



وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
مقر انتشارات نگاه آموزش

فصلنامه‌ی آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی

WWW.ROSHDMAG.IR

دوره‌ی بیست و سوم، شماره‌ی ۳، بهار ۱۳۹۹

۹۳ صفحه، ۱۵۰۰۰ ریال

۹۳

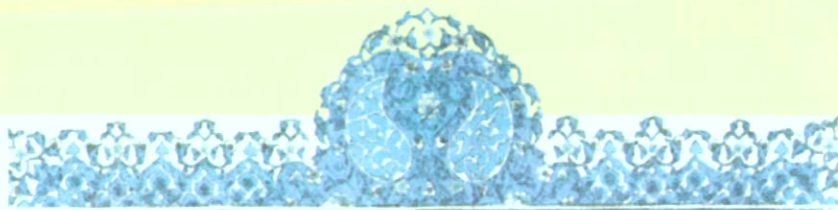
فارس

شهادت آموزان شهید
سرخ‌رنگ‌ها



سال نو مبارک

ساختار کفیلر سوداگون
تجارت عسود در مجرای
نیا در شامه
ضرب و شکر معاصر



شرایط پذیرش مقاله

قابل توجه نویسندگان محترم، چنانچه مقاله‌ی ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد پذیرش و داوری نمی‌شود. فصلنامه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصصان زبان و ادبیات فارسی به ویژه دبیران و مدرسان است. خواهشمند است در نگارش مقالات نکات زیر رعایت شود:

- ۱. مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشند و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هریک از مواد آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی باشد طبق اهداف. ۲. اگر مقاله به تصویر، طرح نمودار و جدول نیاز دارد، پیش‌نهاد یا ضمیمه گردد و محل قرار گرفتن آن‌ها در جانشینی مطلب مشخص شود. ۳. ستر مقاله به فارسی روان، ساده و سالم باشد و به دور از هرگونه تکلف و تصنع یا سرنویسی افراطی، به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنی دقت شود. ۴. مقاله‌های ترجمه شده یا متن اصلی هم‌خوانی داشته باشند و متن اصلی نیز ضمیمه مقاله باشد. ۵. اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید. ۶. معرفی نامی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سبانه‌ی آثار وی پیوست باشد. ۷. هیئت تحریریه در رد، قبول، ویرایش فنی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است. ۸. آرای مندرج در مقاله‌ها، مبنی نظر دفتر انتشارات کمک آموزشی و هیئت تحریریه نیست و مسئولیت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، یا خود نویسنده یا مترجم است. ۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود. ۱۰. اصل مقاله برای بررسی به هیئت تحریریه تحویل شود. از ارسال تصویر آن خودداری کنید. ۱۱. مقالات نباید در هیچ‌یک از نشریات، چاپ شده باشند. ۱۲. مقاله‌ای که در زمینه‌ی راهبردهای یاددهی - یادگیری نوشته و ارسال شوند، در اولویت بررسی و چاپ‌اند. خواهشمند است جهت‌گیری مقالات به سوی شیوه‌های آموزش زبان و ادبیات و نوآوری‌های آموزشی باشد. ۱۳. مقاله‌ی پژوهشی حاوی یک مسئله‌ی علمی، نظر، اندیشه، پیام، دعوی و دست‌کم روش تازه‌ای است و حاصل تحقیق پژوهنده به روشی علمی و منطقی بیان و اثبات می‌شود. ۱۴. عنوان، نام و نشانی، صفحه‌ی اول، عنوان مقاله و نام نویسنده یا نویسندگان، عنوان شغلی یا علمی و نام و نشانی کامل، صفحه‌ی دوم نیز با عنوان و چکیده‌ی مقاله آغاز گردد. ۱۵. مقاله روی کاغذ (یک رو) و در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۱۵ صفحه‌ی (A۴) ۲۴ سطری بیش‌تر باشد.

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

شیوه‌ی ارجاع در ذکر منابع و مآخذ در پایان مقاله: الگوی زیر باید اعمال شود. **کتاب:** نام‌خانوادگی 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، دوره‌ی مجله، شماره‌ی مجله. **از مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام مجموعه یا کتاب، نام و نام خانوادگی تدوین‌کننده‌ی مجموعه. **محل نشر:** ناشر، تاریخ نشر، شماره‌ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله. **پایگاه‌های وب:** نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، عنوان موضوع، نام و نشانی پایگاه اینترنتی یا فلم اینترنتیک، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه. **ارجاعات:** تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقاً به این صورت بیاید. نام‌خانوادگی نویسنده، سال نشر، شماره‌ی صفحه، زین کوب، ۱۴، ۱۳۷۵. **پی‌نوشت:** در پای صفحات مقاله هیچ‌گونه توضیحی نوشته نمی‌شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی‌نوشت، که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می‌آید، منتقل می‌گردد.

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

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



دوره ی بیست و سوم / شماره ی ۲ / بهار ۱۳۸۹

ادبیات کهن

۱۴ نیش در شبانه
علی پورامن

۹ مرکب بر مرکب
فرشاد مرادی

۶ نمنولاز
خدیدجه دشتی قره بلاغ

۳ ناز زبانه
علی اصغر ارجی

۲۷ سیاق
سکینه مرادی کوچی

۲۳ تجر عشق در حیات
علی اکبر امامی

۱۹ نام و نماند
کمال مرتضی زاده

مدیر مسئول: محمد ناصری

سر دبیر: دکتر محمدرضا سنگری

مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری

ویراستار: دکتر حسین داوودی

هیئت تحریریه:

دکتر علی محمد حق شناس

دکتر تقی وحیدیان کامیار

دکتر حسین داوودی

دکتر سید بهنام علوی مقدم

دکتر فریدون اکبری شلدره ای

غلامرضا عمرانی

دکتر حسین قاسم پور مقدم

طراح گرافیک: سعید صادقی

تصویرگران:

صفحات داخلی: محمدرضا اکبری

تصویرگری جلد: حسین صافی

خوشنویس: مصطفی اصل روستا

نشانی دفتر مجله:

تهران، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶

تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵

تلفن دفتر مجله:

۰۲۱-۸۸۳۱۶۱-۸۸۳۱۶۱ داخلی ۲۷۴

۰۲۱-۸۸۳۰۵۸۶۲ مستقیم

نمابر: ۰۲۱-۸۸۳۰۱۴۷۸

پایگاه اینترنتی: WWW.ROSHDMAG.IR

رایانامه: E-mail:info@roshdmag.ir

پیام گیر نشریات رشد:

۰۲۱-۸۸۳۰۱۴۸۲

کد مدیر مسئول: ۱۰۲

کد دفتر مجله: ۱۱۳

کد امور مشترکین: ۱۱۴

تلفن امور مشترکین:

۰۲۱-۷۷۳۶۶۵۵-۷۷۳۶۶۵۶

شمارگان: ۱۳۵۰۰

چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

زبان فارسی

۴۳ سرخ
فرامرز امیری

۳۸ سحر
معصومه زینلیان

۳۷ مست ماه مهر
فاطمه رمادی

۳۲ ترکیب
دکتر بهروز محمودی بختیاری

۲۹ ولایت
حسن حسن زاده

ادبیات معاصر و انقلاب اسلامی

۵۶ سووشون
فتانه غلامی

۵۴ سپهر
نگین سازگاری

۵۲ پایتخت
محمد حسین بر

۴۷ شعر معاصر
خدیدجه رحیمی (پاییز)

ادبیات جهان

۶۳ معمار
شاعر

۶۱ دکامرون
صفرعلی کرمی

در گذشت استاد بزرگ ادبیات فارسی، دکتر خسرو فرشیدفر را تسلیت می گویم

سیرت و ادبیات



کار و هنر ادبیات، زیبا گفتن و زیبا نوشتن است.

همین حرف‌ها و فکرهای طبق معمول وقتی دیگر گونه و هنرمندانه گفته شود، ادبیات آغاز می‌شود و سخن رنگی و آهنگی از گیرایی و مانایی می‌یابد. ادبیات تکیه‌گاه همه‌ی اندیشه‌ها و اندیشه‌وران بزرگ بوده است. حرف‌های بزرگ و آدم‌های بزرگ از ادبیات ناگزیرند، چرا که حرف بزرگ بی‌معنای بزرگ می‌طلبد و روح بزرگ در جست‌وجوی گستره‌ای است بی‌مرز که او را و جهان او را برتابد و باز نماید که ادبیات پاسخ به این نیاز و عطش است.

اگر ادبیات نبود بزرگان و بزرگی‌ها مرده بودند! چرا که ابزار انتقال و دوام خویش را نداشتند. اگر کلمه نبود تا آیینی اندیشه‌ها و عظمت‌ها باشد و جهان در «سکوت بدون ادبیات» به‌سر می‌برد هیچ حجت و دلیلی برای زیستن انسان نبود. کدام اثر بزرگ را می‌شناسید که بی‌پشتوانه‌ای از ادبیات به امروز رسیده باشد؟ همه‌ی کتاب‌های بزرگ به یمن قدم ادبیات جشن تولد صدساله و هزار ساله می‌گیرند. همه‌ی اندیشه‌های مقدس نیز چنین‌اند. کار دین نیز زیباسازی و اعتلای رفتار و گفتار و پندار انسان است. گره زدن دامن انسان خاکی به عالم پاک است. همه‌ی انبیا آمدند تا زیبا زیستن و به تعبیر قرآن حیات طیبه را بیاموزند. می‌بینیم که ادبیات و دین مأموریت یگانه دارند، دین آمده است تا زیبا شویم و ادبیات نردبانی است برای صعود به معراج زیباجویی و زیباگویی و زیباخویی. کار دین گسستن «اغلال» و «اصره» از دست و پای تن و جان آدمی است.

و یضع عنهم اصرهم و الاغلال التي كانت عليهم (اعراف/ ۱۵۷)

کار ادبیات نیز شکست تنگناها، آفریدن جهانی تازه برای تنفس و گشودن راه‌های تازه و پرواز با بال و پر کلمات و مضمون‌های دل‌پذیر است. قرآن را ببینید تنها اندیشه‌ی زیبا و پایا نیست، که زبانی زیبا و پایا دارد. شگفت آن است که حتی وقتی از جهنم می‌گوید جهنم را زیبا می‌گوید. نهج البلاغه را ببینید علی وقتی خشم خود را بیان می‌کند، زیبا و پرشکوه بیان می‌کند.

از منظری دیگر نیز می‌توان به این موضوع پرداخت. درون‌مایه‌ی ادبیات ما چیست؟ ادبیات حماسی ما با چه آغاز می‌شود؟ ادبیات تعلیمی ما کدام آموزه‌ها را عرضه می‌کند. ادبیات عرفانی ما جز بیان هنرمندانه‌ی دین چه دارد؟ ادبیات نمایشی ما از گذشته با کدام ارزش‌ها پیوند داشته است؟ آیا جز این می‌توان گفت که لااقل ادبیات ایران با دین یکی است؟ دین و ادبیات ما چنان باهم درآمیخته‌اند که مضاف‌الیه دین برای ادبیات و گفتن ادبیات دینی یعنی نوعی حسوا اصلاً جز این می‌توان گفت که ادبیات ما عین دین است؟

در ادبیات دیگر ملل نیز چنین است. نمی‌توان سر خوب گفتن و زیبا گفتن داشت و به این نرسید. هم چنان که نمی‌توان از دین، که جلوه‌گاه جمال جمیل است، گفت و به ادبیات نرسید. نکته‌ی دیگر نگاه دین به ادبیات است. جز پیامبر که شعر نگفت - اما شعر و شاعر نواز بود - کدام پیشوای دینی را می‌شناسیم که شعر نگفته باشد. دیوان شعر امام علی و امام حسین به چاپ رسیده است و کلام و ادعیه‌ی این بزرگواران نمایشگاه ادبیات در اوج است. وقتی صحیفه‌ی سجادیه که به حق زیور آل‌محمدش نامیده‌اند زمزمه می‌شود، وقتی دعای کمیل و عرفه می‌خوانید دل‌پذیرترین واژه‌ها و دل‌نشین‌ترین آهنگ‌ها در گوش جانیشان زمزمه می‌شود. همین ادبیات عظیم‌ترین آثار عرفانی ما را رقم زده است. همین سخنان زیبا، ادبیات ما را بارور ساخته است. ادبیات ملی ما، اگر نگوییم فرزندان ادبیات دینی است، بی‌تردید پرورده‌ی دامن این چشمه‌سار زلال و سیال است. پیوند دین و ادبیات به این اندک پایان نمی‌یابد. این دو همواره یگانه و هم‌خانه‌اند و اندیشه‌ی دوگانگی آن‌ها تنها از مغزهایی می‌تراود که نه دین را شناخته‌اند نه ادبیات را. باز هم در این باره سخن خواهیم گفت.

دل‌زبان با تفکر مولانا



بحث تجربه‌ی عرفانی در ادیان و مکاتب مختلف دنیا از دیرباز وجود داشته است. پیامبران، اولیا و عرفا از این تجربه‌ی انفسی و کشف و درک حقایق هستی بهره‌مند بوده‌اند. این حس و نگاه عارفانه به حقیقت واحد هستی با تفاوت‌ها و مشترکاتی به زبان دین، تفسیر و عرفان بازگو شده است، اما همیشه با قبول و رد اندیشه‌ها و نظرات و عدم تطبیق با واقعیات و موضوعات علمی روبه‌رو بوده است. درک حقیقت واحد پدیده‌ها، تجلی خالق در مخلوق، استحاله‌ی زبان و کراماتی چون اشراف بر ضمائر، سیرالارض و قلب و تصرف در اشیا نمونه‌هایی از چنین تناقض‌های بوده است که یا زبان یارای بیانش را نداشته یا آن‌هایی که فاقد چنین تجربه‌هایی بوده‌اند، نمی‌توانستند ما بازاری برای آن پیدا کنند. اما آن‌چه مسلم است، تجربه‌های عرفانی و خصوصاً تجربه‌های مولانا از انتظام و منطقی دقیق برخوردار است که در ورای منطق مصطلح و قراردادی زندگی معمول بشری، اگرچه با تناقض‌های شدیدی روبه‌روست، اما به‌سوی ترکیب و یکدستی و وحدت الهی رهنمون است. خاصیت زبان بشری این است که ظرفیت دوگانه دارد، به‌طوری که برای قراردادهای و نظم زندگی اجتماعی انسان طرحی بنا می‌نهد و برای تصورات و حقایق ناخودآگاهی طرحی دیگر. این طرح هنرمندانه و عارفانه همان وسعت بی‌انتهای زبان است که مولانا اسب چموش اندیشه‌اش را در آن به تاخت و تاز می‌اندازد. او وقتی سراپا در آتش عشق و شهود قرار می‌گیرد و آن‌گاه که نه تنها صدای معشوق بلکه جمال او را می‌نگرد، دگرگون می‌شود و زبان با ظرفیت‌های معمول خود، دیگر قادر نیست بار احساسات لطیف و قدسی‌اش را بکشد. به‌ناچار دیوارهای مصنوعی زبان می‌شکند و دل بی‌قرار مولانا، موج و پرتلاطم، خود را بر بستری بی‌متهای جاری می‌سازد:

در و دیوار این سینه همی درّ زانبوهی
که اندر در نمی‌گنجد پس از دیوار می‌آید (گزیده: ۱۲۴)

به این سبب زبان مولانا زبانی خاص و همدل و همپای تجربه‌ی اوست. این زبان هم‌چون تکوین و تکامل تجربه و مقامات شاعر، رشد و کمال می‌یابد:

شاد آمدم، شاد آمدم، از جمله آزاد آمدم
چندین هزاران سال شد تا من به گفتار آمدم (گزیده: ۲۵۱)

همان‌گونه که شیخ ابوالحسن خرقانی در «المنتخب من کتاب نور العلوم» گفته است: «جهت مردان چهل سال است. ده سال باید رنج بردن تا زبان راست شود؛ و به کم از ده سال زبان راست نشود و ده سال رنج باید برد تا این گوشت حرام که به تن ما رسته است از ما بشود و ده سال رنج باید برد تا دل با زبان راست شود. هر که این چهل سال قدم چنین زند، امید باشد که از حلق وی آوازی برآید که در وی هوا نبوده» (سبع هشتم، در دست تألیف)

به این گونه، زبان شاعر ما نیز از مرز آگاهی و منطق عام می‌گذرد، تا آن زبان الهی را بیابد:

چهار سوره

در رفتار و اندیشه‌ی مولانا ترکیبی نظام‌وار از تناقض‌ها دیده می‌شود که یک سوی آن تجربه‌ی عارفانه است و دیگر سوی زبان بیان. تجربه‌ی عارفانه از عالم فرازمینی است و زبان و کلام تفسیر مادی و به‌قولی خاطره‌ای از آن تجربه. شاعر به طرز ساخت‌مندی در سرتاسر آثارش به منشأ قدسی دیده‌ها و ظهور آن در زبانی پخته (که در او نیز نشانه‌های الهی و عارفانه، فارغ از خیال‌بافی‌های معمول است) اشارات نغز دارد. این مقاله بر آن است که تناسب رازآمیز این‌دو را از لابه‌لای آثار او به‌قدر وسع پیدا کند (با تلخیص).

گوشه‌ها

تجربه، زبان تناقض، شطح، هنر.



علی اصغر ازجی
استادیار مراکز تربیت‌مسلم قزوین

خامش که تا نگوید بی حرف و بی زبان او
خود چیست این زبان‌ها گر آن زبان زیان است (گزیده: ۷۹)
و به پختگی و شهودی برسد که چنین بسط نیکو یابد:
بر اهل معنی شد سخن اجمال‌ها تفصیل‌ها
بر اهل صورت شد سخن تفصیل‌ها اجمال‌ها (گزیده: ۳)

تجربه‌های عرفانی و خصوصاً تجربه‌های مولانا از
انتظام و منطقی دقیق برخوردار است که در ورای
منطق مصطلح و قراردادی زندگی معمول بشری،
اگرچه با تناقض‌های شدیدی رویه‌روست، اما به‌سوی
ترکیب و یک‌دستی و وحدت الهی رهنمون است.

بیان نقیضی در آثار عرفانی

اما نکته‌ی اصلی این است که زبان رمزی و نزدیک به تجربه‌ی
عارف هم وقتی می‌خواهد از عالم فراطبیعی خبر بیاورد، ناچار
دچار تناقض می‌شود و بیان نقیضی پیدا می‌کند. هرچند آن را
تناقض و تردد در عمل بدانیم که در تعارض دو عالم قرار گرفته
یا صرفاً این را خاصیت زبان قلمداد کنیم. و زبان عارفانه از
چنین ابهامات و شطوحیات پر است.
دکتر پورنامداریان در کتاب دیدار با سیمرغ در این باره می‌گوید:
«این تناقض‌نمایی که در زبان عرفان، به‌خصوص در شعر
مولوی و عطار، حضور برجسته دارد، ناشی از بیان تجربه‌هایی
است که فراطبیعی و منطوق‌گریز و زبان‌ستیز است. وقتی حواس
مادی و ظاهر به‌حالت تعطیل درمی‌آیند و تجربه در ناآگاهی و
در عالمی ورای عالم واقعی و مادی اتفاق می‌افتد کاربرد افعال
مربوط به حواس و حالت آگاهی برای بیان تجربه، همه مجازی
است» (دیدار با سیمرغ: ۱۱۰).

به هر حال در کشمکش دو سوی کار، طبیعی است انرژی
تناقضی پدید بیاید. بهتر است باز بشنویم از همین کتاب: «در
فضای چنین حالت روحی است که سالک خود را اسیر دردی
می‌بیند که بی‌اختیار او را تسخیر کرده است و در پنجه‌ی تقلیب
می‌گرداند و بی‌قرار می‌کند و لحظه‌ای او را بر یک حال
نمی‌گذارد. اگر بگرید، می‌گوید، بخند. اگر بخندد، می‌گوید،
بگری و اگر بخورد، می‌گوید، نخور و اگر نخورد، می‌گوید،
بخور... چنین دردی نه زشت است و نه نیکو، نه دشمن است
و نه دوست. بیان تناقض‌نما تنها شیوه‌ی بیان احوال صوفی در
این حالت و وصف درد اوست» (همان: ۱۲۱).

عطار شمه‌ای از آن را در جای‌جای منطق‌الطیر برای ما بازگو می‌کند:
گر جمالش ذره‌ای پیدا شدی

گر جمالش ذره‌ای پیدا شدی

عقل از لایعقلی رسوا شدی (منطق‌الطیر، شفیع کدکنی: ۲۶۷)
عشق و افلاس است در همسایگی
هست این سرمایه بی‌سرمایگی (همان: ۳۸۸)
آتشی باشد فسرده مرد این
با یخی بس سوخته از درد این (همان: ۴۰۷)

بشنویم داستان معراج بایزید بسطامی را که در تذکره‌الاولیاء
آمده است و چنین بیان نقیضی دارد: «روشن‌تر از خاموشی
چراغی ندیدم و سخنی به از بی‌سخنی نشنیدم، ساکن‌سرای
سکوت شدم» (استعلامی، ۱۳۶۵: ۲۰۵).

نقیضه‌گویی در زبان مولانا

این بیان نقیضی در اندیشه‌ی مولانا تا به مرز اغتشاش کشیده
می‌شود، یعنی چنان گسترده و پیچیده است که جز وقوف بر
تجربه‌ی او یا تجربه‌ی مشابه و جز درک ساخت‌مندی سخنش،
نمی‌توان به لایه‌های هنری و راز و رمزش پی برد:

به قدم چو آفتابم، به خرابه‌ها بتابم
بگریزم از عمارت، سخن خراب گویم (گزیده: ۳۱۸)
بهتر است برای مخاطبان مقاله اندکی از این تناقض‌ها را برشمریم:

ای ز غیرت بر سبو سنگی زده
وان سبو ز اشکست کامل‌تر شده
خم شکسته آب از او تاربخته
صد درستی زاین شکست انگبخته (مثنوی، ۷/۱-۲۸۶۶)

آینه‌ام، آینه‌ام، مرد مقالات ناه
دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما (گزیده: ۲۴)

پیر منم، جوان منم، تیر منم کمان منم
دولت جاودان منم، من نه منم نه من منم

هم دوری و هم خویشی، هم پیشی و هم بیشی
هم یار بداندیشی، هم نویسی و هم نیشی (کلیات: ۹۶۷)

برای این‌که از تفصیل بگذریم، اما حق مطلب ادا شود. در این جا
به غزلی اشاره می‌کنیم که بیش از همه بر بیان نقیضی مولانا
تأکید دارد:

آه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم

کی بینم مرا چنان که منم

گفتی اسرار در میان آور

کو میان اندران میان که منم

کی شود این روان من ساکن

این چنین ساکن روان که منم

فارغ از سودم و زیان چو عدم
 طرفه بی سود و بی زیان که منم
 گفتم ای جان تو عین مایی، گفت
 عین چپود در این میان که منم
 گفتم آئی بگفت های خموش
 در زبان نامده است آن که منم
 گفتم اندر زبان چو در نامد
 اینت گویای بی زبان که منم
 می شدم در فنا چو مه بی پا
 اینت بی پای پا دوان که منم
 بانک آمد چه می دوی بنگر
 در چنین ظاهر نهان که منم
 شمس تبریز را چو دیدم من
 نادره بحر و گنج و کان که منم (کلیات: ۶۶۴)

کمال و نقصان هستند. مولانا از این راه می خواهد، مخاطب خود را با این چالش بزرگ وحدت و کثرت که در افسانه‌ها نیز به ظریفی بیان می‌شود. یکی بود، یکی نبود؛ بالا رفتیم ماست بود، پایین آمدیم؛ دوغ بود، قصه‌ی ما دروغ بود. بیش تر آشنا کند و البته روشن است که چه قدر او به ابزار انتقال پیامش دقیق و حساس است. تناقض گویی مولانا از سویی دیگر، بیان شطحنی هنرمندانه و اقناعی است که منطقی غیر قابل اثبات و درک «بی چگونگی» دارد. به گفته‌ی دیگر دکتر شفیع کدکنی «یا کسی را اقتناع می‌کند یا نمی‌کند، درست به همان گونه که شما از شنیدن یک سمفونی یا لذت می‌برید یا نه. اگر لذت نمی‌برید، تمام براهین ریاضی و منطقی عالم را هم که برای شما اقامه کنند بر همان حال نخستین خویش خواهید ماند... شطح از خانواده هنر است و هنر را با منطق نمی‌توان توضیح داد». بر مسلم است که مولانا از تمام ظرفیت‌های هنری زبان بهره جوید و چنین نیز می‌کند. از این جهت تناقض گویی مولانا از تکانه و فشار بصری قوی برخوردار و عادت شکن است و در هنری ترین شکل به گفته‌ی دکتر سروش که درباره‌ی تناقض گویی سعدی گفته است «از مکانیزم تولد تعجب در ذهن بهره می‌برد» (ذکر جمیل سعدی) و سخن آخر چه نیکوتر خواهد بود که نوشته را باز با هنرمندی مولانا در یک بیان نقیضی دیگر به پایان برسانیم و قضاوت را به همدلان مولانا بسپاریم:

داد جارویی به دستم آن نگار
 گفت کز دریا برانگیزان غبار
 باز آن جاروب از آتش بسوخت
 گفت از آتش تو جارویی برآر
 کردم از حیرت سجودی پیش یار
 گفت بی ساجد سجودی خوش بیار
 آه بی ساجد سجودی چون بود
 گفت بی چون باشد و بی خار خار (گزیده: ۲۱۱)

زبان تناقض گوی مولانا، نشانه‌ی برجسته‌ای از دو دنیای حقیقی و مادی است که از نظر او در دو سوی متضاد کمال و نقصان هستند.

نتیجه گیری

نگارنده بی آن که بخواهد یکی از نظرات مختلفی را، که درباره‌ی رابطه‌ی تجربه‌ی عارفانه و زبان نقل شد، برگزیند یا حتی دیدگاه تازه‌ای را مطرح کند، معتقد است با مطالعه‌ی آثار، اندیشه و سلوک مولانا که در زبان او تبلور دارد، می‌توان برای تناقض گویی‌های او سه جنبه و صفت قید کرد. نخست این که مولانا صاحب تجربه و معرفتی حقیقی است و جام او بی واسطه از دست یارست:

این غزلم جواب آن باده که داشت پیش من
 گفت بخور! نمی خوری، پیش کسی دگر برم (گزیده: ۲۶۱)

و برخلاف نظر «استیس» که می‌گوید، عارف بر تناقض بین تجربه و زبانش آگاه نیست، مولانا بر راهی که رفته و باز آمده، وقوف دارد و راز تناقض در زبان و تجربه‌اش را می‌داند:

شمس تبریزی تناقض چیست در احوال دل

هم مقیم عشق باشد هم زعشق آواره‌ای (کلیات: ۱۰۳۵) یا:

جز به ضد ضد را همی نتوان شناخت

چون ببیند زخم بشناسد نواخت

لاجرم دنیا مقدم آمده است

تا بدانی قدر اقلیم آلت (مثنوی، ۶۰/۵-۵۹۹)

در ثانی زبان تناقض گوی مولانا، نشانه‌ی برجسته‌ای از دو دنیای حقیقی و مادی است که از نظر او در دو سوی متضاد

منابع

۱. استیس، و. ت. عرفان و فلسفه، بهاء‌الدین خرمشاهی. سروش، ۱۳۶۱. ۲۰.
۲. پورنامداریان، تقی. رمز داستان‌های رمزی در ادب فارسی، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۶۷. ۳. پورنامداریان، تقی. دیدار با سیمرغ، انتشارات علمی.
۴. سروش، عبدالکریم. ذکر جمیل سعدی، «تعمیم صنعت طباق یا استفاده از...» سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۹. ۵. شفیع کدکنی، محمدرضا. گزیده‌ی غزلیات شمس، نشر سپهر، ۱۳۶۵. ۶. عطار نیشابوری، فریدالدین. منطق‌الطیر، تصحیح، دکتر شفیع کدکنی، ۷۰. مولوی، جلال‌الدین محمد. کلیات دیوان شمس تبریزی. شرح حال از بدیع الزمان فروزانفر، امیرکبیر، ۱۳۵۱. ۸. گزیده‌ی فیه‌ما فیه، تلخیص، حسین الهی قمشه‌ای، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۱. ۹. نوبیا، پل. تفسیر عرفانی و زبان قرآنی، اسماعیل سعادت، نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳. ۱۰. همایسی، جلال‌الدین. مولوی نامه، ج ۱، نشر هما، ۱۳۶۹. ۱۱. عطار نیشابوری، فریدالدین، تذکره‌الاولیاء، تصحیح، محمد استعلامی، انتشارات زوار، ۱۳۶۵.



نعلباز

فرزانه



چکیده

نی‌نامه، داستان زندگی مولاناست. «نی» خود اوست. پیر فرزانه از تعداد کلمات کاسته و به بار معنایی آن‌ها افزوده است.

تاقیه و مغلظه را گوییم سیلاب پیر

پوست بُود، پوست بود، در خور مغز شعرا (گزیده‌ی غزلیات شمس، ۶۷)

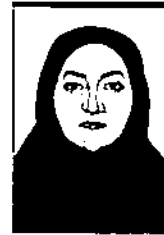
این مقاله، به بهانه‌ی درس اول زبان و ادبیات فارسی (عمومی) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی که به (نی‌نامه‌ی مولانا) اختصاص دارد، سبب سروده شدن (نی‌نامه) و حال و هوای مولانا در حین سرودن آن را به اختصار بررسی کرده است.

کسواژوها

نی، نی‌نواز، نی‌نامه، نیستان، شعر و ادب، جذبه، الهام

مقصود مولانا از «نی»، همین ساز دل‌نواز بادی است که او را به نفس و دم می‌نوازند، به دلیل آن‌که مولانا خود موسیقی می‌دانسته و با این ساز انس و علاقه‌ی وافر داشته است. (شرح مثنوی شریف، ج ۱:۱). چرا مولانا خود را به «نی» تشبیه می‌کند؟ شاید به این دلیل که نی زردرنگ است و نشان از زردی عاشق در رسیدن به معشوق خود دارد. این زردی به دلیل ریاضت‌های جسم و روح عاشق در راه رسیدن به معشوق خود است. از طرفی «نی» از خود حرفی ندارد و تا در او ندمند آوازی نمی‌خواند. پس این بدان معناست که عاشق به واسطه‌ی دمیده شدن نفس معشوق در جان خود، سر به آواز برمی‌آورد. «نی» تمثیل است و در حقیقت خود مولاناست که از خود و خودی تهی است و در تصرف عشق و معشوق است. خواه شمس تبریز، خواه حسام‌الدین چلبی و یا در قبضه‌ی تقلیب خداست. آنچه مهم است، محرک مولانا در بیان این اسرار است که همانا عشق یا معشوق است. از روی روایات افلاکی و دیگران و به شهادت قرائنی که در مثنوی هست، می‌دانیم که مولانا این منظومه‌ی آسمانی را بی‌سابقه‌ی تفکر و اعمال رویه در مدت ده سال یا بیش‌تر می‌سروده و حسام‌الدین چلبی می‌نوشته است و تنها بر اثر هیجان و سوزش دل و جوشش معانی از باطن خود مثنوی را به نظم آورده است (شرح مثنوی، ج ۱:۱).

شارحان برای مثنوی «نی» تفسیر یا تأویل‌های دیگر نیز دارند، از جمله: ۱. نی، مرد کامل و مکمل است، به مناسبت آن‌که لفظ «نی» در فارسی به معنی نفی نیز



خدیجه دشتی قزوین
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
نویسنده و مترجم کتاب‌های چهار رنگ
ویدئو ساز، مترجم و مترجم زبان و ادب
و پیش‌دانشگاهی اسلامشهر و چهار رنگ

می‌آید و مرد کامل از خود فانی است. ۲. روح قدسی و. نفس ناطقه. ۳. مقصود نی قلم که ممکن است کنایه از «قلم» باشد. ۴. حقیقت محمدی (همان). البته استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، همه‌ی این تفاسیر را ناموجه و دور از مذاق مولانا می‌داند. اما آنچه به نظر می‌رسد، «نی» روح قدسی و نفس ناطقه است که از عالم و از رنج غربت و حبس در این قفس ناله و شکایت آغاز کرده و بر این تأویل گفته‌اند که نیستان، عالم مجردات یا مرتبه‌ی اعیان ثابت می‌تواند باشد. بنابراین، به اعتقاد حضرت مولانا، «انسان مبدأ و اصلی دارد که درین عالم کثرت و اختلاف، از آن اصل که منشأ وحدت و اتحادست دورافتاده و جدا مانده است و تمام مساعی و مجاهدات وی هدفش آن است که بار دیگر به اصل خویش راجع شود» (ارزش میراث صوفیه: ۱۲۷).

مولانا، اوج غم و اندوه خود را در این بیت اظهار می‌دارد (کز نیستان تا مرا بیریده‌اند...), سپس در ادامه اذعان می‌کند:

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم شرح درد اشتیاق

درد و شکایت او را تنها فراق‌دیده و هجران‌کشیده‌ای می‌تواند بشنود و فهم کند که خود درد مهجوری کشیده و سینه‌ای به زخم

«نی» تمثیل است و در حقیقت خود مولانا است که از خود و خودی تهی است. آن چه مهم است، محرک مولانا در بیان این اسرار است که همانا عشق یا معشوق است.

هجران پاره‌پاره داشته باشد. با این حال عارف شوریده‌حال «نی» را، هم برای «خوش‌حالان» و هم برای «بدحالان»، می‌نوازد:

من به هر جمعیتی نالان شدم
جفت بدحالان و خوش‌حالان شدم

تا آن‌که خوش است خوش‌تر شود و کسی که غم بر دل دارد در سماع «نی»، خویش را فراموش کند یا در عالم خویش فروتر رود. مولانا، بزرگ‌ترین درس زندگی را برای جماعت بشری به ارمغان آورده است. او می‌گوید: مقصود و مطلب را دور از تعصب در همه‌جا و نزد همه‌کس باید جست‌وجو کرد؛ زیرا از هر دلی به حقیقت راهی است. او همدردی و هم‌آوازی و نرم‌خویی را، راه مسالمت‌آمیزی برای هدایت مردم پیش‌نهاد می‌کند. پرواضح است مخالفینی بودند که در برابر مولانا، خصمانه موضع می‌گرفتند. زیرا حضرت مولانا به نحوی به شکایت خود از منکران کوردل، که به روش او معترض بودند و «نی» و سماع را بدعت می‌شمردند، در این بیت اشاره می‌کند:

هر کسی از نظرن خود شد یار من
از درون من نجست اسرار من

مولانا شرط حصول علم و معرفت حقیقی را تجرد از تلقینات و اوهام و اغراض می‌داند و از آن‌جا که هر کسی را از گفتار و آهنگ سخن می‌توان شناخت مولانا هم عقیده دارد:

سَر من از ناله‌ی من دور نیست
لیک کس را دید جان دستور نیست

همانا گفتار و عمل انسان، شاهد و گواه کیفیات روحی است و از این راه می‌توان به ضمیر و درون هرکس پی برد. این خود یکی از اصول مهم روان‌شناسی است و روان‌شناسان به کمک آن به شناسایی شخصیت‌های درونی افراد می‌پردازند. پیرنی‌نواز فاش می‌گوید اگرچه راز و سرّ درون هر کس در عمل و قول جلوه‌گر است، آن را به وسیله‌ی حواس بیرونی ادراک نمی‌توان کرد و طریق شناسایی آن یک دل پاک و ضمیری به دور از آرایش‌هاست. سرّ و راز، در ناله ظاهر می‌شود و از این‌رو ناله، به منزله‌ی تن و راز به مثابه‌ی روح است که هم محرک ناله و هم راز در وی جلوه‌گر است، ولی هر چشم و گوش سرّ دل را نمی‌یابد. در ادامه، خداوندگار قونیه، قلم سحرآمیز خود را آغشته به طبع ملکوتی‌اش می‌کند و از منبع الهاماتش با جوهر جانفش چه خوش می‌سراید:

آتش است این بانگ نای و نیست باد
هر که این آتش ندارد نیست باد

و چه زیبا، خاصیت آتشین عشق را که سوزاندن و گذاختن است به تصویر می‌کشد. آتش پلیدی‌ها را می‌سوزاند، عشق هم جان‌ساک پاک‌باخته را صیقل می‌دهد و جام جهان‌نمای دلش را مرکز دریافت جذبه‌ی حق می‌گرداند. سالکی که به عشق احد و به یاد صمد، به سماع برمی‌خیزد و در چرخش بی‌وقفه‌ی خود، روحش را از آرایش‌ها و کدورت‌ها می‌بیرا می‌کند، با نردبان سماع، هوا و آرزوهای غلط را از دل می‌برد و دل را برای قبول وارد غیبی و انوار حقیقت آماده می‌سازد. پس بیهوده نیست که محکم و پرتنده می‌گوید:

هر که این آتش ندارد نیست باد

آری آتش همان عشقی است که بارها در دیوان شمس آن را توصیف کرده است. کجاست دلی که درد دل دردمند او و حرارت عشقش را ادراک کند:

وان چه از عشق کشید این دل من که نکشید
و آن چه در آتش کرد این دل من، سود نکرد
(گزیده‌ی غزلیات شمس: ۱۰۲)

شوریده‌ی دور از نیستان، هم‌چون حکمای پیشین معتقد است که زاری «نی» و جوشش «می» برخاسته از عشق است:

فراق» به عبارت دیگر، فهم‌ها را در سطح دریافت و درک این موهبت الهی ناتوان می‌یابد و تنها این نوید را می‌دهد که:

هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش

البته، مولانا در اشعار دیگرش خارج از نی‌نامه، چه در مثنوی معنوی و چه در دیوان شمس، از عشق سخن‌ها گفته است. اما در نی‌نامه به ذکر شمه‌ای از آن می‌پردازد و آن این‌که چشم و گوش ظاهری قادر نیست و اجازه‌ی دریافت آن را ندارد. در جای دیگر در ذکر پاکی و ارزش والای عشق الهی می‌گوید: «تو بمان ای آن‌که چون تو پاک نیست». مولانا در مرحله‌ی سوم بعد از معرفی عشق، از سختی‌ها و مرارت‌های راه عشق سخن می‌گوید. راه پرخون و قصه‌های عشق مجنون، حکایت از مشقت‌هایی است که حتی گاهی امید وصال در آن نیست. آری معلم فرهیخته، با دادن اطلاعات و آگاهی‌های لازم و کامل، رهروان را در انتخاب راهشان یاری می‌دهد. وی مانند هر صاحب مکتب دیگر، بعد از معرفی اصول و ارکان اساسی خود، به ذکر قوانین و تبصره‌هایی می‌پردازد که رعایت آن الزامی است «هر که بی‌روزی است روزش دیر شد»

هر کس از عشق بی‌بهره باشد، در راه طلب ملول و خسته می‌شود. این حق هر شاگردی است که اطلاعاتی از راهی که در پیش روی دارد، داشته باشد و آگاهانه با جان و دل به سیر و سلوک بپردازد. پیداست که وجود هرگونه اجبار یا تلقین در این راه منتفی است و در آخر معلم عشق و معرفت، از شرط معرفت، که همانا جنسیت و مناسبت حال است، سخن می‌گوید:

«در نیاید حال بخته هیچ خام»

و درافشای این راز سر به مهر دیگر دم بر نمی‌آورد. همان‌طور که حضرت اجل، سعدی شیرین‌گفتار هم فرموده است:

حدیث عشق نداند کسی که در همه عمر

به سر تکوفته باشد در سرایی را (غزلیات سعدی: ۱۰۵)

منابع

۱. بلخی، محمد (جلال‌الدین بلخی)، دیوان مثنوی شریف، مطابق نسخه وینولندیکلسون، تهران، بهنود، ۱۳۷۲، ۲۰. بلخی، محمد (جلال‌الدین)، گزیده غزلیات شمس تبریزی، انتخاب و شرح شهرام رجیبزاده، تهران، قدیانی، ۱۳۷۲، ۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، ارزش میراث صوفیه، تهران، سپهر، ۱۳۷۷، ۴. _____، آشنایی با نقد ادبی، تهران، سخن، ۱۳۸۲، ۵. سجادی، سیدضیاءالدین، مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف، سمت، تهران، ۱۳۷۲، ۶. سعدی شیرازی، غزلیات، به تصحیح والدین اسکندری، تهران، قدیانی، ۱۳۷۴، ۷. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات ایران، ج ۲ (خلاصه‌ی جلد سوم)، تهران، بديهيه، ۱۳۷۴، ۸. فرزاد، عبدالحسین، درباره‌ی نقد ادبی، تهران، قطره، ۱۳۷۶، ۹. فروزانفر، بدیع‌الزمان، شرح مثنوی معنوی، ج ۱، ۱۰۰، ۱. معین، محمد فرهنگ فارسی، ج ۴، انتشارات امیرکبیر

در این جا ملای روم با عاشق دور از معشوق، حریف و هم‌پیشه و یار و غم‌گسار می‌شود و همان‌طور که آهنگ موسیقی، خاطرات شنونده را تعبیر و تفسیر می‌کند و او را تسلی می‌بخشد، «نی» هم پرده‌ی راز مولانا را پاره می‌کند و راز دل او را آشکار می‌سازد. او بلافاصله اشاره می‌کند، سماع برای کسی که از سر هوا و شهوت شنود زیان‌بخش و به منزله‌ی سم است:

هم‌چو «نی» زهری و تریاقی که دید

هم‌چو «نی» دمساز و مشتاقی که دید

و برای اصحاب قلوب، که به شرط می‌شنوند، سودمند و دوی نافع است. پس به هر صورت بانگ نای زهر و پادزهر تواند بود. (شرح مثنوی شریف: ۱۸).

مولانا در صدد توصیف عشق خود برمی‌آید، درباره‌ی عشق سخن می‌گوید و از عشق و فراقی که در آن امید وصال نباشد، هم‌چون عشق مجنون که ناکام بود، یاد می‌کند:

نی حدیث راه پر خون می‌کند

قصه‌های عشق مجنون می‌کند

نتیجه‌گیری

«نی‌نامه»، در حقیقت به‌جای دیباچه و سرآغازهای مفصل و مصنوع و بی‌جان است که شاعران و مؤلفان در آغاز منظومه‌ها و کتب خود آورده‌اند. خداوندگار قونیه و صاحب نی‌نامه، با این مجموعه‌ی به ظاهر کوچک ولی عمیق و پرمحتوا، دریچه‌ای به روی مخاطبین و رهروانش می‌گشاید و سه هدف عمده دارد.

در بخش نخست معرفی و آشنایی با یک شوریده‌ی نی‌نواز، یک انسان آگاه و آشنا با حقایق عالم معنا، سخن از یک اسیر جهان مادی است که زندان تن او را به درد آورده است و تحت تأثیر جذبه‌ی حق به ناله و فغان افتاده است. در این جا ذوق و هنر محض و مجرد مولانا در اشعارش مجال ظهور می‌یابد و آن را از همه‌ی قیود و لفظ و ظاهر جدا می‌کند و آن را مثل روح مجرد صاف و پاک می‌کند. چنان‌که قصه و تمثیل را نیز گاه به منزله‌ی رمز و کنایه‌ای از سرگذشت سیر و سلوک روحانی انسان و احوال و اطوار نفس به‌کار می‌برد. قصه‌ی «نی» مولانا نوعی سفرنامه‌ی مرموز روحانی را که منظومه‌ی سراینی موسوم به «جامه‌ی فخر» از قدیمی‌ترین نمونه‌های آن نوع است، عرضه می‌دارد (آرژش میراث صوفیه: ۱۳۰).

