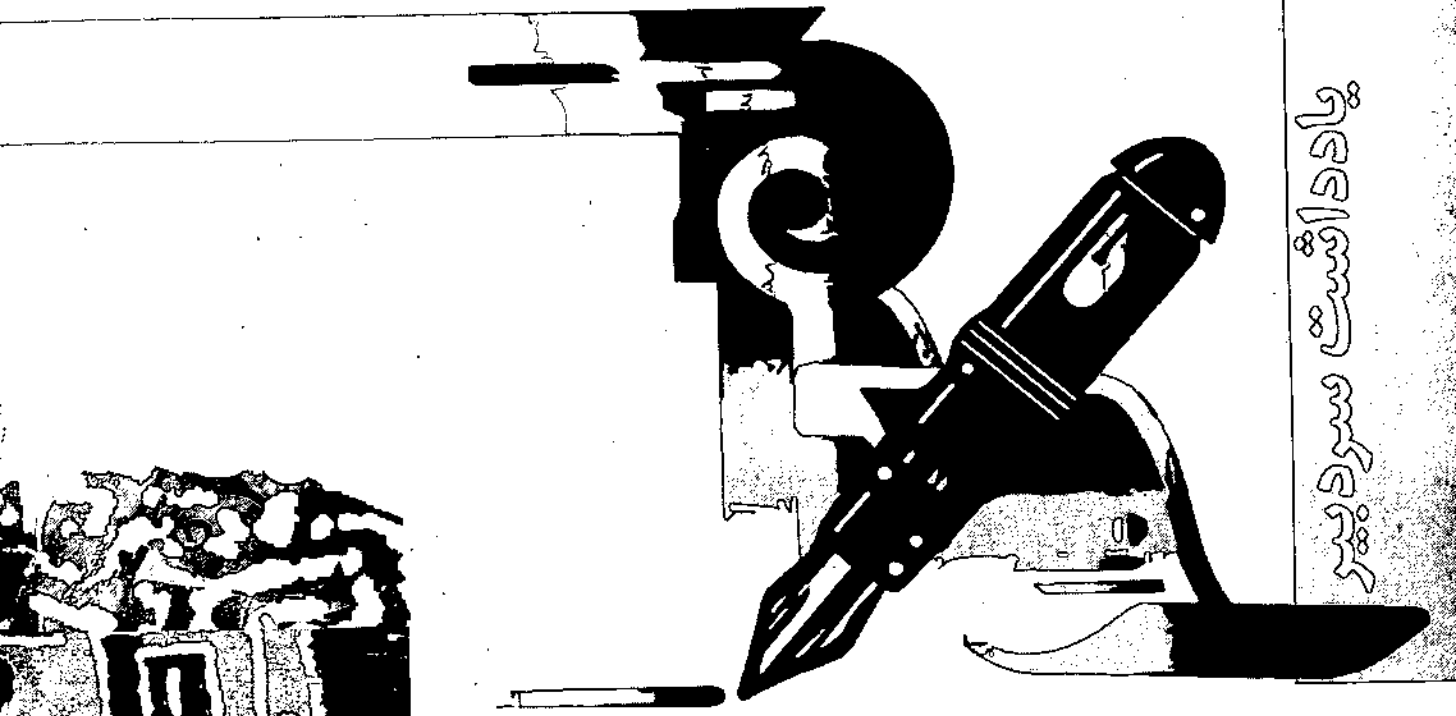
از مجموعه‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام، «عنوان مقاله»: نام مجموعه یا کتاب؛ نام و نام خانوادگی تدوین‌کننده ی مجموعه؛ محل نشر: ناشر، تاریخ نشر، شماره ی صفحه (ابتدا و انتهای مقاله).

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

● ارجاعات: تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقاً به این صورت بیاید. (نام خانوادگی نویسنده، سال نشر: شماره صفحه)

● پی‌نوشت: در پای صفحات مقاله هیچ‌گونه توضیحی نوشته نمی‌شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی‌نوشت ـ که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می‌آید ـ منتقل می‌گردد.

یادداشت سردبیر



هیچ خوب و خوبی ای نیست که آسیب و آفت، همسایه اش نباشد. اگر «سکّه ی قلب» گواه «سکّه ی ناب» است، و «ناسره» را از راه «سره» می شناسند در قلمروهای علمی نیز چنین است. البتّه همین ناسره هاست که ما را با ارزش و درخشش سره ها آشناتر می سازد و به دیگر زبان هر «ناسره»، سندی دفاعی از «سره» نیز هست.

در بازار مقالات کالاهای گونه گون می توان یافت؛ مقالاتی که سترگ و ژرف و ارجمندند و مقالاتی که تنها دستاوردشان زمان سوزی و اتلاف کاغذ و سرمایه های انسانی است. چه بسیار مقالات که گاه دنیای ذهن و ضمیر ما را فرو می ریزند، طرحی نو در اندیشه ها می افکنند، پنجره هایی تازه به سمت تأمّل و فهم انسان می گشایند و زیستن دیگرگونه را برای ما رقم می زنند. مقالاتی نیز هستند که خمیازه می آورند و کسالت می بخشند و نه تنها چنگی به دل نمی زنند که به جان و دل چنگ می زنند!

این روزها، سیلابی از مقالات متوسّط و ضعیف به سمت چاپ روانه است که موضوع و درون مایه ی آن ها بارها دیده و شنیده و چشیده شده است؛ مقالاتی که به بهانه ی «ارتقا» از انبوه نوشته های منسوخ و دور ریخته و یا کارهای سطحی و نوشته های شتاب زده ی دانشجویی تهیّه می شود. در مناطق آموزش و پرورش کشور نیز، بارها شنیده ایم که مقالات ناویراسته و ناپیراسته تنها برای کسب امتیازی و پاسخ به نیازی عرضه می شود و ادارات، لبریز چنین مقالات و پایان نامه هایی است.

مقاله ی بایسته و شایسته، باید گرهی بگشاید یا ابهامی بزداید یا راهی تازه بنماید در بررسی موضوعی و مسئله ای و اگر جز این است، آن را ارجی و اجری نباید باشد.

بیش از اندیشیدن به مقالات ارتقا، باید به ارتقای مقالات اندیشید، مقالاتی که:

رشد
آموزش زبان
و ادب فارسی
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

مقالات ارتقا، ارتقای مقالات

۱ـ محصول غور، تفحّص، عمق نگری و صبوری پژوهشگرانه باشد.

۲ـ به کشفی تازه و فهمی نو از مسئله یا موضوعی رسیده باشد.

۳ـ مبتنی بر روش های علمی و مقبول و برخاسته از تتبّع علمی باشد.

۴ـ از ساختار و بافتار مناسب و منطقی برخوردار باشد.

۵ـ زبان آن روان، رسا و جذّاب باشد؛ چنان کششی در نوشته باشد که خواننده را، مشتاق و مجذوب، تا آخر خط و آخرین خط با خویش همراه کند.

۶ـ تنظیم، ترتیب و سازمان دهی آن عالمانه و محققانه باشد.

۷ـ منابع و مآخذ صادقانه و روشن بیان شود.

۸ـ در حاشیه ی اصل موضوع قدم بزند و از حواشی و زواید بپرهیزد.

بی تردید در پی این هشت بند می توان بندهای دیگری افزود. در عین حال، ضمن امیدواری به تولید علم و عرضه ی مقالات فرهیختگان و آثار محققانه و گران سنگ پژوهشگران، نگران باید بود. نگران نوشته های شتاب زده و سطحی که تباهگر زمان و زبان و ذهن و امکانات این نسل‌اند. تصور کنید مقاله ای سه صفحه ای در تیراژ (شمارگان) بیست هزار چاپ شود و جز شصت هزار صفحه ی ضایع شده، زمان از دست رفته و به خسران پیوسته ی آنان چه قدر خواهد بود.

خدا را سپاس که نویسندگان مجله، ما را به جرعه های زلال قلم‌هاشان می نوازند و با درک روشن از ضرورت ها و نیازهای مخاطبان عزیز، عالمانه و محققانه مقالات ما را می آفرینند. ظرف مجلّه محدود است و فصل‌نامه بودن، این عرصه را تنگ تر ساخته است. تقاضای عاجزانه آن است که مقالات، کوتاه تر و به اندازه تر باشد تا امکان بهره گیری از مقالات بیش تری فراهم شود و ناگزیریِ ویرایش و کاستن حجم به شاکله و ساختار مقاله لطمه نزند.

* دکتر تقی وحیدیان کامیار، استاد زبان و ادبیّات دانشگاه فردوسی (مشهد) و از مؤلّفان کتاب‌های زبان و ادبیّات فارسی دوره‌ی متوسّطه

نقدی بر نقد!

پاسخ نقد کتاب‌های دستور

چکیده:

در این مقاله، نویسنده‌ی محترم به ایراداتی که آقای سیّد بهنام علوی‌مقدم، دانشجوی دوره‌ی دکترای زبان‌شناسی، به مطالب دستور دوره‌ی متوسطه گرفته و در مجلّه‌ی رشد زبان و ادب فارسی شماره‌ی ۶۷ درج شده، پاسخ داده است.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی ۴
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

کلید واژه‌ها: مقوله‌ی دستوری، اسم، قید، صفت، معرفه، نکره، مبنا، وند، همزمانی، درزمانی، فعل معین، فعل مرکب، بند، جمله، متمم جمله و...

۱ـ در صفحه‌ی ۴۴ مجلّه، اوّلین انتقاد این است که چرا در دستور دبیرستان به جای «کلمه» از اصطلاح «واژه» استفاده شده، بدون این‌که قبلاً در مورد آن توضیحی داده شده باشد!

درحالی‌که هر کس می‌داند که واژه همان کلمه است. کافی است منتقد محترم به کتاب سوم دبستان، به‌ویژه به آخر کتاب و عنوان «واژه‌ها و نام‌های تازه»ی آن، مراجعه نماید.

۲ـ نوشته‌اند در بحث راه‌های شناخت اسم در دستور سوم دبیرستان، چرا توضیح داده نشده که کلماتی هم‌چون صفت از مقوله‌ی دستوری خود گذر می‌کنند و نقش اسم را به خود می‌گیرند. زیرا ممکن است دانش‌آموزان بسیاری از صفات را که نقش اسم می‌پذیرند به دلیل پذیرفتن خصوصیّات فوق، اسم فرض کنند.

حال این‌که در «دستورهای ساختاری» بحث از انواع «کلمه» نیست. زیرا بسیاری از آن‌ها میان اسم، صفت، قید و غیره مشترک‌اند. مثلاً، کلمه‌ی «پیش» چه نوع کلمه‌ای است؟ به تنهایی و جدا از متن مشخّص نیست زیرا نوع آن بسته به کاربردش فرق می‌کند. در مثال «هفته‌ی پیش» صفت است و در مثال «سپاه پیش آمد» قید است. در «پیش او نشستم» حرف اضافه است. در «پیش لباس را دوخت» اسم است. کلمه‌ی «پیش» در همه‌ی این مثال‌ها یکی است امّا مقوله‌ی دستوری آن فرق می‌کند. آیا می‌توان گفت کلمه‌ی «پیش» صفتی است که اسم واقع شده یا اسمی است که قید واقع شده یا... پس نوع بسیاری از واژه‌ها را به تنهایی و جدا از متن نمی‌توان مشخص کرد. مثال دیگر:

کلمه‌ی «خوب» صفت است یا قید؟ دستورنویسان سنّتی می‌گویند صفتی است که می‌تواند قید واقع شود. امّا می‌توان گفت قیدی است که صفت هم واقع می‌شود و درست آن است که «خوب» مشترک میان قید و صفت است. در کتاب‌های لغت معتبر در توضیح کلمه‌ای که دارای چند مقوله‌ی دستوری است می‌نویسند: صفت، قید، اسم. مثلاً در فرهنگ وبستر واژه‌ی Wrong یک‌بار با نوع صفت آمده، یک‌بار با نوع قید، بار سوم با اسم و بار چهارم فعل[1]. کتاب انگلیسی فارسی به

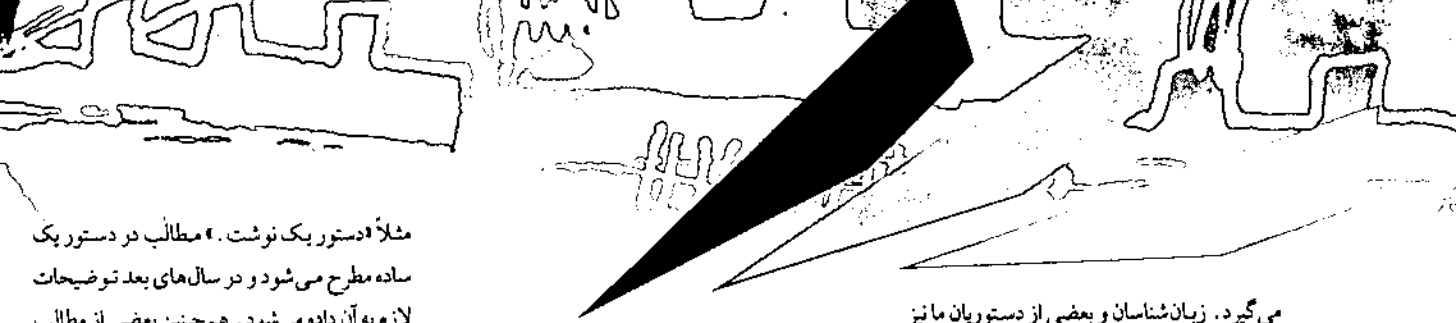
نام فرهنگ معاصر هزاره، نوشته‌ی دکتر حق‌شناس نیز بر همین روال است.

۳ـ نشانه‌های تشخیص اسامی معرفه و نکره به‌طور کامل ذکر نشده و فقط بعضی از آن‌ها هم‌چون «را» برای معرفه و «ی» برای نکره آمده است. درنتیجه دانش‌آموزان در برخورد با بعضی از اسامی نمی‌توانند تشخیص بدهند که اسم مورد نظر معرفه است یا نکره.

نویسنده‌ی مقاله همانند نویسندگان دستور زبان‌های سنّتی قدیم، اسم را به معرفه و نکره تقسیم می‌کند. در این صورت تشخیص معرفه از نکره بسیار آسان است: «نکره» نقش نما دارد و «معرفه» (جز در نقش مفعولی) نقش‌نما ندارد. بنابراین تشخیص نکره از معرفه با این دید بسیار ساده است و برخلاف نظر ایشان نیاز به توضیح ندارد، اگر نیاز به توضیح دارد چرا ایشان ارائه‌ی طریق نکرده‌اند. به هرحال ـ همان‌طور که در دستور دبیرستان آمده ـ اسم یا «معرفه» است یا «نکره» یا «اسم جنس». تشخیص نکره آسان است چون نقش‌نما دارد، امّا تشخیص معرفه از اسم جنس میسّر نیست. زیرا اسم جنس نقش‌نما ندارد. معرفه هم، جز در نقش مفعولی نقش‌نما ندارد. مثلاً در جمله‌ی «سار از درخت پرید» «سار» نکره است امّا در همین جمله «سار» اسم جنس است یا معرفه؟ تشخیص معرفه از اسم جنس با قرینه‌ی ذهنی، ذکری میسّر است زیرا اسم جنس و معرفه نشانه‌ی ساختی خاصی ندارد.

البته طبق تحقیق نگارنده، که آوردن آن مناسب کتاب درسی دبیرستان نیست و در دانشگاه می‌توان آن را مطرح ساخت، «تکیه‌ی جمله» می‌تواند یکی از نقش‌نماها باشد. اگر تکیه‌ی جمله روی واژه‌ی «درخت» باشد، سار معرفه است امّا اگر روی واژه «سار» باشد سار اسم جنس است. هم‌چنین نشانه‌ی جمع می‌تواند معرفه‌ساز باشد: «سارها از درخت پریدند».

۴ـ در صفحه‌ی ۶۶ مجلّه ایرادی گرفته‌اند که درست است، زیرا توضیح داده نشده که «وند» صرفی برخلاف «وند» اشتقاقی واژه‌ساز نیست و حق با ایشان است و این تذکّر جای تشکّر دارد. امّا در مورد «میانوند» نوشته‌اند در کتاب فارسی «ا» در «سراسر» و «تا» در «سر تا پا» میانوند تعریف شده است. حال آن‌که «ا» و «تا» میان دو تکواژ قرار گرفته‌اند. نویسنده‌ی نقد در کتاب‌های زبان‌شناسی خوانده است که «میانوند» در درون واژه ساده قرار



می‌گیرد. زبان‌شناسان و بعضی از دستوریان ما نیز این ادعای غربیان را وحی منزل دانسته‌اند و می‌گویند چون آنان چنین نظری دارند بنابراین در فارسی «میانوند» نداریم.

آیا هرچه زبان‌شناسان غربی گفته‌اند درست است؟ اگر طبق نظر آن‌ها در فارسی «میانوند» نباید وجود داشته باشد پس «ا» در «سراپا» و «تا» در «سرتاسر» و «وا» در «جوروواجور» و «و» در «زدوخورد» (منازعه) چه هستند؟ زبان‌شناسان غربی با زبان فارسی آشنا نبوده‌اند که بدانند در زبان فارسی چیزی به نام «میانوند» در درون واژه غیرساده هم هست. آن‌ها با زبان‌هایی مانند کامبوجی، سودانی و غیره آشنا بوده‌اند که میانوند در درون واژه ساده دارند. لذا بعضی از آن‌ها و نه همه‌ی آن‌ها میانوند را خاص واژه‌ی ساده دانسته‌اند.

امّا در مورد میانوندهای مشترک با حرف اضافه و حرف ربط، چند سال پیش در همایشی در شهر تبریز مسئله‌ی میانوند را با استاد علی‌اشرف صادقی مطرح کردم و گفتم «تا» در «سرتاپا» اگر میانوند نیست پس چیست؟ ایشان گفتند آن را حرف اضافه می‌دانند. گفتم حرف اضافه متمم‌ساز است. یعنی اگر پیش از اسم یا ضمیر قرار گیرد آن را متمّم می‌سازد و آن هم در محدوده جمله: «پارسال تا اصفهان رفتم».

حال آن‌که «تا» در «سرتاپا» واژه‌ساز است نه متمّم‌ساز و محدوده‌ی آن هم واژه است بنابراین «تا» در «سرتاپا» نمی‌تواند حرف اضافه باشد و میانوند است.

پرسیدم «و» در «زدوخورد» اگر میانوند نیست پس آن را چه می‌نامند؟ گفتند حرف ربط. حال آن‌که حرف ربط دو جمله را به هم پیوند می‌دهد و بعضی دو واژه را به هم معطوف می‌سازد، بی‌آن‌که واژه بسازد؛ مثل «علی فقط رفت‌وآمد» که دو جمله است. «رفت و آمد» در این مثال دو فعل است با دو تکیه و «و» هم حرف ربط است. امّا در مثال «رفت و آمد تو یک ساعت طول کشید» در این‌جا «رفت و آمد» اسم است و همانند هر اسم فقط یک تکیه دارد.

به عبارت دیگر کار «و» در این‌جا واژه‌سازی است همانند همه‌ی «وندهای» صرفی. حال آن‌که کار «و» در آن‌جا ربط و عطف است. دلیل دیگر این‌که «و» وقتی میانوند است فقط «ـُ= o» تلفظ می‌شود امّا در صورت حرف ربط بودن می‌توان آن را «و= Va» تلفظ کرد: رفت و برگشت.

از این مثال‌ها که بگذریم «ا» چیست؟ این‌که نه «حرف اضافه» است و نه «حرف ربط» و نه چیزی دیگر. «وا» در «جوروواجور» چیست؟ این‌ها جز «میانوند» چیزی نمی‌تواند باشند.

نگارنده اخیراً مقاله‌ای درباره‌ی وجود «میانوند» در فارسی نوشته است که به‌زودی به چاپ خواهد رسید. زبان‌شناسان غربی که وجود میانوند را خاص واژه‌ی ساده می‌دانند با زبان فارسی آشنا نبوده و از وجود «میانوند» در واژه ساده آگاه نیستند.

ناگفته نماند زبان‌شناسان غربی همه بر این باور نیستند که «میانوند» در درون واژه‌ی ساده قرار می‌گیرد. مثلاً هارتمس می‌گوید «وند» در درون واژه قرار می‌گیرد و نمی‌گوید «واژه‌ی ساده» و مثالی هم که از زبان انگلیسی می‌آورد واژه‌ی ساده نیست؛ مانند:

ahso-blomin-tutely

رک: Dictionary of languages and linguistics, 1973, britain

جورج یول نیز همین نظر را دارد (رک یول، جورج، بررسی زبان، مترجمان: اسماعیل جاوید و حسین وثوقی ۱۳۷۰، ص ۹۵).

۵ـ نوشته‌اند چرا «بی برنامگی» به صورت بی+ برنامه+ گی تجزیه شده است؟ حال آن‌که «گ» میانجی است و باید به‌صورت بی+ برنامه+ گ+ ی تجزیه شود. اولاً در تجزیه‌ی واژه به تکواژها تجزیه‌ی ایشان درست نیست زیرا «گ» میانجی تکواژ نیست. تکواژ کوچک‌ترین واحد معنی‌دار زبان است و «گ» میانجی معنی ندارد.

ثانیاً در دستورهایی که برای سال‌های مختلف نوشته می‌شود نمی‌توان همه مطالب را در یک کتاب مثلاً «دستور یک نوشت.» مطالب در دستور یک ساده مطرح می‌شود و در سال‌های بعد توضیحات لازم به آن داده می‌شود. هم‌چنین بعضی از مطالب در دستور دبیرستان آمده است که شرح و توضیح آن‌ها را در دستور دانشگاه می‌خوانیم. بنابراین در این‌جا «گی» به‌عنوان یک تکواژ آمده است و دانش‌آموز بعداً می‌خواند که «گ» یک میانجی است. آیا باید به دانش‌آموز سال اول دبیرستان، در بحث تکواژ، بحث میانجی را هم بیاموزیم! بحث میانجی در دستور دانشگاه آمده است و جایش آن‌جاست (ص ۱۱۷).

۶ـ در کتاب زبان فارسی ۳ علوم انسانی «بیگاه» کلمه‌ی ساده فرض شده است حال آن‌که از «بی» و «گاه» ساخته شده است.

اگر دستورنویسان سنّتی تفاوت میان دستور «همزمانی» و «در زمانی» را ندانند منتقد که رشته‌ی تحصیلش زبان‌شناسی است باید بداند که دستور «همزمانی» و «در زمانی» دو روش جدا از هم‌اند. واژه‌ای مثل «تشنگی» در بررسی در زمانی از «تشنگ+ای» است. زیرا در زبان پهلوی تشنه، تشنگ بود امّا در بررسی «همزمانی» که گذشته‌ی زبان مورد نظر نیست تشنگی از تشنه+ گ میانجی+ ی (گ میانجی تکواژ نیست) ساخته شده است. در مورد «بیگاه» باید گفت که امروز این واژه کاربرد ندارد (مگر در ترکیب گاه و بیگاه) در فارسی امروز کسی نمی‌گوید «فلانی بیگاه به دیدن من آمد» زیرا معنی آن را نمی‌فهمند و کاربرد ندارد و اهل زبان که اطلاعی از ساخت واژه ندارند آن را ساده می‌بینند نه مشتق از بی+ گاه به معنی بی‌وقت، دیروقت، شبانگاه. بنابراین «بیگاه» در بررسی تاریخی و «در زمانی» مشتق است امّا در بررسی «همزمانی» ساده به حساب می‌آید و این دستور دستور همزمانی است نه تاریخی. ادعای ایشان بر مشتق بودن این کلمه این است که در فرهنگ عمید «گاه» به‌عنوان اسم ساده آمده و با «بی» واژه‌ی مرکب ساخته است!

حال آن‌که فرهنگ‌های لغت، خاصّ واژه‌های فارسی امروز نیست بلکه فرهنگ فارسی دَری است از آغاز تا امروز. برای مثال یک ستون از واژه‌های فرهنگ معین را نقل می‌کنم تا ببینیم هیچ‌کدام از آن‌ها

در فارسی امروز مفهوم نیست: «اپرویز، ایسان، ایشک، ایگانه، ایرنداخ، ایشه، ایون». در همین فرهنگ معنی واژه‌ی «آسمان» به صورت آس + مان تجزیه شده است حال آن‌که امروز «آس» به معنی سنگ مفهوم نیست. هم‌چنین «آفتاب» از آف + تاب دانسته شده و «آفرنگان» از «آفرن + گان» که نه تنها اجزایش برای ما مفهوم نیست بلکه معنی آن، که به نمازهایی در آیین زردشتی گفته می‌شده، نیز نامفهوم است. بنابراین به استناد فرهنگ عمید نمی‌توان گفت که «بیگاه» واژه‌ی ساده نیست زیرا چنان‌که گفتیم در فارسی امروز کسی نمی‌داند بیگاه یعنی بی‌وقت، شبانگاه، ...

ایشان واژه‌ی «تکاپو» را هم به استناد فرهنگ عمید مشتق مرکب می‌دانند در حالی که از نظر فارسی زبانی که با لغت و گذشته‌ی آن آشنا نباشد واژه‌ی ساده است.

واژه‌ی «دوپهلو» برخلاف نظر ایشان، هم می‌تواند «صفت» باشد و هم «اسم». صفت است در «شیء دوپهلو». اسم است در «دو پهلو را برداشت». واژه‌ی «نوجوان» نیز چنین است.

ایشان بر این جمله ایراد می‌بینند: کلیه‌ی واژه‌هایی که تحت عنوان صفت می‌آیند در صورتی که وابسته‌ی اسم باشند صفت‌اند. مثلاً واژه‌ی «جوان» هم می‌تواند «صفت» باشد و هم «اسم». این واژه‌ها اگر تحت عنوان «صفت» بیایند صفت هستند؛ مانند اسب جوان نه اسب پیر امّا اگر تحت عنوان «اسم» بیایند اسم هستند: «این اسب پیرمرد است و آن هم اسب جوان»؛ یعنی اسب فردی که جوان است.

۷ـ ضمیر به‌جای «اسم» نمی‌آید بلکه به‌جای گروه اسمی می‌آید. مثلاً در جمله‌ی «مرد مؤدّب ورزشکار آمد» اگر به‌جای اسم ضمیر بگذاریم جمله به صورت «او مؤدّب و ورزشکار آمد» حاصل می‌شود که از لحاظ دستوری صحیح نیست. در پاسخ باید گفت صحیح نبودن این مثال ناشی از این نیست که ضمیر به جای اسم می‌آید. بلکه اشکال از آن است که ضمیر صفت نمی‌گیرد (البته ضمیر اول شخص و دوم شخص مفرد در زبان فارسی صفت می‌پذیرد: من بیچاره) بنابراین نادرستی نظر منتقد محترم روشن است. از طرفی در جمله‌ی «من علیٰ را دیدم» اگر به‌جای گروه اسمی «علی را»، «او» بگذاریم نادرست است: «من او دیدم». ضمن این‌که ضمیر به جای اسم می‌نشیند و درحقیقت معادل آن است: «علی آمد = او آمد». اما اگر به‌جای گروه اسمی بیاید معادل آن نیست. «مرد مؤدّب ورزشکار» معادل «او» نیست زیرا صفت‌های «مرد» را ندارد.

۸ـ یک نوع قید به عنوان «قید نشانه‌دار» پیشوندی آمده است که در دستورهای دیگر این پیشوند را «حرف اضافه» دانسته‌اند. حال این‌که در دستورهای دیگر اشکال است نه در این دستور. زیرا در جمله‌ی «او را به ندرت می‌بینم» «به» حرف اضافه نیست بلکه پیشوندی است که از اسم «ندرت» قید مختص ساخته است، معادل ندرتاً. «به‌ندرت» یک واژه است که از دو تکواژ ساخته شده برخلاف «به خانه»، «به دبیرستان» و «به او» که متمّم هستند.

۹ـ آقایان صادقی و ارژنگ در دستور خود، افعالی هم‌چون «بود، باشد، است، دارد، داشت، خواهند شد، شده باشد و...» را فعل معین نامیده‌اند و افعال کمکی از نظر آن‌ها افعالی است که به کمک اسم، صفت و قید و جز آن فعل مرکب می‌سازند، حال چرا در دستور دبیرستان، یک فعل کمکی معادل «فعل معین» به کار رفته است؟

این اشکال نیز منطقی نیست زیرا همه در دستورهای فارسی «فعل معین» و «فعل کمکی» را معادل هم به‌کار برده‌اند و تنها در دستور صادقی و ارژنگ فعل کمکی را به معنی خاص به‌کار برده‌اند.

۱۰ـ چرا در کتاب زبان فارسی ۱ نوشته شده: در ماضی نقلی سوم شخص مفرد، معمولاً «است» حذف می‌شود؟ چرا گفته شده «معمولاً» حال آن‌که باید گفته می‌شد «گاهی» و آن هم به قرینه‌ی لفظی یا معنوی.

برخلاف نظر ایشان در فارسی گفتاری، در سوم شخص مفرد، ماضی نقلی «است» همیشه حذف می‌شود و آمدن آن غیرعادی است. در فارسی نوشتاری هم معمولاً حذف می‌شود، مگر در نثر ادیبانه که گرایش به گذشته دارد و حذف نکردن آن عادی است. امّا در فارسی نوشتاری معیار، حذف «است» از سوم شخص ماضی نقلی کاملاً عادی است.

ضمناً آن‌چه در دستورها به عنوان «قرینه‌ی معنوی» می‌آید یعنی چه؟ قرینه‌ها چهارگونه‌اند. قرینه‌ی لفظی: (علی آمد و کتاب را آورد) به جای (علی آمد و علی کتاب را آورد)؛ قرینه‌ی حضوری: (آمد) به‌جای (علی آمد)، وقتی که منتظریم علی بیاید و می‌بینیم که از دور دارد می‌آید؛ قرینه‌ی ذهنی، مثلاً قرار بوده کسی ساعت هشت از سفر برگردد. اطلاع می‌دهیم (ساعت ده برمی‌گردد)؛ قرینه‌ی متنی مثل (حافظ خوش می‌سراید) یعنی حافظ شعر می‌گوید زیرا «سرودن» به معنی «شعر گفتن» است.

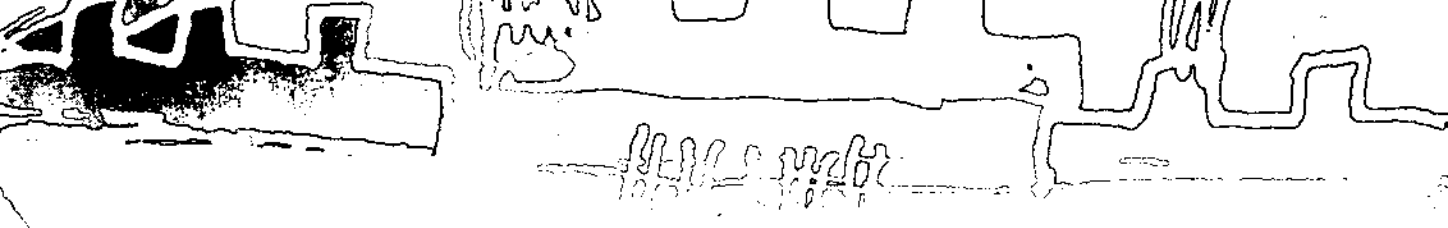
بنابراین، حذف فعل «است» در سوم‌شخص ماضی نقلی ربطی به قرینه‌ها ندارد، بلکه گونه‌ی آزاد است به این صورت که هم جمله‌ی «فرهاد آمده است» معمول است و هم «فرهاد آمده».

۱۱ـ در صفحه‌ی ۲۱ کتاب زبان فارسی ۱، جمله‌ای به این صورت ارائه شده است: مرغان دریایی پریده بودند. در این تمرین خواسته شده است نام هریک از اجزای جمله نوشته شود و بعد می‌افزایند هدف نویسندگان از این تمرین این بوده است که «بودند» در این‌جا فعل ربطی فرض شود و «پریده» به‌عنوان مسند.

در پاسخ باید گفت فرضی در کار نیست. نویسندگان فقط پرسیده‌اند و پاسخ‌ها در بعضی مسند است و در بعضی مسند نیست.

۱۲ـ سپس به استناد تعریف «فعل مرکب» از نظر دکتر دبیرمقدم، نوشته‌اند: در جمله‌ی «صیادی از رودخانه ماهی گرفت» «ماهی» مفعول نیست بلکه «ماهی گرفت» فعل مرکب است و با استناد به این نظر نادرست می‌خواهد بگوید هر مفعولی که «را» نداشته باشد «فعل مرکب» می‌سازد، مثل «فرهاد آپارتمان خرید، میز خرید، جارو خرید، میخ خرید، خودکار خرید و...» در این صورت در زبان فارسی بی‌نهایت «فعل مرکب» وجود دارد.

چند مثال دیگر: غذا داد. سیب داد. آناناس



داد. هلو داد. کتاب داد. سماور داد. قیچی داد. بیل داد. عسل داد. گوسفند داد. ... هم‌چنین ماهی گرفت. کتاب گرفت. قرمه‌سبزی گرفت. میگو گرفت. کیوی گرفت و...

نادرستی این نظر روشن‌تر از آن است که نیاز به استدلال داشته باشد. چون مفعول می‌تواند معرفه باشد و در این صورت نشانه معرفه (را) می‌گیرد: علی کتاب را خرید و می‌تواند نکره باشد: علی کتابی خرید. در این صورت نقش‌نمای نکره در مفعول (ی یا ی را) می‌گیرد و نیز می‌تواند اسم جنس باشد: «علی کتاب خرید» که نقش‌نما نمی‌گیرد. چرا «کتاب خرید» را فعل مرکب بگیریم. تنها به این دلیل که نشانه‌ی معرفه یا نکره ندارد. این چه استدلالی است که در جمله‌ی مثلاً «علی کتاب را خرید» کتاب معرفه است امّا اگر «را» را حذف کنیم یعنی معرفه را به اسم جنس بدل کنیم فعل مرکب می‌شود!

۱۳ـ دکتر باطنی sentence انگلیسی را به «جمله» ترجمه کرده‌اند و clause را به «بند»؛ مثلاً «اگر معمار این ساختمان را می‌شناسی لطفاً اسم و آدرسش را به من بگو» را جمله می‌داند که از دو بند: «اگر معمار... می‌شناسی» و «لطفاً اسم و... بگو»، درست شده است؛ به عبارت دیگر اصطلاح «بند» را اول‌بار دکتر باطنی به‌کار برده‌اند.

درپاسخ باید گفت در جامعه‌ی ما «بند» ناآشناست و به‌جای «بند»، جمله می‌گویند. زیرا می‌گویند به تعداد فعل جمله وجود دارد. چون اصطلاح «بند» برای جامعه‌ی ما ناآشناست و نگارنده ضمن تدریس، این را تجربه کرده بود لذا اصطلاح جمله را برای clause به کار بردم و اصطلاح جمله‌ی مستقل را برای sentence، چون هم مفهوم را بهتر می‌رساند، و هم جامعه به‌راحتی آن را پذیرفت. زیرا با باور آن‌ها مغایرتی نداشت. پس به کار بردن «جمله» به‌جای «بند» به دلیل فوق بوده است.

۱۴ـ جمله‌ی «جملات هم‌پایه مختص جمله‌های مستقل است» درست نیست.

حق با ایشان است. حرف حق را باید پذیرفت و جای سپاس است و باید «جمله‌های هم‌پایه جمله‌های مستقلی هستند» به این صورت اصلاح شود: جمله‌های مستقلِ هم‌پایه مرکب نیستند زیرا هیچ جمله‌ی مستقلی جزئی از جمله‌ی مستقل دیگر نیست.

به هر حال، جمله‌های وابسته هم می‌توانند هم‌پایه باشند: «به او گفتم که برود و نامه را پست کند» که یک جمله مستقل مرکب است با دو وابسته‌ی هم‌پایه. امّا «به بیمارستان رفتم که دوستم را عیادت کنم و برگشتم» جمله اوّل مرکب است و جمله بعد مستقل است.

۱۵ـ در مبحث «معلوم و مجهول» به استناد نظر دکتر دبیرمقدم نوشته‌اند: جمله‌ی «کتاب گلستان به‌وسیله سعدی نوشته شده است»، غلط نیست.

مسئله این است که هر زبان ویژگی‌های خاص خود را دارد. در زبان فارسی اولاً فعل مجهول کاربرد زیادی ندارد و به جای آن از شناسه مبهم (ـَند) = «and» با فعل معلوم استفاده می‌شود. مثلاً به‌جای «جیب علی زده شده» می‌گویند «جیب علی را زده‌اند» هم‌چنان‌که در کلیله و دمنه بهرامشاهی معادل فعل مجهول «حُکی» عربی «آورده‌اند» آمده است، نه «آورده شده است».

ضمن این‌که در زبان فارسی در صورتی فعل مجهول را به‌کار می‌برند که نهاد آن مشخص نباشد یا نخواهند آن را مشخص کنند: «غذا خورده شد» امّا در زبانی مثل انگلیسی حتّی اگر نهاد هم معلوم باشد فعل را می‌توان به صورت مجهول به‌کار برد؛ مانند این جمله:

This letter was written by Jack

که ترجمه‌ی درست فارسی آن چنین است: «جک این نامه را نوشته»، امّا کسانی که فارسی و فن ترجمه را نمی‌دانند و لفظ به لفظ ترجمه می‌کنند آن را چنین ترجمه می‌کنند: این کتاب توسط جک نوشته شده.

در دستور دبیرستان آمده که این نوع ترجمه با روح زبان فارسی منافات دارد. شک نیست که مترجمان باید از آوردن این گونه جمله‌ها پرهیزند زیرا این گونه جمله‌ها در فارسی کاربرد ندارد. ممکن است گفته شود این گونه جمله‌ها را گاهی مترجمان ناآگاه به‌کار می‌برند. بلی ممکن است امّا واقعیت این است که نه در فارسی نوشتاری و نه گفتاری این گونه جمله‌ها کاربرد ندارد و کاربرد آن‌ها نادرست است. شاید زمانی این شیوه در فارسی رایج شود. البته در آن صورت ناچار دستورنویس تجدیدنظر می‌کند. زیرا دستور زبان تجویزی نیست. امّا این گونه جمله‌ها فقط در ترجمه‌های غلط دیده می‌شود و نادرست است.

البته جای تعجّب است که آقای دکتر دبیری مقدم چرا این گونه جمله را درست می‌پندارند، حال آن‌که نه با روح زبان فارسی مطابقت دارد و نه فارسی‌زبانان آن‌ها را به کار می‌برند.

۱۶ـ نکته‌ی دیگر آوردن نقش‌نمای مفعولی «را» پس از جمله‌های موصولی است؛ مثل «کتاب داستانی که هفته‌ی پیش منتشر شده بود را خریدم.» روال عادی این گونه جمله‌ها که طی قرن‌ها کاربرد داشته به این صورت است: «کتاب داستانی را که هفته پیش منتشر شده بود خریدم» چنان‌که می‌بینیم جمله‌ی اوّل نه‌تنها در گذشته به همین صورت کاربرد داشته بلکه اکنون نیز اکثر مردم آن را به همین صورت به‌کار می‌برند. ضمناً جمله‌ی موصول هرچه طولانی‌تر باشد آوردن «را» پس از آن غیرعادی‌تر است: «کتاب داستانی که دو هفته پیش از برگشتن شما از سفر منتشر شده بود را خریدم.»

در این مورد هم نه به استناد این‌که هیچ‌گاه در زبان فارسی آوردن «را» پس از جمله‌ی موصول کاربرد نداشته بلکه به استناد این‌که کاربرد آن عادی و رایج نیست، پرهیز از کاربرد آن توصیه شده و صورت دیگر صحیح به‌شمار آمده است.

در این مورد نیز اگر کاربرد «را» پس از جمله‌ی موصول رایج شد باز دستورنویس باید آن را بپذیرد.

۱۷ـ نوشته‌اند دکتر خانلری معتقد است که فعل برای تمام شدن محتاج متمّم نیست. راست است که مرحوم دکتر خانلری مردی فاضل، ادیب، شاعر و محقق بود امّا در این مورد اشتباه کرده است و کیست که اشتباه نکند. مهم این است که انسان کم اشتباه کند. ببینید فعل در جمله‌ی «پروین می‌نازد» به متمّم نیاز دارد مثلاً «پروین به پدرش می‌نازد» و بدون متمّم معنی جمله ناقص است. آیا واقعیّت را باید بپذیریم

یا نظر دکتر خانلری را؟ آیا شما خود حرف دکتر خانلری را می‌پذیرید؟

۱۸ـ هم‌چنین نوشته‌اند در صفحه‌ی ۱۹ زبان فارسی آمده است که «متمّم گروه اسمی است که پس از حرف اضافه بیاید و معنای فعل بدون آن ناتمام باشد» حال آن‌که باید گفته می‌شد «متمّم فعل گروه اسمی است که...»

موردی که منتقد اشاره کرده است در دستور دبیرستان مربوط به بحث اجزای جمله است. یعنی اجزائی که فعل به آن‌ها نیاز دارد: نهاد، مسند، مفعول و متمّم. بنابراین منظور از متمّم در این‌جا جز «متمّم فعل» نیست زیرا کل بحث درباره‌ی آن است. به عبارت دیگر خواننده‌ی کتاب، دانش‌آموز یا معلّم، با وجود عنوان مبحث و مثال که برای متمّم آمده به خوبی متوجّه است که منظور از متمّم، متمّم فعل است. البته اگر متمّم فعل می‌آمد بهتر بود. هرچند اشکال اساسی نیست.

۱۹ـ نوشته‌اند میرعمادی گروه‌های جمله را تقسیم کرده است به گروه اسمی، گروه حرف اضافه‌ای، گروه قیدی، گروه فعلی و ایراد می‌گیرند که چرا در دستور دبیرستان گروه حرف اضافه‌ای نیامده است؟ در پاسخ باید گفت دستور دبیرستان برمبنای نظریه‌ی ساختاری است و در دستور ساختاری گروه‌های سازنده‌ی جمله به فعلی، اسمی و قیدی تقسیم می‌شوند. هم‌چنان‌که در کتاب توصیف ساختمانی دستور زبان دکتر باطنی تقسیم شده است. بنابراین در دستور دبیرستان می‌باید گروه‌ها به اسمی، فعلی و قیدی تقسیم شوند. از طرفی کتاب دکتر میرعمادی براساس نظریه‌ی حاکمیّت و مرجع گزینی است و نام کتاب نحو زبان فارسی بر پایه‌ی نظریه‌ی حاکمیّت و مرجع گزینی است و در این صورت گروه‌ها به چهار نوع تقسیم شده‌اند: فعلی، رسمی، قیدی، حرف اضافه‌ای.

