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

۸۷

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

دوره‌ی بیست‌و دوم
شماره‌ی ۱
پاییز ۱۳۸۷
بها: ۴۰۰۰ ریال
ISSN:1606-9218

آفرینش تازه

- حافظ و مستوره
- تشبیهات طنزآمیز
- سازهای موسیقی در شاهنامه
- تلخ و شیرین زبان فارسی
- استعاره از دیدگاه زبان‌شناسی
- آیا اضافه‌ی تشبیهی همیشه تشبیه بلیغ است؟

شرایط پذیرش مقاله

قابل توجّه نویسندگان محترم: چنان چه مقاله ی ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد پذیرش و داوری نمی شود.
فصلنامه ی 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 مجلّه ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب های درسی باشد و به طور مستقیم و غیرمستقیم در جهت گشایش گره ها و گسترش مباحث کتاب های درسی یا ارائه ی روش های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره ی متوسطه و پیش دانشگاهی باشد. (طبق اهداف)

۲. اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد، پیش نهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن ها در حاشیه ی مطلب مشخّص شود.

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

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

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

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

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

۸. آرای مندرج در مقاله ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات کمک آموزشی و هیئت تحریریّه نیست و مسئولیّت پاسخ گویی به پرسش های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی شود.

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

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

۱۲. مقالاتی که در زمینه ی راهبردهای یاددهی ـ یادگیری نوشته و ارسال شوند، در اولویت بررسی و چاپ اند. خواهشمند است جهت گیری مقالات به سوی شیوه های آموزش زبان و ادبیات و نوآوری های آموزشی باشد.

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

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

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

ساختار مقاله

چکیده ← مقدمه ← متن (طرح مقدمات، بحث) ← نتیجه گیری ← پی نوشت ← منابع

- **چکیده:** حداکثر ده سطر، شامل مسئله ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه ها
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع یا مسئله ی تحقیق، ضرورت و پیشینه ی تحقیق
- **نمودارها و شکل ها:** این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جای آن ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول ها باید روشن و آشکار باشد و شماره گذای جدول ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می آید.

شیوه ی ارجاع

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

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

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

از مجموعه ها: نام خانوادگی نویسنده، نام، «عنوان مقاله»: نام مجموعه یا کتاب؛ نام و نام خانوادگی تدوین کننده ی مجموعه؛ **محل نشر:** ناشر، تاریخ نشر، شماره ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله.

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

- **ارجاعات:** تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقاً به این صورت بیاید. (نام خانوادگی نویسنده، سال نشر: شماره صفحه: زرین کوب، ۱۳۷۵: ۱۴)
- **پی نوشت:** در پای صفحات مقاله هیچ گونه توضیحی نوشته نمی شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی نوشت ـ که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می آید ـ منتقل می گردد.

اهداف کلی مجله

۱. ایجاد زمینه ی مناسب برای تقویت مهارت ها و صلاحیت های حرفه ای معلمان.

۲. کمک به ارتقای دانش معلمان در زمینه ی اصول و مبانی آموزش و پرورش.

۳. معرفی راهبردها، رویکردها و روش های آموزش زبان و ادب فارسی.

۴. کمک به ارتقای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب های درسی.

۵. ایجاد زمینه ی مناسب برای هم اندیشی و تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه ریزان درسی، برای بهبود یا رفع تنگناهای آموزشی.

۶. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی، با تأکید بر محتوای کتاب های درسی.

۷. تشویق معلمان به انجام دادن کارهای پژوهشی در زمینه های علمی، آموزشی.

۸. آشنا کردن معلمان با تازه ترین دستاوردهای علمی در زمینه زبان و ادب فارسی.

۹. آشنا کردن معلمان با مباحث ادبی، بلاغی و تاریخی به منظور دانش افزایی و تقویت دیدگاه های ارزشی، آموزشی.

۱۰. افزایش آگاهی های معلمان درباره ی رخدادهای علمی، آموزشی زبان و ادب فارسی در ایران و جهان.

۱۱. آشنا ساختن معلمان با مهمترین مسائل و سؤالات موجود در حوزه ی علمی آموزشی.

Key title: Roshd Amuzesh-e Zaban va Adab-e Farsi

● مدیر مسئول: علیرضا حاجیان‌زاده ● سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری ● مدیرداخلی: دکتر حسن ذوالفقاری ● ویراستار: دکتر حسین داودی ● طراح گرافیک: شاهرخ خره‌غانی

● هیئت تحریریه: دکترعلی‌محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم‌پورمقدم

● پیام‌گیر نشریات رشد: ۸۸۸۳۹۲۳۲ ـ ۸۸۳۰۱۴۸۲ ● مدیر مسئول: ۱۰۲ ● دفتر مجله: ۱۱۳ ● امور مشترکین: ۱۱۴

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

تلفن امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰ تلفن دفتر مجله: ۹ـ۸۸۸۳۱۱۶۱، داخلی ۳۷۴ چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

رشد آموزش زبان و ادب فارسی ۸۷

دوره‌ی بیست و دوم
شماره‌ی ۱
پاییز ۱۳۸۷
شمارگان ۲۰۰۰۰ نسخه
بها: ۴۰۰۰ ریال

در این شماره:

آفرینش تازه / دکتر محمدرضا سنگری ۲
نقد داستان‌های کوتاه تاریخ ادبیات ایران و جهان / رضا کریمی لاریمی ۳
بیهقی و تعارض‌های سیاسی در حکومت غزنوی / معصومه اکرمیه ۱۰
«میانجی» واج است یا تکواژ؟ هر دو یا هیچ کدام؟ / غلامرضا عمرانی ۱۶
جمله‌های چندجزئی ساده و ناگفته‌های آن / جمیله سفره‌کبود ۱۹
ضمیر موصولی، گفته‌ها و ناگفته‌ها و اختلاف آن با حرف ربط «که» / داریوش تاج‌الدینی ۲۹
تأمّلی بر ضمایر متصل / زینت مشایخ ۳۶
آیا اضافه‌ی تشبیهی همیشه تشبیه بلیغ است؟ / دکتر قاسم صحرایی و دکتر علی حیدری ۳۸
تلخ و شیرین زبان فارسی / منصور صالح‌نیا ۴۱
تشبیهات طنزآمیز / معصومه افشار ۴۶
لیسَ فی الدّار غیرنا الدّیار / فیروز ولی‌زاده ۴۸
استعاره از دیدگاه زبان‌شناسی / افشار نجف‌زاده کریم کندی ۵۰
حافظ و مستوره / دکتر کیومرث فلاحی ۵۲
شرح بیتی از جمال‌الدّین عبدالرّزاق / دکتر محمد ریحانی ۵۸
معلمان شاعر و نویسنده ۶۰
سازهای موسیقی در شاهنامه / لیلا چاردین ۶۲

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

فصلنامه‌ی آموزشی، تحلیلی، اطلاع‌رسانی

E.mail: info@roshdmag.ir

آفرینش تازه

همیشه «آغاز» ـ آغاز زیبا و بشکوه و دیگرگونه ـ دشوار است. طور دیگر دیدن و گفتن، طور دیگر رفتن و زیستن و طور دیگر بودن و شدن، تنها رسم روندگانی است که ملالِ تکرار و دوْر را آزموده‌اند یا شناخته‌اند و می‌دانند عادت، کوری ذهن است و تعطیلی زندگی و به قول سهراب:

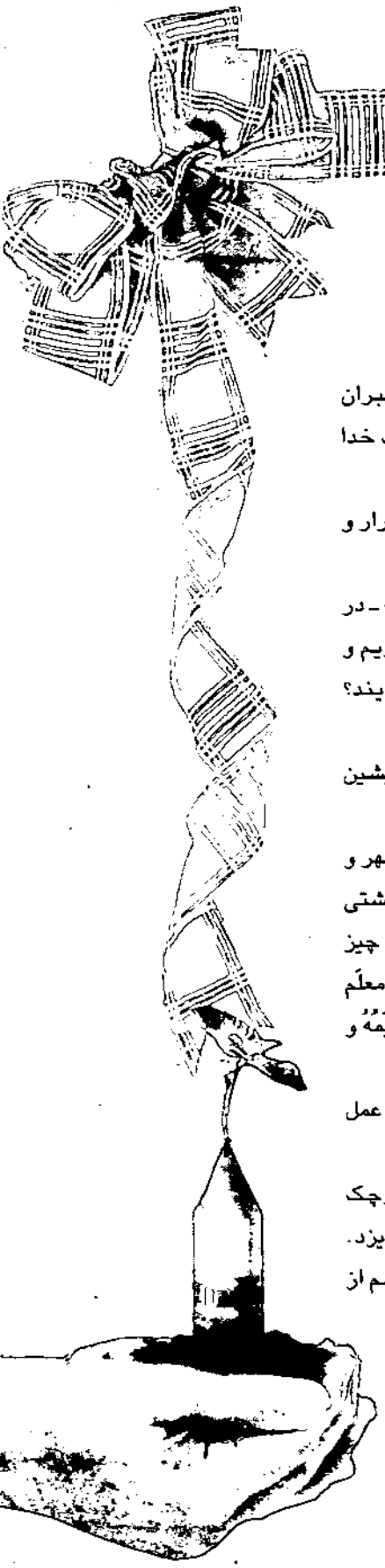
زندگی چیزی نیست
که لب طاقچه ی عادت
از یاد من و تو برود

در آفرینش تازه، انسان تنها اثری نو خلق نمی‌کند، که خود را نیز دیگر باره می‌آفریند و در این آفرینش به سه نیاز سرشتین خویش پاسخ می‌گوید. نخست آن‌که هستی خویش را اثبات کرده است که آفریدن و آفرینندگی گواه «هستی» است، چرا که از «نیست» چیزی نمی‌زاید و «عدم» بر هستی چیزی نمی‌افزاید، دوم آن‌که آفریننده به ساحت آفریدگار نزدیک می‌شود و لذّت قرب را درمی‌یابد. مگر خدا خود نگفته است که بهترین نگارگر اوست؛ صبغة اللهَ و مَنْ اَحْسَنُ من اللّه صبغه، این نگارگری الهی است و کیست خوش‌نگارتر از خدا؟

اگر خدا پس از آفرینش به خویش آفرین گفت، هر نوآفرینی شایسته ی سپاس و آفرین است. معلّمی که «آغاز» کار خویش را، با بهترین و زیباترین نقش، رقم می‌زند بهترین نگارگر است و این هنر نگارین او شایسته ی تحسین و آفرین.

سوم آن‌که، نوآفرین، به فطرت زیباگرای خویش پاسخ گفته است و آن را بارور و شکوفا ساخته است؛ نوآفرینان، گل‌های شکفته ی عالم‌اند، بهارآفرینان و بهشت‌آوران خاک. و همین است که پاییز برگ‌ریز، برای معلّمان خلاّق و بدیع، بهار است. بهار، با کاروانی از گل و سبزه و شکوفه و شکفتن. نگارگر بزرگ، در پاییز همان اندازه جهان را می‌آراید که در بهار و ما که بندگان اوییم و باید صبغه ی آن نگارگر بیابیم چرا چنین نباشیم؟

چرا در بهار پیشِ رو، بهار دانش و بینش، تازه نشویم؛ تازه در روش، تازه در نگرش، تازه در کنش و تازه در منش.



قوانین کاذبِ بر ساخته و ناروا را بشکنیم تا به قلب خدا نزدیک شویم. به تعبیر جبران خلیل جبران «دو گروه قوانین بشری را می شکنند: دیوانگان و نوابغ و این دو گروه نزدیک ترین مردم به قلب خدا هستند».

گاه این جنون مبارک، این دیوانگی شیرین و این نبوغ بلیغ باید باشد تا جهان نو شود و تکرار و خمیازه پایان پذیرد.

یک بار عمیق تر ببینیم که در چه چیز باید تازه شویم؟ در کدام ساحت از ساحت های هشتگانه ـ در سرمقاله ای پیش تر آمده بود ـ باید تحوّل و نوآوری کنیم و به مدد جنونی نبوغ آمیز! به هم بریزیم و دوباره بسازیم؟ ما مکرّریم یا فضا؟ درس کلیشه است یا روش؟ برنامه کسالت بار است یا فرایند؟ دانش آموز گم شده است یا ابزار؟

هنر، خوب آغاز کردن است و کسی خوب آغاز می کند که در آستانه ی حرکت تازه، حرکت های پیشین را به درستی بکاود، نقد کند، الک کند و تصمیم تازه بگیرد.

معلّمی، متناقض نمایی است شگفت! سخت آسان است! شیرین تلخ، اندک فراوان، و آمیزه ی مهر و قهر، دادن و گرفتن، سخن و سکوت، زخم و مرهم، شتاب و حوصله، چشم گشایی و چشم پوشی، آشتی حریر و شمشیر! و به قول دکتر باستانی پاریزی باری بدین گرانی و مزدی بدین کمی! معلّمی همه چیز می خواهد؛ دانش، مدارا، اندیشه ورزی و اندیشناکی، حزم و حلم و چه کسی خوب تر از بزرگ ترین معلّم ـ پیامبر ـ که گفته است: علیک بالعلم، فَانَ العلمَ خلیلُ المؤمن و الحلمَ وزیرُه والعقلَ دلیلُه و العَمَلَ قیّمُهُ و الرّفقَ ابوُه و اللّینَ اخوهُ والصبرَ امیرُ جنُوده.

دانش را رها مکن، که دانش دوست باورمند مؤمن، و بردباری وزیر او، و اندیشه راهنمای او، و عمل زمامدار او، و مدارا پدر او، و نرمش برادرش، و شکیبایی فرمانده سپاه اوست.

مهربانان عزیز، مهر آمده است و پاییز در نفس های شما، بهار می شکوفاند. کلاس، بهشت کوچک زمین، منتظر شماست و درس، زمزمه ی عاشقانه تان، جام های دمادم که در کام گوش های تشنه می ریزد.

خجسته باد این فرصت بر فرصت شناسان و یادمان باشد که به قول آن بزرگ: تنها آنان که چشم از آسمان نگیرند سیْر آفتاب را ادراک می کنند.

آفتاب بر آستانه ی لحظه هامان ایستاده است. به او خوش آمد بگوییم و آن را بر جان فرزندان این نسل بتابانیم. یادمان باشد آفتاب هر روز تازه است. خورشید دیروز غروب کرد، امروز خورشیدی تازه مهمان آسمان است.

مهروار، در مهر، آسمان زندگی ها را روشن کنیم.

مهرتابان جانتان پر فروغ تر باد.

نقد داستان‌های کوتاه تاریخ ادبیات ایران و جهان ۱

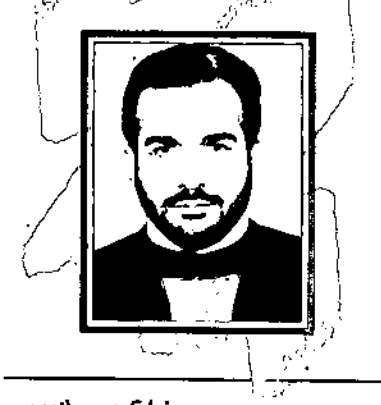
پوزش و عذرخواهی:
در شماره ۸۵، مقاله «ترانه‌ی من» از نویسنده همین مقاله آقای کریمی لاریمی، به نام شخص دیگری چاپ شده بود که از ایشان عذرخواهی می‌شود.
هیئت تحریریه

چکیده

در این مقاله داستان‌های کوتاه «گردن‌بند»، «دسته گل آبی» و «فریاد»، هم‌چنین شعر «کلاغ» و قطعه‌ی ادبی «جوانی» از نویسندگان و شعرای جهان (کتاب تاریخ ادبیات ایران و جهان۱) ضمن معرفی اجمالی صاحبان این آثار، نقد و بررسی شده است.

کلید واژه‌ها

«گی دو موپاسان، گردن‌بند»، «اوکتا و یوپاز، دسته‌گل آبی»، «فریت ادگو، فریاد»، «آلن پو، کلاغ»، «لردبایرون، جوانی»



رضا کریمی لاریمی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش دانشگاهی
شهرستان جویبار استان مازندران

۱. گردن‌بند

نویسنده‌ی این داستان هانری رنه آلبرگی دوموپاسان (۱۸۹۳-۱۸۵۰) است. موپاسان را می‌توان بنیان‌گذار نوعی خاص از داستان کوتاه دانست. او علاوه بر داستان‌نویسی، شعر نیز می‌سرود. او را پر درآمدترین و محبوب‌ترین هنرمند زمان خود دانسته‌اند. گی دوموپاسان در پاریس درگذشت. او یکی از افتخارات فرانسویان در ادبیّات است. «این نوول نویس فرانسوی با نوشتن داستان کوتاه Boulede-sait که در ۱۸۸۰ انتشار داد، مورد توجّه قرار گرفت. آثار بعدی پایه‌های شهرت او را به‌عنوان یک نویسنده‌ی چیره‌دست مستحکم نمود، از جمله آثار مهم او داستان بل آمی (bell Ami)، قوی‌مانند مرگ (fortcommel mat)، قلب ما (Notre Coeur) یک زندگی (unevie) و پیروژان (Pierre-etcteam) است».

(معین، ۱۳۷۱: ۲۰۹۳)

هانری نوع داستان‌های حادثه‌پردازانه را اشاعه داد و داستان کوتاه را از حوزه‌ی محدود خیال پردازی‌های بدون قید و شرط و قیود فنّی داستان‌های «ادگار آلن‌پو» بیرون آورد و به واقعیت زندگی روزمرّه «گوگول» سوق داد. و مردم عادی و طبقه‌های متوسط جامعه و کارمندان شهرستانی را موضوع داستان‌های خود قرار داد. در اغلب داستان‌های او «حادثه» نقش تعیین‌کننده‌ای دارد.

***

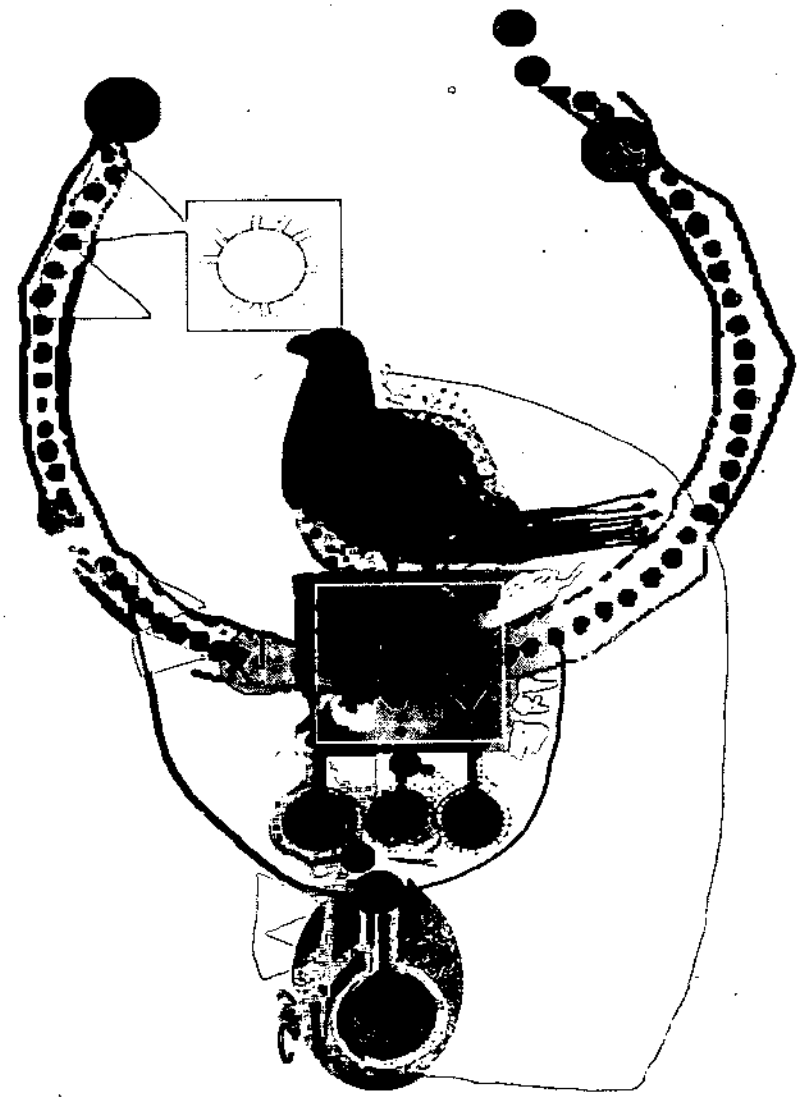
داستان کوتاه «گردن‌بند»، یکی از داستان‌های لطیفه‌وار حادثه پردازانه‌ی موپاسان است. وی در این داستان واقعیت را قربانی گیرایی و هیجان‌انگیزی آن کرده است. داستان کوتاه گردن بند داستانی است مؤثّر و خوش‌ساخت اما نامعقول و باورنکردنی و احتمال صحّت واقعه یا حقیقت مانندی در آن مطرح نیست و برعکس چنین احتمالی در داستان بسیار اندک و استثنایی است.

«گرچه داستان از نظر گیرایی و تأثیر، بسیار قوی است و خواننده تا آن را تمام نخواند، نمی‌تواند به زمین بگذارد و بر اثر بازخوانی مجدّد، مثل همه‌ی انواع داستان‌های کوتاه لطیفه‌وار، تأثیر قدرت خود را از دست نمی‌دهد و پرسش‌هایی برمی‌انگیزد. خواننده از خود می‌پرسد که چرا وقتی گردن‌بند گم می‌شود عمر صاحب گردن‌بند این همه سال به دراز می‌کشد؟ چرا صاحب گردن‌بند متوجه اصل بودن گردن‌بند نمی‌شود؟ و چراهای دیگر. وقوع چنین حوادثی را جز بر اتّفاق و تصادف، بر هیچ چیز دیگر نمی‌توان حمل کرد. نویسنده با تحریک حسّ کنجکاوی خواننده، زیرکانه خود را از پاسخ به این چراها رهانیده‌است. داستان کوتاه گردن‌بند مثل هر لطیفه از تعدادی وقایع اتفاقی ترکیب یافته است. اگر یکی از وقایع پیش نیاید، شیرازه‌ی داستان از هم

می‌باشد. به‌خصوص که مثل لطیفه تکیه‌ی داستان بر حلقه‌ی حادثه آخری گذاشته شده، یعنی آگاهی از بدلی بودن گردن‌بند مفقود شده. این داستان پایانی غافل‌گیر کننده دارد.»

(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۹۴).

داستان بیانگر افشای بی‌عدالتی‌های پنهانی است، که در بین طبقات مختلف جامعه بین فقیر و دارا و مرفّه و گدا و کارمند و وزیر وجود دارد. نویسنده در این داستان صحنه‌های داستان را جذّاب و زیبا و باگیرایی و هیجان‌انگیزی خاص و مؤثّر و



خوش ساخت به تصویر کشیده است مثل تصویر دهاتی سلتی، دیدن جواهرات دوستش و... (خانم لوزال حالا پیر شده بود. حالت زن‌های خانه‌دار را پیدا کرده بود قوی، زمخت و خشن شده بود). خانم فورستیه (هنوز جوان بود هنوز زیبا بود و

این داستان تصویرگر زحمات طبقات فقیر و متوسط جامعه‌ای است که در آن عدّه‌ای در پی یک زندگی ساده چه‌طور در رنج و زحمت به سر می‌برند و دیگران از دست‌مایه‌ی آن‌ها استفاده می‌کنند، در حالی که خود از آن بی‌بهره‌اند. در واقع این

هنوز دلربا) در واقع این تصاویر خودش تفاوت فاحش بین دو طبقه را بیان می‌کند.