دوم، معرفی «عشق» یعنی حقیقت هستی است. هم‌وکه «نی» عشق را می‌نوازد و هر که را در مسیر جذبه‌ی حق قرار می‌گیرد از خود بی‌خود می‌کند. ماهیت این عشق ملکوتی و عظمت آن در عقل هیچ مخلوقی نمی‌گنجد، به همین سبب مولانا از توصیف و تشریح بیش‌تر آن جلوگیری می‌کند، چرا که شنونده‌ای که سخنان او را ادراک کند نمی‌یابد، «سینه خواهم شرحه شرحه از

مرگ بر مرگ



۱. مقدمه

پرسش از علت آفرینش، از نخستین و مهم‌ترین مسائلی است که انسان همواره با آن روبه‌رو بوده و در پی یافتن پاسخ آن برآمده است. نقطه‌ی مقابل آفرینش، مرگ است و انسان، از آن‌جا که همیشه با این پدیده مواجه و از آن گریزان و ترسان بوده، دغدغه‌ای همیشگی برای شناختن و شناساندن آن داشته است و هم‌چنان ادامه دارد. پیامبران، فلاسفه، متکلمان و عارفان هر یک به فراخور رسالت خود و ظرفیت درک مخاطبانشان، تعبیری از مرگ داشته‌اند که با دیگران متفاوت است. از جمله جلال‌الدین محمد مولوی، با بهره‌گیری از معارف قرآنی و احادیث نبوی و مطالعه در آثار عرفای پیش از خود - به ویژه حکیم غزنوی^۱ - مفاهیم اجتماعی، اخلاقی و فلسفی را صبغی عرفانی داده و موشکافی کرده است. یکی از این مفاهیم فلسفی، مرگ است که مولانا آن را از جهات گوناگون نگریسته و معانی متفاوتی از آن به دست داده است.

۲. معانی مرگ

مرگ پایان زندگی و نقطه‌ی مقابل آن است. این واژه بیش از هشتاد معنی دارد که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: «باطل شدن قوت حیوانی و حرارت غریزی، فناء حیات، نیست شدن زندگانی، موت، وفات، اجل، فوت، کام، هوش، مَیّت، درگذشت و...» (دهخدا، ج ۴۳، ذیل مرگ). واژه‌ی مردن نیز مصدر لازم است و دو معنی حقیقی و مجازی دارد که معنای حقیقی آن از دست دادن زندگی و از میان رفتن و معنای مجازی آن خاموش شدن - وقتی که برای چراغ و شمع به کار رود - و دست‌خوش رنج و درد شدن و چیزی یا کسی را سخت دوست داشتن است. مرگ نیز اسمی است که بر حالت یا کیفیت مردن و توقف پایدار فعالیت‌های زیستی مانند تنفس و سوخت و ساز اطلاق می‌شود (صدرافشاری و دیگران، ۱۳۷۲: ۱۰۴۲-۱۰۳۸). واژه‌ی «موت» در عربی بهترین برابر برای واژه‌ی مرگ است، «به معنای جدایی روح از جسم و مجازاً دربارهی باد، آتش، تب، گرما، مکان و... به ترتیب به معنای سکون، سرد شدن، کاهش، و خلوت شدن به کار می‌رود» (معلوف، ۱۳۷۹: ۷۷۸).

۳. مرگ در مثنوی

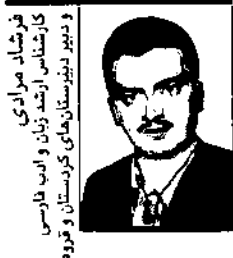
تنوع موضوع و داستان در داستان بودن از ویژگی‌های برجسته‌ی مثنوی و بیانگر تأثیرپذیری مولانا از قرآن است. این ویژگی و نیز تکرار مضامین و مفاهیم - که باز محصول پیروی از قرآن است - سبب شده که مولانا بارها از واژه‌ی مرگ استفاده کند و معانی مختلفی از آن را در جای جای مثنوی بگنجانند. وی این واژه را هم به تنهایی و هم

چکیده

هدف از تدوین این مقاله، بررسی معانی گوناگون واژه‌ی مرگ در مثنوی معنوی است و در آن، ضمن تعریف لغوی مرگ، سه معانی دیگری که مولانا از آن اراده کرده پرداخته شده است. روش اجرای این پژوهش، کتابخانه‌ای و منبع اصلی شرح جامع مثنوی معنوی است. دلایل انتخاب این شرح عبارت‌اند از: استفاده‌ی مؤلف از تمام شروح موجود، مقایسه و انتخاب نزدیک‌ترین معنا برای هر بیت، توضیح مختصر و مفید معنی تمام ابیات، بدون درگیر شدن با مسائل و مشکلات فلسفی و کلامی، و دقت در نوشتن علائم سجاوندی که به درست خواندن ابیات کمک می‌کند.

کد واژه‌ها

مرگ، حیات، فناء، فی‌اَقه، مرگ اختیاری، مرگ معنوی، تسلیم، فقر



به صورت ترکیبی به کار برده است. پایان حیات مادی، مرگ ارادی و اختیاری، مرگ معنوی، غیبت و دوری از حق، تسلیم و توکل و... از معانی گوناگونی است که در مثنوی برای مرگ آمده است.

۳-۱. مرگ در معنای پایان حیات مادی

مولانا هرگاه در مثنوی به بیان داستان پرداخته و قصدش روایت داستان بوده، مرگ را در معنای متداول و عام، یعنی پایان

هدف از تدوین این مقاله، بررسی معانی گوناگون واژه‌ی مرگ در مثنوی معنوی است و در آن، ضمن تعریف لغوی مرگ، به معانی دیگری که مولانا از آن اراده کرده پرداخته شده است

حیات مادی و جسمانی، به کار برده است. در داستان وزیر پادشاه جهود، که میان نصرانیان اختلاف افکند، مرگ وزیر، مرگ ظاهری است.

چون که خلق از مرگ وی آگاه شد / بر سرگورش قیامتگاه شد^۱ (۶۴۳/۱)
در داستان صوفی و بهیمه‌اش که به جای علف، لاجول خوراکش بود و رنجور گشت، شگفت‌زده از سبب دشمنی مار و کژدم با انسان می‌پرسد:

انمی مر مار و کژدم را چه کرد / کاو همی خواهد مرورا مرگ و درد (۲۳۰/۱۲)
در تفسیر حدیث پیامبر که فرمود: «لَا تَفْضَلُونِي عَلَي يُونُسَ بْنِ مَتَّى»، پیامبر به اسیران نظر می‌اندازد و آن‌ها را پند می‌دهد. در اثنای این پند و اندرز، «مرگ ظاهری را سبب بیدار شدن آنان از خواب غفلت و تناول زهر آمیخته به قند - شهوات حیوانی و امیال شیطانی - را سبب غوطه‌ور شدن در فنا و مرگ می‌داند» (زمانی: ج ۳، ۱۳۷۸: ۱۱۵۹).

پایان حیات مادی، مرگ ارادی و اختیاری، مرگ معنوی، غیبت و دوری از حق، تسلیم و توکل و... از معانی گوناگونی است که در مثنوی برای مرگ آمده است

نشاط آن زهر می‌کردید نوش / مرگتان خفیه گرفته هر دوگوش (۴۵۴۹/۳)

۳-۲. مرگ اختیاری (عارفانه)

آنان که در این دنیا هواهای نفسانی را در خود کشته‌اند با مرگ اختیاری، که قبل از مرگ اضطراری و جسمانی است، می‌میرند. این مرگ خاص عارفان کاملی است که مأثوره‌ی «مَوْتُوا قَبْلَ أَنْ

تَمَوْتُوا» را مینا و غایت سلوک عرفانی خویش قرار داده‌اند. مولانا در ابتدای

مثنوی و از بیت چهارم نی نامه، سیر

تکاملی موجودات، به‌ویژه انسان را بیان

کرده است و باز جستن مبدأ اصلی و حقیقی را

برای هر کسی که از اصل خود دور مانده باشد حتمی و

ضروری می‌داند و معتقد است که در این باز جستن، کمال

نهایی و مطلوب غایی به دست می‌آید. هر کسی کلاو نور مآند

از اصل خویش / باز جوید روزگار وصل خویش (۴/۱)

«این رجوع به مبدأ دو نوع است: یکی رجوع

اختیاری و دیگری اجباری؛ رجوع اختیاری آن است

که سالک با ارشاد انسان کامل، طریق تصفیه را

بیماید و به تهذیب نفس رسد و حقیقت را

شهود کند ولی رجوع اجباری فقط با مرگ

و فنای کالبد جسمانی و عنصری تحقق

می‌یابد» (زمانی، ج ۱، ۱۳۷۸: ۵۲).

هرچه خواسته‌ای بزرگ و ارزشمند

باشد، طی طریق دست‌یابی به آن نیز

دشوار است. عاشقان الهی که خواستار

یافتن بزرگ‌ترین گنج متصور -

سعادت ابدی و رضوان پروردگار -

هستند با تحمل شدائد و مشقت‌های

جسمی و روحی فراوان و استقامت

و استمرار در این راه، به این مهم

دست می‌یابند. به همین سبب مولانا

راه عشق را «راه پر خون» می‌نامد؛ این

راه پر خون که تهذیب و تزکیه‌ی نفس

است، همان رجوع و مرگ اختیاری است

و او «نی» را مجرای بیان ماجراهای آن راه

پر خون می‌داند و می‌فرماید:

نی حدیث راه پر خون می‌کند

قصه‌های عشق مجنون می‌کند (۱۳/۱)

ناگفته پیداست که انتخاب آگاهانه‌ی این مسیر سخت و

طاقة‌فرسا، به امید وصال به معشوق ازلی و وفا به عهد مقدس

آلت^۲ نهایی خوشایند را برای عارف به ارمغان می‌آورد. به

همین سبب، تلاش در مسیر دست‌یابی به مرگ اختیاری، گرچه

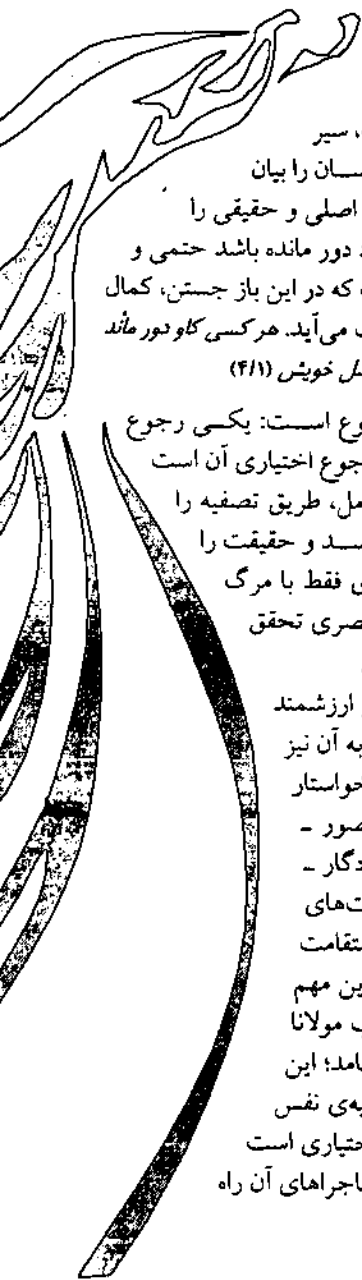
به ظاهر سخت و ناگوار است، اما در مقایسه با شغف ناشی از

آن، ناچیز می‌نماید و دل سالک مجذوب را می‌ریاید. مولانا در

بیان معنی حدیث «إِنَّ لِرَبِّكُمْ فِي أَيَّامِ دَهْرِكُمْ نَفَحَاتٍ أَلَا فَتَعَرَّضُوا

لَهَا»، با توصیه به بهره‌گیری از نفحات الهی، دوگونه جان برای

انسان قائل است و جان و روانی را که به حکم مرگ اختیاری



از اوصاف بشری و اسارت شهوات رسته و به فزونی در حق رسیده باشد، «جان مرده» می‌نامد و معتقد است که این جان‌ها، با نفحه‌ی الهی به جنبش درمی‌آیند:

جان آتش یافت زو، آتش کُشی/جان مرده یافت در خود جنبشی (۱۹۵۵/۱)

وی مرگ اختیاری را ریاضت و تهذیب نفس و راز دست‌یابی به زندگی جاودانی را در نائل شدن به چنین مرگی می‌داند و معتقد است که این مرگ به عارف عمر پُربرکت، ارزشمند و طولانی می‌بخشد؛ ضمن این‌که بیانش را با پارادوکس زیبایی، رنگ و جلایی خاص می‌بخشد:

همره غم باش، با وحشت بسازم/ طلب در مرگ خود عمر دراز (۲۲۶۵/۲)

چشم‌پوشی از لذایذ و خواسته‌های نفسانی و دل‌نیستن به آن‌ها، که از بن‌مایه‌های تفکر عرفانی است، در مثنوی بارها مورد تأکید قرار گرفته و بیت بالا نمونه‌ای از آن است. عارف، مرگ را به گونه‌ای دیگر دسته‌بندی کرده و در چهار نوع موت **أحمر** (سرخ)، موت **أبيض** (سفید)، موت **أخضر** (سبز) و موت **أسود** (سیاه) قرار داده‌اند. منظور آنان از موت **أحمر** مخالفت با هواهای نفسانی، موت **أبيض** تحمل گرسنگی، موت **أخضر** پوشیدن جامه‌های زنده و موت **أسود** تحمل اذیت و آزار خلاق است (زمانی، ج ۳، ۱۳۷۸: ۹۸۲).

سه گونه مرگ دیگر، تجلی‌های کم‌رنگی از موت احمرند و می‌توان همه‌ی آن‌ها را در مرگ احمر یعنی مخالفت با هواهای نفسانی خلاصه کرد. از دیدگاه عارفان، کسی که به هر چهار مرگ بمیرد و با مراقبت همیشگی از غفلت مصون بماند، از اسارت تن و خواسته‌های جسمانی می‌رهد و به بقای ابدی می‌رسد و این است معنای «موتوا قَبْلَ أَنْ تَمُوتُوا». استمرار و مداومت، شرط اصلی دست‌یابی و حفظ مرگ اختیاری است. به همین سبب عارفان هرگز از تلاش باز نایستاده و در مبارزه با نفس، لحظه‌ای غفلت نکرده‌اند و همیشه در حال مردن بوده‌اند و از هر بار مردن پله‌ای برای ترقی و تعالی روحی خود به مراتب بالاتر ساخته‌اند؛

پس تو را هر لحظه مرگ و رجعتی است/ مصطفی فرمود: «ندیا ساعتی است» (۱۱۴۲/۱)

مولانا در دفتر سوم مثنوی در قصه‌ی وکیلی صدر جهان، که از بخارا گریخت، به این نکته اشاره می‌کند که مرگ عاشقان پروردگار بسته به حالات روحی و درویشان با هم تفاوت دارد:

عاشقان را هر زمانی مردنی است/ مردن عشاق خود یک نوع نیست (۳۸۴۴/۳)

به نظر وی، عارفان نه تنها با مرگ اختیاری گامی در سیر تکاملی به پیش برمی‌دارند و به مقام قرب و أمن الهی نزدیک‌تر می‌شوند، بلکه توقف در زندگی مادی را - که مانعی برای رسیدن به بقای دائمی است - مرگ و نیستی و رهایی از زندگی

دنیوی را کلید دست‌یابی به پایدگی و حیات جاودانه می‌دانند. حال که چنین است نه تنها از آن نمی‌گریزند، بلکه دائماً در آرزوی رسیدن به آن هستند و برای برآورده شدن این آرزو، با تمام توان می‌کوشند. وی از زبان عاشق واقعی، ناصح سرزنشگر خود را چنین مخاطب قرار می‌دهد:

آزمودم مرگ من در زندگی است / چون زخم زین زندگی، پایدگی است

مولانا در ابتدای مثنوی و از بیت چهارم فی نامه، سیر تکاملی موجودات، به‌ویژه انسان، را بیان کرده است و باز جُستن مبدأ اصلی و حقیقی را برای هر کسی که از اصل خود دور مانده باشد حتمی و ضروری می‌داند

أقتلونی، أقتلونی یا قاتل / اِن فی قتلِ حیاتاً فی حیات (۲۸۳۸/۳ - ۲۸۳۹)

کسی که به چنین مرگی رسیده، از ارزش و والا مرتبگی آن آگاه است و بر خود می‌بالد و از این که توسط شاه حقیقت کشته شده سر از پای نمی‌شناسد. شرح این اشتیاق در دفتر چهارم و در داستان سگی، که در محله‌ی خود گدای نابینایی را دید و به او حمله کرد، آمده است. در این داستان، از زبان پرنده‌ی مرده‌ای - عاشق حقیقی خدا - که برای به دام انداختن پرنده‌گان دیگر - عاشقان اهل فنا - در دست شاه (پروردگار) قرار دارد، به مرده بودنش در دست شاه می‌بالد و این مرگ را از آن جهت که به دست شاه وجود بر او عارض شده، زندگی باطنی و واقعی می‌داند و از این‌که توانسته آنانیت و هستی موهوم و مجازی خود را ساقط نماید، غرق در شادی و سرور است.

من نه مُردارم، مرا شه کشته است/ صورت من شبه مرده گشته است (۱۰۶۰/۴)

و چون چنین مرگی را ضامن سلامت و ایمنی از گرفتاری دنیوی و عذاب آخرت می‌داند، با طیب خاطر آن را می‌پذیرد و

عارفان هرگز از تلاش باز نایستاده و در مبارزه با نفس، لحظه‌ای غفلت نکرده‌اند و همیشه در حال مردن بوده‌اند و از هر بار مردن پله‌ای برای ترقی و تعالی روحی خود به مراتب بالاتر ساخته‌اند

به استقبالش می‌رود.

مُرده گردهم خویش بسیارم به آب مرگ پیش از مرگه/ من است از غلب (۲۲۷۷/۴)

همان‌گونه که طفل، شیر را طلب می‌کند عارف واقعی نیز مرگ را می‌خواند تا با این درخواست به گنجی، که در مرگ اختیاری و قطع تعلقات مادی نهفته است، برسد:

بلکه خواهان اجل چون طفل، شیرازه زرنجی که تو را دارد اسیر
مرگ جو باشی، ولی نه از عجز رنج بلکه بینی در خواب خانه گنج (۲۵۴۲-۲۵۴۳)

این مرگ متعالی و ارزشمند، سالک را نه به گور، بلکه به نور
می‌برد و صفای قلبی و روحانی عطایش می‌کند و سبب می‌شود
که بدون پرده و مانع به دیدار پروردگارش نائل شود، که غایت

توبه پناهگاه امنی است که گناهکاران با پناه گرفتن
در آن از عذاب درامان می‌مانند

آمال سالک و اصلی‌ترین هدف حیات مادی و معنوی اوست.

بی‌حجابیت باید آن، ای تویاب‌لمرگ را بگزین و برادر آن حجاب

نه چنان مرگی که در گوری روی‌لمرگ تبدیلی که در نوری روی (۷۲۹۱۶-۷۲۸۰)

این مرگ سبب درک اتحاد عاشق و معشوق و یگانگی عابد و معبود
است و تا چنین مرگی اتفاق نیفتند، درک این یگانگی مسیر نیست.

آن یکی‌ای نه که عقلش فهم کرد/ فهم این موقوف شد بر مرگ مرد (۲۶۸۳۱۶)

مرگ اختیاری که مولانا ضرورت، انواع، راه دست‌یابی و شرح
اشتیاق نائل شدن به آن را بیان کرده است، نه یک شعار صرف
و لفظ توخالی، بلکه اساس خط‌مشی عارفان و راه عروج و
تعالی به عالم بالاست؛ به گونه‌ای که تنها کیش و مذهب عارفان
این مرگ است و لاغیر:

چيست معراج فلک؟ این نیستی/ عاشقان را مذهب و دین، نیستی (۲۳۳۱۶)

به همین دلیل است که از نظر مولانا تلاش کسانی که به مرگ
اختیاری نمرده‌اند، ولایت دوم نیافته و از کمند آنانیت و خودبینی
رها نشده‌اند. در این صورت، جان‌کندن و بیهوده و ابر است و
راه به جایی نمی‌برد:

جان بسی کندی و اندر پرده‌ای/ زان که مُردن اصل بُد، ناورده‌ای

تا نصیری، نیست جان‌کندن تمام‌لمی کمال/ نردبان، نایی به بام (۷۲۴۱۶-۷۲۴۰)

۳-۳. مرگ معنوی (دل‌مردگی و ناتوانی از درک حقیقت)

مولانا گاهی مرگ را در معنای ناتوانی از درک حقایق به کار
می‌برد و برای درمان این ناتوانی تلاش در جهت رسیدن به
دولت فقر را توصیه می‌کند و نجات از مرگ معنوی را در گرو
دست‌یابی به آن (فقر) می‌داند:

برگ بی‌برگی، تو را چون برگ شد/ جان باقی یافتی و مرگ شد (۱۳۷۸۱۲)

«وی صفات زشت و ناپسند اخلاقی را مرگ معنوی برای حیات
طنیه‌ی روح می‌داند و آن را کیمیایی می‌داند که به درستی انجام
نگرفته و نتیجه‌ی عکس داده است. به همین سبب به جای ارزش
دادن به روح و جان آدمی، آن طلای ناب را به مس بی‌ارزش
بی‌ایمانی و بی‌اعتقادی تبدیل کرده است» (زمانی، ج ۳، ۱۳۷۸: ۶۷۶).

کیمیای مرگ و چسک است آن صفت‌لمرگ گرد/ زان حیات عاقبت (۲۶۸۳۱۳)

۳-۴. غیبت و دوری از حق

انسان، به اقتضای انسان بودن، روانی خود را گم می‌کند. توبه
پناهگاه امنی است که گناهکاران با پناه گرفتن در آن از عذاب
درامان می‌مانند. مولانا سبب کشته شدن زاغ را به دست حضرت
ابراهیم (ع) درخواست عمر دنیوی از جانب او (زاغ) می‌داند و
احوال زاغ را به شیطان مانند می‌کند و آرزو می‌کند که ای کاش
شیطان، به جای طلب عمر دراز دنیوی از خدا، توبه می‌کرد:

گفت: انظرنی الی یوم الجزا / کاشکی گفتی که: تینا زینا (۷۶۹۱۵)

این توبه، در عین این که سبب آرامش درونی فرد می‌شود،
بیانگر اهمیت حضور پروردگار در قلب انسان است و محروم
بودن از این حضور مساوی با مرگ و نیستی است:

عمر بی‌توبه، همه جان‌کندن است/ مرگ حاضر، غایب از حق بودن است

عمر و مرگ این مرد/ با حق خوش بودی/ خلد، آب حیات آتش بود (۷۷۱۵-۷۷۰)

۳-۵. تسلیم محض و توکل

از ویژگی‌های عارفان واقعی، دل‌سپاری به حکم الهی و تسلیم
بودن در برابر آن است. هرچه ایمان و اعتقاد درونی فرد به
خدای خویش بیش‌تر باشد در برابر اراده‌ی او بیش‌تر تسلیم
می‌شود و از این تسلیم محض است که توکل به خدا حاصل
می‌شود. «مرده بودن» تعبیری است که مولانا برای این حالت به
کار می‌برد. وی این مرده بودن در برابر حکم پروردگار را سبب
ایمنی از عذاب الهی می‌داند:

مرده باید بود پیش حکم حق / تا نیاید زخم از ترس آلتی (۹۱۱۱۱)

۳-۶. فقر و نیاز

مولانا در داستان طوطی و بازرگان، فقر و نیاز را معنای اصلی

مرور و تأمل بر کاربردهای واژه‌های مرگ و
 مترادف‌های آن در مثنوی این نکته را روشن می‌کند
 که مولانا نسبت به مرگ بینشی چند جانبه دارد

مردن طوطی می‌داند و معتقد است که التزام فقر و نیاز و مردن -
ترک خودبینی - لازمه‌ی رسیدن به حیات واقعی است و حتی
سبب می‌شود که فرد مانند عیسی فرخنده و نیکو عاقبت شود:

معنی مردن ز طوطی، بُد نیاز/ در نیاز و فقر، خود را مرده ساز

تا تم عیسی تو را زنده کند/ هم‌چو خوشت خوب و فرخنده کند (۱۹۰۹-۱۹۱۰/۱)

مولانا، علاوه بر معانی گوناگونی که برای مرگ آورده است، با
این واژه ترکیباتی نیز آفریده که در این جا چند نمونه از آن‌ها را
بررسی می‌کنیم: وی کسانی را که به مرگ اختیاری نمرده‌اند،

پرشش

۱. برگرفته از این بیت مولانا که می‌فرماید:

- مرگ بی‌سرگی بُود ما را حلال برگ بی‌برگی بُود ما را نوال (۳۹۲۷/۱)
- ۲. تُرک جوشش شرح کردم، نیم خام از حکیم غزنوی بشنو تمام (۲۷۴۹/۳)
- ۳. درخصوص نحوه‌ی ارجاع ابیات یادآوری این نکات ضروری است: الف) مبنای ارجاع به مثنوی، شرح جامع مثنوی معنوی، تألیف کریم زمانی است. ب) عدد سمت راست خط کج شماره‌ی دفتر و عدد سمت چپ شماره‌ی بیت است. ج) هر جا تعداد نمونه‌ها زیاد است، در پی‌نوشت‌ها شماره‌ی بیت و دفتر - برای مراجعه - آمده است. د) از منابع شماره‌ی ۵ و ۱، که در پایان آمده است، مستقیماً مطلب نقل نشده و فقط در یافتن نمونه‌ها از آن‌ها استفاده شده است. ۴) در این ابیات نیز مرگ در معنای پایان حیات مادی آمده است: ۱۸۹۲/۱، ۱۳۴۱/۱، ۷۹۱/۱، ۱۸۹۲/۱، ۱۸۹۵/۱، ۳۸۸/۲، ۹۶۰/۲، ۱۳۴۴/۲، ۱۳۴۴/۲، ۱۵۰۴/۲، ۱۵۲۷/۲، ۱۸۲۵/۲، ۱۸۹۷/۲، ۲۶۰۰/۲، ۴۳/۳، ۱۱۴۷/۳، ۱۴۲۴/۳، ۱۷۹۱/۳، ۲۵۰۲/۳، ۲۸۲۷/۳، ۳۱۳۷/۳، ۳۳۴۷/۳، ۳۴۲۹/۳، ۳۵۱۶/۳، ۳۵۵۸/۳، ۳۷۱۰/۳، ۳۷۹۹/۳، ۳۹۵۱/۳، ۴۰۶۹/۳، ۴۳۷۱/۳، ۴۴۲۸/۳، ۴۶۰۹/۳، ۴۶۵۶/۳، ۶۹/۴، ۱۷۴/۴، ۱۳۲۸/۴، ۱۶۶۲/۴، ۱۶۸۱/۴، ۲۸۰۰/۴، ۴/۴، ۱۹۶۷/۴، ۳۷۲۶/۴، ۳۸۳/۵، ۷۵۶/۵، ۱۶۲۵/۵، ۱۷۱۳/۵، ۱۷۲۵/۵، ۱۸۲۹/۵، ۱۹۶۷/۵، ۵/۵، ۲۸۲۳/۲۳۴۲، ۲۸۲۴/۵، ۲۸۲۴/۵، ۴۴۲/۶، ۷۷۲-۷۷۶/۶، ۱۴۵۱/۶، ۱۵۸۰/۶، ۳۴۰۴/۶، ۳۵۷۶/۶، ۳۵۷۶/۶، ۳۶۰۴/۶، ۴۸۷۷/۶، ۵۰. اشاره به آیه‌ی: «وَ إِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتَ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ سَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ» اعراف، ۱۷۲، ۶۰ در این ابیات، مرگ در معنای مرگ اختیاری آمده است: ۱۸۹۵/۱، ۳۱۳۴/۳، ۳۳۶۵/۳، ۳۳۶۴، ۳۸۲۳-۳۸۳۴/۳، ۴۳۱/۴، ۴۲-۴۳۱/۴، ۳۸۲۳-۳۸۳۴/۳، ۳۸۲۳/۵، ۱۲۵۴-۱۲۵۵/۵، ۳۸۲۳/۵، ۷۳۰/۶، ۸۲۰-۸۲۱/۶، ۱۵۴۷/۶، ۱۵۲۷/۶، ۲۸۴۷/۶-۲۸۴۸/۶، ۷۰. ۳۸۳۶. در بیت ۸۴۰/۴ نیز مرگ به معنی مرگ معنوی آمده است.

فنا پوسیده می‌نماید و آنان را به لیبک به ندای معنوی اولیای الهی فرا می‌خواند تا به این وسیله از نابودی رهایی یابند:

ای فنا پوسیدگان زیر پوست/ باز گردید از عدم، ز آواز دوست (۱۹۳۵/۱)

مردگان از هواهای نفسانی را نیز زنده‌ی واقعی می‌شمارد و مرگ را برایشان شرابی لذت‌بخش می‌داند، که هر لحظه در پی مست شدن با آن هستند و این زندگان مرده را مرگ آشام می‌نامد:

مرگ آشامان ز عشقش مرده‌اند/ لیل ز جان و آب جان برکنده‌اند (۴۲۲۰/۵)

مولانا با نکوهش طالبان دنیا، که فقط برای کسب مقام و ثروت به دوندگی می‌افتند، غلبه‌ی غفلت را بر آنان سبب این دوندگی می‌داند. او این گونه دوندگی به دنبال مقام و ثروت را مرگِ خر می‌نامد:

اولش دوتو، به آخر، آت بخور/ جز در این ویرانه نبود مرگِ خر (۱۳۳۱/۴)

همان‌طور که اشاره شد، عارفان برای «مرگ سیاه» و ابتلای به آن ارزش والا‌یی قائل‌اند، اما مولانا یک بار این ترکیب را - برخلاف نظر عارفان - به معنای عدم و نیستی به کار برده است:

آن‌چه خوردی واده ای مرگ سیاه/ از نبات و دارو و برگ و گیاه (۱۸۹۵/۱)

در مثنوی گاهی واژه‌ی مرگ، مشبّه یک اضافه‌ی تشبیهی است و هر بار با توجه به ویژگی برجسته و خاصی که مولانا از مشبّه به در نظر داشته، به یکی از جنبه‌های آن - مرگ - اشاره کرده است. عمومیت و شمول همگانی، ویژگی اصلی و رعب‌آور مرگ است.

چنین سرنوشتی، بدون استثنا، در انتظار هر جاندار است. مولانا با توجه به این ویژگی، ترکیب دریای مرگ را به کار می‌برد:

در خزان آن صد هزاران شاخ و برگ/ لبر هزیمت، رفته در دریای مرگ (۱۸۹۲/۱)

ناتوانی تدبیر بشری در برابر مرگ یکی از نمودهای عجز انسان و مایه‌ی تفکر در آن است. توجه مولانا به این ویژگی، سبب آفرینش دو ترکیب چاروبِ مرگ و تیغ مرگ شده است:

آن‌که از پنجه، بسی سرها بکوفت/ هم‌چو خس، چاروبِ مرگش هم بروفت (۱۳۵۶/۱)

ای هلاکت دیدگان از تیغِ مرگ لبر زید از خاک، سر چون شاخ و برگ (۱۶۲۵/۵)

۴. نتیجه‌گیری

مرور و تأمل بر کاربردهای واژه‌های مرگ و مترادف‌های آن در مثنوی این نکته را روشن می‌کند که مولانا نسبت به مرگ بینشی چند جانبه دارد و هرگز در پی محدود کردن آن به معنایی خاص برنیامده، بلکه به فراخور موقعیت، هر بار به یکی از معانی و جوانب آن پرداخته است. برجسته‌ترین معنایی که مولانا در مثنوی برای مرگ آورده، مرگ اختیاری است. تنوع در بیان، کاربرد واژه‌ی مرگ به صورت مفرد و ساختن ترکیب‌های وصفی و اضافی با این واژه از مواردی است که در مثنوی به چشم می‌خورد و از هر یک نمونه‌هایی در این نوشتار آمده است.

منابع

- ۱. جعفری، محمدتقی، از دریا به دریا، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۵. ۲. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷. ۳. زمانی، کریم، شرح جامع مثنوی معنوی، تهران، انتشارات اطلاعات، چ ۲، ۱۳۷۸. ۴. صدرافشاری، غلامحسین و دیگران، فرهنگ فارسی امروز، تهران، نشر کلمه، چ ۱، ۱۳۷۳. ۵. گوهرین، صادق، فرهنگ لغات و تعبیرات مثنوی، تهران، کتاب فروشی زواری، چ ۲، ۱۳۶۲. ۶. معلوف، لوئیس، المنجد، تهران، انتشارات اسلام، چ ۱، ۱۳۷۹.

نیایش در شاهنامه



چکیده

تصد اصلی در این تخصص، کالبد شکافی نیایش، آن هم از دیدگاه قهرمانان شاهنامه است؛ یعنی بحثی محتوی، بی‌توجه به سبب چیست؟ چرا بهتر دوست دارد؟ بیایس خرد زده و چه نیازی است به آن؟ فردوسی در قالب نیایش، می‌کند هویت ما را به تصویر کشد و نگرش یک برتری را به دستگاه هرینش بیان کند و این نکته را اثبات کند که انسان‌های بزرگ نیازهای بزرگ دارند و به شخصیت آن‌ها از همین راه می‌توان پی برد. همین نیاز است که نیایش را به وجود می‌آورد و در این جزئیات هست که فلسفه‌ی حیات خود را آشکار می‌سازد... و چون امکان بررسی تمامی این سرهای موجود در شاهنامه در هیئت یک مقاله میسر بود تنها به بررسی آن‌ها تا داستان رفت و رفته بساده گردیم. اگرچه این خود می‌تواند شمیری از مجموع نیایش‌های شاهنامه نیز رفته رفته دغدغه‌ی ما را به محدودیت صفحات مجله، بخت‌های مقدمه‌ای و نیز بخش‌هایی از متن حذف شده است.

۱. نخستین نیایش در شاهنامه بر زبان نخستین پادشاه و نخستین انسان یعنی «کیومرث» جاری می‌شود:

کی نامور سر سوی آسمان / برآورد و بدخواست بر بدگمان
بدان برتری نام یزدانش را / بخواند و بیالود مژگانش را (شاهنامه، امیرکبیر، ص ۲۵)

از این نیایش برمی‌آید: الف) نخستین پادشاه که نخستین انسان روی زمین نیز هست، در شاهنامه، موحد است و نیایشگر. آیا از دیدگاه تاریخ و انسان‌شناسی نیز چنین است؟ این که چرا فردوسی نخستین انسان را یکتاپرست معرفی می‌کند به این دلیل است که اولاً شاه ایده‌آل فردوسی حتماً باید یکتاپرست باشد تا بتواند نشان شاهی را که همان «فرّه‌ی ایزدی» [= تأیید الهی] است، از طرف یزدان به دست آورد؛ در ثانی، قهرمانان فردوسی همه «خردشان با روانشان جفت است» و انسان صاحب خرد، نمی‌تواند ستایشگر و نیایشگر غیر یزدان باشد، زیرا خرد، که برتر و بهتر از آن وجود ندارد، داده‌ی خدایی است برای راهنمایی بشر در رساندن و کشاندن انسان به سوی دهنده‌ی خرد. سخن دکتر دینانی در این مورد شنیدنی است: «کسی که از عقل پیروی می‌کند گرفتار غرور و تکبر نمی‌شود، زیرا عقل بیش از هر موجود دیگری به درک عظمت فعل پروردگار نایل می‌گردد و درک عظمت فعل حق هرگونه خودبینی و خودپرستی را محو و نابود می‌سازد.» (دینانی، نیایش فیلسوف، ص ۵).

ب) این نیایش در قالب نفرین است، نفرین بر بدگمان^۱ که صفت اهریمن است و کمک از یزدان که انسان را بر اهریمن بدگمان برتری دارد.

ج) یکی از حالت‌های نیایش سر سوی آسمان برآوردن است. در دیدگاه پیشینیان، نیروهای یزدانی بالاتر و فراتر از نیروهای شیطانی و اهریمنی می‌ایستند. همین نگرش است که می‌گوید فیض همیشه از بالا به پایین می‌آید.

د) نیایش باید از عمق وجود آدمی برخیزد و با تسلیم و فروتنی همراه باشد که همه‌ی این ویژگی‌ها در اشک آشکار است: بخواند و بیالود مژگانش را. مولوی (۱۷۷۱، ۸) می‌گوید:

کلمات و واژه‌ها

دعا، نیایش، شاهنامه، قالب‌های نیایش



علی پورامین
کارشناس ارشد زبان و ادبیات
فارسی، مدرس دانشگاه چابک‌درد
تألیف و تدوین «نیایش‌های شاهنامه»



دارند از همین جا ناشی می‌شود که می‌گویند آن‌ها آتش را نیز می‌پرستند، حال آن‌که آن‌ها به آتش به منزله‌ی فروغی ایزدی ارج می‌نهند و «اهوره مزدا» را می‌پرستند.^۲

۳. سومین پادشاه «تهمورث دیوبند»، پسر هوشنگ، نیز ستایشگر جهان آفرین است:

چنین گفت کاین را ستایش کنید / جهان آفرین را نیایش کنید
 که او دادمان بر ددان دستگاه / ستایش مراورا که بنمود راه
 (شاهنامه، ققنوس، ۳۴۱/۱، ب ۱۸)

و این نیایش نیز در مقام افزایش نعمت و قدرت تسلط بر محیط است و از آن برمی‌آید:

الف) قدرت، هنر و تمام توانایی‌های انسان از خداست.
 ب) خداوند راهنماست.

در این جا به این نکته‌ی مهم اشاره می‌شود که شاهان چنان‌چه این ویژگی‌ها را از دست دهند، یعنی به جای پیوستن قدرت خود به قدرت یزدان، توانایی‌ها را از خود بدانند و منی کنند یا آن‌گونه که اوستا می‌گوید: «خویش خوتایی» [= فرمان‌روایی خودسرانه] کنند، فره ایزدی از آن‌ها گرفته می‌شود. چنان‌چه در مورد «جمشید» پسر تهمورث، روی می‌دهد. جمشید یزدان‌شناس است و دارای فره ایزدی؛ دوره‌ی او یک دوره‌ی شکوفایی زندگی بشری است: ساختن ادوات جنگی و دست یافتن به کشتی یعنی قدرت تسلط بر بر و بحر. تمدن آریایی، که بعدها از آن به «بهشت گمشده» یاد می‌شد، توسط همو بنیاد نهاده شد. اما چون خود را در اوج قدرت می‌بیند به جای نیایش، منی می‌کند:

فردوسی در قالب این نیایش‌ها، می‌کوشد هویت ما را به تصویر کشد و نگرش یک ایرانی را به دستگاه آفرینش بیان کند

یکایک به تخت مهی بنگرید / به گیتی جز از خویشتن را ندید
 منی کرد آن شاه یزدان‌شناس / ز یزدان بیبچید و شد ناسپاس ...
 چو این گفته شد فر یزدان ازوی / بگشت و جهان شد پر از گفت‌وگوی
 (شاهنامه، ققنوس، ۳۸۱/۱-۳۹)

شریعتی از کتاب «نیایش» دکتر «الکسیس کارل»^۱ نقل می‌کند: «آثار نیایش ... در جامعه‌ای وقتی رو به ضعف و فراموش شدن می‌گذارد مقدمات انحطاط و بی‌مقاومت ماندن این ملت و جامعه را فراهم می‌کند؛ جامعه با از دست دادن عمل پرستش و نیایش، مزاج خودش را برای رشد میکرب‌های انحطاط، متلاشی شدن، تجزیه و به اصطلاح خاص خودش «انترویی» یعنی ضعف و پیری قوای مزاجی، ضعف بدنی، که در این جا به معنای ضعف مزاج اجتماعی است، آماده می‌کند. او می‌گوید:

چون خدا خواهد که مان یاری کند / میلان را جانب زاری کند

یهدی الیه من ینیب (هر که را به درگاه خدا به ناله و تضرع باز آید هدایت می‌کند). (شوری، ۱۲).

۲. نیایش دیگر بر زبان دومین پادشاه (هوشنگ) در قالب شکر است. شکر به سبب فروغ ایزدی آتش که یزدان به او ارزانی داشته است:

جهاندار پیش جهان آفرین / نیایش همی کرد و خواند آفرین
 که او را فروغی چنین هدیه داد / همین آتش آن‌گاه قبله نهاد
 بگفتا فروغی است این ایزدی / پرستید باید اگر بخردی
 (شاهنامه، ققنوس، ۳۳۱/۱، ب ۱۷)

و از این، چند نکته‌ی ظریف برمی‌آید:

الف) شکر در قبال نعمت، «لین شکرتم لازیدنکم» (اگر شکر گزارید افزون بر شما می‌دهم) (ابراهیم، ۷). مولوی می‌گوید:

شکر نعمت، نعمت افزون کند / کفر نعمت، از کفت بیرون کند

ب) آتش [به باور زردشتیان] از آن‌جا که فروغی است ایزدی، شایستگی قبله شدن و قداست یافتن دارد، هم‌چنان که کعبه قبله می‌شود. چون شایستگی نزول تابش نور وحی را می‌یابد. هوشنگ می‌گوید اگر بخرد باشیم آتش را قبله می‌سازیم و می‌پرستیم، چرا که فروغی (آیه‌ای) ایزدی است و خیلی روشن است که منظور از پرستیدن، بت ساختن آتش نیست بلکه ارزش گذاشتن به آن است، همان‌گونه که ما کعبه را که قبله است نمی‌پرستیم بلکه خدای کعبه را می‌پرستیم. برداشت غلطی هم که برخی، هر چند قلیل و ناچیز، از دین یکتاپرستی زرتشت

روم، روم باشکوه متمدن و قدیم را، دوری مردمش و متروک ماندن سنت دیرین بشری در پرستیدن رو به ضعف و ذلت برد. (شریعتی، فلسفه نیایش، ص ۷۷).

۴. فردوسی در نیایش «مرداس»، پدر ضحاک، می گوید:

مر آن پادشاه را در اندر ساری / یکی بوستان بود بس دل گشای
گران مایه، شبگیر برخاستی / از بهر پرستش بیاراستی
سر و تن بستنی نهفته به باغ / پرستنده با او ببردی چراغ
(شاهنامه، ققنوس، ۴۰۱/۱ ب ۱۰۵)

نیز در جای دیگری در مورد «شهرسپ»، وزیر تهمورث، می گوید:

همه روزه بسته ز خوردن دولب / به پیش جهان دار بر پای شب
چنان بر دل هر کسی بود دوست / نماز شب و روزه آیین اوست
(شاهنامه، ققنوس، ۳۵۱/۱ ب ۲۲)

شریعتی از کتاب «نیایش» دکتر «الکسیس کارل»^۴ نقل می کند: «آثار نیایش ... در جامعه‌ای وقتی رو به ضعف و فراموش شدن می گذارد مقدمات انحطاط و بی مقاومت ماندن این ملت و جامعه را فراهم می کند»

از این مجموع برمی آید:

الف) نیایش، شکل‌های گوناگون دارد که برخی از آنها نماز و روزه‌اند. فراموش نکنیم که فردوسی بسیاری از آیین‌ها و اندیشه‌های اسلامی را با داستان‌های شاهنامه آمیخته است، که در این مقوله فرصت پرداختن به آنها نیست.

ب) عبادت به هنگام سحر (شبگیر) زیبا می نماید، آن گونه که در روایات اسلامی نیز بدان بسیار اشاره و سفارش شده است.