۲۰ـ نوشته‌اند چرا در دستور دبیرستان، ضمایر و صفات جانشین اسم در جایگاه هسته نیامده است؟

اولاً «ضمیر» به عنوان «هسته‌ی گروه اسمی» در کتاب فارسی یک آمده (ص ۱۰۰) و در کتاب فارسی دو هم با توضیحات بیش‌تر آمده است (ص ۱۲۴).

ثانیاً مسئله‌ی صفت جانشین اسم نکته‌ای است که دستوریان سنّتی به آن معتقدند و بی‌اعتبار است. این نکته، امّا نه به این صورت که دستورنویسان سنّتی معتقدند، در دستور ۲ دانشگاه خواهد آمد و جایش در دستور دبیرستان نیست. زیرا هر نکته‌ی دستوری را نمی‌توان در دستور دبیرستان آورد و در کتاب فارسی ۱ دبیرستان نباید تمام مطالب دستوری فارسی آورده شود.

۲۱ـ نوشته‌اند در «دستور صادقی و ارژنگ» بدل، متمّم اسم و جمله‌ی ربطی توضیحی آمده است، چرا در این دستور نیامده است؟

پاسخ این است که در زبان فارسی ۳ شاخه‌ی نظری سال ۱۳۸۱ صفحه‌ی ۱۱۰ نه تنها «بدل» آمده است بلکه تکرار و معطوف هم آمده است؛ منتها به‌عنوان نقش‌های تبعی نه وابسته زیرا بدل وابسته‌ی گروه اسمی نیست بلکه نقش آن تابع گروه اسمی پیش از خودش است. مثلاً در جمله‌ی «برادرم علی با تو صحبت خواهد کرد»، «برادرم» نقش نهادی دارد و «علی» هم که بدل است تابع آن است؛ یعنی نقش نهادی دارد. «من پایتخت چین، پکن را دیده‌ام». «پایتخت چین» مفعول است «پکن» هم مفعول است. اتفاقاً این نکته یکی از مزایای این دستور است، زیرا بدل وابسته نیست.

۲۲ـ بنابر گفته‌ی باقری «ها» و «ی» نکره وابسته‌ی پسین نیستند. در دستور صادقی و ارژنگ این دو وابسته‌ی پسین به حساب آمده‌اند (ر. ک. دستور سوم متوسطه فرهنگ و ادب، ۱۳۶۰، صفحه‌ی ۱).

باید پذیرفت که این اشکال وارد است زیرا اگرچه در دستور صادقی و ارژنگ «ی» نکره و نشانه‌های جمع وابسته پسین به‌شمار آمده‌اند امّا نظر باقری درست است. این‌ها وندهای صرفی‌اند و وابسته‌ی پسین نیستند.

۲۳ـ در دستور دبیرستان ویژگی‌های فعل پنج‌تاست: شخص، زمان، گذر، معلوم و مجهول و وجه. نوشته‌اند «نمود» یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های فعل محسوب می‌شود و وجودش در بین ویژگی‌های فعل ضروری است.

خلاف نظر منتقد، «نمود» وجودش هیچ ضرورت ندارد. برخلاف پنج ویژگی‌ای که در دستور آمده است. زیرا فعل‌هایی که نمود استمرار دارند در بحث زمان افعال آمده است، بنابراین بود و نبود اصطلاح «نمود» در دستور فارسی فرقی نمی‌کند. به همین دلیل در دستورها از جمله، در کتاب «توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی دکتر باطنی» نیامده است و تا آن‌جا که نگارنده می‌داند در دستور (به قول منتقد) صادقی و ارژنگ آمده است. از طرفی در آن‌جا هم ذکر شده است که در زبان فارسی نمود مستمر [ماضی مستمر، مضارع مستمر، ماضی نقلی مستمر] مربوط به زبان گفتار است و در زبان ادبی دیده نمی‌شود.

۲۴ـ آخرین اشکال: افعال دووجهی افعالی هستند که هم می‌توانند ناگذر و هم گذرا به‌کار روند، بدون آن‌که در ساخت و معنی آن‌ها تغییری ایجاد شود؛ مانند «غذا پخت» (ناگذر) و «مادر غذا پخت» (گذرا). چنان‌که می‌بینیم معنای فعل تغییر نکرده، تفاوت در ناگذر و گذرا بودن است.

عجیب است که ایشان معتقدند فعل‌های دووجهی از لحاظ معنایی با هم تفاوت‌هایی دارند. در دو جمله‌ی فوق معنی «پختن» فرق دارد و گذرا و ناگذر بودن تفاوت آن‌هاست.

ناگفته نماند مقصود ما از ذکر عدم تفاوت معنایی در فعل‌های دووجهی این است که تصور نشود فعل‌هایی مانند «گرفتن» دووجهی است. زیرا هم به‌صورت ناگذر به‌کار می‌رود، مانند «باران گرفت» و هم به‌صورت گذرا: «علی کتاب را گرفت».

فعل «گرفت» برخلاف مثال‌های بالا دووجهی نیست زیرا در مثال اوّل معنی شروع شدن دارد و در مثال دوم معنی «اخذ کردن» بنابراین با وجود این‌که در این دو مثال فعل «گرفت» صورت واحد دارد از لحاظ معنی کاملاً متفاوت است.

زیرنویس.....

1. Webster's Third New International Dictionary Wrong

چکیده:
مؤلف، پس از ذکر دلایل متعدد، به این نتیجه رسیده است که توضیح کتاب درسی تاریخ ادبیات ایران و جهان (۱) در مورد مفهوم قرون وسطا و ارتباط آن با عصر رنسانس بسیار گنگ، ناقص و حتی گمراه کننده است و از بیان تاثیر مسلمانان در تفکرات جدید غرب، که به انسان گرایی آنان منجر گردیده، غفلت شده است.

* مهدی عصاره

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

قرون وُسطا
در تاریخ ادبیات ایران و جهان ۲

کلید واژه‌ها: یونان، تروجا، قرون وسطا، رنسانس، انسان گرایی، جنگ‌های صلیبی، مسلمانان

جامعه‌ی اروپا در عصر رنسانس نسبت به قرون وسطا دچار تغییراتی شد که اهم آن‌ها عبارت‌اند از:

۱. رشد شهرنشینی و قدرت یافتن شهرنشینان

۲. افزایش قدرت پادشاهان و ضعف فئودال‌ها

۳. انسان گرایی و خردگرایی

۴. رشد تجارت و حرفه‌ها

۵. اکتشافات جغرافیایی[۱]

باید دانست که بخش مهمی از این دستاوردها نتیجه‌ی برخورد مسیحیان قرون وسطا با مسلمانان در جنگ‌های صلیبی است. اولین جنگ صلیبی، پس از پیشروی مسلمین در اسپانیا و نفوذ فرهنگ اسلامی در اروپا، که خطری برای پاپ و حاکمان بَربَر اروپا محسوب می‌شد، از سال ۱۰۹۹ میلادی شروع گردید. در هنگامه‌ی این جنگ‌ها، کشور ایتالیا و خصوصاً بندر «بُندقیّه» ـ نام قدیم اسلامی «ونیز» ـ در کمال خون‌سردی به تجارت با مسلمانان پرداخت و «ونیز» آغازگر تجارت و ورود اجناس ملل مختلف (مانند شکر، قهوه، کاغذ، ادویه و پارچه‌ی پنبه‌ای) و اختراعات مسلمین (نظیر قطب‌نما) به اروپا شد.[۲] بهتر است دراین خصوص از زبان یک اروپایی بشنویم: «اَهمّ پیروزی بُندقیّه به سبب رابطه‌ی رفت و آمد و رابطه‌ی داد و ستد بین آسیا، اروپا و آفریقا بود که کشورهای اسلامی آن را به وجود آوردند. این رابطه، تجارت ایتالیا را اوج داد و به کمک تجارت ایتالیا، تجارت آلمان، فرانسه و هلند هم به قدرت و شکوفایی رسیدند... این رشد تا انگلستان و کشورهای اسکاندیناوی هم رسید و شهرهای این سرزمین‌ها تحرّک و رشد غیرقابل تصوری یافتند»[۳]. پیشرفت در تجارت تنها به گسترش بازار داد و ستد محدود نماند بلکه به زبان و فرهنگ اروپایی نیز سرایت کرد. در زبان آلمانی به کلمات زیادی برمی‌خوریم، که به اذعان دکتر هونکه، از طریق مسلمین به این زبان وارد شده‌اند مانند سوکر Zücker (شکر)، کرافه Kraffe (پارچ فارسی که از قُرابه‌ی عربی گرفته شده)، بَنانن Bananen (موز که از آلبنان عربی گرفته شده)، سوربت sorbett (شربت)، آراک Arrak (عرق گیاهی که از عَرَق عربی گرفته شده) و...[۴]. علاوه براین، علومی مانند جبر، مقابله، مثلثات، شیمی و مکانیک، که مسلمانان وضع کرده بودند، به اروپا

متقل شد و نتیجه‌ی مطالعات و اکتشافات مسلمانان در جغرافیا، هیئت، پزشکی، داروشناسی، داروسازی و زیست‌شناسی دراختیار اروپائیان قرار گرفت. هم‌چنین معلومات یونانیان باستان، پس از این‌که ترجمه‌ی متون از لاتین به عربی توسط مسلمانان رواج یافت، از طریق ایتالیا در سراسر اروپا گسترده شد. اروپائیان درخلال جنگ‌های صلیبی با فرهنگ و روحیات آزاداندیش و واقع‌بین مسلمین آشنا شدند و تحت تأثیر قرار گرفتند. این آشنایی‌ها ادامه یافت تا این‌که در قرن دوازدهم میلادی، به تصدیق اروپائیان، برتری فکری دانشمندان اسلامی بر بزرگان معارف مسیحی کاملاً مسلّم گردید.[۵] در نتیجه روشنفکران اروپا علیه محدودیت‌های اعمال شده از سوی کلیساهای متحجّر قیام کردند و تهمت‌های ارتداد را به جان خریدند. در قرن سیزدهم کم‌ترین مخالفت با عقاید کلیسا خروج از دین محسوب می‌شد و مجازات‌های سختی به همراه داشت.[۶] اما این سخت‌گیری‌ها نه تنها از عزم روشنفکران و متفکران اروپایی قرن سیزدهم در دست‌یابی به آزادی اندیشه و واقع‌گرایی کم نکرد بلکه آنان را معتقد ساخت که عقل و فکر بشری قادر به درک حقایقی است که در این جهان وجود دارد، هر چند کلیسای قرن سیزدهم از طرح آن حقایق خودداری می‌کند. این خود، زمینه‌ی مناسبی برای طرح مسئله‌ی اومانیسم (فرهنگ‌گرایی انسانی) و انسان‌گرایی غربی درغرب گردید. بعدها، درقرن شانزدهم، این اعتراضات علمی در کنار مسائل معنوی و اقتصادی و سیاسی دیگر به حرکت‌های اعتراض‌آمیزی از درون کلیسا منجر شد. بارزترین فرد معترض (پروتست) در این دوره لوتر (۱۴۸۸ ـ ۱۵۴۶ میلادی) است

که نسبت به خرید و فروش بهشت و مسائل دیگر، از جمله انحصار تفسیر و ترجمه‌ی کتاب مقدس در میان کاتولیک‌ها، معترض شد و اعلام کرد پاپ نیز از اشتباه و خطا مصون نیست.[8]

از آن جایی که لوتر هم‌چنان به بسیاری از اصول کلیسا پای‌بند بود، از سال ۱۵۴۷ و بعد از مرگش، میان پروتستان‌ها و دانشمندان اومانیست اختلاف ریشه‌دارتر شد. زیرا اومانیست‌ها به خلاقیت فکر بشری و امکان ترقی و تعالی آدمی، بدون حمایت و نقش کلیساها، اطمینان داشتند. این طرز تفکر در دوران رنسانس و کلاسیک پایه‌ی تفکر ادبیات اروپا شد. در حالی که پروتستان‌های معتقد به مسیحیت، با وجود اعتقاد به تجربه‌ی آزاد و تفسیر شخصی متون مقدس، باور داشتند که طبیعت فاسد بشری شایسته‌ی نجات و ترقی و تعالی در این جهان نیست. این تفکر در دوران رومانتیسم ادامه یافت[9] و بعد از مدتی مسیر

این دو دسته آن‌چنان از هم دور شد که اومانیست‌ها دیگر به پروتستانیسم هم بی‌توجه شدند.

در این جا برای جمع‌بندی مطالب، بخشی از کتاب با ارزش «ریشه‌ی اقتصادی رنسانس» از مجموعه سخنرانی‌های معلم شهید دکتر علی شریعتی از نظرتان می‌گذرد: «وقتی کاتولیک، جهان‌گرایی را از اسلام می‌گیرد؛ پروتستانتیسم می‌شود و پروتستانتیسم به قول ماکس وبر عامل رشد و تحول جامعه‌ی اروپا و عاملی جهت تغییر جهان‌بینی و تغییر مذهب بوده است. در این میان بورژوازی [بخش تاجر مسلک و دوره‌گرد]* به عنوان طبقه‌ی متوسط، در مقایسه‌ی با دو طبقه‌ی متناقض ارباب و رعیت در دوره‌ی فئودالیته، موفق شد بر اثر تماس تجاری و اقتصادی و فنی و تکنیکی با جامعه‌ی اسلامی در جنگ‌های صلیبی قرون ده و یازده و دوازده، به آگاهی‌های تازه دست یابد. پس، رنسانس تنها بازگشت به دوره‌ی طلایی یونان و پروتست و اعتراض علیه کاتولیک و یا نابود کردن نظام منحط فئودالیته به وسیله‌ی رشد بورژوازی نیست، بلکه موجب گردید چنین تمدن عظیمی در اروپا شکل بگیرد و چنان دوره‌ی منحطی در اروپا نابود شود. از طرف دیگر، پروتست کردن (اعتراض) علیه نقاط ضعف و انحراف مذهب سنّتی، خود عاملی اساسی در ایجاد تمدن جدید گردید. تمدن جدید با نفی و ترک مذهب به وجود نیامد بلکه با تغییر بینش مذهبی بود که ایجاد شد و گسترش یافت. تجربه‌ی اروپا در جامعه‌ی مذهبی نشان داد که روشنفکران، مذهب را کنار نگذاشتند و اگر کنار می‌گذاشتند کلیسا مردم را در برابر آنان علَم می‌کرد. آن‌چه مسلّم است این است که روشنفکران با تغییر بینش مذهبی موجب احیای آن شدند.[10]

با چنین بینش و فضای بازی اومانیست‌های اولیه توانستند حرف‌هایشان را راحت‌تر بزنند و در جهت خدمت به انسان و انسانیت گام‌هایی بردارند.

با توجه به مطالب ارائه شده، پیش‌نهاد می‌شود جمله‌ی کتاب درسی این‌گونه اصلاح گردد:

افول قدرت مطلقه‌ی پاپ‌های مسیحی قرن چهاردهم در اندیشه و عمل، و رویارویی کلام، فلسفه، هنر و ادبیات با طرز تفکر این بخش از اجتماع، نتیجه‌ی تجربه‌ی بورژوازی تجارت با مسلمین و اعتراضی (پروتست) است که بر اثر آشنایی اروپای قرون وسطا با جهان‌گرایی اسلامی در طول جنگ‌های صلیبی نصیب آنان شده است و همین آشنایی «سرآغازی[11] شد تا روشنفکران اروپا به فکر آزادی و انسان‌گرایی بیفتند و آن‌چه را پاپ‌های مسیحی قرن یازدهم به بعد از آحاد جامعه‌ی مسیحی طلب کرده بودند، به دست آورند».

یادداشت‌ها

۱. تاریخ ایران و جهان (۱) ص ۳۵۸، چاپ ۱۳۸۰.
۲. همان، ص ۳۵۴.
۳. فرهنگ اسلام در اروپا، ص ۶۰، و نیز تاریخ ایران و جهان (۱)، ص ۳۵۴ـ ۳۵۳، چاپ ۱۳۸۰.
۴. همان، ص ۳۳ـ ۳۰ که ۷۶ مورد از این گونه کلمات در آن‌ها ذکر شده‌اند.
۵. نظری در تاریخ ادیان، ص ۳۱۵؛ و تاریخ ایران و جهان (۱)، ص ۳۵۵، چاپ ۱۳۸۰.
۶. نظری در تاریخ ادیان، ص ۳۱۷.
۷. همان، ص ۳۲۰ـ ۳۱۹.
۸. همان، ص ۳۰۲ـ ۳۰۱ و ۳۲۰.
۹. همان، ص ۳۲۰.
۱۰. ریشه‌ی اقتصادی رنسانس، ص ۶۷ـ ۶۶.
۱۱. برگرفته از کتاب «جریان‌های بزرگ در تاریخ اندیشه‌ی غربی»، ص ۴۵، چاپ ۱۳۸۰.
* عبارت داخل قلاب از نگارنده‌ی این سطور است.

منابع و مآخذ

۱. لوفان بومر، فرانکلین، جریان‌های بزرگ در تاریخ اندیشه غربی، ترجمه حسین بشیریه، تهران،
۲. ترابی، علی‌اکبر، نظری در تاریخ ادیان، امیرکبیر، تهران،
۳. همونکه، زیگرید، فرهنگ اسلامی در اروپا (۲ جلد)، ترجمه مرتضی رهبانی، تهران، ۱۳۶۵
۴. شریعتی، علی، ریشه‌ی اقتصادی رنسانس، تهران، [بی‌تا]
۵. سازمان پژوهش، تاریخ ایران جهان، تهران، سازمان پژوهش وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۸۰

* غلامرضا عمرانی

حذف از زاویه‌ای دیگر

رشد
آموزش زبان
و ادب فارسی
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

چکیده:

در این مقاله، نویسنده محترم که از مؤلفان کتاب فارسی دوره‌ی متوسطه‌اند، کاربرد تکواژ/ واژه‌ی «و» در زبان نوشتار و زبان گفتار تشریح شده و موارد حذف آن بیان گردیده است.

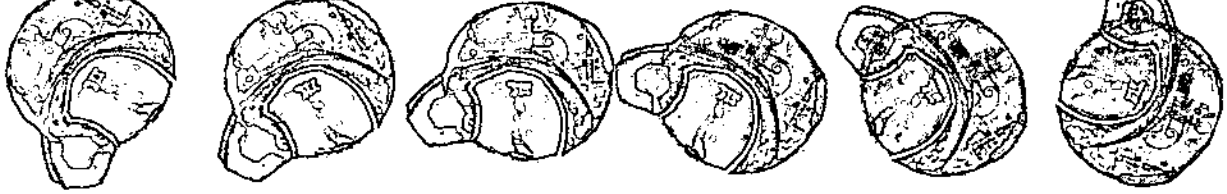
کلیدواژه‌ها: تکواژ/ واژه‌ی «و»، حذف، حرف ربط و پیوند، هم‌پایه، اعداد، مشتق مرکب.

مقوله‌ی حذف یکی از چهار فرایند واجی زبان[1] و شاید از منظر تأثیرگذاری مهم‌ترین آن‌هاست؛ و بیش‌تر از این‌رو که در مرحله‌ی واجی باقی نمی‌ماند و دامنه‌ی آن به بقیه‌ی اجزا و ارکان زبان از تکواژ تا جمله می‌کشد و بر همه تأثیر می‌گذارد؛ بنابراین می‌توان ادعا کرد که حذف از مقوله‌های مهم، اساسی و اجتناب‌ناپذیر همه‌ی زبان‌هاست. هر زبانی در جریان زندگی و تکامل خود دچار نوزایی می‌شود؛ از لوازم و شرایط نوزایی افزایش برخی از واج‌های زبان و کاهش برخی دیگر است.[2]

منظور از کاهش یا حذف در این‌جا از دست دادن واحدهای زبان نیست؛ که آن یک مقوله‌ی دیگری است و مختصر آن که معمولاً زبان‌ها در برابر کاهش یا افزایش واحدهای زبانی بسیار مقاومت می‌کنند و به‌ندرت ممکن است زبانی واج جدیدی از زبان دیگری بپذیرد[3] یا واجی را از دست بدهد.[4]

مقوله‌ی حذف، از تکواژ تا جمله، قابلیت پی‌گیری و بررسی دارد، امّا در این شماره تنها در زمینه‌ی حذف تکواژ/ واژه‌ی «و» سخن خواهیم گفت.

«و» به عنوان تکواژ/ واژه در شمار پرکاربردترین عنصرهای زبانی است و نوع دستوری آن حرف ربط یا پیوند هم‌پایگی است؛ اگرچه برخی از دستورنویسان آن را در کارکردهای متفاوت دارای نام‌های متفاوت دانسته‌اند و به عنوان مثال آن‌جا که اجزای جمله را



به هم می‌پیوسته، «حرف عطف» گفته‌اند و اگر دو جمله را پیوند می‌داده، «حرف ربط یا پیوند»؛ امّا این تقسیم‌بندی نه ضرورتی دارد و نه دارای اعتباری علمی است؛ زیرا در هر صورت به اجزای سخن که پیش و پس از «و» بیایند هم‌پایه می‌گوییم و اگر گاهی از نقش فرعی معطوف در کنار بدل و تکرار سخنی می‌رود، به دلیل همین تقسیم‌بندی است وگرنه معطوف‌ها همیشه هم‌پایه‌ی هم‌اند.[5]

پیوندهای هم‌پایگی

من و شما برای پاسخ دادن به این پرسش و سایر پرسش‌هایی که پیش آمد، باید بیش از این خودمان را مسئول می‌دانستیم و قدم پیش می‌گذاشتیم.

نهادهای هم‌پایه — متمّم‌های هم‌پایه — جمله‌های هم‌پایه

در یک نگاه کلّی گونه‌های تلفظ این تکواژ / واژه را با توجّه به واج پیش از آن می‌توان چنین نشان داد.

ردیف	واج پیش از آن	نمونه	نمونه در گفتار	تلفظ در فارسی معیار گفتاری
۱	صامت از هر نوع	شب + روز	شب va روز	ش-ب-روز
۲	مصوت آ	ما + شما	ما va/o شما	ما o/va شما[7]
۳	مصوت او	بو + رنگ	بو va/o رنگ[8]	بو o/va رنگ
۴	مصوت ای	کشتی + قایق	کشتی va/yo قایق	کشتی yo قایق[9]
۵	مصوت اَ	نه[10] + ...	نه va/o ...	نه o تو (nu) نه o نگمه (nagme)[11]
۶	مصوت اَ	تو + من	تو va/o من	تو o/va من
۷	مصوت ا	دسته + پایه	دسته va/o پایه	دسته o/va پایه

تلفظ این تکواژ / واژه در میان اعداد نیز چنین است:

۱. هنگام عطف اعداد یا جمع بستن آن‌ها جدول بالا در اکثر موارد صادق است؛ یعنی اگر واج پایانی عدد قبلی صامت باشد، تلفظ آن چنین است:

ردیف	واج پیش از آن	نمونه	نمونه در گفتار	تلفظ در فارسی معیار گفتاری
۱	صامت از هر نوع	چهار + پنج	چهار va پنج	چهار-و-پنج

۲. مصوت؛ تنها سه عدد «دو»، «سه»، «سی» و ترکیب‌های آن سه به مصوت ختم می‌شوند که کاربرد آن‌ها نیز هنگام هم‌پایگی چنین است:

ردیف	واج پیش از آن	نمونه	نمونه در گفتار	تلفظ در فارسی معیار گفتاری
۲-۱	مصوت اَ	دو/ سی و دو + شش	دو/ سی و دو va/o شش	دو/ سی و دو o/va شش
۲-۲	مصوت ا	سه/ سی و سه + شش	سه/ سی و سه va/o شش	سه/ سی و سه o/va شش
۲-۳	مصوت ای	سی + پنج	سی va/o پنج	سی o/va پنج[12]

۳. میان اعداد مرکب از بیست و یک و بالاتر هرگز تکواژ اخیر به صورت‌های va/ o/ ظاهر نمی‌شود. صورت رایج آن فقط o است و تنها اگر میان عدد مرکبی عدد سی (۳۰) هم به کار رفته باشد، تلفظ به صورت yo می‌آید: ۲۴۶۳۴ = بیس تُ چهار هزار رُ ششص دُ سی یُ چهار.

۴. در اعداد اعشاری هم تنها تلفظ رایج o و تنها مورد استثنا عدد مرکبی است که عدد سی (۳۰) هم در آن به کار رفته باشد جز آن معمول نیست: ۰/۲۵ بیس تُ پنج صدم، ۰/۳۳۴ سی ص دُ سی یُ و چهار هزارم.

۵. اگر اولین عدد صحیح و دومی اعشاری باشد، تلفظ تکواژ حد فاصل عدد صحیح و عدد اعشاری جز پس از سه مورد دو، سه و سی و اعدادی که این سه شماره رقم پایانی آن‌ها باشد، بدون استثنا o است:

۴/۲۵ چهار و بیست و پنج صدم، ۱۴/۲۵ چهاردَه بیس تُ پنج صدم، ۱۱۷/۳۳ ص دُ هف دَه سی یُ سه صدم، ۴۲۷/۰۴۳ چهار صَ دُ بیس تُ هف تُ چه لُ سه هزارم، ۲/۱۷ دو o/ vo هفده صدم، ۳/۱۷ سه o/ vo هفده صدم،

۶. در واژه‌های مرکب- مشتق[13] از قبیل گیرودار، زدوخورد، مشت‌ومال، بی‌دست‌وپا، بی‌چشم‌ورو، دارونددار، و... که «و» به صورت میان‌وند ظهور می‌کند و اطلاق واژه بر آن جایز نیست[14]، تلفظ آن o است.

موارد حذف:

الف ۱-: زمانی که با همایی دو واژه‌ی سازنده به دلیل سنخیت آن دو (غالباً دو اسم) سابقه‌ای طولانی داشته باشد و جزو ترکیب‌های پرکاربرد زبانی قرار گیرد؛ مثل:

آچار پیچ گوشتی، آراگیرا، آفتابه‌لگن، استکان‌نعلبکی، پدرمادر، پیچ مهره، پیرهن شلوار، تاریخ جغرافی، خربوزه‌هندوانه، خواهر برادر، دفتر دستک، دکون دستگاه[15]، دل جگر، دوادرمان، رادیو تلویزیون، سبک سنگین، سپید سیاه، سرخاب سفیداب، سرخ آبی، سیاه سفید، سیب زمینی پیاز، صداسیما، عروس داماد، فکل کراوات، فلفل زردچوبه، فیزیک شیمی، قاشق چنگال، قلم چکش، قلم دوات، قلم کاغذ، کارد چنگال، کاسه بشقاب، کاغذ قلم، کاغذ مداد، کتاب دفتر، کت شلوار، کره مربا، کله پاچه، گل بته، لحاف تشک، میز صندلی، نخود کشمش، نخود لوبیا، نمک فلفل، نوه نبیره، ...[16]

الف ۲ـ: اسم مصدرها، صفت‌ها و نام مشاغلی که از اسم‌های ردیف الف ـ ۱ ساخته می‌شود؛ مثل:

پیرهن شلواری، خواهر برادری، عروس دامادی، فکل کراواتی، قاشق چنگالی، کاسه بشقابی، کت شلواری، کره مریایی، کله پاچه‌ای، گل بته‌ای، گل بته‌دار، لحاف تشکی، و...

الف ۳ـ: مواردی که دو فعل (معمولاً امر و نهی ۲ ش. م.) و تکواژ میانی آن‌ها[16] اسم بسازند:

بروبیا، بزن‌بکوب، بساز بفروش، بگومگو، بخر بفروش، بگو بخند، بزن در رو، بده بستان، بگیر ببند، ...

الف ۴ـ: مواردی که دو فعل (معمولاً امر ۲ ش. م.) و تکواژ میانی آن‌ها[17] اسم مشترک با صفت بسازند:

بخر بفروش، بگو بخند، بزن در رو، بساز بفروش، ...

الف ۵ـ: اسم‌هایی که از نمونه‌های الف ۳ و الف ۴ ساخته شود:

بساز بفروشی، بخر بفروشی، ...

ب: اتباع

جادو جنبل، کار مار، هله هوله، بچّه مچّه، شلوغ پلوغ، آشغال پاشغال، پیر پاتال

پ: زمانی که بین دو جزء سازنده‌ی اسم میانوند «و» بیاید:

جور واجور به جای جور و واجور، رنگ وارنگ به جای رنگ و وارنگ، کش واکش به جای کش و واکش،

ت: زمانی که اسم دو جنبه‌ی متفاوت از یک مقوله‌ی واحد را برساند:

دینی اعتقادی، سیاسی اجتماعی، سیاسی ایدئولوژی، عملی نظری، کاردانش...

ث: در حال حذف:

شواهد نشان می‌دهد که براساس روند حذف در زبان فارسی تکواژ «و» در حال حذف شدن از ترکیب‌های زیر است:

آب [و] آتش، آب [و] روغن، آموزش [و] پرورش، بار [و] بندیل، بهداشت [و] درمان، جار [و] جنجال چرند [و] پرند، چشم [و] ابرو، حق [و] ناحق، خرید [و] فروش، خوبی [و] بدی، در [و] پنجره، دست [و] دل‌باز، دل [و] دماغ، دل [و] روده، دل [و] قلوه، رفت [و] آمد، شل کن [و] سفت کن، طلا [و] جواهر، کار [و] کاسبی، کم [و] بیش، ماتیک [و] سرخاب، نماز [و] روزه، نیکی [و] بدی، دماغ [و] دهن، گرما [و] سرما، آت [و] آشغال.

سؤال اساسی:

در این شرایط باید این اسم را مرکب نامید یا مشتق مرکب؟ روشن است که تکواژ محذوف «و» در زیرساخت آن موجود است و با توجه به آن تکواژ پنهان باید آن را مشتق مرکب نامید امّا از سوی دیگر هم‌چنان که جمله‌های استثنایی را برحسب صورت فعلی آن‌ها نام‌گذاری می‌کنیم و اعتقاد داریم که تکواژ محذوف دیگر برنمی‌گردد؛ و اگر برگشت، جمله‌ی دیگری است، تکلیف نام‌گذاری این یک هم با توجه به برگشت‌ناپذیری تکواژ پنهان در ظاهر ترکیب روشن می‌شود.

زیرنویس

۱. شاید یادآوری سه مورد دیگر، یعنی افزایش، ابدال و ادغام در این جایی مناسبت نباشد.

۲. در مورد علل و عوامل و پی‌آمدهای این فرایندها به‌موقع صحبت خواهیم کرد.

۳. نمونه‌ی زنده و بارز این ادعا آن است که ایرانیان در طول چهارده قرن ـ که البته برای ظهور و بروز فرایندهای واجی زمان کمی نیست ـ در عین پای‌بندی به رعایت تلفظ دقیق واج‌های /ث/، /ح/، /ذ/، /ص/، /ض/، /ظ/، /ع/ و /ق/ در هنگام قرائت قرآن مجید و اقامه‌ی نماز و رعایت احتیاط وسواس گونه بر صحت تلفظ آن‌ها، درست پس از اتمام نماز یا بستن قرآن تلفظ واج‌های عربی را تا نماز بعد یا قرائت سوره‌ی دیگری از قرآن کنار می‌گذاشته‌اند و می‌گذارند و حتی همان واژه‌های قرآنی را در کارکردهای دیگر به سبک و سیاق فارسی تلفظ می‌کنند.

۴. این نکته که زبان فارسی امروز در قیاس با زبان آغازین فارسی دری یا زبان‌های باستانی ایران واج‌های /خو/، /ث/، /ذ/، /ط/، /:o/ و /e:/ را از دست داده، باز هم نیاز به مجالی دیگر دارد.

۵. برای آگاهی بیش‌تر از این مقوله رجوع فرمایید: عمرانی، غلامرضا و دکتر هامون سبطی. زبان فارسی ـ راهبردهای یاددهی ـ یادگیری. ج ۲، اندیشه‌سازان، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۴. ص ۳۲۴، هم‌پایگی اجزای جمله.

۶. در صورت تلفظی ٥ همزه‌ی بسیار خفیفی پیش از آن وجود دارد.

۷. صورت ٧٥ کم کاربرد است.

۸. در هر دو گونه تلفظ ی میانجی ظاهر می‌شود.

۹. در فارسی معیار امروز تنها همین یک واژه‌ی «نه» با این ویژگی وجود دارد.

۱۰. دو مورد از پرکاربردترین اتباع در زبان گفتاری.

۱۱. در این مورد برای پیش‌گیری از اشتباه میان ۳۰ و ٥ و ۳۵ به هریک از اعداد تکیه‌ی جداگانه می‌دهند.

۱۲. شاید هنوز هم به دلایلی اطلاق نام غیر ساده (مرکب/ مشتق مرکب) در مورد برخی از این جفت‌ها پذیرفتنی ننماید؛ امّا واقعیت آن است که تمام این جفت‌ها یکی از دو تکیه‌شان را از دست داده‌اند و در حال حاضر فقط یک تکیه‌ی پایانی دارند.

۱۳. دلیل این نام‌گذاری را در جای دیگری آورده‌ایم؛ عمرانی، غلامرضا، زبان دستور، لوح زرّین، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۳، مقاله‌ی «آیا در فارسی میانوند نداریم؟»

۱۴. این یکی هنوز در حوزه‌ی زبان گفتاری است.

۱۵. در نوشتن میان اجزای سازنده‌ی این واژه‌ها فاصله‌ی میان‌حرفی می‌گذاریم.

۱۶. که اینک حذف شده.

۱۷. که اینک حذف شده.

تأثیر شعر فارسی بر ادبیّات اروپا

* عطاءالله آموزیان

چکیده:
نویسنده‌ی محترم، چهره‌های برجسته‌ی ادب فارسی، از جمله سعدی، فردوسی، حافظ و خیام را تأثیرگذار در ادبیّات غرب دانسته و با استناد به منابعی که در غرب انتشار یافته پیش‌تازی و تقدّم فضل ایرانیان را در این خصوص بیان داشته است.

رشد
آموزش زبان
و ادب فارسی
۱۳۶
• دوره‌ی بیستم
• شماره‌ی ۱
• پاییز ۱۳۸۵

سفرنامه‌های گوناگون مسافران و پیک‌های اروپایی به دربار شاهان صفوی و ایران، به‌ویژه «شاردن» و «تاورنیه»، جهان غرب را از سده‌ی هفدهم میلادی با شعر و ادب فارسی آشنا ساخت. اولین شاعر بزرگ ایرانی که توجه نویسندگان و شاعران اروپایی را به خود جلب کرد سعدی بود. در سده‌ی هجدهم «فرانسوا ولتر» با الهام از مقدمه‌ی بوستان که در سفرنامه‌ی «شاردن» خوانده بود، قطعه شعری را به زبان فرانسوی سرود.[1] «دیدرو» از بزرگان عصر روشنگری و از نویسندگان دایرةالمعارف، چکیده‌ای از گلستان را به فرانسوی برگرداند.[2] «آبه بلانشه» نویسنده‌ی دیگر فرانسوی در ۱۷۸۴ با الهام از سعدی مجموعه‌ای به نام حکایت اخلاقی و قصه‌های شرقی انتشار داد[3] داستان‌های هزار و یک شب، برخلاف تصور معروف، اصل آن عربی نیست بلکه ترجمه‌ی عربی کتاب پهلوی هزار افسانه است و در ضمن از همه‌ی تمدن‌ها و فرهنگ‌های شرقی از هند تا چین نیز مایه گرفته است. این کتاب در سده‌ی هجدهم با استقبال بی‌نظیری روبه‌رو شد و از همان آغاز به اغلب زبان‌های اروپایی ترجمه گردید. تنها در فرانسه از سال ۱۷۰۴ تا ۱۷۸۶ بیش از هفتاد بار به چاپ رسید.[4]

فرهنگ و ادب ایرانی چنان در اروپا و فرانسه جا باز کرده بود که «بارون منتسکیو» کتاب انتقادی‌اش را درباره‌ی آداب و رسوم

کلید واژه‌ها: شعر فارسی، شعرنامه‌ی «شاردن»، بوستان سعدی، غزلیات حافظ، داستان‌های هزار و یک شب، بارون منتسکیو، شاهنامه، رباعیات خیام.

منحط فرانسه از زبان یک ایرانی بازگو می‌کند. کتاب «نامه‌های ایرانی» منتسکیو، که در ۱۷۲۰ میلادی نوشته شد این واقعیت را منعکس می‌کند که بسیاری از اروپائیان با همان دانسته‌ها و یافته‌های ناقص و ضعیفی که از فرهنگ ایرانی داشتند، آداب و دین و آیین‌هایی ایرانی را بسیار پسندیده‌تر از صورت‌های رفتاری مسیحیان اروپایی می‌دانستند.[5] در سده‌ی نوزدهم نیز ادب و فرهنگ اروپایی و نویسندگان و روشنفکران

اروپایی مانند سده‌ی پیش هم چنان تحت تأثیر جاذبه‌ی ادب و فرهنگ ایرانی بودند. یکی از روشنفکران فرانسوی، «کنت دوگوبینو» سفیر فرانسه در ایران بود. او چنان شیفته‌ی ایران شده بود که می‌گوید:

«می‌دانم که امروز حوادثی بد در ایران می‌گذرد و فساد در این کشور گسترش یافته است ولیّ ایران هم چنان ایران است.»[۶] او در جای دیگر به شرح گفت‌وگوی خود با روشنفکران ایرانی تحصیل کرده در فرانسه می‌پردازد و می‌گوید که این ایرانیان تحصیل‌کرده به خوبی توانسته‌اند اندیشه‌های غربی را به رنگ ایرانی درآورند و از ترکیب آن‌ها با اندیشه‌های خود اندیشه‌های نوینی بسازند.[۷]

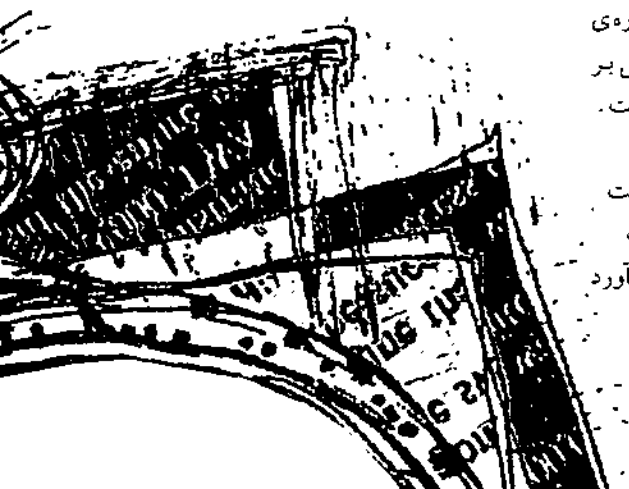
سبک ادبی رمانتیسم و نویسندگان و شاعران وابسته به این سبک شدیداً تحت تأثیر شعر و ادب شرق، به‌ویژه ایران، بودند و پیوسته می‌کوشیدند از منابع ادبی ایران الهام بگیرند.