شخصیت اصلی داستان خانم «ماتیلد لوزال» است که به‌رغم زیبایی خود از امکانات رفاهی محروم است. در یکی از روزها برای رفتن به مهمانی از دوستش خانم «فورستیه» گردن‌بندی به عاریه می‌گیرد. اما هنگام برگشت متوجّه می‌شود گردن‌بند را گم کرده است. «داستان با چرخشی غافل‌گیرانه پایان می‌یابد؛ زیرا زن اول داستان، پس از سال‌ها محرومیّت و رنج به دنبال گم شدن گردن‌بند عاریتی، پی می‌برد که جواهر گم شده بی‌ارزش بوده است».

(گلشیری، ۱۳۷۱: ۱۲۵)

داستان از زاویه‌ی دید سوم شخص بازگو می‌شود. گردن‌بند در این داستان «نماد ارزش‌هایی است که خانم لوزال روزگاری در سایه‌ی آن‌ها زیسته است. ارزش‌هایی که همانند گردن‌بند الماس نشان بدلی بوده‌اند.»

(همان: ۱۳۰)

در حقیقت این بدلی بودن ارزش‌ها پیام و درون‌مایه‌ی داستان را آشکارا بیان می‌کند. لحن داستان آمیخته به طنز است.

۲. دسته گل آبی

این داستان کوتاه از شاعر و نویسنده‌ی مشهور معاصر اوکتاویو پاز است که در سال ۱۹۹۰ برنده جایزه‌ی ادبی نوبل شد. اوکتاویو پاز، زاده‌ی کشور مکزیک است. او در سال ۱۹۱۴ در شهر مکزیکو زاده شد. پدرش وکیل دعاوی بود و وکالت امیلیانا زاپاتا رهبر انقلاب دهقانان را به‌عهده داشت. «پاز» در طول تحصیلات دانشگاهی از دانشجویان پرشور و انقلابی بود که همواره با فساد سیاسی و اجتماعی مبارزه می‌کرد. او لبه‌ی تیز قلمش را متوجه روشنفکران جهان سوم کرده است زیرا

مشکل جهان سوم را مشکل روشنفکری می‌داند. او که با زاپاتا، انقلابی مشهور رابطه‌ای نزدیک داشت، به طبقه‌ی توده‌ی کشاورز و زحمت‌کش بیش‌تر متمایل بود.

وی، از جهت هنری، از عاشقان و شاگردان آندره برتون شاعر و یکی از بنیادگذاران مکتب سوررئالیسم فرانسه بود.»

(فرزاد، ۱۳۷۸: ۲۲۷)

* * *

«داستان کوتاه دسته گل آبی، یکی از زیباترین قصّه‌هایی است که به خوبی از دیدگاه‌های رادیکالی «پاز» پرده برمی‌گیرد.

در این داستان، راوی اول شخص است. گویی کسی به نوعی اعتراف می‌کند بی‌آن‌که بداند با این اعتراف خویشتن را محکوم می‌کند. راوی این واقعه کسی جز «روشن‌فکر غیر متعهد» نیست. نخست، با بیان فضایی بومی، محیط آمریکایی لاتین را با رطوبت و گرمای زیاد و وجود حشرات فراوان، به تصویر می‌کشد. راوی در این فضا در رنج است. رنج او سرانجام هنگامی کامل می‌شود که از مسافرخانه بیرون می‌آید تا به گردشی شبانه در شهر بپردازد. ناگهان کسی با دشنه به او حمله می‌کند...

گره این داستان و در حقیقت مسئله‌ی رئالیسم جادویی را در این قصه «دسته گلی از چشم‌های آبی» است. رئالیسم جادویی در قصّه به این معناست که همه‌ی عناصر داستان طبیعی است و تنها یک عنصر جادویی و غیرطبیعی در بافت قصّه وجود دارد. معشوقه‌ای هوس دسته گلی از چشم‌های آبی انسان کرده است. چشم آبی‌ها هیچ‌گاه مورد اعتماد نبوده‌اند. در مشرق‌زمین بدبینی خاصی نسبت به چشم‌آبی‌ها یا همان اروپاییان وجود دارد. در این جا «پاز»، ما وطن را به صورت معشوق برای آن مرد بومی دشنه به دست، تصویر کرده است که ویار دارد. ویار در زنان آبستن نشانه‌ی کم‌بود برخی ویتامین‌ها و مواد لازم در بدن مادر است که برای ساختمان نوزاد ضروری است و اگر آن مواد به مادر نرسد نوزاد ناقص می‌گردد.

نکته‌ی جالب در این جا این است که آن بومی دشنه به دست به راوی می‌گوید: «نترسید آقا، شما را نمی‌کشم من فقط چشم‌هایتان را می‌خواهم». به بیان دیگر آن بومی تنها می‌خواهد آن دید و نگرش برتری طلبانه‌ی غربی‌ها و چشم‌آبی‌ها را عوض کند. زیرا مشکل وطن مرد بومی همین نگرش غلط چشم‌آبی‌هاست که باعث رنج و استعمار و نامردی‌ها در سرزمین غیراروپایی است. بنابراین، چشم آبی نماد (سمبل) نگرش و دید است.

حالا چرا مرد بومی این مرد را هدف قرار داده است در حالی که پس از معاینه روشن می‌شود که او چشم آبی نیست و مانند مرد بومی چشمانی به رنگ میشی دارد. نکته این است که راوی به چشم آبی‌ها شبیه است و کم‌تر به مرد بومی مانده است. شاید بتوان او را روشن‌فکری غرب زده پنداشت که همه‌ی پیوندهای خود را از وطن بریده است و تنها شکل و رنگ پوست و چشم اوست که به غربی‌ها شباهت ندارد. او تا آن‌جا غرب زده شده که وطنش برای او در حکم مسافرخانه است. به محض این‌که در وطنش تشنّجی بروز می‌کند آن‌جا را ترک می‌کند...

«پاز» لحن این قصه را مظلومانه و در عین حال آگاهانه قرار داده است. مرد بومی حتی حاضر نیست چشم‌آبی را بکشد بلکه فقط می‌خواهد دید او را نسبت به هم‌نوعان غیراروپایی‌اش عوض کند. فضای دردآلود داستان به خوبی مظلومیّت را در سرزمین مردمانی نجیب و خواهان ارتباط حقیقی و انسانی به تصویر می‌کشد.

«پاز»، دو گروه را از مردم کشورش در مقابل هم قرار داده است. توده‌ی ناآگاه، که دیدی ناقص به مسائل دارند. مرد مسافرخانه‌چی در این جا نقش توده‌ی غافل را بازی می‌کند که یک چشم دارد و تازه آن یک چشمش هم نیمه‌باز است. به بیان دیگر پاز، اصالت انقلابی را به توده‌های غیرشهری می‌دهد و دهقانان و کشاورزان را آگاه و انقلابی معرّفی می‌کند. طبیعی است که برخورد آن مرد بومی با ادب و اتیکت نیست. او نمی‌داند که راوی مردی فیلسوف و درس‌خوانده است. او عملکردش را در جامعه می‌بیند که به سود ملّت و وطن نیست. از این‌رو با او برخوردی بی‌ادبانه دارد و راوی ما که خودش را در خطر دیده است روز بعد آن شهر لعنتی را ترک می‌کند.

زاویه‌ی دید اول شخص در این داستان کوتاه به گونه‌ای آورده شده است که راوی خود در مرکز حادثه قرار دارد، در عین حال که جزئی از حادثه است. طرح داستان را

باید «باز»، تلقی کرد زیرا با رفتن راوی از این شهر مسئله چشم‌آبی‌ها تمام نیست، اما خواننده خرسند است که آن بومی آگاه و مبارز در کوچه‌های شهر بیدار است. یا لااقل حالا می‌دانیم که مشکل چیست.

به گمان من پیام و درون‌مایه در این داستان این است که باز، می‌خواهد به غرب خاطر نشان کند که انقلابات و جنبش‌های جهان سوم و کشورهای عقب نگه داشته شده، نابودی و کشتار مردم اروپا و امریکا نیست بلکه آنان می‌خواهند این سوء تفاهم را که برای غربی به وجود آمده و خود را نژاد برتر می‌دانند برطرف کنند. این امر نه تنها به نفع آنان بلکه به نفع خود غرب نیز هست، زیرا دیگر همه‌ی توده‌ها آگاه شده‌اند و استعمار غرب را نمی‌پذیرند».

(همان: ۲۳)

۳. فریاد

داستان «فریاد» اثر «فریت ادگو» Ferit Edgu نویسنده و شاعر معاصر ترکیه است، که در سال ۱۹۳۶ به‌دنیا آمد. آثار ادگو ترجمان احساس زندگی روشن‌فکران ترکیه است که دست‌خوش نوسان‌های سیاسی و مناسبات اقتصادی کشور خویش‌اند. از میان داستان‌های کوتاه او مجموعه‌ی «در قایق» شایان توجه است، که در سال ۱۹۷۹ جایزه‌ی ادبی ملی ترکیه را برایش به ارمغان آورد. «فریاد» را در سال ۱۹۸۲ نوشت. او صاحب رمانی به نام «او» است، که فیلم شده و جایزه‌ی اول فستیوال سینمایی برلین را در سال ۱۹۸۳ برد».

(همان: ۲۵۳)

***

در جهان سوم، مشکل روشن‌فکران غیرمتعهد، به جنبش‌های مردمی همواره آسیب زده است. روشن‌فکر غیرمتعهد، کاری جز توجیه کارهای خود و عقب‌نشینی در هنگام عمل ندارد. داستان «فریاد» یکی از داستان‌های زیبا در این مقوله است.

در داستان فریاد، نویسنده به ما پیام می‌دهد که روشن‌فکر آن‌چنانی همواره گوش به زنگ غرب است. هنگامی که سه مرد بزهکار مردی را در روز روشن کشان‌کشان مورد ضرب و شتم قرار داده‌اند، مردی که در این جا سمبل روشن‌فکر است، صحنه را می‌بیند. در حقیقت این تنها اوست که شاهد صحنه است و او در جای خودش است. اما با توجه به این که تاکسی سفارشی و اتومبیل شورلت اعتنایی به آن چهار مرد نمی‌کنند، راوی داستان، نتیجه می‌گیرد که آن سه مرد مأمور قانون هستند و آن یک نفر، مجرم است.

کشور ترکیه به عنوان یکی از ایالت‌های آمریکا در آمده است. در حمله‌ی کشورهای اروپا و آمریکا به عراق به بهانه‌ی دفاع از تمامیّت ارضی کویت، به نام (طوفان صحرا) که رهبری عملیات را ژنرال نورمن شوار تسکف آمریکایی به عهده داشت، ترکیه در حکم یکی از مهم‌ترین پایگاه‌های حمله به عراق بود. بعدها یک ژنرال کویتی به‌نام خالدبن سلطان این عملیات را به تفصیل در کتابی تحت عنوان رزمنده‌ای از صحرا، منتشر کرد.

راوی در داستان فریاد، اول شخص است. از توضیحات و توجیهات او روشن می‌گردد که فردی عادی و عامی نیست. او روشن‌فکری است که با بیان این حادثه خودش را لو می‌دهد و رسوا می‌کند.

شاید کارد و سبد قلمه را بتوان به قلم و اندیشه‌ی او تعبیر کرد که او با پناه بردن به تنها اندیشه و حرف، خودش را از عمل و اقدام، دور نگه می‌دارد.

شورلت در داستان فریاد حضور امپریالیسم آمریکا را در ترکیه خاطرنشان می‌کند که در حقیقت آن سه نفر (حکومت ترکیه) با اشراف او اعمال دیکتاتوری می‌کنند.

آن مرد که مورد ضرب‌وشتم قرار می‌گیرد خاموش است. شاید او ملّت است که چندان به حقوق خود واقف نیست تا به عنوان اعتراض فریاد برآورد. اما روشن‌فکر و آن سه نفر که به حقوق او آگاهی دارند فریاد دادخواهی او را در عین خاموشی می‌شنوند.

شاید با طرح باز در این قصه، «ادگو» می‌خواهد خاطرنشان کند که این روند هم‌چنان ادامه دارد و مخاطب می‌تواند خودبه گونه‌ای این فریاد را ردیابی کند.

نکته‌ی قابل‌توجه در این قصه، که در حقیقت اوج کار نویسنده است، این است که روشن‌فکر هرچند خود را تبرئه کند و از جبهه‌ی مبارزه کنار بکشد جبری اجتناب‌ناپذیر او را آرام نمی‌گذارد و برای او هیچ‌راه گزیزی از مسئولیت خطیر او وجود ندارد. از این‌رو در پایان داستان، به ظاهر راوی با این پیش‌فرض که آنان مأمور قانون و مرد دیگر بزهکار است، خود را قانع می‌سازد اما سرانجام این فریاد او را راحت نمی‌گذارد و می‌گوید: بلی همین‌طور است. اما فریادها از که و کجا بود؟ به بیان دیگر این فریاد او را راحت نخواهد گذاشت.

داستان فریاد، ما را به یاد داستان دسته گل آبی اثر اوکتاویوپاز می‌اندازد. در آن‌جا نیز راوی که روشن‌فکر غیر متعهد است خود را قانع می‌کند و از شهر می‌گریزد. اما داستان فریاد از داستان پاز قوی‌تر است زیرا راوی راه فراری از دست فریاد ندارد. طرح باز این قصه شاید به همین دلیل است که به ما این امر را القا کنند که گریز از مسئولیت غیرممکن است.

نتیجه این که داستان «فریاد» با زاویه‌ی دید اول شخص نوشته شده است. درون‌مایه‌ی داستان اعتراض به شیوه‌ی رفتار حاکمان کشور ترکیه با مخالفان

است. شخصیّت این داستان راوی و مرد مورد تهاجم و سه نفر مهاجم است که هر کدام نماینده‌ی قشری از جامعه است. راوی نماد روشن‌فکر، مردان مهاجم مأموران دولت و فرد مورد تهاجم واقع شده مخالف دولت ترکیه است. لحن داستان «فریاد» مثل داستان «دسته گل آبی» شاعرانه است.

۴. کلاغ

این داستان از «ادگار آلن پو» (Edgar Allanpo) نویسنده‌ی آمریکایی است که در سا ۱۸۰۹ در بوستون متولد شد و در سال ۱۸۴۹ درگذشت. وی نبوغی عجیب و تخیلی غریب داشت. از آثار او «سرگذشت‌های خارق‌العاده» است.

(معین، ۱۳۷۱: ۳۵۵)

داستان کوتاه به شکل امروزی در قرن نوزدهم ظهور کرده است. اولین بار «ادگار آلن‌پو»، در سال ۱۸۴۲ اصول انتقادی و فنی خاصی را ارائه داد که تفاوت میان شکل‌های کوتاه و بلند داستان‌نویسی را مشخص می‌کرد. امّا برخلاف اصولی که «پو» ارائه داده بود، داستان‌های کوتاهی که در قرن نوزدهم نوشته می‌شد، ساختمانی حساب شده و محکم نداشت و به آن‌ها، قصّه، طرح، لطیفه و حتّی مقاله می‌گفتند.

ادگار آلن‌پو و گوگول دو نویسنده‌ای هستند که از آن‌ها به‌عنوان پدران داستان کوتاه، به مفهوم امروزی آن نام می‌برند. این دو نویسنده همزمان یعنی در سال ۱۸۰۹ به دنیا آمدند و هر دو عمر کوتاه و پرادباری داشتند و تقریباً در سال‌های نزدیک به‌هم مردند. تأثیری که هر کدام از آن‌ها بر داستان کوتاه نویسان بعد از خود گذاشتند، از اهمّیّت بنیادی برخوردار است.

او داستان‌های پلیسی و جنایی و علمی را خلق کرد. داستان‌های کوتاه او، در حقیقت نوعی از قصه‌های کهن و فنّی گسترش یافته بود. در زمینه‌های وحشت و انتقام و حوادث هولناک به همین دلیل داستان‌های ادگار آلن‌پو، از زندگی روزمرّه و واقعی بسیار دور است و در آن‌ها بیشتر توهّمات و التهابات روانی و افکار مالیخولیایی و ماورا طبیعی توجّه شده است. به قول دایرة‌المعارف کاسل: «داستان‌های ادگار آلن‌پو، داستان‌های پیرنگ، حالت تعلیق یا هول و ولا فضا و رنگ و حال و هواست. همه آن‌ها از نظر فنّی قوی و هنرمندانه است و به کلّی فاقد ارتباط و پیوستگی با زندگی واقعی. واقعیتشان یا واقعیت ساختگی‌شان هنرمندانه است. از دیدگاه آلن‌پو، داستان کوتاه به حدّ افراط فنّی می‌شود، به‌طوری که داستان کوتاه برای مدّتی در زندان می‌افتد».

ادگار آلن‌پو، تحت تأثیر نویسندگان رمانتیک آلمانی، به‌خصوص هوفمان داستان‌های خیال و وهم را خلق کرد. پو بر عناصر «وحشت و اضطراب» در تکوین داستان اصرار می‌ورزد و معتقد است که همان‌قدر که زیبایی در حیطه‌ی شعر از اهمّیّت والایی برخوردار است، وحشت و هیجان و التهاب درونی و تأثرات بسیار دیگر، از این گونه در داستان نیز، اهمّیّت حیاتی دارد. شخصیّت‌های احساساتی پو برای دست‌یابی به زیبایی و عدالت پیکار می‌کنند و همه با شکست و نومیدی روبه‌رو می‌شوند زیرا رویاهای آن‌ها با واقعیت‌های زندگی بسیار فاصله دارد.

پو خودش داستان‌هایش را به دو دسته تقسیم می‌کرد: داستان‌های «فضا و رنگی» که خصلتی وهم و خیال داشتند مثل داستان نقاب مرگ سرخ، جنایت در کوی غسلخانه، نامه دزدیده شده. داستان‌های منطقی و تعقّلی، مثل داستان «سوسک طلایی» و «سایه».

آن‌چه این داستان‌های منطقی را مشخص می‌کند، ایجاد وحشت و دلهره در خواننده است. بعدها داستان‌های پلیسی و جنایی، تحت تأثیر و نفوذ داستان‌های او گسترش یافت و نوع تازه‌ای در داستان نویسی به وجود آورد و انواع گوناگونی پیدا کرد.

کلاغ:

«کلاغ» سروده‌ی «ادگار آلن پو» سراینده‌ی اشعار سمبولیک و رمانتیک، نویسنده قصّه‌های خیال پردازانه و مخوف و جنایی و منتقد برجسته است. «کلاغ» مشهورترین سروده‌ی «پو» است که «مضمون آشنای اندوه شاعر در مرگ زنی زیبا در آن تکرار می‌شود. شاعر در حالی که تلاش می‌کند خاطره‌ی عشق از دست رفته‌اش «لنور» را به فراموشی سپارد، پرنده‌ی کهن سال هولناک و شوم و بدهیت به دیدارش می‌آید. در پایان «کلاغ» به صورت نمادی از خاطره‌ی ملال‌انگیز و پایان نیافتنی جلوه می‌کند.»

(پاکنر، ۱۳۷۳: ۸۰۲)

«لحن داستان، شاعرانه با درون مایه‌ی حسرت بر عشق از دست رفته و زاویه‌ی دید اول شخص است. راوی داستان، شخصیّت اول داستان است که خیالات خود را به صورت کلاغی تجسّم می‌نماید. این داستان به شیوه‌ی سمبولیک (رمزگرایی) پرداخت شده است. در این‌جا به چند مورد از عناصر سمبولیسم این داستان اشاره می‌شود:

«کلاغ» نماد عنصر روح افسرده و مأیوس و غم‌بار آدمی است، که پیوسته همراه نویسنده است و رهایش نمی‌کند. «نیمه شبی ظلمانی» نماد حالات و عوالم غم‌بار شاعر است. «اسرار یک علم فراموش شده» رمز عشق و محبت و دل‌دادگی است. «ماه یخ زده دسامبر» به دوره‌ی سرد و بی‌عاطفه زمانه‌ی شاعر اشاره

دارد. «ارواح ناپیدا» نماد امیدهایی که گاه‌به‌گاه به انسان روی می‌آورند. «مجسمه‌ی پالاس» مظهر بدبختی و سیه‌روزی، نور چراغ، رؤیاهای عجیب و غریب، کرانه‌ی دور افتاده، روحی آشفته و خاموشی و سکوت....

۵. جوانی

این قطعه شعر از لرد بایرون است «جرج گوردن لرد بایرون شاعر معروف انگلیسی در سال ۱۷۸۸ م. در لندن پا به عرصه‌ی دنیا گذاشت و در سال ۱۸۲۴ م. در آن‌جا درگذشت. وی مصنّف «چایلد هارلد» و «دون جوان» و غیره است. آثار وی مانند سجایای خود او سرکش، شدید و سخت انتقادآمیز است. وی برای شرکت در مبارزه‌ی استقلال طلبانه‌ی یونانیان ضد عثمانی به یونان رفت و در آن مبارزه کشته شد.»

(معین: ۲۴۱)

«او از بزرگ ترین شعرای رمانتیک انگلستان بود و بر دیگر شاعران اروپا تأثیری بسیار گذاشت و در سال‌های آخر عمرش بزرگ‌ترین شاعر اروپا بود.»

(یاحقی، ۱۳۸۳: ۲۰۱)

❁ ❁ ❁

نقد قطعه‌ی جوانی و بیان عناصر رمانتیک آن:

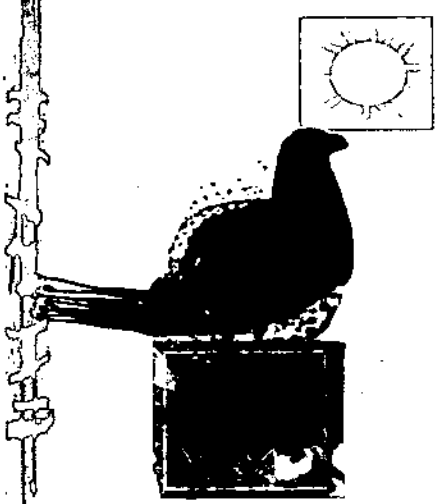
با خواندن قطعه‌ی «جوانی»، لردبایرون به یاد قطعه‌ی «متاع جوانی» پروین اعتصامی، غزل «جوانی» رهی معیری و قطعه‌ی «جوانی» سعدی می‌افتیم. همان‌طور که اشعار شاعران ما مفاهیمی هم چون قدر و ارزش عمر را دانستن، از تجربیات پیران و دانایان بهره بردن و استفاده‌ی بهینه از دوران جوانی را دارد این شعر رمانتیک لردبایرون نیز این پیام را دارد که قدر زمان و ارزش جوانی را بدان و درباره‌ی آن‌چه گذشته است غم و غصّه نخور و به قول حافظ «نقد بقا» را دریاب.

عناصر رمانتیکی در شعر «جوانی» آن‌قدر زیبا و لطیف به‌کار رفته که این قطعه را دل‌نشین و گیرا و جذّاب نموده است. شاعر ابتدا از غم جوانی و از دست دادن روزهای شیرین زندگی صحبت می‌کند که بیانگر اصل تضاد غم و شادی و زشتی و زیبایی و عزّت و نکبت است. واژه‌ی «من» در این قطعه بیانگر احساسات و خیال‌پردازی‌های مختلف شاعر از شخصیّت وجودی است که آزادانه خود و زندگی‌اش را به تصویر کشیده است و فرمانروایی «من» را در این شعر مستقر می‌سازد و به‌وسیله‌ی آن خواهش‌های دل و رنج‌های روح را بیان می‌دارد. واژه‌ی «تسلایی آسمانی» نشانگر اصل کشف و شهود شاعر است، که به شعر او حالتی عرفانی و معنوی بخشیده است. «سنت بوو» منتقد قرن نوزدهم این علاقه‌ی عرفانی را «آرزوی بزرگ برای کشف ناشناخته» می‌نامد.