ج) سر و تن شستن یکی از آداب نیایش است. چیزی است مانند غسل در آداب نیایش اسلامی. در نیایش فراتک نیز می گوید:

نیایش کنان شد سر و تن بشتست / به پیش جهان داور آمد نخست

۵. دوره‌ی هزار ساله‌ی پادشاهی «ضحاک» دوره‌ی چیرگی ابلیس و نیروهای اهریمنی (دیو و جادو) بر خرد است و ایران دیگر سرزمین یزدان پرستان نیست، سرزمین جادوان (جادوستان) است.^۵ ضحاک، جادو پرست است و بر خرد و مغز می تازد و مغزها را خوراک ماران خودخواهی و جنون خود می سازد.^۶ و راه باطل کردن طلسم این جادو هم، قطب و نیروی مخالف آن یعنی خرد است؛ کدام خرد؟ «به نام خداوند جان و خرد» آن خردی که در کنار جان و با جان، توأم است و داده‌ی خدایی است و «خرد بهتر از هر چه ایزد بداد» و این نیرو در «کاه» و «فریدون» آشکار می شود:

بیویم به فرمان یزدان پاک / بر آرم ز ایوان ضحاک خاک
(شاهنامه، ققنوس، ۵۲۱/۱ ب ۱۷۶)

۶ فریدون هنگامی که می خواهد به پیکار ضحاک برود به مادر سفارش می کند که به نیایش خدا پردازد، یعنی برای او دعا کند:

که من رفتی ام سوی کارزار / تو را جز نیایش مباد ایچ کار
ز گیتی جهان آفرین را پرست / ازو دان به هر نیکی زور دست
(شاهنامه، ققنوس، ۳۵۱/۱ ب ۲۲)

یعنی بزرگ‌ترین خدمتی که می توانی برای من انجام دهی این است که به نیایش پرداززی تا به این وسیله قدرت و زور دست من به قدرت بی کران یزدان متصل شود و بر قدرتم بیفزاید. و مادر به نیایش خدا می پردازد:

فرو ریخت آب از مژه مادرش / همی خواند با خون دل، داورش
به یزدان همی گفت ز نهار من / سپردم تو را ای جهاندار من
بگردان ز جانش بد جادوان / بپرداز گیتی ز نابگردان
(شاهنامه، ققنوس، ۵۵۱/۱ ب ۲۵۲)

از این مجموع برمی آید:

الف) نیایش - آن گونه که اشاره شد - چون با گریه انباز شود پذیرا تر است: شرط اصلی استجاب دعا، نخست خواست خدا و سپس استغاثه‌ی بنده است. مولوی گوید:

تا نگرید طفلک طواف فروش / بحر بخشایش نمی آید به جوش

خداوند در قرآن می فرماید: «إِذْ تَسْتَعِينُونَ رَدَّكُمْ فَاسْتَجَابَ لَكُمْ» (انفال، ۹) (به یاد آرید آن گاه را که به خدای خود استغاثه می کردید [تا شما را بر دشمن پیروزی دهد] و او شما را اجابت کرد).

ب) آغاز و انجام کار باید به خدا بیبوندد، آن گونه که در مورد شخصیت رستم بدان اشاره کردیم.

ج) قدرت و توانایی از اوست.

د) نیایش قدرتی دارد که قضا را برمی گرداند: «بگردان ز جانش بد جادوان».

۷. نیایش فریدون در حالی که سر بریده‌ی فرزند خود، ایرج، را در کنار گرفته:

نهاده سر ایرج اندر کنار / سر خویشتن کرد زی کردگار
همی گفت کای داور دادگر / بدین بی گنه کشته اندر نگر
به خنجر سرش کنده در پیش من / تنش خورده شیران آن انجمن
دل هر دو بیداد از آن سان بسوز / که هرگز نبینند جز تیره روز
به داغی جگرشان کنی آزرده / که بخشایش آرد برایشان دده
همی خواهم از روشن کردگار / که چندان زمان یابم از روزگار
که از تخم ایرج یکی نامور / بیاید بر این کین ببندد کمر
چو دیدم چنین زان سپس شایدم / اگر خاک، بالا بیمایم
(شاهنامه، ققنوس، ۸۴۱/۱، از بیت ۴۵۵)

این نیایش در قالب سوگ (مرثیه و عزا) است. در حقیقت سوگ‌نامه‌ای است که فریدون به درگاه کردگار خویش به

۹. نیایش سام، فرزند نریمان یا نیرم، جهان پهلوان زمان منوچهر، هنگامی که فرزند تازه به دنیا آمده‌اش (زال) را می‌بیند که پیرانه سر است:

سوی آسمان سر بر آورد راست / ز داداور آن‌گاه فریاد خواست
که ای برتر از کژی و کاستی / بهی ز آن فریاد که تو خواستی
اگر من گناهی گران کرده‌ام / و مگر کیش اهرمن آورده‌ام
به پوزش مگر کردگار جهان / به من بر ببخشاید اندر نهان
بیچند همی تیره جانم ز شرم / بجوشد همی در دلم خون گرم
چو آید و پرسند گردن کشان / چه گویم از این بجهی بدنشان
چه گویم که این بجهی دیو چیست / پلنگ و دوزخ است و گزنی پری است
ازین تنگ بگذارم ایران زمین / نخواهم بر این بوم و بر آفرین
(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۶۱)

این نیایش در قالب شکوه و شکایت است. او در این نیایش

دادخواست آورده، سوگ‌نامه‌ای جان‌گیسل، برآمده از دل؛ اما با همه‌ی سوزناکی‌اش هرگز به ملال نمی‌انجامد و این ویژگی اکثر نیایش‌ها در شاهنامه است که به حرکت و تحوّل و انقلاب، ابتدا در درون و بعد در برون و جامعه منجر می‌شود، نه به یأس و دلزدگی و به اصطلاح به «دپرسیون»؛ در این‌جا نیز فریدون، آرزو می‌کند و آرزو حرکت به سوی آینده است. همو، وقتی که آرزویش برآورده می‌شود و نبره‌ی او (منوچهر) انتقام خون ایرج را از عموی خود، سلم و تور، می‌گیرد، در استقبال از او چنین نیایش می‌کند:

پس آن‌گه سوی آسمان کرد روی / که ای دادگر داور راست گوی
تو گفتی که من دادگر داورم / به سختی ستم‌دیده را یاورم
همم داد دادی و هم داوری / همم تاج دادی هم انگشتری
(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۲۱)

مرحوم شریعتی می‌گوید: «نیایش نشان داده است که انسان هر چه که بخواهد می‌گیرد و هر دری را که بزند به رویش گشوده می‌شود» (شریعتی، فلسفه‌ی نیایش، ص ۱۰). در شاهنامه نیز بدین‌گونه است؛ فریدون می‌خواهد و خداوند می‌دهد: «همم داد دادی و هم داوری» و اساساً آن‌که به درگاه او روی می‌آورد، اگر این روی آوردن، گرایش راستین و بی‌غُل و غش باشد، دست خالی بر نمی‌گردد:

برآرد تهری، دست‌های نیاز / ز رحمت نگردهد تهری دست باز
(بوستان سعدی)

چرا که ایمان دارد او «دادگر و داور راست گوی» است. ۸. نیایش منوچهر، آن‌گاه که بر تخت می‌نشیند. او قدرت و توانایی‌های خود را می‌ستاید اما در نهایت تمام این هنرها را از یزدان می‌داند و خود را بنده‌ی او می‌شمارد:

ایا این هنرها یکی بندهام / جهان آفرین را پرستیده‌ام
همه دست بر روی گریان زبیم / همه داستان‌ها ز یزدان زبیم
کز تو تاج و تخت است ازویم سپاه / ازویم سپاس و بدویم پناه
(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۳۱)

او هرگز دچار غرور و جنونی که جمشید را گرفتار کرد، نمی‌شود و خود را به نیستی نمی‌کشاند. آری چون اهل خرد است اهل نیایش نیز هست و این خرد اوست که او را به سوی نیایش می‌کشاند و نیایش یعنی شکستن غرور که جمشید را از اوج قدرت به خاک مذلت نشانند و شکستن قدرت ابلیس که ضحاک را گرفتار ماران و سوسه و جنون ساخت. دکتر دینانی می‌گوید: «در این مسئله تردیدی نیست که انسان هر اندازه به عظمت هستی راه پیدا کند به همان اندازه به عجز و حقارت خود نسبت به عظمت هستی واقف می‌گردد» (ابراهیمی دینانی، نیایش فیلسوف، ص ۱۴). «همه داستان‌ها ز یزدان زبیم» یعنی سخن ما، کردار ما و اندیشه‌ی ما همه باید به یزدان برسد تا راه راستین خود را بیابد.

این ویژگی اکثر نیایش‌ها در شاهنامه است که به حرکت و تحوّل و انقلاب، ابتدا در درون و بعد در برون و جامعه منجر می‌شود، نه به یأس و دلزدگی و به اصطلاح به «دپرسیون»

می‌گوید اگر از کیش و آیین ایزدی خارج شده و گناه کرده‌ام می‌توانستم با پوزش و توبه به درگاه تو، مورد بخشایش تو قرار گیرم، درست نبود که مرا این چنین مجازات کنی و کودکی پیرانه‌سر (سفیدمو) به من دهی و مرا در میان گردن‌کشان شرمسار سازی. این نیایش از این جهت مهم است که، چه در حالت مستی و خوشی و چه در حالت ضعف و ناامیدی، باز رو به سوی او باید باشد، که گفته‌اند: «نیایش تجلّی اندیشه‌ها، احساس‌ها، رنج‌ها، عقده‌ها و عقیده‌ها، آرمان‌ها، امیدها، و دردها و درخواست‌ها، و خشم‌ها و نفرت‌ها و تنهایی‌ها و شکست‌های یک روح است» (شریعتی، فلسفه‌ی نیایش، ص ۶۱).

سام اگرچه آن دم مصلحت حق را نمی‌بیند، اما چون گله و شکایتش نیز از کردگار خویش است، خداوند دستگیرش می‌شود و او را از راه خواب به خود می‌آورد. موبدان خوابش را تعبیر می‌کنند و از او می‌خواهند که در مقابل گناهی که در حق فرزند خود مرتکب شده است از یزدان پوزش خواهد:

به یزدان کنون سوی پوزش گسرای / که اویست بر نیکویی رهنمای
(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۷۱)

و به این ترتیب در طلب فرزند به البرزکوه می‌آید و چون راه رسیدن به لانه‌ی سیمرغ را بر خود بسته می‌بیند از آفریننده‌ی خویش می‌خواهد که به او کمک کند، یعنی به دعا متوسّل می‌شود. مسعودی در مروج‌الذهب از پیامبر (ص) نقل می‌کند که «دعا، اسلحه‌ی مؤمن است» (۶۵۱/۱).

پژوهش

آبر آفریننده کرد آفرین / بمالید رخسارگان بر زمین
همی گفت کای برتر از جایگاه / ز روشن روان و ز خورشید و ماه
گر این کودک از پاک پشت من است / نه از تخم بدگوهر اهرمن است
از این برشل بنده را دست گیر / مرا این پرگنه را توانر پذیر
(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۸۱)

و نیایش کنان گرد کوه می گردد تا این که خواست او برآورده می شود:
چو با داور این رازها گفته شد

نیایش همان که پذیرفته شد (پادشاهی منوچهر، دبیر سیاقی، ص ۴۸)
«الدعاء مفتاح الرحمه و كنوز اللعمه الظاهره و الباطنه
(رساله دلگشا، حلی، ص ۳۱۱)

در مقابل او سیمرغ سر تعظیم فرود می آورد:

قرو برد سر پیش سیمرغ زود / نیایش همی بافرین بر فرود
(شاهنامه، ققنوس، ۱۰۹۱)

۱۰. نیایش زال به درگاه جهان آفرین، زال می گوید اگر منوچهر و سام
از عاشق شدن من به تو (رودابه) آگاه شوند، هم داستان نباشند^{۱۱}، اما من:

پذیرفتم از دادگر داورم / که هرگز ز پیمان تو نگذرم
شوم پیش یزدان ستایش کنم / چو ایزد پرستان نیایش کنم
مگر کاو دل سام و شاه زمین / بشوید ز خشم و ز بیکار و کین
جهان آفرین بشنود گفت من / مگر کاشکارا شوی جفت من

یعنی با نیایش به درگاه خدا:

الف) در پیش او با تو پیمان می بندم و تنها، درگاه او برای
بستن این پیمان مقدس شایستگی دارد.

ب) از او می خواهم دل سام و شاه را از خشم و ستیز و کین،
که از خانواده‌ی مهرباب کابلی در دل آن‌هاست، پاک کند و
نسبت به این پیوند رام گرداند.

ج) تنها اوست که می تواند نیاز مرا برآورده سازد و تو را
آشکارا جفت من گرداند.

آن‌گاه پهلوانان و موبدان را فرامی خواند تا آن‌ها را از راز
خویش، یعنی عاشق شدن بر رودابه، آگاه سازد و چاره‌ی کار
بجوید و در این نشست، زال:

نخست آفرین جهاندار کرد / دل موبد از خواب بیدار کرد

چنین گفت کز داور راد و پاک / دل ما پرامید و ترس است و پاک

به بخشایش امید و ترس از گناه / به فرمان‌ها ژرف کردن نگاه

ستودن مر او را چنان چون توان / شب و روز بودن مر او را توان

خلتاوند گردنده خورشید و ماه / روان را به نیکی نماینده راه

بدویست گیهان خرم به پای / هم او داد و داور به هر دو سرای ...

ز فرمان و راییش کسی نگذرد / بی مور بی او زمین نسپرد

بدان که که لوح آفرید و قلم / بزد بر همه بوندی‌ها رقم

جهان را فراپیش ز جفت آفرید / که از یک قرونی نیاید پدید

و جواب می شود که جهان درست این چنین است که تو می گویی:

ز چرخ بلند اندر آمد سخن / سراسر همین است گیتی ز بن

(شاهنامه، ققنوس، ج ۱۲/۱، ۱۲۸)

۱. دعاء، دو معنی مخالف هم دارد یکی در مقام آفرین و دیگر در مقام نفرین:
سعیدی می گوید: از درون خستگان اندیشه کن / اوز دعای مردم پرهیزگار
در معنی و اتیمولوژی نفرین نیز گفته اند: «واژه‌ای است به معنای دعای بد، و آن
در برابر کلمه‌ی آفرین که به معنی دعای نیک و ستایش است آمده. نفرین از دو
جزء «نه» (تا) و «آفرین» ترکیب یافته است. (اوشیدری، ج، دانش‌نامه‌ی مزدیسنا،
نفرین) ۲. گمان، وهم، شک، رای، اندیشه: و بدگمان یعنی بداندیش، مخالف و
دشمن اندیشه. بداندیش صفت اهریمن است و دیو و جادو نیز که از نیروهای
اهریمنی هستند، بداندیش اند، یعنی نیروهایی هستند که بر اندیشه و خرد آدمی
می تازند و انسان هم که چیزی جز «جان و خرد» نیست در مقابل این نیروهای
اهرمی قرار می گیرد. ۳. ای مزدا! به یاری من بیامن مزدا پرستم. من خستویم
که مزدا پرست، زرتشتی، دیوستیز و اهورایی کیشم. من اندیشه‌ی نیک اندیشیده
را با یاور دارم. من گفتار نیک گفته را با یاور دارم. من کردار نیک ورزیده را با یاور دارم.
(اوستا، دوستخواه، ج، ۴۰ (۵۸۲/۲). دکتر الکسیس کارل، فیزیولوژیست و
فیلسوف بزرگ فرانسوی است. او که رئیس مؤسسه‌ی انسان‌شناسی «راکفلر»
نیز بود، برنده‌ی دو جایزه‌ی بزرگ نوبل در رشته‌ی پزشکی (در پیوند رگ‌ها و
شیوه‌ی بخیه‌زنی) است. در زمینه‌های فلسفی و اجتماعی دیگری نیز صاحب
اثر و نظر است. از جمله‌ی این آثار کتاب معروفش، که به آن اشاره شد، «نیایش»
است. اثر دیگر او در این زمینه «انسان موجودی ناشناخته» است. گفتنی است
این کتاب‌ها در ایران نیز به زبان فارسی منتشر شده‌اند. ۵. از زبان فرانک مادر
فریدون می گوید: بیژم پی از خاک جادوستان / شوم تا سر مرز هندوستان
(۵/۱) ۶. در شاهنامه جادو پیش‌تر در مقابل خرد قرار گرفته و جادوگری
عملی است مقابل و مخالف خرد انسانی: چه مایه جهان گشت بر ما به بعد / ز
کردار این جادوی بی خرد (۵/۱) ۷. توسعاً پاره پاره. لغت لخت (پادشاهی
فریدون، دبیر سیاقی، ص ۵۷) ۸. قد، قامت؛ معنی بیت: پس از گرفته شدن
انتقام ایرج، اگر خاک قامت مرا در خود جای دهد شایسته خواهد بود. ۹. در
اصطلاح یعنی دچار افسردگی و یأس و ناامیدی شدن: نوعی ادبیات که در آن
فرجام کار انسان‌ها، خواننده را به نوعی واپس‌گرایی می کشاند و می تواند به
«نیهیلیسم» (یوچ‌گرایی) منجر شود ... ۱۰. چون قبلاً زال را بچه‌ی دیو گفته
بود، در این جا به پوزش آن چه گفته می پردازد و می گوید: اگر زال از پشت من
است و از نژاد اهریمن بدگوهر نیست ... ۱۱. چون خانواده‌ی مهرباب کابلی از
نژاد ضحاک بودند: که ضحاک، مهرباب را بُد نیا دل شاه از ایشان پر از کیمیا //
گشاده سخن کس نیارست گفت / که نشنید کس نوش با نیش جفت (۱۲۸/۱)

منابع

۱. قرآن ۲۰، اوستا، دوستخواه، ج، انتشارات مروارید، ۱۳۷۵. ۲. اوشیدری، ج، دانش‌نامه‌ی
مزدیسنا، نشر مرکز، ۱۳۷۱. ۳. دهخدا، ع، لغتنامه انتشارات دانشگاه تهران، ۵. دینانی،
ع، ج، نیایش فیلسوف، انتشارات دانشگاه علوم اسلامی رضوی، ۶. زرین کوب، ع، ج، تاریخ
مردم ایران (ایران قبل از اسلام)، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۴. ۷. شریعتی، ع، فلسفه‌ی
نیایش، ۸. فردوسی، شاهنامه، براساس نسخه‌ی نه جلدی چاپ مسکو، انتشارات ققنوس،
۱۳۸۰. ۹. شاهنامه (داستان‌های نامور نامه‌ی باستان)، به اهتمام دکتر سید
محمد دبیر سیاقی، نشر قطره، ۱۳۸۱. ۱۰. شاهنامه، با مقابله و تصحیح
از روی مشهورترین نسخه‌ها، انتشارات امیرکبیر، ج، ۱۳۶۹. ۱۱. مسمودی، اع، ج،
مروج الذهب و معادن الجواهر، ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده، انتشارات علمی و فرهنگی،
۱۳۷۸. ۱۲. مولوی، مثنوی معنوی، چاپ نیکلسون، انتشارات نگاه و نشر علم، ۱۳۷۱.

نام و سبک در شاهنامه



چکیده

نویسنده در این مقاله، با تکیه بر بخش اسطوره‌های شاهنامه، «نام و ننگ» را مورد بررسی قرار داده و چهارده جنبه‌ی شکل‌گیری آن را استخراج و با شواهد شعری بیان کرده است (بخش اول و مقدماتی مقاله و شواهد مکرر حذف گردید).

با تأملی در ابیات شاهنامه، به‌خصوص دوره‌ی حماسی و پهلوانی آن، به جنبه‌هایی از نام و ننگ برمی‌خوریم که به ملیّت و قومیت ایرانی مربوط می‌شوند و در اخلاق و رفتار پهلوانان ایرانی تجلی داشته‌اند. این جنبه‌ها، که چهارده مورد شده‌اند، عبارت‌اند از:

۱. یکی از صفات بارز پهلوانان ایرانی، فرمانبرداری از پادشاه و سپهبدار خویش است، آن‌چنان‌که این اطاعت گاهی خواننده را به پیاد صفت ارادت و تسلیم مرید به مراد می‌اندازد. این خصلت تا به آن پایه است که سرپیچیدن از فرمان شاه را باعث نکوهش می‌دانند و گناهی می‌پندارند که خداوند به آن گناه انسان را می‌گیرد. اسفندیار، پس از آن‌که از سوی پدر فرمان می‌یابد تا رستم را دست بسته نزد گشتاسب برده، به پشتون می‌گوید:

چنین داد پاسخ و را نامدار / که گر من بیچم سر از شهریار
بدین گیتی اندر نکوهش بود / همان پیش یزدان پژوهش بود (شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۶: ۲۵۱)

و رستم می‌گوید:

چنین گفت رستم که فرمان شاه / بر آنم که برتر ز خورشید و ماه (همان، ج ۶: ۲۳۸)
و اسفندیار فرمان شاه و راه یزدان را برابر می‌نهد:

مرا گویی از راه یزدان بگرد / ز فرمان شاه جهانیان بگرد

که هر کاو ز فرمان شاه جهان / بگردد سرآید بر او بر زمان (ج ۶: ۲۰۲)

۲. موضوع دیگری که در شاهنامه تجلی خاص دارد، نژاد و نسب است. پادشاهان و پهلوانان، باید نژاده و اصیل باشند. بارها پادشاهان و پهلوانان به نسب خویش فخر می‌کنند و البته این امر در شاهنامه مفهومی خاص می‌یابد. زمانی که اسفندیار، نسب و نژاد رستم را تحقیر می‌کند، رستم نژاد بلند و نیک‌نامی خویش را به اسفندیار متذکر می‌شود:

تو آن گوی کنز پادشاهان سزاست / نگویند سخن پادشا جز که راست

جهاندار داند که دستان سام / بزرگ است و با دانش و نیک‌نام

همان سام‌پور تریمان بُدست / تریمان مُرد از کریمان بُدست

... نژادی از این نامورتر که راست / خردمندگردان نیچند ز راست (ج ۶: ۷-۲۵۶)

کدواژها

نام و ننگ، فرمانبرداری، نژاد و نسب، اسارت، سازش



کمال مرتضی‌زاده
کارشناس زبان و ادبیات فارسی
دبیر ادبیات مرکز پیش‌دانشگاهی املش
و پیام نور رودسر

۳. پهلوان ایرانی، اسیر شدن به دست دشمنان را - بی آن که با آنان جنگیده باشد - ننگی بزرگ می‌شمرد؛ زیرا ممکن است همالان وی تصور کنند که او در مقابل خصم مردانه ننجنگیده و دلاوری و شجاعت از خویشتن بروز نداده است و این باعث بدنامی پهلوان است. در داستان بیژن و منیژه، بیژن وقتی که به دست اطرافیان افراسیاب گرفتار می‌شود با خود چنین می‌گوید:

همی گفت اگر بر سرم کردگار / نوشته ست مردن به بد روزگار
من از روز کشتن ترسم همی / از گردان ایران ترسم همی
که نامرد خواند مرا دشمنم / ز نا خسته برادر کرده تنم
به پیش نیاکان پهلو منش / پس از مرگ بر من بود سرزنش
روانم بماند هم ایبر به جای / ز شرم یبر چون شوم باز جای (ج: ۵: ۲۸)

و گرد آفرید چون خیر اسارت هجیر را به دست سهراب می‌شود:
چنان ننگش آمد ز کار هجیر / که شد لاله رنگش به کردار قیر (ج: ۲: ۱۸۴)

پهلوان ایرانی، اسیر شدن به دست دشمنان را - بی آن که با آنان جنگیده باشد - ننگی بزرگ می‌شمرد

طبیعتاً اسارت دختران و خواهران در دست دشمن و خود بر تخت نشستن و آسوده بودن برای پهلوانی ایرانی ننگ است. گشتاسب که دخترانش اسیر تورانیان اند، به اسفندیار می‌گوید:

چو بر تخت بیند ما را نشست / چه گوید کسی کاو بود زیر دست
بگیرم بر این ننگ تا زنده‌ام / به مغز اندرون آتش افکنده‌ام (ج: ۶: ۱۶۴)

۴. تسلیم برای پهلوان ننگ است. چون با دشمن روبه‌رو شود، مرگ را می‌پذیرد اما تسلیم نمی‌شود. وقتی افراسیاب به سیاوش بدگمان می‌شود و آهنگ وی می‌کند، سیاوش و اطرافیان وی اگر چه یقین دارند که کشته می‌شوند اما مرگ را بر تسلیم ترجیح می‌دهند:

از ایران سپه بود مردی هزار / همه نامدار از در کار زار

رده بر کشیدند ایرانیان / بیستند خون ریختن را میان

همه با سیاوش گرفتند جنگ / ندیدند جای فسون و درنگ

کتون خیره گفتند ما را کشند / بیاید که تن‌ها به خون درکشند

بمان تا ز ایرانیان دستبرد / ببینند و مشمر چنین کار خرد

- سرآمد برایشان بر آن روزگار / همه کشته گشتند و برگشته کار (ج: ۳: ۱۴۵)

و رستم به اسفندیار می‌گوید:

که گوید برو دست رستم بیند / نیند مرا دست چرخ بلند

که گر چرخ گوید مرا کاین نیوش / به گرز گرانش بمالم دو گوش

من از کودکی تا شدستم کهن / بدین گونه از کس نبردم سخن

مرا خواری از خواهش و بپوش است / وزین نرم گفتن مرا کاهش است

(ج: ۲-۳: ۲۶۲)

وی بند را برای خود شکست و عار می‌داند و به هر فرمان

دیگر راضی است مگر بند:

ز من هرچه خواهی تو فرمان کنم / به دیوار تو رامش جان کنم

مگر بند کز بند عاری بود / شکستی بود زشت کاری بود

نبیند مرا زنده با بند کس / که روشن روانم بر این است و بس (ج: ۶: ۲۴۹)

۵. ترس از دشمن ننگ است زیرا ترس اصل و منشأ فرار و

تسلیم و شکست است. چون رستم از کیکاووس روی برمی‌تابد، گودرز به او می‌گوید که روی گرداندن تو از کاووس این شبهه را به دل‌ها می‌افکند که مگر تو از سهراب می‌ترسی و او می‌گوید:

بدو گفت اگر بیم دارد دلم / نخواهم که باشد ز تن بکسلم

از این ننگ برگشت و آمد به راه / گرازان و بویان به نزدیک شاه (ج: ۲: ۲۰۵)

۶. پهلوان ایرانی، جنگ نکردن در رکاب پادشاه و به میدان

رفتن شاه را برای خود ننگ می‌شمرد، زیرا پهلوان نگاهبان و مدافع مملکت و پادشاه است و وظیفه‌اش بلند نگاه داشتن نام و اعتبار میهن است و حفاظت از جان پادشاه. از این رو، هنگامی که کیخسرو و فرنگیس از توران به سوی ایران می‌آیند و سپاه افراسیاب در پی آنان است، کیخسرو آماده‌ی جنگ می‌شود و گیو را از درگیری باز می‌دارد اما گیو از کیخسرو می‌خواهد تا جنگ را به او واگذارد و به او می‌گوید:

اگر تو شوی دور از ایبر تباہ / نبینم کسی از در تاج و گاه

شود رنج من هفت ساله به باد / دگر آن که ننگ آورم بر نژاد (ج: ۳: ۲۱۸)

هنگامی که افراسیاب به کیخسرو پیش‌نهاد جنگ تن‌به‌تن می‌دهد، کیخسرو به رستم می‌گوید:

نبیره‌ی فریلون و پور پشتک / به آورد با او مرا نیست ننگ

بدو گفت رستم که ای شهریار / بدین در مدار آتش اندر کنار

که ننگ است بر شاه رفتن به جنگ / و گر هم نبرد تو باشد پشتک (ج: ۵: ۳۲۷-۸)

سازش با دشمن یکی از موارد ننگ برای پهلوانان ایرانی است، حتی اگر پهلوانان یا پادشاه با دشمن خویشاوند باشند، ساختن با او روا نیست

۷. سازش با دشمن یکی از موارد ننگ برای پهلوانان ایرانی

است، حتی اگر پهلوانان یا پادشاه با دشمن خویشاوند باشند، ساختن با او روا نیست. رستم، کیخسرو را - که افراسیاب نیای اوست - سوگند می‌دهد که پیوند خود را با او بهانه نکند و کین وی در دل داشته باشد (ج: ۳: ۷۶) سیاوش هنگامی که از پاسخ افراسیاب برای رفتن به توران آگاه می‌شود سخت ناراحت است زیرا باید دشمن را دوست بیندارد:

سیاوش یکی روی زان شاد شد / به دیگر بر از درد و فریاد شد

که دشمن همی دوست بایست کرد/ آتش کجا بردمد باد سرد؟ (ج ۳: ۷۶)
رستم حتی از پذیرفتن خلعت شاه مازندران نیز ننگ دارد:

تهمتن چو برخاست کاید به راه/ بفرمود تا خلعت آرند شاه

نپذیرفت از او جامه و اسب و زر / که ننگ آمدش زان کلاه و کمر (ج ۲: ۱۱۶)

نزد بیگانه کمر بستن برای پادشاه و پهلوان ایرانی، ننگی بزرگ است

۸. پهلوانان ایرانی در میدان جنگ با صداقت و مردانگی با دشمن روبه‌رو می‌شوند و گرد مکر و حيله‌گری و چاره‌سازی نمی‌گردند و سپاه دشمن را غافل گیر نمی‌کنند و شبیخون نمی‌زنند:

نه مردی بود چاره جستن به جنگ / نرفتن به رسم دلاور پلنگ

که در جنگ هرگز نسازد کمین / اگرچند باشد دلش بر زر کین (ج ۴: ۱۳۹)

کسی کاو بلا جست نمود آن بود / شبیخون نه کردار مردان بود

شبیخون نسازند گنداوران / کسی کاو گراید به گرز گران (ج ۴: ۹۱)

۹. پهلوان ایرانی شکست خوردن از دشمن را ننگی بزرگ می‌داند. کیخسرو، طوس را به سبب شکست از تورانیان زندانی می‌کند و رستم پس از شکست ایرانیان از تورانیان می‌گوید:

شوم کین این ننگ باز آورم / سر شیب را بر فراز آورم (ج ۴: ۱۲۰)

پهلوانان تورانی نیز شکست را برای خویش ننگ می‌دانند، ننگی که قابل جبران نیست. افراسیاب پس از شکست خوردن از رستم، زبان‌های این جنگ را برای پدرش بر می‌شمرد و از جمله می‌گوید:

بترزین همه نام و ننگ شکست / شکستی که هرگز نشایدش بست (ج ۲: ۶۸)

در نبرد رهام با اشکبوس، زمانی که رهام نبرد پهلوان تورانی را بر نمی‌تابد و روی به کوه می‌گذارد:

تهمتن بر آشفت و با طوس گفت / که رهام را جام باده‌ست جفت

به می در همی تیغ بازی کند / میان یلان سرفرازی کند

چرا شد کنون روی چون سندروس / سواری بود کم‌تر از اشکبوس (ج ۴: ۱۹۴)

پشت نکردن به جنگ یکی از افتخارات پهلوانان شاهنامه است. بیژن، هنگامی که در توران خود را در محاصره‌ی ترکان می‌بیند، می‌گوید:

وگر خیزد اندر جهان رستخیز / نبیند کسی پشتم اندر گریز (ج ۵: ۲۵)

۱۰. بعضی از پهلوانان ایرانی، در نبرد یا در کشتی با پهلوانان دشمن، روبه‌رو شدن با یک پهلوان را ننگ می‌دانسته‌اند و با دو پهلوان بر می‌آویخته‌اند. این نکته در بخش پهلوانی شاهنامه، در دو موضع دیده می‌شود. یکی آن‌جا که پیلسم پهلوان تورانی رستم را به نبرد فرا می‌خواند:

چو بشنید گیو این سخن بر دمید / برد دست و تیغ از میان برکشید
بدو گفت. رستم به یک ترک جنگ / نسازد همانا که آیدش ننگ (ج ۳: ۱۸۵)
در داستان سیاوش نیز آن‌جا که قرار می‌شود سیاوش با پهلوان تورانی کشتی بگیرد، از کشتی گرفتن با گرسوز - ظاهراً بنا به مسائل سیاسی - سرباز می‌زند:

نیوشنده بودند لب با گره / به پاسخ پیامد گروهی زره

منم گفت شایسته‌ی کارکرد / اگر نیست او را کسی هم نبرد

سیاوش ز گفت گروهی زره / آبرو کرد پرچین رخان بر گره

بدو گفت گرسوز ای نامدار / ز ترکان لشکر ورا نیست یار

سیاوش بدو گفت کز تو گذشت / نبرد دلیران مرا خوار گشت

از ایشان دو یل باید آراسته / به میدان نبرد مرا خواسته (ج ۳: ۴-۱۲۳)

۱۱. پهلوانان ایرانی، به اسب و ابزار جنگی خود دل‌بستگی بسیار دارند. اگر اسب یا سلاح جنگشان گم شود یا به دست دشمن بیفتد، باعث ننگ آنان است. در آغاز داستان رستم و سهراب زمانی که رخش رستم گم می‌شود:

همی گفت کاکتون پیاده دوان / کجا بویم از ننگ تیره روان

چه گویند گردان که اسبش که برد / تهمتن بدین سان نخفت و بمرد

کنون رفت باید به بیچارگی / سپردن به غم دل به یک‌بارگی (ج ۲: ۱۷۲)

بهرام فرزند گودرز، از این‌که تازیانه‌اش به دست ترکان بیفتد ننگ دارد:

دوان رفت بهرام نرد پدر / که ای پهلوان یلان سر به سر

بدان‌گه که آن تاج برداشتم / به نیزه به ابر اندر افراشتم

یکی تازیانه ز من گم شده است / چو گیرند بی‌مایه ترکان به دست

به بهرام بر چند باشد فسوس / جهان پیش چشمش شود آنبوس

نشسته بر آن چرم نام من است / سپهدار بیران بگیرد به دست

شوم تیز و تازانه باز آورم / اگر چند رنج دراز آورم (ج ۴: ۱۰۱)

پهلوانان ایرانی، اگرچه دلاور و جنگاورند و پای بندنام و ننگ خویش‌اند، از آن‌جا که انسان‌اند، گاهی مغلوب ضعف‌های بشری خویش‌اند

و چون گیو و گودرز - برادر و پسر - او را منع می‌کنند و گیو می‌گوید من تازیانه‌های متعدد دارم، یکی از آن‌ها را به تو خواهم داد:

چنین گفت با گیو بهرام گرد / که این ننگ را خرد نتوان شمرد

شما را ز رنگ و نگار است گفت / مر آن‌ها که شد نام با ننگ جفت (ج ۴: ۱۰۲)

۱۲. نزد بیگانه کمر بستن برای پادشاه و پهلوان ایرانی، ننگی بزرگ است. دارا در مورد پذیرفتن حکومت اسکندر می‌گوید:

سرانجام گفت این ز کشتن تر / که من پیش رومی بندم کمر

ستودان مرا بهتر آید ز ننگ / یکی داستان زد بر این مرد سنگ
که گر آب دریا بخواهد رسید / در او قطره باران نیاید پدید (ج ۶: ۳۹۷)
پیران، پهلوان تورانی در پاسخ پیام گودرز می گوید:

مرا مرگ بهتر از آن زندگی / که سالار باشم کنم بندگی (ج ۵: ۱۰۰)

این همه کوشش و تلاش برای آن است که نام پهلوان، بلند و جاوید و با اعتبار باقی بماند و دوست و دشمن رفتار او را پسندند و وی را گرد و بزرگ بشناسند و بر او خرده نگیرند:

مرا مرگ نامی تر از سرزنش / به هر جای بیفاره‌ی بد کنش (ج ۴: ۱۴۰)

۱۳. اگرچه در شاهنامه ازدواج‌هایی برون طایفه‌ای دیده می‌شود، مانند ازدواج زال و رودابه و بیژن و منیژه و ازدواج سیاوش با دختر پیران و افراسیاب و... اما از مجموع دوران پهلوانی شاهنامه چنین برمی‌آید که اصل نژاد از پدر است. به همین سبب در مواردی پهلوانان ایرانی با دختری تورانی یا رومی ازدواج می‌کنند و در بیش تر این موارد، دختر عرق و خوی دشمنی خود را فراموش می‌کند و مهر همسری، وی را به خاندان شوهر متعلق می‌سازد. جز سودابه که ننگ و رسوایی به بار می‌آورد، سایر ازدواج‌های برون طایفه‌ای سرانجامی نیکو دارد. اما به هر تقدیر، هر یک از طرفین - ایرانیان و توریان - معمولاً از ازدواج دخترانشان با پهلوانان دشمن ننگ دارند، به خصوص که اگر دو کشور با یکدیگر در جنگ و خصومت باشند. افراسیاب از روابط بیژن و منیژه سخت آشفته است و پس از دست‌گیری بیژن، به بیژن می‌گوید:

نبینی کزین بد هنر دخترم / چه رسوایی آمد به پیران سرم
همان نام پوشیده رویان من / از پرده بگسترد بر انجمن
کزین ننگ تا جاودان بر سرم / بختند همی کشور و لشکر
چنویابد از من رهایی به جان / گشایند بر من ز هرسو زبان
به رسوایی اندر بمانم به درد / بیایم از دیدگان آب زرد (ج ۵: ۳۲)

در داستان زال و رودابه نیز این چنین می‌توان برداشت کرد. اما در شاهنامه موردی نمی‌توان یافت که دختری ایرانی به همسری یکی از پهلوانان دشمن درآمده باشد. خطاب گرد آفرید به سهراب، تجلی‌گاه این عقیده است:

بختدیلو او را به افسوس گفت / که ترکان ز ایران نیابند جفت (ج ۲: ۱۸۹)

۱۴. مورد دیگری که در شاهنامه ننگ شمرده شده است - اگرچه مربوط به جنگ و قومیت و ملیت نیست - فرزند غیرعادی داشتن است. هنگامی که زال به دنیا می‌آید و مویش سفید است، سام از او ننگ دارد و این خصلت او را خصلت دیو می‌داند:

بیچند همی تیره جانم ز سرم / بجوشد همی در دلم خون گرم
چو آیند و پرسند گردن‌کشان / چه گویم از این بچه‌ی بد نشان
از این ننگ بگنارم ایران زمین / نخواهم بر این بوم و بر آفرین (ج ۱: ۱۳۹)

در پایان این بحث، این نکته نیز گفتنی است که پهلوانان ایرانی اگرچه دلاور و جنگاورند و پای بندنام و ننگ خویش‌اند، از آنجا

که انسان‌اند، گاهی مغلوب ضعف‌های بشری خویش‌اند. به همین سبب گاهی آن‌چه را ننگ می‌شمرند، خود مرتکب می‌شوند. کندن رستم گوش‌های کشاورز مازندرانی را از این نمونه است. فرار از میدان جنگ نیز در شاهنامه نمونه‌هایی دارد. رستم چون از اسفندیار عاجز می‌شود می‌گریزد و همو، اگرچه پیمان‌شکنی را ننگ می‌داند، اما به سهراب می‌گوید که در آئین ما، کشتن دشمن پس از بر زمین زدن نخستین، روا نیست؛ اما خود چندان‌که سهراب را بر زمین می‌زند، او را با خنجر آبگون می‌کشد و در واقع به پیمان‌شکنی و مکر روی می‌آورد. این ضعف‌ها، به خصوص از نظر عادی بودن حوادث و وقایع، قابل توجه است، زیرا خواننده با قوت‌ها و ضعف‌های پهلوانان همراه است و با آنان بیش تر احساس صمیمیت می‌کند. دیگر آن‌که هر چند فردوسی به پهلوانان بسیار عشق می‌ورزد و می‌خواهد به آنان شخصیتی والا ببخشد اما از ضعف‌های آنان نیز چشم فرو بسته است و این، بی‌گمان نشان صدق و راستی وی می‌تواند باشد.



تجلی عشق در حماسه با نثر

چکیده



داستان حماسی بیش تر شرح جهان گیری یا دست کم جهان داری پادشاهان است و جنگ و ستیز و نبرد پهلوانان و تیغ زنی و تیراندازی جنگ آوران. اگر در این گونه داستان ها گفت و گویی از بزم آرابی و مهرورزی و عاشقی در میان می آید بهانه ای است برای بقای نسل پهلوانان و ادامه یافتن جنگ های پایان ناپذیر برای کسب افتخار و سیادت و تأمین رفاه و آسایش و امنیت ملت ها. این داستان های عاشقانه در کتاب های حماسی چندان فراخ دامن و گسترده نیستند و معشوق پهلوانان سایه وار چند لحظه ای در صحنه جلوه گری می کند، سپس کنار می رود و باز عرصه ی هنرنمایی را به پهلوانان وا می گذارد. به جرئت می توان گفت در طول حیات بشر همه ی دل مشغول های وی به عشق بوده و همیشه، میدان جنگ راهی به سوی عشق داشته است و این پدیده همان است که پهلوانان نامی و یلان نامدار بارها در مقابل عشق به زانو درآمده اند.

دیگر ز پهلوانی رستم سخن مگو / زیرا که عشق از همه کس پهلوان تر است فروغ بسطامی

با نیم نگاهی به دلدادگان نامدار در آثار حماسی ملی ایران تا قرن ششم، در داستان های عاشقانه ی این آثار مانند گشتاسب و کتابون، جمشید و دختر کورنگ شاه، بیژن و منیژه، عروسی فرنگیس و سیاوش، عشق کمرنگ سهراب به گرد آفرید، سوز و گداز عشق زال و رودابه و مهر و محبت رستم و تهمینه می توان دریافت که عشق چون آب زلال جوشان از چشمه ساران پاک و روح پرور هم چنان جاری است و مانند شبنم صبحگاهی بر چهره ی گل، دل انگیز و پاکیزه و چون زرناب بی غل و غش جلوه گر است و بسیار پاک و نجیبانه و با شرم و آزر و عاری از هرگونه ریا و تزویر و بی وفایی نمود دارد و بدون شک آرام بخش دل و جان و مانند خورشید گرمازا و سوزان است. با شناخت منطق فکری و عقیده ی دینی و مذهبی و دل بستگی ملی شاعران، تیلور عشق پاک و عاطفه ی زلال و شفاف در افکار و آثار شاعران حماسه سرای ملی مانند گرشاسب نامه، گشتاسب نامه، بیژن نامه، برزنامه و به ویژه شاهکار فنناپذیر حکیم ابوالقاسم طوسی، قابل احساس است.

نویسنده، داستان عشق های شاهنامه را در سه دسته طبقه بندی کرده است. عشق هایی که به ازدواج انجامیدند، عشق هایی که ناکام و کم رنگ برده اند و عشق های آلوده و ناپاک. سپس به بررسی و تحلیل آن ها پرداخته و به مناسبت، ابیاتی از شاهنامه درباره ی آنان نقل کرده است.

کلواژه ها

حماسه، عشق، جلوه های عشق، ازدواج، ناکامی، آلودگی

علی اکبر امامی
کارشناس ارشد دانشکده آثار و مفاصل شاهنامه

این شاعران توانا در هیچ جای آثارشان، چه در برابر دشمن و چه در حضور دوست، از جاده‌ی عفاف و زیان پاک منحرف نشده‌اند و در بارگاه بلند عشق، آثار خیانت و دورویی جایگاهی ندارد. آنان مهیج‌ترین صحنه‌های عاطفی را، با زبانی شیوا و واژه‌هایی پر از شرم و حیا، خلق کرده‌اند. آنان عشق را بازچه ندانسته و معتقدند که برای رسیدن به آن، تحمل سختی و مشقات و مبارزه با مسائل مهم و حاد زندگی لازم است. بسا این اوصاف، می‌توان گفت که این همه وفا و مهرورزی و ایثار و سوز و گداز عشق، که در این آثار موج می‌زند همه ساخته و پرداخته‌ی ذهن فعال حماسه‌سرایان نامدار است و می‌توان گفت که این شاعران نه تنها حماسه‌پردازند؛ بلکه شاعر تغزلی چیره‌دست نیز هستند.

انواع عشق‌های مجازی حماسه‌های ملی

از جلوه‌های زندگی بشری، عشق و روابط عاشقانه است که پهلوانان نیز به دلیل فطرتی که خداوند در وجود آن‌ها گذاشته است، از این جنبه‌ی انسانی بی‌بهره نیستند. بنابراین، شاعران حماسی رزم و بزم را درهم آمیخته‌اند و سوز و گداز عشق و عاشقی را همراه جنگ و ستیز، همیشه حماسه کرده‌اند.

به جرئت می‌توان گفت در طول حیات بشر همه‌ی دل‌مشغول‌های وی به عشق بوده و همیشه، میدان جنگ راهی به سوی عشق داشته است

«در حماسه‌های ملی عشق و دلدادگی از نوع عشق‌های مجازی - بین دختر و پسر - هر چند که به عنوان امری جانبی بیان می‌شود از اهمیت خاصی برخوردار است.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۱: ۱۱-۴). بسا نگاهی به داستان‌هایی از حماسه‌های ملی، که محور آن‌ها عشق و دلدادگی است، می‌توان آن‌ها را به‌طور کلی به چند دسته تقسیم نمود که عبارت‌اند از:

الف) داستان عشق‌هایی که پیامد آن‌ها به ازدواج انجامید، مانند زال و رودابه، رستم و تهمنه، بیژن و منیژه، اردشیر و گلنار، خسرو و شیرین، گشتاسب و کتابون، جمشید و دختر کورنگ‌شاه و... زنان عاشقی که ذات هستی خویش را به دلیری عرضه می‌کنند و آگاهانه به عشق مقدس پاسخ می‌دهند.