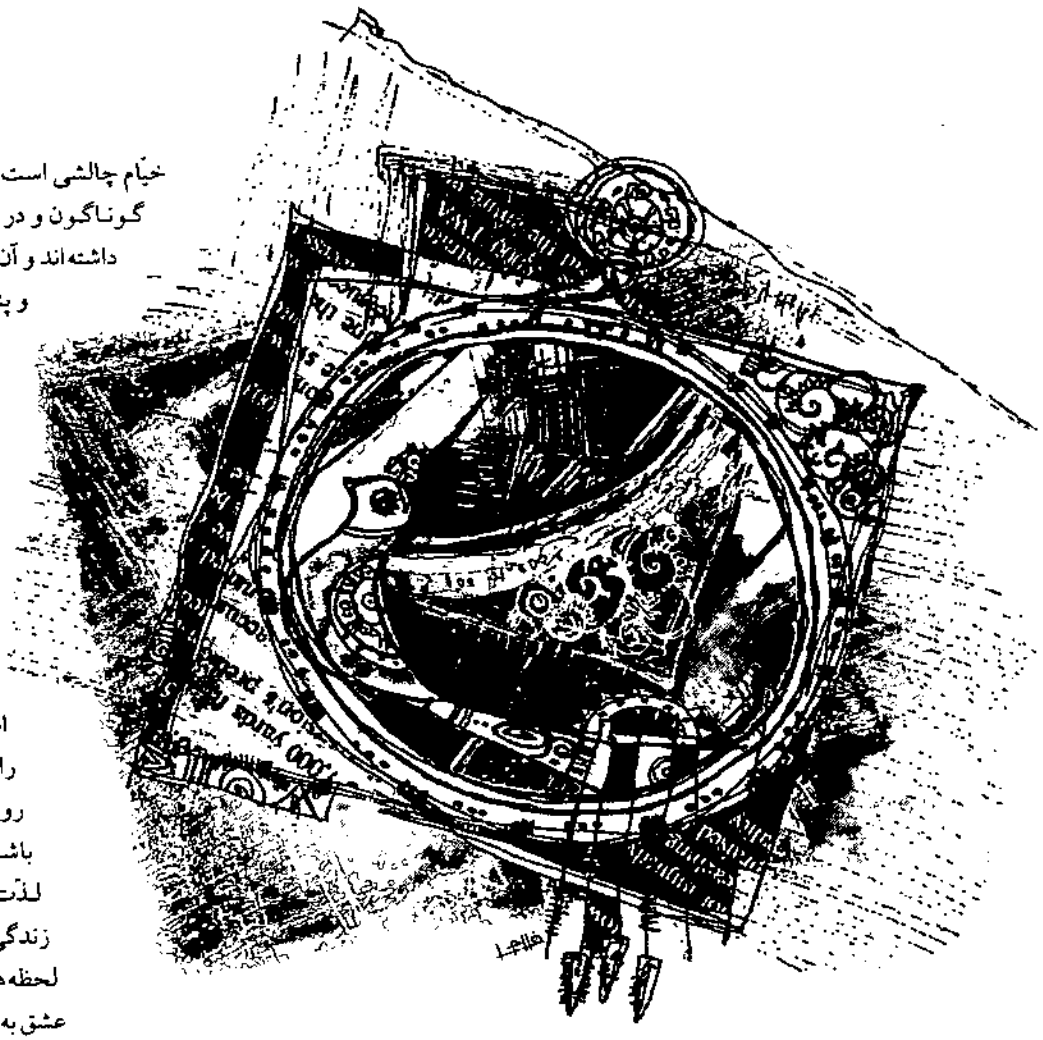
دومین شاعر ایرانی که فرهنگ دوستان و ادیبان اروپایی را مسحور خود ساخت، فردوسی بود. «شاردن» اولین اروپایی‌ای بود که شاهنامه و سراینده‌ی آن را می‌شناخت و این آگاهی را به ما می‌دهد که این حماسه در سراسر آسیا خواننده‌ی فراوان داشت.[۸] «لویی لانگس» اولین خاورشناس فرانسوی بود که به عظمت کار فردوسی و ارزش شاعرانه‌ی آن پی برده بود و او را در بزرگی هم پایه‌ی هومر یونانی می‌دانست. وی در این باره می‌گوید: «شاهنامه آن‌چنان زیباست و زبان فردوسی آن‌چنان با طبیعت هماهنگ است که اشعارش به هر زبانی ترجمه شود باز هم لطافت و جاذبه خود را همراه خواهد داشت.»[۹]

ترجمه‌ی کامل جلد اول شاهنامه به کوشش «ژول مل» چنان تأثیری در محافل فرهنگی اروپا گذاشت که یکی از استادان دانشگاه سوربن در سال ۱۸۹۳ گفت: شاهنامه یکی از بزرگ‌ترین آثاری است که نبوغ بشر فراهم آورده است.[۱۰] «موریس مترلینگ» نمایش‌نامه‌نویس سمبولیست سوئدی بیش‌تر مایه‌های داستانی نمایش‌نامه‌ی معروفش، «پلئاس» و «ملیزاند» را از شاهنامه گرفت.[۱۱] گذشته از شاعران بزرگ و شناخته‌شده‌ی فرانسوی، هنرمندان و روشنفکران انقلاب فرانسه نیز به شعر فارسی و شاعران ایرانی ارادت می‌ورزیدند. «آندره شینه» شاعر انقلابی فرانسه که سرش به زیر گیوتین «روبسپیر» رفته بود، خاطراتی از خود به‌جا گذاشت که پر است از یادداشت‌های مربوط به سعدی.[۱۲] «لازار کارنو» جد سعدی کارنو رئیس جمهور فرانسه، که یکی از برجسته‌ترین شخصیت‌های انقلابی فرانسه بود، از فرط دل‌بستگی به سعدی و گلستانش نام سعدی را برای دو پسرش گذاشته بود. سومین شاعری که روح شاعران اروپایی را در تب و تاب انداخت حافظ شیراز بود. او که خود را از هرگونه تعلق آزاد می‌دانست پیش از همه بر «مکتب پارناس» اثر گذاشت که هنر را برای هنر می‌خواست و وظیفه و کارکرد اصلی هنرمند را خلق اندیشه‌ها و تخیلات زیبا بدون هرگونه پای‌بندی به رسالت‌ها و تعلقات دیگری می‌دانست. «ژان لاهور» شاعر فرانسوی نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم که با الهام گرفتن از حافظ مجموعه اشعاری به‌نام «پندار» منتشر کرده بود، درباره‌ی حافظ، این چکامه را سرود که دلیل بر قابلیت پذیرش جهانی شعر فارسی است.

حافظ بلبلی دیوانه‌ی گل‌ها
و در آتش عشق مهرویان می‌سوخت
و روحی شعله‌ور و بی‌قرار داشت
و همه‌چیز او را به‌وجد و شوق می‌آورد
وجد و شوق و یا اشک و اندوه
و دردهای رهایی‌بخش که به مرگ رهنمون می‌گردد.
زیرا که تشنه‌ی عشق بود
و درد عشق را سرچشمه‌ی زندگی می‌دانست
و چون روحش هرگز از باده‌ی عشق سیراب نمی‌شد
و هرچه بیش‌تر دوست می‌داشت، بیش‌تر در تب عشق می‌سوخت
سمندوار خود را در آتش افکند
و لب بر جام عشق الهی زد
همان جامی که خداوند بر جان‌های شیفته ارزانی داشته است.[۱۳]

این همه ستایش و شیفتگی «ژان لاهور» بی‌گمان از ترجمه‌ی ناقص شعر حافظ به زبان فرانسه سرچشمه گرفته، که قطره‌ای از دریای جهان شاعرانه زیبای حافظ است. تنها شاعران و نویسندگان فرانسوی نبودند که از باده‌ی شعر حافظ سرمست شده بودند، بلکه شاعران ملت‌های دیگر اروپایی نیز مانند «گوته» شاعر آلمانی در برخورد با جلوه‌های زیبا و وجدآور جهان شاعرانه‌ی حافظ مبهوت و انگشت به دهان مانده بودند. «گوته» در دیوان شرقی‌اش





خیّام چالشی است که انسان‌ها در اعصار گوناگون و در زمان‌های مختلف داشته‌اند و آن چیزی جز همان دست و پنجه نرم کردن همیشگی با مرگ نبوده است. پاسخ او در واکنش به مرگ، روی‌آوردن به زندگی و روی‌گردانی از هر آن چیزی است که مرگ انسان‌ها را بدان فرامی‌خواند. خیّام اندیشیدن به مرگ محتوم را تنها زمانی و تا آن‌جایی روا می‌دارد که هشداری باشد به انسان در جهت لذّت بردن از لحظه‌لحظه زندگی و سرشار کردن این لحظه‌ها از جوهر همدلی و عشق به جلوه‌های زیبای حیات انسانی. طبیعت این چالش و رهنمود زیبا و درضمن خردمندانه و انسانی خیّام بود که جهان را شیفته خود ساخت. کسی می‌تواند این‌گونه بیندیشد و به این زیبایی اندیشه‌اش را در پهنه‌ی جهانی هدیه کند که دارای فرهنگ سرد و گرم چشیده‌ی روزگار باشد و در سیر تاریخی‌اش جهان را درنوردیده و با همه رنگ مردم و هفتاد و دو ملّت آشنا شده و حقیقت را در پشت و فراسوی تعصّبات و کوته‌اندیشی‌های قومی، نژادی و محلّی به زیبایی جسته و یافته باشد.

می‌گوید: «حافظ دلم می‌خواهد از شیوه‌ی غزل‌سرایی تو تقلید کنم. چون تو قافیه‌پردازم و غزل خویش را به ریزه‌کاری‌های گفته‌ی تو بیارایم. دلم می‌خواهد همه‌ی این دستورها را به کار بندم تا شعری چون تو ای شاعر شاعران جهان سروده باشم. ای حافظ، هم‌چنان که جرقه‌ای برای آتش زدن و سوختن شهر امپراتوران کافی است از گفته‌ی شورانگیز تو چنان آتشی بر دلم نشسته که سراپای مرا در تب و تاب افکنده است.»[۱۴]

شاعر دیگری که پیش از همه‌ی شاعران فارسی‌گوی و حتی شاعران بزرگ اروپایی دل و جان اروپائیان را تسخیر می‌افسونگر ولی تلخ‌گون خود ساخت خیّام است. مشهور است که اروپائیان پس از کتاب مقدس خود بیش‌تر از هر اثر دیگری خیّام خوانده‌اند.[۱۵] اما چرا جهانیان به‌ویژه اروپائیان این همه خیّام را خوانده‌اند و او را می‌ستایند؟

شاید بتوان این راز را بدین‌سان گشود که بزرگ‌ترین و مهم‌ترین مضمون رباعیات

یادداشت‌ها

۱. حدیدی، جواد، از سعدی تا آراگون، صص ۸۷ـ۸۶
۲. همان، ص ۸۸
۳. همان، ص ۹۰
۴. همان، ص ۱۰۰
۵. همان، صص ۴ـ۱۲۳
۶. همان، ص ۲۳۷
۷. همان، ص ۲۳۸
۸. همان، ص ۲۴۹
۹. همان، ص ۲۵۱
۱۰. همان، ص ۲۵۸
۱۱. همان، ص ۲۷۸
۱۲. همان، ص ۲۹۲
۱۳. ثلاثی، محسن. جهان ایرانی و ایران جهانی، صص ۱۹۳ـ۱۹۲
۱۴. گوته، دیوان شرقی، ص ۵۴
۱۵. حدیدی، پیشین، ص ۳۵۹

منابع و ماخذ

۱. حدیدی، جواد، از سعدی تا آراگون، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳
۲. ثلاثی، محسن، جهان ایرانی و ایران جهانی، تهران، مرکز نشر، ۱۳۷۹
۳. گوته، یوهان، دیوان شرقی، ترجمه شجاع‌الدین شفا، کتابخانه سقراط، تهران، ۱۳۸۲

* صدف گلمرادی - خرمشهر

جات

در کتاب‌های زبان فارسی

چکیده:
مؤلف محترم، به پژوهش در زمینه‌ی تکواژ «جات» در کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی متوسطه پرداخته و آن را با مهم‌ترین کتاب‌های دستوری در این حوزه مقایسه کرده است.

کلید واژه‌ها: «جات»، دیدگاه دستورنویسان، تفاوت «ات» با «جات»، «ج» میانجی، ابدال

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

«جات» در زبان فارسی سال دوم دوره‌ی متوسطه

در این کتاب «جات» مستقل از تکواژ «ات»، در مجموعه‌ی علامت‌های جمع عربی رایج در زبان فارسی آمده است و آن را «علامت جمع»ی دانسته‌اند که بیش‌تر بر «مجموعه» دلالت می‌کند.[۱و۲]

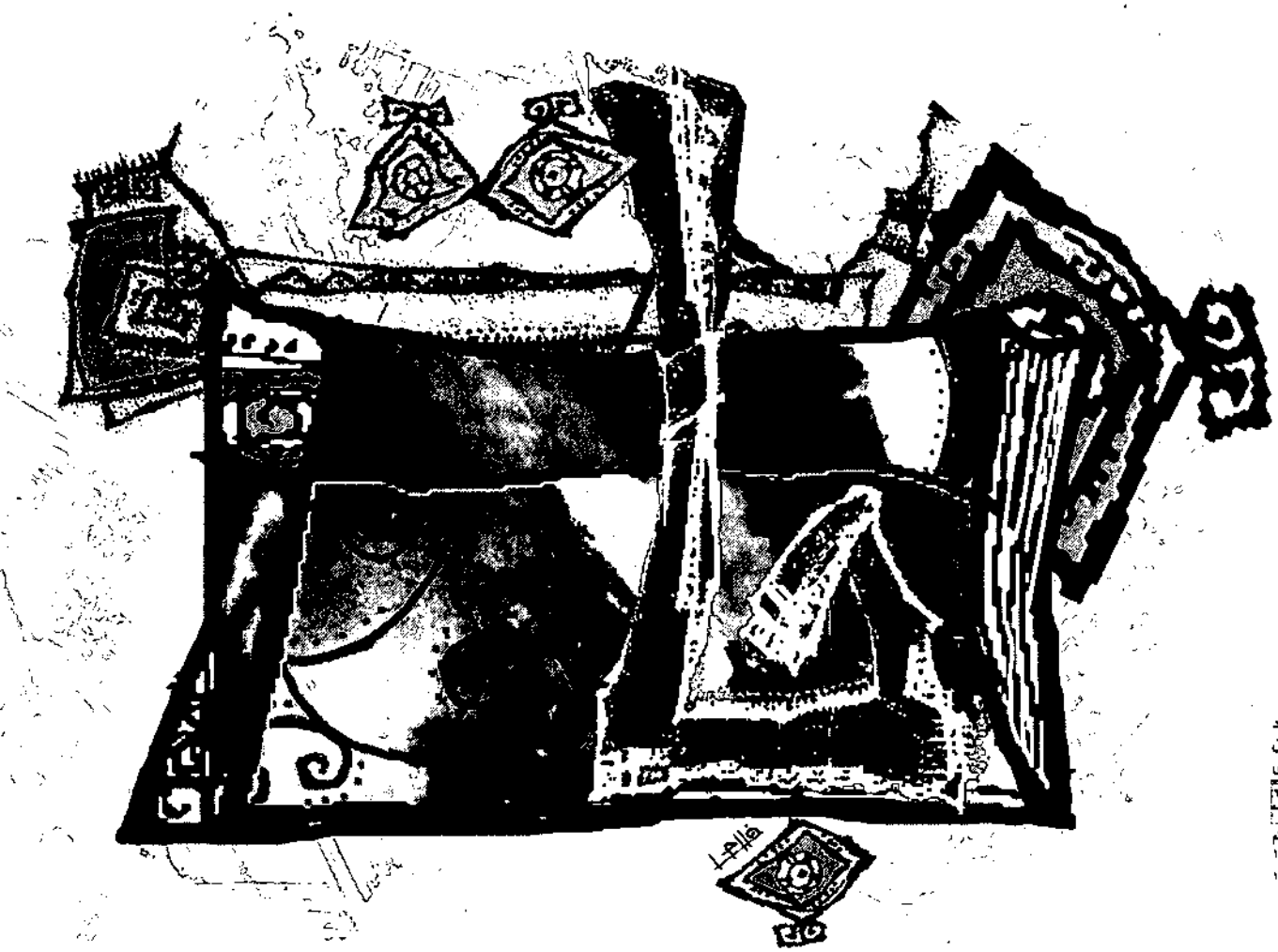
«جات» از دیدگاه دستورنویسان زبان فارسی

با بررسی کتاب‌های دستور و به‌خصوص با استناد به دستورهای تاریخی هم‌چون دستور تاریخیِ مرحوم خانلری ردپایی از «جات» در آثار قدیمی ادبیات فارسی یافت نمی‌شود و این علامت چه به عنوان علامتی مستقل و چه به عنوان مرتبط با «ات» پدیده‌ای جدید و نوظهور است.

دکتر محمدجواد شریعت منشأ علامت «جات» را از تعریف برخی از کلمات فارسی مختوم به (ه) غیر ملفوظ و تبدیل این (ه) به (ج) در مواجهه با علامت جمع «ات» می‌داند و مابقی واژه‌های دیگر اعم از فارسی و عربی و غیره را که با «جات» جمع بسته می‌شوند به سیاق همان و به تقلید از آن تلقی می‌کند و معتقد است به خصوص «عوام»، در مورد واژه‌های مختوم به «ا»، «ی» و «و»، برای جلوگیری از التقای در مصوت‌ها از چنین قاعده‌ای پیروی می‌کنند و حتی در مورد واژه‌هایی که به صامت ختم می‌شوند گاه این امر عمومیت پیدا کرده است، مانند مس‌جات و حریرجات.[۳]

نکته‌ی قابل توجهی که در این مبحث تنها در دستور شریعت به آن برمی‌خوریم این است که ایشان اصل علامت «ات» را از ایران می‌داند (شاید ذکر این نکته در این جا بی‌فایده نباشد که «ت» یا «ات» در بعضی از لهجه‌های ایرانی شمال شرقی مانند سغدی، یغنابی و آسی علامت جمع بوده و نکته‌ای که بیش‌تر قابل توجه است این‌که علامت «ت» در این زبان‌ها به خصوص معنی جمع گروهه (Collectif) به کلمه می‌بخشیده است... احتمالاً وجود چنین «علامت جمع»ی در زبان‌های ایرانی شمال شرقی، که اصل زبان فارسی دری ظاهراً از آن‌جاست، علت رواج این پسوند از قدیم‌ترین زمان در نوشته‌های فارسی و خصوصاً استعمال آن در کلمات فارسی بوده است).[۴]

در مقابل، محمدجواد مشکور «ات» را علامتی عربی می‌داند که در کلماتی که مختوم به



های غیرملفوظ هستند، (ج) جانشین (ه) گشته است؛ اما به نظر ایشان واژه‌هایی چون سبزیجات و دواجات از این قاعده جدا هستند.[۵]

مشکوة‌الدینی تنها با تکیه بر جنبه‌ی توصیفی، «جات» را علامت مستقل اما با کاربرد محدود دانسته است که از لحاظ معنایی هم‌چون «گان» بر مفهوم «مجموعه» دلالت می‌نماید و «ات» را به عنوان علامتی دیگر و مستقل در همین صفحه ذکر نموده است و به عربی یا فارسی بودن آن دو توجهی نشان نداده است.[۶]

در دستور پنج استاد جمع بستن به قیاس عربی با «ات» را غیرمعمول و بر خلاف قیاس دانسته و نمونه‌هایی از این خلاف قیاس‌ها را ذکر کرده است که در ضمن آن‌ها روزنامجات و نوشتجات نیز دیده می‌شود و بدین ترتیب بین «ات» و «جات» تفاوتی قایل نشده است.[۷]

وحیدیان کامیار «ات» را علامت جمع عربی می‌داند که اسم‌های عربی معمول در فارسی با آن جمع بسته می‌شوند و این جمع گاهی انواع را می‌رساند. ایشان از جمله نمونه‌هایی که در این‌جا ذکر می‌نماید سبزیجات و ترشیجات است.[۸]

فرشیدورد نیز «جات» را برگرفته از «ات» و گونه‌ای از آن می‌داند که در برخی از گفته‌ها و نوشته‌ها به کار می‌رود.[۹]

مهری باقری بدون توجه به افزایشی یا ابدالی بودن (ج)، در واژه‌هایی مثل ترشیجات، نامجات و سبزیجات، این‌گونه اظهارنظر می‌نماید: در مواقعی که کلمه‌ی مفرد مختوم به مصوت است برای استفاده از تکواژ «ات»، با توجه به روا نبودن التقای مصوت‌ها، لازم می‌شود که واجی به عنوان صامت میانجی میان دو مصوت افزوده شود. در این‌جا به پیروی از واج میانجی «گ» در واژه‌هایی چون بندگان، کشتگان و خستگان صورت معرب «گ» یعنی «ج» به عنوان صامتی میانجی بین کلمه‌ی مفرد و علامت جمع «ات» افزوده می‌شود، مانند نوشته + ات= نوشتجات، سبزی + ات = سبزیجات... بدین ترتیب یک علامت جمع جدید یعنی

«جات» در زبان فارسی پدید می‌آید.[10]

حسین محقق در دستور زبان فارسی می‌نویسد: «ات» گاهی به صورت «جات» به کار می‌رود و این در صورتی است که نوع و جنس را اراده کنند، مانند سبزیجات و دواجات...[11]

دکتر طلعت بصاری می‌نویسد: تازیان بعضی اسم‌های فارسی مختوم به (ه) غیرملفوظ را معرب کرده به «ات» جمع بسته‌اند. ایرانیان نیز این قاعده را از آنان اقتباس کرده و اسم‌های دیگر اعم از فارسی و عربی و غیره را به همان سیاق مورد استعمال قرار داده حتی کلمه‌های مختوم به مصوت‌های (ا. و. ی) را هم با «جات» جمع بسته‌اند. ایشان سپس به ذکر مثال‌های معمول در این‌باره می‌پردازد.[12]

سید کمال طالقانی در اصول دستور زبان فارسی این گونه اظهارنظر می‌نماید: برخی از کلمات فارسی را با علامت جمع عربی «ات» جمع بسته‌اند، مانند باغات و دهات و اگر کلمه آخرش «های غیرملفوظ» بوده است آن را به (ج) بدل کرده‌اند.[13]

حسن ندیمی در «طرح دستور زبان فارسی» دو علامت جمع را در زبان فارسی و محاوره غلط رایج می‌داند که عبارت‌اند از: «ات» و «جات». ایشان جمع بستن کلمات عربی را با «ات» بی‌اشکال می‌داند اما پیشنهاد می‌کند با توجه به این‌که این دو در متون کهن ما سابقه ندارند به جای آن‌ها از علامت «ها» و «ان» استفاده شود.[14]

آقایان انوری و گیوی نیز «جات» را شکل دیگری از «ات» می‌دانند که «به آخر برخی از اسم‌هایی که به الف، واو یا های بیان حرکت ختم شده‌اند» افزوده می‌گردد[15] و تصریح می‌نمایند این ترکیب در بیش‌تر موارد علاوه بر مفهوم «جمع» معنای جنس و نوع وقسم نیز می‌دهد.[16]

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

بنابراین در یک جمع‌بندی کلی می‌توان به این نتیجه رسید که «جات» یک علامت محدث و جدید است که بر «مجموعه» دلالت می‌نماید. به نظر اکثر قریب به اتفاق دستورنویسان «جات» وابسته‌ی به «ات» با ریشه‌ی عربی است. با توجه به این‌که تقریباً در همه‌ی نظراتی که ذکر شد «جات» را وابسته به «ات» دانسته‌اند به نظر می‌رسد از جنبه‌ی ساختاری ـ که محور بحث ما هم هست ـ می‌توان به دو رویکرد معتقد بود و اصولاً به دو صورت قابل تحلیل می‌تواند باشد:

۱) زمانی که «ات» در مواجهه با مصوت‌های (ا، و، ی) قرار می‌گیرد از (ج) به عنوان یک صامت افزایشی بهره می‌گیریم که مشمول قاعده‌ی (ج) میانجی است.

۲) گاهی از (ج) به عنوان یک جانشین بهره می‌گیریم که مشمول قاعده‌ی ابدال صامت است. دراین بین ممکن است مواردی استثنایی یافت شود که به تقلید از آن «جات» را به عنوان علامت جمع به کار برند، مانند مس‌جات و حریرجات.

بنابراین «جات» به عنوان علامتی مستقل جهت جمع بستن واژه‌ها در زبان فارسی قابل دفاع نیست، بلکه همان «ات» است که با استفاده از قوانین زبان فارسی (ابدال صامت و افزایشی) بدین شکل تغییر یافته است و می‌توان آن را با «ان» در واژه‌هایی چون آقایان و نیاکان و نیز همسایگان و خستگان مقایسه کرد.

زیرنویس

۱. زبان فارسی سال دوم دبیرستان، ۹۴ سال ۱۳۸۳
۲. زبان فارسی سوم دبیرستان، ۶۵ (انسان) سال ۱۳۸۰
۳. شریعت، ۲۰۵
۴. همان، ۲۰۲
۵. مشکور، ۲۶
۶. مشکوةالدینی، ۱۵۲
۷. پنج استاد، ۳۲
۸. وحیدیان کامیار، ۲۸
۹. فرشیدور، ۳۴
۱۰. باقری، ۶، ۱۷۵
۱۱. محقق، ۵۴
۱۲. بصاری، ۳۴
۱۳. طالقانی، ۱۵۶
۱۴. ندیمی، ۲۴
۱۵. انوری و گیوی (۱۳۷۲)، ۹۲
۱۶. انوری و گیوی (۱۳۸۰)، ۸۸

منابع

۱. انوری، حسن/ احمدی گیوی، حسن، دستور زبان فارسی ۱، انتشارات فاطمی، چاپ دوازدهم، تابستان ۱۳۷۲
۲. انوری، حسن/ احمدی گیوی، حسن، دستور زبان فارسی ۲، انتشارات فاطمی، چاپ بیست و یکم، ۱۳۸۰
۳. باقری، مهری، تاریخ زبان فارسی، چاپ ششم، ۱۳۸۰
۴. بصاری، طلعت، دستور مختصر زبان فارسی، کتابخانه طهوری، چاپ ۱۳۴۶
۵. پنج استاد، دستور زبان فارسی، چاپ دوم، ۱۳۶۵
۶. شریعت، محمدجواد، دستور زبان فارسی، انتشارات اساطیر، چاپ سوم، ۱۳۶۷
۷. طالقانی، سیدکمال، اصول دستور زبان فارسی، تهران، ۱۳۵۸
۸. فرشیدورد، خسرو، دستور امروز، چاپ قدیم
۹. محقق، حسین، دستور زبان فارسی، چاپ اول، بهار ۱۳۵۱
۱۰. مشکوةالدینی، مهدی، دستور زبان فارسی، آذرماه ۱۳۶۶
۱۱. مشکور، محمدجواد، دستورنامه در صرف و نحو فارسی، چاپ هفتم، مؤسسه مطبوعاتی شرق[بی‌تا]
۱۲. ناتل خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، انتشارات فردوس، چاپ ششم، ۱۳۷۷
۱۳. ندیمی، حسن، طرح دستور زبان فارسی، چاپ اتول، ۱۳۵۳
۱۴. وحیدیان کامیار، تقی، دستور فارسی، مشهد، ۱۳۴۴
۱۵.
۱۶.

تشبیه در تدریس دو نکته

چکیده:

نویسنده‌ی محترم در این مقاله، مبحث «تشبیه مفرد و مرکب» را از مبحث تشبیه کتاب «آرایه‌های ادبی» بررسی و تشریح نموده است. در این جا به درج بخشی از آن در مورد تشخیص تشبیه مرکب و وجه‌شبه مرکب می‌پردازیم.

کلید واژه‌ها: تشبیه، مفرد و مرکب، آرایه، بلاغت، تصویر، وجه‌شبه مرکب.

* زهره احمدی پوزاناری، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دبیرستان‌ها و مدرس دانشگاه آزاد و پیام‌نور «انار» است.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۷۷
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۱
پاییز ۱۳۸۵

دو نکته برای تدریس تشبیه مرکب در درس آرایه‌های ادبی:

۱ ـ مشبه و مشبه‌به در تشبیه مرکب با حرف اضافه[1] یا شبه حرف اضافه مانند: گرد، پیش و... همراه است. تمامی ابیات متن و تمرین درس تشبیه مرکب در کتاب آرایه‌ها با حرف اضافه یا شبه حرف اضافه همراه است:

آن قطره‌ی باران که برافتد به گل سرخ
چون اشک عروسی است برافتاده به رخسار
(منوچهری)

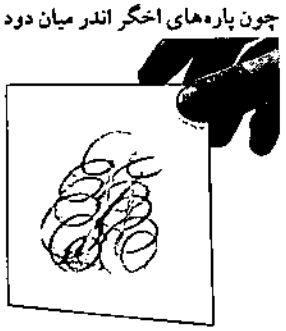
آن فسونِ دیو در دل‌های کژ
می‌رود چون کفشِ کژ در پای کژ
(مولوی)

کنیزان و غلامان گرد خرگاه
ثریّا وار گرد خرمنِ ماه
(نظامی)

۲ ـ برای تدریس تشبیه مرکب و نیز برای تشخیص وجه شبه مرکب، استفاده از رسم و تصویر بسیار مفید است؛ زیرا وجه شبه مرکب اغلب درباره‌ی شکل، رنگ و یا نتیجه‌ی اجزای مشبهٌ‌به است.[2]

آن شاخه‌های نارنج اندر میان ابر

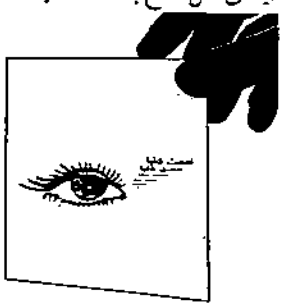
چون پاره‌های اخگر اندر میان دود



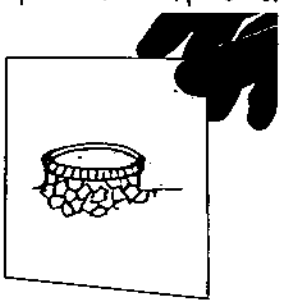
(بهار)

وجه شبه: خطوط نارنجی در میان سیاهی

دیده‌ی اهل طمع به نعمت دنیا



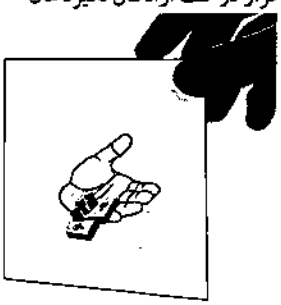
پر نشود هم‌چنان که چاه به شبنم



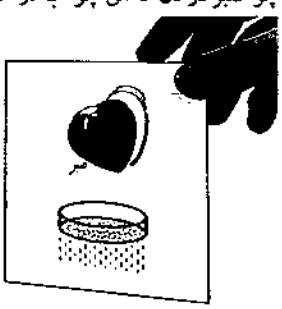
(سعدی)

وجه شبه: پر نشدن حجمی بزرگ با چیزهای ریز

قرار در کف آزادگان نگیرد مال



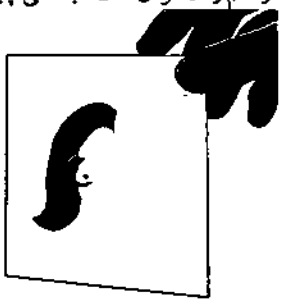
چو صبر در دل عاشق چو آب در غربال



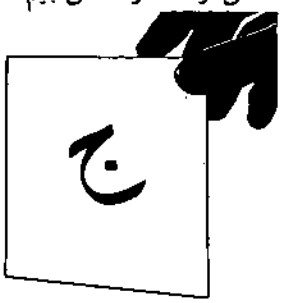
(سعدی)

وجه شبه: قرار نگرفتن چیزی بر چیزی

در خم زلف تو آن خال سبه دانی چیست؟



نقطه‌ی دوده که در حلقه‌ی جیم افتاده است.

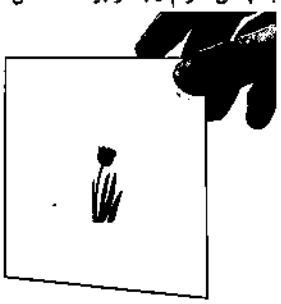


(حافظ)

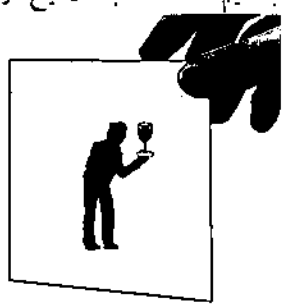
وجه شبه: نقطه‌ای سیاه در میان حلقه‌ای

***

به چمن خرام و بنگر بر تخت گل که لاله



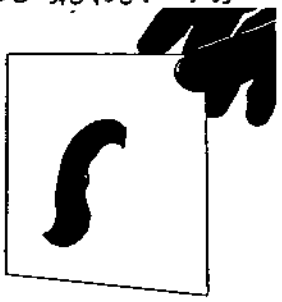
به ندیم شاه ماند که به کف ایاغ دارد



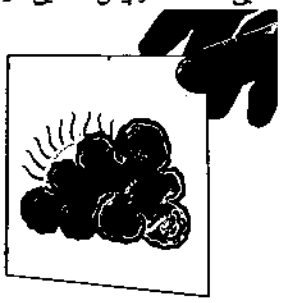
(حافظ)

وجه شبه: سرخی بر روی چیزی

ماه خورشیدْ نمایش ز پسِ پرده‌ی زلف



آفتابی است که در پیش سحابی دارد



(حافظ)

وجه شبه: تیرگی بر روی سفیدی و روشنی

نتیجه:

با توجه به آن‌چه ذکر شد بهترین ملاک تشبیه مرکب، وجه‌شبه مرکب آن است. هرچند تشبیه مرکب خود شامل مشبه و مشبهٌ‌به مرکب و یا مرکب بودن یکی از طرفین تشبیه است.

زیرنویس

۱. در بعضی موارد «و» به عنوان حرف ترکیب دهنده‌ی اجزا در مشبه و مشبه‌به ذکر می‌شود که ظاهراً حرف ربط است اما معنای حرف اضافه دارد مانند: عمر برف است و آفتاب تموز (سعدی) در این مثال «و» حرف اضافه است زیرا به معنای «مقابل» یا «در برابر» است. ضمناً حرف اضافه گاه در هر دو طرف تشبیه و یا در یکی از دو طرف تشبیه، که حالت ترکیبی دارد، ذکر می‌شود.

۲. روح‌الله هادی: آرایه ادبی، ص ۷۸

منابع

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۰

۲. شمیسا، سیروس: بیان و معانی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۸۱

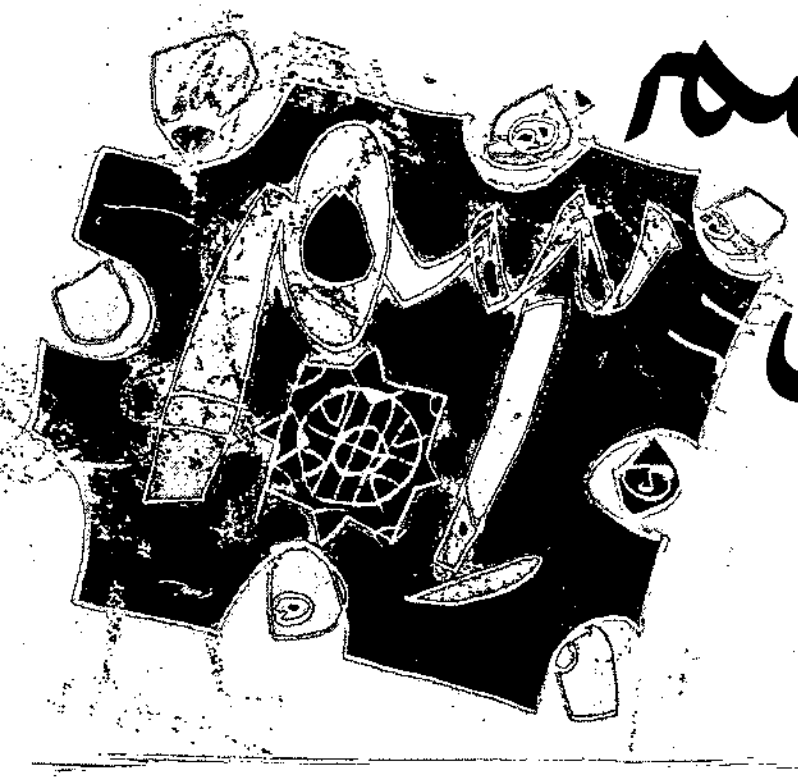
۳. صادقیان، محمدعلی، طراز سخن، یزد، مرکز انتشارات علمی دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۷۱

۴. هادی، روح‌الله: آرایه‌های ادبی، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۱

۵. همایی، جلال‌الدین: فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ هفتم، انتشارات هما، ۱۳۷۰

متمم‌های اسم

* سهین کریمی منسوب
سرگروه ادبیات ناحیه‌ی ۲ همدان، کارشناس زبان و ادبیات، شاغل در مراکز پیش‌دانشگاهی و دبیرستان‌های همدان



چکیده:
مؤلف محترم در مقاله‌ی ارسالی، ضمن نقل مبحث متمم‌ها از کتب زبان فارسی سال اوّل، دوم و سوم، آن‌ها را نقد و بررسی کرده است. در این جا متمم‌های اسم و تحولات آن از نظرتان می‌گذرد.

کلیدواژه‌ها: متمم، متمم‌های اسم، متمم‌های دوسویه، متمم‌های جابه‌جا، دگرگونی در متمم‌ها

۱ـ نمونه‌هایی از متمم‌های اسم

از:
یکی، بعضی، نیمی، بسیاری، گروهی، عده‌ای... (ضمایر مبهم)؛ بیش‌تر، بهتر، کم‌تر... (صفت‌های تفضیلی)؛ دو تا، سه‌تا، چهارتا... (صفت شمارشی)؛ پرهیز، حذر، اجتناب، آگاهی، سرکشی، بهره‌کشی، شکوه، برچیدن، پذیرش، تمجید، شنیدن، کندن، سرزدن، گذشتن، تکریم، طلب، طلبکار، تعریف، ستایش، بستانکار، نالیدن، صحبت، دگرگون، آموختن، سردشدن، تنفر، منع، سردرآوردن، انصراف، منصرف شدن، سپاس‌گزار، عبادت، توقع، صرف‌نظر، منظور، یاد، سود، سهم، دیدار، اطاعت، دفاع، متعجّب، هراسان، وحشت‌زده، بیزار، نگران، برآشفته، پر، خداحافظی، پشیمان، زیان، فاصله، مقصود، طلاق...

با:
تعامل، مخالفت، متّحد، متّفق، اتّحاد، سنجش، مقایسه، آمیختن، تناسب، نزاع، جنگ، نبرد، مبارزه، کشاکش، گفت‌وگو، مشورت، مصاحبه، ملاقات، سازش، هماهنگی (هماهنگ)، همراه، وررفتن، سخن (سخن گفتن)، ارتباط، دیدار، فرق، تفاوت، روبوسی، دعوا، قهر، دشمنی، خصومت، دوستی، مهربانی، رفاقت، هماهنگی، مخلوط، ارتباط، رابطه، مذاکره، آشنایی، اندازه‌گیری، مشارکت، ازدواج، خداحافظی...

در:
تأخیر، مهارت، تحمّل، گذشت (چشم‌پوشی)، تأمّل، درنگ، تفکّر، سیاحت، فضولی، میانجی‌گری، سهل‌انگاری، شورش، طغیان، سود، زیان، ضرر، سهم، سخت‌گیری، شرکت، حضور، غیبت، شایع، تجسّس، شراکت، دخالت، چرخیدن، گردش، جست‌وجو، ماندن...

به:
نظر، مدیون، مقروض، مظنون، علاقه‌مند، لبخند، آموختن، پرداختن، قرض دادن، بستن، بدهکار، ربط دادن، سنجاق کردن، اتّصال، نگاه، تظاهر، تفاخر، مشغول، برخوردن، راضی، شباهت، شهرت، محوّل، وابستگی، رحم، هشدار، اعتماد، اعتیاد، خنده، اطلاق، اتکا، تلفن، سلام...

بر:
تأکید، طعنه، غلتیدن، تکیه، اتکا، تأسّف، نظارت، چربیدن، ترحّم، فرمان‌روایی، حکومت، تسلّط، احاطه، طغیان، شهادت (گواهی دادن)...

درباره ـ در مورد:
بحث، گفت‌وگو، نظر، تفکّر،

مشورت، سخت‌گیری...

برای:

همّت، مردن، کوشش، تحمّل، اعتصاب، قیام، اعتراض، شهادت (شهید شدن)، خوردن، انتظار...

صوت‌ها:

افسوس (بر)، دریغ (از)، حیف (از)، واویلا (بر)، آفرین (بر)، درود (بر)، سلام (بر)، آخ (از)، نفرین (بر)...

۲ـ دگرگونی‌های تدریجی در متمّم‌ها

با توجّه به آن‌چه مطرح شد، حوزه‌ی گستردگی متمّم‌های اسمی بسیار وسیع است و مورد استفاده‌ی بسیار واقع می‌شوند. کثرت استعمال این متمّم‌ها گاهی باعث می‌شود حرف اضافه‌ی مخصوص آن حذف شده و به «نقش‌نما» تبدیل شود.

مثال:

دشت پر گاو (از)

یاد یاران نمی‌کنی (از)

مانع حرکت شدند (از)

حفاظت محیط زیست (از)

عشق وطن (به)

گاهی خرید خانه با من است (برای)

سفر خارج دشوارتر است (به)

بحث خانواده طولانی‌تر خواهد بود (درباره‌ی).

ساختمان، وقف این کتابخانه شد (به).

یا حتّی بدون هیچ نشانه‌ای، حرف اضافه حذف می‌شود، مثل: آقا منزل هستند؟ (در منزل) یا، قول داده است کنکور رتبه‌ی اوّل شود (در کنکور).

۳ـ متمّم‌های دوسویه (مکمّل)

گاهی بعضی از اسم‌ها یا حتّی فعل‌ها، برای تکمیل مفهوم خود، فقط به یک متمّم نیاز ندارند بلکه به دو متمّم نیازمندند.

مثال:

پریدن (از پله‌ی اوّل به پله‌ی پنجم) کار آسانی نیست.

پریدن از... به...

او خبر فرستادن نامه را (از مکه به مدینه) پنهان کرد.

فرستادن از... به...

او در تدریس متمّم‌ها از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر می‌پرید.

پریدن از... به ...

کوچ پرستوها (از شمال به جنوب) پانزده روز به طول انجامید.

کوچ از... به...

دشمن آن‌ها را از سمت پل به سوی تنگه می‌راند.

راندن از... به...

نمونه‌ی متمّم‌های دوسویه:

از... به...: حرکت، کوچ، پریدن، گزارش، شکایت، گله، برگشت، هجرت، اعتراض، ارجاع، مسافرت، گذر، لشکرکشی، راندن...

از... تا...: ماندن، انتظار، منتظر، شمردن، کشاندن...

۴ـ چرا اسم‌ها گاهی دو حرف اضافه دارند؟

بعضی از اسم‌ها در موقعیت‌های مختلف حرف‌های اضافه خاصّی دارند. گاهی اختلاف در حرف اضافه ایجاد اختلاف در معنی می‌کند و گاهی حرف‌های اضافه در یافتن معنای واقعی واژه‌ها به ما کمک می‌کنند.

مثل...

گذشتن از چراغ قرمز نباید عادت شود.

گذشت در زندگی لازم است.

غیبت در اداره باید موجّه باشد.

غیبت از دیگران زشت است.

من به او می‌آموختم.

من از او چیزها می‌آموختم.

همان‌طور که پیش از این هم اشاره شد، در مورد آخر، این فعل با دو حرف اضافه دو معنای مختلف دارد.

گاهی نیز بعضی از اسم‌ها با هر دو حرف اضافه (بدون اختلاف در معنا) به‌کار می‌روند.

مثل ...

خداحافظی از بچّه‌ها دشوارتر است.

خداحافظی با بچّه‌ها دشوارتر است.

۵ـ جایگاه متمّم‌های اسم (وابسته)

متمّم‌های اسم به تناسب، گاهی وابسته پسین و گاهی وابسته‌ی پیشین هستند. **(شاید تأکید بر اجزای جمله یکی از عواملی باشد که متمّم یا هسته‌ی متمّم را مقدم می‌کند.)**

از صد پرنده یکی به مقصد رسید.

یکی از صد پرنده به مقصد رسید.

او به شما علاقه‌ای ندارد.