شاعر، در عبارت آخر لب به سخن می‌گشاید و آن‌چه در دل و درون اوست، بیرون می‌ریزد و از درون بینی مبالغه‌آمیز و هیجانات و احساسات درونی خود صحبت می‌کند و خطاب به «نسیم» می‌گوید: «خاطره مرا به جایی ببرید که دل من به پیش دل دیگری پاسخ گفت».

برای نخستین‌بار دل من به تپش‌های دلی دیگر پاسخ گفت».

(همان)



یادداشت‌ها

۱. Cynic فرهنگ حیَم (کسی که نسبت به مردم بیزار و بدبین و عیب جو است.)

منابع و مآخذ

۱. اسماعیل پور، ابوالقاسم: شاعران و نویسندگان آمریکایی لاتین، انتشارات بهنشر، ۱۳۶۹
۲. پریستلی، جی، بی: سیری در ادبیات غرب، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، امیرکبیر، ۱۳۵۶
۳. رحمانی خیاوی، صمد، بررسی داستان کوتاه در کتاب های چهارساله دبیرستان، مجله رشد ادب فارسی، سال هفدهم، شماره ۶۶، ۱۳۸۲، صص ۶۷-۶۰
۴. زرین کوب دکتر عبدالحسین، آشنایی با نقد ادبی، انتشارات سخن، تهران، چاپ پنجم، پاییز ۱۳۷۲
۵. سیدحسینی، رضا، مکتب های ادبی، انتشارات نگاه، تهران، چاپ یازدهم، ۱۳۷۶، دوجلد
۶. فرزاد عبدالحسین، درباره‌ی نقد ادبی، انتشارات قطر ۵-۱۴۵، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۸
۷. گلشیری احمد(ترجمه)، داستان و نقد داستان، انتشارات نگاه، چاپ دوم، ۱۳۷۱
۸. معین، محمد، فرهنگ معین، انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ هشتم، ۱۳۷۱
۹. میرصادقی، جمال، ادبیات داستانی(قصه، رمانس، داستان کوتاه و رمان)، انتشارات علمی، تهران، چاپ سوم، بهار ۱۳۷۶
۱۰. میرصادقی جمال، عناصر داستان، انتشارات شفا، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۲
۱۱. یاحقی، محمد جعفر و...، تاریخ ادبیات ایران و جهان(۱)، مؤلفان تاریخ ادبیات ایران: تهران، شرکت نشر و چاپ کتاب‌های درسی ایران، سال ۱۳۸۳
۱۲. یاحقی، محمد جعفر، فرزاد، عبدالحسین، تاریخ ادبیات ایران و جهان(۲) ۱/۲۷۶، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۰
۱۳. اسلینو، راجر، ادگار آلن پو، ترجمه‌ی خشایار دیلمی، نشر کهکشان، ۱۳۷۳

بیهقی و تعارض‌های سیاسی در حکومت غزنوی

چکیده

از آن‌جا که در کتاب وزین تاریخ بیهقی، علاوه بر مسائل تاریخی و ادبی، به مسائل جامعه‌شناختی، مخصوصاً جامعه‌شناسی سیاسی نیز، اشارات فراوانی شده، نگارنده کوشیده است در حد توان، این مقاله را درباره‌ی تعارضات سیاسی ـ خاصه داخلی و خارجی حکومت محمود و مسعود غزنوی ـ تهیه کند.

کلیدواژه‌ها

تاریخ بیهقی، پدریان، پسریان، تعارض سیاسی، ثروت، جمعیت

معصومه اکرمیه

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

در بحث «تعارض سیاسی» این سؤال پیش می‌آید که ریشه‌ی تعارض یا تضاد چگونه به‌وجود می‌آید؟ و چه عواملی باعث جنجال و آشوب و به اصطلاح «تعارض» می‌شوند؟

بسیاری از جامعه‌شناسان کنونی بر این عقیده‌اند که عامل «قدرت» و «برتری جویی» و کوشش برای دست‌یابی به آن دو، عوامل مهم «تعارض» اند و به‌این ترتیب آنان مهم‌ترین تضاد سیاسی و تسلط قدرت بر دیگران را در دو چارچوب مهم بررسی می کنند.

چارچوب اول را از نوع طبیعی و چارچوب دوم را از نوع اجتماعی می‌نامند.

ما نیز در این مقاله سعی داریم که در جست‌وجوی تضادهای سیاسی در کتاب وزین تاریخ بیهقی، به این دو مورد نظر کنیم و آن‌ها را در محدوده‌ی این دو چارچوب جامعه‌شناختی مورد بررسی قرار دهیم.

در طول دو یا سه سال پادشاهی سلطان مسعود ـ که تاریخ بیهقی نیز به تشریح حکومت او پرداخته است ـ محیط دربار و فرماندهان عالی مقام ارتش، درگیر کشمکش برای دست‌یابی به قدرت و نفوذ بودند. مسعود با کنار گذاشتن بسیاری از صاحب‌منصبان پدرش، خود و افراد وابسته‌اش حکومت او را در دست گرفتند. بیهقی دبیر در کتاب خود، دسته‌ی طرفدار مسعود را مسعودیان یا پسریان و نوخاستگان می‌نامد و رقبای آن را محمودیان یا پدریان می‌خواند.

علاوه بر تعارضات سیاسی داخل حکومت، در عهد محمود و مسعود ـ که وجود امپراتوری عظیم غزنوی با کوشش آن‌هاست ـ آنان همیشه در تعارض و تضاد با کشورهای هم‌جوار نیز بودند. زیرا سعی در بسط امپراتوری و تشکیل یک قدرت برتر جهانی داشتند. آن‌چه در خلال تاریخ بیهقی برمی‌آید نشان می‌دهد که حاکمان غزنوی رسیدن به منافع خود را در نادیده گرفتن منافع دیگران می‌دانستند. باتوجه به مطالب بیان شده، حال به بررسی هریک از زمینه‌های طبیعی و اجتماعی این تضادها، در داخل و خارج کشور، با استناد به مطالب این کتاب، می‌پردازیم.

چارچوب‌های طبیعی تضادها

جهت شناخت اختلافات سیاسی و چگونگی آن‌ها از جنبه‌های طبیعی، سخن را با گفته‌ی موریس دوورژه آغاز می‌کنیم. وی در کتاب جامعه‌شناسی خود (ص۳۶) در این زمینه می‌گوید:

«چارچوب‌های طبیعی از نظر جامعه‌شناسی سیاسی، همان تعارض‌هایی است که پیرامون مرزها، مواد اولیه یا راه‌های ارتباطی وجود دارد.»

هم‌چنین ناپلئون بناپارت نیز عقیده دارد که: «سیاست دولت‌ها در جغرافیای آنان است» بنابراین، می‌توان اذعان داشت که ملل گذشته به چه دلیل این همه به توسعه‌ی جغرافیایی نظر داشته‌اند. زیرا توسعه‌طلبی ارضی، دولت‌ها را از نظر ثروت مواد اولیه

و دست‌یابی به راه‌های ارتباطی غنی می‌ساخت، از جمله:

الف: دست‌یابی به مواد اولیه و ثروت‌های کلان:

شاید بتوان به صراحت بیان کرد که یکی از عوامل مهم تعارض سیاسی، خاصه در جوامع گذشته، دست‌یابی به ثروت‌های ملی و طبیعی بوده و البته این مسئله در مورد سیاست‌های خارجی بیش‌تر قابل تأمّل است.

پادشاهان به دلیل همین برتری‌جویی سیاسی و قدرت برتر سعی کرده‌اند به واسطه‌ی جنگ و غارت اموال مردم، بر منابع و سرزمین‌های زیادی دست یابند. شاهان غزنوی نیز، که از این امر مستثنا نبودند و می‌خواستند به یک قدرت برتر جهانی تبدیل شوند، سعی داشتند به ایجاد جنگ و غارتگری پردازند. چنان‌که تنها در جنگ با هندوستان به چنان ثروتی کلان دست یافت، که کم‌تر حکومتی در آن زمان چنان ثروتی را به خود دیده بود.

سلطان محمود، در این حمله و با غارت معابد هندوستان، تنها یک هدف را دنبال می‌کرد و آن هم دست‌یابی به منابع طبیعی و ثروت‌های کلان آن کشور بود. زیرا او دریافته بود تنها عامل برتری حکومتش بر دنیا تجمع ثروت (زر) و ایجاد قدرت (زور) است و شاید به همین دلیل است که تاریخ‌نویسان، سلطان محمود را سَرور خراسان یا بزرگ مشرق‌زمین و حکومتش را امپراتوری عظیم می‌نامند.

تجمع ثروت در دست یک طبقه‌ی خاص، به مرور زمان، باعث شکاف طبقاتی و در نتیجه ایجاد تعارض سیاسی در داخل و خارج کشور می‌شد. به علاوه مالیاتی که حکومت بر عامه‌ی مردم توسط خراج‌گزاران تحمیل می‌کرد، به این تعارض دامن می‌زد. چنان‌که: «فتوحات محمود در غرب و مرکز ایران در واپسین سال حیاتش موجب برخورد مستقیم او با آل‌بویه و چند سلسله‌ی کم‌اهمیت دیلمی و کُرد گردید.» (تاریخ غزنویان، ص ۷۰)

سلطان مسعود نیز در زمان حکومت خود توانست، با جنگ و فتح سرزمین‌های بزرگ، تقریباً دودمان‌هایی را که خراج‌گزار دولت سامانی بودند به چنگ آورد. اما، تصرّف بی‌دلیل این مناطق و غارت ثروت آنان از طریق جنگ یا وصول مالیات، خود عامل مهمی در به‌وجود آمدن اختلاف طبقاتی در جامعه می‌شد، که این اختلاف خود با گذشت زمان به یک تضاد سیاسی علیه دولت می‌انجامید.

ب: جمعیت:

یکی دیگر از مواردی را که جامعه‌شناسان، جزء مهم‌ترین عامل تعارض سیاسی می‌دانند، «جمعیت» است. مبارزات سیاسی در اجتماعات کوچک و خرده سیاست کم‌تر است تا اجتماعات بزرگ. «در اجتماعات بزرگ‌تر، حکومت به سوی دفتر سالاری شدن گرایش دارد. از سوی دیگر، حکومت نمی‌تواند هیچ‌گونه تماس مستقیمی با شهروندان داشته باشد، مگر به‌صورت نمایشی و مجازی؛ پس فشار جمعیت در چنین کشورهایی باعث تضاد سیاسی می‌شود.» (جامعه‌شناسی سیاسی، ص ۶۶)

بنابراین، می‌توان گفت حکومت غزنویان نیز، که در محدوده‌ی وسیعی از خوارزم تا ری گسترش یافته بود، فشار جمعیت حکومت را به سوی دو قطبی شدن به پیش می‌برد و طبقات مختلفی در جامعه پدیدار گشت که همه‌ی آنان در دو زیرمجموعه‌ی طبقه‌ی فراتر و فروتر جای گرفتند. طبقه‌ی فراتر (ثروتمندان) که شامل دستگاه حاکمه و اطرافیان می‌شد و طبقه فروتر (عامه) که اکثریت مردم را دربر می‌گرفت.

فاصله‌ی طبقاتی، رشد جمعیت و لشگرکشی‌های پی‌درپی حاکمان غزنوی- از جمله مسعود باعث شد که، در اواخر حکومت مسعود غزنوی، وضعیت عامه‌ی مردم چنان دشوار شود که دل هر انسان منصفی را در آن روزگار به درد می‌آورد. اگر با تأمل به محتوای کتاب تاریخ بیهقی، از جمله جنگ دندانقان، نظر کنیم در می‌یابیم که آن‌چه باعث شکست و در نهایت مرگ مسعود در دندانقان شد، جنگ نبود؛ بلکه رنجش مردم و سپاهیان از وضعیت طبقاتی آن دوره بود که به یک تضاد سیاسی انجامید و رژیم را از درون متزلزل کرد.

چارچوب‌های اجتماعی مؤثر در تعارضات سیاسی

از مهم‌ترین مسائلی که در چارچوب‌های اجتماعی، عامل تضاد سیاسی و قیام مردمی علیه حکومت می‌شود، یکی «ثروت‌اندوزی» پادشاهان و دستگاه حاکمه کشور است و دیگری «گرایش به قومیت و عصبیّت»

الف: ثروت‌اندوزی طبقه‌ی حاکم:

سخن را با گفته‌هایی از مقدمه‌ی ابن‌خلدون (ص۷۷)، که معتقد است تجمع ثروت در دست حاکمان از سوءاستفاده‌ی آنان از دستگاه حاکمه است، آغاز می‌کنیم: «صاحبان جاه و مقام هنگامی که به مرحله‌ی عظمت و توانگری می‌رسند، تجمل‌خواهی و ثروت‌اندوزی جزء سرشت آنان می‌شود و این ثروت را از نتایج اعمال فشار بر مردم عاید خود می‌کنند.»

دست‌یابی به ثروت‌های فراوان توسط اقلیت، عامل مهمی در کم‌یابی مواد و ثروت و در نتیجه یک نابرابری اقتصادی در سطح جامعه می‌شود. در جای‌جای کتاب تاریخ بیهقی، از ثروت‌ها و تجملات خاندان غزنوی سخن به‌میان آمده است. به‌عنوان مثال، وقتی از هدایای صاحبان دیوان‌ها برای پادشاه می‌نویسد، چنین بیان می‌کند:

«سوم رمضان، هدیه‌ها که صاحبان دیوان‌ها از خراسان ساخته بودند، پیش آوردند. پانصد جمل. این هدایای صاحب‌دیوان چندان بود از جامه و طرایف و زرینه و سیمینه و غلام و کنیزک و مشک و کافور و عنّاب و مروارید و محفوری و قالی و کیش و اصناف نعمت بود درین هدیه‌ی سوری که امیر و همه‌ی حاضران به تعجب بماندند» (ص۶۳۸-۶۳۷).

بیهقی دبیر سپس با نگاهی تأمل‌انگیز، این همه ثروت و تجملات را نتیجه‌ی ضایع کردن حق دیگران معرفی می‌کند. «نان همسایگان دزدیدن و به همسایه دادن شرط نیست و بس‌مزدی نباشد» (صص۶۳۹).

وی در جایی دیگر، در باب فرستادن خلعت برای باکالیجار از زر و سیم فراوان، سخن می‌گوید:

«و دیگر روز امیر فرمود تا بسیار زر و جواهر و طرایف آن‌جا برند و تکلفی سخت عظیم ساختند اندر میهمان‌ها» (ص۶۲۲).

یا وقتی از اقامت امیر مسعود در «باغ هزاره» سخن می‌گوید، چنین می‌نویسد «سلطان یک هفته به باغ هزاره ببود و مثال داد تا کوشک کهن محمودی زوال [را] بیاراستند تا از امیران فرزندانی چند تطهیر کنند و بیاراستند به چندگونه جامه‌های زر و بسیار جواهر و مجلس خانه‌های زرین و عنبرها و کافورین‌ها و مشک و عود، بسیار در آن‌جا نهادند» (ص۴۹۷).

در کلیه‌ی مراسم شاهانه، که در باغ و دشت و چاشتگاه‌ها برپا می‌شد، صدها اسب یراق شده با بار و بنه همراه محمود و مسعود می‌رفت تا یک روز را، با صرف هزینه‌های عظیم در کنار شراب و لهو و لعب، به خوبی و خوشی سپری کنند.

آری، چنین جامعه‌ای به بالاترین مرگ اجتماعی مرده است. زیرا در کنار فقر عظیم توده‌های مردمی، اندک توانگرانی هستند که از ثروت‌های مردم به نفع خود و افراد وابسته‌شان استفاده می‌کنند. این استثمار بزرگ جامعه به وسیله‌ی هیئت حاکمه، عامل مهم اختلافات فردی و طبقاتی است و از همه مهم‌تر عامل بزرگ تضاد سیاسی است.

ب: تعارض سیاسی، در قالب مبارزه‌ی طبقاتی:

یکی دیگر از عوامل اجتماعی، که به‌صورت جمعی به عامل تضاد سیاسی منتهی می‌شود، مبارزه‌ی طبقاتی است. مبارزه‌ی بین تهی‌دستان و ثروتمندان و بین استثمارشدگان و ممتازان، اما جامعه‌شناسان یکی از عوامل مهم این حادثه‌ی اجتماعی را گرایش‌های عصبیتی، قومی و عشیره‌ای می‌دانند.

بیش‌تر پادشاهان گذشته، بعد از رسیدن به مقام پادشاهی، همواره به دنبال جذب افرادی بودند که آن‌ها را در دستگاه حکومتی یاری کنند. جامعه‌شناسان این نوع طبقه‌بندی را رده‌بندی ایلی یا طایفه‌ای می‌نامند. زیرا گروهی هم دست و هم طایفه تمام مشاغل مهم مملکتی را در دست می‌گیرند و دیگران هرچند توانمند باشند، از مدیریت‌های دولتی دور می‌مانند.

دوران حکومت غزنویان نیز از این امر مستثنا نبوده است. طوری که از همان آغاز کتاب بیهقی ـ که با نامه‌ی افراد تگینا باد به مسعود شروع می‌شود ـ این مسئله بین

پدریان و پسریان به وضوح دیده می‌شود. خود این نامه را می‌توان یک گرایش ایلی یا حزبی در این زمان نامید، زیرا:

۱. نامه را افراد وابسته به مسعود و پسریان، بعد از غالب شدن بر محمد، نوشته‌اند: «بنشستند بندگان از نگیناباد روز دوشنبه، سوم شوال، از احوال لشکر منصور که امروز در این جا مقیم‌اند. بر آن جمله که پس ازین چون فرمان عالی در رسد، فوج فوج قصد خدمت درگاه عالی خداوند، سلطان بزرگ، ... کنند.» (ص۳)

۲. آنان موفق شدند محمد از طایفه‌ی پدریان را از حکومت بر کنار و مسعود از ایل پسریان را برکار گمارند. «عوایق و موانع برافتاد و زایل گشت و کارها یکرویه شد و مستقیم برطاعت است و نیت‌ها درست» (ص۳).

۳. مسعودیان، نه تنها امیر محمد را از حکومت بر کنار کردند، بلکه او را همراه گروه بزرگی از طایفه‌ی پدریان به قلعه کوهتیز بردند و زندانی کردند و در واقع، یک کودتای نظامی علیه جناح پدریان انجام دادند تا این گروه و جناح بتوانند اریکه‌ی قدرت را در دست گیرد «و امروز که نامه‌ی تمام بندگان بدو مورخ است بر حکم فرمان عالی برفتند و اتباع ایشان و خدمتکاران در قلعه‌ی کوهتیزند» (ص۴).

امیر مسعود، از وقتی که بر تخت سلطنت مستقر گردید، به ترتیب اقدام به از بین بردن و یا برکناری افرادی کرد که از ایشان نفرت داشت. آنانی که در حیات پدر او را خوار می‌شمردند. آن‌هایی که به خیال او محمد را تشویق می‌کردند تا او را از ولی‌عهدی خلع کند و آنانی که در دستگاه محمد و پدر دارای شوکت و حشمت بودند. چنان‌که بسیاری از مورخان دوران مسعود را «عصر جاهلیت» نامیده‌اند. وی هم‌چنین افرادی را که در رسیدن به حکومت به او کمک کرده بودند ـ اگرچه لایق هم نبودند ـ بر مسند قدرت نشاند، چون بوسهل زوزنی (رئیس دیوان عارضی)، علی غازی (درجه‌ی سپهسالاری)، حاجب بلکاتگین (مقدّم حاجبان)، بوسهل محدودی (حاکم عراق) و....

بیهقی حتی در خصوص انتخاب خواجه احمد حسن میمندی، به‌عنوان وزیر از سوی مسعود، چنین می‌نویسد: «امیر مسعود گفت خواجه (احمدحسن) به روزگار پدرم آسیب‌ها و رنج‌ها دیده است و ملامت‌ها کشیده است و سخت عجب بوده است که وی را زنده بگذاشته‌اند. و ماندن وی از بهر آرایش روزگار ما بوده است. باید که در این کار (وزارت) تن در دهد» (ص۲۰۱).

اما بسیاری از مسعودیان که به قدرت سیاسی کشور تکیه زده بودند، هیچ‌گاه از تجربه و دانش کافی، برای اداره‌ی امور، بهره‌مند نبودند. هم‌چنان که عزل بسیاری از خادمان با تجربه‌ی عهد محمود، توسط همین گروه بی‌کفایت، باعث می‌شد که امپراتوری عظیم غزنوی با مسائل و تنش‌های جدّی روبه‌رو شود. افراد تبهکار و دسیسه‌جو از هر سو به دربار رو می‌آوردند و با تضریب و دروغ عامل بسیاری از تعارضات داخلی و خارجی می‌شدند. خود مسعود با وجود قدرت برتر بودنش در آن روزگار، در بسیاری از مواقع با ضعف مدیریتی خود ـ از جمله دست‌آموز شدن عده‌ای کینه‌ورز از خاصانش ـ ضربه‌های مهلکی بر نظام اجتماعی وارد کرد. در جوامع بسته و یا به قول ماکیاولیست‌ها دنیای «کاست» قدیم، که اندیشه‌های خشک شده و متحجر در بین مردم رسوخ داشت و فقر فرهنگی از سوی دیگر بر جامعه مستولی شده بود، تعارض نه تنها پیشرفتی را حاصل نمی‌کرد، بلکه تشنج و جنجال‌های داخلی و حتی خارجی را نیز بیش‌تر می‌کرد. هم‌چنین وی معتقد بود رجالی که حکومت می‌کنند برخی شیران‌اند و برخی روباهان. دسته‌ی اول وسایل قهر و زور را ترجیح می‌دهند و دسته‌ی دوم حیله و تزویر را، یعنی بیان و سفسطه را (جامعه‌شناسی اجتماعی، علوی، ص۳۷). خلاصه همه‌ی این عوامل دست‌به‌دست هم داد تا حکومت غزنوی توسط همزبانان خودشان نابود شود:

منابع و مآخذ

۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، به اهتمام قاسم غنی و فیاض، تهران، ۱۳۴۴
۲. ـــــــ، تاریخ بیهقی، به اهتمام خلیل خطیب رهبر، انتشارات مهتاب، چ۲، تهران ۱۳۷۱
۳. عبدالرحمن بن خلدون، مقدمه‌ی ابن خلدون، ترجمه‌ی محمدپروین گنابادی، چ۲
۴. علوی، رضا، جامعه‌شناسی اجتماعی
۵. کلیفورد ادموند با سورث، تاریخ غزنویان، ترجمه‌ی حسن انوشه، تهران، امیرکبیر
۶. موریس دوورژه، جامعه‌شناسی سیاسی، ترجمه‌ی ابوالفضل قاضی

«میانجی» واج است یا تکواژ؟

هر دو یا هیچ‌کدام؟

غلامرضا عمرانی

چکیده

نویسنده در این مقاله می کوشد این ادّعا را ثابت کند که عنصر زبانی «میانجی» ـ برخلاف آن چه تاکنون در منابع و مآخذ درسی و غیردرسی آمده ـ «واج» نیست؛ تنها یک آوای ساده است که نوعی ضرورت زبانی بر پایه‌ی قانون تسهیل تلفّظ، حضور آن را در زنجیره‌ی سخن توجیه می کند و قاعدتاً به دلایل مستدل و از آن جمله اجباری بودن حضور آن در سخن، نمی توان آن را از نوع «واج» به شمار آورد.