در داستان‌های عشق‌های حماسی، به‌ویژه عشق‌های شاهنامه (به غیر از داستان عشق سودابه دختر شاه هاماوران به سیاوش و داستان عشق شیرویه به شیرین)، در عین برهنگی بسیار پاک و نجیبانه‌اند (اسلامی ندوشن، زندگی و مرگ پهلوانان: ۱۲۴).

رودابه دختر مهرباب کابلی، نادیده دلپاخته‌ی زال می‌شود، او در

پروردن و باور کردن عشق خود به زال کم‌ترین تردیدی به دل راه نمی‌دهد. رودابه، دختر مهرباب‌شاه، با شنیدن توصیف زال عاشق او می‌شود. در دل او عشق و آرزو جای خرد نمی‌نشیند.

دل زال یک‌باره دیوانه گشت / خرد دور شد عشق فرزانه گشت
شاهنامه ۱۸۱۶۵

دختر مهرباب کابلی که عشق بر او چیره می‌شود و نمی‌تواند جلوی این عشق و سوز و گداز را که بر او مستولی شده است بگیرد، بدون احساس شرم، عشق خود را به کنیزکانش آشکار می‌کند.

که من عاشقم هم‌چو بحر دمان / ازو بر شده موج تا آسمان
پر از پور سام است روشن دلم / به خواب اندر اندیشه زو نگسلم
همیشه دلم در غم مهر اوست / شب و روزم اندیشه‌ی چهر اوست
شاهنامه ۱۷۱۶۶

به هر حال، رودابه به هنگام شنیدن شوکت، شجاعت، هنر و قدرت زال شیفته او می‌گردد و به بیان زیبایی قدمعلی سرامی (۱۳۶۸: ۵۰۸)، که این عشق و علاقه را «عشق از راه گوش» نامید، به هم دل‌بسته می‌شوند و هر چند مخالفت‌هایی در این راه وجود دارد ولی رودابه به عشق خود اصرار می‌کند.

به بالای من پور سام است زان / ابا بازوی شیر و با برز و بال
گرش بیرخوانی همی گر جوان / مرا او به جای تن است و روان
مرا مهر او دل ندیده گزید / همان دوستی از شنیده گزید
برو مهربانم نه بر روی و موی / به سوی هنر گشتمش مهر جوی
همان ۴۱۶۷

استاد توس، سرایتده‌ی زیباترین داستان - رودابه و زال -، تأکید می‌کند که از راه گوش هم می‌توان نهال مهر و عشق را کاشت و آمادگی روحی و ذهنی فراهم کرد و چه زیبا بیان می‌کند که «همان دوستی از شنیده گزید».

با تأمل و تفکر در بیت آخر می‌توان این‌گونه برداشت کرد که در فرهنگ باستان ایران گاهی نقش و نگار و زیبایی صورت تا حدودی بی‌ارزش می‌شود و فقط ارزش معنوی و هنر و توان معشوق در نظر گرفته می‌شود و زیبایی و نگار به صورت امری جانبی قرار می‌گیرد. زال نیز عشق رودابه را می‌پذیرد و شادمانه پیام می‌فرستد و آرزوی دیدار می‌کند. رودابه، که آرزویی جز این ندارد، پنهان از پدر و مادر بزمی می‌آراید و شبانه زال را به کاخ دعوت می‌کند. دیدار پنهانی این دو دل‌ساده‌ی جوان از زیباترین قطعات غنایی شاهنامه است و در هنگام دیدار آن دو، ابتدا رودابه:

درد جهان آفرین بر تو باد / خم چرخ گردان زمین تو باد

بیاده بدین سان ز پرده‌سرای / برنجیدت این خسروانی دو پای ۳۴۱۷۰

زال، پس از شنیدن سخنان رودابه، ابتدا از خداوند تشکر و قدردانی می‌کند و بعد از دعایی بلند در حق عاشق نورسیده، به او خوش آمد می‌گوید. این خوش‌آمدگویی عاشق را از زمین به عرش برین می‌برد و از شدت عشق و شادمانی این‌که به آرزوی

خود رسیده است، از خود بی خود می شود و وقتی نگاه می کند و خورشید رخ را در پشت بام کاخ می بیند با بیسان و لحنی عاشقانه و همراه با سوز و گداز می گوید:

چنین داد پاسخ که ای ماه چهر / درودت ز من آفرین از سپهر
همی خواستم تا خدای جهان / نماید مرا رویت اندر نهان
کنون شاد گشتم به آواز تو / بدین [نغمه] گفتار با ناز تو ۲۱۷۱

... این عشق سرانجام پیروز می شود و آن گاه بر آیین و کیش عقد می بندند و فردوسی با آوردن و ذکر این داستان دلدادگی اولاً می خواهد از زبان رودابه زال را آن چنان مورد وصف و ستایش قرار دهد که برتر از همه ی تاجداران است. ثانیاً نشان دهد که زال در عرصه و میدان زندگی، پهلوانی بزرگ، با روح و قلبی چون دریا و مردی بی همتاست. افزون بر آن می خواهد با آفرینش هنر این عشق زیبا بهترین، محبوب ترین و بزرگ ترین یل نامدار شاهنامه را که میوه ی این عشق است در این اثر باستان وارد کند (جوانشیر، ۱۳۶۰: ۳۲۰).

در فرهنگ باستان ایران گاهی نقش و نگار و زیبایی صورت تا حدودی بی ارزش می شود و فقط ارزش معنوی و هنر و توان معشوق در نظر گرفته می شود

عادی پدید آید. تهمینه عشقش را به رستم در کمال صداقت و در نهایت آشکاری بیان می کند.

یکی آن که بر تو چنین گشته ام / خرد را ز بهر هوا کشته ام
و دیگر که از تو مگر کردگار / نشانند یکی بوم اندر کنار

مگر چون تو باشد به مردی و زور / سپهرش دهد بهره کیوان و هور ۲۸۱/۱۷۴

«تهمینه هم عاشق رستم و هم عاشق سهراب فرزند دلیر خود است. عشق با آگاهی، در وجود و ذات تهمینه به بار می نشیند و قلب و اندیشه ی او را حاکم می شود. او با در اختیار گرفتن رستم و به امید سهراب! همه ی مناسبات معمول را در هم می ریزد و از قانون عشق پیروی می کند. او این عشق آگاه را چنان به فرزند خود انتقال می دهد تا فردوسی بتواند اسطوره ی این عشق فروزان را در دل زمینیان تا جاودان بکارد.» (ناظری، ۱۳۶۹: ۱۹۹).

و عشق بیژن پهلوان ایرانی، بعد از آن که گرگین از سر حسادت، دام زبان در پیش او می گسترد و می گوید:

یکی جشنگاه است زیر نه دور / به دو روزه راه اندر آید به تور
بری چهره بینی همه دشت و کوه / زهر سو نشست به شادی گروه

شاهنامه / ۳۴۷ / ۳۰۹

آن گاه، چندان از زیبایی این جشنگاه، که در مرز توران است و از پری چهرگان فراوان و نیز از منیژه دختر افراسیاب، سخن می گوید که بیژن جوان به او دل می بندد. (فروتن: ۲-۱۶۱)

منیژه نیز در راه عشق به بیژن دست از پای نمی شناسد. با توجه به این که دختر پادشاه است و در ناز و نعمت به سر می برد و می داند که با این دل بستگی باید از این ناز و نعمت دربار دست بشوید و با لحنی زار و ژولیده کاسه ی گدایی برای تأمین خوراک و زنده نگه داشتن عاشقش به دست گیرد. منیژه، رودابه، تهمینه و بعضی دیگر از زنان شاهنامه تنها یک بار و برای همیشه عاشق می شوند و تخم عشق را در روی زمین می پراکنند. آری مهرورزی شکوفای بیژن و منیژه و توصیف فرنگیس که چهره ی والای زنان و الگویی از عشق است و پهلوانان نامداری چون گشتاسب که ثمره ی عشق نهایی و پاک جمشید و دختر کورنگ شاه است از همین عشق هایی هستند که به ازدواج انجامیدند.

ب) داستان عشق های ناکام و کمرنگ از جمله عشق سهراب و گردآفرید

گردآفرید، دختر ایرانی، در لباس رزم به مقابله ی سهراب می آید ولی عرصه ی رزم به میدان عشق مبدل می شود و آن دو، در میدان رزمی که مقابل همدیگر قرار گرفته اند، به هم عشق می ورزند. «ولی گردآفرید، به زیرکی و پختگی طبیعی که دختران دارند، خوب می داند که پسر از دوری او غمگین خواهد شد، این است که از راه مهر به سهراب می گوید دل تنگ میاش من

از عشق های دیگری که پایان خوش دارد عشق رستم و تهمینه است. در این قصه تهمینه حتی از رودابه جسورتر است، به طوری که جسارت عاشقانه را با پاکدامنی می آمیزد و گوی سبقت را از همه ی دلدادگان می رباید و دست به عملی می زند که شاید با ملاک و معیارهای کنونی قابل توجیه نباشد و از دوشیزه های پرده نشین انتظار نمی رود. به راستی چه چیزی دختر را که رویش را «آفتاب ندیده» به بالین پهلوانی می کشاند که تنها وصف او را از شنیده ها شنیده است. این توصیفات، که تهمینه از رستم می شنود، همه بیانگر قدرت بی حد و حصر و زیاد یال و کویال است. تهمینه که نادیده رستم را برای عشق خود برمی گزیند و با تمام وجود این عشق را در وجودش پرورش می دهد عشقش بوی آینده نگری می دهد، «پرورش نسل قادر» (رضوی، ۱۳۶۹: ۹۱)، پسری که مانند رستم باشد و این آرزو او را برای هرگونه اتهام و سرزنش و شاید مشقات و سختی های فراوان آماده می کند. هدف او برتر از اهمیت دادن به این نوع اتهامات، سرزنش ها و صحبت هاست. آری بدون شک جایگاه تهمینه در این عشق «مادری» است نه «همسری». میوه ی عشقی چنین آتشین از سوی تهمینه به رستم، یل نامدار سیستانی، سهراب است و پهلوانی چون سهراب ممکن نبود از ازدواج های

زناگاه روی سیاوش بدید/ پر اندیشه گشت و دلش برمد
چنان شد که گفتی طراز نخ است / و گر پیش آتش نهاده بخ است
۱۷. ۱۶/۲۰۵

... سودابه وقتی نمی‌تواند سیاوش را به چنگ آورد، در برابر این ناکامی، آبرو، شرف، مقام، موقعیت اجتماعی و حتی زندگی و مرگ سیاوش نیز برایش بی‌اهمیت می‌شود.

عشق ناپاک و آلوده‌ی سودابه به سیاوش اکنون تبدیل به کینه و نفرت و انتقام می‌شود و سودابه می‌خواهد سیاوش را به عجز و لابه و ادا کند. برای او فرقی ندارد که سیاوش در بستر گناه‌آلود او و آغوش سکرآورش به عجز و التماس بیفتد و تسلیم وی شود یا در پای چوبه دار اولی بعد از آزمودن‌های سیاوش و اثبات بی‌گناهی او، بار دیگر پاکسی، جوان‌مردی و احساس پاک او جلوه‌گری می‌کند و به رخ همگان کشیده می‌شود و از پدر بخشش سودابه را تقاضا می‌کند.

به فرجام کار او پشیمان شود/ ز من بیند او غم جو بیجان شود

سیاوش چنین گفت با شهریار / که دل را بدین کار رنجه مدار

به من بخش سودابه را زین گناه / پذیرد مگر پند و آید به راه ۲۶/۱۲۱۶

و دیگری عشق ناپاک شیرویه به شیرین - زن پدر - است که دو نقطه‌ی مقابل یکدیگرند و مایه‌ی اصلی و موضوع‌شان عشق حرام است که سرانجام به ناکامی می‌کشد و در هر دو داستان به مرگ قهرمانان زن می‌انجامد. شیرین خودکشی می‌کند و بعدها نیز سودابه به تیغ رستم به هلاکت می‌رسد.

گردآفرید، دختر ایرانی، در لباس رزم به مقابله
سهراب می‌آید ولی عرصه‌ی رزم به میدان عشق
مبدل می‌شود

قسمت تو نبودم، (فضل‌الله، ۱۳۷۴: ۲۴۱)

بخندید و او را به افسوس گفت / که ترکان ز ایران نیابند جفت

چنین بود و روزی نبودت ز من / بدین درد نمکین مکن خویشتن ۲۲/۱۷۹

گردآفرید به سهراب می‌گوید با این زور بازو و کتف و یال که تو داری هیچ پهلوانی همتا و مانند تو نیست. گمان ندارم تو از نژاد ترکان باشی. تو رفتار بزرگان داری. در ادامه، گردآفرید از روی عشق و علاقه‌ای که به سهراب دارد به او می‌گوید:

همانا که تو خود ز ترکان نه ای / که جز بافر این بزرگان نه ای

بدان زور و بازوی و آن کتف و یال / نداری کس از پهلوانان همال

دریغ آیم کاین چنین یال و سفت / همی از یلنگان بیاید نهفت ۲۴/۱۷۹

این گفته‌های گردآفرید، علاوه بر رسالت گرد ایرانی، که سهراب را از جنگ با ایران بر حذر می‌دارد، عشق و محبتش را هم به سهراب آشکار می‌سازد، ولی این عشق کم‌رنگ سهراب و گردآفرید با این جمله‌ی گردآفرید به سهراب، که «ترکان ز ایران نیابند جفت» به بن‌بست می‌رسد و ناکام می‌ماند.

از جمله عشق‌های آلوده و ناپاک، عشق آلوده سودابه
- زن پدر سیاوش - به سیاوش و عشق ناپاک شیرویه
به شیرین - زن پدر - است

منبع

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی. چهار سخن گوی و جدان ایران «فردوسی، مولوی، حافظ و سعدی»، نشر قطره، تهران، ۱۳۸۱، ج ۲۰۱، بیگدلی، غلام‌حسین، چهره‌ی اسکندر در شاهنامه فردوسی و اسکندرنامه‌ی نظامی، انتشارات آفرینش، تهران، ۱۳۶۹، ج ۲۰۱، جوانشیر، ف.م. حماسه‌ی داد، بحثی در محتوای سیاسی شاهنامه فردوسی، انتشارات حزب توده‌ی ایران، تهران، ۱۳۶۰، ج ۴۰۲، رزمجو، حسین، انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵، ج ۵۰۲، قلمرو ادبیات حماسی ایران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۸۱، ج ۱، ۶۰۲، رضا، فضل‌الله، پژوهشی در اندیشه‌های فردوسی (دفتر ۱-۶) «تفسیر و تحلیل شاهنامه، برگزیده‌ی اشعار»، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۴، ج ۷۰۳، رضوی، سمود، در پیرامون شاهنامه (مجموعه مقالات)، انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران، پاییز، ۱۳۶۹، ۸۰، سراسی، قتمعلی، از رنگ گل تا رنج خار، انتشارات علمی و فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی، تهران، ۱۳۶۸، ج ۹۰۱، فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه‌ی فردوسی، انتشارات نشر قطره، تهران، ۱۳۷۷، ج ۱۰۰۳، فروتن، غ. فرهنگ، شاهنامه شاهنامه نیست، انتشارات آرزان، تهران، ۱۱۰۱، محجوب، محمد جعفر، آفرین فردوسی، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۱، ج ۱۲۰۱، ناظری، نعمت‌الله، پند و حکمت فردوسی در متن داستان‌هایش، انتشارات جاویدان خرد، مشهد، ۱۳۶۹، ج ۱

ج) داستان عشق‌های آلوده و ناپاک

این عشق‌های ناپاک و آلوده به گناه که در پی رنگ بودند و حاصل آنان جز رسوایی و ننگ و گناه چیزی دیگری نبود.

عشق‌هایی کز بی رنگی بود / عشق نبود عاقبت ننگی بود

عاشقان از درد زان نالیدانند / که نظر تا جایکه مالیدانند مثنوی ۲۰۶/۲۰۵۱

از جمله‌ی این عشق‌های آلوده، اظهار عشق آلوده‌ی سودابه - زن پدر سیاوش - به سیاوش است. سودابه دختر شاه هاماوران، که زنی جوان، سرزنده، هوس‌باز و عاشق‌پیشه است و همسر کیکاووس، پادشاهی پیر که دارای چندین زن و همسر و حرم‌سراست. سودابه، هنگامی که درگیری‌های احساسی و عاطفی و ستیز درونی با خود دارد، ناگهان در کاخ پادشاهی با جوانی بسیار زیبا، برازنده و با طراوت روبه‌رو می‌شود.



نگاه دیگری بر گذر سیاه از آتش



بررسی اول

بر اندیشه شد جان کاووس کی / از فرزند و سودابه‌ی نیکپی

در این بیت، این پرسش مطرح شده است که چرا سودابه، با وجود شخصیت منفی، به صفت «نیکپی» موصوف شده است؟ به زعم نویسنده‌ی محترم مقاله‌ی مذکور، یا باید لفظ شومپی را صورت اصیل و صحیح در این بیت دانست یا برای صفت نیکپی، لحن و بیان طنزآمیز و با گوشه و کنایه و طعنه در نظر گرفت. آشکار است در صورتی که کاربرد صفت شومپی در این بیت، به وزن آن آسیبی وارد نمی‌کند، استفاده از صفت نیکپی، از دید حکیم توس، باید دلیلی موجه داشته باشد. از این رو در این بخش، با در نظر گرفتن صفت نیکپی به عنوان صورت درست بیت، دلیل این شاعر گران قدر جست‌وجو می‌شود:

۱. به واسطه‌ی واو عطف میان فرزند و سودابه، صفت نیکپی به فرزند نیز معطوف است. در نتیجه، نیکپی تنها به وصف سودابه نمی‌پردازد و فرزند (سیاوش) را نیز در برمی‌گیرد.
۲. حکیم توس، در توصیف شخصیت‌های نابه‌کار نیز از صفات نیک، بهره برده است. برای نمونه، گرسیوز از منفی‌ترین چهره‌های شاهنامه است. اما در شاهنامه از او به وصف نیک‌نام و نیک‌خواه یاد شده است.

فرستاده آمد ببادش پیام / ز شاه وز گرسیوز نیک‌نام (داستان سیاوش: ۸۷۳)

وزان روی گرسیوز نیک‌خواه / بیامد بر شاه توران سپاه (همان: ۹۱۷)

۳. وصف شخصی به یک صفت خاص، به موقعیت شخصیت در داستان وابسته است. چنان‌که وصف گرسیوز به دو صفت نیک‌نام و نیک‌خواه پیش از آشکار شدن کینه‌ورزی او نسبت به سیاوش صورت گرفته است و پس از آن از او با صفت کینه‌جوی یاد می‌شود. یا در همین داستان سیاوش، از زبان افراسیاب، گیو و کیخسرو «دیوزاد» خوانده می‌شوند.

حکیم

در شماره‌ی ۳۸ این مجله، مقاله‌ای با عنوان شرح دشواری‌های درس «گذر سیاوش از آتش» چاپ شده بود که به برخی از این دشواری‌ها پرداخته بود. این نوشتار تلاش دارد، ضمن تبیین ریشه آئینی گذر سیاوش از آتش، برخی موارد ذکر شده در مقاله مذکور را بررسی کند.

کرواژه‌ها

سیاوش. گذر از آتش. سوگند. نیکپی، مغز

سنگینه‌های کوچکی
از اشعار اوستا، زان و ادب فارسی

وصف سودابه با صفت نیکویی نیز از آن‌روست که این بیت در اصل جزئی از اندیشه‌ی کاووس است که هنوز از گناهکاری فرزند یا همسرش که چون خون و مغز و جزئی از وجود اویند، در تردید است. در ذهن او، سودابه نه جادوگری خیانتکار، که همان شاه‌دخت زیبایی است که در تنهایی و سختی زندان هاماوران او را همراهی می‌کرد.

بررسی دوم

چو فرزند و زن باشدم خون و مغز / که را بیش بیرون شود کار نغز

ظاهراً اختلاف در مصراع دوم است. در توضیح این بیت، در کتاب به معنایی مفهومی بسنده شده است: دیگر برای کسی عجیب‌تر از این خواهد بود؟ (کاووس در گفت‌وگویی با خود به کنایه و تمسخر می‌گوید: از این بدتر هم می‌شود؟) برای یافتن معنای بیت باید به اجزای تشکیل‌دهنده‌ی بیت توجه کرد. فعل «بیرون شود» در فرهنگ‌ها دارای معنای خاصی نیست و همگان آن را دارای معنایی آشکار و بدیهی می‌دانند و از آوردن معنایی برای آن پرهیز کرده‌اند. در این بیت فعل «بیرون شود» هم‌سوی معنای اصلی‌اش، معنایی کنایی یافته است. تصویر این فعل به ترتیب خارج شدن، در معرض دید قرار گرفتن، بر ملا شدن، آشکار شدن و نیز سر زدن را به ذهن متبادر می‌کند. با کمی تأمل به‌نظر می‌رسد آشکار شدن، ما را به مقصود برساند. واژه‌ی نغز نیز به خوب، نیک، نیکو، بدیع و عجیب، شیوا، شایسته، مطبوع و... معنا شده است. از سوی دیگر مصراع دوم در نسخ چاپی به دو صورت ضبط شده است:

- که را بیش بیرون شود کار نغز
- که را پیش بیرون شود کار نغز

در این صورت با در نظر گرفتن موارد ذکر شده و فضای موردنظر بیت‌ها، که ذهن آشفته، نگران و سرگردان کاووس را می‌نمایاند، بیت را به چند صورت می‌توان معنا کرد:

الف) صورت ضبط شده «که را بیش بیرون شود کار نغز»

۱. در حالی که زن و فرزندم، چون خون و مغز من و جزئی از وجود من‌اند، شایستگی کدام‌یک بیش‌تر بر من آشکار خواهد شد؟
۲. در حالی که زن و فرزندم چون خون و مغز من، جزئی از وجود من‌اند (نابه‌کار باشند)، چه کسی بیش از آنان کار شایسته، نیک، پسندیده انجام خواهد داد؟ (از چه کسی می‌توان بیش از این انتظار داشت؟)

۳. می‌توان با در نظر گرفتن کلمه‌ی نغز به معنای عجیب، هم‌چون توضیح کتاب این‌گونه نتیجه گرفت که برای چه کسی کاری عجیب‌تر از این اتفاق خواهد افتاد (سر خواهد زد).

ب) صورت ضبط‌شده «که را پیش بیرون شود کار نغز»

می‌توان بیت را موقوف‌المعانی و وابسته به بیت ماقبلش دانست که کاووس نگران قضاوت مردم درباره‌ی پادشاهی و شخصیت خود است و بیت را این‌گونه معنا کرد:

در حالی که زن و فرزندم چون خون و مغز جزئی از وجود من‌اند، پیش که (نزد که) حقیقت و بی‌گناهی من در این ماجرا آشکار خواهد شد؟ شاید معمای بیت در این نکته نهفته باشد و آن معنای کلمه‌ی نغز در این بیت است. همان‌طور که ذکر شد، معنایی که برای نغز در نظر گرفته می‌شود معنایی است از قبیل خوب، نیک، نیکو، زیبا، بدیع، شیوا، شایسته، ملایم، مطبوع، عجیب، لطیف، شاداب و شیرین. اما در فرهنگ دهخدا ذیل نغز، معنایی متفاوت نیز آمده است: برآغالیدن قوم را و تباهی افکندن بین‌قومی. از این‌رو، بیست معنایی این‌چنین نیز می‌یابند؛ در حالی که زن و فرزندم چون خون و مغز من‌اند، تباهی و فساد از کدام‌یک سر زده است؟ (تباهی و فساد کدام‌یک آشکار می‌شود؟) با این حال، هنوز این پرسش باقی است که معنای اصلی این بیت کدام‌یک از موارد بالاست و آیا در این گذر به معنای اصلی اشاره شده است؟ از این‌رو شاید بهتر باشد، برای کشف مفهوم بیت، گریزی به داستان بزنیم. این ابیات هنگامه‌ای را به وصف می‌کشد که فاجعه‌ای چنین نابه‌نگام، کاووس را به اندیشه‌ای سخت فرو برده است:

پر اندیشه شد جان کاووس کی / ز فرزند و سودابه‌ی نیکویی

کزین دو یکی مگر شود نابه‌کار / از آن پس که خواند مرا شهریار

چو فرزند و زن باشدم خون و مغز / که را بیش، بیرون شود کار نغز

ذهن او به یک‌باره در گردابی سخت غوطه می‌خورد. نیکویی، مهر و محبتی که از هر دو به دل دارد، ترسی که از گناهشان به جانش افتاده، تردیدی که از خیانت هر یک دارد، نگرانی از پیش‌داوری مردم درباره‌ی تاج و تخت و... این همه را و بسیاری دیگر را در اندیشه دارد. از این‌رو به‌نظر می‌رسد این بیت، گنجایش همه‌ی معانی ذکر شده و معانی دیگری از این دست را دارد. چه این بیت هرگونه معنا شود، پاره‌ای از اندیشه‌ی کاووس را برمی‌تابد. جنبه‌ی ابهام‌آمیز این بیت، آشفتگی، نگرانی و بهت کاووس را به تمامی می‌نمایاند.

منابع

۱. بهار، مهرداد، پژوهشی در اساطیر ایران، ج ۱، انتشارات توس، ۱۳۶۲، ۲۰۰ دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه‌ی دهخدا، مؤسسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا، ۱۳۶۵، ۳۰۰ روزنبرگ، دنا، ۱۳۷۹، اساطیر جهان، ج ۱، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۹، ۴۰۰ سنگری، محمدرضا و همکاران، زبان و ادبیات فارسی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، ج ۹، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۲، ۵۰۰ موسوی، علی‌اصغر، گذر سیاوش از آتش، مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی ۸۲، ۱۳۸۶

وابسته‌ها

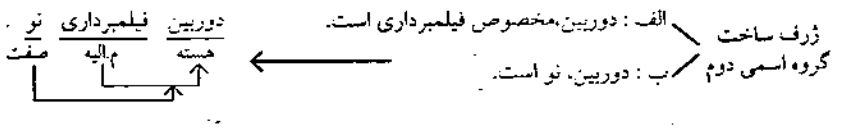
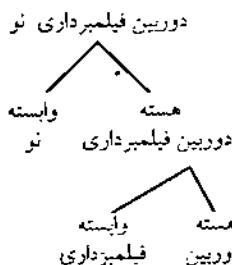
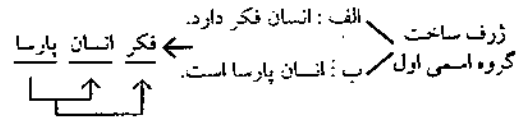
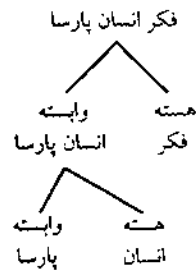
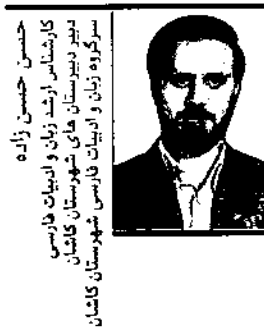
اصولاً هر هسته با وابسته آن، مانند مضاف و مضاف الیه، موصوف و صفت، هسته و بدل، هسته و متمم اسم، گشتارهایی از جمله های کوتاه ساده هستند که به صورت گروه های اسمی، مورد استفاده قرار می گیرند. گروه های اسمی " پدرم، فریدون" - " کیف قهوه ای" - "علاقه ی من به درس"، به ترتیب گشتارهایی از جملات ساده ی " پدرم فریدون است" - "کیف، قهوه ای است" - "من به درس علاقه دارم"، است. بنابراین، شناخت دقیق ژرف ساخت این گروه های اسمی، ما را در شناخت روابط بین واژه های این گروه ها از هسته و وابسته های آن و ترسیم نمودارهای پیکانی و درختی آنها یاری می دهد. در ترسیم نمودارهای گروه های اسمی، تنها نباید به شکل ظاهری ترتیب قرار گرفتن واژه ها توجه شود بلکه توجه به ژرف ساخت و وابستگی معنایی بین واژه ها، ارتباط درونی وابسته ها را نسبت به همدیگر و در نهایت ارتباط آنها را به هسته، دقیق تر مشخص می کند. گاه دو گروه اسمی با شکل ساختاری یکسان مثلاً (هسته + اسم، + صفت) می تواند ارتباط واژه های وابسته و در نتیجه ترسیم نمودارهای آنها متفاوت باشد. مثلاً در گروه اسمی "فکر انسان پارسا" با ساختار (هسته + اسم + صفت) واژه " پارسا" به عنوان صفت، وابسته انسان به عنوان مضاف الیه می باشد و وابسته ی وابسته از نوع "صفت مضاف الیه" تشکیل داده است. حال آنکه در گروه اسمی " دوربین فیلم برداری نو" یا همان ساختار قبلی (هسته + اسم + صفت) واژه "نو" به عنوان صفت، به هیچ وجه وابسته واژه ی "فیلم برداری" نیست و وابسته ی وابسته از نوع "صفت مضاف الیه" تشکیل نداده است؛ بلکه واژه ی "نو" مستقیماً وابسته هسته ی گروه اسمی " دوربین" و یا " دوربین فیلم برداری" به عنوان یک واحد می باشد. بررسی ژرف ساخت این دو گروه اسمی و رسم نمودارهای پیکانی و درختی آنها، مطلب را دقیق تر بیان می کند.

چهارچوب

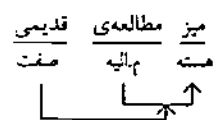
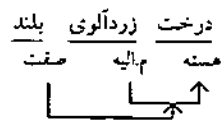
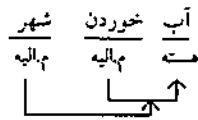
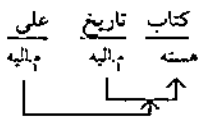
در این مقاله، با توجه به تمرین دوم صفحه ی ۴۲۱ کتاب زبان فارسی ۳، سال سوم آموزش متوسطه، وابسته ی وابسته در ضافه های تعنقی و غیر تعنقی با رسم نمودار بررسی شده است و با ذکر مثال های گوناگون بیان شده است. که در گروه های اسمی مانند " دوربین فیلم برداری نو"؛ گستر چه صفت بعد از مضاف الیه ذکر شده است. وابسته ی وابسته از نوع "صفت مضاف الیه" شکل نگرفته است.

گستره‌ها

وابسته ی وابسته، مضاف الیه مضاف الیه، صفت مضاف الیه، اضافه ی تعنقی و غیر تعنقی

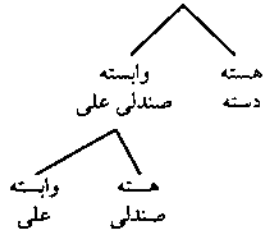


بنابر این گاه یک ترکیب اضافی روی هم رفته می تواند به عنوان یک واحد، هسته گروه اسمی را تشکیل بدهد. نمونه های دیگر:

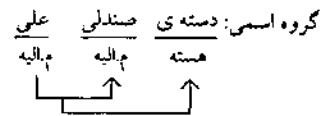


در بررسی ژرف ساخت انواع گروه های اسمی در می یابیم که در غالب گروه های اسمی که به صورت "اضافه ی تعلقی" در کنار هم قرار می گیرند، وابسته ی وابسته از نوع "صفت مضاف الیه" و "مضاف الیه مضاف الیه" مشاهده می شود؛ مانند:

نمودار درختی

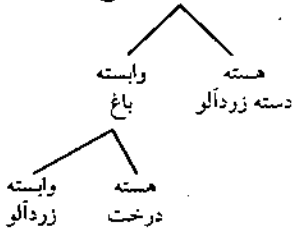


الف: علی صندلی دارد.
ب: صندلی دسته دارد.

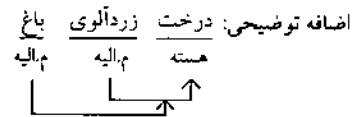


اما در بررسی ژرف ساخت اضافه های غیر تعلقی (توضیحی، جنسی، اقترانی، تشبیهی از نوع تشبیه مضاف به مضاف الیه) وابسته ی وابسته از نوع "مضاف الیه مضاف الیه" دیده نمی شود و مضاف الیه دوم، وابسته ی کل ترکیب اضافی به عنوان هسته خواهد بود؛ مثال های زیر همراه با بیان ژرف ساخت و رسم نمودار مطلب را دقیق تر روشن می کند.

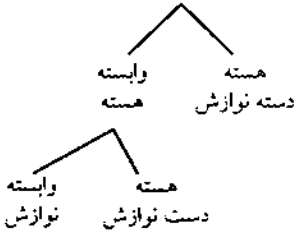
درخت زردآلوی باغ



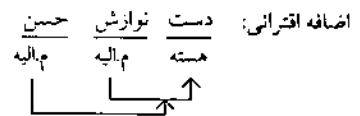
الف: باغ درخت دارد.
ب: نام درخت زردآلو است.



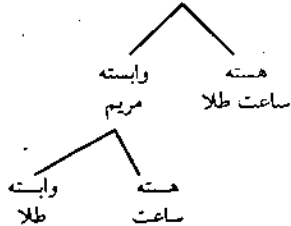
دست نوازش حسن



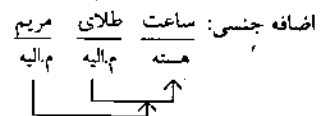
الف: حسن دست دارد.
ب: حرکت دست همراه با نوازش است.

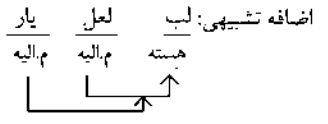


ساعت طلای مریم

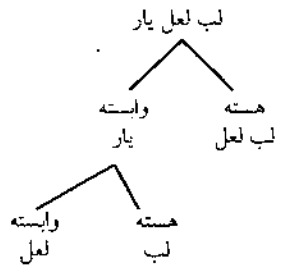


الف: مریم ساعت دارد.
ب: جنس ساعت طلا است.



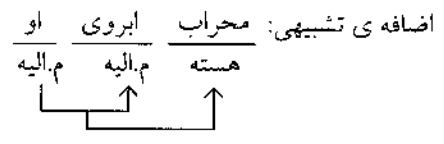
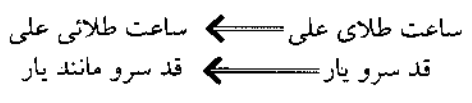


ژرف ساخت: الف: یار لب ندارد. ب: لب مانند لعل است.

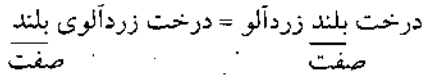
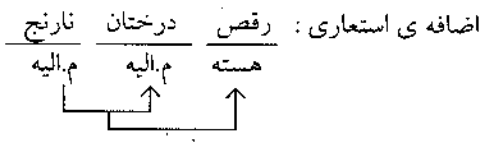


برای تکمیل بحث نکات زیر ضروری می باشد:
 نکته اول: با توجه به ژرف ساخت "اضافه های استعاری" و "اضافه های تشبیهی" از نوع تشبیه مضاف الیه به مضاف اگر بعد از این ترکیب های اضافی، وابسته ای ذکر شود وابسته ی وابسته از نوع "صفت م.البه" و "مضاف الیه مضاف الیه" شکل می گیرد و رسم نمودار آنها مانند اضافه های تعلقی خواهد بود مانند:

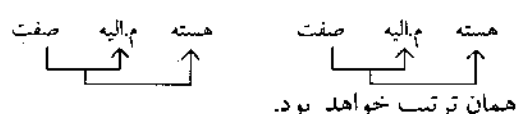
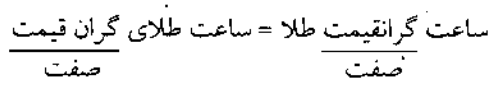
غیر تعلقی: ساعت طلایی علی = ساعت علی
 تعلقی: دسته ی صنایعی علی = دسته ی علی
 نکته چهارم: در اضافه ی جنسی و تشبیهی از نوع تشبیه مضاف به مضاف الیه می توانیم مضاف الیه را به صفت تبدیل کنیم. مانند:



نکته پنجم: در اضافه های غیر تعلقی ذکر شده، صفت را می توانیم هم بعد از هسته بیاوریم و هم بعد از ترکیب اضافی به عنوان یک هسته ی واحد، بدون آنکه معنای گروه اسمی تغییر یابد. مانند:



نکته دوم: معنای صفت می تواند وابستگی به کدام جزء گروه را مشخص کند. مثلاً در گروه اسمی "درخت زردآلوی بلند" واژه ی "بلند" ویژگی درخت را نشان می دهد نه زردآلو را، پس واژه ی "بلند" وابسته ی هسته خواهد بود نه وابسته ی وابسته. اما در ترکیب "درخت زردآلوی شیرین"، واژه ی "شیرین" ویژگی زردآلو را نشان می دهد و "صفت م.البه" خواهد بود. همچنین گروه های اسمی "ساعت طلای دقیق و ساعت طلای زرد"



منابع

- ۱- ارژنگ، غلامرضا - دستور زبان فارسی امروز - چاپ اول - نشر قطره - ۱۳۷۴-۲- انوری، حسن و احمدی، حسن - دستور زبان فارسی ۲ - چاپ اول - انتشارات فاطمی - ۱۳۶۷-۳- باطنی، محمد رضا - توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی - چاپ ششم - انتشارات امیرکبیر - ۱۳۷۳-۴- حق شناس، علی محمد و دیگران - زبان فارسی ۳ - شاخه ی نظری به استثنای رشته ی ادبیات و علوم انسانی - شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران - ۱۳۸۳-۵- وحیدیان کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا - دستور زبان فارسی ۱ - چاپ هفتم - (سمت) - ۱۳۸۴

به همان ترتیب خواهد بود.
 نکته سوم: در ترکیب های اضافی غیر تعلقی با توجه به ارتباط وابسته ها با هسته، می توانیم مضاف الیه اول را حذف کنیم بدون آنکه خللی بر معنای جمله وارد شود، در حالیکه در ترکیب های اضافی تعلقی که وابسته از نوع "مضاف الیه مضاف الیه" است حذف مضاف الیه، در معنا خلل ایجاد می کند. مانند:

ترکیب در نحو

در زبان فارسی



چکیده

یکی از مسائلی که در آموزش ساخت واژه‌ی زبان فارسی هنوز سرشار از ابهام و پرسش است، مسئله‌ی ترکیبات در زبان فارسی است. ساخت کلمات ترکیبی و عملکرد آنها در زبان، به همراه ویژگی‌های منحصر به فرد برخی از ترکیب‌ها، نکاتی هستند که در نخستین مراحل برخورد علمی با ساخت واژه‌ی زبان فارسی باید مورد توجه قرار گیرند.

در این مقاله، ضمن معرفی فرایند ترکیب، به ذکر تفاوت‌های میان ترکیب و گروه، می‌پردازیم و سپس انواع اصلی ترکیبات را در زبان فارسی مورد بررسی قرار خواهیم داد. هر یک از این انواع با تعداد قابل توجهی از نمونه‌های مختلف همراه است تا گرایش زبان فارسی به ترکیبات نحوی بهتر نمایان شود.

۱. مقدمات- مفهوم ساخت واژگی ترکیب

یکی از روش‌های رایج واژه‌سازی در زبان‌های دنیا (به ویژه در زبان فارسی) ترکیب است. بنا به تعریف، ترکیب به فرآیندی ساخت واژگی گفته می‌شود که در آن، تکواژ قاموسی در کنار هم قرار می‌گیرند و یک واحد یک پارچه را ایجاد می‌کنند. به کلمات حاصل از این فرایند، مستقل از طبقه‌ی صوری واژه‌ی جدید، «کلمات مرکب» می‌گوییم (نگ. بانر ۱۱: ۱۹۸۲، ینسن ۷: ۱۹۹۰، متیوس ۸۲: ۱۹۹۱، کریستال ۷۰: ۱۹۹۱، تراسک ۵۲: ۱۹۹۲، و کاتامبا ۵۴: ۱۹۹۲).

در همین مقطع ممکن است این پرسش مطرح شود که چرا در تعریف واژه‌ی مرکب، آن را مرکب از «تکواژ دانستیم؟ مگر واژه‌های مرکب با دو تکواژ قاموسی ساخته نمی‌شوند؟ چرا نگفتیم «دو تکواژ» و گفتیم «تکواژ»؟ در پاسخ باید گفت که واژه‌های مرکب معمولاً با دو تکواژ ساخته می‌شوند، اما این به آن معنا نیست که امکان دیگری برای ساخت آنها وجود نداشته باشد. به همین دلیل از «تکواژ» استفاده کردیم که حوزه‌ای عام را دربرگیرد، چرا که نمونه‌هایی از ساخت‌های مرکب سه تکواژی هم می‌شناسیم، مانند آقابالاسر، صداخفه‌کن، گلاب‌پاش، خط‌نگ‌دار، شترگاوپلنگ و نمونه‌های متعدد دیگر. کلمات مرکب ویژگی‌هایی دارند که آنها را از سایر ساخت‌های واژگانی جدا می‌کنند. همین نکات باعث می‌شوند که کلمات مرکب در مطالعات ساخت واژگی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار باشند. این ویژگی‌ها را می‌توان فهرست‌وار به این شکل برشمرد:

- کلمه‌ی مرکب در بررسی‌های نحوی دقیقاً مانند یک کلمه‌ی بسیط عمل می‌کند، یعنی رفتاری چون واژه‌ی بسیط از خود بروز می‌دهد. برای مثال، کلمه‌ی پرحرف به معنای وراج است نه بخشی از آن. تکیه را هم بر هجای آخر دریافت می‌کند و جمع آن هم پرحرف‌هاست، نه پرهاحرف. (علامت * نشانه نادرستی ساخت زبانی است).
- کلمات مرکب معمولاً ساخت درونی دارند. مثلاً در آب‌لیمو کسره‌ی اضافه‌ی آب لیمو به مرور حذف شده است؛ یا مثلاً در کلمه‌ی دورنگ رابطه‌ی هسته و وابسته‌ای داریم.
- در اکثر موارد معنای کلمات مرکب قابل پیش‌بینی نیست. به عبارت فنی‌تر، کلمات مرکب معمولاً از نظر معنایی، «واژگانی» هستند، و معنای آنها حاصل جمع معنای اجزای تشکیل‌دهنده‌شان نیست. مثلاً ترکیب پرحرف به معنای «پراخ حرف» نیست، برخلاف پر آب که به معنای «پر از آب» است.
- کلمات مرکب معمولاً زایا نیستند. مثلاً ما واژگانی چون زردکوه و سیاه‌کوه و

کلواژها

ساخت واژه، ترکیب، ترکیبات نحوی، ترکیبات غیرنحوی.



دکتر بهروز محمودی بختیاری
روشن‌فکر در زبان‌شناسی، کارشناس زبان و ادبیات فارسی و زبان آموزشی و استادیار دانشکده تهران

سفیدرود داریم ولی * قرمزکوه و * بنفش کوه و * آبی رود نداریم. این درحالی است که بعضی از ساخت‌های مرکب جدید گهگاه شنیده می‌شوند، ولی لااقل در فارسی امروز جا نیافتاده‌اند. مثلاً کلماتی چون شفاخانه و خراب‌خانه در فارسی دری افغانی شنیده می‌شوند [یا خسته‌خانه در کشور آذربایجان به معنی بیمارستان] ولی در فارسی استاندارد ایرانیان وجود ندارند.

۲. ترکیب در مقابل گروه

مورد دیگری که باید به آن توجه داشت، فرق میان ترکیب یا گروه (phrase) است. گروه یک واحد نحوی بزرگ‌تر از واژه است که معمولاً از یک هسته و یک یا چند وابسته تشکیل می‌شود. مثلاً رئیس دفتر یک گروه اسمی است، که در آن یک اسم هسته (رئیس) و اسم دیگر وابسته است (دفتر) و یک رابطه‌ی نحوی هم آن‌ها را بهم پیوند می‌دهد (کسره‌ی اضافه). ولی باید به‌خاطر داشت که در بسیاری از موارد، شباهت‌های صبوری زیادی میان ترکیبات و گروه‌ها دیده می‌شود، مثلاً در زبان فارسی هم ساخت رئیس دفتر داریم و هم رئیس دفتر [یا توپ بازی و توپ‌بازی]، لذا شایسته است که معیارهایی برای تشخیص کلمه‌ی مرکب از گروه داشته باشیم.