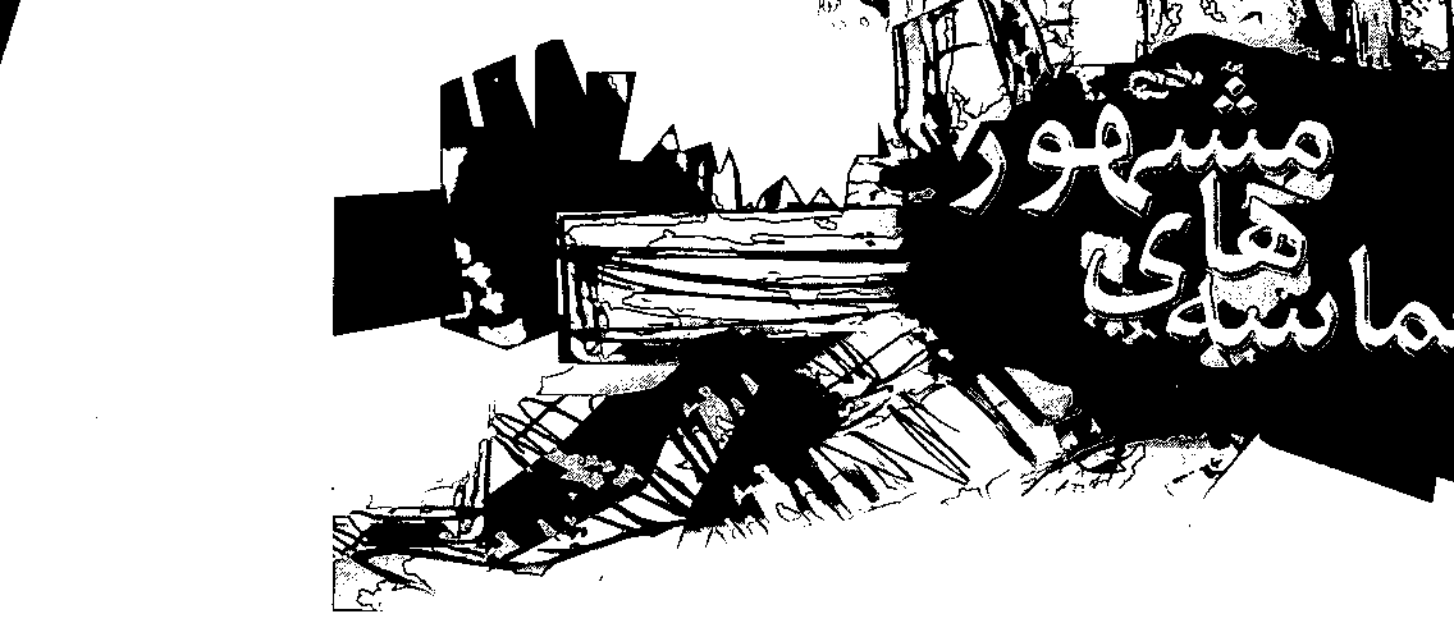
او علاقه‌ای به شما ندارد.

از کسی اعتراضی نشنیدم.

اعتراضی از کسی نشنیدم.

منابع و مآخذ:

۱. آخوندی، عبدالحمید، انواع متمّم. آموزش زبان و ادب فارسی. ش ۵۶.
۲. اکبری شلدره‌ای، فریدون، شیری، علی‌اکبر، و عمرانی، غلامرضا. کتاب معلّم ۱. ناشر شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران. ۱۳۸۰.
۳. انوری، دکتر حسن و احمدی گیوی، دکتر حسن، دستور زبان فارسی ۱ و ۲. انتشارات فاطمیّه. تهران ۱۳۷۷.
۴. انوری، دکتر حسن، دستور زبان فارسی ۱ و ۲. دانشگاه پیام نور. انتشارات آزمایشی متون درسی. ۱۳۶۹.
۵. دهخدا، علی‌اکبر. لغت‌نامه. جلد ۱۳. انتشارات دانشگاه. تهران. ۱۳۷۷.
۶. زبان فارسی ۱ و ۲ و ۳. دوره‌ی متوسطه. ۱۳۸۲.
۷. عزّتی‌پرور، احمد، زبان فارسی ۳. انتشارات مدرسه. تهران. ۱۳۸۰.
۸. عمرانی، غلامرضا. ناگفته‌هایی درباره‌ی متمّم. آموزش زبان و ادب فارسی. ش ۵۲ و ۵۳.
۹. قاسم‌پور مقدّم، حسین و قائمیان، مهدی. کتاب معلّم ۲. ناشر شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران. ۱۳۸۲.
۱۰. ناتل خانلری، دکتر پرویز، دستور زبان فارسی. چاپ شانزدهم. انتشارات توس. ۱۳۷۷.
۱۱. وحیدیان کامیار، دکتر تقی و عمرانی، غلامرضا، دستور زبان فارسی (۱). انتشارات سمت. تهران. ۱۳۷۹.
۱۲. وحیدیان کامیار، دکتر تقی. متمّم چیست؟. آموزش زبان و ادب فارسی. ش ۴۹.



بررسی و معرفی حماسه‌های

هند، یونان و ایتالیا

* پریسا حسنی‌زنوز (۱۳۵۰ـ زنجان) لیسانس زبان و ادبیّات فارسی زنجان

چکیده:
در این تحقیق، حماسه‌های مشهور سه کشور هند (رامایانا و مهاباراتا)، یونان (ایلیاد و اُدیسه) و ایتالیا (کمدی الهی) مورد بررسی و مقایسه قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها: حماسه، هند، یونان، ایتالیا، رامایانا، مهابهاراتا، ایلیاد، اُدیسه، تروا، کمدی الهی، دوزخ، برزخ، بهشت

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۲۶
◆دوره‌ی بیستم
◆شماره‌ی ۱
◆پاییز ۱۳۸۵

حماسه‌ی بزرگ هند

۱ـ رامایانا

رامایانا یا رامایانه، به معنای سرگذشت راما، از حماسه‌های بزرگ هندی به زبان سانسکریت است و احتمالاً در قرن سوم پیش از میلاد به رشته‌ی نظم درآمده است. بنابر روایات، سراینده‌ی رامایانا شخصی به نام «والمیکی» بوده است. رامایانا مشتمل بر ۴۸۰۰۰ بیت است. در مقدمه‌ی شاهنامه ابومنصوری اسم این کتاب «رام و رامین» آمده است.

رامایانا، حماسه‌ی «راما» و همسرش شهبانو «سیتا»ست. راما مظهر بهترین مرد و سیتا مظهر بهترین زن است. در دوران‌های بعد راما در دل مردم، به صورت خدایی که به سیمای آدمی درآمده بود، جای گرفت. در این داستان از وفاداری‌های بزرگ، که خاص مردم هند است، سخن به‌میان آمده است.

پادشاه «آیودهیا»، که سلطانی درستکار و شریف بود، احساس کرد دوران پیری‌اش نزدیک می‌شود. وی، چون از دوستی مردم نسبت به فرزند خویش راما و همسر او سیتا آگاهی داشت، از ریش‌سفیدان کشور مجلسی تشکیل داد و اعلام کرد که می‌خواهد پسر خود راما را به تخت بنشاند و خود کناره‌گیری کند. پیران قوم، روز بعد را برای تاج‌گذاری راما تعیین کردند.

کائی کیئی ملکه‌ی جوان کشور و مادر بهاراتا از این خبر

خشمگین شد و پسر کوچک پادشاه را از این ماجرا آگاه کرد و گفت او باید به تخت بنشیند. کائی کیئی به یاد آورد که سال‌ها پیش پادشاه آیودهیا در جنگی زخمی شده بود و او از پادشاه پرستاری می‌کرد. در عوض پادشاه به او وعده داده بود که هرچه او بخواهد انجام دهد. ولی او تاکنون از شوهرش تقاضایی نکرده بود تا این‌که این اتفاق افتاد. وی بی‌درنگ نزد شوهر رفت و از او خواست تا راما را برای مدت چهارده سال در جنگلی به ریاضت و آوارگی روانه سازد و فرزند او بهاراتا را به جای برادر بر تخت نشاند. پادشاه از شنیدن این درخواست اندوهگین شد و از او خواست تا از آن تقاضا صرف‌نظر کند. ولی ملکه اصرار ورزید که یک پادشاه نباید عهد خود را فراموش کند، زیرا شکستن عهد یکی از بزرگ‌ترین گناهان است.

وقتی پادشاه، راما را از عهدی که با کائی کیئی بسته بود آگاه ساخت، راما نه غمگین شد و نه خشمگین. زیرا در نظر او قول پدرش بیش از هر چیز، حتی بیش از خود او، ارزش داشت. از این‌رو، اعلام داشت که وی در کمال رضایت از فرمان پدر اطاعت می‌کند و تاج و تخت را به برادر کوچک واگذار خواهد کرد.

راما همسرش را از ماجرا مطلع کرد و از او خواست تا زمان بازگشت او از جنگل، بهاراتا را پادشاه خود بداند. ولی سیتا از روی خشم گفت که راما نباید چنین خواهشی از او بکند.

راما به رغم خواهش‌های زیاد نتوانست سیتا را قانع کند. سپس همه‌ی ثروت خویش را میان مردم تقسیم کرد. برادر دیگر او به نام لاکشمن مصمم شد تا به همراهی راما و سیتا به جنگل برود. وقتی بهاراتا از این ماجرا خبر یافت اعلام کرد که وی هیچ‌گاه به جای راما بر تخت پادشاهی برادر نخواهد نشست.

مدت ده سال راما به اتفاق همسر و برادر درمیان جنگل‌ها به سر برد. گاهی راما و سیتا با ماجراهای سخت مواجه می‌شدند، از جمله وقتی که راما و لاکشمن به کشتن اهریمنانی پرداختند که خانقاه‌نشینان را آزار می‌دادند. در میان این اهریمنان غولی غارتگر بود که «راوانا» نام داشت. راوانا مصمم شد که با ربودن سیتا راما را آزار دهد. برای رسیدن به این مقصود به صورت برهمن جوانی به سیتا نزدیک شد و کوشید تا با ستایش از زیبایی وی، او را با خود ببرد. سیتا دعوتش را نپذیرفت. ولی برهمن ناگهان سیتا را در آغوش گرفت. آن‌گاه سیتا متوجه شد که این جوان راوانا پادشاه منفور سیلان است.

راوانا سیتا را به گردونه‌ی خویش برد و در آسمان‌ها ناپدید شد.

راما در نهایت اندوه به لاکشمن

گفت که او تا پایان زندگی به کشور «آیودهیا» بازنخواهد گشت. زیرا مردم چنین خواهند پنداشت که وی آن‌قدر بزدل و بی‌غیرت است که قدرت حفظ همسر خویش را ندارد. سپس راما به خورشید که ناظر نیک و بد مردم بود و به باد که چیزی از آن پنهان نمی‌توان داشت و دیگر عناصر طبیعت متوسل شد و از آن‌ها پرسید تا بگویند سیتا کجاست؟

پادشاه میمون‌ها «کیشکیندها» وزیر خود «هانومان» را به پیشواز این دو برادر فرستاد. راما «هانومان» را از ماجرا آگاه کرد و هانومان گفت که ممکن است سیتا را به جنوب برده باشند. چون امروز میمون‌ها بانوی ناشناسی را دیدند که در میان ابرها می‌رفت و فریادکنان راما و لاکشمن را به کمک می‌طلبید.

اتحادی میان میمون‌های کیشکیندها و شاهزادگان آیودهیا برقرار شد. هانومان از محبتی که نسبت به راما داشت، سپاه میمون‌ها را به سواحل جنوبی هند آورد و از آن‌جا می‌توانست جزیره‌ی سیلان را که جایگاه راوانا بود ببیند.

هانومان نزد راما بازگشت و سپاه و ساز و برگ بسیاری نیز برای جنگ با سپاه راوانا آماده گردید. هانومان فرماندهی سپاه راما را بر عهده داشت. سرانجام جنگ مخوفی روی داد و راوانا و هزاران نفر دیگر در آن جنگ کشته شدند.

از آن پس شایعه‌ای بر سر زبان‌ها افتاد که سیتا نسبت به راما بی‌وفایی کرده و به همسری راوانا درآمده است. چون این شایعات به گوش راما رسید اندوهگین شد و اگرچه هیچ‌گاه در وفاداری سیتا نسبت به خود شکی نداشت ولی برای اثبات بی‌گناهی سیتا می‌بایست مردم را متقاعد می‌کرد. سیتا هم درنهایت شجاعت از خود دفاع کرد و از لاکشمن خواست تا آتشی برافروزند. آن‌گاه برای این‌که بی‌گناهی و پاکدامنی خود را ثابت کند به درون آتش رفت. ولی خدای آتش، خود به زیر آمد و او را از میان شعله‌ها، بی‌آن‌که گزندی به او برسد، گذرانید. پس از آن مردم از وفاداری او نسبت به راما یقین حاصل کردند و در میان غلغله‌های شادی، راما، لاکشمن، سیتا و هانومان را به کشور آیودهیا بازگردانیدند. زیرا مدت تبعید به سر آمده بود.

بهاراتا به پیشواز ایشان آمد، خود را به پای برادر افکند و تخت پادشاهی را که در این مدت از آن محافظت کرده بود به راما سپرد و گفت هیچ‌کس جز راما لایق پادشاهی نیست.

مردم هند چنان به هانومان علاقه‌مند شدند که از آن وقت تاکنون تصویر او را در پای تصویر راما و لاکشمن می‌کشند و راما را چنان دوست می‌داشتند که اکنون نیز به هنگام درود فرستادن کف دست‌ها را به هم می‌گذارند و می‌گویند «رام. رام». در دوران‌های بعد مردم راما را خداوندی می‌دانستند که در صورت انسان تجلّی کرده است و سیتا نیز مظهر زنان هند شد و هر زن هندی امیدوار است که اگر خداوند او را گرفتار اندوهی کرد، آن را با بردباری تحمل کند و هیچ‌گاه همسر خویش را در سختی‌ها رها نسازد.

۲ـ مهابهاراتا

حماسه‌ی مهابهاراتا را به زبان سانسکریت سروده‌اند و تألیفش را به «ویاسا» فرزانه‌ی هند نسبت می‌دهند. این حماسه بیش از ۱۰۰۷۰۰ دو بیتی دارد و بیش از هفت برابر ایلیاد و ادیسه است. این مجموعه در یک زمان و توسط یک شاعر سروده نشده، بلکه قریب به صد شاعر آن را طی چند قرن سروده‌اند. برهمنان نیز موعظه‌ها، اندرزها و تبلیغات دینی بر آن افزوده‌اند.

چندین قرن پس از راما و سیتا، اما قبل از سال ۸۰۰ پیش از میلاد، وقتی سلسله‌ی راما منقرض شد، خاندان دیگری در پایتخت ایشان یعنی دهلی حکومت می‌کردند. پادشاه این سلسله‌ی تازه بهاراتا بود. (نباید او را با بهاراتا برادر راما اشتباه کرد)

این پادشاه بسیار نیرومند بود و سراسر هندوستان را فتح کرد و سلسله‌ای تشکیل داد. از این زمان آریاها خود را بهاراتیا؛ یعنی پیروان بهاراتا خواندند و کشور ایشان نیز «بهاراتا وارشا» یا کشور بهاراتا خوانده می‌شد. قسمت اعظم مهابهاراتا داستان یک جنگ بزرگ و شرح علل این جنگ و حوادث و نتایج آن است. تاریخ زمان وقوع این جنگ نامعلوم است. ولی می‌توان حدس زد که هزار سال پیش از میلاد رخ داده است. این جنگ میان دو گروه از پادشاهان که وارث تاج و تخت بهاراتا شده بودند اتفاق افتاد. این دو دسته را کوراواها و پانداواها می‌نامیدند که همه پسر عم یکدیگر و از اخلاف بهاراتای بزرگ بودند. کشور ایشان در کنار رودخانه گنگ قرار داشت.

پانداواها پنج برادر بزرگ بودند که برادر مهترشان «یودهیشتهیرا» آن‌ها را رهبری می‌کرد. «دروپادی» همسر باوفای یودهیشتهیرا بود. این برادران همراه

یکدیگر بر کشور زرخیزی حکومت می‌کردند. کوراواها به کشور آن‌ها چشم طمع دوختند و بر آن شدند تا به نیرنگ، قلمرو آن‌ها را تصاحب کنند. چندین بار کوشش ایشان برای به‌دست آوردن ثروت عموزادگان با شکست مواجه شد. کوراواها از پانداواها خواستند تا در بازی قمار دست و پنجه‌ای نرم کنند. یودهیشتهیرا، با آن‌که خود در این بازی مهارتی نداشت و می‌دانست کوراواها نیز قماربازان شرافتمندی نیستند ولی آن‌چنان فریفته‌ی این بازی شد که دعوتشان را پذیرفت. پدر کوراواها موافق با آن بازی نبود و به فرزندان خود گفت: «راز خوشبختی در قناعت است.» ولی پسران او موافق نبودند و یکی از آن‌ها گفت: «پایه‌ی همه ناکامی‌ها نارضایتی است». به هر حال قماربازی شروع شد و یودهیشتهیرا ثروت خود را یکی پس از دیگری باخت. یکی از بستگان کوراواها در میان بازی، آن‌ها را متوجه ساخت که بدین طریق آنان خود و عموزاده‌هایشان را تباه می‌کنند ولی اینان از حرص و آز سرمست بودند و به آینده‌ی سیاه خود نمی‌اندیشیدند. یودهیشتهیرا دربار دوازدهم خانه‌ها، زمین‌ها، گاوها، گوسفندان و اسب‌های خویش را باخت. سپس چهار برادرش را و دربار نوزدهمین، خودش را باخت. سرانجام در عالم بی‌خبری دروپادی، همسر باوفای خود را در گرو نهاد و او را نیز باخت.

کوراواها «دروپادی» را به خانه بردند و به او، که زمانی ملکه بود، فرمان دادند تا خانه مردان را جارو کند و در میان خدمتکاران به سر برد. برادران یودهیشتهیرا ناظر رنج و اندوه دروپادی بودند و سوگند یاد کردند که با کشتن عموزاده‌ها درصدد انتقام برآیند. پدر کوراواها پسران را از خود راند و پانداواها و دروپادی را از اسارت بیرون آورد ولی کوراواها به پدر گفتند که پانداواها آماده جنگ‌اند و لطف و مهربانی او مانع جنگ آن‌ها نخواهد شد. پدر تصدیق کرد که کارهای پلید پسرانش فراموش‌شدنی نیست. سپس بار دیگر به قماربازی نشستند. یودهیشتهیرا بار دیگر باخت و این بار پانداواها مجبور شدند تا دوازده سال در سرگردانی ریاضت بکشند.

یودهیشتهیرا، به رغم رفتار سخت عموزادگان، کینه‌ای از ایشان در دل نداشت ولی «دروپادی» و دیگر برادران گفتند که نباید برای ریاضت به جنگل روند، بلکه باید عموزادگان را به قتل رسانند. یودهیشتهیرا در جواب گفت که همه‌ی ثروت زمین نمی‌تواند با حقیقت و رفتار نیک برابری کند و سرانجام برادران را قانع کرد که بدون سلاح نمی‌توانند امیدوار باشند که بر کوراواها، که آن همه ثروت و قدرت به‌دست آورده‌اند، پیروزی یابند. عاقبت با تحمل رنج و مصیبت‌های زیاد انتقام سختی از کوراواها گرفتند.

یودهیشتهیرا، که در طلب راحتی بود، گفت کسی چون او تیره‌بخت نیست زیرا او شاهد رنج‌هایی است که دروپادی برای او تحمل می‌کند. ولی دروپادی، که زنی در نهایت وفاداری است، از این‌که این همه سختی می‌کشد ناراضی نیست و رضایتمندانه به همسرش می‌گوید در گذشته هم زنان دیگری بودند که برای شوهران خود رنج برده‌اند. پس باید در خوشی‌ها و سختی‌ها کنار هم باشیم و به هم وفادار بمانیم.

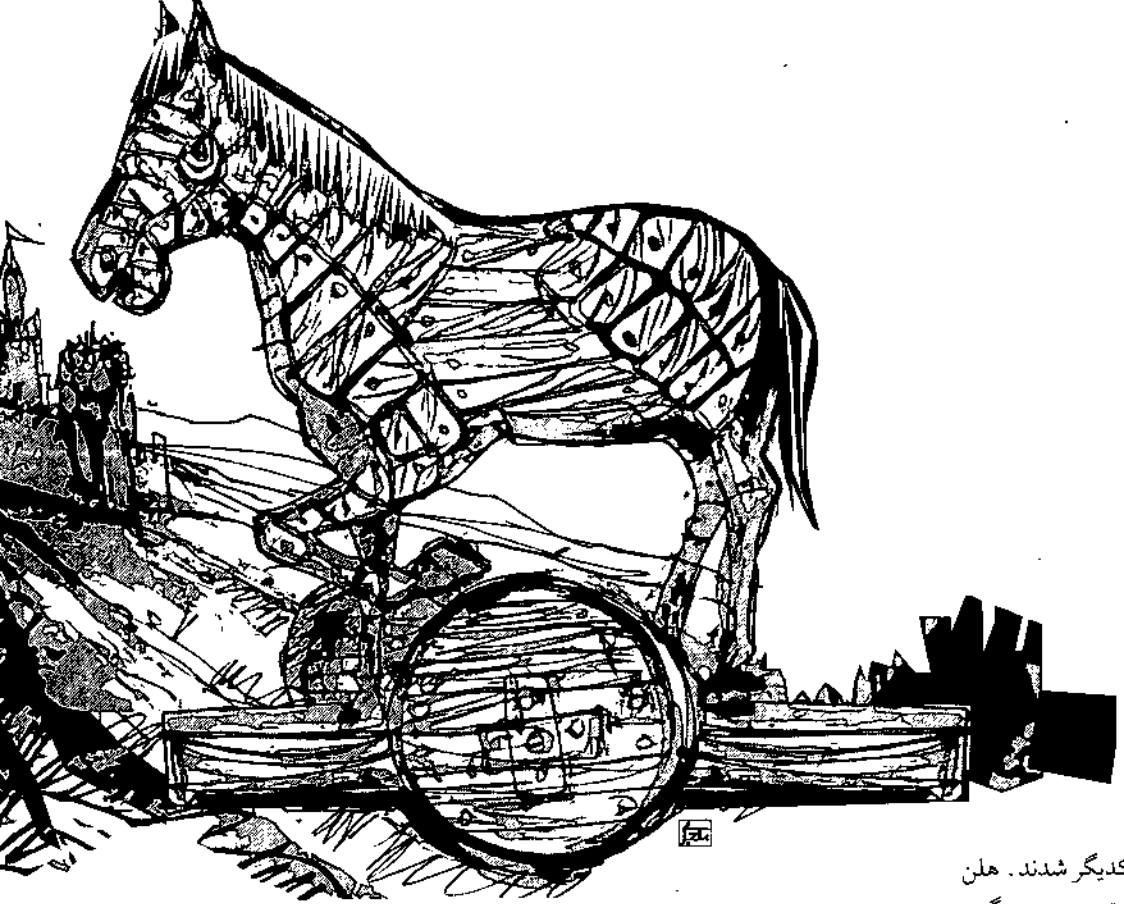
حماسه‌ی بزرگ یونان

۱ـ ایلیاد

هومر، حماسه‌سرای بزرگ یونان باستان، داستان شگفت‌انگیز ایلیاد و ادیسه را به‌رشته‌ی نظم درآورد. این اثر از شاهکارهای ادبیّات حماسی جهان است. از زندگی وی اطلاع چندانی نداریم. برخی زمان حیاتش را قرن دوازدهم قبل از میلاد می‌پندارند. بنابر روایت، هومر نابینا بوده است.

این منظومه در قالب بیست و چهار داستان شورانگیز جنگی است که میان یونان و مردم «تروا» درگرفته است. در روزگاران باستانی، شهری به نام تروا در آسیای صغیر، در دشتی حاصل‌خیز نزدیک کوه آیدا، قرار داشت. این شهر پرقدرت با دیوارهای ضخیمی که شهر را در میان گرفته بود محافظت می‌شد. سرانجام یونانیان آن را ویران کردند و در این محاصره و جنگ طولانی خون بسیاری را ریختند.

پیش از آن‌که تروا به دست سربازان یونانی بیفتد، «پریام» آخرین پادشاه شهر تروا بود. زیباترین و خوش‌اندام‌ترین پسران پریام، «پاریس» نام داشت. پیش‌گویان خبر داده بودند هنگامی که پاریس رشد کند و بزرگ شود شهر تروا سقوط خواهد کرد. از این‌رو به قصد چاره‌جویی پاریس را در خردسالی در کوهستان آیدا رها کردند تا سربه‌نیست شود. اما پسرک را یکی از شبانان یافت و به نگهداری‌اش پرداخت. تا این‌که بزرگ و قوی شد و دریافت که پسر پریام است. پاریس آوازه‌ی زیبایی هلن اسپارتا (ملکه‌ی یونان) را شنیده بود. از این‌رو برای دیدن هلن مشتاقانه به سوی یونان پیش رفت. چون پاریس به



اسپارتا رسید، به افتخار ورودش، مهمانی پرشکوهی ترتیب یافت و در اولین ملاقات، آن‌دو عاشق یکدیگر شدند. هلن همسر پادشاه «منه‌لائوس» بود. روز دیگر، پادشاه برای یک سفر طولانی دریایی خانه و همسر را ترک گفت. پاریس به هلن پیشنهاد کرد در غیاب پادشاه به‌تروا بگریزند.

هنگامی که «منه‌لائوس» بازگشت دریافت که پاریس هلن را با خود برده است. او از برادرش «آگاممنون» و چند پادشاه دیگر برای جنگ با تروا و برگرداندن ملکه کمک خواست.

اولیسس خردمند (که همان ادیسه است) به «منه‌لائوس» توصیه کرد برای بازگردانیدن همسرش به اقدام نظامی متوسل نشود. او هم پذیرفت و با اولیسس به تروا رفتند، اما پاریس از پس دادن ملکه سرباز زد.

ماجرا به نبردی سهمگین و طولانی منجر شد. در این جنگ همه‌ی پهلوانان یونانی از جمله «آشیل»، که قدرت یونانی‌ها بود، شرکت کردند ولی نتوانستند تروا را به زانو درآورند. در جنگ، دوست آشیل، «پاتروک‌لوس» کشته شد و آشیل برای گرفتن انتقام دوستش به‌شدت می‌جنگید و همین بیش از پیش مایه‌ی امیدواری سپاه یونان شده بود. زیرا آشیل روئین‌تن بود و تیر بر بدنش اثر نمی‌کرد. آشیل با «هکتور»، که شاهزاده و دلیرترین قهرمان تروا بود، جنگید و او را کشت و بدنش را به ارابه‌ی جنگی بست و به‌مدت سه روز به دور دیوار تروا کشانید. پریام پادشاه پیر تروا و پدر هکتور نزد آشیل رفت تا بدن فرزندش را بازستاند. این ارتباط به یک صلح موقتی یازده روزه منجر گردید. درنتیجه مردم تروا بدن هکتور را با افتخار تمام و آن‌طور که شایسته شأن و مقام وی بود به خاک سپردند. این بار پاریس در صدد انتقام برآمد. به وی الهام شده بود پاشنه‌ی پای آشیل روئین‌تن نیست. زیرا وقتی که مادر آشیل در رود «استای کس» برای روئین‌تن ساختن فرزند خود، او را به آب فرو می‌برد، پاشنه‌ی پای آشیل را در دست داشت تا او را آب نبرد. از آن جهت پاشنه‌ی پای وی روئین‌تن نشده بود. لذا پاریس تیری به پاشنه پای آشیل زد و او را کشت.

پایان کار تروا و سقوط و ویرانی آن

«چه‌طور یک اسب چوبی محاصره تروا را شکست؟» این یکی از مشهورترین افسانه‌های یونانی است. با مرگ آشیل دلیر، هرچند یونانی‌ها قدرت خود را از دست داده بودند، اما این حادثه مانع ادامه‌ی جنگ شاهزادگان یونانی با تروا نشد. ولی این بار نیز بهترین جنگاوران یونانی در جنگ کشته شدند و مردم تروا مطمئن شدند یونانیان قادر به حمله تازه نیستند. ناگهان اولیسس (ادیسه) برای شکست تروا نقشه‌ای طرح کرد و آن را با فرماندهان سپاه در جلسه‌ای درمیان گذاشت. در پایان مشاوره، آن‌ها موافقت کردند که اسب چوبی بزرگی بسازند، به‌طوری که سربازان زیادی در آن جای بگیرند. آن‌گاه راهی پیدا کنند که این اسب چوبی به درون تروا مستقر شود. این اسب در گوشه‌ای از ساحل، دور و پنهان از چشم مردم تروا، ساخته شد. شب هنگام سربازان یونانی درون اسب رفتند و در داخل اسب خود را پنهان کردند. سپس چادرهای یونانی برچیده شد و بارها را در کشتی‌ها

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۱
پاییز ۱۳۸۵

حمل کردند و سپاه یونان وانمود کرد که قصد دارد از راه دریا برگردد. همه‌ی این کارها برای این بود که تروائی‌ها تصور کنند یونانیان از جنگ خسته شده و مجبور به بازگشت و ترک محاصره‌ی تروا شده‌اند.

با طلوع خورشید مردم شهر محاصره شده شگفت‌زده شدند. زیرا دیدند کشتی‌های یونانی در حال بازگشت‌اند. ضمن این که در محل اردوی دشمن پیکره‌ی غول‌آسایی دیدند که برجا مانده است. سرداران تروا نمی‌دانستند چرا یونانی‌ها این مجسمه‌ی عظیم را به جا گذاشته و از ادامه‌ی جنگ با تروا دست کشیده‌اند. نقشه‌ی اولیسس نمی‌توانست بدون اقدام زیرکانه‌ی «سینون» موفقیت‌آمیز باشد. طبق نقشه‌ی قبلی، این سرباز باهوش خود را مخصوصاً به چنگ سربازان تروائی انداخت تا آنان از وی بازجویی کنند و علت عزیمت یونانیان و به جا گذاشتن این اسب چوبی را بپرسند. سینون برای فرماندهان تروا توضیح داد که یونانیان از جنگ خسته شده‌اند و اضافه کرد اگر اسب را به درون شهر بیاورید الهه‌ی «مینروا» از تروا پشتیبانی خواهد کرد. سرداران تروائی گفته‌های سینون را باور کردند و دستور دادند اسب چوبی را به درون شهر بیاورند. هنگامی که آن‌ها مشغول کشیدن اسب به سوی شهر تروا بودند، لائوکون و پسرانش سر رسیدند و فریاد کردند آن اسب را بسوزانید! ناگهان دو مار از دریا بیرون آمدند و به دور بدن پدر و پسرانش پیچیدند و آن‌ها را خفه کردند. فرماندهان فکر کردند این علامت و نشانه‌ی پیروزی است! با خود گفتند «کار ما حتماً صحیح است.»

به دستور فرمانده کل سپاه تروا، اسب چوبی، تا پای دروازه شهر آورده شد. اما چون اسب بزرگ‌تر از دروازه بود دستور داد تا قسمتی از دیوار شهر را خراب کنند تا راه عبور به شهر برای اسب چوبی باز شود. مردم تروا به مناسبت رفتن دشمن جشنی پرشکوه برپا کردند. پس از جشن، همه‌ی شهر به خواب فرو رفت در حالی که سربازان یونانی در انتظار فرود آمدن از اسب بودند. آن‌ها فوراً از داخل اسب چوبی بیرون آمدند و کشتی‌های یونانی نیز بازگشتند و در سواحل شهر تروا لنگر انداختند.

سربازانی که از داخل اسب بیرون آمده بودند دروازه‌های شهر را بر روی یاران خود، که دم دروازه‌های شهر منتظر ایستاده بودند، گشودند. یونانیان همه چیز را آتش زدند و شهر در زیر توده‌ی عظیمی از زبانه‌ها و شعله‌های آتش قرار گرفت. مردم تروا ترسان و دیوانه‌وار از میان خانه‌های آتش گرفته و مشتعل می‌گریختند و بی‌هدف به این سو و آن سو می‌دویدند.

مردان کشته، زنان اسیر و بچه‌ها از بالای دیوار به زیر افکنده شدند. پریام، پادشاه پیر که لباس رزم پوشیده بود با نگهبانان قصر در معبد پناه گرفت و به دفاع پرداخت. اما پسر آشیل نیزه‌ای به سویش پرتاب کرد و پریام پیر را کشت.

۲ـ ادیسه

این منظومه‌ی حماسی هومر نیز که شامل ۲۴ سرود است حوادث و وقایع ادیسه را به تصویر کشیده است.

در روزگاران خیلی پیش، ادیسه در آتیکا (جزیره‌ای در ساحل غربی یونان) می‌زیست. وی با زن زیبایی به نام «پنه‌لوپ» ازدواج کرد. این زن همسری فداکار بود و صاحب پسری به نام «تله‌ماکیوس» شد. هنگامی که تله‌ماکیوس یکساله بود، ادیسه از آتیکا برای جنگ با تروا فراخوانده شد. این جنگ سال‌های بسیار طول کشید و زمانی به میهن بازگشت که پسرش بیست و یکساله شده بود. برخی از داستان‌ها و ماجراهایی که بر سر ادیسه آمده چنین است.

بعد از سال‌ها جنگ بین یونان و تروا، بی‌آن‌که موفقیتی نصیب شود، ادیسه ـ همان طور که قبلاً گفته شد ـ طرح و نقشه‌ای کشید تا یک اسب چوبی ساخته شود و با این نقشه، یونانی‌ها به تروا حمله کردند و شهر را به محاصره درآورده و فتح کردند. به فاصله‌ی دو روز دوازده کشتی زیر فرمان ادیسه ساخته و پرداخته شد تا به میهن بازگردند. ناگهان طوفانی مختصر برخاست و کشتی‌ها در میان ابر و مه ناپدید شدند. مردان پنداشتند همه گم شده‌اند! اما هنگامی که ابر از میان رفت، آنان دریافتند که به نزدیکی یک ساحل شنی رسیده‌اند. همین که به جست‌وجو پرداختند در آن‌جا غاری یافتند. صاحب غار «سایکلوپس» بود، مردی ترسناک به بلندی هشت‌پا، که یک دهان بزرگ، دندان‌های بلند تیز و یک چشم وحشتناک داشت. سایکلوپس چون وارد غار شد در غار را با صخره‌ای بست و وقتی دید یونانی‌ها به غار وارد شدند، دو تن از آنان را گرفت و به خوردن آن‌ها مشغول شد. هنگامی که سایکلوپس به خواب رفت، ادیسه مردانش را واداشت تا چوبی از درخت به بلندی شش پا ببرند و یک سر آن را تیز

کنند. ادیسه تیر تراشیده و آماده را به سوی تنها چشم سایکلوپس نشانه رفت. پس از آن واقعه، کشتی باقی‌مانده از ناوگان ادیسه در جزیره‌ی دیگر لنگر انداخت. اولین دسته‌ای که وارد جزیره شدند با نیروی سحر «سیرس» تبدیل به خوک شدند. ادیسه به سوی «مرکوری» شتافت تا از او راهنمایی بخواهد. چون ادیسه بدان‌جا رفت و به گفتن پرداخت، سیرس خود را به پایش انداخت و مردان ادیسه را به صورت اول بازگردانید. ادیسه یک سال در این جزیره ماند و از او به گرمی پذیرایی کردند. آن‌گاه سیرس ادیسه را از خطرهایی که در سفر دریایی در پیش داشت آگاه کرد. سیرس به او گفت خود و مردانش را از «سیرن»های زیبا و خوش صدا دور نگه دارد، زیرا آواز دل‌فریب سیرن‌ها برای کسانی که به سوی آن‌ها جلب می‌شوند مرگ‌زاست. ادیسه گوش ملاحان و مردان خویش را با موم بست تا از خطر نشنیدن آواز سیرن‌ها سالم بمانند. سیرس هم‌چنین او را از یک جانور غول‌آسای شش‌سر برحذر داشت. ادیسه به دستور سیرس، شش مرد دلیر را آماده کرد تا همین که جانور به آن‌ها حمله کرد هر کدام، یک سر جانور را بگیرند.

طوفانی سهمگین کشتی ادیسه را درهم شکست و تنها ادیسه از مرگ نجات یافت و نوزده روز با خطرات بسیار در جزیره‌ای دور، یک‌تنه جنگید و تلاش کرد کشتی بسازد تا با آن به «آتیکا» میهن خویش بازگردد.

ادیسه، پس از ماجراهای بسیار، سرانجام با لباس مبدل، هم‌چون گدا، خود را به میهن خویش رسانید و بعد از برخورد با حوادث دیگر به همسرش پیوست و پسر بیست و یک ساله‌اش را در آغوش کشید و سپس از دشمنان و کسانی که در زمان غیبتش به پنه‌لوپ آزار رسانیده بودند انتقام گرفت. وی از آن پس زندگی آرام و خوشی را با همسر و فرزندش آغاز کرد.

حماسه‌ی بزرگ ایتالیا

۱ـ کمدی الهی

دانته (۱۳۲۱ـ۱۲۵۶م) شاعر و نویسنده‌ی بزرگ ایتالیایی سراینده و نویسنده‌ی اثر جاودانی و شاهکار جهانی «کمدی‌الهی» است. وی آثار دیگری درباره فلسفه و سیاست تألیف کرد. این حماسه‌ی بزرگ مجموعه‌ای است شامل ۱۴۰۰۰ مصراع، که به سه قسمت مجزا: دوزخ، برزخ و بهشت تقسیم شده و جمعاً یک‌صد سرود است. کمدی‌الهی به طور کلی سفرنامه‌ی انسانی زنده (دانته) به دنیای جاوید است. در این سفر، دانته از دوزخ و طبقات نُه‌گانه‌ی آن می‌گذرد و به برزخ، که حدفاصل دوزخ و بهشت است، می‌رسد. سپس به بهشت می‌رود و نُه طبقه‌ی آن را تا عرش اعلی طی می‌کند و سپس به زمین باز می‌گردد. دانته این کتاب را فقط «کمدی» نامیده بود و لقب الهی یا آسمانی در حدود سه قرن بعد، یعنی در قرن شانزدهم، به آن داده شده است.

۱ـ۱ـ دوزخ

دوزخ به صورت دودکشی در زیرزمین است، که به مرکز زمین می‌رسد؛ محلی پر از انواع عذاب‌ها و بدبختی‌ها، با رودهای خروشان، صخره‌های عظیم، طوفان‌های همراه با برف و باران و بادهای زوزه‌کش و پیکرهای عذاب‌دیده. دانته و ویرژیل به مرکز زمین می‌روند. در سفر به طبقات دوزخ و برزخ ویرژیل دانته را راهنمایی می‌کند.

در اولین مرحله یا درکات دوزخ، بت‌پرستان و یهودیان نیکوسیرت ساکن‌اند و عذاب آن‌ها آتش اشتیاق سوزانی است که طلب زندگی بهتر می‌کنند اما توفیق نمی‌یابند.

در دومین درّکه‌ی دوزخ، بادهای شدید، گناهکاران را به این‌سو و آن‌سو پرتاب می‌کند.

در درّکه‌ی سوم دوزخ، مردمانی شکم‌پرست‌اند که به زندگی در گِل‌ولای در زیر طوفان‌های برف، تگرگ و آب کثیف محکوم‌اند.

در درّکه‌ی چهارم دوزخ، مسرف و حریص در پیکارند و با وزنه‌های بزرگی که به سوی یکدیگر درمی‌غلتانند در ستیزند.

پنجمین درّکه‌ی جهنم، محل سکونت مردمانی است که از روی خشم مرتکب گناه شده و پوشیده از کثافات‌اند و خود را می‌زنند و می‌درند.

درّکه‌ی ششم جهنم، محل سکونت ملحدان است که آن‌ها را در قبرها کباب می‌کنند.

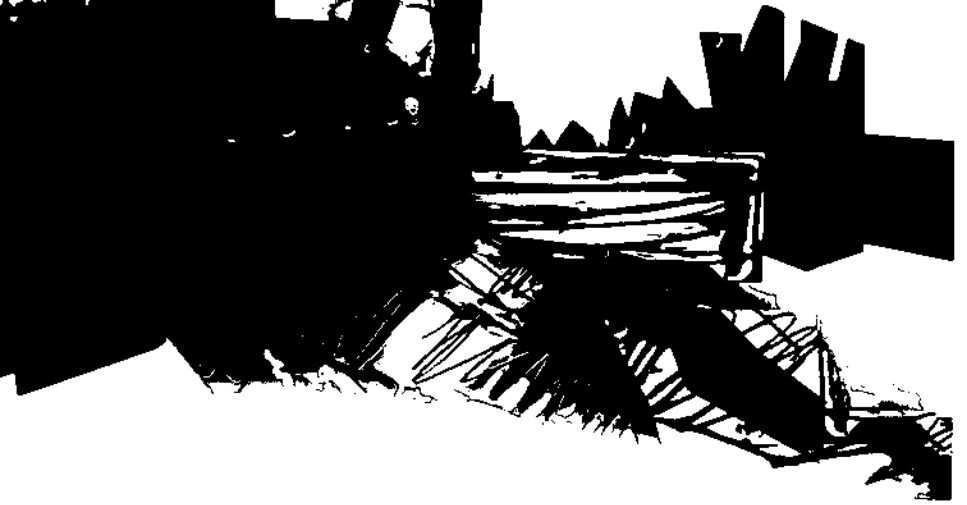
در درّکه‌ی هفتم، مرتکبین به جرائم خشونت‌آمیز، پیوسته در رود خروشانی از خون در معرض غرق‌شدن قرار می‌گیرند و چون سر خود را از آن خونابه بیرون می‌آورند به وسیله‌ی موجوداتی، که نیمه انسان و نیمه اسب‌اند، هدف تیر قرار می‌گیرند.

در این‌جا دو بخش وجود دارد: یک بخش از آن کسانی است که خودکشی کرده‌اند. بخش دیگر مسکن کسانی است که به خدا، طبیعت و هنرهای زیبا بی‌حرمتی کرده‌اند. آن‌ها، پای برهنه بر روی ریگ‌های سوزان ایستاده و جرقه‌هایی از آتش بر سرشان فرومی‌ریزد.

درّکه‌ی هشتم چندین ورطه دارد. در این ورطه‌ها رباخواران، چاپلوسان، مختلسان اموال عمومی، ریاکاران، دزدان، بدگویان، سخن‌چینان و دغلکاران در شعله‌های آتش گرفتارند و به وسیله‌ی مارهای زهردار در زبانه‌های آتش شکنجه و عذاب می‌بینند.

درّکه‌ی نهم جهنم، چاه وسیعی است از یخ که محل خائنان است و تا چانه در یخ‌اند و چون گریه می‌کنند دانه‌های اشکشان یخ می‌زند و صورتشان را می‌پوشاند.