کلیدواژه‌ها

میانجی، واج، تکواژ، همزه

میانجی صوتی است که غالباً خارج از اراده‌ی گوینده در نقطه‌ای بر روی زنجیره‌ی هم‌نشینی زبان، پیش یا پس از آوایی دیگر بروز می کند؛ بدون آن که لزوماً در یک بافت دیگر زبانی پیش یا پس از همان آوا امکان بروز داشته باشد؛ به عنوان مثال اگر برای آوای میانجی نمادی مثل * در نظر بگیریم، در شرایط خاصی مثلاً پس از آوای ow یا :e یا حتی e آن نماد ظهور می کند و زنجیره‌ی موجود را در مثلاً از شکل ow- به شکل *ow- تغییر می دهد؛ اما بدین معنا نیست که در هر جای زبان زنجیره‌ی ow- داشته باشیم، به صورت ناگزیر، شکل *ow- را جانشین آن بدانیم؛ بلکه شرایط دیگری نیز برای بروز این زنجیره لازم است؛ یعنی به گفته‌ی فردینان دو سوسور «پدیده‌های آوایی همیشه مطلق نیستند؛ بلکه به شرایطی معین وابسته‌اند. به‌عبارت دیگر، آن چه دگرگونی می یابد، نوع واحد آوایی نیست؛ بلکه واحدی آوایی است که در بعضی شرایط ـ بر حسب آن چه پس یا پیش از آن می‌آید... نمودار می شود» (سوسور، ۱۳۷۸: ۲۰۹).

توضیح تکمیلی سوسور در این مورد روشنگر است. وی می گوید: «تغییرات آوایی را زمانی «خودبه‌خود» می گوییم که از یک علت درونی ناشی شده باشند و زمانی آن‌ها را وابسته به بافت می گوییم که از حضور یک یا چند واحد آوایی دیگر ناشی شوند» (همان: ۲۱۰).

در بحث مورد نظر ما نیز در صورتی واحد آوایی دیگری ـ جز آن چه از بافت معمولی سخن پیش‌بینی کرده‌ایم ـ به‌وجود می‌آید و عنصر دیگری به کلام تحمیل می‌شود که مثلاً زنجیره‌ی ow-بلافاصله پیش از زنجیره یا دست‌کم آوای ویژه‌ی دیگری قرار گیرد تا شرط لازم برای تحقق *ow- فراهم آید؛ یعنی فرمول باید به صورت -v+*ow- یا به شکل ساده‌تر -v+- تغییر کند.[1] با وجود این گاهی پیش می‌آید که گوینده وقتی فراگویی خود را با دیگران مقایسه می کند ـ اگرچه وجود عنصر آوایی * را تشخیص می‌دهد ـ می تواند مصداق‌های دیگری در همان نقطه، در سخن دیگران، برای * بیابد و حتی از این فراتر نیز ممکن است؛ یعنی اگر گوینده‌ی خاصی با وضعیت خاص دیگری سخن بگوید، حذف * هم دور از ذهن نیست. این در صورتی است که به اصل تفهیم و تفاهم نیز خدشه‌ای وارد نمی‌شود؛ در عین‌حال می‌دانیم که هیچ گوینده‌ای نمی‌تواند در این بافت به جای هیچ‌یک از عناصر دیگر این زنجیره، به خواست خود، عنصر دل‌خواه خودش را بگنجاند یا یک عنصر را از میان زنجیره حذف کند و پیام هنوز همان باشد که پیش از آن هم بود یا، به قولی دیگر، دستگاه

می‌نامیم، به اختیار گوینده نیست؟

ب: این عنصر بر روی زنجیره‌ی هم‌نشینی سخن بروز می‌کند؛ یعنی ظاهراً فرا زنجیری نیست؛

پ: برای بروز این پدیده در زنجیره‌ی هم‌نشینی حضور بیش از یک عامل لازم است؛

ت: امکان تغییر مصداق آن، بدون امکان تغییر در پیام، در شرایط ویژه‌ای وجود دارد؛

ث: امکان حذف آن برای برخی از گویشوران، با توجه به لهجه یا فراز و فرود گفتار یا تغییر سرعت گفتار، بدون امکان تغییر در پیام، وجود دارد؛

ج: گوینده می‌تواند با ایجاد تغییر در زنجیره‌ی هم‌نشینی، نه جانشینی، آن را از کلام حذف کند؛

چ: این آوا در تقابل با هیچ آوای دیگری از زبان قرار ندارد؛

ح: با نتیجه‌ای که از عدم تقابل این آوا با آواهای دیگر زبان در همین بافت می‌گیریم، این آوا در معنا تأثیری ندارد و بود و نبود آن از لحاظ القای معنا تفاوتی نمی‌کند؛

خ: فرآیند اخیر ـ که خود یکی از فرآیندهای آوایی است ـ مثل همه‌ی فرآیندهای آوایی دیگر برای تسهیل در گفتار می‌آید؛

د: پیشینه‌ی این فرآیند طولانی است؛ به‌همین دلیل در خط نیز، در اکثر نزدیک به تمام موارد، برای آن معادل خطی منظور شده است.

علاوه بر ده مورد نتیجه‌گیری در باب میانجی، این نتایج نیز قابل ذکر است:

ذ: مصداق‌های میانجی در یک بافت معین زبانی، در دوره‌های تاریخی متفاوت است؛

ر: توجیهات کنونی در باب میانجی‌ها کافی و پاسخ‌گوی تمام موارد ابهام نیست؛

ز: با توجه به سیر تاریخی میانجی‌ها می‌توان عدم تثبیت آن‌ها را پیش‌بینی کرد.

با همه‌ی این تفصیل‌ها به‌نظر می‌رسد حضور این فرآیند در زبان موجب تناقضی آشکار با برخی از اصول مسلم زبان است که اصل «کم‌کوشی» یکی از آن‌هاست. درباره‌ی بقیه نیز به‌جای خود خواهیم گفت اما به‌نظر می‌رسد تا این‌جا، این حکم اصلی را نقض کرده باشیم که در زبان نیز قانون کم‌کوشی یا آن‌طور که سوسور می‌گوید «قانون کم‌ترین کوشش»[2] توجیه‌گر بسیاری از مسائل زبانی است؛ زیرا به‌اعتقاد سوسور «قانون کم‌ترین کوشش یک فراگویی را جانشین دوفراگویی یا یک فراگویی آسان‌تر را جانشین فراگویی دشوارتری می‌سازد». (همان: ۲۱۴)

اما این قانون در این‌جا هم درست است؟

پرسش اصلی این است باوجود تأیید قانون کم‌کوشی در فراگویی، افزونی یا تحمیل عنصری ناخواسته ـ که نقشی در معنا هم ندارد ـ چه توجیهی می‌تواند داشته باشد؟

لوریا در جایی از یک واقعیت زبانی سخن می‌گوید که گوینده، خواننده‌ی متن یا سخنران برای کمک به تشخیص هسته‌های مهم مضمونی و دریافت مضمون متن از کارافزارهای کمکی استفاده می‌کند که از آن میان تکیه، آهنگ، مکث و فاصله‌گذاری گفتاری، با استفاده از سرعت‌های متفاوت، بیان را قابل ذکر می‌شمارد (لوریا، ۱۳۷۶: بخش نیزده). آیا میانجی هم یکی از آن‌هاست؟

این درست است که همه‌ی کسانی که از این مقوله سخن گفته‌اند[3] این پدیده را یک ضرورت زبانی دانسته‌اند و بر این سخن تأکید کرده‌اند که این کار به قصد تسهیل تلفظ صورت می‌گیرد؛ اما آیا از لحاظ منطقی تسهیل(ا) تحمیلی و ناخواسته ـ که خود منجر به افزونی یا در حقیقت تولید بیش‌تر و بازده کم‌تر است ـ با هدف واقعی تسهیل، تناقض ندارد؟ اتفاقاً گاهی زبان‌شناسان به این نتیجه می‌رسند که در زبان در برابر «قانون کم‌ترین کوشش» چیزی به‌نام و معنای «بیش‌ترین کوشش» نیز وجود دارد که باید آن را یک اصل یا قانون به‌شمار آورد یا دو رویداد متضاد، که در کنار یکدیگر عمل می‌کنند (سوسور، ۱۳۷۸: فصل ۲).

البته از این نکته نیز نباید غافل شد که پژوهشگران می‌گویند کلیه‌ی گویشوران همه‌ی زبان‌ها به افزایش همه‌ی آواهای میانجی نیاز یا الزام ندارند. بحث ما در این مورد فعلاً مربوط به زبان فارسی است.

سوسور ـ که علل تغییرات آوایی را به دقت مورد بررسی قرار داده و آن را «یکی از مشکل‌ترین مسائل زبان‌شناسی می‌داند» ـ معتقد است که می‌توان برای این

موضوع توجیهات متعددی از قبیل زمینه‌های نژادی، انطباق با شرایط اقلیمی، پیروی از اصل کم‌ترین کوشش، آموزش در دوران کودکی، ثبات یا آشفتگی سیاسی، زیربنای پیشین زبانی و مد و تقلید پیش نهاد کرد اما هیچ کدام صراحت و روشنی کاملی ندارند و موضوع اصلی این تغییرات[۴] با این توجیهات به‌واقع روشن نمی‌شود؛ اما شاید ما را برای روشن شدن راهنمایی کند.

این پدیده را چه باید بنامیم؟

با توجه به این که آوای میانجی یک واقعیت است، باید به نامی نامیده شود؛ این آوا در اغلب متون دستوری و زبان‌شناسی با نام «صامت میانجی» آمده است. در حالی که برخی منابع از آن به‌عنوان «واج» میانجی یاد کرده‌اند که کتاب‌های درسی امروز دوره‌ی متوسطه نیز از آن جمله است. این روزها، در نوشته‌ی برخی از استادان، به تسامح یا توسع، نام «تکواژ میانجی» را هم برای نامیدن صامت اخیر دیده‌ایم. با اطمینان می‌توان گفت این آوا نه تکواژ است و نه حتی واج.

روشن است که ویژگی‌های معنایی ـ دستوری تکواژ به هیچ‌رو قابل انطباق بر آوای میانجی نیست؛ زیرا این عنصر نه در دستور زبان نقشی بر عهده دارد و نه در معنا تأثیری؛ و تعریف تکواژ را هم ـ البته تعریفی که تاکنون همگان بر آن اتفاق دارند ـ چنین می‌گویند:

«کوچک‌ترین واحد معنی‌دار یا نقشمند دستوری»[۵].

و باز روشن است که با این تعریف نمی‌توان آوای میانجی را در زمره‌ی تکواژها طبقه‌بندی کرد.

البته نوعی سفسطه در این مورد ممکن است؛ یعنی اگر به‌دو صورت زبانی زیر توجه کنیم، ظاهر قضیه این است که سخنمان به سادگی نقض می‌شود؛ اما چنان‌که خواهیم گفت، موضوع از این قرار نیست.

این دو واژه را در نظر بگیریم که تفاوت آن‌ها در یک آوای میانجی است:

darâmad≠dar ʔâmad

این دو واژه و همانندهای دیگر آن‌ها از قبیل xošâmad و âmad(ʔ) xoš از دو دیدگاه معنایی و دستوری باهم تفاوت دارند و این‌طور به‌نظر می‌رسد که وجود ʔ(=همزه) در تقابل با نبود آن سبب تمایز معنایی ـ دستوری شده است؛ اما واقعیت چیز دیگری است؛ یعنی آن‌چه در این میان تغییر مقوله و تغییر معنا ایجاد کرده، همزه نیست؛ تغییر جای تکیه است؛ یعنی تکیه‌ی dar ʔ âmad مثل همه‌ی فعل‌های پیشوندی[۶] روی هجای نخست، یعنی پیشوند است: dar ʔâmad؛ اما همین واژه وقتی اسم می‌شود، تکیه روی هجای پایانی آن می‌آید: darâ'mad؛ در مورد اخیر هم اگر کسی خواست همزه را نیز حفظ کند، باز هم محل تکیه روی هجای پایانی است؛ یعنی بود و نبود همزه تفاوتی در مقوله و معنای واژه ایجاد نمی‌کند. بنابراین، ناگزیر از خیر شمردن میانجی در زمره‌ی تکواژهایی، که مطابق اغلب تعریف‌ها کوچک‌ترین واحد دستوری و کوچک‌ترین واحد معنادارند،[۷] باید چشم پوشید.

واضح است که جای میانجی در واحدهای بزرگ‌تر از تکواژ هم نیست؛ پس بهتر است اصلاً به سراغ آن‌ها نرویم؛ اما واج چه‌طور؟ آیا میانجی «واج» است؟

باتوجه به شناختی که از واج داریم، نامیدن میانجی به این نام نیز خالی از اشکال نیست؛ زیرا «واج» ممیز معناست و در ساده‌ترین تعریف، آوایی است که تمایز معنایی میان دو واحد مرکب آوایی را سبب می‌شود یا عبارت است از کوچک‌ترین واحد صوتی ممیز معنا، یعنی کوچک‌ترین واحد صوتی‌ای که می‌تواند تغییری در معنا ایجاد کند؛ مثل کور ← کار؛ کار ← بار؛ بار ← باش؛ در حالی که می‌دانیم میانجی نه در تقابل با آوای دیگری می‌تواند قرار گیرد و نه در تقابل با نبود خودش.

توضیح این مدعا چنین است:

در مثال «پای من» آوای «ی» میانجی است؛ چرا؟ چون در نمونه‌های دیگری از این ترکیب چنین آوایی واقعیت ندارد؛ مثلاً در ترکیب «دست من» نه می‌آید و نه می‌تواند بیاید؛ چرا؟

چون آمدن «ی» در ترکیب قبلی ناشی از همان «شرایط خاص» است که در ابتدای مقاله بدان اشاره کردیم؛ یعنی وجود بی‌فاصله‌ی واکه‌های «ا» و «ـِ»؛ یا وجود «پیش از یک عامل»؛ در حالی که در مثال «دستِ من» پیش از واکه‌ی «ـِ» هم‌خوان «ت» قرار گرفته؛ بنابراین، شرط «پیش از یک عامل» منتفی است.

از طرفی گفتیم که میانجی نه در تقابل با آوای دیگری می‌تواند قرار گیرد و نه در تقابل با نبود خودش.

اینک دلیل نخستین مدعا:

یعنی نمی‌توان در برابر ترکیب «پایِ من» ترکیب «پاک من» را نشاند؛ اگرچه یک مثال گمراه کننده در این مورد همین ترکیب است؛ زیرا بارها در برابر این استدلال، به‌عنوان پاسخ ذکر شده است؛ اما توجه نشده است که منظور از این تقابل میان «پا» و «پاک» نیست؛ چون آن دو تکواژهای کمینه نیستند؛ چرا که تلفظ این واژه در فارسی امروز «پا»ست نه «پای»؛ پس این مثال گمراه کننده هم منتفی است.

ضمناً گفتیم که آوای میانجی در تقابل با نبود خودش نیز قرار نمی‌گیرد؛ بدین معنا که اگر چند واژه‌ی «سود»، «سور»، «سوت»، «سوز» و «سوء» را در نظر بگیریم، حکم می‌کنیم که به دلیل تقابل /

ء/ با واج‌های /د/، /ر/، /ت/ و /ز/ و تغییر معنا در هر چهار مورد، [ء] در ردیف واج‌های زبان فارسی است اما آیا می‌توان واژه‌ی «سوء» را همان واژه‌ی «سو» دانست؟ واضح است که می‌گوییم خیر؛ زیرا معنای «سو» همان معنای «سوء» نیست. اگر این نتیجه‌گیری درست است ـ که هست ـ ما از کدام قرینه‌ی لفظی به این تغییر معنا پی برده‌ایم؟ پاسخ درست این است که واج /ء/ در واژه‌ی «سوء» در تقابل با نبود خویش در واژه‌ی «سو» است و به دلیل همین تقابل است که معنای «سوء» با «سو» متفاوت شده است.

غرض از ذکر مثال اخیر این است که اگر بر فرض، گوینده‌ای، به هر دلیل بتواند میانجی «ی» را در ترکیب «پای من» حذف کند و فرضاً ترکیب «پامن» به دست آید و تلفظ هم بشود و همان معنای «پای من» را هم بدهد و ارتباط هم دچار اختلال نشود[8]، در این صورت می‌توان ادعا کرد که بنابراین شواهد، «ی» در تقابل با نبود خویش نیز قرار نگرفته است و در نتیجه هیچ آوای میانجی‌ای در تقابل با «نبود» خودش نیست تا معنای دیگری به کلام بدهد و جزو «واج»های زبان به‌شمار آید.

با توجه به استدلال‌های بالا آوای میانجی نه تکواژ است و نه واج؛ اما مناسب‌ترین نامی که تاکنون برای نامیدن این مقوله آمده، صامت/مصوت میانجی است؛ چون اگرچه این عنصر زبانی معمولاً با نام صامت میانجی آمده، گویا این نام را اعم از صامت و مصوت گرفته‌اند؛ زیرا همیشه هم میانجی صامت نیست؛ نمونه‌های شهربانی، یادگار، رستگار، کردگار، بزرگوار، مهربان، شادمان، پاسبان و روزگار گواه این مدعاست.

اشکال نام‌گذاری اخیر نیز آن است که صامت، مصوت، خود، تقسیمات واج‌اند و ابتدا باید این عنصر را واج بنامیم تا در مرحله‌ی بعد بدین نام موسوم شوند؛ بنابراین، بهتر است این عناصر را در شمار «آوا»های زبان طبقه‌بندی کنیم و «آوای میانجی»[9] بنامیم که شامل واکه و هم‌خوان نیز می‌شود؛ بی‌آن‌که نیازی به تفکیک هم وجود داشته باشد. ضمناً به‌جای این‌که آن‌ها را در فرآیندهای واجی مطالعه کنیم، بهتر است مقوله‌ی آن‌ها را به «فرآیندهای آوایی» بشناسیم.

در این صورت برای نشان دادن این آواها باید از نشانه‌ی [ ] استفاده کنیم نه از // و آن را به‌صورت [*] نمایش دهیم؛ زیرا [ ] ویژه‌ی آواهای زبان است و // ویژه‌ی واج‌ها.

آواهای میانجی عبارت‌اند از:

۱. همزه

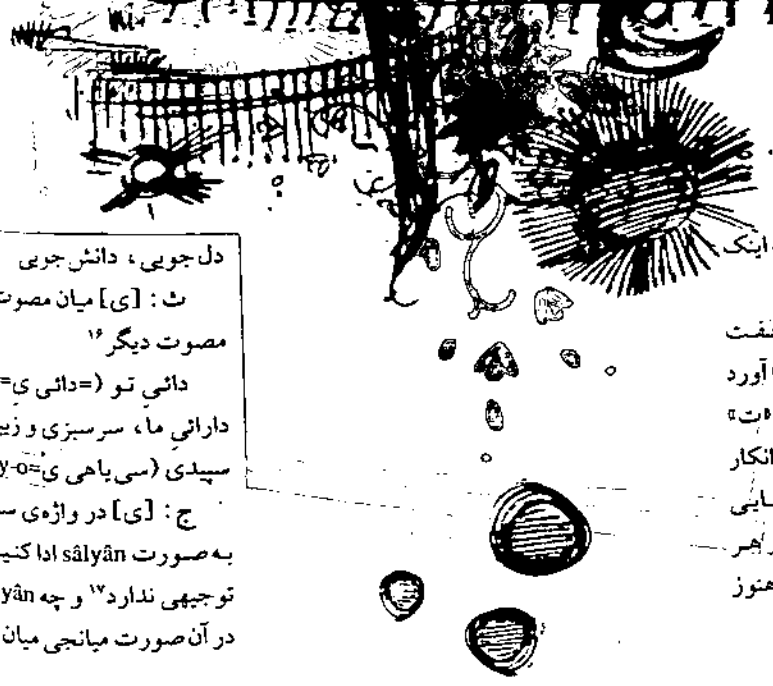
در این مورد باید با احتیاط کامل عمل نمود؛ زیرا از طرفی همزه جزو واج‌های زبان فارسی است و به رغم این‌که بسیاری از علمای زبان‌شناسی وجود آن را در فارسی انکار کرده‌اند و در سال‌های اخیر نیز در خط با نوعی همزه‌زدایی افراطی روبه‌رو هستیم، وجود همزه به‌عنوان یک واج در فارسی انکارشدنی نیست. البته روشن است که در این‌جا همزه (=/ء/) را اعم از «ء» و «ع» به‌کار می‌بریم و صورت‌های گوناگون املایی آن مورد نظر ما نیست. در سال‌های اخیر ـ هم‌چنان که گفتیم ـ موضوع همزه به یک بحث روز تبدیل شده و افراطی‌گری در طرد آن به نوعی نارسایی زبانی منجر گشته است؛ از جمله واژه‌هایی مثل «رئیس»، «ارائه»، «تئاندرتال»، «پائیز»، «تئاتر»، «تبرئه»، «جزئی»، «مرئی» و امثال آن را اخیراً به‌صورت‌های نامأنوس «رییس»، «ارایه»، «نیاندرتال»، «پاییز»، «تیاتر»، «تبریه»، «جزیی» و «مریی» نوشته‌اند که تلفظ برخی از آن‌ها مخالف اندام‌های صوتی فارسی‌زبانان و مخالف املای مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است.[10]

در مثال‌هایی که آوردیم، همزه «واج» است؛ چون مثل بقیه‌ی صامت‌های زبان دارای ارزش تقابلی است؛ یعنی در اغلب کاربردهایش در تقابل با بقیه‌ی واج‌های زبان فارسی قرار می‌گیرد و تفاوت معنایی ایجاد می‌کند؛ مثل دو واژه‌ی مظلوم و معلوم[11] یا پائیز و پالیز یا معقول و منقول یا شاعر و شاطر؛ اما گاهی اوقات چون به‌اختیار گوینده نیست و گوینده بین انتخاب و عدم انتخاب آزادی ندارد و در تقابل با نبود خودش هم نیست، به همین دلیل واج به‌حساب نمی‌آید؛ و آن در موارد زیر است:

الف: [همزه]ی آغازی

یکی از دلایل واج نبودن همزه در آغاز این است که معمولاً وقتی پس از هم‌خوان دیگری قرار می‌گیرد، برخلاف دیگر هم‌خوان‌ها به سادگی حذف می‌شود؛ مثل خاتون‌آباد= خاتوناباد؛ یا مثل «آب» که می‌شود بعد از «گل» آن را «گلاب» نوشت؛ اما هر هم‌خوان دیگری چون در آغاز واژه قرار گیرد، در آن موقعیت قابل حذف نیست؛ مثلاً «مه» + «تاب» اجباراً «مهتاب» تلفظ می‌شود ولی در ترکیب «آب» + «گل» ← «گل +آب» همزه‌ی خود را از دست می‌دهد و «گلاب» می‌شود.[12]

با همه‌ی ملاحظات فوق، در بعضی از ساخت‌های زبانی نیز به مواردی برمی‌خوریم که حذف همزه‌ی آغازی در ترکیب، دست‌کم تا زمان حاضر، ناممکن بوده است؛ مثلاً شاید هرگز نتوان واژه‌های غیرساده‌ی «بی‌آب»، «بی‌اصل‌ونسب»، «بی‌عار»، «بی‌اثر»، «بی‌اجازه»، «باادب»، «بااجازه» و امثال



آن‌ها را بدون همزه‌ی آغازین ـ که البته اینک دیگر آغازی نیست ـ ادا کرد.[۱۳]

از آن گذشته وقتی می‌توان جفت کمینه‌ی «بی‌تاب» را در برابر «بی‌آب» آورد و نتیجه گرفت که «همزه» در تقابل با «ت» قرار گرفته، فعلاً هیچ توجیهی برای انکار آن نداریم و ناگزیر در چنین کارکردهایی باید آن را واج به‌شمار آوریم؛ اما در هر صورت این مدعا در همزه‌ی آغازین هنوز به قوّت خود باقی است.

ب: [همزه]ی میان مصوت /«ه»=e/ و یک مصوت دیگر مثل /ی=i/، /ـِ/

مثل خانه‌ای (=xâne-ʔ-i)، جامه‌ام، نامه‌ات، خسته‌اید، گرفته‌ایم، نشسته‌اید، بارنامه‌اش، گفته‌اند. نمود نوشتاری آن در امثال این مورد [ا] است.