۲-۱. معیار تشخیص کلمه‌ی مرکب از گروه

۲-۱-۱. معمولاً کلمه‌ی مرکب از «انسجام درونی» برخوردار است، به این معنا که نمی‌توان در ساخت آن چیزی را وارد کرد. مثلاً دو واژه‌ی تخم‌مرغ و تخم اردک را در نظر بگیرید. در واژه‌ی تخم‌مرغ نمی‌شود چیزی وارد کرد. به همین دلیل، به‌صورت مرکب و با تلفظ تخم‌مرغ هم آن را به‌کار می‌بریم. ولی می‌توانیم بگوییم: دیروز رفتم تخم‌های شکسته‌ی اردک را جدا کردم. پس گروه می‌تواند گسترش یابد، حال آن‌که ترکیب قابل گسترش نیست. نمونه‌ی دیگری از گسترش گروه در برابر ترکیب را در نظر می‌گیریم. گوشی تلفن یک گروه است و کتاب‌فروش یک ترکیب. این را می‌شود با «آزمون گسترش‌دهی» ثابت کرد. مثلاً می‌توان گفت گوشی این تلفن، ولی نمی‌توان گفت * کتاب این فروش.

۲-۱-۲. کلمات مرکب، علاوه بر انسجام درونی، از «تحرك بیرونی» قابل توجهی هم برخوردارند، یعنی با حروف اضافه‌ی مختلف و در بافت‌های نحوی گوناگون ظاهر می‌شوند.

۲-۱-۳. از آن‌جا که ترکیب عملکردی مانند واژه‌ی بسیط دارد، لذا به‌هنگام گفتار، معمولاً وسط کلمه‌ی مرکب مکث نمی‌کنیم، ولی در دل گروه می‌شود مکث کرد. به همین دلیل است که ترکیبات یک تکیه دریافت می‌کنند، ولی گروه‌ها به تعداد عناصر قاموسی تشکیل‌دهنده خود، تکیه می‌گیرند.

۲-۱-۴. وندهای تصریفی (مانند علامت جمع) در ترکیب به کل کلمه و در گروه، به هسته‌ی گروه می‌چسبند، مانند پدرهای بزرگ در مقابل پدربزرگ‌ها.

۳. انواع ترکیب در زبان فارسی

گفتیم که ترکیب نتیجه‌ی هم‌نشینی دو یا چند تکواژ قاموسی در کنار هم است. این تعریف البته برای شروع مناسب است، اما در واژه‌شناسی به این تعریف اکتفا نمی‌شود و رابطه‌ی تکواژهای قاموسی ترکیب به لحاظ معنایی و نحوی هم مورد بررسی قرار می‌گیرد. از نظر روابط نحوی می‌توان ترکیب‌ها را به دو گروه اصلی «ترکیب‌های نحوی» و «ترکیب‌های غیرنحوی» تقسیم کرد.

۳-۱. ترکیب غیرنحوی

در این نوع ترکیب، عناصر مجاور هم با یکدیگر ارتباط نحوی ندارند. یعنی یا رابطه‌ای ندارند، یا رابطه‌شان محدود به عطف با واو است. این‌گونه ترکیب‌ها خود بر دو نوع‌اند:

۳-۱-۱. نوع ضعیف: در این ترکیب‌ها، میان تکواژهای قاموسی موجود از بدو امر «واو» عطف وجود نداشته است، مانند گاومیش، شترمرغ، شترگاوپلنگ، شیرماهی، سگ‌ماهی.

۳-۱-۲. نوع قوی: در ساخت این ترکیب‌ها میان تکواژهای موجود واژه‌ی مرکب در بدو امر «واو» وجود داشته است، اما اندک‌اندک از بین رفته است، مانند چلوکباب، چلومرغ، قرمه‌سبزی، کت‌شلوار، کته‌ماست، شیرکاکائو، سیراب‌شیردان، رادیوپخش، سوسیس تخم‌مرغ، کله‌پاچه، دله‌دزد، زولیا بامیه، چادر چاقچور، آبگوشت، زرشک‌پلو، رادیوضبط، پلوخوشرشت، کت‌دامن، کتاب‌دفتر، کاغذقلم، آبدوغ‌خیار، سلام‌علیک، کاسه‌کوزه، استکان‌نعلبکی، قاشق‌چنگال، کاسه‌بشقاب، نخود لوبیا، سوزن‌نخ، آینه‌شمعدان، پیچ‌مهره، نان‌پنیرسبزی، وصله‌پینه، کاه‌گل، کوچه‌بازار، آب‌قند، لحاف‌تشک، خوناب.

۳-۲. ترکیب نحوی

واژه‌های ترکیبی نحوی واژه‌هایی هستند که عناصر موجود در آن‌ها با یکدیگر نوعی رابطه‌ی نحوی دارند، یعنی واژه در واقع براساس جمله‌ی پایه‌ای ساخته شده و بخشی از واژه‌ی ساخته‌شده در جمله‌ی پایه از نقشی نحوی برخوردار است. به عبارت دیگر، این واژه‌ها در اصل جمله‌هایی بوده‌اند که

ترکیب به فرآیندی ساخت‌واژگی گفته می‌شود که در آن، «تکواژ قاموسی در کنار هم قرار می‌گیرند و یک واحد یک‌پارچه را ایجاد می‌کنند»

به‌صورت واژه درآمده‌اند. در این نوع ترکیب، عناصر واژه با هم رابطه‌ای نحوی دارند. یعنی اگر برای هر کدام از آن‌ها «جمله‌ای زیرساختی» تصور کنیم، مشاهده خواهیم کرد که بخشی از واژه‌ی ما در آن جمله پایه از نقشی نحوی برخوردار است. به عبارت دیگر، می‌توانیم بگوییم که این واژه‌ها در اصل، جمله

یا جمله‌واره‌هایی بوده‌اند که به‌صورت واژه درآمده‌اند. برای مثال، کلمه‌ی کتاب‌فروش را در نظر بگیرید. کتاب‌فروش یعنی «کسی که کتاب را می‌فروشد». همان‌طور که مشاهده می‌شود، کلمه‌ی کتاب در این ترکیب، در جایگاه مفعولی نشسته

هم می‌توانند اسم ابزار باشند (ناوبر)، هم اسم فاعل (سلطنت‌طلب) و هم اسم مکان (رخت‌کن).

۳-۲-۳. نوع متممی: در ترکیبات متممی، یکی از اجزای ترکیب، متمم جمله‌ی زیرساختی است که براساس نوع حرف اضافه‌ی سازنده‌ی متمم به‌انواع زیر تقسیم می‌شود:

۱-۲-۳. نوع متممی به‌ای (dative compound):

در این ترکیب یکی از اجزای واژه، متمم جمله‌ی زیرساختی با حرف اضافه‌ی «به» است، مانند فریادرس، یعنی «کسی که به فریاد [متمم] می‌رسد». نمونه‌های دیگر این ترکیب عبارت‌اند از: نامزد، دادرس، دستمال، سرشکن، جابرس، دلاویز، مدرسه‌رو، سینمارو، کفرآمیز، تحسین‌آمیز، مسالمت‌آمیز، روپُر، برف‌پوش، پس‌انداز، زورچیان، دست‌فروش، دل‌چسب، دل‌نشین، دستبند، کارآمد، پیشرو، پیشبرد، آینده‌نگر، دستکش، زهرآلود، گل‌آلود، زرانلود، پیش‌نهاد، کمربند، گردن‌بند، پیش‌بند، خون‌آلود، جان‌شین، گشتاور، جهان‌تاب، انگشت‌پیچ، زرخرید.

گفتنی است بعضی از واحدها و ترکیب‌های نحوی در طول زمان دچار تغییرات نقشی می‌شوند. مثلاً کلمه‌ی دستکش که در فارسی امروز «متممی به» برای محسوب می‌شود، سابقاً صفت مفعولی بوده است؛ مثل دستکش در این شعر حافظ:

حافظ که سر زلف بتان دستکش بود
بس طرفه حریفی است کش اکنون به سر افتاد

ابروی دوست کی شود دستکش خیال من
کس نزدست از این کمان، تیر مراد بر هدف

هم چنین در تاریخ و صاف می‌خوانیم:

کمانش چون چرخ فلک دستکش میچ پهلوان نشد

جالب این‌جاست که این کلمه، صفت فاعلی هم بوده است، مثلاً به بیت زیر از نظامی توجه کنید:

دستکش کس نیم از بهر گنج

دستکشی می‌خورم از دسترنج (نک. زریاب‌خویی ۸: ۱۸۶-۱۳۶۸)

۲-۲-۳. نوع متممی ازی (ablative compound):

در این ترکیب، جزئی از واژه مرکب در جمله‌ی پایه جایگاه متمم «ازی» را اشغال می‌کند، مانند مردم‌گریز، یعنی «کسی که از مردم می‌گریزد». نمونه‌های دیگر عبارت‌اند از: کارآگاه، مادرزاد، پریزاد، پیامد، لبریز، رهاورد، پیش‌گو، خداترس، سرگذشت، زیرگذر، رونوشت، عرق‌سوز، میان‌بر، ریشه‌کن، پاچوش، سرریز، حلق‌آویز. نمونه‌ای کم‌کاربرد در فارسی امروز، کلمه‌ی قرابه‌پرهیز است که در شعر حافظ هم دیده می‌شود:

صوفی بی‌الهیما، حافظ قرابه‌پرهیز / ای کوه‌آستینان، تا کی درازدستی

از نظر روابط نحوی می‌توان ترکیب‌ها را به دو گروه اصلی «ترکیب‌های نحوی» و «ترکیب‌های غیرنحوی» تقسیم کرد

است و آن نقش را با خود یدک می‌کشد. لذا کتاب‌فروش یک ترکیب نحوی (از نوع مفعولی) است که جزء دوم آن «بن فعل» و جزء اول، «مفعول صریح» آن فعل است. ترکیبات نحوی انواعی دارند که در زیر با آن‌ها آشنا می‌شویم.

۱-۲-۳. نوع فاعلی یا نهادی (nominative compound):

در این ترکیب، یکی از اجزای موجود در واژه، فاعل جمله‌ی زیرساختی است. به‌عبارت دیگر، یک جزء واژه در جمله‌ی پایه، نقش فاعل را برعهده دارد، مانند دل‌خواه، یعنی «چیزی که دل [فاعل] آن را می‌خواهد». نمونه‌های دیگر این ترکیب عبارت‌اند از: موج‌خیز، دل‌سوز، خودآموز، خودرو، خودرو، خودنویس، خودکار، شاه‌نشین، بادخیز، گندم‌خیز، حاصل‌خیز، آبریز، شاه‌نشین، فقرنشین، پاگرد، چکش‌خور، خروس‌خوان، نفت‌خیز، زلزله‌خیز، پسرپز، دل‌پذیر، دل‌پسند، دندان‌گیر، خودجوش، محکمه‌پسند، اتومبیل‌رو، مالرو، خویش‌فرما، خداداد، یزدان‌بخش، حاجی‌پسند، مامان‌دوز، نمک‌گیر، لوطی‌خور، سگ‌خور، جوگیر، موج‌خیز، نفت‌خیز، گندم‌خیز، بادخیز، پیاده‌رو، سواره‌رو، ماشین‌رو، گریه‌رو، آبریز، چکش‌خور، انسان‌فهم.

۲-۲-۳. نوع مفعولی (accusative compound):

این ترکیب که زایاترین نوع ترکیب نحوی در فارسی به‌شمار می‌رود، حاوی مفعول جمله‌ی اصلی در نقش یکی از اجزای سازنده‌ی ترکیب است. یعنی در این ترکیب، یک جزء از واژه‌ی ساخته شده در جمله‌ی پایه، نقش مفعول را برعهده دارد. مثلاً خرمن‌کوب دستگاهی است که «خرمن [مفعول صریح] را می‌کوبد». نمونه‌های دیگر عبارت‌اند از: نفت‌سوز، آبرور، برف‌پاک‌کن، دادستان، دندان‌شکن، آدم‌خرکن، لاش‌خور، خمپاره‌انداز، جمهوری‌خواه، سرباز، پلویز، کتاب‌فروش، دلدار، دل‌ستان، لب‌سوز، بمب‌افکن، تیرانداز، دل‌کش، دلزده، کتاب‌خوان، خداجو، جنگ‌جو، سلطنت‌طلب، جنگ‌افروز، آب‌پاش، قهوه‌جوش، خاک‌انداز، چشم‌گیر، خودخواه، خط‌نگه‌دار، گره‌گشا، گریبان‌گیر، سرخور، معنی‌دار، ناوبر، سخن‌چین. همان‌طور که مشاهده می‌شود، ترکیب‌های مفعولی،

۳-۲-۳-۳. نوع متممی دری (locative compound):

در این ترکیب، یکی از اجزای کلمه، متمم «دری» در جمله‌ی زیرساختی است، مانند خانه‌زاد به مفهوم «کسی که در خانه زاده شده است». نمونه‌های دیگر عبارت‌اند از: شهرنشین، خانه‌نشین، پانویس، ته‌نشین، جهان‌گرد، حاشیه‌نشین، خیابان‌گرد، شبرو، چادرنشین، جانشین، عرش‌آشيان، سحرخیز، بیابان‌گرد، روانداز، آبری، کارتن‌خواب، زیرانداز، روپوش، پس‌انداز.

۳-۲-۳-۴. نوع متممی بایسی (instrumental compound):

در این ترکیب، که آخرین نوع از ترکیبات نحوی متممی است، حرف اضافی جمله‌ی زیرساختی، «با» است. مثلاً ترکیب گج‌کار برای کسی به کار می‌رود که با «گج» کار می‌کند. نمونه‌های دیگر عبارت‌اند از: درآشنا، انگشت‌شمار، دست‌پخت، دست‌نویس، دست‌بافت، دست‌دوز، لگدکوب، جوشکار، بندباز، سؤال‌پیچ، طناب‌پیچ، بخارپز، آب‌پز، دست‌چین، سرزن، دواشور، غرب‌ستیز، ماشین‌نویس، زرخرید، زربفت.

۳-۲-۳-۵. نوع تمیزی (distinguisher compound):

این ترکیب را در بعضی از متون به نادرست «بدلی» نامیده‌اند، ولی با توجه به این که «بدل» نقش دستوری ویژه‌ای نیست که حذف آن به جمله‌ی زیرساختی لطمه‌ای بزند، نمی‌توان آن را عامل ساخت واژه‌ی مرکب دانست، حال اگر کلمه‌ای چون صلاح‌دیده را در نظر بگیریم، مشاهده می‌کنیم که جمله‌ی زیرساختی آن عبارت است از «چیزی که صلاح دیده شده است»، و در این جمله واژه‌ی «صلاح» نقش تمیزی دارد. نمونه‌های دیگر این نوع ترکیب عبارت‌اند از: خودبزرگ‌بین، تماشاگر، روشن‌فکر، و سهل‌انگار.

۳-۲-۳-۶. نوع صفتی-فیدی: در این ترکیب، یکی از اجزای

کلام، صفت یا فید است و مستقل از کلمه‌ی دیگر عمل می‌کند، مانند: بلندگو، نوساز، چرک‌نویس، زیرانداز، دیرآشنا، گران‌فروش، زودرس، دیرکرد، زودپز، آرام‌پز، پرخور، پرکار، کم‌کار، سخت‌گیر، کم‌یاب، تندنویس، پاک‌نویس، پیش‌نماز، پیش‌خرید، کندرو، زودبساور، خوش‌بین، صبح‌خیز، نوآموز، نیم‌خیز، زودجوش، خوش‌برش، خوش‌اندام، خوش‌تراش، خوش‌خدمت، خوش‌حساب، شب‌بو، سحرخیز، روزافزون، بلندگو، زودگذر، بکه‌ناز، غافل‌گیر، کوتاه‌نویس، زودباور، دیریاب، سخت‌کوش، نوزاد، دیرجوش، خرخوان، پیش‌نویس، پیش‌فروش، عقب‌گرد، سحرخیز، دیرخیز.

۳-۲-۳-۷. ترکیب اضافی (genitive compound): در این

ترکیب عناصر سازنده با هم رابطه‌ی مضاف و مضاف‌الیهی دارند، ولی کسره‌ی اضافی بین آن‌ها افتاده است و یک ترکیب را به وجود آورده است. مثلاً کلمه‌ی پدرزن در اصل پدر زن بوده است و کلمه‌ی کارخانه در اصل خانه‌ی کار بوده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، ترکیب‌های اضافی معمولاً

به صورت رایج مضاف و مضاف‌الیه می‌آیند (مثل پدرزن) که به آن‌ها «ترکیبات اضافی ساده» می‌گوییم. ولی از سوی دیگر، ترکیبی چون کارخانه نیز به دلیل آن که دچار جابه‌جایی مضاف و مضاف‌الیه شده است، «ترکیب اضافی مقلوب» نامیده می‌شود. با نمونه‌هایی به شرح زیر:

<p>ترکیب‌های مفعولی می‌توانند اسم ابزار، اسم فاعل و اسم مکان باشند</p>
--

الف) ترکیب اضافی ساده یا غیرمقلوب

مادرشور، قلم‌مو، قلم‌نی، آبلیمو، مدیرکل، راه‌آهن، گل‌کلم، لوله بخاری، شاگرد مدرسه، صورت‌حساب، نایب‌رئیس، آب‌غوره، چوب‌پرده، میل‌پرده، شوهرخاله، بچه‌شیر، تله‌موش، میخ‌طوبله، صاحب‌خانه، قوطی‌کیرت، ولی‌عهد، صاحب‌منصب، بچه‌گریه، خون‌دماغ، چراغ‌خواب، لباس‌خواب، زن‌بابا، شوهرنه، دفتر تلفن، دفتر یادداشت، آچارچرخ، دسته‌جارو، دسته‌هونگ، کمک‌راننده، شاگردشوفر، آب‌میوه، کف‌صابون، بچه‌ننه، توله‌سگ، چوب‌سیگار، خمیردندان، کمک‌فتر، آقابالاسر، کره‌خر، شال‌گردن، صورت‌حساب، آش‌رشته، سرانگشت، سرنیزه، جانماز، غلام‌رضا، آب‌پرتقال، زیربنا، سردسته، زیرزمین، سرانجام صاحب‌اختیار، لحاف‌کرسی، تار عنکبوت، سرشانه، کمک‌خلبان، لوله‌آزمایش، چادرنماز، سیم‌پیچ، نقطه‌ضعف، روغن‌بادام، چراغ‌خطر، واشر سرسیلندر.

ب) ترکیب اضافی مقلوب

بارنامه، کارنامه، به‌دانه، اجاره‌بها، آتش‌پاره، جگرگوشه، زغال‌سنگ، جهان‌پهلوان، شاپور، شاهدخت، زن‌ذلیل، قافله‌سالار، بنده‌منزل، آب‌انبار، عقدنامه، شب‌کلاه، مریض‌خانه، کارخانه، گل‌پرگ، آب‌بها، دانشسرا، آبراه، سردرد، چشم‌پزشک، دندان‌پزشک، رضایت‌نامه، دعوت‌نامه، خانه‌شاگرد، دست‌بوس، عابر بانک، جهان‌پناه.

در همین جا ذکر نکته‌ای ضروری است. با وجودی که معنی ترکیبات اضافی معمولاً با معنی گروه‌های اضافی یکی است، اما نمی‌توان این را به صورت قانونی در زبان فارسی پذیرفت. دلیلش این است که در فارسی ترکیباتی هم یافت می‌شوند که از نظر معنایی با گروه‌های متناظرشان فرق می‌کنند. مثلاً کلمات دوست‌دختر و دوست‌دختر، رئیس‌دفتر و رئیس‌دفتر و یا ته‌دیگ و ته‌دیگ نمونه‌هایی از این تفاوت‌ها هستند.

۳-۲-۸. ترکیب وصفی (adjective compound): این

ترکیب از نظر ساخت مانند ترکیب اضافی است، به این معنا که در این جا با صفت و موصوف‌هایی سروکار داریم که کسره‌ی بین آن‌ها حذف شده و کل ساخت آن‌ها به یک عنصر واحد تبدیل شده است. این ترکیب‌ها هم صورت‌های غیرمقلوب و

مقلوب دارند، که به ذکر نمونه‌هایی برای هریک می‌پردازیم:

الف) ترکیب وصفی ساده غیرمقلوب

پیاز داغ، خیارشور، گوجه‌سبز، گوجه‌سوخاری، آب‌مقطر، جگر سفید، لیموترش، سوزن‌نه‌گرد، لیموشیرین، سیرداغ، شاگرد اول، سیب‌زمینی، میل‌گرد، رفیق فابریک، چرخ‌دنده، چراغ‌قرمز، استادبزرگ (از عناوین بازی‌کنان شطرنج).

با وجودی که معنی ترکیبات اضافی معمولاً با معنی گروه‌های اضافی یکی است، اما نمی‌توان این را به صورت قانونی در زبان فارسی پذیرفت

ب) ترکیب وصفی ساده مقلوب

شیرین‌پلو، پیردختر، گردباد، گرداب، فاضلاب، سیاه‌مشق، تندباد، چابک‌سوار، تازه‌داماد، تاریک‌خانه، سیاه‌رگ، سرخ‌رگ، کهنه‌سرباز، زردآلو، خشکبار، نوجوان، نخست‌وزیر، بزرگراه، رنگین‌کمان، سیاه‌چال، ویژه‌نامه و کلان‌شهر. همان‌طور که مشاهده می‌شود، تمام این ترکیب‌ها «درون‌مرکز» هستند، یعنی هسته‌ی معنایی آن‌ها در دل خودشان موجود است (زردآلود نوعی از آلو و سیاه‌رگ نوعی از رگ است).

البته، این ترکیب‌های وصفی نوع دیگری هم دارند. مثلاً گروه وصفی «آستین کوتاه» را در نظر بگیرید. با حذف کسره، این گروه به ترکیب وصفی «آستین کوتاه» تبدیل می‌شود. اما جالب این است که ترکیب حاصل، کماکان یک صفت است و می‌تواند برای یک موصوف دیگر نیز به کار رود، مثل پیراهن آستین کوتاه. این در حالی است که گروهی از ترکیبات وصفی که قبلاً با آن‌ها آشنا شدیم، هیچ‌کدام صفت جدیدی نیستند و معمولاً اسم به حساب می‌آیند. به ترکیب‌های صفتی که کلاماً ماهیت اسمی دارند، ترکیبات وصفی «ساده» و به ترکیباتی که کل‌شان حکم یک صفت برای موصوفی دیگر را دارند، کلمات مرکب فعلی یا ترکیبات وصفی «بهووریهی» (Bahuvrihi) می‌گوییم. کلمه‌ی سنسکریت بهووریهی به معنای «مرکب ملکی» است و بیانگر اتصاف اسمی به ترکیب ایجاد شده است (نک. بانر ۰۳: ۳۸۹۱، اسپنر ۱۱۳: ۱۹۹۱ و ترسک ۷۲: ۳۹۹۱).

ترکیب‌های مرکب ملکی (وصفی بهووریهی) هم صورت‌های غیرمقلوب و مقلوب دارند، که به ذکر نمونه‌هایی از هریک از آن‌ها می‌پردازیم:

الف) بهووریهی غیرمقلوب

ریش‌سفید، قلدبند، پابرهنه، دهان‌کشاد، گداگشنه، کله‌گنده، کله‌پوک، حواس‌پرت، چشم‌پاک، زبان‌دراز، تمام‌رخ، لنگ‌دراز، سینه‌چاک، پیشانی‌بلند، نظر‌بلند، پاشنه‌بلند، دهن‌لق، گردن‌کلفت،

دست‌کج، تندرست، سرنگون، دل‌ریش، گردن‌دراز، دل‌آگاه، سرگران.

ب) بهووریهی مقلوب

شیرین‌بیان، بلندقد، کوتاه‌فکر، تنگ‌نظر، کوتاه‌نظر، کم‌رو، خوش‌تیپ، تیزهوش، خوش‌بخت، پاکدامن، ارزان‌قیمت، گران‌بها، تیره‌بخت، ثابت‌قدم، چرب‌زبان، عالی‌رتبه، قوی‌هیکل، گوزپشت، والامقام، والاگهر، زیبارو، بدبخت، تهی‌دست، ساده‌لوح، سیاه‌پوست، تندخو، سبک‌بار، سبک‌سر، سپیدبخت، خوشرو، چپ‌دست، نگون‌بخت، شادروان، زنده‌دل، کج‌خیال، گمراه، شیرین‌سخن، سبک‌بار، پست‌فطرت، شیرین‌بیان، چابک‌دست، خوش‌بو، نیک‌نام، نوبر. ترکیبات بهووریهی مقلوبی هم در متون وجود دارند که اکنون از رواج افتاده‌اند، مانند ترکیبات چرب‌دست و شوم‌پی در ابیات زیر از شاهنامه:

بیامد یکی موبدی چرب‌دست / مران ماهرخ را به می کرد مست

پرنانیشه شد جان کاووس کی / ز فرزند و سودابه‌ی شوم پی

یا ترکیبات زیر از منوچهری در وصف اسب:

سخت پای و ضخمران و راست دست و گرددم

تیزگوش و پهن‌پشت و نرم چرم و نخردموی

نکته‌ی قابل توجه در مورد ترکیبات بهووریهی این است که این ترکیب‌ها عمدتاً به لحاظ معنایی «برون‌مرکز» هستند، یعنی هسته‌ی معنایی آن‌ها در خارج از آن‌هاست (پاشنه‌بلند نوعی پاشنه و چشم‌سفید نوعی از چشم نیست).

حالت اسنادی: در این حالت، ترکیب از یک مسندآلیه و یک مسند برای یک جمله‌ی زیرساختی اسمیه تشکیل شده است. البته اگر مسند ما در این ترکیب یک صفت باشد، آن‌گاه ساخت ترکیبی ما بهووریهی خواهد بود. نمونه‌ها:

اسنادی غیرمقلوب: قندپهلوی، پدرسگ، پدرسالار، آتش‌بس، شکم‌پر، خانه‌خراب، جان‌عزیز.

ترکیب‌های «بهووریهی» عمدتاً به لحاظ معنایی «برون‌مرکز» هستند، یعنی هسته‌ی معنایی آن‌ها در خارج از آن‌هاست

اسنادی مقلوب: سیاه‌گوش، هنریشه، سگ‌صاحب، حاضر جواب، فارسی‌زبان، گربه‌بالش، کژدم، آسمان‌جل.

۲-۳. ترکیبات تشبیهی

علاوه بر نمونه‌های بالا، گروه دیگری از ترکیبات نیز وجود دارند که من به آن‌ها تشبیهی می‌گویم. دلیل این نام هم آن است که در این ترکیبات، رابطه‌ی بین دو تکواژ ترکیب، رابطه‌ی مشبه و مشبه‌به است: نارستان، پریرو، ماهرخ، شکرخند، گربه‌شور، غنچه‌دهان، گراز بینی، گیسوکمند، ابروکمند، مه‌پیکر، شیردل، ماریچ، بلبل‌زبان،

مست مگر

سگ سبیل، اره ماهی، پیل پیکر، قلوه سنگ، گردن گلابی، لاله رخ، سنگ دل، هلال ابرو، ماه منظر، مویرگ، دریادل، گل اندام، و کمان ابرو. این‌ها نمونه‌های فعال چنین ساخت‌هایی هستند. این در حالی است که ساخت‌های متروکی نیز از این دست داریم، مانند گاوچهر و سیم‌دندان:

سرش را بدین گزوه‌ی گاوچهر / بگویم، نه بخشایش ارم نه مهر
 همه دختران شاد و خندان شدند / گشاده رخ و سیم‌دندان شدند (شاهنامه)
 یا هفت ترکیب بدیع زیر از منوچهری در وصف اسب:

در برخی موارد، صورت‌های تشبیهی می‌توانند مقلوب یا غیرمقلوب باشند و قاعده‌ی ویژه‌ای بر ترتیب آن‌ها ناظر نیست

گور ساق و شیر زهره، بوز تاز و غرم‌تک
 پیل گام و کرک‌سینه، بپیر سار و گرگ پوی

در همین جا، شایسته یادآوری است که در برخی موارد، صورت‌های تشبیهی می‌توانند مقلوب یا غیرمقلوب باشند و قاعده‌ی ویژه‌ای بر ترتیب آن‌ها ناظر نیست. نمونه‌ی چنین شرایطی در ترکیب کمان ابرو و ابرو کمان دیده می‌شود: عدو با جان حافظ آن نکردی / که تیر چشم آن ابرو کمان کرد مرا چشمی است خون‌افشان / ز دست آن کمان ابرو جهان بس‌فته خواهد دید / از آن چشم و از آن ابرو

سخن آخر

آن‌چه در این مقاله آمد، بخشی از توانایی زبان فارسی در ساخت ترکیب‌های نحوی بود. چنان‌که دیده شد، زبان فارسی چه در سده‌های گذشته و چه در روزگار ما، گرایش قابل توجهی با ساخت‌های ترکیبی با روابط نحوی دارد و برخی از این روابط (مانند رابطه‌ی وصفی یا اضافی) از نمود بیش‌تری هم برخوردارند. دانش در مورد این رویکرد زبانی، می‌تواند راهگشای ما در ساخت واژه‌های جدید با درجه‌ی بالایی از اطمینان به پذیرش آن‌ها توسط فارسی‌زبانان باشد.

منابع

زریاب‌خونی، عباس، آینده‌ی جام، شرح دشواری‌های دیوان حافظ، تهران، علمی، ۱۳۶۴ • صادقی، علی‌اشرف، کلمات مرکب ساخته‌شده یا ستاک فعل، دستور ۱، ۱۳۲۸ • همایونفرخ، عبدالرحیم، دستور جامع زبان فارسی، تهران، علمی، ۱۳۲۸ • Bauer, L A. (19۸۳). English Word-Formation. Cambridge: Cambridge University Press. • Crystal, D A. (1۹۹۱). Cambridge University Press. • Crystal, D A. (1۹۹۱). Dictionary of Linguistics and Phonetics (3rd Edition). Oxford: basil Blackwell. Jensen, J L (1۹۹۰). Morphology. Oxford: basil Blackwell. • Matthews, J L. (1۹۹۲). Amsterdam: John Benjamins. • Matthews, J L. (1۹۹۲). Morphology. London: Macmillan Press Ltd. • Matthews, J L. (1۹۹۱). Cambridge: Morphology. • Spencer, A. (1۹۹۱). Cambridge University Press. • Spencer, A. (1۹۹۱). Cambridge University Press. • Trask, R. L. (1۹۹۳). A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics. London and New York: Routledge

نویسنده: فقره‌ای از شعر آزاد «در سایه‌سار نخل ولایت»، سروده‌ی سیدعلی موسوی گرماردی (کتاب ادبیات دوره‌ی متوسطه) را به اختصار بررسی کرده است.

گزارش و حواشی

علی‌علیه‌السلام، سایه‌سار نخل ولایت، باده‌ی مهر

مصراع «مگر از کدام باده‌ی مهر مست بودی که با تازیانه‌ی هشتاد زخم به خود حد زدی»، یکی از زیباترین چشم‌اندازهای شعر در سایه‌سار نخل ولایت است، که سؤال و جواب را درهم‌پیچیده، آن هم نه یک سؤال بلکه دو سؤال را؛ مگر از کدام باده‌ی مهر: ۱. مگر از باده مست بودی. ۲. از کدام باده‌ی مهر مست بودی. هر دو سؤال ایجابی هستند و نیازی به جواب ندارند و پاسخ را در بطن خود دارند.

۱. مگر از باده مست بودی؟

کلمه‌ی مگر «مفید» تأکید است^۱ یعنی حتماً مست بودی که بر خود حد زدی. شاعر برای زخم‌های پیکر علی (ع) دلیل شاعرانه می‌آورد. در این مورد تأکید و تکیه روی عبارت‌های «مست» و «حد زدی» قرار می‌گیرد.

۲. از کدام باده مست بودی؟

سؤال از کدام باده برای تعظیم باده است. این باده‌ی مهر خداوندی است که قدرتی رایه وجود می‌آورد که به اختیار خود هشتاد ضربه را مثل تازیانه بنه خود می‌زند. در این صورت تأکید و تکیه روی کلمه‌های «مهر» و «زخم» قرار می‌گیرد. در مجموع باید گفت این سؤالات بلاغی زیبا و پاسخ‌های زیباتر در بطن آن به همراه آرایه‌های بیانی، و گزینش فحیم واژگان و چینش هنرمندانه آن و دیگر نگارگری‌های آشکار و پنهان این تکه شعر با شکوه تمام می‌درخشند.

پانویس

۱. نمونه‌های دیگر: روی تو مگر آینه‌ی لطف الهی است / حقا که چنین است و در این روی و ریا نیست (حافظ) // مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر / که تابزد و بشد جام می ز کف نهد (حافظ) // از هره‌سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت / کس ندارد ذوق مستی می‌گساران را چه شد؟ (حافظ) • ۲. جملات پرسشی با هدف تعظیم، مثال: چه مستی است ندانم که رو به ما آورد؟ / که بود ساقی و این باده از کجا آورد؟ / نقل از سیروس شمیسا، معانی، نشر میترا، ج ۴، زمستان ۷۵: ص ۱۱۵ • ۳. اشاره به موارد تکیه فقط برای توضیح بیش‌تر است و رعایت تکیه در یک جمله‌ی مستقل مرکب در چهار کلمه شاید عملاً امکان‌پذیر و بارز نباشد. • ۴. تشبیه، تلمیح و حسن تلمیل •

فاطمه رمادی
 کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
 و کارشناس ارشد مدیریت آموزشی
 و دبیر دبیرستان‌های تبریز

ساختار گروه فعلی



مقدمه

با این که بحث درباره‌ی افعال ساده و مرکب یکی از موضوعات مهم کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی متوسطه است و بسیاری از دستورنویسان و زبان‌شناسان در باب آن نظریات گوناگونی ارائه داده‌اند و در این زمینه مقالات گوناگونی نوشته شده است اما هم‌چنان اهمیت این «موضوع» و مشکلات مربوط به تشخیص به قوت خود باقی است. در این نوشته، شیوه‌ها و راه‌هایی برای تشخیص فعل ساده از مرکب ارائه شده که تا اندازه‌ای توانسته است تشخیص ساختمان افعال ساده و مرکب را ساده‌تر بیان نماید. البته، با یک روش یا روش‌های خاص نمی‌توان همه‌ی افعال را بررسی نمود. به عبارت دیگر، با توجه به دسته‌بندی افعال و شناخت آن‌ها از نظر نوع و معنا هر کدام را باید با شیوه‌های خاص خود فعل بررسی نمود. در این مقاله سعی نگارنده بر این اساس بوده است که در حد امکان راه تشخیص را آسان نماید و به شیوه‌هایی پرداخته که در کتاب‌های درسی ذکری از آن‌ها به میان نیامده است.

حکایت

در این نوشته کوشش شده است تا شالوده‌ی ساختمان فعل و عناصر ساختمانی گروه فعلی بر مبنای دیدگاه زبان‌شناسی جدید به اجمال بررسی شود تا این امید که خواننده را در تشخیص فعل ساده از مرکب و ملاک‌های دوزی آن، با توجه به مباحث کتاب‌های زبان فارسی متوسطه، یاری نماید.

کلمات و واژه‌ها

گروه فعلی: دسته‌دهی گروه فعلی، فعل ساده، فعل مرکب، افعال اسنادی، افعال غیراسنادی

ساختمان گروه فعلی

گروه فعلی از یک کلمه یا بیش‌تر ساخته شده است و همواره در ساختمان واحد بالاتر یعنی جمله، جایگاه اسناد را اشغال می‌کند. بزرگ‌ترین گروه فعلی فارسی از شش عنصر ترکیب شده است. مثال:

۱. نه باید برداشت شده باشد.
۲. نه باید برگردانده شده باشد.



مصومه زینلیان
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
مدرس مرکز پیشگیری از افت تحصیلی
معلم گروه آموزش زبان و ادب فارسی
رئیس مرکز ضمنی‌تدریس در دانشگاه
چهارمهر و اختصاری

عناصر ساختمانی گروه فعلی

شش عنصر ساختمانی گروه فعلی عبارت‌اند از:

۱. عنصر سازنده‌ی منفی که در این جا با علامت اختصاری «ن» نشان داده می‌شود.
 ۲. افعال ناقصی که با علامت اختصاری «ق» نشان داده می‌شود.
 ۳. عنصر غیرفعلی که با علامت «غ» نشان داده می‌شود.
 ۴. واژه‌ی فعل که با علامت اختصاری «ف» نشان داده می‌شود.
 ۵. عنصر سازنده‌ی مجهول که با علامت اختصاری «ل» نشان داده می‌شود.
 ۶. عنصر سازنده‌ی حالت که با علامت «ح» نشان داده می‌شود.
- (باطنی، ۱۳۷۴، ۱۱۱) در مورد هریک از عناصر ششگانه و امکانات مختلفی که در هریک از این طبقات وجود دارد، به‌طور اجمال، توضیح داده خواهد شد.

عنصر سازنده‌ی منفی «ن» در گروه فعلی

طبقه‌ای که این جایگاه را در گروه فعلی اشغال می‌کند دارای یک عضو است که

دو گونه دارد: na/ne. فرق na/ne مربوط به محیط صوتی مختلف است و در توزیع تکمیلی هستند. ne پیش از «می» (mi) ظاهر می شود و na در موارد دیگر. مثال:

1. nemiravad, nemigoft.

2. nara, nadad, naraft.

این که «نه» را یا فعل در خط فارسی سر هم می نویسیم، مربوط به رسم الخط فارسی است و نباید این تصور را ایجاد کند که «نه» جزو کلمه‌ی فعل است. «نه» از نظر دستوری یک عنصر ساختمانی در گروه فعلی است. بنابراین، رسم الخط ملاک طبقه بندی دستوری نیست. چنانچه عنصر سازنده‌ی منفی با وجه امری به کار رود، نهی خوانده می شود. مانند: «نه گو و نه رو» و چنانچه با وجه اخباری به کار رود نفی نامیده می شود «نه داد، نه گفت و نه رفت» (باطنی، ۱۳۷۴، ۱۲۲).

عنصر سازنده‌ی «ق» (افعال ناقص) در گروه فعلی

افعالی که در این طبقه قرار می گیرند و جایگاه «ق» را در ساختمان گروه فعلی اشغال می کنند، افعال ناقص هستند. این طبقه از آن جهت ناقص خوانده شده اند که دارای کلیه‌ی ساخت‌های صرفی فعل نیستند و خود به سه زیر طبقه تقسیم می شوند.

۱. زیر طبقه‌ی اول: آنهایی که برای شخص و عدد صرف نمی شوند: افعالی که در این طبقه قرار دارند از نظر شخص و عدد خنثا هستند و صرف نمی شوند. این افعال با کمک فعل واژگانی، سازنده‌ی «وجه غیرشخص» در فارسی هستند، مانند «باید، می توان، می شود، می شد، بشود و بتوان» که در وجه خبری و التزامی به کار می روند. اگرچه صورت‌های «باید، بایستی، می بایست و می بایستی» از نظر صوری متفاوت اند، ولی از نظر کاربرد صوری تمایز خود را از دست داده اند و صورت «باید» به تدریج جانشین همه‌ی آنها می شود.

۲. زیر طبقه‌ای که برای شخص و عدد صرف می شود و دارای صیغه‌های ماضی و حال هردوست: در این طبقه فقط یک فعل قرار دارد و آن فعل «داشتن» است که در نقش فعل معین همراه با فعل واژگانی یک نوع فعل استمراری می سازد. جای فعل ۳. زیر طبقه‌ای که برای شخص و عدد صرف می شود ولی فقط دارای صیغه‌های حال است.

در این طبقه فقط یک فعل قرار دارد و آن فعل «خواستن» است که در نقش فعل معین همزه با فعل واژگانی، آینده را می سازد.

خواهم رفت	خواهیم رفت
خواهی رفت	خواهید رفت
خواهد رفت	خواهند رفت

(باطنی، ۱۳۷۴، ۱۲۵)

عنصر غیر فعلی در ساختمان گروه فعلی «غ»

اعضای طبقه‌ای که در گروه فعلی در این جایگاه قرار می گیرد، عناصر غیر فعلی خوانده شده اند، زیرا برخلاف دیگر عناصر

ساختمانی گروه فعلی از جنس فعل نیستند. عناصر مزبور یک طبقه‌ی دستوری بسته تشکیل می دهند، مانند:

جای فعل

اعضای این طبقه را که جزو گروه فعلی اند از مواردی که ظاهراً مشابه هستند ولی جزو گروه فعلی نیستند با ملاک‌هایی دیگر می توان از هم باز شناخت، مثال:

- کتک خورد. در این جمله «کتک» قابل بسط است.

- بالا رفت. در این جمله «بالا» قید است.

- در گذشت. در این جمله «در» عنصر غیر فعلی در گروه فعلی است.

پس پیشوندهای فعلی متعلق به طبقات دستوری و محدودی هستند که در نقش عنصر غیر فعلی در ساختمان گروه فعلی قرار می گیرند و همراه با فعل خود بر روی هم «اسناد» هستند.

گروه فعلی از یک کلمه یا بیش تر ساخته شده است و همواره در ساختمان واحد بالاتر یعنی جمله، جایگاه اسناد را اشغال می کند

عنصر غیر فعلی در ساختمان گروه فعلی در گذشته بیش تر رایج بوده است، به ویژه در سبک قدیم خراسانی اما امروزه ساختمان این گونه افعال بیش تر به شکل ساده و کار می رود (باطنی، ۱۳۷۴، ۱۲۶).

عنصر سازنده‌ی مجهول «ل»

در این طبقه فقط یک فعل وجود دارد و آن «شدن» است. این فعل دارای تمام اشکال یک فعل واژگانی است. وقتی «شدن» فعل واژگانی نباشد، یعنی در نقش عنصر سازنده‌ی مجهول در گروه فعلی عمل کند، همیشه با یک فعل واژگانی همراه است، و لسی وقتی در نقش فعل واژگانی به کار می رود تنهاست، یعنی خود در جایگاه «ف» قرار می گیرد، مانند:

دیده شد. دل خور شد. (باطنی، ۱۳۷۴، ۱۲۸)

عنصر ساختمان حالت «ح»

در این طبقه فقط یک فعل وجود دارد و آن «بودن» است. که هر وقت «بودن» در نقش فعل کمکی در جایگاه «ح» قرار گیرد با یک فعل واژگانی همراه است و خود به تنهایی در نقش فعل واژگانی در جایگاه «ف» نیز به کار می رود، مانند:

رفته بودم دل خور بودم (باطنی، ۱۳۷۴، ۱۲۷)

تجزیه‌ی افعال مرکب

یکی از خصوصیات زبان فارسی داشتن فعل‌های متعدد ترکیبی است که معمولاً از یک اسم یا صفت یا عنصر دیگری به اضافه‌ی فعل ساخته می شوند. زبان فارسی از این وسیله فراوان استفاده می کند. به طوری که برای ساختن فعل‌های تازه به ندرت از

صرف مستقیم استفاده می‌کند و عموماً وسیله‌ی ترکیب را به‌کار می‌برد. مثلاً گفته می‌شود «سرخ شدن» نه «سرخیدن» و «باز کردن» نه «بازیدن» و غیره این‌ها افعال ترکیبی فارسی از نظر معنی یک واحدند ولی از نظر ساختمان دستوری دو جزء هستند و دارای دو نوع رفتار متفاوت‌اند. مثلاً «فریفتن» از نظر معنی معادل است با «فریب دادن» ولی «فریب دادن» از نظر دستوری قابل تجزیه به دو جزء است. بنابراین از نظر طبقه‌بندی دستوری، جزء اول و دوم متعلق به یک طبقه نیستند، جزء اول قسمت غیر فعلی و قسمت دوم، قسمت فعلی نامیده می‌شود. این استدلال درباره‌ی کلیه‌ی فعل‌های ترکیبی زبان فارسی صادق است؛ به‌استثنای افعال پیشوندی که جزء اولشان قابل بسط نیست (باطنی، ۷۹، ۱۳۷۴-۷۸).