انتقام‌ها و شکنجه‌های کتاب دوزخ دانته، نمونه‌ای از آلودگی فکری قرون وسطا و کینه‌توزی آنان نسبت به دشمنان است.



۱ـ۲ـ برزخ

ویرژیل و دانته از مرکز زمین باز می‌گردند و در پای کوهی که پله پله است ظاهر می‌شوند و از این جا راه به درون برزخ است. برزخ تقریباً محل خوبی است، بهتر از جهنم، برای تصفیه‌ی روح و رَستن از اعمال گناه‌آلود. برزخ دارای نُه طبقه است؛ هفت طبقه‌ی آن مخصوص رَستن و تصفیه‌ی گناهان است و در قله‌ی آن بهشت دنیوی جای دارد. در برزخ گناهکارانی هستند که گناه کم‌تری انجام داده و توبه کرده، اما هنوز بخشوده نشده‌اند و متحمل رنج و مجازات‌اند.

طبقه‌ی اول برزخ، برای مجازات متکبران است. هریک از آنان خم شده‌اند و سنگ بزرگی را حمل می‌کنند. در طبقه‌ی دوم مردم حسودند، پلاس بر تن و دژخیمان چشم آن‌ها را با نخ آهنین می‌دوزند. در طبقه‌ی سوم مردمان خشمگین ساکن‌اند. در طبقه‌ی چهارم محل تن‌پروران است و در طبقه‌ی پنجم و ششم شکم‌پرستان‌اند و جلوی آن‌ها درختانی پرمیوه است و چون دست دراز می‌کنند که آن‌ها را بچینند، شاخه‌ها ناگهان بالا می‌روند و دور از دسترس قرار می‌گیرند. طبقه‌ی هفتم محل کسانی است که مرتکب بی‌عفتی شده‌اند ولی پیش از مرگ توبه کرده و مورد بخشایش قرار گرفته‌اند. در طبقه‌ی هشتم و نهم، بهشت دنیوی قرار دارد و در این جا ویرژیل به دانته می‌گوید: «پای بینش من فراتر از این نرود».

دانته در بهشت دنیوی، که روزگاری محل سکونت آدم و حوا بود، قدم می‌نهد و در آن‌جا معشوقه‌ی خویش «بئاتریس» را می‌بیند و از آن‌جا برای صعود به سوی اختران آماده می‌شود. در سفر به نُه طبقه‌ی بهشت بئاتریس دانته را راهنمایی می‌کند.

۱ـ۳ـ بهشت

اگر دانته مضمون و مایه‌ی بهشت تخیلی خویش را از آیین زرتشتی یا اسلام گرفته بود، بهشت هم‌چون باغی خرم بود که آدمیان در آن غرق در لذائذ جسمانی‌اند، اما وی که معتقد به آرای مذهبیِ کاتولیکی و طرفدار نظریات نجومی بطلمیوس بود، بهشتی خیالی آراست. دانته افلاک را عبارت از کرات بلورین مجوّف نُه گانه‌ای می‌داند که تمامی آن‌ها به دور زمین در گردش‌اند. دانته می‌گوید که اختران، قُدسیان آسمان و ارواحِ رستگاران‌اند. آنان هر قدر در دوران زندگی کارهای نیک کرده باشند، به همان نسبت بعد از مرگ، در بالای زمین به آن‌ها مقام داده می‌شود و نیک‌بختی آن‌ها مَنیع‌تر خواهد بود و به همان نسبت، به آن عرش اعلایی نزدیک‌ترند که فوق تمامی کرات قرار دارد و جایگاه سریر پروردگار است. در اولین طبقه‌ی «بهشت» که به ماه تعلق دارد، ارواح کسانی جای دارد که بدون اختیار مرتکب کارهای خلاف مذهب شدند. این ساکنان، مشیت الهی را مایه‌ی آرامش خاطر خویش می‌دانند.

در آسمان دوم، بهشتْ کره‌ای است زیر سلطه‌ی سیاره‌ی عطارد و کسانی در آن‌جا به سر می‌برند که کارهای نیک می‌کردند اما بیش‌تر طالب افتخار و تظاهر بوده‌اند.

در فلک سوم، خنیاگر غزل‌سرا از جمله «فولکه» حضور دارد و فلک چهارم محل اقامت فیلسوفان مسیحی است. آسمان پنجم مأمن ارواح جنگ‌جویانی است که در راه ایمان واقعی جنگیده و جان داده‌اند: این آسمان اختصاص به کره‌ی مریخ دارد.

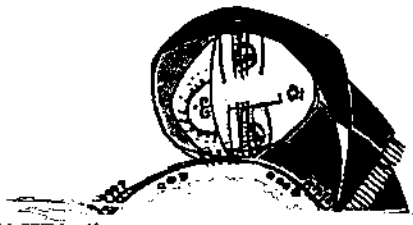
آسمان ششم که از آنِ مشتری است، محل سکونت مردمانی است که عدالت را در زمان زندگی خاکی رعایت می‌کردند. این ستارگان زنده به شکل عقاب دیده می‌شوند و همه‌ی آن‌ها به صدای واحد سخن می‌گویند.

در هفتمین مرحله‌ی بهشت، که تعلق به ستاره‌ی کیوان دارد، رهبانانی ساکن‌اند که به میثاق مذهبی پای‌بند هستند.

در طبقه‌ی هشتم، ناگهان نوری خیره‌کننده درخشیدن می‌گیرد که چشمان دانته طاقت دیدن آن را ندارد. در این هنگام عیسی(ع)، مریم و حواریون دیده می‌شوند. عیسی(ع) و مریم به‌سوی بالا می‌روند ولی حواریون عقب می‌مانند.

در نهمین و بالاترین مرتبه‌ی بهشت، نور محض وجود دارد. محلِ ذاتی معنوی است، غیرجسمانی به صورت گُل سرخ نورانی که بدون علت به‌وجودآمده، منبع بی‌حرکت همه‌ی ارواح و بدن‌ها و علت حرکات، نور و حیات، یعنی خداوند است. دانته می‌کوشد که جمال حق را ببیند ولی فقط نوری می‌بیند که گرداگرد نُه حلقه از عقل مطلق در گردش است.

منابع و مآخذ
۱ـ تراویک، باکنر، تاریخ ادبیات جهان، ترجمه‌ی عربعلی رضایی، نشر فروزان، ۱۳۷۳
۲ـ دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۳
۳ـ سعیدیان، عبدالحسین، دایرةالمعارف ادبی، انتشارات علم و زندگی، ۱۳۷۴
۴ـ معین، محمد، فرهنگ فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵
۵ـ موداک، مانورامار، سرزمین و مردم هند، ترجمه فریدون گرگانی، [بی‌تا]
۶ـ ویل دورانت، تاریخ تمدن، ج ۱۴



نقد موسیقی غزل‌های حافظ در کتاب‌های ادبیّات دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی

چکیده:

غزل‌های حافظ از جمله ناب‌ترین غزل‌های ادب گران‌قدر فارسی‌اند و خواندن آن‌ها هر خواننده‌ی صاحب‌ذوقی را بر سر وجد می‌آورد. در زیبایی و دل‌انگیزی این غزل‌ها، عوامل بسیاری نقش دارند که از مهم‌ترین آن‌ها، موسیقی و توازنی است که در زنجیره‌ی گفتار حافظ وجود دارد و باعث شده محتوای این ابیات با نظم و آهنگی خاص همراه باشند و بدون تردید در انتخاب آن‌ها گزینشی ویژه صورت گرفته است. در این پژوهش، نویسنده به نقد و بررسی هفت غزل از حافظ که در کتاب‌های ادبیات دوره‌ی دبیرستان و پیش‌دانشگاهی آمده پرداخته و عوامل موسیقی‌ساز و موسیقی‌افزای آن‌ها را بررسی نموده است. مقاله با حذف مقدمات از نظرتان می‌گذرد.

موسیقی شعر حافظ

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

کلید واژه‌ها: نقد موسیقایی حافظ، موسیقی کناری، موسیقی درونی، موسیقی بیرونی، موسیقی معنوی.

قبل از پرداختن به نقد جنبه‌های موسیقیایی هفت غزلی از دیوان حافظ، که در کتب ادبیّات دوره‌ی متوسّطه و پیش‌دانشگاهی آمده‌اند، مطلع آن‌ها را با ذکر شماره‌ای که به آن‌ها اختصاص یافته است، یادآوری می‌کنیم:

۱ـ گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید
گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید
(ادبیات ۱، ص ۶۸)

۲ـ دل می‌رود ز دستم، صاحب‌دلان خدا را
ترسم که راز پنهان خواهد شد آشکارا
(ادبیات ۲، ص ۹۸)

۳ـ دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادند
وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
(ادبیات ۳ عمومی، ص ۶۷)

۴ـ تاب بنفشه می‌دهد طرّه‌ی مشک‌سای تو
پرده‌ی غنچه می‌درد خنده‌ی دل‌گشای تو
(ادبیات ۳ انسانی، ص ۴۴)

۵ـ روز هجران و شب فرقت یار آخر شد
زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد
(زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی ص ۵۱)

۶ـ زان یار دل‌نوازم، شکری است با شکایت
گر نکته‌دان عشقی، بشنو تو این حکایت
(زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی، ص ۵۳)

۷ـ ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟
منزل آن مه عاشق‌کش عیّار کجاست؟
(ادبیات ۲ پیش‌دانشگاهی، انسانی، ص ۴۱)

۱ـ موسیقی بیرونی:

مقصود از موسیقی بیرونی در شعر، «وزن عروضی» آن است که از جمله مهم‌ترین عوامل تأثیرگذاری شعر محسوب می‌شود و یکی از فضیلت‌های سخن منظوم بر سخن منثور است. «وزن» نوعی نظم در اصوات کلام است که جزء ماهیّت شعر است و تناسبی در آن به وجود می‌آورد که موسیقی آن را می‌افزاید و در نتیجه لذّت خواننده را در پی دارد. همان‌گونه که نظم و تناسب اصوات در موسیقی، میزان‌های موسیقیایی را می‌سازد و از ترکیب منظّم میزان‌ها، جملات موسیقی به وجود می‌آیند و شنیدنش به شنونده لذّت می‌بخشد. نظم و توالی و ترکیب حروف و واژه‌ها نیز تناسبی را در کلام به وجود می‌آورند که شعر را آهنگین و لذّت‌بخش می‌کنند.

در شعر حافظ عروض و موسیقی وزن از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است. زمینه‌ی طبع‌آزمایی عروض بیش‌تر در قالب غزل است و غزل فارسی معمولاً در وزن‌های خاصّی سروده می‌شود که این وزن‌های

خاص، رایج‌ترین و پرکاربردترین وزن‌های عروضی هستند. در بررسی این زمینه از موسیقیِ شعرِ حافظ بیان داشته‌اند که: «حافظ از میان هشتاد و اندی وزن شعر دوره‌ی خراسانی، بیست و سه وزن را بیش‌تر به کار برده و از میان این ۲۳ وزن، ۴۰٪ اشعار او در سه وزن: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن، مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن و مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن سروده شده‌اند.»[۱]

همان‌گونه که مشاهده می‌شود در

غزل‌های مورد بحث، سه غزل از هفت غزل در وزن: «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» سروده شده‌اند، (غزل‌های شماره‌ی ۳، ۵ و ۷) و سه غزل دیگر در وزن: «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن» (غزل‌های شماره‌ی ۱، ۲ و ۶) و غزل شماره‌ی چهار نیز در وزن: «مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن» است.

وزن شعر حافظ از جمله اوزان دل‌انگیز و آهنگینی است که لطافت و ملایمت آن گوش‌نواز و لذّت‌بخش است و چون نوای جویبار نرم و دل‌انگیز است و به آن‌ها عنوان «وزن‌های جویباری» را داده‌اند.[۲]

با بررسی‌ای که بر روی تک‌تک هجاها و ارکان ابیات این غزل‌ها داشتم، مشاهده نمودم که هیچ‌گونه مشکل یا سکته‌ی عروضی یا ایراد عروضی در آن‌ها وجود ندارد و تنها در برخی موارد حافظ از اختیارات شاعری در آوردن ارکان شعری خود استفاده کرده است که در آن میان اختیار تبدیل هجای کوتاه به بلند (U ← –) از سایر اختیارات شاعری بیش‌تر به چشم می‌خورد.

۲ـ موسیقی کناری:

مقصود از این نوع موسیقی، تناسب‌هایی است که در برخی از مقاطع خاصّ ابیات که بیش‌تر پایان مصراع‌ها و بیت‌هاست، ظاهر می‌شوند و به طرق مختلفی جلوه‌گری می‌کنند که بارزترین نمود آن‌ها قافیه و ردیف است و از موارد دیگر آن حاجب، ترجیع، تکرار و... را می‌توان نام برد.

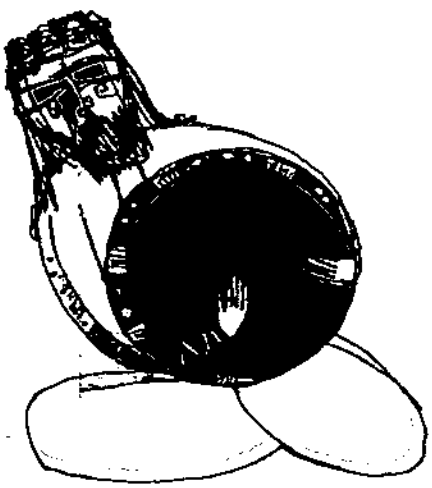
این نوع موسیقی به دلیل آن‌که اشتراک

علی‌اکبر کمالی‌نهاد
کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی و دبیر مراکز پیش‌دانشگاهی و مدرس دانشگاه پیام نور شازند است.

و هماهنگی خاصّی در مصوّت‌ها و صامت‌های کلمات ایجاد می‌کند، سخن را آهنگین می‌کند و بر غنای موسیقیایی آن می‌افزاید. اینک به بررسی قافیه و ردیف در غزل‌های موردنظر حافظ می‌پردازیم:

۲ـ۱ـ ردیف:

«ردیف» کلمه یا کلماتی را می‌گویند که در پایان مصراع‌ها یا بیت‌ها عیناً، چه از جهت لفظ و چه از جهت معنی، تکرار می‌شوند. ردیف را از اختراعات ایرانیان در شعر دانسته‌اند و در شعر زبان‌های دیگر وجود ندارد. دکتر شفیعی کدکنی ردیف را جزء شخصیّت غزل و عجین شده با آن



می‌داند: «ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه به کار می‌رود و به طور قطع می‌توان ادّعا کرد که حدود ۸۰٪ از غزلیّات خوب زبان فارسی، همه دارای ردیف‌اند و اصولاً غزل بی‌ردیف به دشواری موفّق می‌شود.»[۳]

به طور قطع می‌توان گفت که یکی از مصداق‌های سخن ایشان از غزل موفّق، غزل حافظ بوده است و ردیف در زیبایی موسیقیایی غزل حافظ نقش بسیار مهمّی دارد.

در غزل‌های مذکور واژه‌های: «آید، دادند، تو، آخر شد و کجاست» ردیف قرار گرفته‌اند و توازن و تقارنی را که در مقاطع خاصّ غزل‌ها ایجاد کرده‌اند، لذّت موسیقیایی سخن را افزوده است. این واژه‌ها صرف‌نظر از تنگنایی که در آوردن آن‌ها برای حافظ ایجاد شده، آفاق وسیع‌تری را در پیش رویش گشوده‌اند و ذهن او را بر آن داشته‌اند تا با تکاپوی بیش‌تر، تخیّلات و عواطف بیش‌تری را در قالب صُوَر خیال و صنایع شعری بیاورد.

نکته‌ای که در خصوص این ردیف‌ها و ردیف‌های دیگر شعر حافظ می‌توان ذکر کرد این است که آن‌ها بیش‌تر فعل و گروه فعلی‌اند و می‌دانیم ردیف‌های فعلی، خصوصاً زمانی که اجزای مشترک آن‌ها بیش‌تر باشد، غنای خاصّی به موسیقی شعر می‌بخشند و نوعی تحرّک و پویایی را در آن به وجود می‌آورند.

به طور قطع اگر این غزل‌ها بدون ردیف بودند، به این درجه از موفّقیّت نمی‌رسیدند و آوردن ردیف در کمال هنری آن‌ها نقش به‌سزایی داشته است.

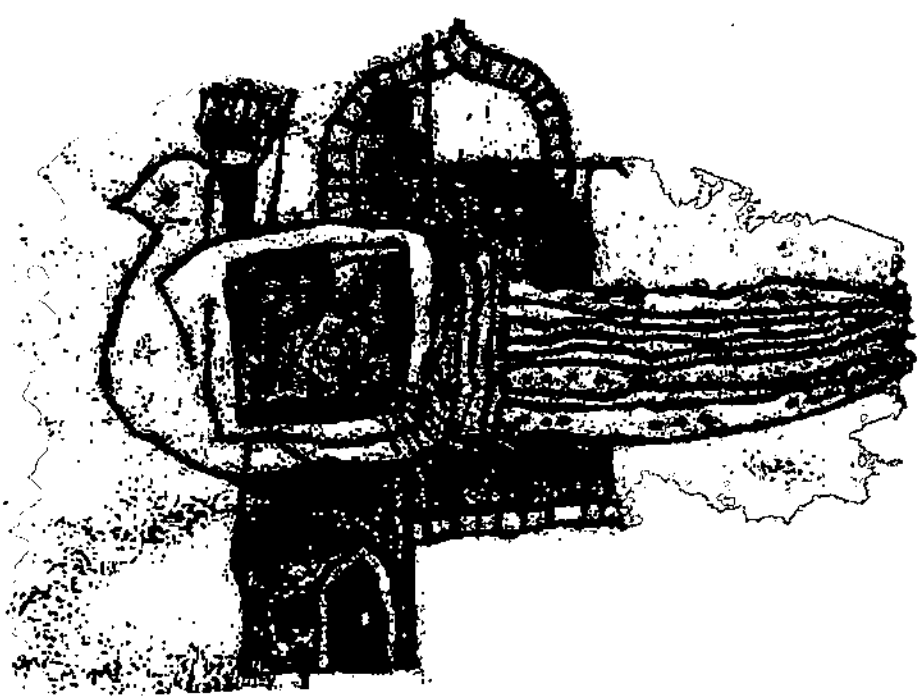
باید توجّه داشت که شاعر در آوردن ردیف نباید به اجبار و تکلّف بیفتد و معانی و مفاهیم شعرش را فدای آوردن ردیف و قافیه کند. ردیف در غزل حافظ نه تنها او را به تکلّف نینداخته، بلکه باعث اعتلا و کمال معنوی شعر او نیز گشته است. در این زمینه بیان داشته‌اند که: «یکی از نوآوری‌های حافظ، آوردن ردیف‌های تازه و یا کم‌استعمال است که موسیقی و معنای شعرش را به اوج می‌رساند؛ زیرا یکی از اقسام نوآوری در شعر فارسی، آوردن ردیف نو است و شاعرانی که در این کار ابتکارهایی از خود نشان داده‌اند عبارت‌اند از: خاقانی، مولوی و حافظ؛ منتها ردیف‌های حافظ لطف دیگری دارد و پرواز دیگری به شعر او می‌بخشد.»[۴]

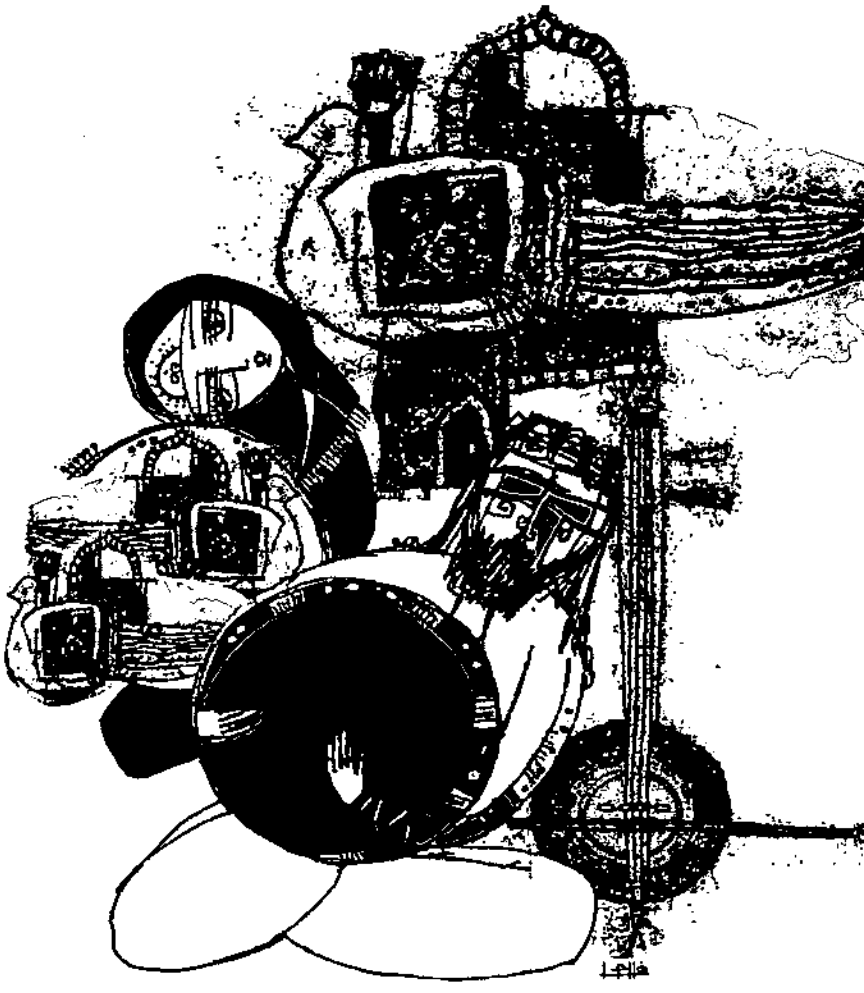
۲ـ۲ـ قافیه:

یک سانی صامت‌ها و مصوّت‌های پایانی واژه‌ها، زمانی که در پایان مصراع‌ها و بیت‌ها قرار می‌گیرند، تناسب و آهنگ دیگری را در بیت ایجاد می‌کند که همان «قافیه» است. قافیه نیز از جمله عوامل رستاخیز سخن و موسیقی آفرین است؛ به گونه‌ای که آن را دستگاه مولّد صوت در موسیقی شعر دانسته‌اند و فواید و نقش‌هایی چون: تنظیم فکر و احساس، تشخّص بخشیدن به کلمات، زیبایی معنوی، استحکام شعر، تأثیر موسیقیایی و... را برای آن برشمرده‌اند.[۵]

موسیقی قافیه کامل کننده‌ی موسیقی وزن است و نبود آن، شعر را ناقص می‌کند و بر همین اساس است که در شعر نو نیز آوردن آن را به عنوان زنگ پایان مطلب، در جایگاه‌های خاص، الزامی دانسته‌اند.

در شعر حافظ این جنبه از موسیقی کلام به شکلی کاملاً هنری و زیبا جلوه‌گری می‌کند؛ او با مهارت و هنرمندی، واژگان و اصطلاحات بلورین و دست‌چینی را در مقاطع پایانی مصراع‌ها و ابیات جای داده و آهنگ و تناسب ویژه‌ای را در آن‌ها پدید آورده است. شکوه و اوج موسیقی قافیه را در برخی از غزل‌های حافظ شاهد هستیم، خصوصاً وقتی که قافیه «موصوله» است؛ یعنی حرف رَوی به حرف وصل و خروج و مزید و نایره متصل می‌گردد یا به اصطلاح «حروف الحاقی» می‌گیرد. به عنوان مثال در غزل سه که واژه‌های: «نجاتم، حیاتم، صفاتم، براتم، ذاتم، زکاتم، ثباتم، نباتم





و نجاتم» قافیه قرار گرفته‌اند، یک‌سان بودن واج‌های «اتم» در این واژه‌ها، طنین و آهنگ زیبایی را ایجاد کرده که بخش زیادی از این زیبایی نیز به خاطر التزام در آوردن حرف وصل (م) و متحرّک شدن حرف رَوی (ت) است. اندک اختلافی که در قافیه‌های این غزل مشاهده می‌شود، این است که حرف وصل (م) در تمام موارد نقش متمّمی دارد؛ به جز در مورد پایانی (نجاتم) که نقش مفعولی پذیرفته است.

نمونه‌ی دیگری که در آن قافیه‌ی موصوله آمده است، غزل شماره‌ی چهار است که چون در این غزل حرف رَوی مصوّت بلند(ا) است و واژه‌های قافیه به ردیف (تو) اضافه شده‌اند، بین واژه‌ی قافیه و ردیف (یای میانجی) به عنوان حرف وصل آمده است و بر تناسب موسیقیایی آن افزوده است.

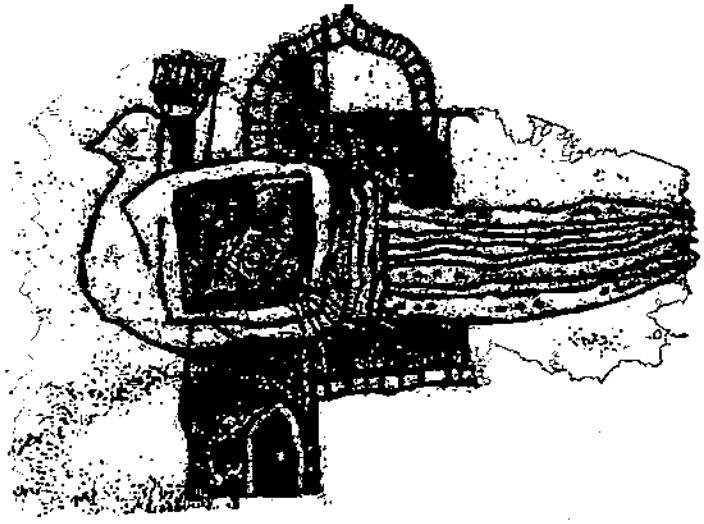
نمونه‌ی دیگری از هنرنمایی حافظ در موسیقی قافیه را در غزل شماره‌ی شش مشاهده می‌کنیم؛ در این غزل واژه‌های: «شکایت، حکایت، عنایت، ولایت، جنایت، حمایت، هدایت، بی‌نهایت، عنایت، بدایت، رعایت و روایت» قافیه قرار گرفته‌اند و با توجّه به این‌که حافظ در آوردن الف تأسیس و حرف دخیل (ی)، با وجود عدم لزوم در رعایت آن‌ها، خود را به التزام واداشته است، تعداد حروف مشترک قافیه را بیش‌تر کرده و بر موسیقی آن افزوده است.

ناگفته نماند که در این غزل واژه‌ی «عنایت» دوبار قافیه شده که از معایب آن محسوب می‌گردد. این مورد در غزل‌های شماره‌ی یک، پنج و هفت نیز وجود دارد (در غزل یک پیشوند فعلی «سر» در مصراع اوّل و آخر، در غزل پنج واژه‌ی «یار» در مصراع اوّل و دوازدهم و در غزل هفت واژه‌ی «یار» در مصراع اوّل و شانزدهم تکرار شده‌اند.)؛ امّا این موارد عیب محسوب نمی‌شوند؛ چرا که تکرار قافیه‌ی مصراع اوّل را در غزل عیب نمی‌شمارند.[۶]

مشکلی که در قافیه‌ی این غزل‌ها وجود دارد، در غزل شماره‌ی دو است. در این غزل واژه‌های قافیه به این صورت آمده‌اند: «خدا را، آشکارا، آشنارا، یارا، السُکارا، بینوارا، مدارا، قضارا، العذارا، گدارا، خارا، دارا، پارسارا و مارا» و مشخّص نیست که حافظ کدام واژه‌ها را به عنوان قافیه آورده است؛ اگر فرارباشد مصوّت بلند«ا» در پایان بیت را حرف رَوی به حساب آوریم، متوجّه می‌شویم که در مصراع اول بیت اول و بیت‌های سوم، ششم، هشتم، دهم، سیزدهم و چهاردهم، واژه‌ی «را» ردیف است؛ پس مصوت بلند«ا» نمی‌تواند در این واژه‌ها حرف روی باشد. حال اگر بخواهیم «را» را ردیف به حساب آوریم و مصوّت بلند«ا» را در پایان واژه‌هایی نظیر: «خدا، آشنا، بینوا، قضا و...» حرف روی فرض کنیم، باز در واژه‌هایی مثل: «آشکارا، یارا، السّکارا، مدارا و...» دچار مشکل می‌شویم؛ چرا که«را» در پایان این واژه‌ها جزء خود واژه است و نمی‌توان آن را به عنوان ردیف جدا کرد. بنابراین می‌توان گفت که این غزل، در عین این که از جهت موسیقی قافیه بسیار دلنشین و لذت‌بخش است، دارای یکی از عیوب غیر ملقّبه‌ی قافیه است که در آن کلمات بسیط در مقابل کلمات مرکب، قافیه قرار گرفته‌اند؛ به عبارت دیگر حرفی که در دو واژه‌ی قافیه، حرف روی محسوب نمی‌شود، روی به حساب آمده است.[۷]

البته در آثار بزرگان دیگر ادب پارسی نیز، نظیر این مورد را شاهد هستیم؛ به عنوان مثال در غزلی از سعدی با مطلع:

«اگر تو فارغی از حال دوستان یارا
فراغت از تو میسر نمی‌شود ما را»،



در تمام بیت‌ها، واژه‌ی «را» ردیف قرار گرفته است؛ به جز در همین مصراع اول. یا در غزلی دیگر از سعدی با مطلع:

«شب فراق نخواهم دواج دیبا را
که شب دراز بود خوابگاه تنها را»

در تمام بیت‌ها «را» ردیف واقع شده؛ به جز در بیت پایانی غزل که چنین است:

در این روش که تویی، بر هزار چون سعدی
جفا و جور توانی، ولی مکن یارا»

همین نکته و به همین شیوه باز در غزل دیگری از سعدی با مطلع:

«مشتاقی و صبوری از حد گذشت یارا
گر نو شکیب داری، طاقت نماند مارا»

تکرار شده است و گویا بزرگانی چون سعدی و حافظ این موارد را عیب به حساب نمی‌آورده‌اند. در دیگر غزل‌های مورد بحث در غزل شماره‌ی پنج نیز قافیه قرار گرفتن واژه‌های: «یار، کار، بهار، خار، تار، نگار، یار، خمار و شمار» آهنگ و موسیقی دل‌نشینی را در غزل ایجاد کرده‌اند. با این توضیح که این موسیقی در غزل شماره‌ی یک کم‌تر است؛ چرا که در این غزل حروف مشترک قافیه حداقل ممکن هستند: (ـَر)

۳ـ موسیقی درونی (الفاظ):

از دیگر جنبه‌های موسیقایی در شعر آن است که ساختار آوایی کلام و جای قرار گرفتن واژه‌ها و صامت‌ها و مصوّت‌ها در بیت به گونه‌ای باشد که علاوه بر نقش معنایی، تقارن و تناسب آن‌ها نیز ایجاد موسیقی کند، به گونه‌ای که گاه مجموعه‌ی اصوات، به صورت غیر مستقیم مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کنند و به گونه‌ای هنری و با ظرافتی خاص انتخاب می‌شوند که دلالتی ذاتی میان آن‌ها با مقصود شاعر وجود دارد. دکتر شفیعی کدکنی برای مثال در این زمینه این بیت از حافظ را ذکر می‌نماید.[۸]

«چشمم از آینه داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه ربایان برو دوشش باد»

که در آن مجموعه‌ی اصوات مصراع اول به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که موقع ادای آن‌ها دهان باز می‌شود و با مقصود شاعر که باز بودن چشم را در نظر دارد، تناسب دارند و بر عکس در مصراع دوم اصوات به گونه‌ای هستند که موقع ادا دهان بسته می‌شود و شکل بوسه زدن را دارد.

چشم گیرترین جلوه‌ی این نوع موسیقی را در بیت:

«من که شب‌ها ره تقوا زده‌ام با دف و چنگ
این زمان سر به ره آرم، چه حکایت باشد؟»

شاهد هستیم و مقطع‌های هم آوای: «من که شب‌ها، ره تقوا، زده‌ام با ...» موسیقی درونی لذت‌بخشی را ایجاد کرده‌اند.

شعر حافظ از این موسیقی نیز به نحو احسن بهره گرفته است. در این زمینه بیان داشته‌اند که: «یکی دیگر از ویژگی‌های شعر حافظ، موسیقی حروف و کلمات آن است که می‌توان آن را موسیقی درونی و نغمه‌ی حروف نامید؛ به این معنی که شعر او تحت تأثیر هنر بی‌مانندش حتی برای بیگانگان و ایرانیانی که معنی آن را هم نمی‌فهمند، مانند ترانه‌هایی گوش‌نواز است. این خاصیت در اشعار دیگران کم‌تر دیده می‌شود. به همین سبب، بسیاری مجذوب سمفونی بی‌همتای شعر حافظ می‌شوند و بدون آن‌که معنی‌اش را بفهمند آن را با لذت می‌خوانند و می‌شنوند.»[۹]

در غنای این نوع از موسیقی در شعر، آرایه‌هایی چون: «انواع جناس، ترصیع، تکریر، اعنات، واج‌آرایی و ...» نقش دارند و قافیه‌های میانی و وزن‌های دوری این نوع موسیقی را بیش‌تر می‌کنند. همان گونه که شاهد هستیم چهار غزل از هفت غزل مورد نظر وزنی دوری دارند و این امر نیز در جهت کمال موسیقایی آن‌ها اهمیت ویژه‌ای داشته است.

کاربرد انواع جناس نیز در این زمینه نقش به سزایی دارد. به عنوان مثال در غزل شماره‌ی یک جناس ناقص اختلافی در واژه‌های: «گفتم و گفتا» و جناس اشتقاق در واژه‌های: «بنده و بندگی» در این زمینه مؤثر بوده‌اند.

اینک نمونه‌های دیگری از این آرایه را در سایر غزل‌ها ذکر می‌نماییم:

در غزل شماره‌ی دو واژه‌های: «هستی و مستی» و «پارسی و پارسا» جناس ناقص اختلافی دارند.

در غزل شماره‌ی چهار واژه‌های: «سَر و سَرا» جناس ناقص افزایشی دارند.

در غزل شماره‌ی شش واژه‌های: «حکایت و شکایت» و «بشارت و اشارت» جناس ناقص اختلافی دارند و واژه‌های: «خرابی و خرابات» جناس اشتقاق دارند که موارد فوق موسیقی درونی غزل‌ها را افزوده‌اند.

حافظ از نمودهای دیگر افزایش موسیقی درونی شعر نیز بهره برده است. به عنوان مثال در غزل شماره‌ی یک تکرار واژه‌های: گفتم و گفتا را می‌توان نام برد. هم‌چنین است آوردن قافیه‌های میانی که توازن و هماهنگی خاصی در نیم مصراع‌ها ایجاد می‌کند. مثلاً در غزل شماره‌ی یک در بیت:

«گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز
گفتا ز خوب رویان این کار کم‌تر آید»،

واژه‌های «مهرورزان و خوب رویان» ایجاد این توازن را به عهده دارند.

در غزل دو، بیت پنجم:

«ای صاحب کرامت، شکرانه‌ی سلامت
روزی تفقدی کن، درویش بینوا را»

واژه‌های: «کرامت و سلامت» دارای قافیه‌ی میانی هستند.

در بیت یازده‌ی همین غزل واژه‌های: «سکندر و بنگر»، در بیت یک از غزل چهار واژه‌های: «می‌دهد و می‌درد»، در بیت سه‌ی همین غزل، واژه‌های: «گشتمی و عالمی»، در غزل شش بیت‌های هشت و ده، واژه‌های: «خوبان و بگنجان» و «آبم و نتابم»، همه دارای قافیه‌ی میانی هستند که مسلماً در این موارد نقش آن‌ها در افزایش موسیقی درونی اهمیت خاصی دارد. نمونه‌ی بارز و زیبای این جنبه از موسیقی را در بیت نُه از غزل دو شاهد هستیم:

«هنگام تنگ‌دستی در عیش کوش و مستی
کاین کیمیای هستی، قارون کند گدا را»

که واژه‌های تنگ‌دستی، مستی و هستی که قافیه‌ی میانی را ایجاد کرده‌اند، با حروف یک‌سان نسبتاً زیادی که دارند، موسیقی درونی بیت را بیش‌تر کرده و لذّت حاصل از آن را افزوده‌اند.

آرایه‌ی دیگری که در این زمینه نقش بسیار مهم ایفا می‌کند، واج‌آرایی است. بدون شک هر خواننده‌ی خوش‌ذوقی با شنیدن بیت چهار از غزل دو:

«در حلقه‌ی گُل و مُل؛ خُوش خواند دُوش بُلبُل
هات الصَّبُوحَ هُبُّوا یا اَیُّها السُّکارا»

تحت تأثیر تکرار مصوت (ـُـ) و موسیقی ایجاد شده به وسیله‌ی آن قرار می‌گیرد و لذت می‌برد. هم‌چنین است لذت ناشی از تکرار مصوت بلند (ا) در برخی از ابیات غزل شماره‌ی: (دو و سه و پنج و هفت) که در آن‌ها «ارا»، «اتم دادند»، «ار آخر شد» و «ار کجاست» در تمام بیت‌ها مشترک است. به عنوان مثال در بیت یک از غزل دو:

«دل می‌رود ز دستم صاحب‌دلان خدا را
ترسم که راز پنهان خواهد شد آشکارا»

این مصوت ده بار تکرار شده است.

در این زمینه دکتر شفیعی کدکنی به نکته‌ی تازه‌ای اشاره کرده که ذکر آن مفید است؛ ایشان این نکته را به عنوان یک اصل در دیوان حافظ قلمداد کرده که معمولاً در شعر حافظ، بین قافیه و ردیف با کلمات دیگر بیت، از لحاظ تشابه صوتی و وحدت آوایی، رابطه‌ی بسیار نزدیکی وجود دارد تا جایی که می‌توان گفت در بیش‌تر موارد، کلید اصلی در شکل‌گیری نظام‌آوایی بیت را شاخص‌ترین حرف قافیه تشکیل می‌دهد.[10]

این نکته را به صورت بسیار زیبایی در غزل‌های نام‌برده: (دو، سه، پنج و هفت) شاهد هستیم؛ به عنوان مثال در غزل هفت که قافیه و ردیف «ار کجاست» به کار رفته است و مصوت بلند (ا) تشخص آوایی دارد، بسامد بالایی از این مصوت را در ابیات این غزل شاهد هستیم. برای نمونه در بیت اول همین غزل:

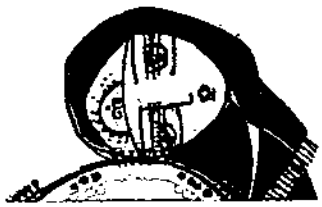
«ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟
منزل آن مه عاشق‌کش عیار کجاست؟»

هشت بار مصوت بلند (ا) تکرار شده است.

۴ـ موسیقی معنوی:

گاهی نیز تناسب‌های معنایی و تداعی‌هایی که در حوزه‌های معنایی شعر حاصل می‌شوند، نوعی موسیقی و ارتباط در سخن ایجاد می‌کنند که موجب التذاذ می‌شود. این نوع موسیقی از تقابل یا تضاد یا هر نوع تناظری که میان واژه‌های بیت برقرار باشد، حاصل می‌شود و موارد ایجادکننده‌ی آن همان آرایه‌هایی‌اند که بر محور تداعی، تناسب، تقابل یا تناظر میان واژه‌ها استوارند؛ آرایه‌هایی چون: ایهام، مطابقه، متناقض‌نما، حسّامیزی، لف و نشر، تلمیح، مراعات نظیر و....

طبع زیباگزین حافظ در گزینش واژگان و اصطلاحات، هنرمندانه عمل کرده و در ایجاد تناسب‌ها و رابطه‌های چندگانه مهارتی بی‌نظیر داشته است. در خصوص این ویژگی در شعر او نوشته‌اند: «حافظ استاد روابط دوگانه یا چندگانه بین کلمات است و مهم‌ترین ویژگی کلام او همین است. بنابراین صفات و کلماتی



که به کار می‌برد با کلمات دیگر شعر وی شبکه‌ای از روابط شاعرانه برقرار می‌کند. وی گاهی صفتی می‌سازد یا می‌آورد تا با کلمات دیگر، تشکیل آرایش ادبی خاصی دهد و هم‌بستگی شاعرانه‌ای ایجاد کند.»[11]

حافظ را به عنوان استاد در آوردن ایهام، خصوصاً ایهام‌های تناسب و تضاد می‌شناسیم. او با استفاده از این آرایه جلوه‌های معنوی کلامش را آراسته و موسیقی معنایی ویژه‌ای به آن بخشیده است. به راستی وقتی خواننده‌ای این بیت را می‌خواند:

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

(غزل یک)

بر سر دو راهی می‌ماند که «برآید» را با توجه به واژه‌ی «ماه» معنی کند (طلوع کردن) یا با توجه به خواست عاشق از معشوق مبنی بر این‌که «در مجلس او نورافشانی کند» (امکان داشته باشد، از عهده‌ی آن برآیم) و در این سرگردانی، لذتی شیرین به او دست می‌دهد که حاصل تلاش و تکاپوی ذهنی اوست.

این نکته در بسیاری از ابیات حافظ به چشم می‌خورد در همین غزل (یک) در بیت چهار واژه‌ی «بو» همین ویژگی را دارد:

«گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد
گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید»

و خواننده را در انتخاب یکی از دو معنی «رایحه و آرزو» سرگردان می‌کند.

در غزل پنج بیت یک واژه‌ی «اختر» به معانی «ستاره و طالع» ایهام دارد:

«روز هجران و شب فرقت یار آخر شد
زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد»

و در هر کدام از معانی با کلمات دیگر بیت در ارتباط است و با توجه به هر معنی درست به نظر می‌رسد. در غزل شش بیت چهار واژه‌ی «مپیچ»، هم مفهوم پیچ و تاب خوردن دارد و هم معنای اصرار و سماجت در کار می‌رساند:

«در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کآن‌جا
سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت»

از دیگر موارد سازنده‌ی موسیقی معنوی در شعر حافظ بهره‌گیری او از آرایه‌ی تضاد یا مطابقه است که تناسب ضدیت میان واژگان التذاذ و درک آن‌ها را شیرین‌تر و مطلوب‌تر کرده است برای مثال در بیت:

«دل می‌رود ز دستم صاحب‌دلان خدا را
ترسم که راز پنهان خواهد شد آشکارا»

(غزل دو)

واژه‌های پنهان و آشکارا این ویژگی را دارند.