تذکر: این همزه در برخورد با سه ضمیر ـمان، ـتان، ـشان هم خودش حذف می‌شود و هم‌واج نخست این ضمیرها (=ـ) را حذف می‌کند. این حذف هم شامل گفتار می‌شود و هم شامل نوشتار.

پ: [همزه]ی میان مصوت /«و»=o/ و یک مصوت دیگر

مثل: من دوست توام (=to-ʔ-am)، آن‌ها دوستان تواند، ما دوستان توایم. نمود نوشتاری آن در امثال این مورد [ا] است. گاهی نیز نمود نوشتاری این همزه به شکل [ء] تجلی می‌کند؛ نوئی.

ت: [همزه]ی میان مصوت /ای=ey/ و یک مصوت دیگر؛ مثلاً /ی=i/، /ـِ/

شما اهل شهر ری‌اید (=rey-ʔ-id)، من اهل شهر ری‌ام، ما اهل شهر ری‌ایم

ث: [همزه]ی میان مصوت /ای=i/ و یک مصوت دیگر؛ مثلاً /ی=i/، /ـِ/

شما اهل ساری‌اید (=sari-ʔ-id)، من اهل ساری‌ام، ما اهل ساری‌ایم

ج: [همزه]ی میان مصوت /آ=â/ و یک مصوت دیگر؛ مثلاً /ی=i/، /ـِ/

نیائید (=nayâ-ʔ-id)، بیائید، نمائید، شب‌هائی[۱۴]

۲.ی

«ی» نیز در دو شکل صامت /y/ و مصوت /i/ جزو واج‌های زبان فارسی است و چون علاوه بر دو مورد اخیر، هم‌آوای میانجی است و هم با واکه‌ی مرکب /ey/ مشترک است،[۱۵] باز هم شناخت آن گاهی ممکن است با اشکال توأم باشد؛ با وجود این، [ی] در موارد زیر، آوای میانجی است:

الف: [ی] میان مصوت /ـَ=a/ و یک مصوت دیگر

نیا (=na-y-â)، نیائید (=na-y-â-ʔ-id)

ب: [ی] میان مصوت /ـِ=e/ و یک مصوت دیگر

بیا (=be-y-â)، بیائید (=be-y-â-ʔ-id)، لانه‌ی پرنده، بیندازید

پ: [ی] میان مصوت /آ=â/ و یک مصوت دیگر

شب‌هایی (=šabhâ-y-i)، تنهایی، روستایی

ت: [ی] میان مصوت /و=u/ و یک مصوت دیگر

گویا (=gu-y-â)، سخن‌گویان، دل‌جویی، دانش‌جویی

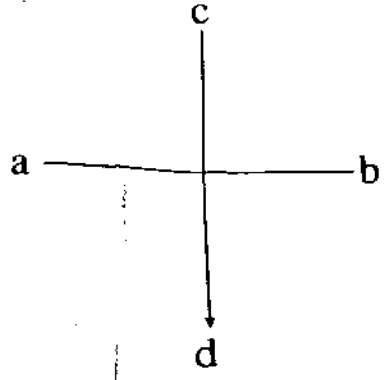
ث: [ی] میان مصوت /ی=i/ و یک مصوت دیگر[۱۶]

دائی تو (=دائی ی= dâ?i-y-e to)، دارائی ما، سرسبزی و زیبایی، سیاهی و سپیدی (سی‌یاهی ی=siyâhi-y-o)

ج: [ی] در واژه‌ی سالیان؛ چه آن را به صورت sâlyân ادا کنیم که وجود آن توجیهی ندارد[۱۷] و چه sâliyân بخوانیم که در آن صورت میانجی میان دو واکه است.

۳. گ

«گ» در جایگاه اخیر همان است که از لحاظ تاریخی، یعنی علم زبان‌شناسی تاریخی (= درزمانی) مباحث مفصلی را برانگیخته است؛ به‌نمودار پیش‌نهادی فردیناند دوسوسور (اچسون: ۵۸) توجه شود:



در این نمودار محور ab محور هم‌زمانی یا محور ایستا است؛ یعنی همان‌جا که در حال حاضر از پدیده‌ای به‌نام [g] در هیئت واج میانجی صحبت می‌کنیم؛ اما محور cd محور پویا یا محور درزمانی است که می‌گوید پدیده‌ای به‌شکل [g] در چنین جایگاهی وجود نداشته؛ بلکه جزئی از واژه‌ی مثلاً xânag یا setârag در زبان‌های باستانی ایران است که در الحاق به وندهای "i" و "ân" به صورت xânagi و setâragân در می‌آمده‌است. از آن‌جا که همه‌ی زبان‌ها مدام در حال تغییرند و

همیشه فرآیند کاهش نیز ـ که یکی از تغییرات زبانی است ـ در ابتدا و انتهای واژه‌ها صورت می‌گیرد، واژه‌هایی از قبیل xânag یا setârag در ابتدا با حذف واج پایانی (=سایش کناری)[18] به صورت xâna و setâra و پس از مدتی به صورت xâne و setâre درآمده‌اند؛ اما /گ/ چون در میان واژه‌یی از قبیل xânagi و setâragân، نه اول و نه آخر، قرار گرفته، دچار فرسایش هم‌خوان و حذف آن نشده است.

از این مرحله به بعد موضوع فرآیند را، از دیدگاه آموزشی، ممکن است به‌دو صورت مطرح کنیم؛ نخست آن‌که بگوییم تکواژهای gân و gi زیرگونه‌های تکواژ تصریفی جمع «ان» و تکواژ اشتقاقی «ی» هستند و با الحاق به شکل‌های امروزی xâne و setâre واژه‌های «خانگی = xânegi» و «ستارگان=setâregân» را ساخته‌اند. این راه در حقیقت یک شیوه‌ی میان‌بر برای تسهیل آموزش است.

شیوه‌ی دوم این است که بگوییم xânegi و setâregân دو واژه‌ی باستانی‌اند که در کنار سایر واژه‌های فارسی در حال حاضر زنده و کاربردی‌اند. این شیوه ـ اگرچه ساده و بی‌دردسر است ـ از بعد علمی دو اشکال دارد؛ اول آن‌که در زبان رسم بر این است که واژه‌های جمع و مشتق را از صورت ساده و جامد و مفرد واژه می‌سازند؛ بنابراین، نمی‌توان این واژه‌ها را بسته‌بندی شده تلقی کرد؛ چون با مبحث ساختواژی زبان نیز تعارض ایجاد می‌کند. اشکال دوم آن است که واژه‌های باقی مانده xânagi و setâragân هستند نه xânegi و setâregân؛ و درست به همین دلیل هم توجیه دگرگونی /a/ به /e/ آن‌هم در میان واژه ـ که به سادگی دچار تغییر نمی‌شود ـ تقریباً ناممکن است؛ بنابراین، برای آموزش به‌راه سومی نیاز داریم که بررسی لایه‌به‌لایه‌ی مسائل یا همان «روش پیازی» است؛ مطابق این روش، در سال‌های نخست آموزش، بخش نخست آن را به مخاطب عرضه می‌کنیم؛ یعنی می‌گوییم xânegi برآیند دو تکواژ xâne+gi و setâregân نیز حاصل دو تکواژ setâre+gân است؛ یعنی بیان واقعیت‌های امروزین زبان[19]؛ و در سال‌های بعد توجه مخاطب را به این موضوع جلب می‌کنیم که gân و gi از نظر تاریخی چه گونه از واژه‌های ساده و مفرد، جمع و مشتق می‌ساخته‌اند و اینک در دستور توصیفی به دو بخش g (=آوای میانجی) و ân (=تکواژ جمع) تقسیم می‌شوند که فلسفه‌ی وجودی آن‌ها در فارسی امروز یک عادت تلفظی پیوسته است از گذشته تا اکنون؛ و توجیه آن نیز عبارت است از تسهیل تلفظ، یعنی قرار دادن آگاهانه/ ناآگاهانه‌ی آوایی حایل میان دو واکه.

در توجیه اخیر ـ که امروز رواج دارد ـ با این تناقض نیز مواجه می‌شویم که قرار گرفتن آوای میانجی اخیر پیش از نشانه‌ی جمع ممکن است منطقی جلوه کند؛ اما برای حضور آن در واژه‌ای مثل «خانگی» با توجه به وجود قرینه‌ی «خانه‌ای» چه پاسخ موجهی داریم.

پاسخ این است که این تکواژ در حال حاضر در فارسی علاوه بر نقش حایل میان دو واکه چند وظیفه یا نقش دیگر نیز دارد؛ مثلاً مقوله‌ی اسم و صفت را نیز در این ترکیب از هم جدا می‌کند و میان واژه‌هایی از قبیل خانه‌ای[20] و خانگی فرق می‌گذارد.

گاهی نیز اگر هردو ساخت قرینه، اسم از کار درآیند، به «ی» اجازه می‌دهد هم‌چنان نقش وحدت و نکره‌ی سنتی خود را حفظ کند؛ در حالی که «گ» در این فرایند شرکت نمی‌کند

خلاصه‌ی این بحث این است که [گ] و [؟] برای تبیین ساخت‌های دستوری متفاوت نیز به‌کار می‌روند؛ علاوه بر آن، جز در یکی دو مورد ویژه[21] [گ] همیشه جایگاه تکیه را نیز تغییر می‌دهد؛ مثل:

Qabi'le-ʔi≠qabile-'gi;xâ'ne-ʔi≠xâne-'gi;mardâ'ne-ʔi≠mardâne-'gi

این را نیز اضافه کنیم که اخیراً [گ] کم‌تر فعال است و [ه/؟] به تدریج دارد جای آن را می‌گیرد:

بازی‌های رایانه‌ای، نان پنجره‌ای، بررسی‌های ریشه‌ای، سوانح جاده‌ای، شیرینی پروانه‌ای، آفات دانه‌ای، برنامه‌ریزی پیمانه‌ای[22]

۴. و

الف: [و] میان مصوت /u/ و مصوت /â/

این میانجی در واژه‌هایی بروز می‌کند که به واج /u/ ختم می‌شوند و آن‌ها را با ovân ـ که زیرگونه‌ی ân است ـ جمع می‌بندیم؛ مثل: گیسو، زانو، ابرو، بازو، آهو، بانو، هندو[23]

توجیه قضیه نیز چنین است که وقتی گیسو+ان می‌شود، به‌دلیل پرهیز از التقای دو واکه وجود یک آوای میانجی لازم می‌آید. آوای اخیر v است که به این ترتیب به زنجیره اضافه می‌گردد: گیسو + و + ان.

در چنین شرایطی تلفظ این واژه‌ی جدید نسبت به پیش دشوارتر می‌گردد و نقض غرض می‌شود؛ چون غرض اصلی از آمدن میانجی تسهیل تلفظ بوده است؛ به این دلیل /u/ در پایان واژه‌ی «گیسو» کشش خود را از دست می‌دهد و به /o/ بدل می‌شود و تلفظ تسهیل می‌گردد.

ب: [و] میان مصوت /â/ و مصوت /o/ (= «و» پیوند هم‌پایگی)

ما و شما (mâ+v+o šomâ=)

پ: [و] میان مصوت /e/ و مصوت

/o/ (= «و» پیوند هم‌پایگی)
آشفته و دیوانه
(âšofte+v+o+divâne=)
ت: [و] میان مصوت /o/ و مصوت /o/ (= «و» پیوند هم‌پایگی)
تو و من (to+v+o man=)
ث: [و] میان مصوت /u/ و مصوت /o/ (= «و» پیوند هم‌پایگی)
این سو و آن سو (in su+v+o ân su=)

فعالیت این میانجی نیز در فارسی محدود است و اخیراً فعالیت ساختی جدیدی نداشته است.

۵. ک

این آوا در دو واژه‌ی «نیاکان» و «پلکان» به عنوان میانجی عمل می‌کند؛ آن‌چه در توجیه آوای «گ» گفتیم، درباره‌ی این میانجی نیز صادق است؛ زیرا مفرد این دو واژه نیز در پهلوی و پارسی باستان nyâka (ابوالقاسمی، ۱۳۸۱: ۴۵۷) و parrak بوده و جمع آن‌ها پس از دگرگونی و ابدال به صورت «نیاکان» و «پلکان» به فارسی دری رسیده است و تا امروز به همین شکل رواج دارد و باز هم ـ هم‌چنان که درباره‌ی «گ» گفتیم ـ فرآیند کاهش «ک» در انتهای صورت مفرد واژه‌ها اتفاق افتاده و آوای /ک/ در شکل جمع هم‌چنان باقی است. حضور آن را باید چگونه در این بافت توجیه کنیم؟ بدیهی است باید به همان ملاک‌هایی متوسل شویم که در ضمن بحث درباره‌ی «گ» آمد.

۶. د

آوای «د» نیز در چند واژه‌ی زیر، به صورت میانجی عمل می‌کند: بدان، بدین، بدو، بدیشان

اگرچه این چند واژه در فارسی امروز تنها در گونه‌های ادبی و آرکائیک به کار می‌رود؛ اما در فارسی باستان و اوستا حاصل paiti (=حرف اضافه) (همان) است که در روزگاران بعد تبدیل به «پت» و «پذ» و «بد» شده و در ترکیب‌های چهارگانه‌ی بالا باقی مانده است. روشن است که نمی‌توان این چهار صورت را ضمایر ساده خواند؛ زیرا شکل ساده‌ی آن‌ها در زبان امروز موجود است و به کار می‌رود؛ از طرف دیگر اگر آن‌ها را مرکب بدانیم، به اجزای زیر تقسیم می‌شوند:
بـ(=به)+د+آن/این/او/ایشان

پانوشت

۱. این نمودار مطلق و جامع و مانع نیست؛ شکل‌های دیگر هم ممکن است؛ یعنی ممکن است این فرمول را به صورت -c+c- نیز ارائه داد؛ نمونه‌ی فارسی رسمی آن -sb- یعنی همان -c+c- در واژه‌ی پاسبان است که در این شرایط خاص به صورت -seb- یا -c+v+c- درآمده است یا در برخی گویش‌ها از جمله گویش سیستان اگر واژه‌ای با آرایش واجی پایانی -VC(C) قبل از واژه‌ای با آرایش واجی آغازی -CCV بیاید که توالی آن دو، آرایشی هم‌چون -VCCC(C)V- پدید آرد، در مرز آن دو واژه -/e/ می‌افزایند و در نتیجه جمله‌هایی مثل: «مرغ کرج شده است marq kot šta و «کارد کند و خراب شده است kârd klanč šta به صورت زیر در می‌آیند:
marq kot-ə/e šta
kârd klanč-ə/e šta

۲. این نام‌گذاری هم در زبان فارسی از غنای بسیاری برخوردار است! اصل واژه the principle of least effort است که به «قانون کم‌کوشی»، «اصل زحمت کم‌تر»، «قانون اقتصاد زبان» و... ترجمه شده است.

۳. بدون نیاز به ذکر نام خاصی، تمام کتاب‌های آواشناسی ایرانی یا ترجمه شده ـ که ذکری از این موضوع در آن‌ها رفته ـ مورد نظر است.

۴. هم‌چنان که پیداست، منظور سوسور تنها آواهای میانجی نیست؛ وی در این‌جا کل تغییرات و فرآیندهای آوایی را درنظر دارد.

۵. تقریباً همه‌ی زبان‌شناسان با مختصرتغییری در لفظ این تعریف را قبول دارند؛ از جمله بول ← بول، جرج، نگاهی به زبان (یک بررسی زبان‌شناختی)، ترجمه‌ی نسرین حیدری، انتشارات سمت، چ۱، ۱۳۷۴، ص۹۲

۶. در این مورد ر. ک. به:
○ وحیدیان، دکتر تقی، نوای گفتار در فارسی، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چ۱ ویرایش جدید، ۱۳۷۹، ص۳۵
○ فرشیدورد، دکتر خسرو، دستور مفصل امروز، انتشارات سخن، چ۱، ۱۳۸۲، ص۹۰

۷. از جمله اچسون، جین، زبان‌شناسی همگانی، ترجمه‌ی دکتر حسین وثوقی، سازمان آموزشی و انتشاراتی علوی، تهران، چ۳، ۱۳۷۰، ص۸۶

۸. بر مبنای آن‌چه در آغاز مقاله گفتیم که کلیه‌ی گویشوران همه‌ی زبان‌ها به افزایش همه‌ی آواهای میانجی نیاز یا الزام ندارند، یادآوری می‌کنیم که این تغییر، یعنی حذف میانجی «ی»، بدون اختلال در معنا و ارتباط در گویش مردم سیستان ممکن است.

۹. بدیهی است که این نام نیز نه آخرین و نه بهترین نام خواهد بود؛ نام‌های دیگری نیز پیش‌نهاد شده است؛ از جمله «واحد زنجیری» یا «واحد همووندی» (=prosodic unit) که بر اساس نظریه‌ی phonology(prosodic)polysystemic (=واج‌شناسی سیستمی) به وسیله‌ی j.r. firth بنیان‌گذار کرسی زبان‌شناسی همگانی در دانشگاه لندن عرضه شد. در این مورد ر. ک. «مقالات ادبی، زبان‌شناختی» از دکتر علی‌محمد حق‌شناس.

اگرچه به نظر می‌رسد ورود در بحث اخیر جذاب باشد؛ اما شاید گشودن این باب، در شرایط فعلی آموزشی خالی از اشکال نباشد؛ به همین دلیل فعلاً از طرح جدّی آن می‌گذریم و آن را به فرصتی مناسب موکول می‌کنیم.

۱۰. در این مورد ر. ک. دستور خط فارسی، مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چ۲، ۱۳۸۲، مبحث نشانه‌های خط فارسی، ص۱۶؛ و نیز مبحث مستقل نشانه‌ی همزه، صص ۲۸-۳۳

۱۱. در این جا همزه برای معرفی واج چاکنایی به کار رفته و اعم از همزه و عین است.

۱۲. اگرچه هنوز فارسی‌زبانان میان همزه و عین در این مورد تفاوت قایل می‌شوند و احتمال دارد که املای بارز عین در این جا دخیل باشد. به این نکته نیز توجه داشته باشیم که برخی از زبان‌شناسان برآن‌اند که همزه در این جا هم واج است و هیچ گونه استثنایی را در این مورد نمی‌پذیرند؛ اما برخی از آنان معتقدند که همزه‌ی آغازی در آغاز واژه‌های اصیل فارسی ارزش واجی ندارد و تنها در واژه‌های قرضی هنوز هم واج به شمار می‌رود. این اظهار

وجود «بـ» به عنوان شکل نوشتاری دیگر «به» قابل توجیه است و ضمایر هم در فارسی به‌همین صورت وجود دارند؛ درباره‌ی آوای «د» ناگزیر باید در زبان فارسی امروز از پوشش آوای میانجی استفاده کنیم تا حضور آن میان دو واکه‌ی /-/ در انتهای تکواژ «به» و واکه‌های /â، /u/، /i/ در ابتدای ضمایر «آن/این/او/ایشان» توجیه شود.

۷. ج

این آوا جزء افزوده‌ای بر تکواژ «ات» است که به نوشته‌ی فرهنگ‌ها و کتاب‌های دستور یکی از نشانه‌های جمع عربی است و در فارسی نیز رواج دارد. آوای «ج» در این‌جا، مثل بقیه‌ی میانجی‌ها تأثیری بر معنا ندارد؛ اما می‌توان ادعا کرد که رابطه‌ی میان «ات» و «جات» رابطه‌ی توزیع تکمیلی است؛ یعنی اگر تکواژ پیش از «ات» پایان به هم‌خوان باشد، «ات» و اگر پایان به واکه باشد، «جات» می‌آید؛ به تعبیر دیگر همیشه یکی از این دو فرمول را خواهیم داشت:

$$-\begin{cases}۱-c+\varnothing+\hat{a}t\\ ۲-v+\ \ +\hat{a}t\end{cases}$$

هم‌چون ۱ـ بیانات، کلمات، محسنات، ابتکارات؛

۲ـ مرباجات، شیرینی‌جات، سبزی‌جات، کارخانه+جات (=کارخانه‌جات).

بنابراین، توجیه وجود «ج» در این بافت با توجه به بی‌تأثیر بودنش در معنا، تنها با پوشش «آوای میانجی» میسر است.

نظر، مختصرشده‌ی مقاله‌ی مفصلی است که می‌توان آن را با نام «نقش‌های دوگانه‌ی همزه در ساخت آوایی زبان فارسی» در کتاب «مقالات ادبی، زبان‌شناختی» از دکتر علی محمد حق‌شناس خواند.

۱۳ . ولی اگر واژه‌ی «بیابان» با فرمول (=بی+آب+ان) ساخته شده باشد، شاید این ادعا را دچار خدشه کند.

۱۴ . فرهنگستان زبان و ادب فارسی ضبط «شب‌هایی» را نیز روا می‌داند.

۱۵ . این که گروهی از زبان‌شناسان نیز در زبان فارسی اصلاً مصوت مرکب را قبول ندارند و پدیده‌های اخیر را اجتماع یک مصوت و یک صامت می‌دانند، خود بر اشکالات این مبحث می‌افزاید؛ از جمله در این مورد ← نجفی، دکتر ابوالحسن، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، انتشارات نیلوفر، تهران، چ۸، ۱۳۸۲، ص ۱۶.

۱۶ . اگرچه ممکن است در خط، برای آن معادلی نداشته باشیم.

۱۷ . چون نمی‌توانیم ادعا کنیم که برای پیش‌گیری از التقای دو مصوت آمده است؛ اما به‌هرصورت آمدنش و وجود آن را نمی‌توان انکار کرد؛ و چون نمی‌توان انکار کرد، ناگزیر توجیه باید کرد.

۱۸ . مقصود سایش کناری، یعنی حذف و اسقاط مواضع ابتدا و انتهای واژه شاید این مثال‌ها ـ که مشتی از خروار است ـ روشنگر باشد: xšap اوستایی ← šab پهلوی=شب؛ dânâg ← پهلوی ← دانا

۱۹ . عده‌ای این راه را در چند سال اخیر برنتافته و معتقدند چرا از ابتدا موضوعی را نادرست بیاموزیم و بعداً تصحیح کنیم؛ در حالی که این شیوه «نادرست» نیست؛ گفتن بخشی از واقعیت به مخاطب است تا زمانی که آمادگی دریافت بخش دوم را پیدا کند.

۲۰ . «ای =ی» به‌عنوان نشانه‌ی نکره

۲۱ . از قبیل جنگ‌های قبیله‌ای به جای قبیلگی

۲۲ . modular

۲۳ . اگرچه واژه‌ی خسرو را نیز همین‌طور جمع می‌بندیم و خسروان تلفظ می‌کنیم، آن را مشمول این قاعده نمی‌دانند؛ به دو دلیل؛ نخست آن که واژه‌های مورد نظر ما، همگی به واج /u/ ختم می‌شوند؛ اما خسرو به ow؛ دلیل دوم در همین نهفته است؛ بدین‌معنا که می‌گویند ـ مخصوصاً استادانی که وجود مصوت مرکب را در فارسی به‌شدت نفی می‌کنند ـ ow مصوت مرکب نیست؛ جمع یک مصوت (=o) و یک صامت (=w) است که فقط در همین یک بافت در زبان فارسی ظاهر می‌شود و آن‌گاه که این‌دو، در چنین بافتی به مصوتی برخورد کنند، /w/ به /v/ تبدیل می‌شود که یک صامت رایج فارسی است و از این رهگذر واژه‌ی xosrovân به وجود می‌آید.