دستگاه‌های گروه فعلی زبان

در گروه فعلی زبان فارسی سه دستگاه وجود دارد. این سه دستگاه عبارت‌اند از:

۱. دستگاه شماره‌ی ۱ که به دو طبقه‌ی «ایستا» و «ناخودایستا» تقسیم می‌شود. تفاوت این دو طبقه به این صورت است که طبقه‌ی خود ایستا (finite) می‌تواند در جایگاه اسناد یک بند آزاد قرار گیرد، درحالی‌که طبقه‌ی ناخود ایستا (non - finite) نمی‌تواند چنین جایگاهی را اشغال کند.

طبقه‌ی ناخود ایستا به دو زیر طبقه تقسیم می‌شود:

الف) زیر طبقه‌ی مصدر

مصدرهای فارسی می‌توانند در نقش گروه‌های فعلی ناخود ایستا در جایگاه اسناد قرار گیرند. در این صورت بندهایی که اسناد آن‌ها به وسیله‌ی گروه فعلی ناخود ایستا پر شده باشند، بند آزاد نیستند، مثال: در این وقت شب او را از خواب بیدار کردن دور از انصاف است. در مثال بالا «است» یک گروه فعلی خود ایستا است و در جایگاه اسناد در یک بند آزاد قرار گرفته است. «کردن» نیز در بند «در این وقت شب او را از خواب بیدار

یکی از خصوصیات زبان فارسی داشتن فعل‌های متعدد ترکیبی است که معمولاً از یک اسم یا صفت یا عنصر دیگری به‌اضافه‌ی فعل ساخته می‌شوند

صلاح نیست.

ب) زیر طبقه‌ی اسم مفعول

بعضی از اسم مفعول‌ها می‌توانند در نقش گروه فعلی ناخود ایستا در ساختمان بند به‌کار روند، مثال: هنوز نیامده رفت. در

طبقه‌ی ناخودایستا به دو زیر طبقه‌ی مصدر و اسم مفعول، و طبقه‌ی خودایستا به دو زیر طبقه‌ی شخصی و غیر شخصی تقسیم می‌شوند

مثال فوق: «نیامده» گروه فعلی ناخود ایستا است.

طبقه‌ی خود ایستا به دو زیر طبقه تقسیم می‌شود: زیر طبقه‌ی شخصی و غیر شخصی.

الف) زیر طبقه‌ی شخصی (personal)

در این طبقه گروه فعل‌هایی قرار می‌گیرند که دارای سه مقوله‌ی شخص، عدد و وجه باشند. پس در این طبقه فعل دارای امکانات شخص (اول شخص، دوم شخص، سوم شخص) و امکانات عدد (مفرد و جمع) و امکانات وجه (خبری-التزامی- امری) به‌طور هم‌زمان است، مانند: من می‌روم، آنان رفته‌اند.

ب) زیر طبقه‌ی غیر شخصی (impersonal)

گروه‌های فعلی که در این طبقه قرار می‌گیرند از دستگاه‌های شخص و عدد انتخاب نمی‌کنند و بندهایی که این گروه‌ها در جایگاه اسناد آنان قرار می‌گیرند، همیشه بدون مسندآلیه هستند، مانند: بشود رفت، بتوان گفت، باید دید، می‌شد رفت.

۲. دستگاه شماره‌ی دو که فقط دارای دو امکان مثبت و منفی است. وقتی گروه فعلی مثبت باشد، جایگاه «ن» در گروه فعلی خالی است. ولی وقتی گروه فعلی منفی باشد، این جایگاه با عنصر سازنده‌ی منفی (en/an) اشغال شده است، مانند: نه می‌توان برد. کشته نشد- نکشت.

۳. دستگاه شماره‌ی ۳ که در این دستگاه دو امکان معلوم و مجهول افعال قرار می‌گیرد. مانند:

کشت کشته شد

خواهد کشت کشته خواهد شد

(باطنی، ۱۳۷۴، ۱۳۶-۱۳۹)

راه‌های تشخیص فعل ساده از مرکب

در کتاب‌های زبان فارسی راه‌های تشخیص فعل ساده از مرکب را شامل گسترش‌پذیری و گرفتن نقش نحوی مطرح کرده‌اند (کتاب‌های زبان فارسی متوسطه، بحث فعل ساده و مرکب)، اما در کنار این دو راه، راه‌های دیگری نیز برای تشخیص آن‌ها وجود دارد:

معیار معنایی

با توجه به این معیار، ابتدا به فعل جمله دقت می‌کنیم، اگر در

کردن» در جایگاه اسناد قرار گرفته است ولی چون «کردن» از گروه‌های فعلی ناخود ایستا است، این بند نمی‌تواند یک بند آزاد باشد و به‌تنهایی بایستد. تمام این بند به‌عنوان بند واژگون مرتبه در جایگاه مسندآلیه قرار گرفته است. بنابراین، تمام مصدرها در زبان فارسی، هم در مرز گروه اسمی و گروه فعلی ناخود ایستا به‌کار می‌روند و هم در نقش گروه اسمی: رفتن

مفعول‌پذیری

یکی دیگر از راه‌های تشخیص فعل ساده از مرکب، حضور مفعول در جمله است. البته این روش مخصوص جملات غیر اسنادی است، چرا که جملات اسنادی چهار جزئی لزوماً دارای مفعول هستند، ضمن این‌که فعلشان معمولاً ساده است، مثال:

من او را دوست دارم. (مرکب)

من در این شهر دوست دارم. (ساده)

جمله‌ی اول دارای مفعول است، پس جزء غیرصرفی جزء فعل مرکب است، اما جمله‌ی دوم، دارای مفعول نیست و جزء غیرصرفی، مفعول جمله به حساب می‌آید.

روش‌های مذکور برای تشخیص افعال (غیر از افعال ربطی و غیر اسنادی) قابل توجه است. چرا که افعال ربطی معمولاً به شکل ساده یا نهایتاً به شکل پیشوندی به کار می‌روند و یا گونه‌ای دیگر از کاربردشان به صورت افعال کمکی است که در این صورت دیگر فعل ربطی به حساب نمی‌آیند.

روش تشخیص افعال اسنادی به گونه‌ای دیگر غیر از افعال معمولی و عادی زبان است. افعال اسنادی که گاه اسنادی و گاه غیر اسنادی هستند، عبارت‌اند از:

«کردن، نمودن، ساختن، گرداندن». زمانی که بتوان افعال این گروه را جای‌گزین یکی از افعال این گروه نمود فعل، ساده خواهد بود و جمله‌ی اسنادی چهار جزئی است، مانند: من او را از این مسئله آگاه کردم (نمودم، ساختم، گرداندم).

اما اگر نتوان همه‌ی افعال هم‌گروهشان را جای‌گزینشان سازیم، دیگر جمله اسنادی نیست، مانند: من روی شاهنامه تحقیق کردم، که اجرای یک کار است و جمله سه‌جزئی مفعولی است. مثال دیگر: من او را آگاه ساختم (نمودم، کردم و گرداندم).

جمله‌ی چهار جزئی مفعولی-مسندی است و فعل ساختن ساده است. اما اگر بگوییم: من خانه‌ای را ساختم (بنا کردن) جمله سه‌جزئی مفعولی است.

راه تشخیص اجزای جمله «فعل» است. فقط دقت و توجه به فعل می‌تواند بسیاری از سؤالات ما را در باب جمله، اجزای جمله و نقش‌های واژه‌ها در جمله مشخص سازد

چون مصدر «کردن» از پر کاربردترین مصدرهای زبان فارسی است و این فعل به صورت‌های مختلف به کار می‌رود (راه‌های تشخیص ساده از مرکب بودنش جداگانه ذکر می‌شود).

۱. اگر بتوان هم‌گروه‌هایش را جانشین آن سازیم، این فعل ساده و جمله چهار جزئی مفعولی-مسندی است.

۲. اگر به معنای «اجرای کار» باشد، دیگر فعل اسنادی نیست و

معنای اصلی خود به کار رفته شده باشد ساده و اگر در غیر از معنی اصلی خود به کار رفته باشد، مرکب است:

آب دریا به طرف ساحل پیش آمد. (ساده)

دیروز حادثه‌ای برای من پیش آمد. (مرکب)

در جمله‌ی اول فعل «آمدن» در معنای اصلی خود به کار رفته، پس ساده است و بهتر است که بین «پیش» و «آمد»، فاصله‌ی میان کلمه‌ای رعایت شود. اما در مثال دوم فعل «آمدن» در

با معیارهایی هم‌چون جانشینی، آوایی و مفعول‌پذیری می‌توان فعل ساده را از مرکب تشخیص داد

معنای اصلی خود به کار نرفته و معنی جدیدی با جزء غیر صرفی به خود گرفته، از این رو مرکب است و بهتر است که فاصله‌ی میان کلمه‌ای بین دو جزء آن از بین برود.

معیار جانشینی

با این معیار اگر بتوانیم به جای جزء غیرصرفی فعل، واژه‌ی دیگری در همان حوزه‌ی معنایی بگذاریم و معنی و مفهوم جمله تغییر نکند، فعل ساده است، اما اگر نتوانیم در همان حوزه‌ی معنایی واژه‌ای جای‌گزین جزء غیرصرفی کنیم، فعل مرکب است. مانند:

آب دریا به طرف ساحل پیش آمد. (ساده)

دیروز حادثه‌ای برای من پیش آمد. (مرکب)

در مثال اول می‌توانیم به جای جزء غیرصرفی یعنی پیش‌واژه‌ی دیگری چون «بالا» و «جلو» بگذاریم، ضمن این‌که در معنای جمله نیز تغییری رخ نخواهد داد. اما در مثال دوم به جای جزء غیرصرفی، نمی‌توان واژه‌ی دیگری قرار داد که با فعل «آمدن» معنی رخداد و حادثه را بدهد. بنابراین فعل جمله‌ی دوم مرکب است.

معیار آوایی

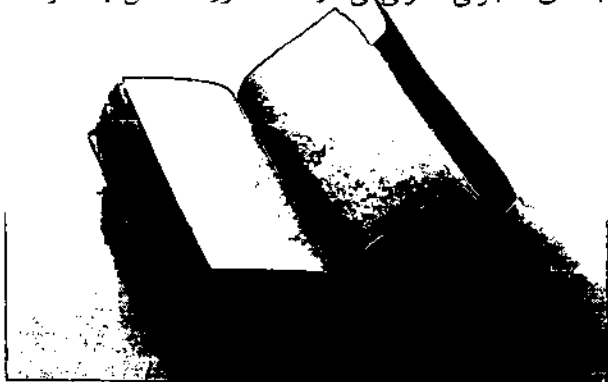
با این معیار نیز می‌توان مرز میان فعل ساده و مرکب را مشخص نمود و آن دقت در جای مکث بین جزء غیرصرفی فعل با فعل است. به این معنی که اگر ضمن خواندن جمله یک مکث بالقوه بین جزء غیرصرفی با فعل داشته باشیم، فعل، ساده و اگر نداشته باشیم فعل، مرکب است، مانند:

من او را سال‌ها دوست داشتم (مرکب)

من در این روستا دوست داشتم (ساده)

در جمله‌ی اول مکث و درنگی میان «دوست» و «داشتم» صورت نمی‌گیرد، پس فعل مرکب است، اما در مثال دوم بالقوه مکثی خفیف میان «دوست» و «داشتم» دارد، بنابراین فعل ساده است (کتاب معلم، ۱۳۸۱، ۹۵).

جمله‌ی سه‌جزئی مفعولی می‌سازد؛ همان‌طور که مثالش قبلاً ذکر شد.



۳. اگر این فعل نه اسنادی باشد و نه به معنای «اجرای کار»، به

هر فعل از نظر ساده و مرکب بودن باید با روش خاص خود ثابت شود

شرط آن که مفعول در جمله حاضر باشد «مرکب» است، مانند: من داستان‌های شاهنامه را مطالعه کردم (مرکب). من روی بخشی از شاهنامه تحقیق کردم (ساده). افعال اسنادی دیگر چون «یافتن، پنداشتن، دیدن، گفتن و...» نیز گاه اسنادی و گاه غیر اسنادی هستند. راه تشخیص اسنادی و غیر اسنادی بودنشان به این صورت است که اگر توانستیم جمله را تبدیل به یک جمله‌ی سه‌جزئی مسندی کنیم، این افعال اسنادی و جملات چهار جزئی را می‌سازند، اما اگر نتوانیم فعل غیر اسنادی است.

مثال: «من او را عاقل دیدم» که می‌توان گفت: «او عاقل است». جمله چهار جزئی و اسنادی است، اما اگر بگوییم: «من ستارگان را در آسمان دیدم»، جمله دیگر اسنادی نیست زیرا نمی‌توان گفت: «ستارگان آسمان است». پس فعل جمله‌ی مذکور غیر اسنادی و سه‌جزئی مفعولی است. نکته‌ی دیگر که در باب اجزای اصلی جمله با توجه به فعل به نظر می‌آید، این است که اولاً راه تشخیص اجزای جمله «فعل» است. فقط دقت و توجه به فعل می‌تواند بسیاری از سؤالات ما را در باب جمله، اجزای جمله و نقش‌های واژه‌ها در جمله مشخص سازد؛ چرا که ملاک ثابتی برای ساخت فعل و حضورش در جمله وجود ندارد. پس باید موقعیت فعلی «فعل» را در جمله سنجید. مثلاً افعال ناگذر، گذرا به مسند، گذرا به متمم، گذرا به مفعول، هر گاه با علامت سببی‌ساز، متعدی گردند به ترتیب به یک جزء دیگر نیاز پیدا خواهند کرد. مثلاً اگر دو جزئی اند سه‌جزئی و اگر سه‌جزئی اند چهار جزئی می‌شوند. نکته‌ی دیگری که ذکرش لازم و ضروری

به نظر می‌رسد، این است که افعال دو وجهی را نباید با فعلی که در موقعیت‌های مختلف تغییر معنا می‌دهد یکی گرفت؛ چرا که افعال دو وجهی دارای یک معنی در همه‌ی کاربردهایشان هستند و همیشه یک واژه‌اند. اما افعال دیگری مانند: «گرفتن، بریدن و...» با تغییر معنای خود، یک واژه‌ی دیگر با معنی دیگر می‌شوند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ۴۹).

با توجه به این که یکی از مباحث مهم کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی متوسطه بحث فعل مرکب است و هنوز هم بسیاری از دستورنویسان، نتوانسته‌اند به خوبی از عهده‌ی حل آن برآیند، روش‌های مذکور تا اندازه‌ای می‌تواند ساختمان بسیاری از افعال زبان را مشخص نماید. هر چند که درباره‌ی فعل مرکب نظریات بسیار متنوعی وجود دارد و بسیاری از دستورنویسان و زبان‌شناسان ایرانی و اروپایی در باب آن، سخن‌ها گفته‌اند، اما نظر واحد و متقنی در باب فعل مرکب در دست نیست. برخی کثرت فعل مرکب را در زبان بنابر گسترش داشتن زبان، بیش‌تر از افعال ساده می‌دانند (خانلری، ۱۳۷۰، ۱۹۰-۱۱۳) (خانلری، باطنی)

و برخی دیگر می‌گویند تعداد افعال مرکب زبان زیاد نیست و اکثر افعال زبان ساده‌اند. (وحیدیان، فرشیدورد) (وحیدیان کامیار، نکاتی درباره‌ی فعل مرکب، ۱۳۷۰، ۹۴)

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب مندرج در این مقاله باید نکاتی چند را در تشخیص فعل ساده از مرکب مد نظر داشت:

۱. جایگاه فعلی «فعل» در جمله با توجه به معنایی که از آن استنباط می‌شود؛
 ۲. توجه به اجزای جمله؛
 ۳. توجه به اسنادی و غیر اسنادی بودن نوع جمله؛
 ۴. حضور مفعول در جمله؛
 ۵. نحوه‌ی خواندن فعل همراه با جزء غیر صرفی آن؛
 ۶. شناخت خود نوع فعل از لحاظ گذر یا ناگذر.
- و مهم‌تر از موارد مذکور این که بدانیم برای تشخیص ساده و مرکب بودن فعل از کدام روش استفاده نماییم که به جواب درست‌تری دست یابیم. چون همه‌ی روش‌ها برای همه‌ی افعال زبان مناسب نیستند. هر فعل از نظر ساده و مرکب بودن باید با روش خاص خود ثابت شود.

منابع

۱. باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۴، ۲۰.
 ۲. خانلری، پرویز، دستور زبان فارسی، انتشارات توس، ج ۱، ۱۳۷۰، ۳۰.
 - عزتی‌پور، احمد، کتاب معلم زبان فارسی، انتشارات شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ج ۲، ۱۳۸۱، ۴۰.
 ۴. وحیدیان کامیار، تقی، حرف‌های تازه در ادب فارسی، انتشارات دانشگاه شهید چمران اهواز، ۱۳۷۰، ۵۰.
 - دستور زبان فارسی، انتشارات سمت، چاپ اهواز، ۱۳۷۹، ۶۰.
- کتاب‌های زبان فارسی متوسطه *

عوامل مؤثر در پدید آمدن استمرار نشانه‌ها در صنوع



در این گفتار تلاش بر آن است تا برخی از مهم‌ترین جریانات و عواملی که در ظهور و استمرار نثر فنی و مصنوع دخالت داشته‌اند بررسی و تحلیل شوند و زوایای غالباً ناشناخته و متروک این تحولات زبانی به اطلاع علاقه‌مندان زبان و ادب فارسی برسد.

۱. نقش منشیان و مترسلان

ذبیح‌الله صفا می‌گوید: «تمایل به نثر فنی از مترسلان و دبیران آغاز می‌شود (صفا، ۱۳۵۳: ۳۹). با بررسی اکثر آثار فنی، حقیقت این سخن ثابت می‌گردد که غالب فنی نگاران از بین طبقه‌ی منشیان و مترسلان جامعه بوده‌اند و بیش از همه در پرداختن سخن به این شیوه رغبت نشان داده‌اند. چنان‌که به دلیل تأثیر و نقش اساسی آنان در ظهور نثر فنی فارسی، این نوع سخن را نثر مترسلانه نیز می‌نامند. نخستین نمونه‌های نثر مصنوع عربی، ابتدا توسط منشیان در رسایل و مکاتبات به دربار راه بسته و سپس از طریق آنان به نثر عمومی راه یافته است. تألیف کتاب‌هایی مفصل در زمینه‌ی ترسل و نامه‌نگاری در دوره‌های مختلف و ترویج شیوه‌های ادیبانه‌ی کتابت، همواره مورد توجه دبیران بوده است و نشانگر مقبولیت این گونه سخنان در بین طبقه‌ی نویسندگان تازه‌کار. برای مثال، نمونه‌هایی چون عَنَبَه الکتَبَی متعجب‌الدین جوینی، منشآت خاقانی و منشأ الانشاء نظام‌الدین عبدالواسع نظامی و التوسل الی الترسل مجدالدین بغدادی، همگی در جهت تحقق این هدف بوده‌اند.

منشیان به دلیل احاطه داشتن به زبان و ادبیات و هم‌چنین آگاهی داشتن از علوم و فنون مختلف و سابقه‌ی آشنایی با شیوه‌های ترسل عرب، خالق آثار فنی و مصنوع ارزشمندی در زمینه‌های مختلف سخن شده‌اند. بسیاری از آنان، خود نیز طبع شعری و قریحه‌ای لطیف داشته‌اند. همین امر و اطلاع از دقایق و رموز شاعری سبب شده است که آثار آنان از احساسات، عناصر و جلوه‌های شاعرانه سرشار گردد. ابزار کار منشیان زبان است. از این رو در جهت تحقق اهداف خود، نهایت استفاده را از آن به شیوه‌های مختلف می‌برند. اینان به منظور اظهار فضل و نشان دادن مهارت خویش، توانایی‌های علمی و ادبی خود را در ترسلات و مکتوبات به شیوه‌ای مورد پسند در معرض دید دیگران قرار می‌دهند. بهاء‌الدین بغدادی، نصرالله منشی، متعجب‌الدین جوینی، ظهیری سمرقندی، و صاف الحضرة و سایرین از جمله‌ی این مترسلان و دبیران بوده‌اند که بخش اعظمی از تاریخ نثر فنی و مصنوع فارسی مرهون نام و آثار آنان است.

۲. نفوذ زبان و ادبیات عرب

نثر عربی از اواسط قرن چهارم سبک مرسل را رها می‌کند و به جانب تصنع و تزئین سوق می‌یابد. در فرآیند تحول و دگرگونی این زبان، ادیبانی غرب‌زبان با اصالت ایرانی، چون ابن عمید و عبدالحمید، نقشی مهم و اساسی را ایفا می‌کنند. اینان با اندوخته‌ای که از میراث ادبی ساسانی و تسلطی که بر فنون زبان و شیوه‌های گوناگون

چکیده

نثر فنی و مصنوع فارسی با شگردها و ظرافت‌های خاص خود معلول عوامل متعددی است که غالباً هنگام بررسی این نوع نثر، به آن‌ها پرداخته نمی‌شود یا اگر مطرح می‌شوند، ناقص و ناکافی‌اند و خوانندگان کنجکار و علاقه‌مندان به زبان و ادب فارسی را اکتناع نمی‌کنند. نگارنده با درک چنین ضرورتی به معرفی دلایل ظهور و رواج طریقه‌ی مذکور پرداخته است.

کدواژه‌ها

ادبیات عرب، نثر فنی، نثر مصنوع، آرایه‌های ادبی، منشی، مخاطب

مجله‌ی فصلی خنجر گریخته‌ها
دبیر ادبیات فارسی دبیرستان‌های
کازشناس ارشد زبان و ادب فارسی
ژانر آمیز می‌پوی

سخن‌پردازی داشتند، بیان‌گذار شیوه‌ای نو در ادب عربی شدند، که بعد از گذشت دو قرن مورد اقتباس ادبای ایرانی در زبان فارسی قرار گرفت.

در ایران از قرن چهارم به بعد، مدارس دینی توسعه‌ی بیش‌تری یافتند. زبان مورد تدریس در این مدارس عربی بود. به همین جهت طالبان علم ناگزیر بودند آثار منشور و منظوم عربی را مطالعه کنند. در کنار این عوامل، تألیف کتاب‌های متعدد به زبان عربی در مورد علوم بلاغی، به‌ویژه اعجاز قرآن مجید و مشاهده‌ی زیبایی‌های سخن عرب، سبب حیرت و جذب ایرانیان شد و در برانگیختن آنان به نظیره‌گویی و اقتباس شیوه‌های نویسندگی عرب تأثیر به‌سزایی داشت.

با توجه به این سخنان، یکی از شرایط اولیه‌ی منشی‌گری آموختن زبان و ادبیات عرب بود، تا جایی که مطابق این سخن: «هرکس

نخستین نمونه‌های نثر مصنوع عربی، ابتدا توسط منشیان در رسایل و مکاتبات به دربار راه بسته و سپس از طریق آنان به نثر عمومی راه یافته است

اندیشه‌ی آموختن ترسل و انشا می‌کرد می‌بایست نمونه‌های مشهوری از آن آثار را بخواند، تا در کار خود مهارت یابد» (صفا، ۱۳۷۱: ۸۸۵).

از این‌رو شیوه‌ای که نثر نویسان عرب پی‌ریزی کرده بودند در خلق آثار فنی فارسی نقش قابل ملاحظه پیدا کرد. عواقب این تقلید و اقتباس، گذشته از صنعت‌پردازی، ورود واژه‌ها و اصطلاحات فراوان عربی در سخن فارسی است که آن را به‌صورت یکی از مشخصه‌های اصلی این نوع نثر در آورد.

۳. خریداران و مخاطبان نثر

می‌دانیم که لازمه‌ی هر نوع سخن‌گفتنی، وجود مخاطب یا مخاطبانی حاضر یا غایب است که روی سخن با آنان است. از طرفی مخاطبان نیز از لحاظ دانش و معلومات و توانایی‌های ذهنی و هنری و حال و مقام و منزلت در یک سطح نیستند. بنابراین، مخاطب تأثیری عمیق بر ویژگی‌های سخن‌گفتن نویسنده و سخن‌گو دارد و سبب می‌گردد تا نویسنده یا شاعر زمینه‌ی معنایی و شیوه‌ی بیان خود را مطابق با ظرفیت‌های موجود وی تعیین کند. هم‌چنین، به این حقیقت نیز واقف هستیم که سخنی که روی آن با فضلا و ادبا و علماست، با سخنی که برای مردم ساده‌پسند و عوام گفته می‌شود، تفاوتی چشم‌گیر دارد. این جریان همواره در طول تاریخ ادبی و علمی کشور ما سبب ساز تغییر سبک‌ها نیز بوده است. چنان‌که اعتقاد بر این است که: «تفاوت‌های سبکی مدیون تغییر مخاطبان

است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۰).

از این‌رو، یکی از اهداف نویسنده‌ی مصنوع نگار از تألیف چنین آثاری مراعات‌پسند و سلیقه‌ی مخاطبانی ویژه است که عموماً از بین طبقه‌ی خواص و درباریان و فضلالی جامعه و از خریداران مشتاق این قبیل سخنان بوده است که عموماً از بین طبقه‌ی خواص و درباریان و فضلالی جامعه از خریداران مشتاق این قبیل سخنان بوده‌اند. بنابراین، نویسنده‌ی با اطلاع از این واقعیت و به پیروی از سنت مرسوم، به گزینش سبکی تجملی دست می‌زد و نثر خود را در بند آرایش‌های گوناگون و عاریتی در می‌آورد. تألیف یا ترجمه و بازنویسی کتب فراوانی به شیوه‌ی مذکور در این دوره به سفارش ارباب قدرت و ثروت مزید رواج و پذیرش و مقبولیت این شیوه در میان آنان است.

۴. تأثیرپذیری از شعر و اغراض شعری

می‌دانیم که زیباترین و هنرمندانه‌ترین نثرها، آن‌هایی هستند که زبان و بیانی شاعرانه دارند. چرا که شعر نمط عالی کلام است و اوج هنر زبانی؛ و نثر در همگامی و همراهی با شعر است و از عهده‌ی این عهد ملکوتی بر می‌آید. نویسنده‌ی صاحب ذوق به خوبی از تأثیر شعر آگاه است و می‌داند که تا نثر از زبان شعر شعله نکشد بر کنار از این تأثیر است. نویسنده‌ی ادیب و لطیف طبع بر اثر ممارست و آشنایی با آثار شعری، که در این سال‌ها شمار زیادی از آن‌ها به عرصه‌ی ظهور رسیده‌اند، از عوامل برانگیزاننده و مهیج کلام شعری آگاهی دارد.

این عوامل که از آن‌ها تحت عنوان آرایه‌ها، صنایع ادبی و صور خیال نام برده می‌شود، از مهم‌ترین دستاویزهای شاعر در جهت تصویرسازی‌های زیبا و رنگین است. از این‌رو، چیزی که یک شاعر و یا نویسنده‌ی ادبی در پی آن است، سخن لطیف و ادیبانه است که در پرتو این عناصر ظاهر و خلق می‌گردد. در نثر نیز نویسنده با اطلاع کامل از قدرت و جادوی شعر، سعی در جذب و اقتباس عناصر آن دارد و تلاش می‌کند تا با شایسته‌ترین صورت، سخن خود را شاعرانه یا شعرگونه به رشته‌ی تحریر درآورد.

گذشته از این‌ها، باید توجه داشت که سابقه‌ی ذهنی و عادات ادبی نویسندگان مبدع و شعرگرا نیز در آفرینش اثری شاعرانه بی‌تأثیر نیست. برای مثال، نویسنده‌ای که مدام با دیوان‌های شعری و سخنان منظوم سروکار دارد، نوعی عادت وزنی در وی به‌وجود می‌آید، که سبب می‌گردد خواسته یا ناخواسته کلامش را با استفاده از فنون مختلف موسیقایی یا قافیه‌های درونی، آهنگین سازد. خلاصه‌ی کلام این‌که وجود اشعار فراوان در ضمن نثر، به منظور تکمیل یا تأکید و زیبایی سخن، حکایت‌گر قبول اندیشه‌ی برتری شعر و قوت تأثیر آن در سخن از سوی نویسندگان مصنوع نگار است. بسیاری از آن اشعار حاصل تراوش طبیعی و ذوقی خود نویسنده است، که بر استعداد و

آگاهی نویسنده از رموز شاعری و دخالت وی در حوزه‌ی نثر حکایت می‌کند.

۵. پیروی از سنت‌های مرسوم و مقتضیات زمان
قرن ششم دوره‌ی رواج بازار کالاهای ادبی مزین و پرآرایه در هر دو زمینه‌ی نظم و نثر بود. تا جایی که به اعتباری: «هر اندازه زیبایی بیرونی و نمای سخن خریدار داشت، درون‌مایه و محتوای کلام بی‌خردار بود» (انزلی‌نژاد، ۱۳۷۲: ۱۲).

نویسنده و شاعر تحت تأثیر فضای حاکم بر جامعه و در پی کسادی شیوه‌ی مرسوم گذشته، به منظور رونق کار خود، در پی خلق اثری مورد پسند و سلیقه مشتریان خود بود. بر این اساس به تبعیت از سنت رایج، کالای خود را مزین به انواع تزیینات و تفتنات لازم و غیر لازم می‌نمود. تغییر الگوهای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی و... سبب تغییر ذائقه‌ی ادبی و ظهور الگوهای جدیدی در حوزه‌ی زبان شده بود. از این رو، نویسنده خواه ناخواه در مسیر تجدد و متابعت از شیوه‌ی رایج کشیده شد. در کنار این عوامل، شیوع رقابت ادبی بین صاحبان قلم بر دامنه‌ی این سخن‌پردازی‌ها افزود و سبب شد تا تقلید از سخنان یکدیگر در سطحی وسیع گسترش یابد. دامنه‌ی این تقلید به حدی ادامه یافت که غالب آثاری که در دوره‌های بعد پدید آمد، جز برخی تفاوت‌ها در زمینه‌های صنعت‌پردازی، کلیت و اساس کار آن‌ها مطابق نمونه‌های بارز پیشین بود. برای مثال، بعد از و صاف، شیوه‌ای تازه در زمینه‌ی نثر فنی پدید نیامد و سبک و سیاق او تا قرن چهارده تنها الگوی مقبول و بهترین نمونه‌ی سخن‌دانی بود.

۶. تأثیر ترجمه و بازنویسی

عامل دیگر روی آوردن ادبا به ترجمه‌ی بعضی از کتاب‌ها از زبان عربی یا پهلوی به فارسی بود. از آن‌جایی که مترجمان این کتاب‌ها خود نقش چندانی در خلق و آفرینش کتاب نداشتند کوشیدند تا با واژه‌پردازی و صنعت‌آوری، هنر و فضیلت خود را به نمایش بگذارند. کار بازنویسی کتاب‌های ساده‌ی گذشته نیز عمدتاً به سفارش طبقه‌ی حاکم صورت می‌گرفت. نویسندگان در این دوره در جهت تحقق این خواست و سفارش‌ها، بر تن کتاب‌های ساده حلیه‌ای از زیورهای مختلف ادبی کشیدند. چنان‌که امثال نصرالله منشی و ظهیری سمرقندی و ابونصر عتبی و محمدبن غازلی ملطیسوی و... از جمله‌ی این مهندسان بودند که در تهذیب، تزیین و آرایش کتاب‌های ساده آثاری از خود به یادگار گذاشته‌اند.

۷. لزوم القایی شدن نثر

آدمی در کشاکش زندگی و در شرایط و احوال مختلف، تحت تأثیر احساسات و هیجانات روحی مختلف قرار می‌گیرد. بیان این انفعالات نفسانی و انتقال آن‌ها به دیگران با زبان و کلماتی

عادی که مفاهیم کلی و مشترک دارند، اغلب بسیار دشوار و گاهی محال است. به همین جهت بیان و القای تأثرات با خیال و صورت‌های گوناگون زبان شعری توأم می‌گردد تا به زبان عادی و طبیعی قدرت ابراز مفاهیم احساسی و غیرکلی داده شود. بنابراین، تجربه‌های شاعرانه نیازمند زبانی ویژه هستند و نمی‌توان آن‌ها را با زبان و بیانی دیگر ابراز کرد.

استاد زرین کوب در مورد تأثیر زبان شعر و القای احساسات توسط آن مثال زیبایی می‌آورد و می‌گوید: «اگر کسی در کنار بخاری نشسته و شعری را مطالعه می‌کند که کمال اسمعیل در وصف برف سروده است، بسا که گویی نیش گزنده‌ی سرما را در مغز استخوان خویش حس می‌کند. این جاست که حس شاعر از طریق القای به‌غیر منتقل می‌شود و بی‌آن که برف و سرمای وی را متأثر کند خیال سرما در وی تأثیر می‌کند»

(زرین کوب، ۱۳۵۵: ۱۰۴). از این رو، هرگاه نویسنده‌ی ادیب بخواهد خواننده را در احساس خود شریک کند و در وی تأثیر بگذارد و حالتی پدید آورد، ناگزیر به قلمرو شعر پا می‌گذارد و زبان آن را بر می‌گزیند و به این ترتیب برای احساسات زیبای خود طریقی زیبا انتخاب می‌کند. از این روست که می‌گویند: «امکان ندارد که عواطف در هر زبان بدون زبان بلاغی و بدیعی مطرح گردد»

(ابو محبوب، ۱۳۷۴: ۲۳۶). این زبان از ابزار و وسایلی بهره می‌برد که مختص آن است. بر این اساس در میان نویسندگان فنی و نثرهای شاعرانه همواره کسانی نیز وجود داشته‌اند که فارغ از فضل‌فروشی‌های مرسوم، هرگاه تحت تأثیر واقعه‌ای یا جریانی یا تحت تأثیر شخصیت مورد علاقه‌ای قرار گرفته‌اند، احساسات واقعی خود را با مؤثرترین و جذاب‌ترین بیان در اثر خویش منعکس کرده‌اند. سوز و ناله‌ای که از قلم محمد زیدری در فرجام کار جلال‌الدین منکبرنی شعله می‌کشد و تأثر و اندوه عطا ملک جوینی در واقعه‌ی بهار خونین بخارا و شیفتگی و جذبه‌ی عشق حق در شطحیات روزبهان، و تغزلات زیبای ظهیری سمرقندی

امکان ندارد که عواطف در هر زبان بدون زبان بلاغی و بدیعی مطرح گردد

و قاضی حمیدالدین و مدایح زیبای شاعرانه‌ی راوندی و عتبی همگی نشانگر این حقیقت است که عواطف اصیل، زبانی لطیف و شاعرانه و مجازی می‌طلبند، که با نبود آن هیچ سخن شاعرانه‌ای رنگ هستی به خود نمی‌گیرد.

نکته‌ی آخر درباره‌ی موضوع این است که اگر قصد داشته باشیم نثر فنی فارسی را با مکتب‌های ادبی غرب مقایسه کنیم، شاید بتوان نمونه‌هایی از آن را با آثار مکتب سمبولیسم و طرفداران آن سنجید. در مورد پیروان این مکتب گفته شده است

که اینان حالات روحی را با آزادی کامل و موسیقی کلمات و با آهنگ و رنگ و هیجان به مدد احساس و تخیل تصویر می‌کردند (کزازی، ۱۳۶۸: ۶۵).

پس، از این بحث می‌توان به این نتیجه رسید که احساسات و عواطف نویسندگان فنی در خلق تصویرهای شاعرانه با کمک زبان شعر در روند شکل‌گیری این جریان مؤثر بوده است.

تفاوت‌های سبکی مدیون تغییر مخاطبان است

۸. عوامل سیاسی در شکل‌گیری نثر فنی

یکی از ویژگی‌های حکومت‌های خود کامه، نداشتن آزادی بیان و انتقادپذیر است. در چنین نظام‌هایی قشر فرهیخته و آگاه جامعه برای ابلاغ پیام و بیان اعتراضات خود ناگزیر به شیوه‌های گوناگونی متوسل می‌شدند، زیرا انتقاد صریح از حاکمان مستبد همواره عواقب سونی به همراه داشت.

بنابراین، نویسندگان در دوره‌های مختلف انتقادات و چاره‌جویی‌های اصلاح‌گرایانه‌ی خود را در قالب‌های مختلفی چون طنز، تمثیل، فابل و... بازگو می‌کردند. یکی از این انواع سخن‌پردازی‌های ادبی گزینش فابل‌ها یا قصه‌های مربوط به حیوانات است. نویسنده از این طریق اندیشه‌ها و مقاصد خود را به شیوه‌ای غیرمستقیم از زبان حیوانات یا گیاهان و اشیاء بیان می‌کند. این نوع رایج، همواره در تغییر الگوهای رفتاری و سیاسی و به‌طور کلی در بایست‌ها و نبایست‌ها عامل مؤثری بوده است. در زبان فارسی نیز نویسندگان با اطلاع از ویژگی‌های روحی و اخلاقی حکام، آثار ارزشمندی چون کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه و روضه‌العقول و... را به شیوه‌ی مذکور پدید آوردند. این کار گذشته از جذابیتی که در پی داشت سبب می‌گردید تا ملال خاطر حکام در برابر پرتو زیبایی سخن آشکار نشود و لحن استعاری آن در دفع تهمت مؤثر گردد. چرا که شاعرانگی کلام در نثر فنی، که با سجع و استعاره‌پردازی و توصیف و... همراه می‌شود، در بسیاری از اوقات محتوا و درون‌مایه‌ی نهفته در موضوع را با نوع بیان کنایی و کتمان‌گرایانه همراه می‌کند. در نتیجه درک مقصود گوینده به تعمق‌ورزی نیاز دارد و از این‌رو احتمال دریافت سریع آن به‌وسیله‌ی دیوانیان و درباریان به سادگی امکان‌پذیر نمی‌شود.

لذا از قرن ششم به بعد شاهد هستیم که چگونه نثر فارسی هرگاه به جانب ادبیات روایی، به ویژه قصه و حکایت تمایل می‌یابد، نویسنده‌ی هنرمند، نهایت هنر خود را در تزیین و آراستن آن به انواع آرایه‌های ادبی به کار می‌گیرد و با کمک آن‌ها طعم تلخ انتقاد و نصیحت را با چاشنی شیرین و زیبایی سخن شاعرانه از بین می‌برد.

۹. اشباع نثر ساده و لزوم تغییر سبک

آدمی در طول حیات و بنا به فطرت طبیعی خود، مدام خواهان تحول و نوآوری در شیوه‌های زندگی، مناسبات اجتماعی، جریان‌ات سیاسی و اقتصادی و نگرش‌ها و اعتقادات خویش است. این عامل ریشه در این باور دارد که هر چیزی، حتی بهترین نوع آن، اگر برایمان عادی و تکراری گردد، زیبایی آن را درنخواهیم یافت و جذابیت و اهمیت خود را از دست می‌دهد. در این صورت است که تغییر به‌وجود می‌آید.

در حوزه‌ی هنر نیز این نگرش‌های جدید سبب ظهور شیوه‌هایی جدید گردیده است تا حس و روحیه‌ی کنجکاو هنرمند را در برهه‌ای از زمان اقیان و اشباع کند. البته در کنار این جریان همواره عده‌ای نیز بوده‌اند که، بنا بر اعتقادات خود یا به سبب پاره‌ای از مقتضیات، طرفدار روش پیشین مانده‌اند. اما همواره طیف گسترده‌ی نوگرایان از شیوه‌های قبلی دچار ملامت می‌شوند و خواهان الگویی نو هستند.

نثر فارسی نیز میرا از این تحولات و دگرگونی‌ها نبوده است. زبان نثر مرسل طی دو قرن به سبب طرح ساده و تکراری آن جنبه‌ی روزمرگی پیدا کرده و فاقد جذابیت و گیرایی و

نویسندگان در حکومت‌های خود کامه، انتقادات و چاره‌جویی‌های اصلاح‌گرایانه‌ی خود را در قالب‌های مختلفی چون طنز، تمثیل، فابل و... بازگو می‌کردند

برجستگی لازم شده بود. این عامل سبب شد که در میان قشر وسیعی از فضلاء جامعه، نثر مرسل کم‌کم اهمیت خود را از دست بدهد. لذا، نثر نیازمند تغییر و تحولی اساسی بود تا بار دیگر جذابیت و گیرایی لازم را به‌دست آورد. بر این اساس، نخستین نشانه‌های تغییر در جهت ارضای حس زیبایی‌خواهی متوجه زبان و معانی آن شد و از طریق توسعه بخشیدن به دایره‌ی اغراض و صنایع و استعمال آن در موضوعات و معانی جدید، آن را بر بنیاد و شیوه‌ای متفاوت با گذشته پی‌ریزی کردند.

منابع

۱. ابو محبوب احمد، کالبدشناسی نثر، تهران، نشر زیتون، ۱۳۷۴: ۲۰. بلخی، حمیدالدین ابوبکر، مقامات حمیدی، تصحیح رضا انزلی‌نژاد، ج ۲، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲: ۲۰. پورنامداریان، تقی، در سایه‌ی آفتاب، تهران، نشر سخن، ۱۳۸۰: ۴۰. زرین‌کوب، عبدالحسین، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ج ۲، تهران، نشر علمی، ۱۳۵۵: ۵. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۲، ۸، تهران، نشر فردوس، ۱۳۷۱: ۶ — گنجینه‌ی سخن، ج ۱، ج ۲، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۳: ۷۰. ضیف شوقی، تاریخ ادبی عرب و عصر جاهلی، ترجمه‌ی علی‌رضا ذکلتوی قراقرزلو، ج ۲، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۱: ۸. کزازی، میرجلال‌الدین، نُور دریای دری، ج ۲، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۸: ۹. نیکمنش، مهدی، تجلی مقامه‌نویسی در بوستان، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره‌ی ۱۴۴، ۱۳۸۲: ۴۶

دانش ضرب و معرجه



حکمیة

نویسنده کوشیده است شعر پنج شاعر معاصر (انخوان ثالث، شاملو، نیما، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری) را به لحاظ بهره‌گیری از ضرب‌المثل‌ها بررسی کند. هم‌چنین اشعاری از این شاعران، که قابلیت مثل شدن دارند، معرفی شده است.

داستان یا مثل با مثل تاریخی دیرینه‌تر از شعر و نثر از سال خوردترین شاخه‌های پر بار درخت تناور ادب فارسی است. مثل‌ها داستان زندگی مردم‌اند و چون آینه‌ای روشن، آیین‌ها، تاریخ، هوش، بینش و فرهنگ ملت را در خود نشان می‌دهند. «مثل واژه‌ای است که از عربی به فارسی راه یافته و آن چنان که می‌نویسند از ماده‌ی مثل بر وزن عقول به معنی شبیه‌بودن چیزی به چیز دیگر یا به معنای راست ایستادن و برپای بودن آمده است. این واژه در عربی به چند معنا به کار رفته است: مانند و شبیه، برهان و دلیل، مطلق سخن و حدیث، پند و عبرت، نشانه و علامت. در اصطلاح اهل ادب مثل نوعی خاص از سخن است که آن را به فارسی داستان و گاهی به تخفیف «داستان» می‌گویند (عفیفی، ۱۳۷۱: پیش‌گفتار).

کد واژه‌ها

مثل، مثل‌واره، شعر معاصر، مثل عربی، فرهنگ عامه

و «حکمت عبارت است از دانایی، دانش، معرفت، فرزاندگی، دلیل، پند و اندرز، درست‌کرداری و گفتاری، سخن استوار، کلام موفق حق و زیرکی» (همان). امثال و حکم، آبخورهای فراوان دارد و از منابع گوناگون سرچشمه می‌گیرد. برخی از حکایات و افسانه‌های ملی ریشه می‌گیرند، گروهی از رخدادهای تاریخی، گروهی از باورها و اعتقادات مردم و شماری دیگر از کتب آسمانی و گفتار پیشوایان دین و ادب نشئت می‌گیرند. این گونه‌ی ادبی با ارائه‌ی معانی بلند در لفظ اندک، انتقال واژه‌ها و اصطلاحات گذشته به زمان حاضر، ارائه‌ی تجارب و آموخته‌ی نسل‌های گذشته و دعوت به نیکی‌ها و زیبایی‌ها و نیز رخدادهای تاریخی و افسانه‌های ملی، در طول تاریخ به انسان و علوم مختلف، از زبان شناسی گرفته تا علوم اجتماعی و ادبیات بسیار کمک کرده‌اند و از همین‌روست که شناخت امثال و حکم موجود در زبان یک ملت می‌تواند راه‌گشای شناخت تاریخ و گذشته‌ی آن ملت باشد.