یا در بیت:

«روز هجران و شب فرقت یار آخر شد
زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد»

(غزل پنج)

بین واژه‌های روز و شب ارتباط ضدیت برقرار است.

نمونه‌های دیگر:

«آن همه ناز و تنعم که خزان می‌فرمود،
عاقبت در قدم باد بهار آخر شد»

(غزل پنج)

«این راه را نهایت صورت کجا توان بست
کش صد هزار منزل بیش است در بدایت؟»

(غزل شش)

«حافظ از باد خزان در چمن دهر مرنج
فکر معقول بفرما گل بی‌خار کجاست؟»

(غزل هفت)

اشاره به داستان‌ها، حکایات، آیات و احادیث نیز که تلمیح را در شعر ایجاد می‌کند، از جمله عواملی است که شنونده را از مفهوم یک واژه به مفاهیم بیش‌تری سوق می‌دهد و تلاش ذهن را افزونی می‌بخشد. به عنوان مثال در این بیت:

«آیینه‌ی سکندر جام می است بنگر
تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا»

(غزل دو)

واژه‌های «آیینه‌ی سکندر» و «دارا» به صورتی بسیار موجز داستان‌هایی را بیان می‌کنند که همانا داستان تعبیه‌ی آیته توسط اسکندر بر فراز منار اسکندریه است که در آن وضع کشتی‌ها و ممالک فرنگ را از صد میلی می‌دیده است و نیز داستان دارا پسر داراب، پادشاه کیانی، که به دست اسکندر کشته شد.[12] و می‌بینیم که چگونه با واژگان اندک، معانی بسیار در ذهن، تداعی می‌شود و زیبایی و لذت معنوی خاصی به سخن می‌بخشد.

نمونه‌های دیگر:

«هنگام تنگ‌دستی، در عیش کوش و مستی
کاین کیمیای هستی، قارون کند گدا را»

(غزل دو)

واژه‌ی «قارون» اشاره دارد به داستان قارون از قوم موسی(ع) که نزد موسی کیمیاگری آموخت و از این راه ثروت بی‌کرانی اندوخت و به واسطه‌ی آن مغرور شد و به دعای موسی همراه با گنجش در زمین فرو رفت:[13]

یا:

«شب تار است و ره وادی ایمن در پیش
آتش طور کجا، وعده‌ی دیدار کجاست؟»

(غزل هفت)

واژه‌های «شب تار، وادی ایمن، آتش طور و وعده‌ی دیدار» اشاره به این داستان دارند که: شبی در وادی ایمن هوا سخت تاریک بود و همسر موسی را درد زادن فرا گرفته بود. موسی از دور آتشی دید. به سوی آن رفت تا شعله‌ای به دست آورد، ناگهان درختی افروخته را مشاهده کرد که می‌گوید: «أنا اللّه» و آن شب موسی به پیامبری برانگیخته شد.[14]

سهم مراعات نظیرها را نیز در زیبایی معنوی شعر حافظ نباید نادیده گرفت. او با

آوردن کلمات متناسب و مرتبط به یکدیگر در زنجیره‌ی کلام، ارتباطی سنجیده و باریک میان واژگان سخن برقرار می‌کند که بر حسن موسیقیایی آن می‌افزاید. به عنوان مثال ارتباط واژه‌های: «کرامت، شکرانه، تفقد، درویش و بی‌نوا» بر زیبایی بیت:

«ای صاحب کرامت، شکرانه‌ی سلامت
روزی تفقدی کن درویش بی‌نوا را»

(غزل دو)

افزوده است.

و یا در بیت:

«بعد از این روی من و آینه‌ی وصف جمال
که در آن جا خبر از جلوه‌ی ذاتم دادند»

(غزل سـ)

واژه‌های: «روی، آیینه، جمال و جلوه» کلمات متناظر و مرتبطی‌اند که در کنار هم آمدنشان شبکه‌ی موسیقیایی دل‌نشینی را ایجاد کرده است.

هم‌چنین است ارتباط میان واژه‌های: «ساقی، مطرب، می و عیش» در بیت زیر:

«ساقی و مطرب و می جمله مهیاست؛ ولی،
عیش بی یار مهیا نشود، یار کجاست؟»

(غزل هفت)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود جمله‌ی این عوامل، به همراه عوامل بسیار دیگری که ذکر آن‌ها مجال بیش‌تری را می‌طلبد، باعث شده‌اند که شعر حافظ با موسیقی دل‌انگیز و سحرآفرینش بر طبع خوانندگان خوش آید و بدان اقبال نمایند.

۵ـ نتیجه‌گیری:

حاصل سخن این‌که برای درک و فهم و آشنایی با نیک و بد آثار ادبی و پی بردن به نقاط ضعف و قوت آن‌ها، باید با نقد سالم و بدون تعصب به تحلیل آن‌ها پرداخت و عواملی را که موجب قوت یا ضعف این آثار شده است تشریح کرد.

در این میان شعر حافظ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و برای درک و شناخت عوامل مؤثر در زیبایی و تأثیرگذاری آن، به بررسی یکی از جنبه‌های بسیار مهم در زیبایی و موفقیت شعر، که همان موضوع موسیقی در شعر است، پرداخته شد و بر مبنای چند غزل محدود حافظ در کتاب‌های ادبیات دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی، چهار جنبه از موسیقی شعر حافظ بررسی شد و نتایج زیر حاصل آمد:

۱ـ وزن‌های به کار رفته در این غزل‌ها مطبوع، خوشایند و دل‌نشین‌اند و همگی جزء اوزان رایج و پرکاربرد شعر فارسی‌اند.

۲ـ آوردن ردیف، خصوصاً ردیف‌هایی که فعل‌اند، در کمال موسیقی کناری غزل‌های حافظ نقش بسیار مهمی دارند.

۳ـ قافیه‌ی غزل‌های مذکور از جهت موسیقیایی برجستگی ویژه‌ای دارند و لذت خاصی به شنونده می‌بخشند، اما چند مورد اشکال نیز در آن‌ها وجود دارد.

۴ـ آرایه‌هایی چون: واج‌آرایی، جناس، تکریر و... و هم‌چنین قافیه‌های میانی و وزن‌های دوری از جمله عواملی‌اند که موسیقی درونی این غزل‌ها را تشدید می‌نمایند.

۵ـ آوردن برخی از آرایه‌ها چون ایهام، تلمیح، مراعات نظیر، تضاد و... در موسیقی معنوی شعر حافظ و کمال هنری آن نقش ویژه‌ای دارند.

زیرنویس.....

۱. فرشیدورد، خسرو، نقش آفرینی‌های حافظ، ص ۸۲
۲ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، ص ۳۵۹
۳ـ منبع پیشین، ص ۱۳۸
۴ـ فرشیدورد، خسرو، منبع پیشین، ص ۳۱
۵ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، منبع پیشین، صص ۶۴ـ۶۲
۶ـ به نقل از ادبیات ۱ پیش‌دانشگاهی، رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، ص ۱۳
۷ـ ذوالفقاری، محسن، منبع پیشین، ص ۷۷
۸ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، منبع پیشین، ص ۳۱۹
۹ـ فرشیدورد، خسرو، منبع پیشین، ص ۱۹
۱۰ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، منبع پیشین، ص ۴۳۷
۱۱ـ فرشیدورد، خسرو، منبع پیشین، صص ۱۷ـ۱۶
۱۲ـ شمیسا، سیروس، فرهنگ تلمیحات، ذیل واژه‌های آینه‌ی اسکندر و دارا
۱۳ـ منبع پیشین، ذیل واژه‌ی قارون
۱۴ـ منبع پیشین، ذیل واژه‌ی موسی

منابع و مآخذ.....

۱ـ جمعی از مؤلفان، ادبیات فارسی ۱، پیش‌دانشگاهی تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ نهم، ۱۳۸۲
۲ـ خرمشاهی، بهاءالدین، حافظ‌نامه، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هفتم، ۲ جلد. ۱۳۷۵
۳ـ ذوالفقاری، محسن، از زهره تا بامداد خمار، قم، آرمان، چاپ اول، ۱۳۸۱
۴ـ ـــــــ فرهنگ موسیقی شعر، قم، آرمان، چاپ اول، ۱۳۸۰
۵ـ روزبه، محمدرضا، سیر تحول غزل فارسی، تهران، انتشارات روزبه، چاپ اول، ۱۳۷۹
۶ـ زرین‌کوب، عبدالحسین، آشنایی با نقد ادبی، تهران، انتشارات سخن، چاپ چهارم، ۱۳۷۶
۷ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۵۹
۸ـ ـــــــ موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگه، چاپ پنجم، ۱۳۷۶
۹ـ شمیسا، سیروس، سیر غزل در شعر فارسی، تهران، انتشارات فردوس، چاپ پنجم، ۱۳۷۶
۱۰ـ ـــــــ فرهنگ تلمیحات، تهران، انتشارات مجید، چاپ پنجم، ۱۳۷۵
۱۱ـ ـــــــ نگاهی تازه به بدیع، تهران، انتشارات فردوس، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۱
۱۲ـ فرشیدورد، خسرو، نقش آفرینی‌های حافظ، تهران، انتشارات صفی علی‌شاه، چاپ اول، ۱۳۷۵
۱۳ـ ملاح، حسین‌علی، حافظ و موسیقی، تهران، انتشارات هنر و فرهنگ، چاپ دوم، ۱۳۶۳
۱۴ـ ناتل خانلری، پرویز، وزن شعر فارسی، تهران، انتشارات توس، چاپ ششم، ۱۳۷۳

کلید واژه‌ها: بهمن، رستم، اسفندیار، تقابل، وحدت و سازگاری.

چکیده:

اگرچه داستان رستم و اسفندیار بارها از سوی خوانندگان و منتقدان آن نقد و بررسی شده، امّا شخصیّت بهمن کم‌تر مورد توجّه قرار گرفته است. این درحالی است که بهمن نتیجه‌ی برخورد تراژیک رستم و اسفندیار است.

براساس آن چه از جانب جامعه شناسان مطرح گردیده یکی از مختصّات تقابل، وحدت و سازگاری ناشی از آن است که به جامعه‌سازی منجر می گردد. رستم و اسفندیار به‌عنوان دو عضو گروه «شاه» و «پهلوان» دست به تغییر ساختار جامعه زده‌اند و بهمن نقطه‌ی عطف آن است.

رستم و اسفندیار به سبب اشتراکاتی که دارند یک گروه اجتماعی فرض گردیده‌اند که در دوره‌ای از زندگی خود با واقعه‌ای به نام زرتشت مواجه شده‌اند. امّا طرز تلقی هر کدام از آن‌ها از این آیین نو با یکدیگر متفاوت بوده است. همین امر موجب برخورد آنان و درنتیجه تغییر ساختار جامعه‌ی بعد از آنان شده است که به نحوی احیای همان ساختار اولیه، یعنی جامعه‌ی قبل از حضور پهلوانان در شاهنامه است. در این‌جا تنها بخش اصلی مقاله از نظرتان می گذرد.

بهمن در داستان رستم و اسفندیار

به نظر نگارنده، بهمن نمود دوباره‌ای از پادشاهان قبل از حضور خاندان پهلوانی در شاهنامه است. با مروری بر شخصیّت بهمن به این نکته می‌پردازیم.

... «در روایت طبری و به نقل از او بلعمی و هم‌چنین در فارس‌نامه آمده است: وهمن [بهمن] به خون‌خواهی پدر خود سپندیاد بر سیستان و زابلستان تاخت و فرامرز را در جنگی بزرگ شکست و بکشت. ولی زال را بنابر شفاعت پشوتن به جان امان داد. روایت دیگری از مسعود مروزی (صاحب نخستین شاهنامه‌ی منظوم) نقل کرده است که بنابر آن بهمن همه‌ی افراد خاندان رستم را بکشت.» (همان، نقل به اختصار)

در روایت شاهنامه‌ی فردوسی، اسفندیار هنگام مرگ، بهمن را به دست رستم می‌سپارد تا او را به آیین بپرورد:

کنون بهمن این نامور پور من
خردمند و بیدار دستور من
بمیرم پدروارش اندر پذیر
همه هرچ گویم تو را یاد گیر
به زابلستانش ورا شاددار
سخن‌های بد گوی را باددار
بیاموزش آرایش کارزار
نشستنگه بزم و دشت‌شکار

(داستان رستم و اسفندیار، بیت ۱۴۷۱ ـ ۱۴۷۴)

بهمن چون بر تخت شاهی می‌نشیند به سیستان حمله می‌آورد. پیش از آن رستم به دست شغاد کشته شده و سیستان حامی خود را از دست داده است. رستم پهلوان بی‌جانشین سیستان بود و فرامرز نمی‌تواند جانشین مطمئنی برای او باشد. سهراب هم پیش از این، به دست خود رستم کشته شده است. عصر بهمن در حقیقت عصر یورش بر آرمان‌های پهلوانی و زدودن آثار آن از صفحه‌ی شاهنامه و تاریخ ملّی این مرز و بوم است. گویی با حضور بهمن دوره‌ی جدیدی آغاز شده است. دوره‌ی حکم‌رانی شاهنشاه، بدون یاری پهلوانی آرمانی. سپردن بهمن به دست رستم از جانب اسفندیار می‌تواند گویای این مطلب باشد که بهمنی که سال‌ها در دربار زیسته و آیین شاهی آموخته و به ظاهر خام کردار باقی مانده، لازم است مدتی در دست

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۴۰
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

جهان پهلوانی چون رستم پرورش یابد تا آیین پهلوانی نیز بیاموزد. چرا که او بازنمود چهره‌ی پادشاهان قبل از حضور خاندان پهلوانی رستم در شاهنامه است. شاهانی نیروی پهلوانی و فرّه ایزدی را، که از اسباب لازم پادشاهی بود، یک‌جا در وجود خود داشتند.

اگرچه جای دادن بهمن به عنوان شاهزاده‌ای پهلوان تا حدودی دشوار می‌نماید، امّا پرورش او به‌دست رستم را نمی‌توان از نظر دور داشت. رستم همان کسی است که سیاوش را نیز پرورده است. توجّه نکردن به این جزئیات درحقیقت بی‌توجّهی به کلّ جریان داستان است.

بر این اساس رستم و اسفندیار، در دو سوی این تقابل، رسالتی بر دوش دارند که درصدد تحقق آن‌اند. این رسالت همانا برکشیدن بهمن است. با این نگرش همه‌ی سهوها و خطاهای دو پهلوان توجیه‌پذیر می‌نماید. آنان برای انجام این مهم شتاب گرفته‌اند: از یک‌سو اسفندیار توطئه‌ی پدر را در حالی با جان و دل می‌پذیرد که خواستار به زیر کشیدن او از تخت شاهی است. او هر جنگی را به امید آن‌که تاج و تخت را از پدر بستاند به پایان می‌برد. نصایح مادر را، که پدر را خوب می‌شناسد، نشنیده می‌گیرد. خفتن شتر پیشرو را، که به فال بد می‌گیرد، با بریدن سرش پاسخ می‌گوید. به پشوتن اعتنایی نمی‌کند و به هرگونه پیش‌نهاد از جانب رستم پاسخ رد می‌دهد و دیده بر حقیقت فرو می‌بندد تا این‌که با تیر گز رستم گشوده می‌شود.

از سوی دیگر رستم به هیچ عنوان حاضر به بستن بند به دستان خود نمی‌شود، حتّی به صورت مصلحتی و حفظ ظاهر و درجهت انجام فرمان شاه. نصایح زال را مبتنی بر ترک جنگ و حتی فرار به سرزمین دوردست نشنیده می‌گیرد و به سخنان سیمرغ مبنی بر سرنوشت شوم کشنده‌ی اسفندیار وقعی نمی‌نهد. بدین‌ترتیب دو پهلوان قدم به قدم که به پیش می‌روند راه‌ها بر آنان بسته‌تر می‌گردد. در این میان سهم رستم در این دوراهی و سردرگمی

* اسدالله محمدزاده، کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی (دبیر مراکز پیش‌دانشگاهی منطقه کلاردشت)

از اسفندیار بیش‌تر است. او درحالی که گریز یا پذیرش بند را مغایر نام و ننگ می‌داند خود را با گزینه‌ی شگفتی روبه‌رو می‌بیند. این که

کشنده اسفندیار سرنوشت شومی خواهد داشت گزینه‌ای غریب است که خود را از آن رهایی و گریزی نمی‌بیند.

این گونه است که این شاهزاده و پهلوان بنیان‌های آینده را پایه‌گذاری می‌کنند. به‌هنگام مرگ، اسفندیار ـ این شاهزاده‌ی مغموم ـ خود را از بار سنگینی که بر دوش دارد رها می‌بیند. برای رستم چه سخت خواهد بود که بر باددهنده‌ی تبار خود را بپرورد. امّا او پذیرفته و اسفندیار نیز از او مردانه عهد ستانده است. قسمت دوم این رسالت بر عهده‌ی رستم است.

هدفی که رستم و اسفندیار در آن واحد دنبال می‌کنند جانشینی بهمن و آغاز مرحله‌ی جدیدی از تاریخ است. آه سردی که زال از جگر برمی‌کشد می‌تواند گویای این حقیقت باشد که او به محض دیدن بهمن با این نهیب مواجه گردیده است که: دیگر دورانت به سر آمده ای پیر سر!:

سخن‌های آن نامور پیشگاه
چو بشنید بهمن بیامد براه
بپوشید زربفت شاهنشهی
بر سر بر نهاد آن کلاه مهی...
هم اندر زمان زال زر برنشست
کمندی به فتراک و گرزی به دست
بیامد ز دیده مر او را بدید
یکی باد سرد از جگر برکشید...

(داستان رستم و اسفندیار، ب ۲۸۳ـ۳۹۱)

با این اوصاف اگرچه بهمن چندین‌بار در داستان نمود می‌یابد، امّا به عنوان شخصیّتی کلیدی مطرح نمی‌شود. ما از این جهت او را جزء لایه‌های پنهان متن در نظر گرفته‌ایم که، به‌رغم حضور مداوم در متن، چندان مورد توجّه قرار نمی‌گیرد و هم‌چنان به حاشیه رانده می‌شود.

درحقیقت با حضور برجسته‌ی رستم و اسفندیار از یک‌سو و گشتاسب و سیمرغ و دیگران از دیگر سو، مجالی برای ظهور و حضور بهمن باقی نمی‌ماند و هم‌چنان به عنوان مهره‌ای نه‌چندان قابل توجّه و تأثیرگذار در حاشیه رها می‌شود.

بدین ترتیب گروه تشکیل شده در شاهنامه که سال‌ها در کنار هم زیسته‌اند و به عنوان دوروی یک سکه‌اند دست‌خوش تحول چشم‌گیری می‌شود. چنان‌که اشاره شد، تقابل در درون گروه به وحدت و سازگاری می‌انجامد. در داستان اگر این وحدت و سازگاری میان دو عنصر اصلی گروه یعنی رستم و اسفندیار به طور برجسته قابل مشاهده نیست امّا این وحدت در جامعه‌ی بعد از آنان چشم‌گیر و برجسته است.

نشانه‌های اولیه این وحدت و سازگاری در فاصله‌ی بین تیرخوردن اسفندیار تا مرگ او نیز قابل مشاهده است؛ آن‌جا که رستم پیکر خونین اسفندیار را در آغوش می‌گیرد، اسفندیار خطاب به او می‌گوید:

چنین گفت با رستم اسفندیار
که: از تو ندیدم بد روزگار
زمانه چنین بود و، بود آن‌چه بود
سخن هرچه گویم بباید شنود
ز گشتاسب دیدم بد بدگمان
نه رستم نه سیمرغ و تیرو و کمان

(داستان رستم و اسفندیار ـ ب ۱۴۶۶ـ ۱۴۷۰)

این تعامل که ناشی از تقابل میان این دو است چنان برجسته است که چشم پوشیدن از آن نمی‌تواند به سادگی صورت گیرد.

بدین ترتیب بهمن در انتهای داستان حضوری قاطع می‌یابد و پس از این‌که بین دو پهلوان دست به دست می‌چرخد موجد حوادث و تحوّلات عدیده‌ای در شاهنامه می‌شود که درنهایت می‌توان این تحوّلات را پیامد این تقابل دانست. بنابراین بهمن دیگر آن چهره‌ی گم‌نام و در صورت ظهور منفور یا منفی قلمداد نمی‌گردد. بلکه مهره‌ای کلیدی است که تمام حوادث حول محور او می‌چرخد.

منابع و مآخذ

۱. آزاد برمکی، تقی، نظریه‌های جامعه‌شناسی، سروش ۱۳۸۱
۲. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، مرکز ۱۳۷۰
۳. اسلامی ندوشن، محمّدعلی، داستان داستان‌ها، توس ۱۳۵۶
۴. بایار، ژان ـ پیر، رمزپردازی آتش، ترجمه‌ی جلال ستاری، مرکز ۱۳۷۶
۵. بهار، مهرداد، ادیان آسیایی، چشمه ۱۳۸۲
۶. حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، مرکز ۱۳۷۲
۷. زنر، آر، سی، زروان یا معمای زرتشتی گری، ترجمه‌ی تیمور قادری، فکر روز ۱۳۷۴
۸. ـــــ، طلوع و غروب زرتشتی گری، ترجمه‌ی تیمور قادری، فکر روز ۱۳۷۵
۹. شعار، جعفر و حسن انوری، رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار (انتخاب و شرح) قطره ۱۳۷۳
۱۰. شمیسا، سیروس، نقد ادبی، فردوس ۱۳۷۸
۱۱. عبادیان، محمود، بازوهای زروانی در شاهنامه (مقاله) مجموعه مقالات، به کوشش مسعود رضوی، جهاد دانشگاهی ۱۳۶۹
۱۲. فردوسی طوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، قطره ۱۳۷۶
۱۳. کریستن سن، کیانیان، ترجمه‌ی ذبیح‌الله صفا، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۴۳
۱۴. مسکنوب، شاهرخ، مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار، کتاب‌های جیبی ۱۳۶۹

زاغ و مار

مقایسه‌ی دو داستان «زاغ و مار» و «موش و مار»

کلید واژه‌ها: کلیله و دمنه، مرزبان نامه
استعاره، تشخیص، تهرمان، ضد تهرمان

چکیده:

کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه، بدون هیچ گزافه و گمان، جزو ارزشمندترین و ماندگارترین کتاب‌های نثر فارسی به‌ویژه در نثر فنی و مصنوع‌اند و هر قشری از محقق ادبی گرفته تا جامعه‌شناس، روان‌شناس، سیاسی‌دان و... می‌توانند از این دو کتاب بهره‌مند شوند. این مقاله می‌کوشد حکایت زاغ و مار را از کلیله و دمنه با موش و مار از مرزبان‌نامه (درس چهارم از کتاب پیش‌دانشگاهی) مقایسه بررسی نماید.

* علی صفی‌زاده، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی ـ دبیر دبیرستان‌های شهرستان نورآباد

کلیله و دمنه

کتاب کلیله و دمنه (کرتکا و دمنکا) در اصل به زبان سانسکریت بوده است و در دوران خسرو انوشیروان به زبان پهلوی برگردانده شد. کلیله و دمنه هم در زمان ساسانیان و هم در دوران اسلامی، محبوبیت خاص داشت.[1]

در اهمیت این کتاب همین بس که وقتی به خسرو پرویز خبر آوردند که خصم او بهرام چوبین در هر منزل که فرود می‌آید، می فرماید تا کتاب کلیله و دمنه را فراز می‌آورند و او همه روز به خواندن آن می‌پردازد، خسرو به اطرافیان گفت: از بهرام هرگز چندان که در این ساعت ترسیدم، نترسیده‌ام.[2] این کتاب را برزویه طبیب از سانسکریت به پهلوی ترجمه کرد و بعد از آن ابن‌مقفع آن را به عربی برگرداند و نصرالله منشی آن را به فارسی ترجمه کرد که به کلیله‌ودمنه‌ی بهرامشاهی معروف است. این ترجمه در حدود سال ۵۳۶ هجری انجام شده است.[3] مهم‌ترین صنعت در کلیله و دمنه ارسال مثل است.

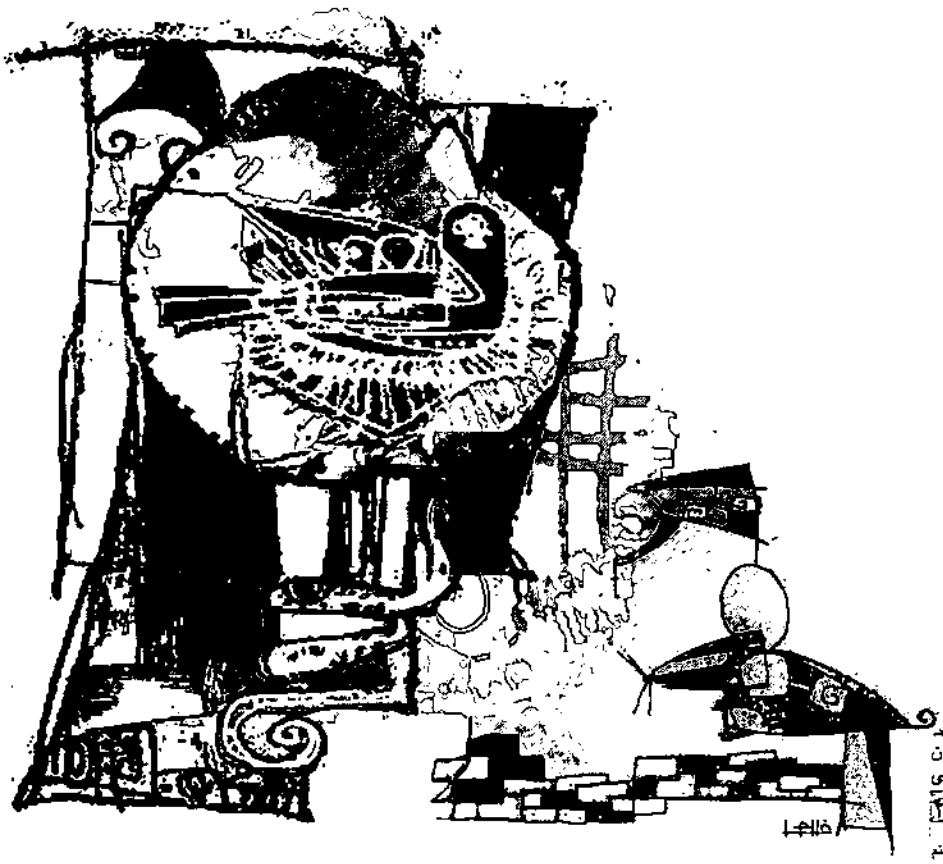
مرزبان‌نامه

کتابی است به قلم اسفهبد مرزبان‌بن رستم‌بن شروین از ملوک طبرستان (آل‌باوند) که در اواخر قرن چهارم به زبان طبری نوشته شده و به طرز و اسلوب کلیله و دمنه از السنه‌ی وحوش و طیور و دیو و پری فراهم آمده است.[4] این کتاب را سعدالدین وراوینی در قرن هفتم‌هجری بین سال‌های ۶۲۲ـ۶۰۷ از طبری به نثر مصنوع پارسی ترجمه کرده که از شاهکارهای ادب فارسی است. مهم‌ترین صنعت در مرزبان‌نامه جناس و پس از آن سجع است.

در این مقاله سعی بر این است که حکایت زاغ و مار از کلیله و دمنه و حکایت موش و مار از مرزبان‌نامه، که بسیار به هم شبیه‌اند و زیرساخت آن‌ها نیز تا حدودی یک‌سان است، مورد مقایسه و نقد و بررسی قرار گیرد.

الف) حکایت زاغ و مار[5]: (خلاصه‌ی داستان)

زاغی بالای درختی لانه داشت. هرگاه تخم می‌گذاشت و جوجه‌هایش به دنیا می‌آمد، ماری آن‌ها را می‌خورد. زاغ دل‌تنگ و ناراحت شد و تصمیم گرفت به



مار حمله کند و چشمانش را کور کند. نزد شغال رفت و او زاغ را از این کار بازداشت و بعد به او تدبیری و مکری آموخت تا خود سالم بماند و دشمن نابود شود. زاغ نزدیک خانه‌ی مردمان رفت و رختی از طناب برگرفت و به سوی سوراخ مار رفت و آن را بر زمین افکند. مردم به دنبالش روان شدند و مار را دیدند و کشتند و زاغ آسوده شد.

شخصیت‌ها:

۱ـ زاغ: قهرمان،

۲ـ مار: ضدقهرمان،

۳ـ شغال: مشاور قهرمان

ب) حکایت موش و مار[۶]: (خلاصه‌ی داستان)

موشی در خانه‌ی مردی توانگر لانه داشت و از آن‌جا سوراخی به انبار حفر کرده بود. روزی ماری اژدهاپیکر از آن‌جا می‌گذشت که خانه‌ی موش را دید و پسندید و همان‌جا توطن کرد. موش آمد و او را دید و سخت هراسناک و دلتنگ شد. نزد مادر رفت و چاره خواست، او موش را به ترک خانه توصیه کرد. موش نپذیرفت و تصمیم گرفت با مار مبارزه کند. مکری اندیشید: روزی به میان باغ رفت و باغبان را خفته یافت. بر سر و سینه‌ی او پرید و او را خشمگین ساخت. باغبان به دنبال موش افتاد و موش تا نزدیک مار، که تازه از سوراخ بیرون آمده بود، رفت. باغبان مار را دید و کشت و موش آسوده گشت.

شخصیت‌ها:

۱ـ موش: قهرمان،

۲ـ مار: ضدقهرمان،

۳ـ مادر موش: مشاور قهرمان،

۴ـ باغبان: واسطه و یاریگر قهرمان

راوی حکایات و علت بیان آن

حکایت زاغ و مار از زبان دمنه نقل می‌شود و او بدین وسیله این گفته‌ی خود را که «بیان کارها به قوّت ذات و استیلای اعوان نیست... و آن‌چه به رأی و حیلت توان کرد به زور و قدرت دست ندهد» مؤکد می‌گرداند.

حکایت موش و مار از زبان دیوگاوپای نقل می‌شود تا برتری رأی و خرد را بر قوّت و قدرت بیان کند و این که ضعفا باید با «استمداد از قوّت عقل و رزانت رأی» در کارها وارد شوند.

مقایسه‌ی دو حکایت از لحاظ اصول داستان‌پردازی

هر دو حکایت از نوع «فابل» هستند یعنی اکثر شخصیت‌ها در آن‌ها حیوانات‌اند. هر دو از حکایت‌های فرعی‌اند. هر دو، پیام مشترک دارند که در پایان خواهد آمد. در هر دو نحوه‌ی اجرای حیله یکی است و این گفتار نغز از سعدی را به یاد می‌آورند که در باب هشتم گلستان آورده است: «سر مار به دست دشمن بکوب که از احدی الحُسنیین خالی نباشد؛ اگر این غالب آمد مار کشتی و اگر آن، از دشمن رَستی.»[۷]

نکته‌ی ظریف در این دو حکایت نحوه‌ی به کار بردن حیله است، به طوری که اقدام به آن در حکایت کلیله و دمنه در مقایسه با حکایت مرزبان‌نامه، بسیار بهتر و خطرش کم‌تر است. زیرا در حکایت مرزبان‌نامه هر لحظه احتمال کشته شدن خودش نیز هست.

در هر دو حکایت علیه ظالم و غاصب قیام می‌شود. در هر دو حکایت موش و زاغ، که قهرمان داستان‌اند، اعتماد به نفس

لازم را دارند؛ به‌طوری که از قدرت زیاد دشمن ترس و هراسی به دل راه نمی‌دهند و درنهایت نیز پیروز می‌شوند. ساخت هر دو، حکایت در حکایت است. حکایت مرزبان‌نامه چندین برابر حکایت کلیله و دمنه است، اما چیزی زاید و اضافه بر حکایت کلیله و دمنه ندارد. در حکایت مرزبان‌نامه از حیث ساختار و طرح، نقص و ضعفی دیده نمی‌شود. اما به نظر می‌رسد که در حکایت کلیله و دمنه سلسله‌ی علت و معلولی به خوبی رعایت نشده است. زیرا به محض این‌که زاغ صاحب بچه می‌شود، مار آن‌ها را به سادگی و بدون هیچ‌گونه مشکل و یا دلیل خاصی می‌خورد، که تا حدودی می‌توان آن را ضعف داستان‌پردازی دانست.

مقایسه‌ی دو حکایت از لحاظ آرایه‌های ادبی

در حکایت کلیله و دمنه تنها نور دیده و میوه‌ی دل آمده که هر دو استعاره از بچه‌هاست. در مجموع حکایت کلیله و دمنه بسیار ساده است و جز این دو مورد آرایه‌ای دیگر ندارد.

اما در حکایت مرزبان‌نامه آرایه‌های متعددی به این شرح آمده است:

تشبیه بلیغ: حصن امن، غوایل زحمت، چار بالش خرسندی، فضله‌ی طمع، طوطی جان، خانه‌ی عافیت، گنج مراد، سلوت‌سرای اقبال، بارغبن، کمان‌کین، محمل عزم، جعبه‌ی امکان، سلاح هنر، شعبده‌ی حیل، کمین‌مکر، کمبتین تقدیر.

سجع: روضه‌ی ارم و عرصه‌ی حرم، استقرار و اضطرار، ازعاج و اخراج، مناکب و کواکب، تلافی و توافی، مناضلت و مطاولت، مظاهرت و معاونت، مترقّب و مترصّد.

موازنه: حمیّت نفس و أبیّت طبع رخصت آن نمی‌دهد که با هر ناسازی درسازد که مردان مرد از مکافات جور جایران و قصد قاصدان تا ممکن شود، دست باز نگیرند.

استعاره‌ی مصرّحه: پسته: استعاره از دهان خندان، شکر: استعاره از لب، گنج: استعاره از خانه، چاشنی: استعاره از زهر.

استعاره‌ی مکنیه: پای سلامت، روی قناعت، پای‌افزار سیر، پشت طاقت، دست تعرّض، پای کسل، چشم استحقار، دیده‌ی حزم.

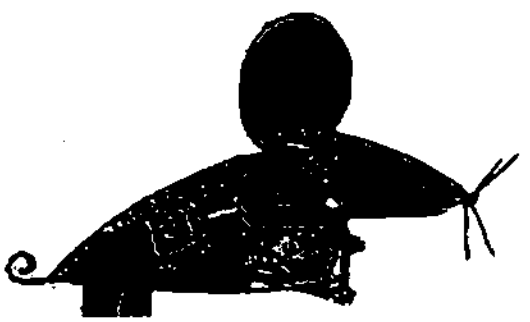
کنایه: پای‌افزار سیر و طلب باز کردن: کنایه از اُتراق کردن، ترا توان کشیدن زه کمان وی نیست: به کنایه یعنی توان مقابله با او را نداری، سرتیزی: کنایه از نخوت و باد غرور، چون دود برخاست: به کنایه یعنی خیلی سریع و شتابان حرکت کرد.

مراعات نظیر: تخت‌نرد، زیادکار، غالب‌دست، خانه‌گیر، بازی کردن (این اصطلاحات همه از اصطلاحات بازی نرد است) در حکایت کلیله و دمنه از ابیات فارسی و عربی خبری نیست، در صورتی که در حکایت مرزبان‌نامه پنج بیت فارسی، پنج بیت عربی و چندین جمله و مَثَل عربی و آیه‌ای از سوره‌ی نساء گنجانده شده است که به فهم مطالب بسیار کمک می‌کنند.

پیام دو حکایت

اصلی‌ترین پیام در هر دو حکایت بیان فایده‌ی مکر و حیله در برابر دشمن است. اما پیام‌های فرعی دیگری نیز در دو حکایت هست که در حکایت کلیله و دمنه می‌توان به این موارد اشاره کرد: زیان ظلم و ستم و عاقبت وخیم و ناگوار آن، فایده‌ی مشورت با خردمندان، دفاع از فرزند و خانه و سرزمین به هر قیمت ممکن.

پیام‌های فرعی در حکایت مرزبان‌نامه: جسارت و بی‌باکی جوانان، زیان ظلم و ستم، نقش تقدیر خداوندی در سرنوشت موجودات، نفی محافظه‌کاری، زیرا از سخنان و اعمال مادر موش برمی‌آید که پیران محافظه‌کارند و حتی حاضرند از حق و حقوق خود نیز بگذرند.



زیرنویس

۱. تفضلی، احمد، تاریخ ادبیّات ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، چاپ دوم، تهران، سخن، ۱۳۷۷، ص ۳۰۳
۲. زرین‌کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، ص ۳۳۶ به نقل از اخبار الطوال، ص ۸۹
۳. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیّات ایران، جلد ۲، ص ۹۵۰
۴. قزوینی، محمد، مقالات، گردآورنده: ع جریزه‌دار، چاپ اول، تهران، اساطیر، ۱۳۶۳، ص ۱۰۵۶
۵. منشی، نصرالله، کلیله و دمنه، به تصحیح مجتبی مینوی، چاپ یازدهم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۳، ص ۸۱
۶. وراوینی، سعدالدین، مرزبان‌نامه، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ هفتم، تهران، صفی علیشاه، ۱۳۸۰، ص ۲۳۴
۷. سعدی شیرازی، مصلح‌الدین، گزیده گلستان سعدی، به کوشش دکتر غلامحسین یوسفی، چاپ اول، تهران، سخن، ۱۳۷۰، ص ۱۶۳

مولانا و تکلّف آشتی ناپذیرند

چکیده:

اساس کار برخی از شاعران مانند خاقانی، انوری، عبدالواسع جبلی و...، بر پایه‌ی اعنات (التزام) است که می‌توان آن را به تکلّف یا تصنّع تعبیر کرد. گروهی نیز، مانند مولوی، بی‌تکلّفی و گاه بی‌قیدی را مبنای کار خود قرار داده‌اند. نگارنده در این مقاله، بی‌تکلّفی‌های مولانا را در شعر، مشرب و شخصیت او مورد بررسی قرار داده است. این مقاله کوششی است در جهت باز نمودن درس «سیرت مولانا» در کتاب زبان و ادبیّات پیش‌دانشگاهی تا بی‌تکلّفی وی را در سه حوزه‌ی شعر، مشرب و شخصیّت دریابیم.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۴۸
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

کلید واژه‌ها: مولوی، تکلّف، شعر، مشرب مولانا، شخصیت مولانا.

«شیخ ما ابوسعید گفت: صد پیر از پیران در تصوّف سخن گفته‌اند؛ اول همان گفت که آخر؛ عبارات مختلف بود و معنی یکی بود: «التصوّف ترک التکلّف».

«اسرارالتوحید»

تکلّف مصدر باب «تفعّل» به معنای سختی، رنج بر خود نهادن، بر خود بستن و یا آن‌چه در بدیع به آن «اعنات و التزام» می‌گویند، آمده است. تکلّف در هر موردی می‌تواند نمود پیدا کند و یکی از موارد آن در عالم شعر و شاعری است.

«تسامح»، «تساهل»، «بی‌قیدی» و توسعاً «رندی» (البته به معنای مثبت و بار معنایی والای آن در دیوان حافظ) همه و همه نقطه‌ی مقابل‌های تکلّف‌اند.

در این مقاله در سه مورد از بی‌تکلّفی‌های مولوی، به اختصار توضیحاتی آمده است:

۱. بی‌تکلّفی در شعر مولانا
۲. بی‌تکلّفی در مشرب مولانا
۳. بی‌تکلّفی در شخصیّت مولانا

الف) بی‌تکلّفی در شعر مولانا[1]:

لا تکلّفنی فانی فی الفنا
کلت افهامی فلا احصی ثنا

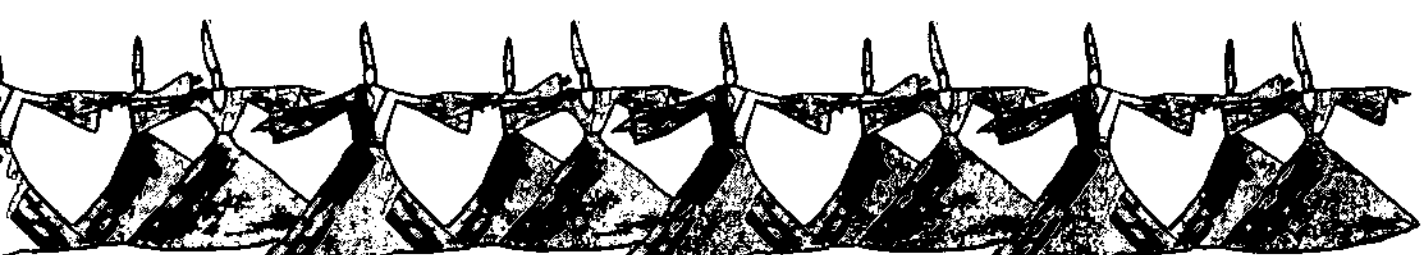
(مثنوی/۱/۱۲۸)

کل شیء قاله غیر المفیق
ان تکلّف او تصلّف لا یلیق[2]

(۱۲۹/۱)

بی‌تکلّفی در شعر مولانا را با تسامح و آسان‌گیری او در نام‌گذاری اثر بی‌نظیرش، یعنی «مثنوی» شروع می‌کنیم. تا آن‌جایی که سراغ داریم بزرگان عارف و شاعر چه قبل و چه بعد از مولانا، هر کدام به نوعی سعی کرده‌اند با انتخاب نام پرطمطراق و جذّابی به ابهّت اثر عرفانی‌شان هرچه بیش‌تر بیفزایند. مثلاً عطار نام مثنوی عرفانی‌اش را در حقیقت از یک تعبیر قرآنی اخذ کرده است؛ یعنی «منطق‌الطیر».[3] سنایی اثرش را «حدیقة‌الحقیقة» نامیده است و شیخ محمود شبستری نام جذّاب «گلشن راز» را برای اثرش انتخاب کرده است. در حالی که مولانا بدون هیچ سخت‌گیری و حساسیتی نام «قالب» شعری موجود در کتابش را بر آن گذارده یعنی: «مثنوی». البته بعدها تاریخ به‌عنوان یک قاضی دادگر ارزش این کتاب را در مقایسه با کتاب‌های دیگر به آیندگان نمایاند و به صرف لفظ و نام قناعت نکرد.