منابع

۱ . ـــــــ، دستور خط فارسی، مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چ۲، ۱۳۸۲

۲ . ابوالقاسمی، محسن، دستور زبان تاریخی زبان فارسی، انتشارات سمت، چ۳، ۱۳۸۱

۳ . اچسون، جین، زبان‌شناسی همگانی، ترجمه‌ی حسین وثوقی، سازمان آموزشی و انتشاراتی علوی، تهران، چ۳، ۱۳۷۰

۴ . حق‌شناس، علی‌محمد و دیگران، زبان فارسی۱، سال اول دبیرستان، دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی درسی، وزارت آموزش و پرورش، چاپ پنجم، ۱۳۸۰

۵ . ـــــــ، زبان فارسی۳، سال سوم دبیرستان، دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی درسی، وزارت آموزش و پرورش، چاپ هفتم، ۱۳۸۴

۶ . حق‌شناس، علی‌محمد، آواشناسی (فونتیک)، انتشارات آگاه، چ چهارم، تابستان ۷۴

۷ . ـــــــ، دستگاه‌های چندگانه‌ی مصوت (مقالات ادبی، زبان‌شناختی)، انتشارات نیلوفر، چ۱، پاییز ۷۰

۸ . ـــــــ، نقش‌های دوگانه‌ی همزه در ساخت آوایی زبان فارسی (مقالات ادبی، زبان‌شناختی)، انتشارات نیلوفر، چ۱، پاییز ۷۰

۹ . سوسور، فردینان دو، دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کوروش صفوی، تهران، انتشارات هرمس، چ۱، ۱۳۷۸

۱۰ . صادقی، علی اشرف، التقای مصوت‌ها و مسئله‌ی صامت‌های میانجی، مجله‌ی زبان‌شناسی، سال سوم، ش۲، پیاپی۶، پاییز و زمستان ۱۳۶۵

۱۱ . صادقی، علی اشرف، بعضی تحولات ناشناخته‌ی کلمات عربی در زبان فارسی، مجله‌ی زبان‌شناسی، سال یازدهم، ش۱، پیاپی ۲۱، بهار و تابستان ۱۳۷۳

۱۲ . عمرانی، غلامرضا و هامون سبطی، زبان فارسی، راهبردهای یاددهی ـ یادگیری، انتشارات مبتکران ـ اندیشه سازان، چ۱، چ۶، ۱۳۸۴

۱۳ . ـــــــ، زبان فارسی، راهبردهای یاددهی ـ یادگیری، انتشارات مبتکران ـ اندیشه سازان، چ۲، چ۲، ۱۳۸۴

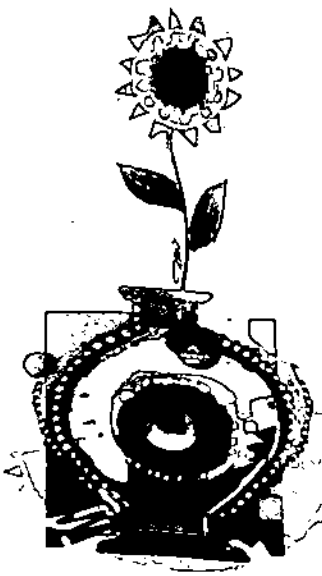
۱۴ . فرشیدورد، خسرو، دستور مفصل امروز، انتشارات سخن، تهران، چ۱، ۱۳۸۲

۱۵ . لوریا، الکساندر رومانویچ، زبان و شناخت، مترجم حبیب‌الله قاسم‌زاده، نشر فرهنگان، تهران، چ۲، ۱۳۷۶

۱۶ . نجفی، ابوالحسن، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، انتشارات نیلوفر، تهران، چ۸، ۱۳۸۲

۱۷ . وحیدیان، تقی، نوای گفتار در فارسی، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چ۱، ویرایش جدید، ۱۳۷۹

۱۸ . یول، جرج، نگاهی به زبان (یک بررسی زبان‌شناختی)، ترجمه‌ی نسرین حیدری، انتشارات سمت، چ۱، ۱۳۷۴



جمله‌های چندجزئی ساده و ناگفته‌های آن

چکیده

در این نوشته سعی شده است جمله‌های ساده‌ی معلوم و مجهول و اجزای سازنده‌ی آن‌ها، با توجّه به فعل و ویژگی‌های آن، بررسی شود و چگونگی اجزای تشکیل‌دهنده‌ی گزاره، نظیرِ مفعول، متمّم، مسند، قید و... از نظر دور نمانده است.

کلید واژه‌ها

جمله‌ی ساده، معلوم، مجهول، مسند، گذرا، ناگذر، متمم، دوجزئی، سه‌جزئی، چهارجزئی

جمیله سفره کبود

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

مقدمه

نظام منسجم و پیچیده‌ی زبان، نقش اساسی در ایجاد ارتباط بین انسان‌ها دارد. نظامی که از اجزای قانونمند کوچک‌تر ساخته شده است و پیام را در قالب جمله به افراد منتقل می‌کند. در نظام آموزشی کشور ما، دانش‌آموزان به‌تدریج با آواها، نشانه‌ها و واحدهای بزرگ زبان آشنا می‌شوند و پس از ورود به دوره‌ی متوسّطه به اجبار باید اجزا و قوانین قالب ارتباطی خود را بشناسند و ساختار نوشته‌های خود را مشخّص کنند و تا حدّی به روساختِ و مفاهیم زبان خود آگاه شوند. برای رسیدن به این مهم دروس زبان فارسی (۱) و (۲) و (۳) عمومی و تخصّصی در نظر گرفته شده است.

بخشی از مبحث دستور کتاب‌های زبان فارسی سه ساله‌ی دوره‌ی متوسّطه به شناسایی اجزای جمله‌های ساده و شیوه‌های تشخیص اجزای جمله اختصاص دارد. اما مشاهده می‌شود این مباحث، پس از تدریس مفصّل همکاران گرامی و تکرار و تمرین‌های پی‌درپی دانش‌آموزان، به‌خوبی درک نمی‌شود و بسیاری از دانش‌آموزان عملاً در فهم و تشخیص آن‌ها با تردید و مشکل مواجه می‌شوند و نمی‌توانند برای تعیین اجزای اصلی جمله‌ها تصمیم بگیرند.

هر چند نواقص این کتاب‌ها و نداشتن انسجام و پراکنده بودن مطالب و مفاهیم آن‌ها در ایجاد این مشکل بی‌تأثیر نیست، امّا فراموش نکنیم که دامنه‌ی گسترده و متنوّع جمله‌ها در زبان فارسی، دانش‌آموزان را با طیف وسیعی از واحدهای زبانی و مفاهیم گوناگون مواجه می‌کند و مطالعه نکردن آن‌ها بر نارسایی و مشکل در فهم این مباحث دامن می‌زند.

به هر حال، پایان دادن به این بخش از مشکلات دانش‌آموزان و تکمیلِ ناگفته‌ها و نانوشته‌های کتاب، مثل همیشه، همّت بلند مؤلفان و دبیران مشتاق و دل‌سوز زبان فارسی را می‌طلبد تا، در کوتاه‌ترین فرصت و با بهترین شیوه، مفاهیم را به دانش‌آموزان آموزش دهند.

این نوشته گام کوچکی است که برای بررسی گذرا و کوتاه جمله‌های ساده و اجزای آن برداشته شده و امید است در بهبود کیفیّت آموزش دانش‌آموزان مفید واقع شود.

جمله‌های ساده

- جمله‌ی ساده، بزرگ‌ترین واحد زبان است، متشکّل از گروه و دارای مفهوم و پیام و یک فعل دارد. جمله‌ی ساده از نهاد و گزاره تشکیل شده و حدّاقل‌ادو جزء و حدّاکثر چهار جزء دارد. نهاد، خبر است و گزاره، صاحب خبر.

- مهم‌ترین قسمت جمله‌ی ساده فعل آن است که هسته و مرکز جمله است. زیرا اصلی‌ترین و بیش‌ترین سهم را در پیام و محتوا و انتقال مطالب برعهده دارد.

- ویژگی‌های فعل: دارای شخص و شمار (شناسه) است، زمان دارد، یا معلوم است یا مجهول، یا «گذرا»ست یا «ناگذر» و به صورت امری، خبری و التزامی به کار می‌رود.

اگر به ساختار جمله توجّه کنیم، سرنوشت هر جمله بر پاشنه‌ی فعل می‌چرخد و رگ حیاتی سخن با فعل رقم می‌خورد. بنابراین، برای شناخت اجزای جمله‌های ساده موارد زیر لازم است:

۱. تعیین فعل؛ ۲؛ تعیین شخص و شناسه، ۳؛ تشخیص نهاد؛ ۴؛ توجّه به به حضور نقش‌نماها و گروه‌های اسمی همراه با نقش‌نماها (با پرسش کردن)، ۵؛ شناخت دقیق انواع نقش‌نما و گروه‌های اسمی، ۶؛ تعیین اجزای جمله به صورت گروهی (ارتباط هسته با وابسته‌ها)، ۷؛ آشنایی با شیوه‌ی مجهول کردن جمله‌های معلوم و عکس آن، ۸؛ توجّه به مفهوم و معنی جمله (علاوه بر ظاهر جمله)، ۹؛ توجه به این‌که جمله‌های مجهول در دسته‌بندی جمله‌های ساده قرار می‌گیرند.

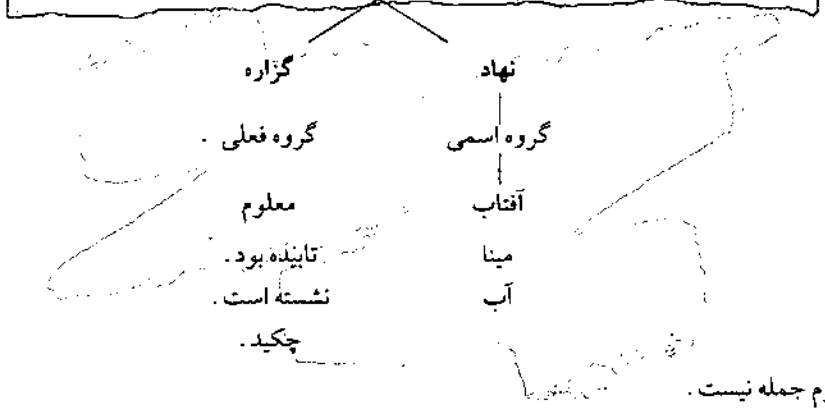
جمله‌های دوجزئی ناگذر (نهاد + فعل)

این جمله‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند: الف) جمله‌های دوجزئی ناگذر با فعل معلوم؛ ب) جمله‌های دوجزئی ناگذر با فعل مجهول

الف) جمله‌های دوجزئی ناگذر با فعل معلوم: این دسته از جمله‌ها از نهاد+ فعل تشکیل شده‌اند و گزاره فقط فعل است و دارای مفهوم کامل است و برای تکمیل خود به جزئی دیگر نیاز ندارد.

مثال جمله‌های الف)
آفتاب تابیده بود.
مینا نشسته است.
آب چکید.

نمودار جمله‌های دوجزئی ناگذر با فعل معلوم



ـ در مثال‌های بالا ذهن به دنبال تکمیل مفهوم جمله نیست.

اگر جمله‌ها را به صورت زیر بنویسیم:

آفتاب ناپیدا (نهاد) | از میان درختان کهن سال (متمّم قیدی) | با ابهَت (قید) | بر شانه‌های آبی مرداب (متمم قیدی) | تابیده بود. (فعل معلوم)

آب (نهاد) | از شیر ظرف شویی (متمّم قیدی) | روی ظرف‌های نشُسته (متمّم قیدی) | چکید. (فعل معلوم)

سؤال این است آیا در میان نهاد و فعل معلوم که «حرف اضافه + گروه اسمی (متمّم)» قرار گرفته جزء اصلی جمله است؟ که پاسخ منفی است، زیرا فعل‌های «تابیده بود و چکید» دارای مفهوم کامل‌اند. ضمن این که فاقد حرف اضافه‌ی اختصاصی‌اند و می‌توانند با چند متمّم، که جنبه‌ی توضیحی و غیر ضروری دارند، به‌کار روند. به همین سبب به این متمّم‌ها، «متمم قید» می‌گوییم که از اجزای اصلی جمله نیستند.

برای تدریس جمله‌های دوجزئی ناگذر با فعل معلوم، بهتر است از شیوه‌ی مقایسه‌ای بهره بگیریم و این دسته از جمله‌ها را همراه با (جمله‌های ساده‌ی سه جزئی با فعل متمم‌دار) تدریس کنیم؛ زیرا دانش‌آموزان با تدریس طبقه‌بندی‌شده نمی‌توانند به‌راحتی انواع متمّم، مانند «متمم فعلی و متمم قیدی» را تشخیص دهند، امّا در شیوه‌ی مقایسه‌ای انواع متمّم به‌راحتی قابل درک و شناسایی است.

نمونه‌ی تدریس به شیوه‌ی مقایسه

به جمله‌های زیر توجّه کنید:

گروه الف)
باران می‌بارد.
درختان لرزیدند.
چشمه‌ی آب خشکیده بود.

گروه ب)
جمعیت ایران رسید. به چه چیز؟
باد و باران خورده بود. به چه چیز؟
رادمردان می‌گذرند. از چه چیز؟

در جمله‌های گروه الف فعل مفهوم کامل دارد و حرف اضافه‌ی اختصاصی ندارد. ذهن، مفهوم را کامل درک کرده است پس جمله‌های دوجزئی با فعل ناگذرند و فعل به مفعول یا متمّم یا مسند نیازمند نیست.

در جمله‌های گروه ب فعل باید جزء کامل کننده‌ی مفهوم را به داخل جمله بکشد، زیرا در این گونه جمله‌ها ذهن ما ناخودآگاه به دنبال

تکه‌ی جداشده از فعل می‌گردد و می‌پرسد «به چه چیز؟» و «از چه چیز؟» سؤال‌ها با (حرف اضافه + گروه اسمی) پاسخ گفته می‌شود. بنابراین، فعل به جزئی به نام متمّم نیازمند است و فعل، حرف‌اضافه‌ی اختصاصی دارد و این متمم اجباری و جزء اصلی جمله است.

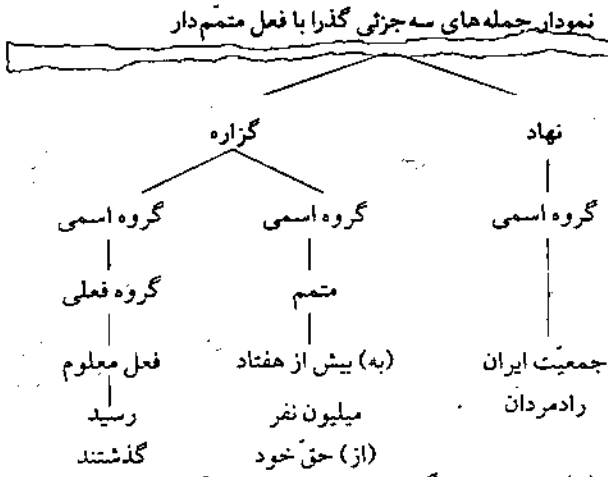
اکنون جمله‌ها را به‌صورت درست زیر می‌نویسیم:

۱. جمعیت ایران (نهاد) به بیش از هفتاد میلیون نفر (متمم فعلی) رسید. (فعل متمم‌دار)

۲. باد و باران (نهاد) به‌صورت پیرزن تنها (متمم فعلی) خورده بود. (فعل متمم‌دار)

۳. رادمردان (نهاد) از حقّ خود (متمم فعلی) گذشتند. (فعل متمم‌دار)

نمودار جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل متمّم‌دار



در تدریس این درس بر مطالب صفحه‌ی ۷۵ از درس دهم زبان فارسی (۳) عمومی ایراد گرفته می‌شود:

«... امّا فعل‌هایی که به متمّم نیاز ندارند، دارای حرف اضافه‌ی اختصاصی نیستند؛ مثلاً رفتن با حرف اضافه‌ی «از»، «به» و «با» کاربرد دارد، هم‌چنین است، رسیدن، آمدن و غیره»

مؤلّفان کتاب، فعل‌های ساخته شده از مصدر «رسیدن» را ناگذر در نظر گرفته‌اند که درست نمی‌نماید، زیرا می‌توانیم بنویسیم:

حرکت تخت به گوشم رسید.

لرزش شیشه‌ها (نهاد) به گوشم (متمم اجباری) رسید. (فعل گذرا به متمم)

نمی‌توانیم بنویسیم «حرکت تخت رسید» و یا «لرزش شیشه‌ها رسید.» این نمونه و نظایر آن دانش‌آموزان را به اشتباه می‌اندازد.

ایراد دیگر این است که در زبان فارسی سال اوّل دبیرستان تفاوتی برای متمم قیدی و متمم فعلی مورد نظر نیست، امّا هدف‌های جزئی و رفتاری کتاب معلم سال اوّل (ص ۶۰) با محتوای کتاب درسی در تناقض است، زیرا از دانش‌آموزان انتظار می‌رود:

«۱. اجزای اصلی گزاره را از اجزای غیر اصلی تشخیص دهند.

۲. با نقش‌های عناصر اصلی گزاره (مفعول، مسند، متمّم) آشنا باشند.

۳. شیوه‌های تشخیص نقش‌های اصلی (مفعول، مسند، متمم) را بشناسند.

۴. بتوانند گزاره‌ی جمله‌ها را براساس اجزای اصلی طبقه‌بندی کنند.»

تا زمانی که دانش‌آموزان تفاوت متمم قیدی و متمم فعلی را نمی‌دانند، نمی‌توانند اهداف شماره‌ی (۱)، (۲) و (۴) را برآورده سازند.

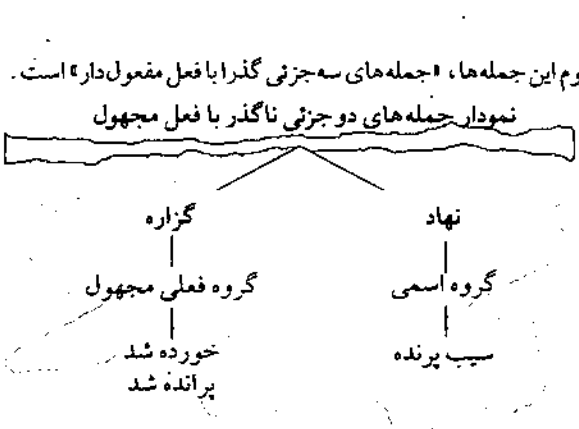
ب) جمله‌های دوجزئی ناگذر با فعل مجهول:

این جمله‌ها نیز از دو جزء (نهاد + فعل مجهول) ساخته می‌شوند که ساخت معلوم این جمله‌ها، «جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل مفعول‌دار» است.

او سیب را خورد ← سیب خورده شد.
نهاد مفعول فعل معلوم نهاد فعل مجهول

علی پرنده را پراند ← پرنده پرانده شد.
نهاد مفعول فعل معلوم نهاد فعل مجهول

نمودار جمله‌های دوجزئی ناگذر با فعل مجهول



در جمله‌های مجهول، اجراکننده‌ی کار مشخّص نیست و در ساختن جمله‌ی مجهول از جمله‌ی معلوم به شیوه‌ی زیر عمل می‌کنیم:

۱. جمله‌ی معلوم باید مفعول‌دار باشد در غیر این صورت فعل آن را گذرا به مفعول می‌کنیم (با تکواژ گذراساز)

۲. نهاد جمله‌ی معلوم را حذف می‌کنیم.

۳. مفعول جمله‌ی معلوم را به‌عنوان نهاد جمله‌ی مجهول قرار می‌دهیم.

۴. فعل معلوم را به صفت مفعولی تبدیل می‌کنیم.

۵. از مصدر فعل کمکی «شدن» فعلی می‌سازیم که از نظر زمان با فعل معلوم مطابقت داشته باشد.

۶. فعل مجهول باید با نهاد جدید، از نظر شخص و شمار، مطابقت داشته باشد.

جمله‌های ساده‌ی سه‌جزئی

این جمله‌ها به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱. جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل متمم‌دار
- الف) فعل‌هایی که ذاتاً گذرا به متمم هستند.
- ب) فعل‌هایی که مجهول شده‌اند.

۲. جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل مفعول‌دار
- الف) فعل‌هایی که ذاتاً گذرا به مفعول هستند.
- ب) فعل‌های ناگذری که با تکواژ گذراساز «ان» مفعول‌دار می‌شوند.

۳. جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل مسنددار
- الف) جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل‌های مسنددار (فعل‌های اسنادی)
- ب) فعل‌های سه‌جزئی گذرا که مجهول هستند.

جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل متمم‌دار

الف) جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل‌هایی که ذاتاً متمم‌دار هستند:

این دسته از جمله‌ها (نهاد+ متمم فعل (اجباری)+ فعل) در تدریس مقایسه‌ای با «جمله‌های دوجزئی ناگذر» مورد بحث و بررسی قرار گرفت.

ب) جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل‌های مجهول:

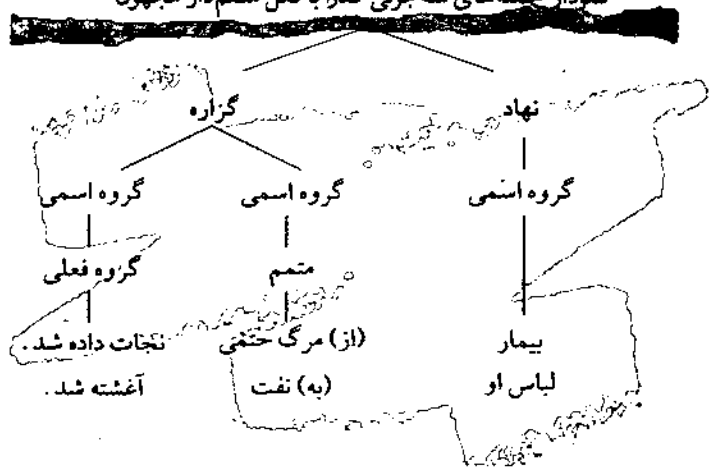
این جمله‌ها نیز از سه‌جزء (نهاد متمم+ فعل مجهول) ساخته شده است. ساخت معلوم این جمله‌ها، «جمله‌های چهارجزئی گذرا به مفعول و متمم» است که مراحل مجهول‌شدن فعل‌های معلوم را پیموده‌اند و به «سه‌جزئی گذرا به متمم با فعل مجهول» تبدیل شده‌اند.

مثال:

پزشک (نهاد) بیمار را (مفعول) از مرگ حتمی (متمم) نجات داد (فعل معلوم) ← بیمار (نهاد) از مرگ حتمی (متمم) نجات داده شد (فعل مجهول) / یا نجات یافت (فعل مجهول)

ریزعلی دهقان (نهاد) لباسش را (مفعول) به نفت (متمم) آغشت (فعل معلوم) ← لباس او (نهاد) به نفت (متمم) آغشته شد (فعل مجهول) / یا آغشت (فعل مجهول)

نمودار جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل متمم‌دار مجهول



جمله‌های سه جزئی گذرا با فعل مفعول‌دار

الف) جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل‌هایی که ذاتاً مفعول‌دار هستند (نهاد + مفعول + فعل)

مفعول: گروه اسمی است که بعد از نقش‌نمای «را» می‌آید.