شعر فارسی، با استعداد شایسته و درخورش طی قرون، با بهره‌گیری از این ابزار مردم ساخته‌ی زیبا، قابلیت و شیرینی فوق‌العاده‌ی خود را باز نموده است. البته، باید توجه داشت که رابطه‌ی ادبیات و امثال و حکم دو طرفه بوده است. گاه مثلی از زبان مردم به شعر و نثر راه یافته و گاه شعر یا جمله‌ای با زیبایی و ایجاز ویژه‌ی خود توانسته است بر زبان مردم جاری شود و سینه‌به‌سینه برود و مثل شود.

اما بررسی امثال و حکم در شعر معاصر فارسی، با توجه به ادعای پیشگامان شعر نو مبنی بر این‌که آنان همواره در پی بیان اندیشه‌های تازه در قالب‌های نو و با روش و نگاهی تازه هستند و از این نظر گمان می‌رود ایشان از هر آنچه ریشه در بخش سنتی

زبان و ادبیات دارد گریزاناند، موضوع و هدف این نوشته است. با بررسی آثار پیشگامان شعر نو متوجه می‌شویم که مثل‌ها و وابستگی آن در آن آثار حضور خوبی دارد و آنان از این گونه‌های ادبی مردمی به خوبی در آثار خویش بهره برده‌اند. از سوی دیگر، بخشی از شعر این شاعران، اگر به قطع نتوان گفت حکم «مَثَل» یافته‌اند، دست کم می‌توان گفت قابلیت و توان «مَثَل» شدن دارند. یادآوری می‌شود برای جلوگیری از طولانی شدن کلام، از هر گزینه به درج یکی دو مورد بسنده شده است.

حضور ضرب‌المثل و وابستگی آن در شعر معاصر

۱-۱ مثل‌های فارسی

هیچ ممکن می‌شود بُود بالاتر از رنگ سیاهی رنگ؟

«نیما - خانه‌ی سروبولی»

او شناسد که شما را چه شود / توبه‌ی گرگ همان گرگ بود

«اخوان - تو را ای کهن...» (جای پدر سوخته‌ی بازاری)

این نوشته است استعارات تمثیلیه و کنایات معروفی هستند که در تداول عوام رایج‌اند و ما هم در زبان روزمره آن‌ها را فراوان به‌کار می‌بریم:

- آفتابی گشته بر من هر چه از هر جا... (آفتابی شدن)

«نیما - در کنار رودخانه»

- و یاران یکایک از پا در آمدند (از پا در آمدن)

«شاملو - ۵۲۸»

- من به او رنج و اندوه دادم

من به خاک سیاهش نشاندم (به خاک سیاه نشاندن)

«فروغ - اسیر (رؤیا)»

۱-۴ اصطلاحات مردمی

در میان اشعار این شاعران گاه به کلمات، ترکیبات یا اصطلاحات و جمله‌هایی برمی‌خوریم که «مَثَل» نیستند و بیش‌تر حالت شبه جمله دارند. این موارد، بنا به شرایط محیط و کلام به‌کار رفته‌اند و مفهومی غیر از معنای ظاهریشان القا می‌کنند:

- با پز اشرافی / جای او در بزم از ما بهتران خالی

«اخوان، گزیده‌ی اشعار - زندگی می‌گوید... شیک‌پوشی-»

- دیگه چه نونی چه کشکی / آب که نبود چه مشکلی

«شاملو - ۱۰۱۰»

در اصطلاح اهل ادب مَثَل نوعی خاص از سخن است که آن را به فارسی داستان و گاهی به تخفیف «داستان» می‌گویند

۱-۵ ۱-۵-۱ دخل و تصرف‌ها

۱-۵-۱ در حوزه‌ی واژگان بنا بر ضرورت وزن. دخل و تصرف در حوزه‌ی واژگان در واقع تغییراتی است که شاعر در ظاهر یک «مثل» اعمال می‌کند و عمدتاً بنا بر ضرورت وزن صورت می‌گیرد. قبلاً (۱-۱) با نمونه‌های از این نوع آشنا شدیم. در واقع شاعر به ضرورت رعایت وزن یا حتی موسیقی شعر مجبور است کلمات یک «مَثَل» یا «مَثَل‌واره» را پس و پیش یا کم و زیاد کند:

دزدند و رفیق قافله گشته

من از چه شریک جرم ایشانم؟ «نیما - نامه»

۱-۵-۲ در حوزه‌ی واژگان به‌منظور ایجاد معنای جدید. این نوع دخل و تصرف یکی از زیباترین هنروری‌های شاعران معاصر است و به‌قدری زیبایند که گاه شنونده را دچار حیرت می‌سازند. شاعر واژگان کلیدی یک مثل را برمی‌دارد و به جای آن، برای القای معنی مورد نظر خود کلمات مورد نظر خود را می‌گذارد، در این صورت چارچوب کار شکل یک «مثل» یا «مثل‌واره» را به ذهن می‌آورد اما معنا به‌طور کلی دگرگون شده است و پیام آن کاملاً زیر و رو گشته است. دخل و تصرف در حوزه‌ی معنا بیش‌تر از همه در شعر شاملو اتفاق افتاده است؛ به نمونه‌های زیر توجه می‌کنیم:

- از این فریاد / تا آن فریاد / سکوتی نشسته است «شاملو - ۳۲۴»

- من زنی را دیدم نور در هاون می‌کوبید «سپهری - ۲۶۷»

- و دم فرو بستن آری / به هنگامی که سکوت / تنها نشانه‌ی قبول است و رضایت «شاملو - ۱۰۱۲»

- مقصود من ز حرفم / معلوم بر شماست / یک دست بی‌صداست. «نیما - قایق»

۱-۲ مَثَل‌های عربی

این مورد در شعر اخوان دیده شد:

من در میانه‌هایم نه کفرم و نه ایمان

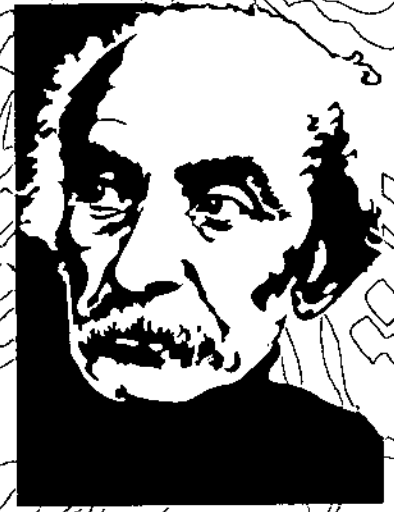
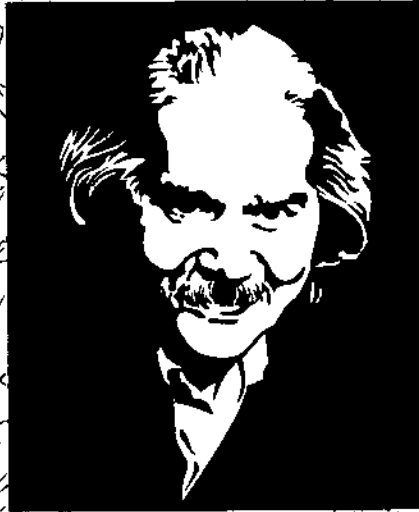
خیراً موراً وسط بشناس و بگذر از من

۱-۳ مَثَل‌واره‌ها

گاه در اشعار این شاعران به ترکیباتی برمی‌خوریم که ضرب‌المثل نیستند و به‌صورت ترکیب و اصطلاح به‌کار رفته‌اند و بهتر است آن‌ها را «مثل‌واره» بنامیم. «مثل‌واره‌ها استعاره‌های تمثیلیه یا کنایاتی هستند که به شکل فعل با مصدر مرکب می‌آیند. این عبارات مصدری وقتی در جمله قرار می‌گیرند هویت و شخصیت خود را باز می‌یابند و معلوم می‌شود روی سخنانش با کیست. در این عبارات می‌توان صورت مصدری را تغییر داد و آن‌ها را مثل فعل مرکب صرف کرد.»

(ابریشمی، ۱۳۷۱: دیباچه)

البته ذکر این نکته ضروری است که در شعر این شاعران استعارات و کنایات فراوانی وجود دارد، اما آن‌چه مقصود ما در



مصرع

یا «مثل‌واره» ای را به ذهن می‌آورد:
 - بدرم می‌گوید/ من بار خود را بردم و کار خود را کردم «فرخزاد- ۳۴۵»
 (من آردم را بیختم و الکم را آویختم)
 - کسی از من نشنیده‌ست دروغ/ عوض ماست نیندازم دوغ
 «اخوان- تو را ای کهن...» (حاجی پدروخته‌ی بازاری) (گندمنمای
 جوفروش)
 - اما چون برفتی / خاطر بروفتی «شاملو- ۹۰۲»
 (از دل برود هر آن‌که از دیده برفت)

۲. ضرب‌المثل‌های معاصر

«مثل سائر امثالی است که رایج و جاری باشد و همه‌کس گوید و برابر با ضرب‌المثل باشد. از ویژگی‌های مثل سائر اختصار لفظ، وضوح معنی و لطف ترکیب است» (لفت‌نامه‌ی دهخدا).
 با توجه به این تعریف مرحوم دهخدا، در میان شعر شاعران معاصر در این نوشته، به بندها، مصرع‌ها و ابیات فراوانی برمی‌خوریم که با استعداد و توانایی درخور خویش می‌توانند جزء ضرب‌المثل‌ها قلمداد شوند. این‌ها مواردی هستند که طی عمر کوتاهشان توانسته‌اند تا حد زیادی در میان مردم رسوخ کنند. البته، پر واضح است که اگر بخواهیم به‌طور دقیق میزان رسوخ این اشعار را به‌صورت ضرب‌المثل در لایه‌های مختلف جامعه بررسی کنیم به یک تحقیق جامع و گسترده میدانی نیاز

- و هنوزم قصه بر یاد است/ وین سخن آویزه‌ی لب (به‌جای آویزه‌ی گوش)
 «نیما- در شب سرد زمستانی»

مثل‌واره‌ها استعاره‌های تمثیلیه یا کنایاتی هستند که به شکل فعل یا مصدر مرکب می‌آیند

۶-۱-۱ مشابهت

۱-۶-۱ لفظی: گاه ابیات یا مصرع‌هایی، به لحاظ شکل بیرونی و وجود بعضی کلمات و الفاظ در آن‌ها، «مثل» یا «مثل‌واره» ای را به ذهن می‌آورد:
 - دیوارهای باد/ چندان که هیچ موش/ در آن/ به حرف آن‌سو پنهان نداده گوش «شاملو- ۱۶۱»
 (دیوار موش دارد موش هم گوش دارد)
 - بزرگ آفریننده‌ای بود و هست/ که بالاتر از دست او نیست دست «اخوان- تورای کهن...» (او هست) (دست بالای دست بسیار است)
 - من از سیاحت در یک حماسه می‌آیم/ و مثل آب تمام قصه‌ی سهراب و نوشدارو را روانم «سپهری- ۳۰۱» (نوشدارو پس از مرگ سهراب)
 ۱-۶-۲ معنایی: گاه مشابهت در حوزه‌ی معنا یا درونه‌ی شعر صورت می‌گیرد و مفهوم و پیام یک بیت یا یک مصرع، «مثل»

است، که همت صاحب نظران و علاقه‌مندان این حوزه را می‌طلبد. به هر حال، این موارد اگر به‌طور قطع و یقین ضرب‌المثل نباشند قابلیت ضرب‌المثل شدن را دارند. یادآوری می‌شود شعر سپهری به دلایل گوناگون، که نوشتاری جدا را می‌طلبد، در میان شعر سایر شاعران مورد نظر بیش‌تر از همه خاصیت و توان ضرب‌المثل شدن را دارد. نگارنده سعی کرده است به مواردی، که به دلایل زیر به نظر می‌رسد بیش‌تر در معرض دید و استفاده‌ی مردم بوده و توانسته است در حافظه‌ی جمعی بیش‌تر ماندگار شود، اشاره نماید:

- این شعرها در طول این سال‌ها در خلال گفته‌های نخبگان و فرزانتگان کشور بارها و بارها شنیده شده‌اند.

- در پوسترها و کارت‌پستال‌های جذاب در بازار عرضه شده‌اند.

- بیان‌کننده‌ی حالات عاطفی و احساسات مردم در مقاطع خاص و حساس بوده‌اند.

- بعضی از آن‌ها توسط خواننده‌های مشهور خوانده شده‌اند و پیوند این شعرها با موسیقی ماندگاری‌شان را بیش‌تر کرده است.

- گاه در مکان‌های خاص (پمپ‌بنزین‌ها، پشت ماشین‌های سنگین، مدارس و...) دیده شده‌اند.

- این اواخر در پیامک‌ها به دفعات ملاحظه شده‌اند.

از همه‌ی این‌ها که بگذریم، دست‌کم در میان آشنایان به ادبیات، اعم از دانش‌آموزان، دانشجویان، معلمان و استادان ادبیات به‌صورت کلمات قصار و ضرب‌المثل استفاده شده‌اند. بعضی از این شعرهای معروف عبارت‌اند از:

- نه مهر فسون نه ماه جانو کرد

نفرین به سفر که هرچه کرد او کرد «خوان- آخر شاهنامه»

- برو آن‌جا که بود چشمی و گوش با کس

برو آن‌جا که تو را منتظرند «همان»

- ابرهای همه عالم شب و روز در دلم می‌گیرند «همان»

- سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت / سرها در گریبان است

«خوان- زمستان»

- نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون ابری شود تاریک / چو دیوار ایستد در

پیش چشمانت / نفس کاین است

پس دیگر چه داری چشم

ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟ «همان»

- هوا بس ناجوان مردانه سرد است... «همان»

- من این‌جا بس دلم تنگ است / و هر سازی که می‌بینم بدهنگ است

بیا ره توشه برداریم / قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم / بینم آسمان هر کجا آیا

همین رنگ است؟ «خوان- زمستان» (چاووشی)

- چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب / و اندر آب بیند سنگ / دوستان و

دشمنان را می‌شناسم من «خوان- آخر شاهنامه» (چون سبوی تشنه)

- اهل کاشانم، روزگارم بد نیست «سپهری، صدای آب»

- مادری دارم بهتر از برگ درخت، دوستانی بهتر از آب روان «همان»

- و خدایی که همین نزدیکی است «همان»

- من مسلمانم، قبله‌ام یک گل سرخ «همان»

- من وضو با تیش پنجره‌ها می‌گیرم «همان»

- پدرم وقتی مُرد پاسبان‌ها همه شاعر بودند «همان»

- دل خوش سیری چند؟ «همان»

- زندگی رسم خوشایندی است «همان»

- زندگی چیزی نیست که لب طاقچه‌ی عادت از یاد من و تو برود «همان»

- زندگی حس غریبی‌ست که یک مرغ مهاجر دارد «همان»

- زندگی سوت قطاری‌ست که در خواب پلی می‌پیچد «همان»

- من نمی‌دانم / که چرا می‌گویند اسب حیوان نجیبی است، کیوتر زیباست؟ «همان»

- گل شبدر چه کم از لاله‌ی قرمز دارد؟ «همان»

- چشم‌ها را باید نست / جور دیگر باید دید «همان»

- زیر باران باید رفت «همان»

- و نترسیم از مرگ / مرگ پایان کیوتر نیست «همان»

- کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ «همان»

- نه وصل ممکن نیست / همیشه فاصله‌ی هست «سپهری، مسافر»

- من از مصاحبت آفتاب می‌آیم «همان»

- خانه‌ی دوست کجاست؟ «سپهری، نشانی»

- تا شقایق هست زندگی باید کرد «سپهری، در گلستانه»

- به سراغ من اگر می‌آید / نرم و آهسته بیاید / مبادا که ترک بردارد چینی

نازک تنهایی من! «سپهری، واحه‌ای در لحظه»

- بهترین چیز رسیدن به نگاهی است که از حادثه‌ی عشق تر است.

«سپهری، شب تنهایی خود»

- یادمان باشد کاری نکنیم که به قانون زمین بربخورد «سپهری، غربت»

- آب را گل نکنیم! «سپهری، آب»

- من درد مشترکم، مرا فریاد کن «شاملو، ۲۱۳»

- مرا تو بی‌سببی نیستی / به راستی / صلت کلام قصیدای ای غزل «شاملو، ۷۲۲»

- آبی عشق، آبی عشق چهره‌ی آبی‌ات بیلا نیست «شاملو، ۷۳۸»

- دهانت را می‌بویند / مبادا گفته باشی دوست می‌دارم «شاملو، ۸۲۴»

- روزگار غریبی است نازنین «شاملو، ۸۲۴»

- عشق را در پستوی خانه نهران باید کرد «شاملو، ۸۲۴»

- دست‌هایم را در باغچه می‌کارم / سبز خواهد شد / می‌دانم می‌دانم می‌دانم «فرخزاد، تولدی دیگر»

- نجات‌دهنده در گور خفته است «فرخزاد، ایمان بیاوریم...»

- خاک پذیرنده اشارتی است به آرامش «همان»

- و تکه‌تکه شدن / راز آن وجود متحدی بود / که از حقیرترین نرهایش آفتاب به دنیا آمد «همان»

- و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی است / که هم‌چنان که تو را می‌بوسند / در ذهن خود طناب دار تو را می‌یافتند «همان»

- همیشه پیش از آن که فکر کنی اتفاق می‌افتد «همان»

- و در شهادت یک شمع / راز متوری است که آن را / آن آخرین و آن کشیده‌ترین شعله خوب می‌داند! «همان»

**شعر شاعران معاصر ما، که مدعیان نوپردازی و
هنجارشکنی در مقابل سنت گراها هستند، با مردم و
فرهنگ ایشان بیگانه نیست**

مقابل سنت گراها هستند، با مردم و فرهنگ ایشان بیگانه نیست و اتفاقاً این شاعران در راستای هدف خویش با بهره گیری از فرهنگ عامه (ضرب المثل ها) توانسته اند هر چه بیش تر به مردم نزدیک شوند. جدول زیر که به طور دقیق هم تنظیم نشده، نمایی از حضور «مثل» و وابستگی آن را در شعر شاعران مورد نظر این نوشته نشان می دهد:

پروش

۱. شمیسا در کتاب «نگاهی به سپهری»، ص ۲۰۷ اشاره کرده اند که بسیاری از مصارح سپهری، از جمله این مصراع، جنبه ای ارسال المثل دارند. ۲۰. شمیسا در کتاب «نگاهی به فروغ فرخزاد»، ص ۲۳۲ اشاره کرده اند که بعضی از سطور اشعار فروغ (مثل این سطر) این خاصیت را دارد که ضرب المثل باشد.

مصراع

۱. ایریسمی، احمد، فرهنگ نوین، تهران، انتشارات زیور، چ ۱، ۱۳۷۶. ۲۰. اخوان ثالث، مهدی، آخر شاهنامه، تهران، مروارید، چ ۴، ۱۳۵۴. ۳۰. _____، تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم، تهران، انتشارات مروارید، چ ۵، ۱۳۷۶. ۴۰. _____، زمستان، تهران، انتشارات مروارید، چ ۱۷، ۱۳۸۰. ۵۰. _____، گزیده اشعار، تهران، انتشارات مروارید، چ ۲، ۱۳۷۰. ۶۰. دهخدا، علی اکبر، لغت نامه دهخدا تهران، سازمان لغت نامه دهخدا، ۷۰. سپهری، سهراب، هشت کتاب، تهران، انتشارات طهوری، چ ۵، ۱۳۸۱. ۸۰. شمیسا، سیروس، نگاهی به شعر سهراب سپهری، تهران، انتشارات مروارید، چ ۱، ۱۳۷۰. ۹۰. _____، نگاهی به شعر فروغ فرخزاد، تهران، انتشارات مروارید، چ ۲، ۱۳۷۴. ۱۰۰. طاهباز، سیروس، مجموعه ای کامل اشعار نیما، تهران، انتشارات مروارید، چ ۳، ۱۳۷۲. ۱۱۰. غفیفی، رحیم، مثل ها و حکمت ها در آثار شاعران قرن ۱۱-۳، تهران، انتشارات سروش، چ ۱، ۱۳۷۱. ۱۲۰. فرخزاد، فروغ، مجموعه آثار، تهران، انتشارات میلاد، چ ۱، ۱۳۷۸. ۱۳۰. یعقوب شاهی، نیاز، مجموعه آثار شاملو، تهران، انتشارات زمانه، مؤسسه انتشارات نگاه، چ ۱، ۱۳۸۰.

چراغ های رابطه تاریک اند «همان»
- پرواز را به خاطر بسیار / پرته مردنی است «همان»
- هیچ صیادی / در جوی حقیری که به گودالی می ریزد / مروارید صید نخواهد کرد. «همان»
- خورشید مرده بود / و هیچ کس نمی دانست که نام آن کیوتر غمگین کز قلب ها گریخته / ایمان است. «فرخزاد، تولدی دیگر: آیه های زمینی»
- تنها صداست که می ماند «همان»
- وای بر من! به کجای این شب تیره بیابوزیم قیای زنده ای خود را؟
«نیما، وای بر من»
- آی آدمها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید / یک نفر در آب دارد می سپارد جان «نیما، آی آدمها»
تا نه داغی بیند / کس به دوران نه چراغی بیند! «نیما، مانلی»
- این تو را بس باشد / کاشنای رنجت / نه همه کس باشد «همان»
- غم این خفته ای چند / خواب در چشم ترم می شکنند «نیما، مهتاب»
- قاصد روزان ابری داروگ! کی می رسد باران؟ «نیما، داروگ»
- خاندان ابری ست / یک سره روی زمین ابری ست با آن
«نیما، خاندان ابری ست»
- گرم یادآوری یا نه / من از یادت نمی گاهم «نیما، تو را من چشم در راهم»
- تو را من چشم در راهم «همان»

از برآیند آنچه گفته شد، که تنها نمود کوچکی از رد پای مثل ها و وابستگی آن در شعر معاصر است و نیز از نمونه های مشهوری که از شعر این شاعران به صورت بندهای قابل «ضرب المثل شدن» ارائه شد، می توان این نتیجه را گرفت که شعر شاعران معاصر ما، که مدعیان نوپردازی و هنجارشکنی در

جدول تعداد و درصد حضور فرهنگ عامه در آثار شاعران معاصر

درصد کاربرد	جمع	ترانه ها	باورها	اصطلاحات مردمی	مثل وارها	مثل های عربی	مثل های فارسی	فرهنگ عامه شاعران معاصر	تعداد صفحات آثار
٪۱۲/۲۰	۱۶۸	۳	۱۴	۱۴	۹۹	۴	۳۴	مهدی اخوان ثالث	۱۳۷۶
٪۳/۱۵	۱۴	-	۱	۳	۸	-	۲	سهراب سپهری	۴۴۴
٪۸/۱۲	۸۴	۴	۳	۹	۶۳	-	۵	احمد شاملو	۱۰۳۴
٪۷/۷۳	۲۸	۲	۴	۷	۱۴	-	۱	فروغ فرخزاد	۳۶۲
٪۱۵/۵۱	۹۰	-	۵	۲	۶۹	-	۱۴	نیما یوشیج	۵۸۰
٪۱۰/۱۱	۳۸۴	۹	۲۷	۳۵	۲۵۳	۴	۵۶	جمع	۳۷۹۶

دیوار



«دیوار» از آن مجموعه داستان‌های کوتاهی است که، به بیان ساده و گاه بچگانه، احساس ایستادگی و استقامت را در برابر پذیرفته‌ها (تحمیل‌شده‌ها)ی منطقی یا مصلحتی - اجتماعی در انسان بیدار می‌کند. بیان داستان از زبان سوم شخص مفرد است و جاهایی که شخصیت‌های داستان به‌طور مستقیم وارد روند داستان می‌شوند، سبک گفتار خود را رعایت می‌کنند. مثلاً سیروس، برادر بزرگ ناصر - قهرمان داستان - وقتی در تأیید گفته‌های پدر که: «همین امروز باید استاد عباس را ببینم که بیاید و دیوار را بسازد. به کس دیگری نمی‌شود اطمینان کرد...» لب به سخن می‌گشاید، لحن پسری تازه‌بالغ و مدعی را دارد که: «بله دیگر، تو این دوره و زمانه به کسی نمی‌شود اطمینان کرد.» و بهمن - پسر همسایه - در پاسخ ناصر که: «باد، دیوار را خراب کرده؟!...» به «خوب، خراب کرده دیگر!» اکتفا می‌کند.

وضع اجتماعی و طبقاتی خانواده‌های یاد شده در این داستان را در خلال رویدادها می‌توان درک کرد. لحن صحبت مادر ناصر با او و کلمات به‌کار گرفته شده، از طبقه‌ای متوسط یا متوسط رو به پایین خبر می‌دهد و سیروس که برایش به خواستگاری می‌روند، جز یک‌بار... و آن هم برای تأیید فرمایش پدر! - در داستان ظاهر نمی‌شود و این نشان از اطاعت فرزند از تصمیمات اخذشده توسط والدین دارد. البته میرصادقی، به دلیل رعایت اصل ایجاز، در نوشتن این نوع داستان وضع اقتصادی خانواده‌ها را چندان روشن نمی‌کند. ولی باز هم غیرمستقیم می‌توان نکاتی را فهمید. مثلاً نشستن در حیاط و روی فرش از این موارد است. زمینه‌ی داستان، امروزی و مربوط به یک خانواده‌ی متوسط رو به پایین شهری است و کل حوادث داستان در یک روز اتفاق می‌افتد که میرصادقی آگاهانه آن را شروع می‌کند و پایان می‌دهد.

درون‌مایه‌ی داستان اعتراض به وجود دیوار است که خود نمادی از محدودیت و مقررات دست‌وپاگیر دوران پیشامدرنیته است. نکته‌ای که در این جا به ذهن نگارنده خطور می‌کند تمایلات چپ نویسنده و اثر آن بر پیش وی است که عموماً سعی در برداشتن مرزها - به‌ویژه مرزهای شمالی - داشتند و این تکه از شعر سایه را به یاد می‌آورد: دیگر این پنجره بگشای که من / به ستوه آمدم از این شب تنگ / دیرگاهی است که در خانه‌ی همسایه من خوانده خروس / و این شب تنگ عبوس / می‌فشارد به دلم پای درنگ. نویسنده از ذهن خود شروع به فرو ریختن دیوارها می‌کند و از این

چکیده

نویسنده در این مقاله، درس «دیوار» از کتاب ادبیات فارسی رشته‌ی علوم انسانی دوره‌ی متوسطه را - نوشته‌ی جمال میرصادقی - تحلیل و نقد و بررسی کرده است.

کدواژه‌ها

دیوار، داستان کوتاه، زاویه‌ی دید، راوی داستان

محمدحسین بر
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
دبیر دبیرستان‌ها و پیش‌نشان‌نگار می‌سوزان
مدیر مراکز تربیت معلم و دانشگاه آزاد
و پیشم‌نور سوزان

رهگذر آرزوی جامعه‌ی توسعه‌یافته، که ارزشی برای دیوار قائل نیستند، در ذهن می‌پرورد و چینه‌های سهراب را بهتر از بتون‌های جدایی‌آفرین می‌داند.

زاویه‌ی دید راوی داستان دانای کل محدود است که بخش عمده‌ی داستان را از نظر ناصر می‌بیند و بیان می‌کند و به جز یکی دو مورد، همانند یک دانای کل، از ما فی‌الضمیر ناصر خبر می‌دهد. مثل آن‌جا که: «دلش می‌خواست همان‌طور که مشغول بالا بردن دیوار هستند، از آن بالا بیفتند و دست و پایشان بشکند و یا...» شروع داستان هم از چند جهت قابل بررسی است. نخست این‌که بامداد است و بیش‌تر چیزها نو و سرزنده. بهمن گل و سبزه را آب می‌دهد، میزبه دندان‌هایش را مسواک می‌کند، خورشید در حال طلوع و گنجشک‌ها سرگرم آواز خواندن هستند. مادرش هم برایش چای می‌ریزد. دوم این‌که سدی از جلوی پای ناصر برداشته شده که بدون دردسر متوسل شدن به

آیا میرصادقی بر آن نیست که به ناصر و بهمن‌ها، بفهماند که به انتظار باد نمانند و باد نکارند و خود دست به کار شوند؟

آن به دیو. چیزی که وجود آن بیانگر این است که ما می‌خواهیم در خانه‌ی خود کارهایی بکنیم که دیگران پی نبرند و شاید هم دیو استبداد باشد. اشاره‌ی خیلی جزئی میرصادقی به میزبه و سپس خواستگاری پدر و مادر ناصر، برای سیروس، نیز قابل تأمل است. نویسنده، ظاهراً به سه دلیل این ماجرا را مفصل بیان نکرده است و از سیروس حتی در نبود دیوار هم خیری نیست. سیروسی که حتی مسواک زدن میزبه را هم نمی‌بیند. اولاً بافت چنین خانواده‌هایی است که پا در سنت و دست بر آستان مدرنیته دارند و ناصر عکس سیروس است. در این‌جا پدر و مادرند که تصمیم می‌گیرند و نه سیروس و ناصر و حتی شاید هم میزبه. ثانیاً «دیوار» داستان کوتاه است و مضمون اصلی آن چیز دیگری است و موضوع خواستگاری هم هرچند به بحث اصلی مربوط می‌شود ولی نکته‌ی اصلی دیوار است. ثالثاً پرسشی که در خوانش اول برای خواننده پیش می‌آید این است که این‌ها می‌خواهند به خواستگاری کی بروند و کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد. ضمن این‌که آن‌جا که ناصر را به دنبال پدر و مادر میزبه (بهمن) می‌فرستند هم به گونه‌ای غیرمستقیم وابستگی به سنت را بیان می‌دارد. شخصیت‌پردازی یا تشخیص میرصادقی هم تقریباً خوب است. «دیوار مشغول بالا رفتن» و «باد بیکار توی درخت‌ها نشسته بود و برای خودش آواز می‌خواند، ... خوش داشت که آن بالا، روی شاخه درخت‌ها بنشیند و دیوار را تماشا کند و...» «... برگ‌ها و شاخه‌های تاریک و خالی برمی‌گشتند و به او نگاه می‌کردند ... همه اخم کرده بودند و با او سر دعوا داشتند». میرصادقی و بیش‌تر هم‌سنانش اعتلای ایران را آرزومندند و آن‌چه با تأسف در پایان خوانش «دیوار» به ذهن می‌آید این است که در تاریخ دور و دراز این مملکت، هرگاه به هر طریقی باد موافقی وزیدن گرفته و دیواری را از سر راه برداشته، پدر از نو دیواری را کاشته است و ناصرها هم کینه بنا را به دل گرفته‌اند. در صورتی که کمیتشان از جای دیگری می‌لنگد. آیا میرصادقی بر آن نیست که به ناصر و بهمن‌ها، بفهماند که به انتظار باد نمانند و باد نکارند و خود دست به کار شوند؟

درون‌مایه‌ی داستان اعتراض به وجود دیوار است که خود نمادی از محدودیت و مقررات دست‌وپاگیر دوران پیشامدرنیته است.

زنگ در با بهمن گرم به هوا بازی می‌کند. سوم این‌که بالای پله‌ها ایستاده است و مثل این‌که بر سکوی افتخار ایستاده و گچ و آجرها حریفان شکست‌خورده‌اش هستند. پایان داستان دقیقاً عکس شروع آن است. ناصر از بالای پله‌ها به پشت پنجره می‌رود و با غصه اطراف خود را می‌نگرد. میله‌های آهنی پنجره مثل میله‌های زندان هستند. مشت مشت سنگ‌ریزه‌هایی که ناصر به سر و صورت کارگرها می‌زند دست و پا زدن مذبح‌خانه است که از فرط ناچاری به آن روی می‌آورد. حتی مادرش هم می‌خواهد وی را تنها بگذارد و با پدرش به خواستگاری بروند که نسلی مثل خودشان را پی افکنند و دیوارها را بسازند و شاید از نو بسازند. دوراهی‌ای که ناصر بر سر آن قرار می‌گیرد به دنبال اوج داستان می‌آید و آن زمانی است که بنای خپله را در نقش عامل اصلی دیوارساز هدف می‌گیرد ولی مردد است که بزند یا نزند و لرزش شدید، او را از انجام هر عملی باز می‌دارد و ناصر وحشت‌زده خود را در آغوش مادر می‌اندازد. از نکات قابل توجه دیگر دقت نویسنده در انتخاب اسم شخصیت‌های داستان است. ناصر که متناقض‌نمای وجود اوست و در نهایت شکست‌خورده‌ای است در آغوش مادر. بهمن که منش نیکش را در آبیاری گل‌ها و سیب و خربزه‌اش می‌توان دید. استاد عباس که از نظر ناصر مردی عبوس و بانی جدایی است. میزبه که معشوق ضمنی سیروس است و مهم‌تر از همه اسم داستان «دیوار» که نماد جدایی، بی‌خبری و زندان است و شباهت

منابع

۱. ادبیات فارسی (۳)، سال سوم آموزش متوسطه، رشته‌ی ادبیات علوم انسانی، چ ۲، ۱۳۸۲، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۲۰. گورین، لیبر، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ویلینگهام و مورگان، ترجمه‌ی زهرا مهین‌خواه، ۱۳۷۳ •

شعر اسطوره‌ها



جهان اسطوره جهان سمبلیکی است که در دنیای خویش از قواعد خاص و مکانیزم‌های مختلفی بهره‌مند می‌گردد. اسطوره، جهانی ساختگی نیست بلکه در واقع شیوهی خاصی از عینیت بخشیدن به جهان است. اسطوره‌سازی در واقع انتقال روح آدمی به محیط است و دادن همه خصوصیات بشری ذی روح به اشیای غیر ذی روح. ویژگی ممتازی که تأثیر آن را بر بیش سهراب سپهری و اشعار او می‌بینیم درمی‌یابیم روابطی که او در اشعارش برای مفاهیم دنیای اطراف قائل است و به این نوع اندیشه مربوط می‌شود. حال، تأثیر این خصلت‌ها را در شعر «روشنی، من، گل، آب» سهراب سپهری در کتاب ادبیات فارسی سال سوم راهنمایی ص ۲۱ می‌پردازیم. (بخش‌های مقدماتی حذف شد).

مکانیزم‌های اسطوره‌ای می‌کوشند بین رابطه‌ی علت و معلول پیوستگی ایجاد کنند. آگاهی اسطوره‌ای هر تشابه قابل درکی بین اشیا و امور را، پیوند بی‌واسطه‌ی آن‌ها یا این‌همانی ذاتی آن‌ها می‌داند. جهان اسطوره به مفاهیمی چون یگانگی یا این‌همانی (هم‌ذات‌پنداری)، مقوله‌ی یکی بودن جزء و کل، مجاورت اشیا و توالی رویدادها تجزیه می‌شود. تمام این امور در اشعار سهراب سپهری یافت می‌شوند، اما چون منظور ما در این مقاله بررسی شعر روشنی، من، گل، آب است تنها به مکانیزم یگانگی یا این‌همانی می‌پردازیم.

این همانی یا هم‌ذات‌پنداری

گفتیم که مکانیزم‌های اسطوره‌ای تلاش می‌کنند بین علت و معلول هم‌بستگی به وجود آورند. این وحدت به این همانی و همانند شدن و یکی شدن عناصر باز می‌گردد روابطی که اسطوره بین عناصر وضع می‌کند به نحوی است که نه تنها بین آنان رابطه‌ی ایده‌آل دوطرفه برقرار می‌شود بلکه با یکدیگر هم هویت می‌شوند و به یک چیز بدل می‌گردند. در مکانیزم این همانی اشیائی که به معنای اسطوره‌ای با یکدیگر تماس حاصل می‌کنند، خواه این تماس مجاورت فضایی یا توالی زمانی باشد، خواه مشابهتی دور و خواه عضویت در یک طبقه یا نوع باشد، آن‌ها دیگر اشیائی متعدد و متکثر نیستند، بلکه از دیدگاه اسطوره، وحدتی جوهری دارند ... بنابراین، تفاوت برونی آن فقط نوعی حجاب یا صورتک است ... شهود اسطوره‌ای نهایتاً عناصری را که متمایز و مشخص نکرده است ترکیب می‌کند و آن‌ها را هم‌ذات می‌پندارد (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۲۵).

از طریق مجاورت فضایی اشیا و اشخاصی که در کنار هم قرار گرفته‌اند با یکدیگر هم هویت می‌شوند و خواص یکدیگر را پیدا می‌کنند. برای مثال، در شعر روشنی، من، گل، آب سپهری در مجاورت نور و شن و درخت قرار گرفته و در وجود خود با آن‌ها یگانه شده: من پراز نورم و شن‌و پراز نار و درخت

در توالی زمانی رویدادهایی که به دنبال یکدیگر پدید می‌آیند در یکدیگر تأثیر مستقیم دارند یا یکدیگر را به نحوی توجیه می‌کنند. در همان شعر شاعر مرگ سبزه را با مرگ خود یکی می‌داند و در آگاهی او شکاف ایجاد می‌شود و حس می‌کند بلافاصله پس از مرگ سبزه مرگ خودش نیز فرا می‌رسد. از دیدگاه شاعر مرگ سبزه به مرگ وی مربوط است. او از نظر زمانی آن عمل را به خویش تسری می‌دهد و حس می‌کند که پس از به وقوع پیوستن مرگ سبزه به دست او، با چرخشی بنیادی

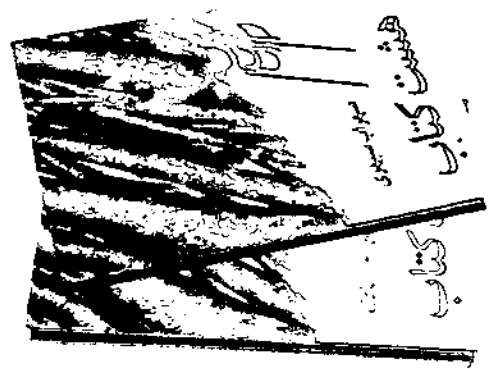
چکیده

سهراب سپهری شاعری است اسطوره‌ساز است. در این مقاله پس از تبیین بیش اسطوره‌ای و نگاه خاص آن به جهان و تأثیر آن بر روی شاعر به شرح خصلت‌ها و مکانیزم‌های اسطوره‌ای و تأثیر این خصلت‌ها در شعر (روشنی، من، گل، آب) سهراب سپهری در کتاب ادبیات فارسی سال سوم راهنمایی ص ۲۱ می‌پردازیم. (بخش‌های مقدماتی حذف شد).

کلواژها

اسطوره، بیش اسطوره‌ای، اسطوره‌سازی، سهراب سپهری، مکانیزم‌های اسطوره‌ای، این همانی، هم‌ذات‌پنداری و... شعر روشنی، من، گل، آب

نگین ساگرانی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و عضو هیئت‌مدیره انجمن



زیانسی حتمی متوجه وی خواهد شد و در واقع دو رویداد هم‌زمان، یکی می‌شود و یگانگی آن‌ها در نتیجه به مرگ هر دو طرف می‌انجامد. *می‌دانم سزهای را بکنم خواهم مرد...*

«در بینش اساطیری به قول کاسیرر انتخاب علل کاملاً آزاد است: هر چیزی ممکن است از چیز دیگر پدید آید. جهان ممکن است از جسم حیوانی به وجود آید یا از هسته‌ی ازلی یا از گل نیلوفری که روی آب‌های آغازین می‌شکفت (هند). زیرا در بینش اساطیری هر چیزی می‌تواند با هر چیز دیگر تماس زمانی و بعدی حاصل کند.» (حسینی، ۱۳۷۱: ۴۱ و ۴۲).

در حالت درون‌فکنی، شاعر در یگانگی با عناصر اطراف، خود را سرشار از آن‌ها و با آن‌ها یگانه می‌پندارد

با اشاره به شعر روشنی، من، گل، آب می‌توان به صراحت تأثیر مجاورت فضایی را در این همانی شاعر با طبیعت دید. در ابتدای شعر، شاعر به توصیف محیط اطراف خویش می‌پردازد و اجزای محیط زیبا و طبیعت دل‌چسب پیرامونش را مانند نقاشی زبردست به تصویر می‌کشد:

ابری نیست / بادی نیست / نمی‌شنیم لب / حوض / گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب / پاک‌ی خوشه‌ی زیست / مادرم / ریحان می‌چیند / نان و ریحان و پیبر، آسمانی بی‌ابر، اطلسی‌هایی / تر / سرستگاری نزدیک: لای گل‌های حیات

او پیوند خود را با عناصر طبیعت حس می‌کند، اما ناگهان اتفاقی می‌افتد، گویی این یگانگی از حیطه‌ی اختیار شاعر بیرون می‌رود. شعر وارد فضای دیگری می‌گردد. نور بدل به انسان می‌گردد که دست نوازش خود را سخاوتمندانه به کاسه‌ی مس می‌دهد. اجسام و اشیا نور و روشنی هویت خویش را از دست می‌دهند و شاعر نیز در کنار آنان قرار می‌گیرد و پس او نیز از خود خارج می‌شود و ناگهان بدل به نور می‌گردد و مانند آن اوج می‌گیرد: *می‌روم بالا تا اوج، من پر از بال و پر*

اسطوره فقط وجود بی‌واسطه و تأثیر بی‌واسطه را می‌شناسد. از این رو روابطی که اسطوره میان اشیا وضع می‌کند، روابط منطقی نیستند که وقتی میان اشیا قرار گرفتند، آن‌ها را از یکدیگر متمایز کنند، بلکه برعکس، روابط اسطوره‌ای مانند نوعی چسباند که می‌توانند ناجورترین عناصر را به هم بچسبانند (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۲۶). این اندیشه‌ی اسطوره‌ای که اعضای یک رابطه را هم‌ذات یا همانند می‌انگارد خود به دو مقوله تقسیم می‌شود:

۱. **فرا فکنی یا برون‌فکنی (projection)** این اندیشه در روان‌شناسی انتقال دادن گناه یا خطا یا اشتباه خویش به دیگران اعم از شخص، رویداد، اشیا و... است و تقریباً دارای بار منفی است. مثل دانش‌آموزی که درس نخوانده و در آزمون دانشگاه قبول نشده است، ولی قصور خویش را به محیط ناآرام خانه یا تدریس غلط معلمی می‌افکند. اما در بینش اسطوره‌ای به

هنگامی که هنرمند حالات خویش را به محیط بیرون فرافکنی می‌کند اطلاق می‌شود. مثلاً هنگامی که هنرمند غمگین است و می‌گوید ابرها و آسمان و... غمگین‌اند، به این صورت غم خویش را به ابرها فرافکنی یا برون‌فکنی می‌کند. یا وقتی شاد است اشیا و اجسام را شاد می‌پندارد؛ پشت لبخندی پنهان هر چیز ...

۲. **درون‌فکنی (introspection)** در این حالت شاعر در یگانگی با عناصر اطراف خود را سرشار از آن‌ها حس می‌کند. چون خودش را با آن‌ها و آن‌ها را با خودش یکی و یگانه می‌پندارد، خواص آن‌ها را نیز در خود و خواص خود را در آن‌ها می‌یابد:

می‌روم بالا تا اوج، من پر از بال و پر / راه می‌بینم / در ظلمت، من پر از فانوس، شاعر به واسطه‌ی این همانی و یگانگی با نور و روشنی و یافتن خواص آن‌ها در خودش می‌تواند سبک‌بال چون نور اوج بگیرد و حتی راه‌های تاریک را روشنایی بخشد، زیرا در درونش هزاران فانوس نورانی مشتعل است. نیروی بینش اسطوره‌ی دارای واقعیت جوهری مستقلی است که می‌تواند از مکانی به مکان دیگر و از شخصی به شخص دیگر و از چیزی به شخصی و از شخصی به چیزی منتقل شود. در واقع آن مجموعه‌ی واحدی است که دارای حالت‌های مختلف است.