سخن مولانا در غزلیات، نه در تقریر معنی به هیچ قید و بندی محدود می‌ماند، نه در جست‌وجوی الفاظ. مولانا در حقیقت صد و هشتاد درجه خلاف کسانی است که وقتی غزلی می‌سرودند، مدت‌ها وقت خود را به تنقیح و صافی کردن آن غزل صرف می‌کردند تا به قول حافظ ـ که خود نیز یکی از آن‌هاست ـ شعرشان «شعرتر» باشد. از این‌رو الفاظ بازاری، بی‌بند و باری‌های عامیانه و حتی



* امیرحسین مدنی (۱۳۵۶)
کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی
و دبیر دبیرستان‌های مراکز
پیش‌دانشگاهی شهرستان
فلاورجان اصفهان

تعبیرهای رکیک و هزل‌آمیز، هم در غزلیاتش هست و هم در مثنوی‌اش، و این چیزی نمی‌تواند باشد جز بی‌تکلّفی و آزادمنشی او. البته این بی‌تکلّفی شیوه‌ی خاصی را در شعر می‌طلبد؛ یعنی بی‌قیدی، بی‌تعلّقی، سرپیچی از قافیه‌اندیشی و خلاصه پشت پا زدن به قوانین عروض و قافیه و آن‌چه مربوط به صورت و ظاهر شعر است. اما در ورای همه‌ی این «خلاف‌آمدها» و یا بهتر بگوییم «خلاف عادت‌ها» مولانا به چیز دیگری توجه دارد و آن همانا رسیدن به عمق و صداقت در تعبیر و صمیمیت در بیان است[۶] و در یک کلام رسیدن به شعر واقعی؛ شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. این‌که نفس شعر را «خار دیوار رزان» می‌خواند و این‌که مکرراً در جای جای دیوانش تعبیراتی از این گونه دارد که:

رَستم از این قول و غزل ای شه و سلطان ازل
مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر
پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا[۵]

همه و همه حاکی از بی‌اعتنایی او به ظاهر و قشر و پوسته‌ی شعر است. اما باید توجه داشت که با همه‌ی این خلاف‌عادت‌ها و بی‌قیدی‌ها، در عمل و در تاریخ ادبیّات ملّت‌ها، هیچ شاعری به اندازه‌ی او از قافیه و انواع آن در خلاقیّت شعری خویش سود نبرده است[۶] و وی بیش از هر کس دیگری در شکل غزل و اصولاً شعر، نوآوری کرده است.[۷]

نکته‌ی مهم این‌که در غزلیّات کلام شاعر، جز به‌ندرت هیچ نشانی از زیباآرایی و تکلّف ادیبانه و پیش‌اندیشیده ندارد. خود به‌خود می‌جوشد و از زبان گوینده فرو می‌ریزد. گه‌گاه بوی هذیان و جنون می‌دهد و این جنون امری کاملاً طبیعی است؛ چرا که خود او می‌گوید:

کیف یأتی النظم لی و القافیه
بعد ما ضاعت اصول العافیه

(مثنوی/۵/۱۸۹۳)

ما جنون واحد لی فی الشجون
بل جنون فی جنون فی جنون[۸]

(۵/۱۸۹۴)

و از آن‌جایی که این جنون تمام وجود او را فراگرفته است، به قول استاد «زرین‌کوب» موسیقی قبل از غزل در درون او به خروش می‌آید و غزل همراه آن می‌شکفد و در وزن و آهنگ درمی‌آویزد[۹] و این‌جاست که شعر چنان بالنده و پویا می‌شود که آن را دیگر «ماورای غزل» باید خواند؛ عنوان غزل برای آن زیاده پیش‌پا افتاده به نظر می‌رسد. بر حسب اشارات خود مولانا و به گفته‌ی «دولتشاه» این غزلیات نتیجه‌ی وجد و حال است و اغلب در حالت سرمستی و بی‌قراری گفته شده. در چنین حالتی مولانا «خود»ی را احساس نمی‌کرده است تا بخواهد در بند قواعد و قافیه‌اندیشی باشد. پس در یک کلام «مست»[۱۰] بوده و آیا در چنین مستی‌ای، «مراعات ادب» اگر باشد عجیب نیست؟ جواب را خود مولانا به ما می‌گوید که:

در چنین مستی مراعات ادب
خود نباشد ور بود باشد عجب

(مثنوی/۳/۱۳۹۴)

مستی‌ای که احساس آن برای چون اویی لازم و ضروری است، چرا که «تا مست نباشد نمکی در سخنش نیست». پس اولاً به‌سبب این مستی و ثانیاً به‌دلیل بدیهه‌گویی، طبیعی است که در این غزل‌ها «الفاظ نامأنوس»، «خلاف قیاس»، «تعبیرات غریب» و «نابه‌هنجار» بسیار به چشم بخورد و به قول محققی حتی گاهی بعضی سخنان به نظر می‌آید که با وقار و متانت یک شیخ عارف سازگار نیست.[۱۱] ولی با همه‌ی این توصیفات و عیب‌ها غزل مولانا هم‌چنان از موسیقیایی‌ترین و گوش‌نوازترین غزل‌های فارسی محسوب می‌شود[۱۲]؛ چرا که شعر در حقیقت تجلی موسیقیایی زبان است[۱۳] و «رستاخیز کلمات» بیش از هر اثر دیگری در این غزلیات دیده می‌شود؛ رستاخیز کلماتی که به قول «بیدل دهلوی» سبب «حشر معانی» می‌شود.[۱۴]

نکته‌ی قابل توجه دیگر در باب شکل

شعر مولانا «قالب‌شکنی» اوست. مثلاً گاهی در ضمن غزل به نقل قصه می‌پردازد که این کار در شیوه‌ی غزل تازگی دارد. یا بسیاری از غزل‌ها را با مطلعی آغاز می‌کند و در میانه‌ی آن، قافیه را تبدیل به ردیف یا ردیف را تبدیل به قافیه می‌کند. وی، در حق ارکان عروضی، بی‌قیدی را به آن‌جا می‌رساند که خواننده می‌پندارد او متوجه نقص فنی کار خود نیست و حال آن‌که همین نقص فنی اوج تشخّص کار اوست. برای نمونه به سه مورد از «خلاف عادت»های مولانا در غزلیات شمس اشاره می‌شود:

الف) مولانا در اثنای غزلی به مطلع

زهی عشق زهی عشق که ماراست خدایا
چه خوب است و چه نغز است و چه زیباست خدایا

(گزیده‌ی غزلیات ـ غزل ۳۰)

که ارکان آن عبارت‌اند از مفاعیل مفاعیل مفاعیل یک مرتبه می‌گوید:

نیِ تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو
که شب و روز در این ناله و غوغاست خدایا
نیِ بیچاره چه داند که ره پرده چه باشد؟
دمِ نایی است که بیننده و داناست خدایا

و ارکان تبدیل می‌شوند به: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن و باز برمی‌گردد به ارکان قبلی و می‌گوید:

که در باغ و گلستان ز کرّ و فرّ مستان
چه نور است و چه شور است و چه سوداست خدایا[15]

ب) مولانا در غزلی با مطلع

یار من است او به چه نغزی، خواجه اگر چه همه مغزی
چون گذری بر سر کویش، پای‌نکوبی که نلغزی[16]

ضمن این که وزن عجیب «مفتعلاتن فعلاتن» را به کار برده است، از نظر قافیه‌بندی نیز دست به پدیده‌ای شگرف زده و آن این است که در این غزل هر بیت برای خود قافیه دارد، یعنی به صورت «مثنوی» است و البته این کار مولانا در غزل‌های دیگر هم به چشم می‌خورد.

ج) در غزل

هله ای کیا نَفَسی بیا
در عیش را سره برگشا
این فلان چه شد، آن فلان چه شد
نبوَد مرا سر ماجرا...

(غزل ۲۳۸)

بیت دوم از بحر خارج شده و به جای «متفاعلن»، «فاعلات فعل» آمده است.[17] نکته‌ی قابل ذکر این که قدما این بخش از علم ادب را ـ که رسیدگی به تغییرات و جوازات شاعری در زحافات و علل عروضی است ـ علم «القاب» می‌گفته‌اند.[18]

بنابراین مولانا هیچ‌گاه عمداً به فکر ایجاد صنعت‌های شعری مثل: جناس، ایهام، قلب، لف و نشر و... نبوده است و اگر احیاناً، چه در مثنوی و چه در دیوان کبیر، به این صنعت‌های شعری برمی‌خوریم ـ که زیاد هم برمی‌خوریم ـ باید مطمئن باشیم که خود مولانا به این زیبایی‌های هنری به عنوان صنعت توجه نداشته است و به قول استاد شفیعی کدکنی در زندگی او «مراعات» خیلی چیزها اهمیت ندارد، چه برسد به «مراعات نظیر».[19]

مورد دیگر کوتاهی و بلندی بیش از حد معمول غزل‌های مولاناست که باز این عامل هم از بی‌تکلّفی او حکایت می‌کند. مثلاً در غزلی می‌گوید:

بیا تا قدر یک‌دیگر بدانیم
که تا ناگه ز یک‌دیگر نمانیم

(غزل ۲۴۷ در گزیده)

و باز اوست که در غزل دیگر می‌گوید:

آن شکل بین وان شیوه بین وان قد و خدّ و دست و پا
آن رنگ بین وان هنگ بین وانّ ماه بدر اندر بقا

هم‌چنین می‌توانیم عامل تنوع و تعداد اوزان را نیز در این مقوله بگنجانیم.

یکی دیگر از بی‌تکلّفی‌های مولانا بی‌توجهی وی به تعداد ابیات «غزل»هاست. قدما گفته‌اند که ابیات غزل باید معمولاً بین پنج تا دوازده بیت باشد. اما مولانا در این مورد نیز «قاعده» و «رسم» را به چیزی نمی‌گیرد و غزل‌های ۱۵ بیتی، ۴۳بیتی، ۴۷بیتی و حتی ۸۲بیتی نیز دارد.[۲۰]

یکی دیگر از موارد بی‌تکلّفی مولانا در شعر، به‌خصوص در غزلیّات شمس، آوردن واژه‌های عامیانه (فولکلوریک) است. اینک چند نمونه از ابیاتی که این واژه‌ها در آن‌ها به‌کار رفته:

ای دل بزن انگشتک بی‌زحمت لی ولک
در دولت پیوسته رفتی و بپیوستی

کلیات شمس غزل ۲۵۶۴

ای خواجه‌ی شنگولی، ای فتنه‌ی صدلولی
بشتاب چه می‌لولی؟ آخر دل ما خستی

همان، ۲۵۶۴

ای بر شقایق رنگ تو، جمله حقایق دنگ تو
هر ذره را آهنگ تو، در مطمع احسان تو

همان، ۲۱۳۸

دلم از دست غمت گشت چو چنگ
نخروشد، نترنگد، چه کند؟

همان، غزل ۸۳۵

هزار گونه بلنگم به هر رهم که برند
رهی که آن به سوی توست ترکتاز کنم

همان، غزل ۱۷۲۴

در دو بیت زیر مولوی ضمن استفاده از چنین واژه‌هایی به بیان مطالب عرفانی بسیار والایی می‌پردازد و همین عمل نشان می‌دهد که استفاده از واژه‌های کوچه و بازار هیچ‌گاه مانع و رادعی برای بیان مقصود نیست:

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

همان، غزل ۳۷۲

نتیجه‌ی بحث این‌که مولوی سنت‌شکنی در تغزل را که پیش از او با عطار و سنایی شروع شده بود، به اوج خود رساند و این سنت‌شکنی معلول آزاد کردن زبان از اقتدار معنی‌داری بود که خود از نگرش تازه‌ی به هستی از دریچه‌ی احوال عرفانی سرچشمه می‌گیرد.

ب) بی‌تکلّفی در مشرب مولانا:

پیامبر اکرم(ص) فرمود: «بُعثت بالشریعة السهلة السمحة».

یکی از خصوصیات بارز مولانا تسامح و دریاصفتی او در مشرب و مسلکش است. او نه مانند برخی فقهای هم‌عصرش تندی و تیزی و تقدس بی‌جا به خرج می‌داد و نه مانند برخی از صوفیان، به بی‌بند وباری اخلاقی و هرزگی و بی‌مبالاتی منسوب بود. آن‌چه در مشرب او به طور بارز جلوه دارد «بی‌تعلقی» و «درویش‌صفتی» اوست که شاید این دو صفت والایش را مدیون قرآن کریم باشد که: «لکیلا تأسوا علی مافاتکم ولا تفرحوا بما آتاکم».

(حدید، ۲۳)

تصوّف او هم، تصوف رایج در بین اهل خانقاه نبود. شیوه‌ی مشایخ صاحب خانقاه را که در ارشاد مرید نو، راه خدمت‌های سخت چون پاک کردن طهارت‌جای، فراشی، دوختن خرقه پاره‌ی صوفیان، و اقدام به زنبیل گردانی و گدایی به خاطر اطعام آن‌ها بر وی الزام می‌کردند، نمی‌پسندید و آن‌ها را به شدت انتقاد می‌کرد.

با آن‌که اکثر عرفا و فلاسفه‌ی قبل از مولانا جهان را «عالم اکبر» و انسان را «عالم اصغر» می‌پنداشتند، اما وی با توجه به وسعت جهان‌بینی و مشربش خاطرنشان می‌کند که ای انسان! همانا «عالم اکبر» حقیقی تویی و «عالم اصغر»، یعنی جهان، مسخّر توست.

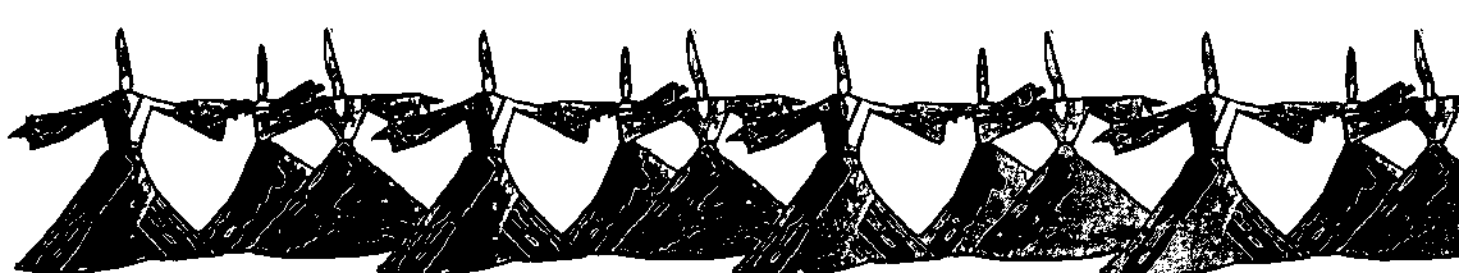
پس به صورت عالم اصغر تویی
پس به معنی عالم اکبر تویی

(مثنوی/۴/۵۲۰)

به قول حضرت علی(ع):

أتزعم انّک جرم صغیر
و فیک انطوی العالم الاکبر

بی‌تکلّفی مولانا در مشرب عرفانی‌اش وقتی نمود بیش‌تری پیدا می‌کند که بدانیم مولانا نه قلندر بود نه ملامتی. وی نه طریقت اهل صحو را طی می‌کرد و نه در طریق اهل سکر تا حد نفی ظاهر پیش می‌رفت. همیشه بنابر اصل مهم «خیر الامور اوسطها» طریقی بینابین را برای خود برمی‌گزید. عرفان او هم «عرفان نظری» نیست، عرفان «کشفی و شهودی» است و تفاوت او با «ابن‌عربی» نیز در همین است. اگر با اندکی تسامح «مشرب» را نمود و جلوه‌ای از مذهب و دین قلمداد کنیم، می‌بینیم که مولانا در این جنبه هم از خود تساهل و بی‌تکلّفی نشان می‌دهد. وی دیانات الهی را نور واحدی می‌دید که از چراغ‌های مختلف می‌تافت و البته بین نور آن‌ها فرق واقعی نمی‌دید. مولانا و یا هر عارف بزرگ دیگر که از تعصّبات خشک و بی‌جا به دور مانده‌اند جمیع فِرَق عالم را ـ که به قولی ۷۳ فرقه‌اند ـ با نظر قبول تلقّی می‌کردند و معتقد بودند که افراد همه‌ی این فرقه‌ها در جست‌وجوی «حقیقت واحدی»اند؛ منتها به قول حافظ: «چون



ندیدند حقیقت ره افسانه زدند». از این رو خود مولانا بارها گفته بود که من با «هفتاد و دو ملت یکی‌ام».

اختلاف و تنازعی هم که بین ارباب دیانات وجود دارد اختلاف در نام است نه در معنی و مغز. درست مانند «انگور و عنب و اوزوم و استافیل» که همه‌ی این‌ها در حقیقت یکی است (یعنی همه به معنای انگور است؛ عرب «عنب» می‌گوید ـ ترک «اوزوم» می‌گوید و رومی هم «استافیل») ولی اختلافشان در نام و ظاهر است. هم‌چنین نظر مولانا در رابطه با عشق «این سری»، قضا و قدر الهی، عدل الهی و... از وسعت مشرب و عرفانی بودن آن حکایت می‌کند. شک نیست که این گونه نظرات و هم‌چنین فتوای مولانا در باب «سماع» و حتی اشتغالش به رباب، خشم فقهای هم‌عصرش را برمی‌انگیخت و باعث طعن و تعریض‌هایی در حق وی می‌شد. مولانا هم در حق آنان گاه سخن‌هایی می‌گفت که چاره‌ای جز سکوت نداشتند، از جمله بیت معروف مثنوی که:

سخت‌گیری و تعصّب خامی است
تا جنینی کار خون‌آشامی است (۳/۱۲۹۷)

یک‌بار که حسام‌الدین چلبی از مولانا پرسید که سراج‌الدین ارموی (یکی از فقهای بزرگ هم‌عصر مولانا) را چگونه می‌نگرید؟ گفت: گرد حوض می‌گردد، موقوف یک لگد است، امید که محروم نماند».[۲۱]

در نهایت به طور کلی اشاره می‌کنیم که مشرب و مسلک اصلی مولانا به قول استاد همایی «عشق» است[۲۲] و همین کیمیا باعث شده است که مولانا و مشربش پایان‌ناپذیر باشند.

ج) بی‌تکلّفی در شخصیّت مولانا:

معمولاً انسان‌های بزرگ احتیاج به بزرگ‌نمایی و تشخّص شخصیّت خود ندارند. اینان اگر واقعاً از نظر شخصیّت، والا و عظیم باشند، به تکلّف در نمودن شخصیّت خود محتاج نیستند. چرا که این بزرگی آن‌ها خواه‌ناخواه بر سر زبان‌ها خواهد افتاد وگرنه در غیر این صورت به قول سعدی «بلند بانگ چه سود و میان تهی چو درای؟» مولانا هم اگر احتیاج به شخصیّت ساختگی و دروغین داشت، می‌توانست همان جاه و عظمتی را که قبل از دیدار شمس داشت برای خود حفظ کند؛ شکوه و عظمتی که وقتی از مدرسه‌ی «پنبه‌فروشان» بیرون می‌آمد، هزاران نفر گرد او را گرفته بودند. امّا این گونه شخصیّت‌سازی برای خود چیزی جز فریب دیگران نیست و در واقع هم چون زیبایی صورت بزک‌کرده کم‌دوام است. امّا مولانا در مورد شخصیّت هم یک‌سره جاه و غرور فقیهانه را رها کرد و در عالم یک‌رنگی و تجرّد به سیر پرداخت. شاید به‌سبب همین بی‌تکلّفی‌اش بود که چندان تنگ نداشت که وی نیز مانند «صلاح‌الدّین زرکوب» قفل را قلف، مبتلا را مفتلا و خُم را خنب تلفّظ کند.

تواضع فوق‌العاده و حسن خلق او در بین تمام مردم قونیه، برای وی دوستان و ستایشگران بسیار فراهم آورده بود و حتّی وی را نزد نصارای قونیه هم، مثل مسلمانان آن شهر، محبوب کرده بود. بی‌جهت نیست که در مراسم تشییع جنازه‌ی او از هر فرقه‌ای و حتّی «خاخام‌ها» هم شرکت کرده

زیرنویس:

۱. اصل بحث بی‌تکلّفی در شعر مولانا در این مقاله پیرامون غزلیّات شمس است؛ چرا که در این غزلیّات مولانا به دلیل فاصله گرفتن از «خودی خود» بی‌تکلّف‌تر سخن می‌گوید. برای آگاهی از بی‌تکلّفی‌های مولانا در مثنوی بنگرید به: رضا انزابی‌نژاد، مقاله‌ی «فراهنجاری‌های مولانای بلخ در مثنوی معنوی»: مندرج در «محقق‌نامه» به اهتمام بهاءالدین خرّمشاهی و جهانبخش جویا

۲. «چون من در حال فنا هستم، مرا به تکلّف و زحمت وادار مکن که درک و شعورم در این حال از کار افتاده و نمی‌توانم ثنا و مدحی بگویم. هر چیزی که فرد مست می‌گوید اگر از روی تکلّف باشد یا از روی چاپلوسی، لایق نیست». مثنوی معنوی، جلال‌الدین محمد بلخی مشهور به مولوی، به تصحیح و پیش گفتار: عبدالکریم سروش

۳. برگرفته از آیه‌ی قرآنی: «و ورث سلیمان داود و قال یا ایها الناس علمنا منطق الطیر و اوتینا من کل شئ». (سوره‌ی نمل ـ آیه‌ی ۱۶)

۴. به قول صائب: در حُسن بی‌تکلّف معنی نظاره کن
از ره مرو به خال و خط استعاره‌ها

۵. گزیده‌ی غزلیّات شمس، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، ص۲۴، غزل۱۸

۶. موسیقی شعر، محمدرضا شفیعی کدکنی، ص۴۶۰

۷. سیر غزل در شعر فارسی، سیروس شمیسا، ص۲۱۸

۸. البته این جنون هم چیزی نیست که به سادگی به دست آید، به قول بیدل دهلوی: «جنون هم جهدها باید که دامانش به چنگ افتد»

۹. پله پله تا ملاقات خدا، عبدالحسین زرین‌کوب، ص۲۲۵۲

۱۰. «مستی» در کلام مولانا معنای خاصی پیدا می‌کند، چنانکه خود او گفت: «مستم، ولی از روی او؛ غرقم، ولی در جوی او»

۱۱. با کاروان حلّه، عبدالحسین زرین‌کوب، ص۲۳۸

۱۲. موسیقی شعر، صص ۶۵ـ۶۶

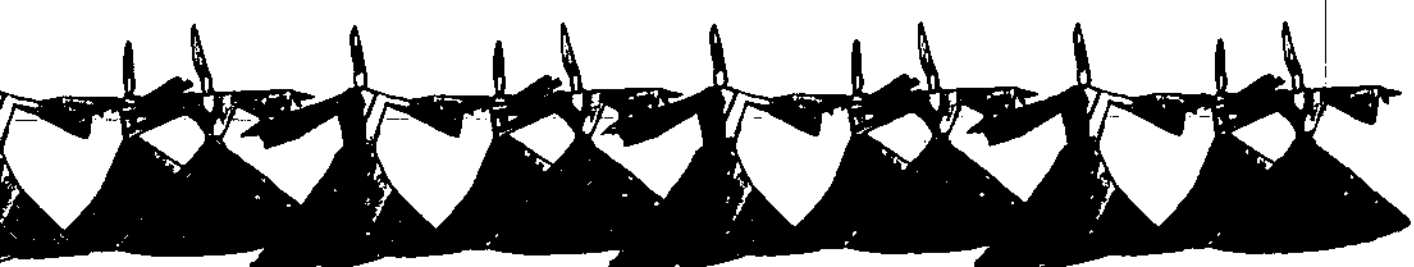
۱۳. همان، ص۳۸۹

۱۴. بیدل! سخنم کارگه حشر معانی است
چون غلغله‌ی صور قیامت کلماتم

۱۵. برای اطلاع بیش‌تر در این زمینه ر.ک به گزیده‌ی غزلیات شمس (مقدمه)

۱۶. کلیات شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، غزل ۳۱۹۶

۱۷. برای آگاهی بیش‌تر درباره‌ی دو مورد فوق بنگرید به: فشارکی، محمد، مقاله‌ی «نگاهی به نوآوری‌های مولانا در وزن شعر فارسی» مجله‌ی



بودند و همه به نوعی با زبان حال می گفتند: «همدلی از همزبانی خوش تر است».

مکرر دیده می شد که در هنگام عبور از کوچه و بازار با راهب فقیر و کشیش حقیری برخورد کرده بود و چندین بار از باب تواضع در مقابل او سر تعظیم فرود آورده بود. حال آن که این تعظیم و تواضع در مقابل کسانی بود که فقهای متشرّع اگر در کوی و برزن با آن ها برخورد می کردند با نفرت و خشم ابرو درهم می کشیدند و از برخورد با آن ها اظهار کراهت می کردند. در یک مجلس سماع او، مستی که وارد مجلس شده بود، بی خودوار خود را در حالت وجد و رقص به مولانا می زد و او را آزار می داد. اصحاب خواستند او را برنجانند. مولانا روی درهم کشید و پرسید: شراب او خورده است، شما مستی می کنید؟ گفتند آخر او ترساست. هم چنان با تغیّر، بانگ می زد که چرا شما نیستید.[23] افلاکی در کتابش سخنی از مولانا نقل می کند که این «ایهام ظریف» را بهتر نشان می دهد. مولانا می گوید: «سر ایمان «ترس» است؛ هر که از حق ترساست؛ اگرچه ترساست با دین است نه بی دین».[24]

وقتی طالب علمان جاهل و ناتراش به تحریک رقیبان در کوچه و بازار، یا حتّی در مجلس و مدرسه، در حق وی بدزبانی می کردند، با حوصله و شکیبایی بی ادبی های آنان را تحمّل می کرد. روزی یک تن از این طالب علمان ناهموار با لحن طنزآمیز از وی پرسیده بود: مولانا، سگ اصحاب کهف چه رنگ بود؟ مولانا پاسخ داد: زرد، مثل رنگ ما، آخر آن سگ هم مثل ما عاشق بود.[25]

طالب علم دیگری وقتی از مولانا شنید که «من با هفتاد و دو ملّت یکی ام»، سَقَط گفتن آغاز کرد و از طعن و دشنام هرچه بر زبانش رفت رودرروی به مولانا گفت. امّا مولانا از کوره به در نرفت، ناسزاها و بی حرمتی های مرد را با خشم خود فروخورد و با خون سردی رو به مرد کرد و گفت: «با این ها نیز که تو می گویی یکی ام».[26]

شک نیست که مولانا این بی تکلّفی و دریاصفتی (مخصوصاً در دو قسمت مشرب و شخصیّت) را اولاً مدیون ایمان والا و باصفای خویش است و ثانیاً وام دار عارف بزرگ «شمس تبریزی» است. بی گمان اگر او نمی بود مولانا هم مانند برخی فقهای هم عصرش شکوه و عظمتی ظاهری و ریایی داشت و شکم چرانی ها و لوت خواری های صوفیانه هر روز به فربه تر شدن لایه ی خودبینی او کمک می کرد و او را در تنگنای شریعت و «علم قال» روزبه روز محصورتر می کرد. شمس به او آموخت که خود را از قید علم فقیهان برهاند. به او آموخت که علمِ «مرده ریگ» اهل مدرسه، یعنی علمِ «قال»، راه به جایی نمی برد و به ناچار باید به علم «حال» روی آورد و سرانجام به او آموخت که حجاب تعلّقات را بدرد و در دنیایی ورای این تعلّقات، که «سبحانی و سبحانک» در آن تضادّی ندارد، سیر کند.

پس با این توصیفات باید به مولانا حق بدهیم که در برابر این همه خوبی ها خطاب به این «سلطان المعشوقین» فریاد زند که: «شمس من، شمس من و خدای من».

کیان، سال دوم، شماره ۷، تیرماه ۱۳۷۱

۱۸. برای اطلاعات بیش تر ینگریدیه: شفیعی کدکنی، در اقلیم روشنایی، صص ۲۷۲، ۲۷۳

۱۹. موسیقی شعر، صفحه ی ۴۱۷

۲۰. به عنوان مثال مطلع غزل ۸۲ بینی مولانا بدین گونه است:

ای ز تو مه، پای کوبان وز تو زهره، دف زنان
می زنند ای جان مردان، عشق ما بر دف، زنان

۲۱. پله پله تا ملاقات خدا، عبدالحسین زرین کوب، ص ۲۴۷

۲۲. مولوی نامه، جلال الدین همایی، ص ۸

۲۳. پله پله تا ملاقات خدا، ص ۳۰۹ (ایهام ترسا و ترس از خدا در جمله ی مولانا قابل توجه است)

۲۴. مناقب العارفین، شمس الدّین محمّد افلاکی، تصحیح و حواشی: تحسین یازیجی، ص ۴۷۷

۲۵. پله پله تا ملاقات خدا، ص ۳۱

۲۶. پله پله تا ملاقات خدا، ص ۳۱۲

ضابع

۱. افلاکی، شمس الدّین محمّدی، مناقب العارفین، تصحیح و حواشی تحسین یازیجی، دنیای کتاب، چ سوم، ۱۳۷۵

۲. خرّمشاهی، بهاءالدّین و جویا جهانبخش، محقق نامه، مقاله ی قراهنجاری های مولانای بلخ در مثنوی معنوی «رضا انزابی نژاد»، انتشارات سپانگار، چ اول، چ اول، ۱۳۸۰

۳. زرّین کوب، عبدالحسین، با کاروان حلّه، انتشارات سخن، تهران

۴. ــــ، پلّه پلّه تا ملاقات خدا، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷۹

۵. شفیعی کدکنی، محمّدرضا، موسیقی شعر، انتشارات آگاه، چ چهارم، ۱۳۷۳

۶. ــــ، در اقلیم روشنایی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۸۱

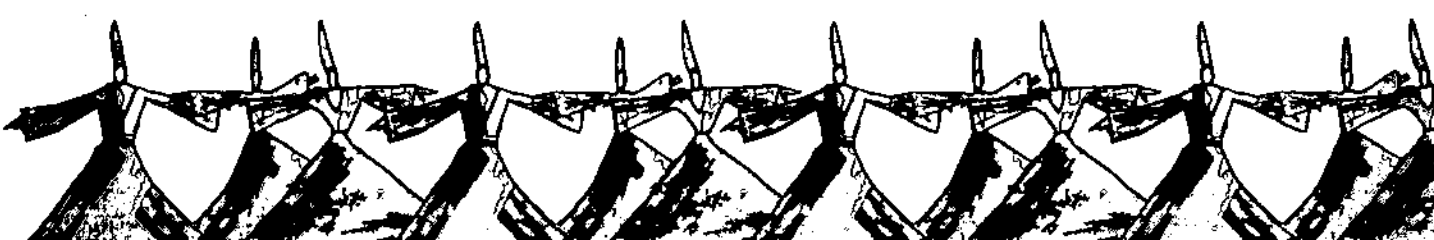
۷. شمیسا، سیروس، سیر غزل در شعر فارسی، انتشارات مرنوس، تهران، ۱۳۷۶

۸. مولوی، جلال الدّین محمّد، مثنوی، تصحیح عبدالکریم سروش، انتشارات علمی و فرهنگی، چ سوم، ۱۳۸۱

۹. مولوی، جلال الدّین محمّد، گزیده ی دیوان شمس، به کوشش محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ دوازدهم، شرکت سهامی کتاب های جیبی، ۱۳۷۷

۱۰. مولوی، کلیّات شمس، تصحیح بدیع الزّمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، چ سوم، ۱۳۶۳

۱۱. همایی، جلال الدّین، مولوی نامه، انتشارات هما، تهران، ۱۳۷۰



چکیده:
یکی از موضوعات بایسته‌ی پژوهش در شاهنامه، هنرِ «تصویرآفرینی» فردوسی است. این کتاب از نظر تنوّع تصویرسازی در میان دفاتر شعر فارسی، یکی از شاهکارهای ادبی محسوب می‌شود و سراینده‌اش به‌خوبی، از تصاویر محسوس و ملموس اشیا، گیاهان، حیوانات و... در قالب صنایع ادبی استفاده کرده و کم‌تر به کاربرد عناصر انتزاعی و مجرّد پرداخته است. در سراسر این اثر جاویدان، تصویر در خدمتِ «حماسه» بوده و وسیع‌ترین حوزه‌ی آن، مربوط به حیوانات است.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، تصویرآفرینی، اسب، صفات، تشبیه، استعاره، نماد.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
شماره‌ی ۵۲
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر واقعی، هنر «تصویرآفرینی» شاعر است و در ادبیّات غرب به آن «ایماژ» می‌گویند به معنای نشان دادن انسان، حیوان یا شیء به شکل مجسمه، طرح، نقاشی و یا عکس و قابل رؤیت و دریافت به‌وسیله‌ی حس بینایی؛ امّا در اصطلاح عبارت از اثری ذهنی است که به‌وسیله‌ی کلمه، عبارت یا جمله‌ی نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربه‌ی حسی او به ذهن خواننده منتقل شود.[1] «دی‌لویس» (۱۹۷۲ـ۱۹۰۴م) شاعر انگلیسی گفته است که تصویرآفرینی جوهر و عنصر ثابت شعر است.[2] این ویژگی باعث می‌شود تا موضوعات ذهنی و عاطفی مجسّم گردد و خواننده بتواند بدین وسیله جریانات پنهانی روح شاعر را در برخورد با محسوسات و مسائل جهان هستی دریابد؛ بنابراین تصویرآفرینی در شعر بیانگر دست‌یازی شاعر به حوزه‌ی موجودات طبیعت و کمک گرفتن از آن‌ها برای بیان اندیشه‌های خود به دیگران است و معمولاً در قالب صنایع ادبی، هم‌چون: تشبیه، استعاره، مجاز، نماد و... خودنمایی می‌کند.

یکی از شاعران بی‌رقیب ایران‌زمین که توانسته است هنر تصویرگری و تصویرآفرینی را در شاهکار بی‌نظیر خود، شاهنامه، به شکلی زیبا و جذّاب به نمایش بگذارد، «ابوالقاسم فردوسی» است.[3] وی در هنر تصویرگری با بررسی ذهنیّت و عینیّت، نوآوری‌های خود را به صورت تصاویر گوناگون ارائه کرده است. این تصویرآفرینی‌های متنوع در شاهنامه باعث شد که بسیاری از شاعران به استقبال و سرودن منظومه‌ای نظیر آن همت گمارند، ولی هیچ کدام نتوانستند هم‌چون فردوسی از عهده‌ی این کار شگفت برآیند؛ زیرا آن‌ها در سروده‌های خود تصویر را صرفاً برای تصویر می‌آورند، اما تصویر برای فردوسی وسیله‌ای برای القای حالت‌ها، نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی بود، آن‌گونه که درمتن واقعه جریان دارد؛ از این‌رو در شاهنامه مسئله‌ی

* اسماعیل نسّاجی‌زواره، دبیر
دبیرستان‌های استان اصفهان

تصویر اسب در شاهنامه

◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

تزاحم تصاویر به‌هیچ‌وجه دیده نمی‌شود![۲]

در بررسی منابع تصاویر در شاهنامه درمی‌یابیم که حیوانات بیش‌ترین امکان را برای بیان تشبیه، استعاره و کنایه در اختیار شاعر گذاشته است؛ حیواناتی که هم از نظر جثّه و نیرومندی و هم از نظر ویژگی‌های اعضای بدن، فریب‌کاری و نیرنگ، ترس و گریز، سرعت و چالاکی و... مورد توجه شاعر بوده، به‌طوری که در این اثر حماسی از «مور ضعیف» گرفته تا «فیل عظیم» سخن به میان آمده است.

یکی از حیواناتی که بیش‌ترین حوزه‌ی تصویر را در شاهنامه به خود اختصاص داده، «اسب» است. این حیوان عامل پیروزی‌ها و پیشرفت‌هاست و برای پهلوانان و دلاوران، اگر سواری لایق و کارآمد باشند، یاری بزرگ و یاوری فریادرس است.

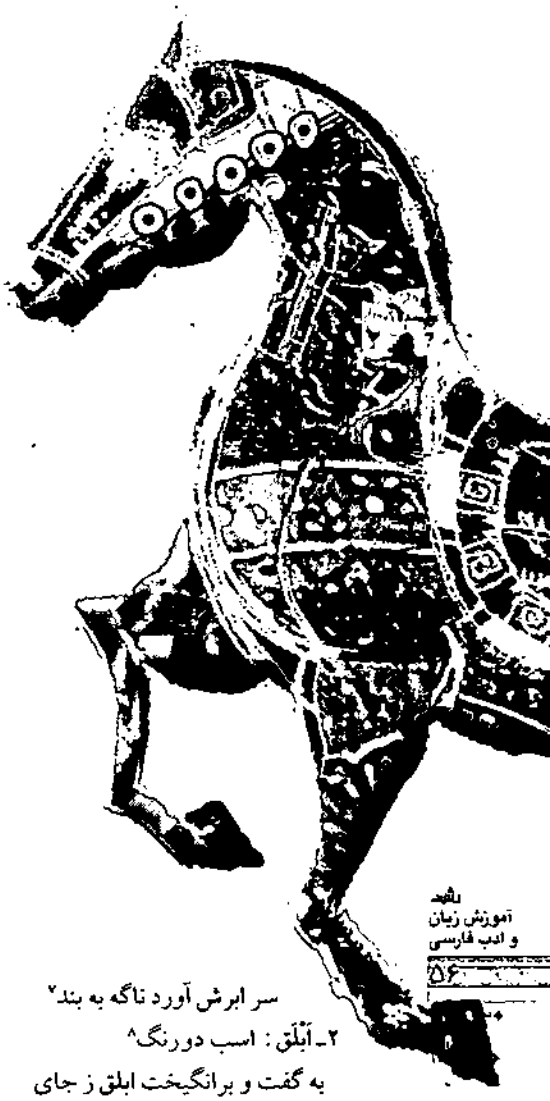
بشر امروزی بر اهمیّت فوق‌العاده و تأثیری که این چارپای نجیب، هوشمند و وفادار در زندگانی گذشته‌ی وی داشته، چندان آگاه نیست. اسب همراه و هم‌نفس مردان نبرد بوده است و شواهد این امر نه‌تنها در افسانه‌ها و داستان‌های حماسی، بلکه در فیلم‌های «وسترن» غرب منعکس شده است.