۱. ما لمس کردیم. چه چیز را؟ ← ما (نهاد) دست‌های مهربان و لطیف او را (مفعول) لمس کردیم. (فعل)

۲. او برگرداند. چه چیز را؟ یا چه کسی را؟ ← او (نهاد) نیم‌رخش را (مفعول) برگرداند. (فعل)

۳. من دیدم. چه کسی را؟ ← من (نهاد) دوستانم را (مفعول) دیدم. (فعل)

در این جمله‌ها فعل نیاز به مکمل دارد که همان مفعول است. در جمله‌های سمت راست با پرسش‌های «چه چیز را؟ و چه کسی را؟» جزء کامل‌کننده‌ی گزاره را مشخّص می‌کنیم که جزء اصلی جمله است. گروه اسمی + را = مفعول (جزء اصلی جمله)

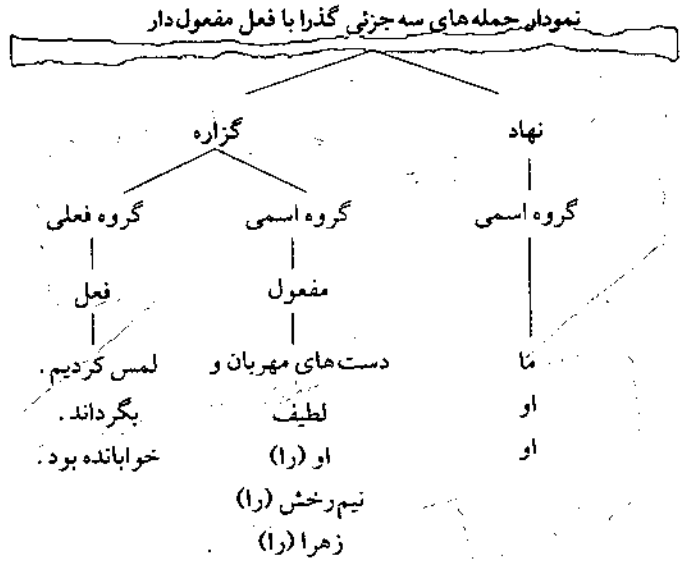
ب) جمله‌های سه‌جزئی گذرا به مفعول با فعل‌های ناگذری که با تکواژ گذراساز «ان» مفعول‌دار می‌شوند.

۱. کودک (نهاد) گریست (فعل ناگذر) ← گذرا به مفعول: او (نهاد) کودک (مفعول) را گریاند. (فعل گذرا شده به مفعول با «ان»)

۲. زهرا (نهاد) خوابیده بود (فعل ناگذر) ← گذرا به مفعول: او (نهاد) زهرا (مفعول) را خواباند. (فعل گذرا شده به مفعول با «ان»)

- نهاد جمله‌های دو جزئی با فعل ناگذر، مفعول جمله‌های سه‌جزئی واقع می‌شود و تکواژ گذراساز «ان» به بن مضارع فعل ناگذر اضافه می‌گردد و آن‌ها را گذرا به مفعول می‌کند.
- همه‌ی فعل‌های ناگذر نمی‌توانند گذرا به مفعول شوند، مانند؛ آمدن، رفتن، آسودن، ماندن و...
- جمله‌های سه‌جزئی گذرا به مفعول با فعل مجهول، در دسته‌بندی انواع جمله وجود ندارد.

نمودار جمله‌های سه جزئی گذرا با فعل مفعول‌دار



جمله‌های سه جزئی گذرا با فعل‌های مسند دار

الف) جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل‌های اسنادی (نهاد + مسند + فعل اسنادی)

در این جمله‌ها از مصدر (بودن، شدن، گشتن و گردیدن) فعل‌هایی نظیر: بود، شد، می‌شود، گشت، گردید و... به کار می‌رود امّا این افعال به شرطی اسنادی هستند که معنابذیر نباشند و فقط ارتباط دستوری بین نهاد و مسند برقرار کنند.

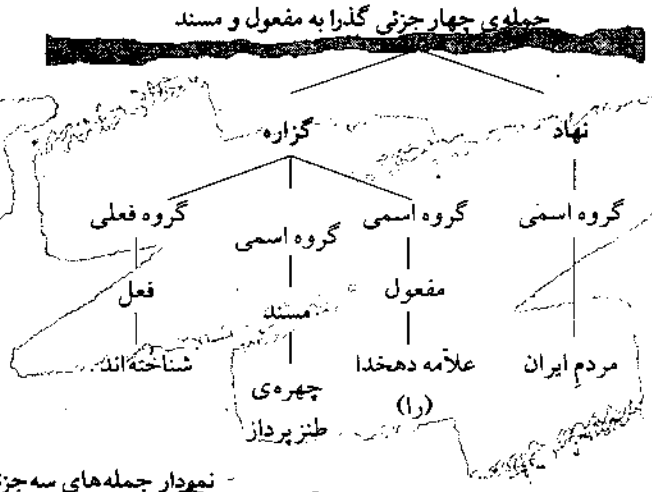
الف)
۱. پزشک (نهاد) نگران وضع روحی بیمار (مسند) بود. (فعل اسنادی معناپذیر نیست)
هوا (نهاد) سرد (مسند) شد/ گشت/ گردید. (فعل‌های اسنادی زیرا معناپذیر نیستند)

ب)
۱. پزشک (نهاد) کنار بیمار (متمم) بود. (حضور داشت) (فعل معناپذیر)
۲. مادر (نهاد) کیف فاطمه (مفعول) را گشت/ گردید. (فعل معناپذیر به معنای جست‌وجو و بررسی کرد)

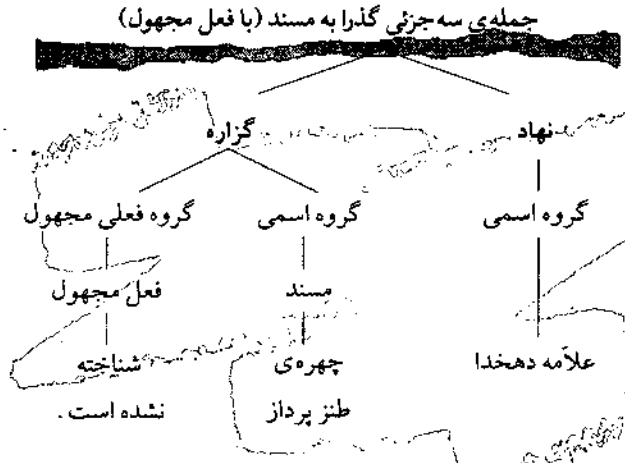
در جمله‌های گروه (الف) فعل‌ها معناپذیر نیستند و روابط دستوری بین نهاد و مسندند و نمی‌توانیم مسند را نیز از جمله حذف کنیم و بنویسیم: «پزشک بود، هوا شد/ گشت/ گردید» بنابراین، «مسند» گروه‌های اسمی و اجزای اصلی جمله‌اند که به ظاهر نقش‌نما ندارند.
(ب) این گروه جمله‌های سه‌جزئی گذرا به مسند، مجهول‌اند و ساخت معلوم آن‌ها به صورت «نهاد + مفعول + مسند + فعل» است و هنگام مجهول کردن فعل جمله، ساخت جمله به صورتِ «نهاد + مسند + فعل» گفته می‌شود.

مثال: مردم ایران (نهاد)، علامه دهخدا (مفعول) را چهره‌ای طنزپرداز (مسند) شناخته‌اند (فعل معلوم) ← علامه دهخدا (نهاد) چهره‌ای طنزپرداز (مسند) شناخته شده است. (فعل مجهول)

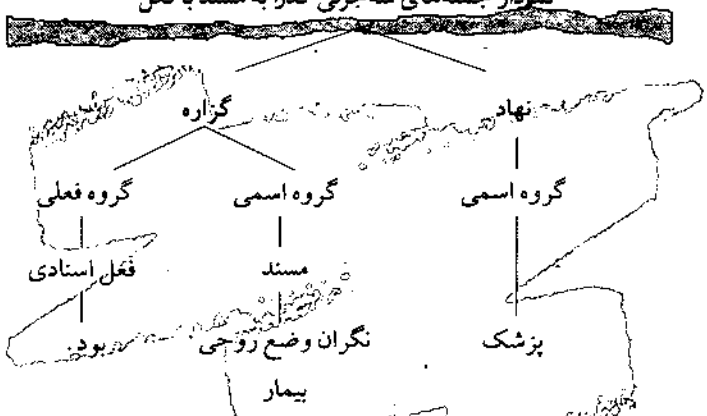
جمله‌ی چهارجزئی گذرا به مفعول و مسند



جمله‌ی سه‌جزئی گذرا به مسند (با فعل مجهول)



نمودار جمله‌های سه‌جزئی گذرا به مسند با فعل



ج) بررسی جمله‌های چهارجزئی با فعل‌های گذرا

۱. جمله‌های چهارجزئی گذرا به مفعول و متمم: (نهاد + مفعول + متمم + فعل)
ساخت این جمله‌ها نیز به دو صورت است:
الف) ساخت دسته‌ی اوّل با فعل‌هایی است که گذرا به مفعول و متمم است و فعل با «ان» گذراساز، گذرا نمی‌شود مانند:
ریزعلی دهقان (نهاد) لباسش (مفعول) را به نفت (متمم) آغشت. (فعل گذرا به مفعول و متمم)

ب) ساخت دسته‌ی دوم با فعل‌های سه‌جزئی گذرا به مفعول و متمم است که تکواژ سببی گذراساز، این گروه فعل‌ها را از سه‌جزئی به چهارجزئی تبدیل می‌کند، مانند:

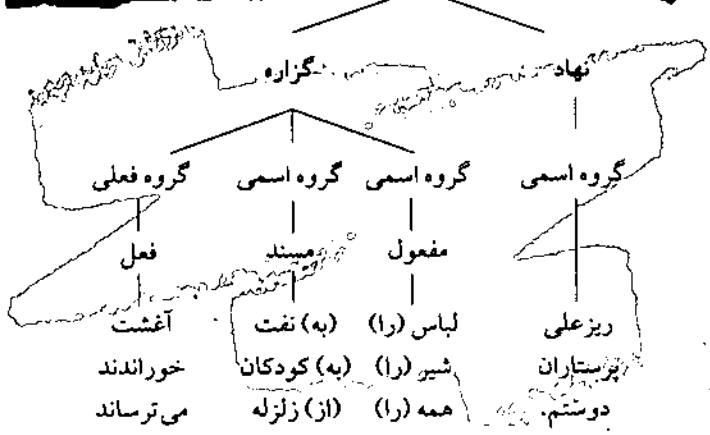
کودکان (نهاد) شیر (مفعول) را خوردند. (فعل مفعول‌دار) ← پرستاران (نهاد) شیر (مفعول) را به کودکان (متمم) خوراندند. (فعل گذرا شده با «ان»)

هنگام مجهول کردن، این جمله از چهارجزئی به سه‌جزئی گذرا به متمم تبدیل می‌شوند.

همه از زلزله (نهاد / مفعول) می‌ترسند (فعل مفعول‌دار) ← دوستم (نهاد) همه را (مفعول) از زلزله (متمم) می‌ترساند (فعل گذرا شده با «ان») ← همه (نهاد) از زلزله (متمم) ترسانده می‌شدند. (فعل مجهول)

جمله‌ی سه‌جزئی گذرا به مفعول — جمله‌ی چهارجزئی گذرا به مفعول و متمم — جمله سه‌جزئی مجهول با فعل گذرا به متمم

نمودار جمله‌ی چهارجزئی گذرا به مفعول و متمم



۲. جمله‌های چهارجزئی گذرا به مفعول و مسند (نهاد + مفعول + مسند + فعل)

فعل این جمله‌ها معمولاً از مصدر «به‌شمار آوردن، پنداشتن، نامیدن، لقب‌دادن، گذاشتن، کردن، نمودن، ساختن، گرداندن و...» ساخته می‌شود.

مثال: او (نهاد) بیمار (مسند) گردید (فعل استادی) ← هوای سرد (نهاد) او (مفعول) را بیمار (مسند) گرداند / کرد / نمود / ساخت. (فعل گذرا به مفعول و مسند)

مردم محل (نهاد) علی (مفعول) را پهلوان (مسند) می‌نامند / می‌گویند / می‌پندارند / می‌خوانند / به‌شما می‌آورند. (فعل گذرا به مفعول و مسند)

با توجه به مثال‌های فوق و نظیر این مثال‌ها، از مصدر «گردیدن» هرگاه که جمله‌ای چهارجزئی با فعل گذرا به مفعول و مسند ساخته شود، «تکواژ گذراساز» به‌کار می‌رود.

* ساخت مجهول این جمله‌ها به صورت (نهاد + مسند + فعل مجهول) است.

مردم محل (نهاد) علی (مفعول) را پهلوان (مسند) می‌نامند (فعل گذرا به مفعول و مسند) ← مجهول: علی (نهاد) پهلوان (مسند) نامیده می‌شود. (فعل مجهول)

۳. جمله‌های چهارجزئی گذرا به دو مفعول

* این دسته از جمله‌ها دارای دو مفعول است که مفعول اول دارای نقش‌نمای «را» و مفعول دوم بدون «را» است.

* می‌توانیم این جمله‌ها را به دو صورت بنویسیم، یک‌بار به‌صورت جمله‌ی سه‌جزئی گذرا به مفعول؛ یعنی مفعول بدون نشانه‌ی «را»

به صورت مضاف (هسته) و مفعول نشانه‌دار را به صورت مضاف‌الیه (وابسته) به‌کار برد. بار دوم می‌توان جمله را به صورت چهار جزئی گذرا به مفعول و متمم نوشت.

مثال: نقاش (نهاد) دیوار را (مفعول نشانه‌دار) رنگ (مفعول بی‌نشانه) زد (فعل) ← نقاش (نهاد) رنگ دیوار (مفعول) را زد (فعل) ← نقاش (نهاد) رنگ (مفعول) را به دیوار (متمم) زد. (فعل)

* جمله‌ی چهار جزئی گذرا به دو مفعول
  - جمله‌ی سه جزئی گذرا به مفعول
  - جمله‌ی چهار جزئی گذرا به متمم و مفعول

دانش‌آموزان (نهاد) همه‌ی سؤال‌ها (مفعول) را پاسخ (مفعول) گفتند. (فعل)

- دانش‌آموزان (نهاد) پاسخ همه‌ی سؤال‌ها (مفعول) را گفتند. (فعل)
- دانش‌آموزان (نهاد) به همه‌ی سؤال‌ها (متمم) پاسخ (مفعول) گفتند. (فعل)

* شکل مجهول این جمله‌ها به صورت زیر است:

الف) دو جزئی (نهاد + فعل مجهول) غذای کودک (نهاد) داده شد (فعل مجهول). پاسخ همه‌ی سؤال‌ها (نهاد) گفته شد (فعل مجهول)

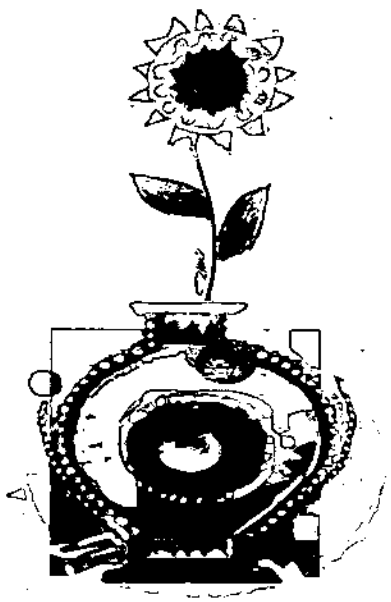
ب) سه جزئی (نهاد + متمم + فعل مجهول)

غذا (نهاد) به کودک (متمم) داده شد (فعل مجهول). پاسخ (نهاد) به همه‌ی سؤال‌ها (متمم) گفته شد. (فعل مجهول)

۴. **جمله‌های چهار جزئی با فعل گذرا به متمم و مسند (نهاد + متمم + مسند + فعل)**

فعل این جمله‌ها معمولاً از مصدر «گفتن در مفهوم نامیدن، صدا زدن و لقب دادن» ساخته می‌شود.

مثال: مردم محل (نهاد) به علی (متمم) پهلوان (مسند) می‌گویند / لقب می‌دهند. (فعل گذرا به متمم و مسند)



نتیجه‌گیری:

با توجه به بررسی جمله‌های ساده‌ی معلوم و مجهول مشخص می‌شود که کوچک‌ترین جمله «ساده دو جزئی» و بزرگ‌ترین جمله «چهار جزئی» است و «فعل» نقش اصلی و اساسی در تعیین اجزای جمله دارد، زیرا فعل با توجه به مفهوم و پیام خود، «مفعول و متمم یا مسند» و یا «مفعول و متمم، مفعول و مسند، متمم و مسند و دو مفعول» می‌گیرد.

اولین جزء هر جمله نهاد است و آخرین جزء، فعل است. جمله‌های مجهول نیز در گروه جمله‌های ساده قرار دارند. حداقل جمله‌های مجهول «دو جزئی» و حداکثر «سه جزئی» است.

جمله‌های دو جزئی به متمم نیاز ندارند و معمولاً متمم به صورت قید و برای توضیح اضافی می‌آید و قابل حذف است.

نمودار جمله‌های ساده و اجزای آن

جمله‌های دوجزئی

۱ . جمله‌های دوجزئی ناگذر با فعل معلوم (نهاد + فعل)

۲ . جمله‌های دوجزئی ناگذر با فعل مجهول (نهاد + فعل مجهول)

جمله‌های سه‌جزئی

۱ . جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل متمم‌دار

نهاد + متمم + فعل

۱ . فعل‌هایی که ذاتاً گذرا به متمم هستند.

۲ . فعل‌هایی که مجهول شده‌اند.

۲ . جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل مفعول‌دار

نهاد + مفعول + فعل

۱ . فعل‌هایی که ذاتاً گذرا به مفعول هستند.

۲ . فعل‌هایی ناگذری که با تکواژ گذراساز «ان» گذرا به مفعول شده‌اند.

۳ . جمله‌های سه‌جزئی گذرا با فعل مسنددار

نهاد + مسند + فعل

۱ . فعل‌های اسنادی دارند.

۲ . فعل‌های مجهول شده دارند.

جمله‌های چهارجزئی

۱ . جمله‌های چهارجزئی گذرا به مفعول و متمم

نهاد + مفعول + متمم + فعل

۱ . فعل‌هایی که ذاتاً گذرا به مفعول و متمم هستند.

۲ . فعل‌های مفعول‌دار یا متمم‌دار که با تکواژ گذراساز «ان» گذرا به مفعول و متمم می‌شوند.

۲ . جمله‌های چهارجزئی گذرا به مفعول و مسند

نهاد + مفعول + مسند + فعل

۱ . فعل‌هایی که ذاتاً گذرا به مفعول و مسند هستند.

۲ . فعل‌های مسنددار که با تکواژ گذراساز «ان» گذرا به مفعول و مسند می‌شوند.

۳ . جمله‌های چهارجزئی گذرا به دو مفعول

نهاد + مفعول نشانه‌دار + مفعول بی‌نشانه + فعل

۴ . جمله‌های چهارجزئی گذرا به متمم و مسند

نهاد + متمم + مسند + فعل

منابع و مآخذ

۱ . اکبری، فریدون و... کتاب معلم زبان فارسی (۱) و (۲) و (۳)، تهران، اداره‌ی کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی، ۱۳۸۰

۲ . انوری، حسن، احمدی گیوی، حسن، دستور زبان فارسی (۲)، تهران، صنوبر، ۱۳۶۷

۳ . حق‌شناس، علی‌محمد و...، زبان فارسی(۱)، (۲) و (۳) عمومی و (۳) تخصصی، تهران، اداره‌ی کل چاپ و توزیع کتاب‌های درسی

۴ . عمرانی، غلامرضا، سبطی هامون، زبان فارسی (ج۱)، تهران، اندیشه‌سازان، ۱۳۸۱

۵ . ـــــــ، زبان فارسی (ج۲)، تهران، میتکران، ۱۳۸۵

۶ . وحیدیان کامیار، تقی، عمرانی، غلامرضا، دستور زبان فارسی(۱)، تهران، سمت، ۱۳۷۹

ضمیر موصولی؛ گفته‌ها و ناگفته‌ها و اختلاف آن با حرف ربط «که»

چکیده

نویسنده در این مقاله کوشیده است ضمیر موصولی را با ذکر شواهد عمدتاً شعری تبیین کند و اختلاف آن را با حرف ربط «که» توضیح دهد.

کلید واژه‌ها

ضمیر، ضمیر موصولی، صرف، مرجع، ضمیر مبهم

داریوش تاج‌الدّینی

۱. ضمیر موصولی «که»

نگارنده پیش از این «موصول» را یک ضمیر معرّفی کرده است.[۱] به این دلیل که در کتاب‌های دستور، هرجا از موصول ذکری به میان آمده است، این نکته را یادآور شده‌اند که «که»ی موصول برای شخص و غیرشخص استعمال شود و کلمات شخص و غیرشخص یک عمل جانشینی را می‌رسانند، که از ویژگی ضمایر است.

نکته‌ی دیگر، تمایز ضمیر موصولی از حرف ربط است. زیرا حذف ضمیر موصولی در مفهوم جمله خلل و خدشه ایجاد می‌کند؛ ولی حرف ربط «که» اگر از جمله حذف شود نباید در مفهوم جمله خلل و خدشه وارد شود.

آن‌چه باید در این جستار بیفزاییم این است که ضمیر موصولی ـ همان طوری که پیشینیان گفته‌اند ـ قسمتی از جمله را به قسمت دیگر جمله پیوند می‌دهد. پس این دو قسمت جمله، دو جزء *جدایی‌ناپذیرند*، به طوری که حذف ضمیر موصولی قسمت دیگر جمله را، که مرجع آن است، نامفهوم می‌نماید. در صورتی که برای حذف ربط «که» هیچ مرجعی نمی‌توان تصوّر کرد و همین امر، یعنی نداشتن مرجع، آن را از جرگه‌ی ضمایر خارج و به حرف ربط تبدیل می‌نماید. باز هم به همین دلیل حذف حرف ربط «که» در مفهوم جمله، چون که فاقد مرجع است، خللی وارد نمی‌کند. پس حذف آن ممکن است. بر همین اساس جمله‌ی (الف) دارای حرف ربط «که» است:

الف) محال است [که] هنرمندان بمیرند و بی‌هنران جای ایشان بگیرند.

ولی «که» در جمله‌ی (ب) بی‌شک به واسطه‌ی داشتن مرجع، ضمیر موصولی است:

ب) این محال است که هنرمندان بمیرند و بی‌هنران جای ایشان بگیرند.

در جمله‌ی (ب) بین ضمیر موصولی «که» و مرجع آن، یعنی «این» گسیختگی ایجاد شده و در اصل بوده است:

این که هنرمندان بمیرند و بی‌هنران جای ایشان بگیرند محال است.

۲. ضمیر مبهم «چه»

یکی دیگر از موصولات را در کتاب‌های دستور «چه» ذکر کرده‌اند. اما واقعیّت این است که «چه» را به عنوان ضمیر موصولی، یا به اصطلاح پیشینیان (موصول)، نمی‌توانیم بپذیریم. مثلاً نمی‌توان به جای جمله‌ی: «کتابی را که خریدی دو روز به من قرض بده.» بگوییم «کتابی را چه خریدی دو روز به من قرض بده»[۲]

واقعیّت این است که پیشینیان هرجا «چه» را به عنوان موصول ذکر کرده‌اند به جز ضمیر مبهم نیست، زیرا «چه» در همه‌ی آن مثال‌ها به معنای «چیز» یا «چیزی» آمده است.[۳]

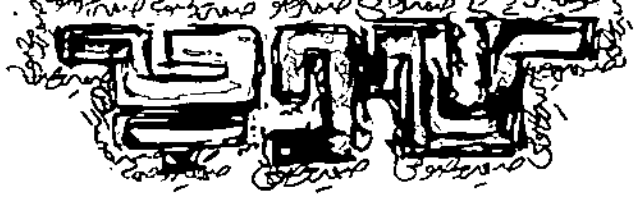
۳. حذف ضمیر موصولی «که»

می‌توان گفت بعد از ضمایر مبهم، حذف ضمیر موصولی به طور اختیاری امکان‌پذیر است: هر چه (=چیز) [که] می‌خواهد دل تنگت بگو.