به سبب همین فرم اساسی تفکر اسطوره‌ای همه‌ی خواص مادی و صفات معنوی سرانجام نوعی جسمیت پیدا می‌کنند. یعنی اندیشه‌ی اسطوره‌ای برای هر کیفیت، هر صفت و هر خاصیت، هویتی مادی قائل است، اما در این بینش عکس این قضیه نیز صادق است. چون در تفکر اسطوره‌ای فقط چیزهای همانند می‌توانند بر یکدیگر عمل کنند. پس رابطه‌ی میان اشیا، رابطه‌ی این‌همانی مادی است و تخیل اسطوره‌ای به سوی این تصور رانده می‌شود که همه‌ی چیزهای مادی دارای جان است:

نور در کاسه‌ی مس چه نوازش‌ها می‌ریزد

نردبان از سر دیوار بلند نور را روی زمین می‌آرد

و در کلام آخر باید افزود اسطوره امور خاص را در یک تصویر یا هیئت اسطوره‌ای به هم متصل می‌کند و به این طریق آن‌ها را وحدت می‌بخشد و وقتی اجزا و نمونه‌ها و انواع این چنین درهم ممزوج شدند، هرگونه تمایزی میان امر اساسی و امر غیر اساسی از میان می‌رود و فقط هم‌سطحی کامل وجود دارد که بر اثر آن امور یا اشیا با یکدیگر ممزوج می‌شوند.

پریم از راه، از بل، از رود، از موج / پریم از سایه‌ی برگی در آب / چه درونم تنهاست (روشنی، من، گل، آب).

منابع

۱. براهنی، رضا، طلا در مس، ج ۱ و ۲، تهران، نویسنده، ۱۳۷۱: ۲۰، حسینی، صالح، نیلوفر خاموش، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۱: ۲۰، سپهری، سهراب، هشت کتاب، تهران، انتشارات طهوری، ۱۳۸۰: ۴۰، کاسیرر، ارنست، فلسفه صورت‌های سمبلیک، ترجمه‌ی یدالله موقن، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۷۸: ۵، نرمان، ل. مان، اصول روان‌شناسی، ترجمه‌ی محمود صناعی، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۴۶: ۶ سایت اطلاع‌رسانی ویکی‌پدیا

سروشون

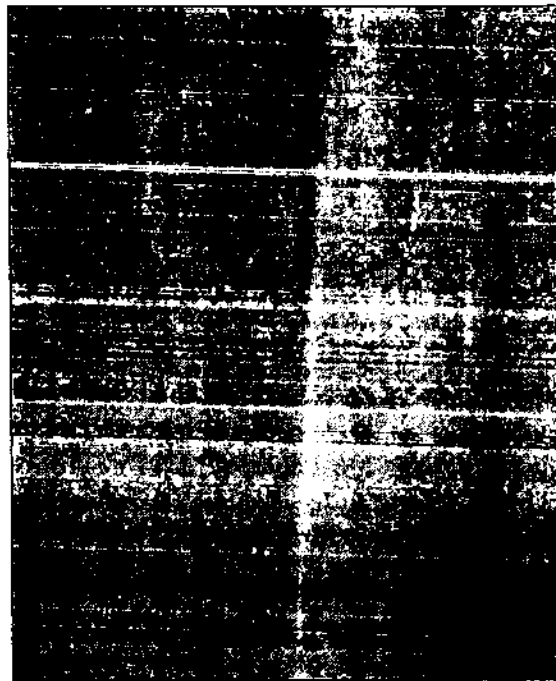


تحلیل رمان «سروشون»

«سروشون» یک رمان تاریخی - سیاسی با نثری دقیق و محکم است. این رمان از زاویه‌ی دید «زری» به شرح مسائل و قضایای اجتماعی سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۵ شمسی و اواخر جنگ جهانی دوم و شرایط حاکم بر فارس و شرح مقاومت مردم این خطه در مقابل نیروهای بیگانه می‌پردازد. سوگواری «زری» بر مرگ یوسف - که جان بر سر مجاهدت‌های خویش گذاشته - از تأثیرگذارترین قسمت‌های رمان است. حوادث این داستان در دهه‌ی ۱۳۲۰ روی می‌دهد، ولی «دانشور» با مهارت، آن را به اوضاع سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۳۴۰ نیز مربوط می‌کند.

شخصیت‌های اصلی رمان به ترتیب اهمیت عبارت‌اند از: یوسف، زری، مستر زینگر، ابوالقاسم خان، عزت‌الدوله، مک ماهون، خانم قاضیه و بالأخره کودکان زری و از جمله پدرش خسرو. از همان ابتدا گفت‌وگوها و جدال‌های شخصیت‌های واقعه که رنگ سیاسی، اجتماعی دارد شروع می‌شود و به تدریج فضای سیاسی، پیچیده‌تر و حادثه‌تر می‌گردد. «سروشون» یا سیاوشان مراسمی بوده که برای شهادت مظلومانه‌ی سیاوش، یکی از قهرمانان افسانه‌ای ایرانیان پیش از اسلام، برگزار می‌کردند. این مراسم به ایران [بعد از ظهور اسلام] هم راه یافته منتها به جای قهرمان افسانه‌ای، قهرمانان واقعی (مذهبی) چون حسین بن علی (ع) نشسته است. این رمان نیز به این علت سروشون نام گرفته که شخصیت اول و قهرمانش ناجوانمردانه و مظلومانه مانند سیاوش در کشور بیگانه و چون حسین بن علی (ع) در صحرای کربلا، در ده خود و به تیر ناشناسی به شهادت می‌رسد. برای سیاوش کسی عزاداری نکرد، دور از وطن کشته شد و میزبانانش به عهد خود وفا نکردند. بعدها رستم به خون‌خواهی سیاوش به کشور توران حمله کرد. برای حسین بن علی (ع) به جز افراد باقی مانده‌ی خاندانش کسی نگریست. بعدها مختار ثقفی به خون‌خواهی حسین بن علی (ع) برخاست.

یوسف در سروشون هم در میان خیل دشمنان یکه و تنها می‌ماند و به شهادت می‌رسد. مراسم تشییع جنازه‌اش به دست پلیس بر هم می‌خورد و جنازه‌اش شبانه و با حضور خانواده دفن می‌شود (اربابی، ۱۳۸۷: ۱۷۱).



چکیده

یوسف، نثر به این که گریه‌ای از فصل پایانی رمان تاریخی «سروشون» نوازنده‌ی مینیمال کشور، به صورت متن درس در کتاب ادبیات فارسی آمده، به تحلیل این رمان و بررسی شخصیت‌های اصلی آن پرداخته و عناصر و نمادهای رمان را نیز تبیین کرده است. بخش‌هایی از این مقاله، به تناسب درس یاد شده، نظراتی می‌گذرد.

کلواژها

رمان تاریخی، سروشون، زاویه‌ی دید، نماد، وطن‌دوستی

فصلنامه علمی-ادبی
دین رمان و ادبیات فارسی
پاییز ۱۳۸۷



بسیاری از شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان سووشون از شخصیت‌های واقعی الهام گرفته شده و در کوره‌ی تخیل به داستان‌نویسی به آن «بهره‌گیری از تخیل و واقعیت» و سپس «درهم‌آمیزی آن دو» می‌گویند. خرید آذوقه و انبار کردن آن به دست بیگانه سبب قحطی در جنوب می‌شود و مقامات دولتی آلت دست آنان گردیده‌اند. ایلات نیز هر کدام با ادعایی سر به شورش برداشته و وضع را آشفته‌تر کرده‌اند. یوسف و گروهی از هم‌فکرانش، از جمله ملک رستم و ملک‌سهراب می‌کوشند دربارهی وضع خطیر کشور به ایلات آگاهی دهند و هم‌قسم شده‌اند که آذوقه‌ی خود را فقط برای مصرف مردم بفروشند.

در بخش‌های دیگر کتاب روابط خصمانه‌ی نیروهای درگیر به خوبی به تصویر کشیده می‌شود. اندیشه‌های کج‌اندیشان در قالب خان‌کاکا و عزت‌الدوله و اشتباه‌کاری‌های اقدامات سیاسی ملک‌رستم و ملک‌سهراب و صبر و پایداری و یک‌دندگی یوسف، و اقدامات خصمانه‌ی قوای انگلیسی، که در آغاز در لفافه‌ی دوستی و خیرخواهی و سرانجام با اعمال فشار و زور و ارتکاب جنایت سد راه خود را پاک می‌کنند، وضعیت اجتماعی شیراز را در آن برهه‌ی زمانی به خوبی نشان می‌دهد.

سرانجام این رمان تاریخی (فصل آخر) ماجرای تشییع جنازه‌ی یوسف است که به‌نظر هواداران او باید به تظاهرات سیاسی - مذهبی بدل شود، «اما این تعزیه‌خوانی را مأموران حکومت درهم می‌ریزند و تابوت یوسف در دست زن و برادرش می‌ماند. به ناچار شبانه جنازه را از سر چاه منبع از میان گونی‌های پر از

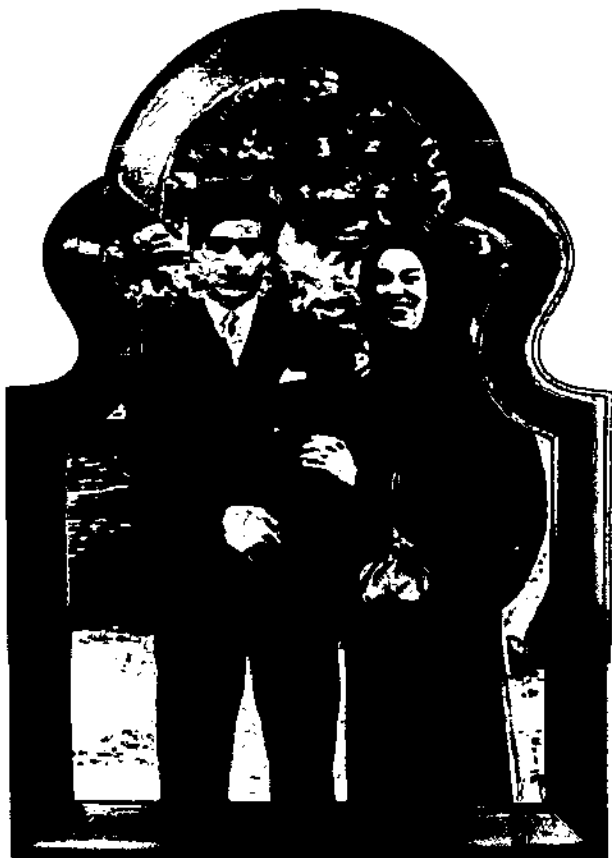
برف برمی‌دارند و در صندوق عقب ماشین خان کاکا می‌گذارند. خانم فاطمه، زری، خسرو، هرمز و خان کاکا در ماشین می‌نشینند و به قصد طواف از جلوی مزار سیدحاجی غریب رد می‌شوند. در گورستان جوان - آباد، در زیر نور یک چراغ بادی، جنازه را در گور می‌گذارند و روی آن خاک می‌ریزند، بدون این‌که طوافی یا نماز میتی یا تشییع جنازه داشته باشد. روی سنگ مزارش هم چیزی ننوشتند. کتاب با یادآوری شعری که مک ماهون ایرلندی در ارزش استقلال و آزادی سرورده و به نشانه‌ی تسلیت‌نامه برای زری فرستاده است به پایان می‌رسد.»

(سیانو، ۱۳۶۲: ۹-۱۷۶). «گریه نکن خواهرم، در خانه‌ات درختی خواهد روئید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید، در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی؟» (سووشون: ۲۰۴).

«سووشون در سلوک رمان اجتماعی ایران منزل مهمی

ندیدی...» (سووشون: ۶). از جمله مسائلی که در سووشون به وضوح می‌توان ملاحظه نمود ترویج آداب ملی و مذهبی انگلیسی‌ها در آن دوره است. «خود حاکم مرد چهارشانه و بلندبالایی که سبیل و موی سفید داشت کنار استخر ایستاده بود و به مهمان‌های تازه‌وارد خوش‌آمد می‌گفت. آخر سر یک کلنل انگلیسی که چشم‌های لوچ داشت دست در دست مدیر مدرسه سابق زری وارد شد. پشت سر آن‌ها دو تا سرباز هندی یک سید گل میخک به شکل یک کشتی را روی شکم‌هایشان گرفته بودند و می‌آمدند. به حاکم که رسیدند آن را جلوی پایش کنار استخر گذاشتند. حاکم متوجه گل نشد داشت دست خانم انگلیسی را می‌بوسید.» (همان: ۱۰).

«نویسنده از چشم زری به اوضاع می‌نگرد. به‌طوری کلی دیدی انتقادآمیز و خودنگر است که پیوسته از زبان یوسف بیان می‌شود و زری به‌عنوان زن یوسف نشان از توافق فکری با او



این رمان اوضاع اجتماعی شیراز را در سال‌های آغاز جنگ دوم جهانی نشان می‌دهد و در نشان دادن اوضاع اجتماعی موفق است و نمونه‌های این اوضاع نابه‌سامان، در جای‌جای این رمان بیان شده است

دارد که مدام حاکم و وابسته‌هایش، انگلیسی‌ها و مزدورانشان را به باد انتقاد می‌گیرند. یکی از ویژگی‌های شیوه‌ی روایت در این رمان این است که نویسنده کوشیده است بنمایاند که آن‌چه را روایت می‌کند عینیت خارجی دارد و او تنها به گزارش ادبی آن پرداخته است، این خصلت گزارش به خوبی در متن روشن است. در هیچ جای کلام نشانی از دخالت نویسنده دیده نمی‌شود. یوسف وقتی از مردم سخن می‌گوید اغلب زبان گفتاری به کار می‌برد، اما وقتی به زینگر و مطالب او پاسخ می‌دهد از کلام رسمی استفاده می‌کند. به همین‌گونه گزارش‌دهنده - خادم - نیز زبان محاوره‌ای دارد ولی گفتار دلال را به زبان رسمی بازگو می‌کند.» (عبادیان، ۱۳۶۸: ۱۷۶)

«یکی از شاخصه‌های سبک، متن آن است که در آن به برخی رویدادها و واقعیت‌های اجتماعی و تاریخی به اشاره و کنایه بسنده شده است، هم‌چون بازار سیاه، نرخ تسعیر، از دست دوم خریدن و جز آن. شاخصه‌ی بارز سبک متن، همان‌گونه که ذکر شد، گزارش‌گونگی رویدادها و مسائل بدون دخالت مستقیم خود نویسنده است. این شیوه‌ی توصیف سبک، سووشون را از آثار نویسندگان پیشین آن متمایز کرده و به سبک رمان‌های اروپایی نزدیک کرده است. کوتاه سخن این که در ورای عناصر و شاخصه‌های سبکی متن و به‌طور کلی در رمان نگرش و پیش ادبی نهفته است که به موجب آن واقعیت‌ها و رویدادها به تدریج

محسوب می‌شود. گذشته از توفیقی که نزد خوانندگان یافته، این اولین اثر کامل در نوع ژانر (Gener) رمان فارسی است. بینایی و شنوایی نویسنده او را به اکتشاف انگیزه‌های درون در رابطه با عمل برون، در سطح اجتماعی و تاریخی اثرش، رهنمون شده است. او رشته‌ی صحنه‌های شلوغ را به کوچک‌ترین بارقه‌ها و نجواهای آهسته و پیچ‌های فرو خورده متصل می‌کند، آن هم با بیانی که هم وصفی و هم حسی است.» (دهباشی، ۱۳۸۳: ۹-۴۴۸). چنان‌که قبلاً مطرح شد، این رمان اوضاع اجتماعی شیراز را در سال‌های آغاز جنگ دوم جهانی نشان می‌دهد و در نشان دادن اوضاع اجتماعی موفق است و نمونه‌های این اوضاع نابه‌سامان، قحطی و بی‌توجهی درباریان به وضع آشفته‌ی اجتماع، اسراف و فساد فراوان دربار، بدون توجه به فقر و قحطی موجود، در جای‌جای این رمان بیان شده است. «در شهر همین اخیراً چو افتاده بود که حاکم برای زهر چشم گرفتن از صنف نانوا می‌خواست است یک شاطر را در تنور نانوایی بیندازد، چون هر کس نان آن نانوایی را خورده، از دل درد مثل مار سرکوفته به پیچ‌وتاب افتاده، مثل وبازدها عق کرده، می‌گفتند نانش از بس تلخه قاطی داشته رنگ مرکب سیاه بوده اما باز به قول یوسف تقصیر نانواها چه بود؟ آذوقه‌ی شهر را از گندم تا پیاز قشون اجنبی خریده بود و حالا... چه‌طور به آن‌ها که حرف‌های یوسف را شنیده‌اند التماس کنم که شتر دیدی

در داستان سووشون خانه‌ی یوسف نمادی از جامعه‌ی ایرانی آن روزگار و یوسف نماد قشر روشنفکر کشور است که حاضر نمی‌شود تحت نفوذ و سیطره بیگانگان قرار بگیرد

آزادی‌خواهان هم قسم شده است که مازاد آذوقه و علوفه‌ی خود را به قشون بیگانه نفروشد. در گزیده‌های زیر از گوشه‌های کتاب این خصوصیات اخلاقی دیده می‌شود: «یوسف تا چشمش به نان افتاد گفت: گوساله‌ها چه طور دست میرغضبشان را می‌بوسند. چه نعمتی حرام شده و آن هم در چه موقعی...» (سووشون: ۵) خوش‌قلب است. پدر گفت دوست داشتن که عیب نیست باباجان، دوست داشتن دل آدم را روشن می‌کند. اما کینه و نفرت دل آدم را سیاه می‌کند. اگر از حالا دلت به محبت انس گرفت بزرگ هم که شدی آماده دوست داشتن چیزهای خوب و زیبای این دنیا هستی. دل آدم عین یک باغچه‌ی پراز غنچه است. اگر با محبت غنچه‌ها را آب دادی باز می‌شوند. اگر نفرت ورزیدی غنچه‌ها پلاسیده می‌شوند. آدم باید بداند که نفرت و کینه برای خوبی و زیبایی نیست، برای زشتی و بی‌شرفی و بی‌انصافی است. این جور نفرت علامت عشق به شرف و حق است. (همان: ۲۹)

کسی است که حاضر نیست محصول املاکش را به قشون بیگانه بفروشد، به‌خصوص که اینک نشانه‌های قحطی نیز در منطقه بروز کرده است. او وطن‌پرست و خیرخواه است. از خوش خدمتی در برابر بیگانگان بیزار است، به طوری که باعث کشته شدن او می‌شود. شخصیت او در تمام داستان ایستاست و تغییر نمی‌کند. یوسف پرسید: «نگفتی از من چه می‌خواهی؟» ملک رستم سرش را زیر انداخت و به فکر فرو رفت. ملک سهراب گفت: «کمک» چه کمکی؟ «هرچه آذوقه دارید به ما بفروشید، درو نکرده‌ها را هم خریداریم به هر قیمتی که باشد.» یوسف پرسید: «کی یادتان داده؟ زینگر؟ نا حالا حرف از خرید مازاد غله بود حالا هرچه هست و نیست را می‌خواهند!» دو برادر نگاهی به هم کردند و ساکت ماندند. یوسف داد زد: «آذوقه می‌خواهید که بدهید به قشون خارجی و عوض اسلحه بگیرید و بیفتید به جان برادرها و هموطن‌های خودتان؟ یک لایش کردیم نرسید حالا دولایش می‌کنیم! شما مگر عقل توی کله‌تان نیست؟ آن دست‌های مرموز که نمی‌خواهند سر و سامان بگیرد برای چنین روزهای مبادایی است... پس کو آن دلآوری‌ها و مردانگی‌ها و نجابت‌ها؟» (همان: ۵۰). مردی صریح‌اللهجه است که بر اندیشه‌های بومی متکی است. یوسف می‌گفت: «برای پدران ما آسان‌تر بود و اگر ما نجیبیم برای پسران ما سخت‌تر می‌شود. پدران ما با یک مدعی طرف بودند و متأسفانه در

داری چنان زمینه‌ها و پیش‌نیازهایی می‌شوند که خود به نتایجی که منطبق پیشرفت امر ایجاد می‌کند منتهی شود. این شیوه‌ی نگارش به رمان سووشون جنبه‌ی نیرومند واقع‌گرایانه بخشیده است. این رأیسم به برکت مبتای عینی موضوع در دست توصیف و غنا و پویایی رویدادها، میرا از برخی دخالت‌ها و پا در میانی صاحب قلم می‌باشد» (همان: ۱۷۷).

متن کتاب سووشون متنی ساده و محکم است. از صور خیال به گونه‌ی بلاغی از نوع تشبیه، استعاره، تشخیص و کنایه بهره برده و تشبیهات آن ساده هستند: «همیشه سعی می‌کرد به روی زنش بخندد و بالبهایی که انگار هم سجاف داشت و هم دالبر.» یا «چون هر کس نان آن ناتوایی را خورده از دل درد مثل مار سرکوفته به پیچ‌وتاب افتاده مثل و بازدها عقزده.» اما از جهت توصیف غنی است و دقت مشاهده در آن بارها به شیوه‌ای عالی بیان شده و این توصیف فقط وصف برون نیست بلکه درون شخصیت‌های واقعه و اندیشه‌های آنان نیز به دقت مطرح گردیده است: «نقره قلمکار را کنار زد، دو تالنگه در را به هم چسبانیده بودند. دور تا دور سفره، سینی‌های اسفند با گل و بنه و نقش لیلی و مجنون قرار داشت و در وسط نان برشته به رنگ گل خط روی نان با خشخاش پر شده بود «تقدیمی صنف نانوا به حکمران عدالت‌گستر» با زعفران و سیاهدانه نقطه‌گذاری کرده بودند و دور تا دور نان نوشته بود: مبارک باد.» (سووشون: ۵) در خلال رمان، داستان‌هایی در آن جای گرفته که می‌تواند نوعی ورزش و خودآزمایی نویسنده باشد. از آن جمله است داستانی کودکانه که در فصل ۹۱ کتاب آمده است.

شاخصه‌ی بارز سبک متن، گزارش گونگی رویدادها و مسائل بدون دخالت مستقیم خود نویسنده است. این شیوه‌ی توصیف سبک، سووشون را از آثار نویسندگان پیشین آن متمایز کرده و به سبک رمان‌های اروپایی نزدیک کرده است

«گردونه‌دار پیر، ریش سفیدش را که یادگار میلیون میلیون سال بود، از توی دست و پایش جمع کرد و گردونه‌ی طلایی خورشید را با آن گردگیری کرد. بعد دست برد و کلید طلایی را که به کمر بندش آویزان بود درآورد و رو به مشرق گذاشت. بله، حالا موقعش بود. خورشید خسته و کوفته از راه می‌رسید. کلید انداخت و در مشرق را باز کرد...» (همان: ۲۲۷)

۲. بررسی دو شخصیت اصلی سووشون

الف) یوسف: مالکی عصبانی مزاج که شوهر زری است. او خوش‌قلب، وطن‌پرست، حامی ضعفا، حق‌گو و بی‌باک است. با

برابرش تسلیم شدند و حالا ما با دو مدعی طرف هستیم. فردا مدعی تازه نفس سوم هم از راه می‌رسد و پس فردا مدعیان دیگر... همه‌شان به مهمانی بر سر این سفره...» (همان: ۱۹۶).

یوسف آشنا با حقایق دنیای معاصر است و دیدگاه و معیاری متفاوت از افراد هم‌طبقه‌ی خویش دارد، به طوری که این دیدگاه در زندگی، انتخاب همسر و رفتار او با رعیت تأثیر می‌گذارد.

ب) زری: زن جوان تحصیل کرده، شهرستانی با حس و عاطفه، مهربان و مسالمت‌جو، «زری تحسینش را فروخورده دست یوسف را گرفت و با چشم‌هایش التماس کرد و گفت: تو را به خدا یک امشب بگذار ته دلم از حرف‌های تلرزده» (همان: ۵).

بزرگ‌ترین هم‌وغمش حفظ خانواده‌ی کوچک خود در مقابل تندبادی است که وزیدن گرفته است. دانشور زری را زنی کوشا، مسئول و دل‌نگران وضعیت خود می‌خواهد.

«زری گریه‌کنان گفت: هر کاری که می‌خواهند بکنند اما جنگ را به لانه من نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عین محله‌ی مردستان... شهر من، مملکت من همین خانه است، اما آن‌ها جنگ را به خانه من هم می‌کشاند...» (همان: ۱۹).

او شخصیتی پویا دارد و در طول حوادث داستان متحول می‌شود. در پایان، زمانی که همسرش به دنبال یک مبارزه‌ی سیاسی کشته می‌شود، زری دیگر آن شهامت و اراده را دارد که استوار و محکم حرف خود را بزند و به زندگی ادامه دهد. به طور کلی در زندگی او شکست هست اما سرخوردگی و انحطاط جایی ندارد و او تسلیم نمی‌شود.

«مجید رو به زری کرد و گفت: خانم زهرا، خودتان می‌دانید که ما با یوسف هم‌قسم شده بودیم، حالا او را کشته‌اند می‌خواهند همین‌طور دستمان را بگذاریم روی دستمان و حتی جنازه‌اش را تشییع نکنیم. شما هم اعتراضی به این سادگی را... زری نگذاشت حرفش را تمام کند، گفت: شوهرم را به تیر ناحق کشته‌اند. حداقل کاری که می‌شود کرد عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست. در زندگی‌اش می‌ترسیدیم و سعی کردیم او را هم بترسانیم. حالا در مرگش دیگر از چه می‌ترسیم؟

آب از سر من یکی که گذشته...» (همان: ۲۹۱)

زری برای انتقام خون شوهر و بیداری افکار ملت قاطع است.

۳. نماد در رمان سووشون

«نماد، شیوه‌ای است غیرصریح، که نویسنده با استفاده از آن، موضوعی را تحت پوشش موضوع دیگر، چیزی را بر حسب چیز دیگر عنوان کند و صحنه‌ها و مفاهیمی را با توسل به شاهد و نمونه پیش می‌کشد.» (میرصادقی: عناصر داستان: ۴۱۵)

به عبارت دیگر چیزی است که معنای خود را بدهد و جانشین چیز دیگری بشود یا چیز دیگری القا کند.» (همان: ۴۱۶)

در داستان سووشون خانه‌ی یوسف نمادی از جامعه‌ی ایرانی آن روزگار و یوسف نماد قشر روشنفکر کشور است که حاضر نمی‌شود تحت نفوذ و سیطره‌ی بیگانگان قرار بگیرد و به هر شکل، حتی با نفروختن گندم به آن‌ها، تا آخرین لحظه‌ی زندگی خویش مبارزه می‌کند. او معتقد است هیچ کاری هم که نتوانیم بکنیم به بچه‌هایمان راه را نشان داده‌ایم. زری نمادی از زن ایرانی است، که با جنگ و دندان می‌خواهد جنگ را به خانه‌اش نیاورد. «خسرو زهرخندی زد و گفت: ... مادرم می‌لاپوشانی می‌کند. فقط بلد است جلو آدم را بگیرد.» (سووشون: ۱۲۶).

زری بسیار محتاط عمل می‌کند و سعی دارد جسارت و شجاعت یوسف، کانون گرم زندگی‌اش را برهم نزند. خسرو و هرمرز هم تحت راهنمایی‌های آقای فتوحی هستند، که معتقد است «آدم باید پل‌ها را خراب کند تا راه برگشتن نداشته باشد.» (همان) فرزندان نماد میهن هستند که خواه‌ناخواه راه پدرانشان را ادامه خواهند داد. ابوالقاسم خان برادر بزرگ‌تر یوسف نماد خودفروختگان به بیگانه‌ای است که حاضرند برای رسیدن به پست و مقام و قدرت از همه‌چیز خویش بگذرند. مستر زینگر نماد بیگانگان و اشغالگران است و در آن زمان نماد انگلیسی‌هایی است که در سال‌های آغاز جنگ دوم جهانی در جنوب ایران و در فارس مستقر شده بودند. رمان با امید پدیدار شدن یک سحر یا یک خورشید انتها می‌گیرد. از نظر اسطوره‌شناسی و نمادگرایی اسطوره‌ای نور یک عنصر نرینه است و در واقع زن نازل می‌شود تا این نوری که قرار است جهان را نجات دهد روزی پدیدار شود. در نتیجه تاریکی به‌طور خیلی طبیعی براساس آن نمادهایی که در طی سال‌های ۵۰ تا ۷۴، یا بهتر بگوییم بعد از نیا، در ادبیات ما تکرار می‌شده است، طبق یادداشت‌های ایرانی نمادی از اهریمن می‌شود.

منابع

۱. لریلی، عیسی. چهار سرو افسانه (پژوهشی در زندگی و آثار)، ج ۱، ۱۳۷۸.
۲. نشر اشاره، دانشور، سیمین سووشون، ج ۱۵، ۱۳۸۰. انتشارات خوارزمی، ۳.
- دهیلانی، علی. بر ساحل جزیره‌ی سرگردانی (چشمن‌نامه‌ی سیمین دانشور)، ج ۱، ۱۳۸۲. انتشارات خوارزمی، ۴. سپیلو، محمدعلی. نویسندگان پیشرو ایران، ۱۳۶۲. کتاب زمان، ۵. عبادیان، محمود. درآمدی بر سبک و سبک‌شناسی در ادبیات، ج ۱، ۱۳۶۸. انتشارات جهاد، ۶. کیهان فرهنگی - یادبود جلال آل‌احمد، ۷. گلشیری، هوشنگ. جدال نقش با نقاش (از سووشون تا آتش خاموش، ج ۱، ۱۳۷۶.
- انتشارات نیلوفر، ۸. میرصادقی، جمال. ادبیات داستانی، ۱۳۶۴. انتشارات شفا، ۹. میرصادقی، جمال. رمان‌های معاصر، ج ۱، ۱۳۷۵. انتشارات نگاه، ۱۰. میرصادقی، جمال. عناصر داستان، ج ۱، ۱۳۶۴. انتشارات شفا، ۱۱. هنر و ادبیات امروز، گفت‌ووشنودی با دکتر سیمین دانشور و دکتر پرویز ناتل خانلری، ج ۲، ۲۰۰۲.



دکامرون و بوکاتچو

جووانی بوکاتچو یکی از بزرگ‌ترین شعرا و نویسندگان ایتالیاست، که در سال ۱۳۱۳ میلادی چشم به جهان گشود. این ادیب بزرگ آثار زیادی نوشت که یکی از مهم‌ترین آن‌ها دکامرون نام دارد. سال دقیق نگارش دکامرون مشخص نیست، اما در مقدمه‌ی کتاب از بیماری طاعونی یاد شده است که در سال ۱۳۴۸ میلادی در فلورانس شیوع پیدا کرده و در این سال بوکاتچو سی و پنج ساله بوده است.

شیوع طاعون چنان وحشتناک و دل‌خراش بود که در تاریخ به نام «مرگ سیاه» معروف گردید و شصت درصد مردم بعضی از شهرهایی مانند فلورانس را نابود کرد. شدت این فاجعه به اندازه‌ای بود که حیوانات بسیاری را نیز از بین برد. بوکاتچو در این زمینه شاهد واقعه‌ای بوده است که آن را این‌گونه نقل می‌کند: «زیلوه‌های مرد طاعون گرفته‌ی فقیری را که به تازگی مرده بود میان کوچه‌ای جلو خانه‌اش انداخته بودند. در همان وقت دو خوک که از کوچه رد می‌شدند، بر روی زیلوه‌ها رفته و پوزه‌ی خود را به آن‌ها مالیدند و گوشه‌های زیلور را در دهان خائیدند. هنوز یک ساعت نگذشته بود که هر دو خوک چرخ‌ی به دور خود زده، بر زمین افتادند و در حال جان دادند.» (دکامرون: ۶) به هنگام شیوع این بیماری گروهی متشکل از هفت زن و سه مرد از شهر فلورانس می‌گریزند و به روستا یا کاخی خارج از شهر پناه می‌برند، تا خطر طاعون برطرف شود و آن‌ها به شهر بازگردند. این ده نفر با هم قرار می‌گذارند که برای سرگرمی، گریز از خستگی و یک‌نواختی زندگی، هر کدام در هر روز، یک

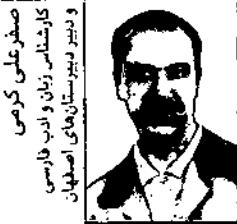
چشم‌پره

با وجود آن‌که بیش از پنجاه سال از نخستین ترجمه‌ی دکامرون به زبان فارسی می‌گذرد، این کتاب که از آثار کلاسیک ادبیات ایتالیاست، در ایران به خوبی شناخته نشده است. این مقاله معرفی کوتاهی از این کتاب و نویسنده‌ی آن است.

کدواژه‌ها

بوکاتچو، دکامرون، طاعون، هزار و یک شب، فلورانس

قصه بگویند و کتاب «دکامرون» که به معنای ده روز است، حاصل این قصه‌گویی‌هاست. این مجموعه شامل صد قصه است و علاوه بر این که بلوغ فکری نویسنده‌اش را نشان می‌دهد، نمایشگر زندگی و اندیشه‌ی مردم در قرون وسطا نیز هست. بوکاتچو در مقدمه‌ی دکامرون درباره‌ی علت تألیف این کتاب این‌گونه می‌نویسد: «حکایت‌های من حاوی سرگذشت‌های عشقی است که شادی و حسرت، کام‌یابی و ناکامی عشاق در آن منعکس است. این داستان‌های کوچک به عهد و زمان خاصی تعلق ندارند و گل‌هایی جاویدان‌اند که همیشه شاداب خواهند ماند. بانوانی که برای آن‌ها این مجموعه را گرد آورده‌ام از این کتاب، دو نتیجه خواهند گرفت: از حوادث آن عبرت می‌گیرند و در عین حال پنجاهای گران‌بهایی در آن خواهند یافت. آنچه هزل است به دور خواهند ریخت و آنچه جدی است به دل خواهند ریخت و به‌خاطر خواهند سپرد. از بدی‌های آن دوری خواهند کرد و خوبی‌هایش را سرمشق زندگی خویش قرار خواهند داد.»



صفرعلی کریمی
کارشناس زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌های اصفهان



مرا آواره خواهد کرد ابراهیم چشمانت
 و اسماعیل گونه می شوم تسلیم چشمانت
 چه می شد گر من و ساقی به حسب الحال مشتاقی
 شمی بی توت می کردیم در اقلیم چشمانت؟
 من و یک قیله بسم الله و بوی آیه الکرسی
 من و یک آسمان تا شده از بیم چشمانت
 غدیری می وزد از سمت اشراق نگاه تو
 تبارک هم خدا گفته است از ترسیم چشمانت
 دوباره آتشی افتاده بر جان غزل هایم
 دوباره عشق فتوا داده بر تعظیم چشمانت
 غزل آورده ام اذن شرف یابی بده آقا
 که با دلواپسی هایم گم تقدیم چشمانت!
 معصومه وحدانی (بجنورد)



گر بیایی می توان چون گل شکفت
 می توان پرواز کرد و شعر گفت
 می توان پروانه شد پرواز کرد
 می توان با قاصدک راز کرد
 گر بیایی قطره دریا می شود
 زنگانی سهل و پویا می شود
 گریبایی حاجت صاحب دلان
 استجاب می شود اندر جهان
 گریبایی می توان آزاد شد
 می توان غم را زود و شاد شد
 می توان این دردها را با تو گفت
 غصه ی گلبرگ ها را با تو گفت
 گریبایی ناامیدی می رود
 چند رنگی و پایدی می رود
 می توان یکرنگ بود و شاد بود
 از محبت های هم دلشاد بود
 گر بیایی نورباران می شود
 بادیه چون سبزه زاران می شود

کتاب دکامرون نخستین بار توسط آقای حبیب شنوقی در دهی سی به زبان فارسی ترجمه و چاپ شد و بار دوم مرحوم محمد قاضی آن را ترجمه و در سال ۱۳۷۹ منتشر نمود

(انسان مبارز: ۱۴۷) شیوه و سبک کتاب دکامرون تقریباً شبیه کتاب هزار و یک شب است. اما این که آیا بوکاتچو این سبک را از هزار و یک شب تقلید کرده است یا ابداع خود اوست، مورد تردید محققان است، زیرا چاپ هزار و یک شب به زبان فرانسه بین سالهای ۱۷۰۴ تا ۱۷۱۷ میلادی توسط «آنتوان گالان» صورت گرفته و این زمانی است که چندین قرن از دوران زندگی «بوکاتچو» گذشته است. مقام و جایگاه بوکاتچو در ادبیات ایتالیا آنچنان است که به او القابی مانند «بزرگترین قصه پرداز ادب ایتالیا» و «پدر نثر ایتالیا» داده اند و او را برابر با «دانت» دانسته اند. بوکاتچو به جز دکامرون آثار بسیار دیگری پدید آورده که بعضی از آنها عبارتند از: «شکار دیانا، فیلوکولو، تزئید، رؤیای عاشقانه، فیامتا، فیلوسترانو، کوریاتچو، نسب نامه ی خدایان دوره ی شرک، ترانه های شبانی و...».

بوکاتچو سرانجام در روز بیست و یکم سال ۱۳۷۵ میلادی در شصت و دو سالگی زندگی را بدرود گفت. کتاب دکامرون نخستین بار توسط آقای حبیب شنوقی در دهی سی به زبان

مجموعه ی دکامرون شامل صد قصه است و علاوه بر این که بلوغ فکری نویسنده اش را نشان می دهد، نمایشگر زندگی و اندیشه ی مردم در قرون وسطا نیز هست

فارسی ترجمه و چاپ شد و بار دوم مرحوم محمد قاضی آن را ترجمه و در سال ۱۳۷۹ منتشر نمود.
 داستان «سرانجام عشق» نیز از کتاب دکامرون انتخاب شده و توسط نویسنده ی این مقاله به نظم درآمده است. نام قهرمان در کتاب دکامرون، «فدریگو Federigo» و نام زن «مونا جیوانا Mona Giovanna» است.

منابع

۱. بوکاتچو، جووانی. دکامرون. ترجمه ی محمد قاضی، ج ۱، انتشارات مازیار، ۱۳۷۹، ۲۰.
۲. بوکاتچو، ژان. دکامرون، ترجمه ی حبیب شنوقی، چاپ کیهان، ۱۳۳۸، ۲۰. شهباز، حسن. سیری دو بزرگترین کتابهای جهان، ج ۲، چاپ اول، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۵، ۴۰.
۳. خنلری، زهرا، فرهنگ ادبیات جهان، ج ۱، انتشارات خولوزمی، ۱۳۷۵، ۵۰. نایدر، چارلز، انسان مبارز، ترجمه ی پرویز مرزبان، مؤسسه ی مطبوعاتی علی اکبر علمی، ج ۱، بی تا.

معلم



این جا برای باغ تو و من بهار هست
 بیش از هزار دامن و خرمن بهار هست
 ذهنی اسیر کوچه ی گلدان نمی شود
 این جا فراتر از گل سوسن بهار هست
 سبز نگاه، سپسته و زلفان و خسته نیست
 یعنی بدون نرده و آهن بهار هست
 جایی که فصل سبز بهارش حسود نیست
 حتی برای خانه ی دشمن بهار هست
 هر پله از ترانه به پرواز می رسد
 در لحظه لحظه عشق سرودن بهار هست
 وقتی سرود مرد ، سرود شکفتن است
 هم بر لب و نگاه و دل زن بهار هست
 از ریشه های زمزمه، می روید آفتاب
 تا در قنوت و سجده ی یک تن بهار هست
 هم روز غنچه می شکند هم شب سیاه
 در کوچه های سایه و روشن بهار هست
 با خنده رنگ فاصله ها سبز می شود
 از شاخه تا به شاخه پریدن بهار هست
 بادی نبود و قاصدکی پیش گل رسید
 پیداست در پیاده رسیدن بهار هست
 هر پنجره به باغ و چمن وا نمی شود
 شاید در این بهار ندیدن بهار هست
 تنها طلوع و زندگی و خنده سبز نیست
 بعد از غروب و گریه و مردن بهار هست



سحرگاهان، حسی ناب
 می برد مرا
 به عمق داغ شقایق
 به درک بوی بهار
 به لمس وحشت نرگس
 به رمز شرم گل یاس
 به مرز پاکِ مریم
 [به لحظه های حضور]
 ○ ○ ○
 سحرگاهان، حسی ناب
 می برد مرا
 به کام موج دعا
 به هُرم درک حضور
 به سرآغاز عروج
 به بی کرانگی صفا
 اما شرطی هست



برکش ای آفتاب پنهانی
 پرده از آن جمال نورانی
 ز آتش انتظار خود تا چند
 [دل بی طاقتم] بسوزانی؟
 زین شب تیره جان به لب گشتم
 از درآ [ای که] صبح خدانی
 هجرت ای یوسف عزیز، مرا
 کرده همگرد پیر کنعانی
 دلم آباد کن به یک غمزه
 که نهاده است رو به ویرانی
 من سرگشته زان میانه مران
 عاشقان چون به خویش می خوانی
 خلوتم از حضور یادِ خوشت
 روشن است ای چراغ روحانی!
 بی دیوار مهر ز خسارت
 منم و این هوای بارانی
 کی شود چشم دل به تو روشن؟
 وای ازین انتظار طولانی!



عباسعلی سلطانیان

دبیر ادبیات شهرستان پیر بکران اصفهان

انتشارات معین منتشر کرده است: فرهنگ بزرگ ضرب المثل های فارسی / دکتر حسن ذوالفقاری

● فرهنگ بزرگ ضرب المثل های فارسی در دو جلد، حاوی یکصد هزار مثل از تمام شهرستان ها، اقوام ایرانی و کشورهای فارسی زبان است. نمایه‌ی کلیدواژه‌ها و موضوعات، امکان دسترسی سریع و آسان به این مثل‌ها را فراهم می‌آورد. امثال کتاب، اعم از اشعار مثل شده و مستخرج از متون ادبی و تاریخی و مثل‌های رایج در میان فارسی‌زبانان، مستند و با ذکر مأخذ دقیق آن‌ها - بالغ بر چهارصد متن - است. واژه‌نامه‌ی انتهای کتاب شامل پنج هزار واژه‌ی گویشی به همراه معنی آن‌ها و راهنمای فهم دقیق امثال است. هم‌چنین، مقدمه‌ی مبسوط کتاب، برای اولین بار و به شیوه‌ی علمی، تمامی مباحث نظری ضرب‌المثل‌ها را در برمی‌گیرد.



● فرهنگ بزرگ ضرب المثل های فارسی در دو جلد، به قطع وزیری است و ۲۵۰۰ صفحه دارد. و بهای آن ۴۰۰۰۰۰ ریال است. علاقه‌مندان می‌توانند با استفاده از تخفیف ویژه‌ی ۲۵ درصدی مبلغ ۳۰۰۰۰۰ ریال را به حساب شماره‌ی ۰۱۰۰۷۹۹۳۵۵۰۰ به نام پخش پویای معین (صالحی - رامسری) واریز کنند و اصل فیش بانکی را (کپی فیش را نزد خود نگه دارند) همراه با نشانی خود به تهران، خیابان انقلاب، خیابان فخررازی، بن بست فاتحی داریان، پلاک ۲۹، دفتر پخش پویای معین (تلفن: ۰۵۹۹۲۰۶۶۴) ارسال کنند تا کتاب بدون هزینه‌ی پست ارسال گردد.

سرود عشق

بهار آمد و گلزار نوبهاران شد
چمن ز عشق رخ یار لاله افشان شد
سرود عشق ز مرغان بوستان بشنو
جمال یار ز کبرک سبز تابان شد
نذار به ساقی مست گل عذار رسید
که طرف دشت چو رخسار سرخ مستان شد
به غنچه گوهر که از روی جوش پرده گلشن
که مرغ دل ز فراق رخت پریشان شد

ز حال قلب جدا دیده ام میسر میسر

چو ابر از غم دلدار اشک ریزان شد

روح به کز می