گذشته از این مسائل، یکی از قوانین کلی داستان‌های حماسی و یکی از شرایط تخلف‌ناپذیر پهلوانان حماسه، داشتن مرکبی خاص است که از دیگر اسب‌ها به قوت، سرعت و هوشمندی ممتاز باشد.[۵]

اسامی و اوصاف این حیوان در شاهنامه فراوان است و به‌اعتبار رنگ، سرعت، قدرت، هیبت، پیکر، نژاد، زیرکی، درخشندگی، راه‌پیمایی، پرش، مشخص بودن عضوی از اعضا، خشونت، بینایی، راحتی و... در قالب‌های گوناگونی به شرح زیر به‌کار رفته است:

۱ـ آبَرش: اسبی است که خال‌های سفید، مخالف رنگ اعضای بدنش، دارد.[۶]

بینداخت رستم کیانی کمند



سر ابرش آورد ناگه به بند[۲]

۲ـ اَبْلَق: اسب دورنگ[۸]

به گفت و برانگیخت ابلق ز جای
تو گفتی شد آن‌باره پرّان همای

(شاهنامه، ص۱۲۱۳، بیت۴۴۰۳۰)

۳ـ اژدها: اسب درشت‌اندام و قوی (دهخدا، ج۲، ص۱۶۹۳)

سپهبد عنان اژدها را سپرد
به خشم از جهان روشنایی ببرد

(ص۱۷۸، بیت۶۳۵۵)

۴ـ اَشْقَر: اسب سرخ‌رنگ[۹]

بدین گونه تا برگزید اشقری
یکی بادپایی گشاده بری

(ص۹۲۸، بیت۳۳۶۲۷)

۵ـ اهریمن: اسب سرکش (دهخدا، ج۳، ص۳۱۴۷)

چنین بود اندیشه‌ی پهلوان
که اهریمن آمد بر این جوان

(ص۲۸۹، بیت۱۰۴۰۷)

۶ـ بارکش: اسب باربر (دهخدا، ج۳، ص۳۴۸۵)

برانگیخت آن بارکش را زجای
سوی لشکر خویشتن کرد رای

(ص۹۷۶، بیت۳۵۳۷۶)

۷ـ بارگی: اسب قوی بارکش (از نامه‌ی شاهنامه، ص۲۷)

بدان مرغزار اندرون بنگرید
ز هر سو همی بارگی را ندید

(ص۱۷۳، بیت۶۱۶۲)

۸ـ باره: اسب تیزرفتار و نیک[۱۰]

یکی باره پیشش به بالای او
کمندی فروهشته تا پای او

(ص۱۸۷، بیت۶۶۹۲)

۹ـ بالا: اسب جنیبت، اسب کتل (معین، ج۳، ص۲۹۰۶)

ببر تخت و بالا و زرینه کفش
همان تاج با کاویانی درفش

(ص۶۴۳، ص۲۳۳۹۹)

۱۰ـ بور: اسب سرخ و قهوه‌ای (واژه‌نامه‌ی شاهنامه، ص۵۲)

بیازید چنگال گردی به زور
بیفشارد یک دست بر پشت بور

(ص۱۲۰، بیت۴۲۵۸)

۱۱ـ پوینده: اسب دونده (دهخدا، ج۴، ص۵۰۸۲)

چو پوینده در زابلستان رسید
سراینده در پیش دستان رسید

(ص۵۱، بیت ۱۷۹۰)

۱۲ـ پیل: اسب بزرگ و سنگین (دهخدا، ج۴، ص۵۲۶۳)

به آوردگه رفت چون پیل مست
یکی پیل زیر اژدهایی به دست

(ص۱۵۱، بیت ۵۳۷۰)

۱۳ـ پلنگ: اسب متکبّر (دهخدا، ج۴، ص۴۹۶۵)

چمان و چران چون پلنگان به کام
نگون گشته زین و گسسته لگام

(ص۵۳۱، بیت ۱۹۳۰۴)

۱۴ـ تازی: اسب لاغراندام (دهخدا، ج۴، ص۵۴۷۸)

نگون شد سر تازی و جان بداد
دل توس پرکین و سر پر زباد

(ص۳۲۳، بیت ۱۱۶۸۰)

۱۵ـ تکاور: اسب نجیب و خوش‌رفتار (دهخدا، ج۴، ص۶۰۴۴)

عنان تکاور همی داشت نرم
همی ریخت از دیدگان آب گرم

(ص۲۴۵، بیت ۸۷۹۳)

۱۶ـ تندتاز: اسب دونده‌ی خشمناک (دهخدا، ج۴، ص۶۱۵۲)

همان گه پدید آمد از دشت باز
سپهبد برانگیخت آن تندتاز

(ص۴۳۰، بیت۱۵۵۶۲)

۱۷ـ تیزرو: اسب تندرو (دهخدا، ج۵، ص۶۳۲۹)

یکی تازیانه بر آن تیزرو
بزد خشم را نام‌بردار «گو»

(ص۵۱۰، بیت۱۸۵۲۱)

۱۸ـ چَرمه: اسب خاکستری‌رنگ (دهخدا، ج۵، ص۷۱۲۷)

فرستاده در پیش او بادگشت
به زیر اندرش چرمه پولاد گشت

(ص۷۴، بیت۲۶۱۱)

۱۹ـ خر: اسب آرام و باربر (دهخدا، ج۶، ص۸۴۴۳)

به رزم اندرون رخش گویی خر است
دو دست سوار از همه بتَر است

(ص۱۹۲، بیت ۶۸۵۴)

۲۰ـ خنگ: اسب سفید (دهخدا، ج۶، ص۸۷۷۱)

همان شب یکی کُره‌ای زاد خنگ
برش چون بر شیر و کوتاه لنگ

(ص۷۸۵، بیت ۲۸۵۳۸)

۲۱ـ دیزه: اسبی است که از کاکل تا دمش خط سیاه کشیده شده است (برهان قاطع، ج۲، ص۹۱۱۲)

چماننده‌ی دیزه هنگام گرد

چراننده‌ی کرکس اندر نبرد

(ص۷۳، بیت ۲۵۸۳)

۲۲ـ رخش: نام اسب رستم (برهان قاطع، ج۲، ص۹۴۲)

یکی رخش بودش به کردار گرگ
کشیده زهار و بلند و سترگ

(ص۳۲۵، بیت ۱۱۷۵۵)

۲۳ـ سیه: نام اسب اسفندیار (واژه‌نامه‌ی شاهنامه، ص۲۸۸)

سیاوش سیه را به تندی به تاخت
به شد تنگ دل جنگ آتش بساخت

(ص۲۱۵، بیت ۷۶۹۶)

۲۴ـ سمند: اسب زردرنگ (برهان قاطع، ج۲، ص۱۱۶۶)

کمان را به زه بر به بازو فکند
سمندش برآمد بر ابر بلند

(ص۱۷۸، بیت ۶۳۴۰)

۲۵ـ شباهنگ: نام اسب بیژن (دهخدا، ج۹، ص۱۲۴۵۰)

به پشت شباهنگ بربسته تنگ
چو جنگی پلنگی گرازان به جنگ

(ص۴۸۹، بیت ۱۷۷۲۲)

۲۶ـ شبرنگ: اسب تمام سیاه (واژه‌نامه‌ی شاهنامه، ص۱۴۳)

برانگیخت از جای شبرنگ را
بیفشرد بر نیزه بر چنگ را

(ص۲۷۲، بیت ۹۸۷۴)

۲۷ـ شبدیز: اسب سیاه خسروپرویز (دهخدا، ج۹، ص۱۲۴۵۵)

بگفت و برانگیخت شبدیز را
بداد آرمیدن دل تیز را

(ص۱۰۶، بیت ۳۷۷۴)

۲۸ـ شولک: اسب تیزرو که به هر رنگی باشد (دهخدا، ج۹، ص۱۲۸۵۱)

بیفتاد زان شولک خوب رنگ
بمُرد و نرست اینت فرجام جنگ!

(ص۶۶۱، بیت ۲۴۰۲۵)

۲۹ـ شیر: اسب شجاع و دلیر (دهخدا، ج۹، ص۱۲۹۲۶)

چو مادرش بیند کمند سوار
چو شیر اندر آید کند کارزار

(ص۱۲۰، بیت ۴۲۵۱)

۳۰ـ عقاب: اسب تیزپای (دهخدا، ج۱۰، ص۱۴۰۹۲)

به زین اندر آورد و کردش دوال
عقابی شده رخش با پر و بال

(ص۳۸۹، بیت ۱۴۰۶۹)

۳۱ـ کشتی: اسب آب‌پیما (دهخدا، ج۱۱، ص۱۶۱۸۴)

دوان بادپایان چو کشتی بر آب
سوی غرق دارند گفتی شتاب

(ص۱۵۱، بیت ۵۳۹۰)

۳۲ـ کوه: اسب قوی‌هیکل (دهخدا، ج۱۱، ص۱۶۵۴۲)

یکی ژنده‌پیل است بز پشت کوه
مگر رزم سازند یک سرگروه

(ص۴۰۵، بیت ۱۴۶۳۶)

۳۳ـ گرگ: اسب خطرناک (دهخدا، ج۱۱، ص۱۶۸۳۴)

یکی رخش بودش به کردار گرگ
کشیده زهار و بلند وسترگ

(ص۳۲۵، بیت ۱۱۷۵۵)

۳۴ـ گلرنگ: نام اسب رستم (دهخدا، ج۱۱، ص۱۶۹۵۵)

سرش تیز شد کینه و جنگ را
به آب اندر افکند گلرنگ را

(ص۲۵، بیت ۸۵۶)

۳۵ـ نهنگ: اسب جنگی (دهخدا، ج۱۴، ص۲۰۲۵۷)

چو زین بر نهادش بر آهخت تنگ
بجنبید بر جای تازان نهنگ

(ص۹۳۴، بیت ۳۳۸۴۴)

۳۶ـ نَوَند: اسب تیزفهم و باهوش (دهخدا، ج۱۴، ص۲۰۲۱۴)

گراینده‌ی تیزپای نوند
همان شست بدخواه کردش به بند

(ص۲۷۱، بیت ۹۷۶۴)

۳۷ـ هژبر: اسب زورمند (دهخدا، ج۱۴، ص۲۰۷۵۲)

ورا دید بر تازی‌ای چون هژبر
همی تاخت بر دشت برسان ابر

(ص۱۱۸۱، بیت ۴۲۸۸۹)

۳۸ـ همای: اسب باشکوه (دهخدا، ج۱۴، ص۲۰۸۰۰)

برآمد چو باد آن سران را ز جای
همان باد پایان فرّخ همای

(ص۲۶۶، بیت ۱۶۸۹۳)

۳۹ـ هیون: اسب بزرگ (دهخدا، ج۱۴، ص۲۰۸۸۱)

خروش تبیره برآمد ز در
هیون دلاور برآورد پر

(ص۸۰، بیت ۲۸۲۸)

زیرنویس

۱. میرصادقی، میمنت (ذوالقدر)، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۳، ص۷۴

۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، انتشارات نیل، تهران، ۱۳۴۹، ص۱۴

۳. بینش، تقی، نکته‌ای در شاهنامه، یادگارنامه‌ی حبیب یغمایی، زیرنظر یوسفی، غلامحسین و دیگران، انتشارات فرهنگ ایران‌زمین، تهران، ۱۳۵۶، ص۷۶

۴. مأخذ قبل، صص ۳۵۷ و ۳۵۹

۵. محجوب، محمدجعفر، آفرین فردوسی، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۱، ص۱۱۱

۶. اتابکی، پرویز، واژه‌نامه‌ی شاهنامه، نشر فرزان‌روز، تهران، ۱۳۷۹، ص۱۴

۷. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، چاپ مسکو، ۱۹۶۸ ـ ۱۹۶۰م، تک‌جلدی، ص۱۲۰، بیت ۴۲۵۲

۸. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۳، دوره‌ی ۱۴ جلدی، ج۱، ص۲۴۸

۹. معین، محمد، فرهنگ معین، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱، ج۱، ص۲۸۴

۱۰. تبریزی، محمدبن خلف، برهان قاطع، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲، ج۱، ص۲۱۷

منیرالسادات هژبر، کارشناس ارشد
زبان و ادبیات فارسی قزوین

راهبردهای ارزش‌یابی از نوشته‌های دانش‌آموزی

چکیده:
نویسنده‌ی مقاله که خود دبیر زبان و ادبیّات فارسی است با بررسی صد نمونه تکلیف درسی مربوط به درست‌نویسی از دانش‌آموزان سه کلاس مختلف دوره‌ی متوسطه به نتایجی رسیده و به توصیه‌هایی پرداخته که باارزش و قابل تأمّل است. در پایان مقاله فهرستی از ضعف‌های نگارشی دانش‌آموزان نیز آمده است.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۵۸
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵

کلید واژه‌ها: مرکزهای مختلف نگارش، نقاط قوت و ضعف نگارش، رعایت ساختار صحیح جمله، نگارش منطقی، نکات مهم ویراستی

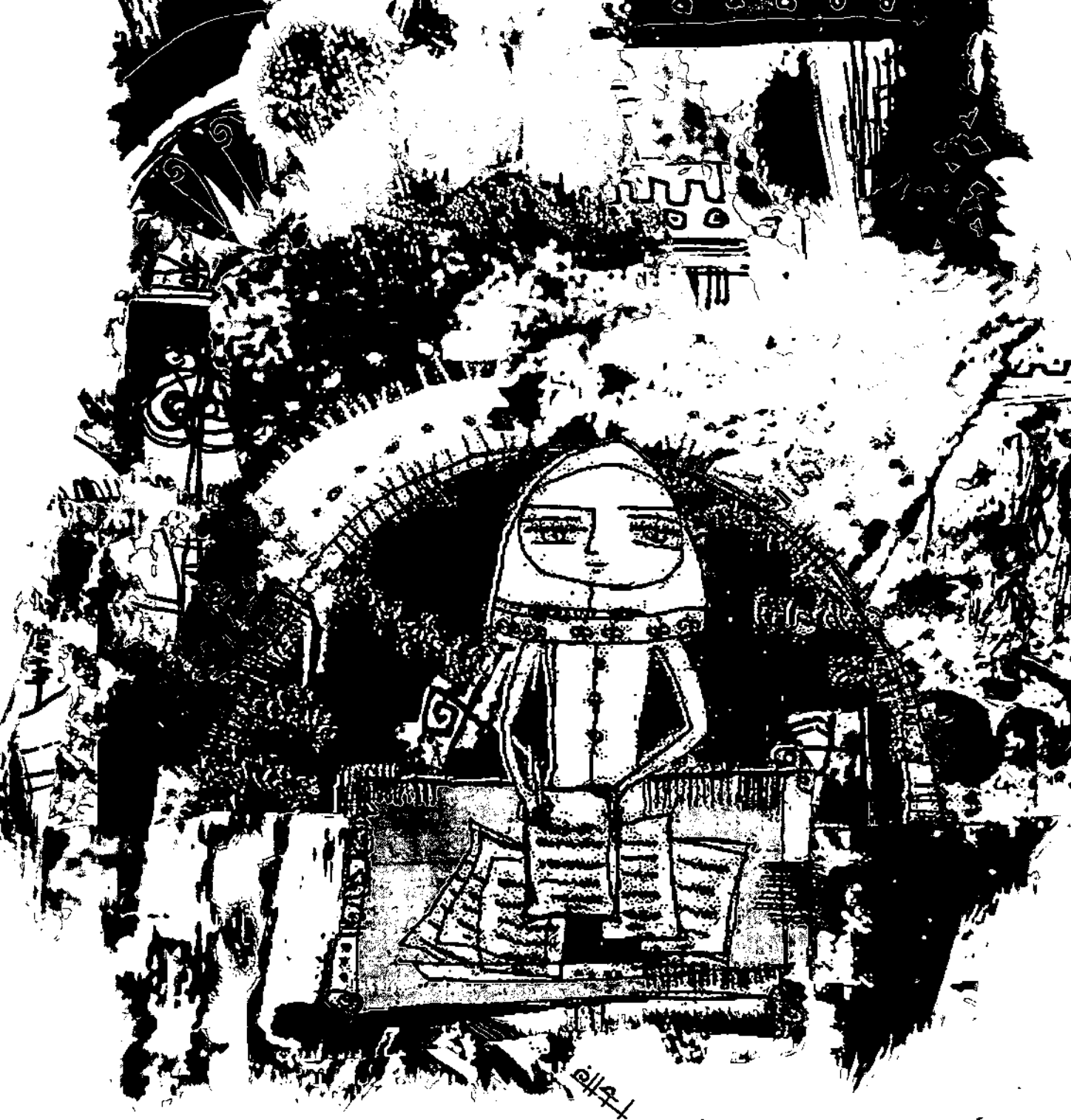
در دفتر زمانه فند نامش از قلم
هر ملّتی که مردم صاحب قلم نداشت
«فرخی یزدی»

مقدمه

آموزش نگارش صحیح یکی از اهداف تدریس زبان و ادبیّات فارسی است و قرار است دانش‌آموزان در طول دوران تحصیل خود آن را به خوبی فراگیرند. در همه‌ی کتاب‌های درسی زبان و ادبیّات فارسی در دوره‌ی راهنمایی و متوسطه، متون متعدّدی برای آموزش نگارش صحیح گنجانده شده است که به شرط آموزش و یادگیری مناسب، می‌تواند حتّی برای مراحل پس از تحصیل دانش‌آموزان و در زندگی شغلی و روابط اجتماعی آنان نیز مورد استفاده قرار گیرد.

کسب صلاحیت نگارش صحیح به رشد و توسعه ی زبان و ادبیّات فارسی نیز منجر می‌شود و می‌تواند در پاسداشت و تحکیم ریشه‌های زبان فارسی مؤثّر واقع شود. از سوی دیگر بدیهی است که بی‌توجهی از جانب دبیران به این امر مهم و تشویق نکردن دانش‌آموزان به کسب مهارت در نگارش موجب می‌شود اهداف درس مزبور تحقق نیابد.

دانش‌آموزان از طریق تمرین‌های متعدد نگارشی می‌توانند با کاربرد آموزش‌های نظری نگارش آشنا شوند و آن‌ها را در نوشته‌های خود به کار گیرند. رسالت و وظیفه‌ی دبیران محترم در این زمینه آن است که ضمن تدریس مناسب و اهمیّت دادن به تدریس صحیح، با تعیین تکالیف درسی مرتبط و مناسب، توانمندی علمی دانش‌آموزان را برای نگارش درست افزایش دهند و با ارائه‌ی پاسخ و پس‌خوراند* کتبی و راهنمایی لازم به نوشته‌های دانش‌آموزان، آن‌ها را برای نوشتن درست آماده سازند. در این پژوهش به ارائه‌ی نتایج یک تجربه در این زمینه پرداخته شده و طی آن سعی شده است ویژگی‌های نگارش دانش‌آموزان کلاس‌های دوم و سوم یک دبیرستان بررسی و تحلیل شود. امید که مورد استفاده‌ی همکاران گرامی قرار گیرد. نویسنده براساس این تجربه، قصد دارد به تحقیق گسترده دست



زند و طی آن به بررسی موضوع و عوامل مؤثر در آن و روش‌های ارتقای این توانمندی در سطح استان پردازد.

اهداف

۱. تعیین ویژگی‌های مختلف نگارش در نوشته‌های دانش‌آموزان

۲. تعیین نقاط قوت و ضعف توانمندی دانش‌آموزان در نگارش

روش کار

براساس متون درسی کتاب زبان فارسی ۲ و ۳ (رشته‌های عمومی) تکالیفی درخصوص نگارش مطالب مختلف، به دانش‌آموزان داده شد.

سپس نوشته‌های دانش‌آموزان بررسی شد و بازخورد آن به اطلاع آن‌ها رسید؛ آن‌گاه نتایج این بررسی تحلیل و جمع‌بندی شد و اینک به صورت یک مقاله‌ی تحلیلی ارائه می‌گردد (در جریان این کار تعداد ۱۰۰ تکلیف درسی که دانش‌آموزان سه کلاس مختلف در سه مرحله انجام داده‌اند، جمع‌آوری و بررسی شده است.)

موضوعات عمده‌ی این تکلیف عبارت بودند از:

۱. نگارش تشریحی با رعایت جمله‌بندی درست

۲. زندگی‌نامه‌نویسی

۳. نگارش انواع مقاله‌ها (تشریحی ـ تحلیلی ـ تحقیقی)
۴. بازگردانی و بازنویسی
۵. املای صحیح کلمات
۶. آشنایی با نوشته‌های ادبی
۷. انواع قالب‌های نگارشی
۸. ویرایش

یافته‌های تحقیق

در یک جمع‌بندی کلی در ۶۰ درصد تکالیف مورد بررسی، نکات نگارش صحیح زبان و ادبیّات فارسی رعایت شده بود. به عبارت دیگر ۴۰ درصد دانش‌آموزان قادر به پاسخ‌گویی صحیح به فعالیّت‌ها و استفاده‌ی کاربردی از آموزش‌های ارائه شده نبودند. رعایت نکردن ساختار صحیح جمله‌ها و نگارش منطقی آن‌ها، عدم توانایی برای تمیز قطعه‌ی ادبی از انواع دیگر نوشته، ناتوانی از بازنویسی یک متن یا داستان کهن به زبان امروزی، غلط‌های املایی فاحش، رعایت نکردن نکات ویرایشی (اعم از پیچیده‌نویسی، حشو، سره‌نویسی، عربی‌مآبی، نوآوری‌های کاذب، سجاوندی و عامیانه‌نویسی) از مهم‌ترین یافته‌های این مطالعه بود.

بحث

کسب مهارت در نوشتن و یادگیری روش‌های صحیح در نگارش از اهداف مهمّ کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی دبیرستان است. این مهارت‌ها از ویرایش‌های فنی و زبانی گرفته تا استفاده‌ی اصولی از روش‌های تحقیق و مرجع‌شناسی، دانش‌آموزان را برای آشنایی با شیوه‌های بازگردانی، بازنویسی، بازآفرینی، خلاصه‌نویسی و اصول ساده‌نویسی تقویت و آماده می‌سازد.

در این رهگذر دانش‌آموزان به آفرینش نوشته‌های مفید و پرباری نایل می‌شوند؛ به طوری که درنهایت می‌توانند برای نوشته‌های خود عنوان مناسب را انتخاب کنند، معنا و مفهوم مورد نظر خود را به درستی بپرورانند، نکات فنی نگارش را نیز در نوشته‌های خود به کار گیرند و طرح و الگوی مناسب را برای هرگونه نوشته‌ای در ذهن یا به صورت مکتوب داشته باشند. این‌که اغلب دانش‌آموزان قادر به نوشتن مکنونات قلبی خود نیستند، و به نوشته‌های کلیشه‌ای و رونویسی از آثار دیگران یا کمک گرفتن از قلم دیگران روی می‌آورند، به دلیل ناتوانی آن‌ها در نگارش درست است.

آشنایی نگارنده با اصول کتاب‌خوانی و کتابداری در مقطع کارشناسی سبب شده است که، همیشه در کلاس‌ها، دانش‌آموزان را با شیوه‌های درست مطالعه برای برخورداری از منابع و متون باارزش آشنا کنم، تا با کسب معلومات و التذاذ هنری و ادبی از این آثار، آن‌ها را به مطالعه عادت دهم و محتوای فکری‌شان را نیز برای نگارش درست و مفید پرورش دهم و همان حسی که زمانی در وجود خودم بیدار شد و شوق نگارش را در من ایجاد کرد در آنان به‌وجود آورم.

آن‌چه مسلم است این‌که اول باید ایجاد تشنگی کرد، سپس جست‌وجوی آب را آموخت. اگر دانش‌آموزان چیزی برای گفتن و نوشتن نداشته باشند احساس نیاز به این کار نمی‌کنند. لذا در اولین قدم باید آن‌ها را به این احساس نیاز رسانید و به دنبال آن تقاضای یادگیری روش‌های درست‌نویسی را در آنان افزایش داد. در این زمینه، کتاب‌های جدید زبان و ادبیّات فارسی، با چنین اهدافی در دوره‌های مختلف، تدوین شده‌اند تا از یک‌سو این احساس نیاز به ادب فارسی را در دانش‌آموزان ایجاد کنند و از سوی دیگر با ارائه‌ی تکالیف درسی متعدد، دانش‌آموزان را برای کسب مهارت در انواع نوشته‌ها یاری نمایند. امّا این هدف بدون کار مستمر و پی‌گیری هدفمند دبیران تحقق نمی‌یابد. با توجّه به این مسؤولیت خطیر، نگارنده همه‌ساله مطابق برنامه‌های کتاب‌های درسی و دقیقاً در زمان رسیدن به هریک از درس‌های مربوط به تحقیق و نگارش، آن‌ها را به انجام تکالیف درسی و فعالیّت‌های مشخص شده تشویق می‌کند و خود نیز در کنارشان به راهنمایی و بررسی کارهایشان مبادرت می‌ورزد. واقعیّت این است که آزمایشگاه زبان فارسی کلاس درس و کتابخانه‌ی مدرسه و آزمایش‌های آن، سخنرانی، نگارش و تولیدات ادبی است، لذا ضمن آموزش اصول نگرش، باید کارهای محول‌شده به دانش‌آموزان را نقد و بررسی کرد و راه و رسم کار را در عمل به آن‌ها آموخت.

اگر هدف کاربردی آموزش زبان فارسی را به صورت زیر نشان دهیم:

الف ـ سخن گفتن و روش گفتار درست فارسی

ب ـ توانایی خواندن و درک متون و آثار ادبی به زبان فارسی.

پ ـ نگارش درست فارسی

این اهداف باید در جریان تدریس درس زبان و ادبیّات فارسی از دوره‌ی ابتدایی تا دانشگاه تحقق پذیرد. بنابراین هرقدر برای آموزش متعهدانه، علاقه‌مندانه و روشمند این موضوع برنامه‌ریزی و اقدام شود، نتایج

بهتری حاصل خواهد شد. این مطالعه نشان می‌دهد که هنوز، متأسّفانه ۴۰ درصد از دانش‌آموزان مورد مطالعه، قادر به نگارش صحیح یک مطلب در سطح کلاس خود نیستند.

از نظر نکات ویرایشی، موارد زیر از ایرادهای مهم و عمده‌ی نوشته‌های دانش‌آموزان بود:

۱ـ تمایل به استفاده از جملات طولانی

۲ـ حذف فعل بدون قرینه‌ی لفظی و معنوی

۳ـ استفاده‌ی نا به جا از حروف اضافه

۴ـ رعایت نکردن علایم نگارشی در زبان فارسی

۵ـ کاربرد نادرست نشانه‌ی مفعول «را»

۶ـ جمع بستن کلمات فارسی با نشانه‌های جمع عربی

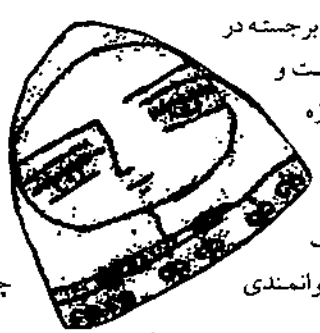
۷ـ به کارگیری فعل مجهول همراه با «نهاد» و...

مقاله‌ها از نظر شیوه‌های نوشتن، (براساس کتاب زبان فارسی ۳) به سه گونه‌ی تشریحی، تحلیلی و تحقیقی تقسیم می‌شوند: گونه‌ی تشریحی حاصل دیده‌ها و شنیده‌های ماست، گونه‌ی تحلیلی حاصل تأمّلات درونی ماست و با استفاده از برهان‌های عقلی و ذکر نمونه‌ها شکل می‌گیرد و گونه‌ی تحقیقی آن است که براساس پژوهش‌های ما یا دیگران تولید می‌شود.

توانمندی دانش‌آموزان برای نوشتن مقاله‌های تحلیلی و تحقیقی بسیار کم است و حداکثر توانمندی آن‌ها در نوشته‌های تشریحی خلاصه می‌شود. به نظر می‌رسد که این امر، ناشی از ضعف دبیران ما برای نوشتن گونه‌های تحلیلی و تحقیقی است. در این تحقیق وقتی که از دانش‌آموزان خواسته شد که بنابر علاقه‌ی خود مقاله‌ای بنویسند، فقط پنج درصد از آن‌ها تا حدودی به نوشتن مقاله‌ی تحلیلی نزدیک شده بودند که خود جای تأمّل دارد. در قسمت مقاله‌ی تشریحی نیز (که عمده‌ترین گرایش آن‌ها به نوشتن است)، توانایی نگارش یک متن ادبی روان و ساده را به‌درستی نداشتند.

بازگردانی و بازنویسی مهارت دیگری بود که در جریان این پژوهش مورد ارزیابی واقع شد. خوش‌بختانه توان دانش‌آموزان ما برای درک صریح یک متن و تبدیل آن به یک نوشته‌ی ساده و قابل‌فهم مطلوب بود؛ از آن‌جا که بخش مهمی از گنجینه‌ی ادب فارسی به زبان کهن نوشته شده است و درک آن‌ها با زبان فارسی امروزی (که بسیاری از واژه‌ها و ساختارهای دستوری آن متحول شده) دشوار است، تقویت این توانمندی در دانش‌آموزان برای درک مطلب یک ضرورت و نیاز اساسی است.

از نظر رعایت قواعد املا و درست‌نویسی، مشکل بسیار کم‌تر مشاهده شد و بسیاری از دانش‌آموزان، به دلیل تکرار و تمرین درست‌نویسی و املا، حداقل غلط‌های املایی و نگارشی را داشتند. البته اهمیّت آموزش صحیح در این قسمت و تأکید مستمر بر تمرین و تکرار برای درست‌نویسی هم‌چنان ضروری به نظر می‌رسد و باید مدنظر دبیران محترم باشد. در زمینه‌ی زندگی‌نامه‌نویسی، ایراد دانش‌آموزان عمدتاً در اشتباه گرفتن آن با خاطره‌نویسی بود. درحالی که درس‌های متعددی از زندگی‌نامه‌ی اشخاص برجسته در کتب ادبیّات آمده است و اصولاً امروزه زندگی‌نامه‌نویسی یکی از تولیدات رشته‌ی ادبیّات محسوب می‌شود. به هر حال توانمندی دانش‌آموزان در این زمینه اندک است و ضرورت تشویق و ارشاد از جانب دبیران محترم احساس می‌شود.



نتیجه‌گیری

با توجه به نتایج این مطالعه و در نظر داشتن اهداف درس زبان فارسی، موارد زیر باید بیش از پیش مورد توجّه واقع شود:

۱ـ اهداف کلّی آموزش هر درسی از جمله زبان فارسی به طور صریح و جدّی مورد توجّه دبیران و دانش‌آموزان قرار گیرد.

۲ـ روش تدریس، متناسب با اهداف درسی باشد.

۳ـ بخش «خودآزمایی» به صورت جدی و پی‌گیر مورد توجّه دبیران محترم واقع شود و ضمن درخواست انجام تکالیف مربوط، پاسخ‌های دانش‌آموزان و نوشته‌های آنان با دقّت بررسی شود و نقاط قوّت و ضعف آن‌ها یادآوری گردد. (ارائه‌ی پس‌خوراند «فیدبک» به دانش‌آموز پس از بررسی فعالیّتش).

۴ـ دانش‌آموزان را به مطالعه عادت داد، زیرا هرچه بیش‌تر بخوانند بهتر می‌توانند بنویسند.

۵ـ کتابخانه‌های مدارس را تقویت نمود و کتاب‌های جدید برای آن‌ها تهیه کرد تا کتب مناسب همیشه در اختیار دانش‌آموزان باشد.

۶ـ شیوه‌های صحیح نقد کردن و ایراد گرفتن به نوشته‌ی دیگران به دانش‌آموزان آموزش داده شود تا بدانند نقد به معنای اظهارنظرهای باری به هر جهت نیست و باید حد و مرز و چهارچوب داشته باشد و به

اظهارنظرهای دانش‌آموزان یعنی نقادی‌های آنان نمره یا امتیاز داده شود.

۷ـ در نظام آموزشی ما به آموزش نوشتن به عنوان یک مهارت اهمیّت لازم داده شود. همان طور که خوش‌بختانه به شقوق دیگر درس زبان و ادبیّات فارسی مانند، املا، روخوانی، حفظ لغت، حفظ شعر و تاریخ ادبیّات تأکید و توجّه بیش‌تری شده است.

۸ـ معلّمان درس زبان و ادبیّات فارسی دبیرانی باذوق و اهل مطالعه باشند و توانمندی لازم را برای انتقال حس خود به دانش‌آموزان داشته باشند.

۹ـ اصول خلاصه‌نویسی و روش درست تلخیص مطالب، که از مراحل عالی مهارت در نوشتن است، به دانش‌آموزان یاد داده شود و با ارائه‌ی نمونه‌های موفّق و جذّاب از متون خلاصه‌نویسی شده به آن‌ها، زمینه‌ی تکرار و تمرین بیش‌تر را در آنان فراهم سازند.

۱۰ـ بر ساده‌نویسی و روانی نثر، که مهم‌ترین ویژگی یک متن خوب است و به خصوص به زبان ساده‌ی امروزی نوشتن، تأکید شود.

ضمیمه

نمونه‌هایی از ضعف نوشتاری دانش‌آموزان:

۱ـ می‌توان کبوتر بی‌بال را شبیه انسانی داشت (دانست).

۲ـ نمی دانم این بسترگاه ما چگونه است؟

۳ـ درد و دل با سال یکسال گذشت و ما چه کردیم؟ (اشکال مفهومی جمله)

۴ـ سخن کز سنگ که می‌شود مرا به یاد سنگدلی و بی‌رحمی می‌اندازد.

۵ـ مادر در حسرت غم‌انگیز از دست دادن فرزند مانده است (حشو).

۶ـ اکثریت کلمه محبّت را به عنوان یک راز عاشقانه می‌شناسد.

۷ـ در یک شب سی و چندمین نفر از جوانمردان به پیش ابوالحسن انطاکی رفتند.

۸ـ کو نقاشگر این زیبایی که خاطره‌ای زند بر دل‌هایمان؟

۹ـ چون کبوتران سفر خود را آغاز می‌کنم و به سوی ابرها حرکت می‌کنم و خود را سبک و بی‌اختیار در میان ابرهای سفید خود را خالی از هر چیز می‌یابم (تکرار بی‌جا).

۱۰ـ درون سنگ چه راز و رمزهایی نهفته است که انسان را به شگفت وامی‌دارد.

۱۱ـ راستی چه شد علی، آری آن انسان کامل و آن والاترین مسلمان پس از پیامبر.

۱۲ـ ذوالنون مصری به یکی از پادشاهان گفت: شنیده‌ام که فلان حاکم و کارگزار که به فلان سرزمین روانه کردی را به مردم زیر دستش ظلم و ستم می‌کند.

۱۳ـ وقتی باران می‌بارد سنگ‌ها براّق و زیباتر می‌شوند (ناخوش‌آهنگی کلمه).

۱۴ـ عشق، علاقه، محبّت یعنی دست نوازش بر سر یتیمی کشیدند (حشو نیز دارد).

۱۵ـ اگر آدم‌ها واقعاً به هم محبّت داشته باشند هیچ‌کس، دیگری را زیر تهمت‌هایش و حرف‌های بی‌موردش خورد نمی‌کند.

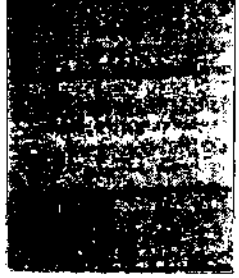
۱۶ـ یکی از علل‌های فرار جوان‌هایی که از خانه فرار می‌کنند کمبود یا نبود محبّت است (حشو).

۱۷ـ تو انتظار داشتی که در تو ابوذرها به وجود آیند (نامفهوم).

۱۸ـ شب آرام‌تر از همیشه و پرحال‌تر از همیشه نشسته است.

زیرنویس
* بازخورد

منابع
◇ حسینی‌نژاد، سیّدحسین. شیوه‌های خلاق آموزش انشا(۲) کتاب نگارش، نشر لوح زرّین، ۱۳۸۲
◇ حق‌شناس، علی‌محمّد و دیگران. زبان فارسی(۲)، شاخه‌ی نظری (به استثنای رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی)، ۱۳۸۳
◇ ریاحی، جعفر. از انشا تا نویسندگی، انتشارات مدرسه، ۱۳۸۰
◇ ذوالفقاری، حسن. کتاب کار انشا و نگارش، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۷۶
◇ ـــــ. زبان فارسی(۳)، شاخه‌ی نظری (به استثنای رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی)، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی درسی، ۱۳۸۳
◇ ستوده، غلامرضا. مرجع شناسی و روش تحقیق در ادبیّات فارسی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۸۱
◇ سمیعی، احمد. نگارش و ویرایش، انتشارات سمت، ۱۳۸۰
◇ طوسی، بهرام. راهنمای پژوهش و اصول علمی مقاله‌نویسی، انتشارات ترانه، مشهد، ۱۳۷۳
◇ کمالی، رودابه. کارگاه انشا، آموزش انشا و آیین نگارش (سوم دبیرستان)، با مقدمه‌ی مریم روحانی، مؤسّسه‌ی انتشارات قدیانی، ۱۳۸۰
◇ نجفی، ابوالحسن. غلط ننویسیم، (فرهنگ دشواری‌های زبان فارسی)، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰



دفتر انتشارات کمک آموزشی

آشنایی با مجله های رشد

مجله های رشد توسط دفتر انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی وابسته به وزارت آموزش و پرورش، با این عناوین تهیه و منتشر می شوند:

مجله های دانش آموزی (به صورت ماهنامه ـ ۹ شماره در هر سال تحصیلی ـ منتشر می شوند):

- **رشد کودک** (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه ی اول دوره ی ابتدایی)
- **رشد نوآموز** (برای دانش‌آموزان پایه های دوم و سوم دوره ی ابتدایی)
- **رشد دانش‌آموز** (برای دانش‌آموزان پایه های چهارم و پنجم دوره ی ابتدایی).
- **رشد نوجوان** (برای دانش‌آموزان دوره ی راهنمایی تحصیلی).
- **رشد جوان** (برای دانش‌آموزان دوره ی متوسطه).

مجله های عمومی (به صورت ماهنامه ـ ۹ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

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

مجله های تخصصی (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می شوند):

- رشد برهان راهنمایی (مجله ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره ی متوسطه)، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش جغرافیا رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش زبان رشد آموزش زیست شناسی، رشد آموزش تربیت بدنی، رشد آموزش فیزیک رشد آموزش شیمی، رشد آموزش ریاضی، رشدآموزش هنر، رشد آموزش قرآن رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش زمین‌شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه ای و رشد مشاور مدرسه.

مجله های رشد عمومی و تخصصی برای معلمان، آموزگاران، مدیران و کادر اجرایی مدارس
دانشجویان مراکز تربیت معلم و رشته های دبیری دانشگاه ها و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می شوند.

• نشانی: تهران، خیابان ایرانشهرشمالی، ساختمان شماره۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۸، دفتر انتشارات کمک آموزشی.
تلفن و تمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸

شاعر و نویسنده معلمان

حسن حبیبیان (۱۳۴۷ـ میانه) دبیر زبان و ادبیات فارسی است و از سال ۷۰ تاکنون با نشریات کشوری و محلی همکاری دارد و دو مجموعه شعر خود را نیز آماده‌ی چاپ کرده است. به شعر نو و نیمایی و سپید علاقه‌مند و طبع آزموده است. از آثار اوست:

مادر

آن قدر برای خورشید نقشه کشیدم که نیاید
و نیامد
و تو در شبی طوفانی و سرد
قدم بر چشم‌هایم گذاشتی

مترس!

این‌ها کاکتوس نیست
این‌ها مژه‌های هفت ماهه‌ی هجران کشیده‌ی من‌اند
که این چنین بزرگ و وحشی شده‌اند
به دل مگیر!
همیشه عاشق، چیزی در چنته دارد
این دل... این تو ...
قدم می‌رنجانی بانو!؟
اگر لایقت نیست
بهشت را صدا بزنم!

زلال زبان

نق می‌زند دوباره چند کلمه‌ی رکیک
در سرخی زلال زبان، نیست حرف نیک
شر بود و سر به سفره می‌آویخت هر غروب
دور از نگاه شرم زنی، مردکی کُمیک
هر روز عصر پشت اتاقی دو دست خیس
از صبح روی دست پدر می کند کلیک
نا خورد در به هم، زنی از کوچه رفته بود
یک مرد ماند و دخترکی در بلوز شیک
بابا نه آب داشت نه نان، جان کشیده بود
امروز زیرچرخ سمندی بدون تیک
تشییع شد جنازه به روی دو بال و رفت
گنجشک بود و نوحه‌ای از جنس جیک جیک
شب بود و بوی فلسفه می‌ریخت تا سحر
در کاغذی سیاه و سفید خودکار بیک

احمد الماسی دبیر فیزیک منطقه عجبشیر است و غزلی از اشعار خود را به مجله اهدا کرده است:

«نعش ستاره»

شبی که نعش ستاره چو لاله گلگون بود
شبی که چهره‌ی مهتاب غرق در خون بود
شبی که شاهد مرگ هزار عاشق بود
زداغ حادثه چشمان ماه جیحون بود
ز انتهای شب آوای حزن می آمد
فضای خانه‌ی کیوان و زهره محزون بود
کرانه‌ی سحر آتش میان آتش داشت
به دشت سرخ شهادت شراره میمون بود
سحر ستیزه به سر داشت با سیاهی شب
به تک سوار سپیده نبرد قانون بود
هر آن که دفتر خون نامه را نخواند درست
ز خیل قافله داران صبح بیرون بود
عجب مدار ز بار گران سینه ی ما
فراخی دل ما را مثال هامون بود
چنان جنون وطن در دلم جوانه زده است
به ذره ذره‌ی خاکش به سان مجنون بود

از خانم زهرا فیض دبیر زبان و ادبیّات فارسی منطقه‌ی هفت تهران، قبلاً در رشد ادب چند شعر چاپ کرده ایم؛ اینک غزلی دیگر:

قبله گاه مدرسه

مهربانان مهر از چشمانتان پر نور شد
نغمه‌ی پائیز از دیدارتان پر شور شد
قبله گاه مدرسه آغوش خود را باز کرد
باز هم این دیر عاشق خرم و معمور شد
قلبتان آباد بادا! کز قدم‌های شما
صبح مشتاقان دمید و تیرگی‌ها دور شد
خوش به حال باغ‌های با صفای علم و دین
خوش به حال باغبانی کاین چنین مخمور شد
خوش به حال شاپرک‌ها، سهره‌ها، پروانه‌ها
موسم گل واژه چیدن از کتاب نور شد

قلی علی خانی پور (۱۳۵۴ ـ خوی) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی و دبیر دبیرستان‌های مراکز پیش‌دانشگاهی شهرستان خوی است. وی در قالب‌های سنتی و نو شعر می‌سراید؛ از اشعار اوست:

«آفتاب گچی»

مهربان یار، خدایی دارم،
به همه از همه نزدیک تر است.
و کسانی هستند،
نابلوی زندگی‌ام رنگ از آنان دارد
مایه‌ی فیض وجودم هستند.
دوستانی دارم،
مثل یک چشمه‌ی نور،
خوش‌تر از صحبت حور.
دانش آموزانی،
هم چو گل‌های بهشت،
بهتر از غنچه‌ی عشق،
پاک‌تر از کوثر
باصفا و برتر.
در گلزار کلاس،
روی نیکی باز است،
روی تاریکی شیطان بسته.
و الفبای عروج انسان،
به کرامت،
پرسش هر روز است.
بنویسید که تکلیف شما:
کسب انسانیّت،
و عبودیّت حق،
و دوام آن است.
این بدانید عزیزان از من:
آفتاب گچی تخته سیاه،
نور دایم دارد.

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط

۱ـ واریز مبلغ ۲۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شمارهٔ ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه سه راه آزمایش (سرخه حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست.

۲ـ ارسال اصل رسید بانکی به همراه برگ تکمیل شده اشتراک.

- نام مجله : .....
- نام و نام خانوادگی: .....
- تاریخ تولد: .....
- میزان تحصیلات: .....
- تلفن: .....
- نشانی کامل پستی:

استان: ..... شهرستان: .....
خیابان: .....
.....
پلاک: ..... کدپستی: .....

- مبلغ واریز شده: .....
- شماره و تاریخ رسید بانکی: .....

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی مشترکین ۱۶۵۹۵/۱۱۱
نشانی اینترنتی: www.roshdmag.org
پست الکترونیک: Email:info@roshdmag.org
امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰
پیام گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

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

«شعر و داستان رشد» شامل مجموعه ی برگزیده ی آثار ادبی دانش‌آموزانی است که آثارشان به «مرکز بررسی آثار» دفتر انتشارات کمک‌آموزشی رسیده است.
دانش‌آموزان علاقه مند می توانند آثار خود را در انواع قالب های ادبی مانند: داستان، شعر، خاطره، گزارش، قطعه ی ادبی، مقاله ی تحقیقی و... به نشانی دفتر انتشارات کمک‌آموزشی بفرستند.

مجموعه
کتاب‌های
شعر و داستان رشد
زیرنظرِ دفتر انتشارات
کمک‌آموزشی (کتاب رشد)

علاقه‌مندان می توانند این کتاب‌ها را از «واحد توزیع و بازرگانی دفتر انتشارات کمک‌آموزشی» و یا فروشگاه‌های انتشارات مدرسه تهیه نمایند.
تلفن انتشارات مدرسه: ۹-۸۸۸۰۰۳۲۴-۰۲۱
تلفن واحد توزیع و بازرگانی: ۷۷۳۳۵۱۱۰ و ۷۷۳۳۶۶۵۶-۰۲۱

◆ رنگ روغن روی بوم، ۱۲۰×۶۰ سانتی متر
شعر از مهدی اخوان ثالث
عباس یوسفی صدیق