در حالی که بعد از ضمایر مبهم حذف ضمیر موصولی «که» به صورت اجباری امکان‌پذیر می‌گردد؛ و آن در صورتی است که به‌سبب برخورد دو «که» از دو مقوله‌ی صرفی مختلف (ضمیر مبهم و ضمیر موصولی) فرایند حذف ضمیر موصولی «که» به طور اجباری پیش می‌آید؛ مثال:

هر که (=کس) [که] علَم شد به سخا و کرم
بند نشاید که نهد بر درم

(سعدی)



۱-۳. از دیگر کلماتی که می‌توانند با ضمیر موصولی بیایند ضمایر اشاره‌اند، که نباید آن‌ها را با صفات اشاره یکی دانست. زیرا جزو گروه‌های اسمی‌اند و می‌توانند هسته‌ی گروه اسمی واقع شوند و حتی مضاف‌الیه واقع گردند.

با بررسی این فقره به این نکته می‌رسیم که گاهی اوقات «را» تحت عنوان ممیّز صرفی عمل می‌کرده، یعنی علاوه بر نقش نحوی گاهی عهده‌دار این می‌شده است که مقوله‌ی صرفی را متمایز کند. کارکرد صرفی «را» هم‌چون ممیز، علامت جداسازی مقوله‌ای قرار می‌گرفته است؛ درست مانند مورفم‌های صرفی باستانی؛ مخصوصاً هنگامی که می‌خواستند بین ضمیر اشاره و صفت اشاره تفاوت قائل شوند و یا به عبارتی این تفاوت را برسانند. در عین حال نشانه‌ای برای مبتدای جمله نیز بوده است[۴]:

آن را که تو رهبری کنی گم نشود
وان را که تو گم کنی کسش رهبر نیست

(سعدی)

در این صورت با آوردن «را» هم مفعول بودن «آن» برای جمله‌ی پیرو اثبات می‌شود و هم این‌که «را» توانسته است بین «آن» به عنوان ضمیر اشاره و «که» به عنوان ضمیر موصولی تمایز قائل شود و مانند یک مورفم صرفی[۵] عمل کند. کارکرد این مورفم نحوی، وقتی که در مثال زیر «آن» را صفت معرّفی می‌کند و «که» را ضمیر مبهم (=کس)، از نظر صرفی کاملاً آشکار خواهد بود:

و آن که را پادشه بیندازد کسش از خیل خانه ننوازد (سعدی)[۶]

۲-۳. به طور کلی ضمیر موصولی «که» به همراه یکی از این مقوله‌های دستوری به کار می‌رود: ۱) ضمایر مبهم، ۲) ضمایر اشاره، ۳) ضمایر شخصی، ۴) اسم خاص و اسم عام، ۵) حرف تعریف «ی»[۷] (حالات ضمیر موصولی «که»).

۴. حالات ضمیر موصولی «که»

قبلاً گفتیم که ضمیر موصولی قسمتی از جمله را، که یک گروه اسمی (فاعل، مفعول و...) است، به قسمت دیگر جمله پیوند می‌دهد. آن قسمت از جمله، که یک گروه اسمی است، همان مرجع ضمیر است. بنابراین ضمیر موصولی «که» در حالت و نقش، تابع مرجع خود است (به همین دلیل، حالات ضمیر موصولی با مرجع‌ها برجسته شده‌اند).

۱-۴. حالت فاعلی ضمیر موصولی

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر
دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

۲-۴. حالت مفعولی ضمیر موصولی

آن را که بشکنند نوازش کنند باز
یعنی که چون شکست نوازش دوای اوست

(خاقانی)

۳-۴. حالت متممی ضمیر موصولی

من همان دم که وضو ساختم از چشمه‌ی عشق
چار تکبیر زدم یکسره بر هرچه که هست

(حافظ)

۴-۴. حالت ندایی ضمیر موصولی

الف) با ذکر «آن»:

ای آن که (=کسی) [که] به ملک خویش پاینده تویی... (خواجه عبدالله انصاری)

ب) با حذف «آن»:

ای که (=کس) [که] از طبع فرومایه‌ی خویش می‌زنی گام پی وایه‌ی خویش

(جامی)

ج) با حذف «آن» و «که»ی نامعین:

ای به ناموس کرده جامه سپید
بهر پندار خلق و جامه سیاه

(سعدی)

و اینک مثال‌های دیگر[۸]:

ای منعمی که با کف گوهرفشان خویش
محتاج ابر و بحر گهربار نیستیم

(کمال‌الدین اسمعیل)

و بزرگا مردا که او دامن قناعت تواند گرفت... (تاریخ بیهقی)

۵-۴. حالت مسندی ضمیر موصولی

رای درست این است که دیده است.

۶-۴. حالت مضاف‌الیهی ضمیر موصولی

نی زهره‌ی آن که دل بجویم
نی طاقت آن که دم برآرم

(سیدحسن غزنوی)

یعنی: نی زهره‌ی دل جستن را دارم و نی طاقت دم آوردن را دارم.[۹]

۵. ضمیر موصولی، بند موصولی

ضمیر موصولی به کمک بند موصولی (= جمله‌ی صله) مرجع خود را در سطحی وسیع و دامنه‌دار، یعنی یک جمله، معرفی می‌نماید.[۱۰] به طوری که ضمیر موصولی بدون آن جمله یا بند معنایی ندارد. پس معنای ضمیر موصولی در وجود بند موصولی قرار دارد.[۱۱] بر همین قیاس می‌توان فقره‌ی ۲-۴ را عرضه کرد.

۶. ضمیر موصولی او، که او (کاو)

همان طور که گفتیم ضمیر موصولی «که» وقتی که مرجع آن ضمیر مبهم «که» باشد، به طور اجباری، حذف می‌شود. برای جلوگیری از چنین امری گاهی ضمیر «او» به جای «که»ی ضمیر موصولی می‌آمده است تا از برخورد دو ضمیر هم‌شکل ممانعت نماید[۱۲]:

هر آن کاو به نیکی نهان و آشکار
دهد پندت و خود بود زشت کار

(اسدی)

گاهی نیز «او» و «که»ی ضمیر موصولی با هم می‌آیند تا تأکیدی بر موصولی بودن «که» و نیز ضمیر بودن «که» بوده باشد:

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

(مولوی)

یعنی: هر کسی او دور ماند از اصل خویش...

یا: هر کسی که دور ماند از اصل خویش...

بنابراین باید گفت: او هم ضمیر است و هم نشانه‌ی پیوستگی / پیوند، و در واقع همان غیرموصولی است که در عین حال هم از برخورد دو ضمیر هم‌شکل جلوگیری می‌کند و هم این که ضمیر موصولی مفرد بوده و بر شمار دلالت کرده است؛ ضمیر موصولی کاو نیز بر همین سان است. امّا ضمیر موصولی «که» هم ضمیر موصولی مفرد و هم ضمیر موصولی جمع بوده و شاید کارکرد گسترده‌ی ضمیر موصولی «که» باعث گردیده است تا ضمیر موصولی او یا کاو متروک گردد.

ضمیر موصولی «او» نیز به طور اختیاری، نه به‌طور اجباری، مانند ضمیر موصولی «که» حذف می‌شود[13]:

نه هر که دارد شمشیر حرب باید کرد
نه هر که دارد پازهر زهر باید خورد

(ابوالفتح بستی)

هر که درآمد همه باقی شدند
باز فنا شد [هر] که[14] ندید این حرم

(محمدبن وصیف)

۷. ضمیر موصولی و حرف ربط «کجا»

ضمیر موصولی «کجا» گاهی جانشین ضمیر موصولی «که» می‌شده است:

کسی را کجا پیشرو شد هوا
چنان دان که کارش نگیرد نوا

(فردوسی)

و گاهی نیز در پیوند با جمله به شکل حرف ربط می‌آمده است:

نگه کن کجا آفریدون گرد
که از پیر ضحاک شاهی ببرد

(فردوسی)[15]

آن‌چه در این فقره اهمیت دارد این است که:

آیا ضمیر موصولی «کجا» بازمانده‌ی ضمیر موصولی hyā ـ با تلفظ دقیق $h^{a}yā$ ـ هم‌سان نیست؟ خصوصاً این که $h^{a}yā$ در مفرد (مذکر، مؤنث، خنثا) می‌آمده است[16] و از نظر هجا نیز با «کجا» برابر است. دقت کنید:

$$h^{a}yā \rightarrow k^{a}gā \rightarrow k^{o}gā(?)$$

این مثال‌ها نیز در این خصوص قابل توجّه است:

یکی خوب چهره پرستنده دید
کجا نام او بود گردآفرید

(فردوسی)

خورآسان را بود معنی «خورآیان»
کجا از وی خور آید سوی ایران

(فخرالدین گرگانی)[17]

پی نوشت

۱. مجله‌ی رشد زبان و ادب فارسی، ش۴۴، صص۴۹-۵۱

۲. همان؛ با الهام از حسین وثوقی، سومین کنگره‌ی تحقیقات ایرانی، ج دوم، صص۳۴۹-۳۶۵

۳. همان؛ با الهام از حسین وثوقی

۴. اصلاً، گویا یکی از شیوه‌های برگزاری جمله با «را» بوده است، که کارکردهای گوناگون دستوری را نیز مانند مفعولی، متممی و فک اضافه به نمایش می‌گذاشته است. ← یادداشت‌های قزوینی، ج۱۰، ص۶۶

۵. درباره‌ی مورفم صرفی و اصطلاحات زبان‌شناسی آن (واژه‌بست / پشت نهاده‌ی واژه بست) ← درآمدی بر چگونگی شیوه‌ی خطّ فارسی، ادیب سلطانی، صص۱۱۴-۱۱۶، و ص۱۰۰

۶. برای توضیح و مثال‌های بیش‌تر ← یادداشت‌های قزوینی، ج۱۰، صص۶۶-۶۹؛ فقط در این‌جا می‌افزاییم بعد از «آن که را» ضمیر موصولی «که» محذوف است؛ و نیز مثالی از تاریخ زبان فارسی، ج سوم، ص۲۳، «پادافشی بود آن را که ناگرویده بود به نوح»، که نمایشی از «آن را که» در غیر مبتدا است یا برای شناخت مبتدا با تغییر موضع.

۷. قس: پنج استاد، ج اول، ص۱۰۳ و ۱۰۴

۸. برای مثال‌ها ← شفایی، مبانی علمی و دستور زبان فارسی، ص۳۳۱

۹. همان، ص۳۱۶

۱۰. به دلیل وجود بند موصولی است که باید گفت گاهی یای حرف تعریف (حتی به ضرورت شعری) حذف می‌شود: شب نباشد که فراق تو دلم خون نکند / وارزوی تو مرا رنج دل افزون نکند (فلکی شیروانی) ← شفایی، ص۳۱۱؛ و نیز خطیب رهبر، صص۳۴ و ۳۹.

۱۱. به همین جهت هم برای ضمیر موصولی، کارکردهای گوناگون، مانند تحدید و توصیف و نظایر آن را درنظر گرفته‌اند. برای نمونه ← یادداشت‌های قزوینی، ج۱۰، حاشیه‌ی ص۶۶.

۱۲. با الهام از شفایی، ص۳۴۳

۱۳. برای مثال‌ها ← شفایی، ص۳۶۰

۱۴. درباره‌ی قواعد حذف ← مجله‌ی رشد زبان و ادب فارسی، ش۴۴، صص۴۹-۵۱

۱۵. پنج استاد، ص۱۰۳ و ۱۰۴، ج اول

۱۶. در این‌باره ر. ک. شفایی، ص۳۰۹، و پیشه‌ی زبان فارسی، کورش صفوی، ص۶۰؛ و معرفه و نکره، محمد معین، ص۲۳

۱۷. برای مثال‌ها ← شفایی، ص۳۰۸؛ با استناد به «منطق مفهومی» واژه‌های «کجا» و «کاو»، به این بیت توجه نمایید: سیاوش بگفت آن کجا رفته بود ـ وز آن کاو ز سودابه آشفته بود (فردوسی) ← شفایی، ص۳۴۴. برای اطلاع از «منطق مفهومی» ← کورش صفوی، منطق در زبان‌شناسی، صص۱۸۷-۲۱۳.

منابع و مآخذ

۱. ادیب سلطانی، میرشمس‌الدین. درآمدی بر چگونگی شیوه‌ی خطّ فارسی، امیرکبیر، تهران، چ اول ۱۳۵۴
۲. تاج‌الدّینی، داریوش، رشد زبان و ادب فارسی، ضمیر موصولی، ش۴۴، پاییز ۱۳۷۶
۳. خطیب رهبر، خلیل، دستور زبان فارسی (حروف اضافه و ربط)، انتشارات سعدی، تهران، چ اول، ۱۳۶۷
۴. شفایی، احمد، مبانی علمی دستور زبان فارسی، مؤسسه‌ی انتشارات نوس، تهران، چ اول، ۱۳۶۳
۵. صفوی، کورش، نگاهی به پیشینه‌ی زبان فارسی، نشر مرکز، تهران، چ اول، ۱۳۶۷
۶. ـــــــ. منطق در زبان‌شناسی، حوزه‌ی هنری، تهران، ۱۳۸۰
۷. قریب، عبدالعظیم، و دیگران. پنج استاد، انتشارات مرکزی، تهران، ۱۳۵۰
۸. قزوینی، محمد، یادداشت‌های قزوینی، ج۱۰، به کوشش ایرج افشار، انتشارات علمی، چ سوم، ۱۳۶۳
۹. معین، محمد، اسم جنس، معرفه و نکره، امیرکبیر، تهران، چ سوم، ۲۵۳۶
۱۰. ـــــــ. فرهنگ فارسی (متوسط)، امیرکبیر، تهران، چ ششم، ۱۳۶۳
۱۱. ناتل خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، ج سوم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۵
۱۲. وثوقی، حسین، سومین کنگره‌ی تحقیقات ایرانی، ج دوم: چگونگی تأویل پندهای موصولی در زبان فارسی، به کوشش محمد روشن، بنیاد فرهنگ ایران، شهریور ۱۳۵۱

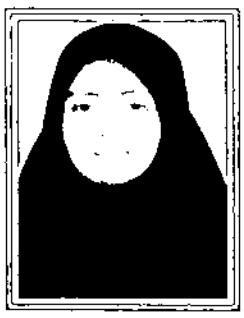
تأمّلی بر ضمایر متصل

چکیده

نگارنده در این مقاله کوشیده است جایگاه ضمایر متصل را در دسته‌بندی انواع تکواژ آزاد یا وابسته، دستوری یا قاموسی مشخص نماید و با مطالعه‌ی کتاب‌های مختلف زبان‌شناسی و جمع‌بندی نظریات آنان به نتیجه‌ای جدید برسد.

کلید واژه‌ها

تکواژ، واژه، تکواژ اشتقاقی، تکواژ تصریفی، وابسته، آزاد



زینت مشایخ

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرّس مراکز تربیت معلم و ضمن خدمت و پیش دانشگاهی نوشهر

مقدمه

تقابل اندیشه‌ی منتقدان ادبی و زبان‌شناسان به بیش از دو دهه می‌رسد. سازش‌ناپذیری این دو گروه گاه منجر به مجادله‌ی سرسختانه شده است. رومن یوکوبسن در سال ۱۹۵۸ م. به نوعی این تقابل را مطرح کرده و مدعی شده است که «شعرشناسی را باید مکمل زبان‌شناسی دانست». (زبان‌شناسی و نقد ادبی)

البته پیتسن نیز مدعی بود که زبان‌شناسی ماهیتی علمی دارد، حال آن که ادبیات به قول او ماهیتی ذاتاً ذهنی دارد که از طریق علم نمی‌توان به آن دست یافت (همان).

در این مقاله نگارنده به این سؤال که آیا می‌توان زبان‌شناسی را در ادبیات به کار برد یا خیر و پاسخ به آن نپرداخته بلکه بیش‌ترین تلاش بر آن بوده که، با توجه به ابهامات و تناقضاتی که در باب تکواژ و انواع آن در کتاب‌های زبان‌شناسی مطرح شده است، به جمع‌بندی و ارائه‌ی برخی نکات درباره‌ی آن بپردازد.

عموماً زبان‌شناسان در مطالعه‌ی زبان به چند جنبه‌ی آن توجه دارند:

۱. دستوری که به دو بخش تقسیم می‌شود:

الف) «نحو» یعنی بررسی روابط ساختاری و صوری میان واژه‌ها و عناصر زبانی در سطح جمله. این حوزه به مطالعه‌ی امکانات و شیوه‌های کلمات برای ساختن عبارات و جملات می‌پردازد.

ب) «صرف»؛ یعنی شناخت تکواژها و واژه‌ها، و ترکیب و تلفیق آن‌ها با یکدیگر برای ساختن واژه‌ها. این مبحث، واژه‌شناسی یا صرف را به‌وجود می‌آورد و به هر دو مبحث (الف و ب) تواًماً «دستور» می‌گویند.

۲. واج‌شناسی: علمی است که به بررسی و توصیف نظام و الگوهای واجی می‌پردازد و در واقع دانش ناخودآگاهی را که اهل یک زبان درباره‌ی الگوهای آوایی زبان خود دارند توصیف می‌کند.

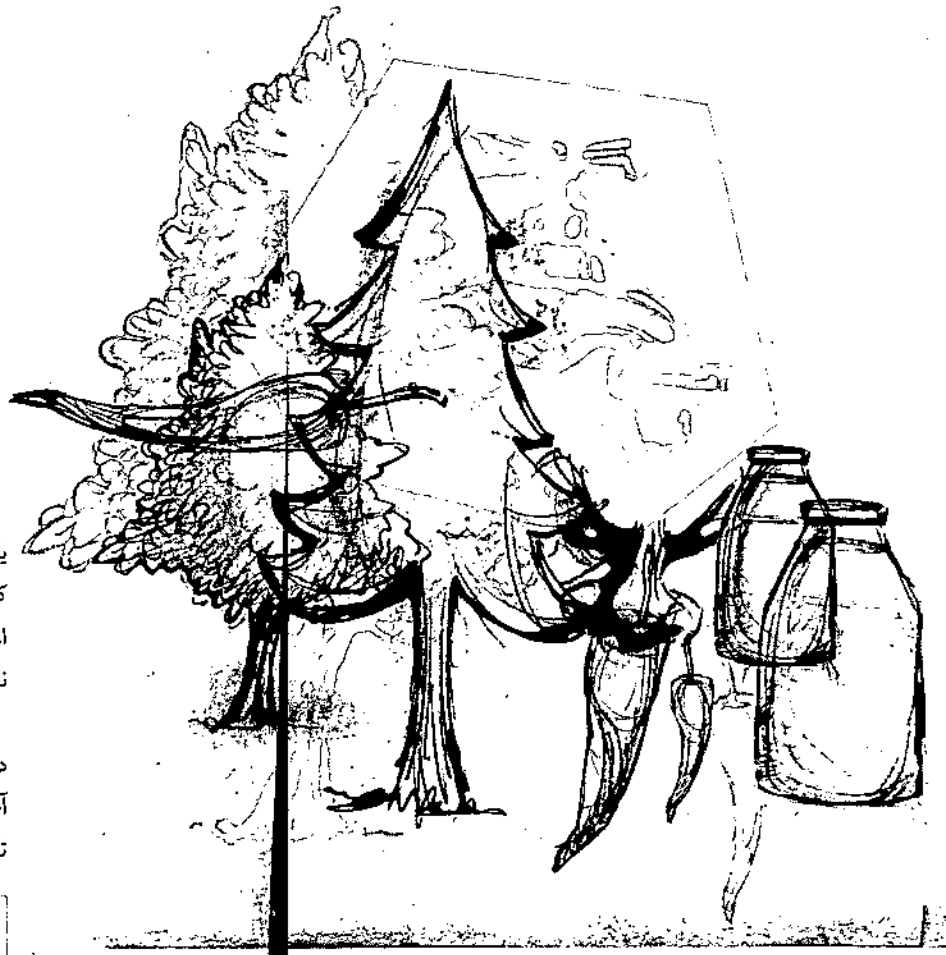
۳. معناشناسی: مطالعه‌ی معنای واژه‌ها، عبارات، جملات و ویژگی‌هایی در روابط معنایی آن‌هاست، که شامل موارد زیر است: الف) هم‌معنایی (ترادف)، ب) تضاد، ج) مشمول معنایی؛ مثل درخت و کاج، د) هم‌آوایی (خار ـ خوار)، هـ) هم‌نامی مثل شیر (حیوان) شیر (آب) شیر (خوردنی)، و) چندمعنایی؛ مثل تند در معنی سریع و تند در رفتار تند.

مسلماً بحث تکواژ و انواع آن در حیطه‌ی دستور، آن هم بخش صرف، مطرح می‌شود.

تکواژ چیست؟

به نظر می‌رسد تعریفی که از تکواژ در کتاب‌های زبان‌شناسی ارائه شده است مکمل هم باشند.

غلامعلی‌زاده در «ساخت زبان فارسی» تکواژ را این‌گونه تعریف کرده است: کوچک‌ترین سازه‌های معنادار واژه، یا به‌عبارت دیگر، آن سازه واژه که دیگر نتوان



آن را به سایر سازه‌های معنادار تجزیه کرد. غلامرضا عمرانی و هامون سبطی در «راهبردهای یاددهی و یادگیری» نیز چنین تعریف کرده‌اند: تکواژ کوچک‌ترین واحد معنایی یا دستوری زبان فارسی است. ویکتوریا فرامکین و رابرت رادمن هم گفته‌اند: تکواژ نشانه‌ی کمینه‌ی زبانی و یک واحد دستوری است که اتحاد اختیاری یک صوت و یک معنی است و نمی‌توان دیگر آن را به اجزای کوچک‌تری تقسیم کرد. (درآمدی بر زبان‌شناسی همگانی)

از تعاریف بالا می‌توان نتیجه گرفت که تکواژ در حقیقت کوچک‌ترین واحد معنادار یا معناساز یا دستوری زبان فارسی است؛ مثل میز، «مند» در کارمند، علامت‌های جمع و حروف اضافه و غیره.

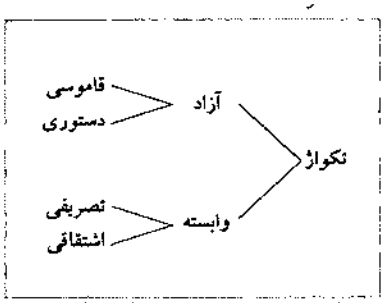
البته تعداد تکواژهای هر زبان از تعداد واج‌های آن بیش‌تر است. زیرا واج‌های هر زبان مشخص و محدودند اما تکواژها هر چند محدودیت واج‌ها را ندارند اما با قاطعیت نمی‌توان گفت که یک زبان خاص چند تکواژ دارد.

اصولاً یک زبان زنده تحت تأثیر عوامل مختلف اجتماعی یا فرهنگی متحول می‌شود. این تحول اغلب به معنای ساخت تکواژها یا واژه‌های جدید به تناسب نیازهای جدید است و حذف یا متروک شدن تکواژها کم‌تر مورد نظر است.

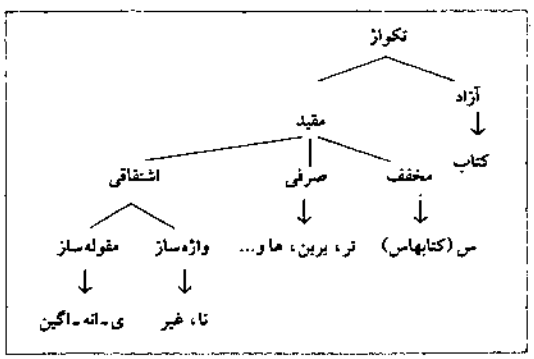
انواع تکواژ:

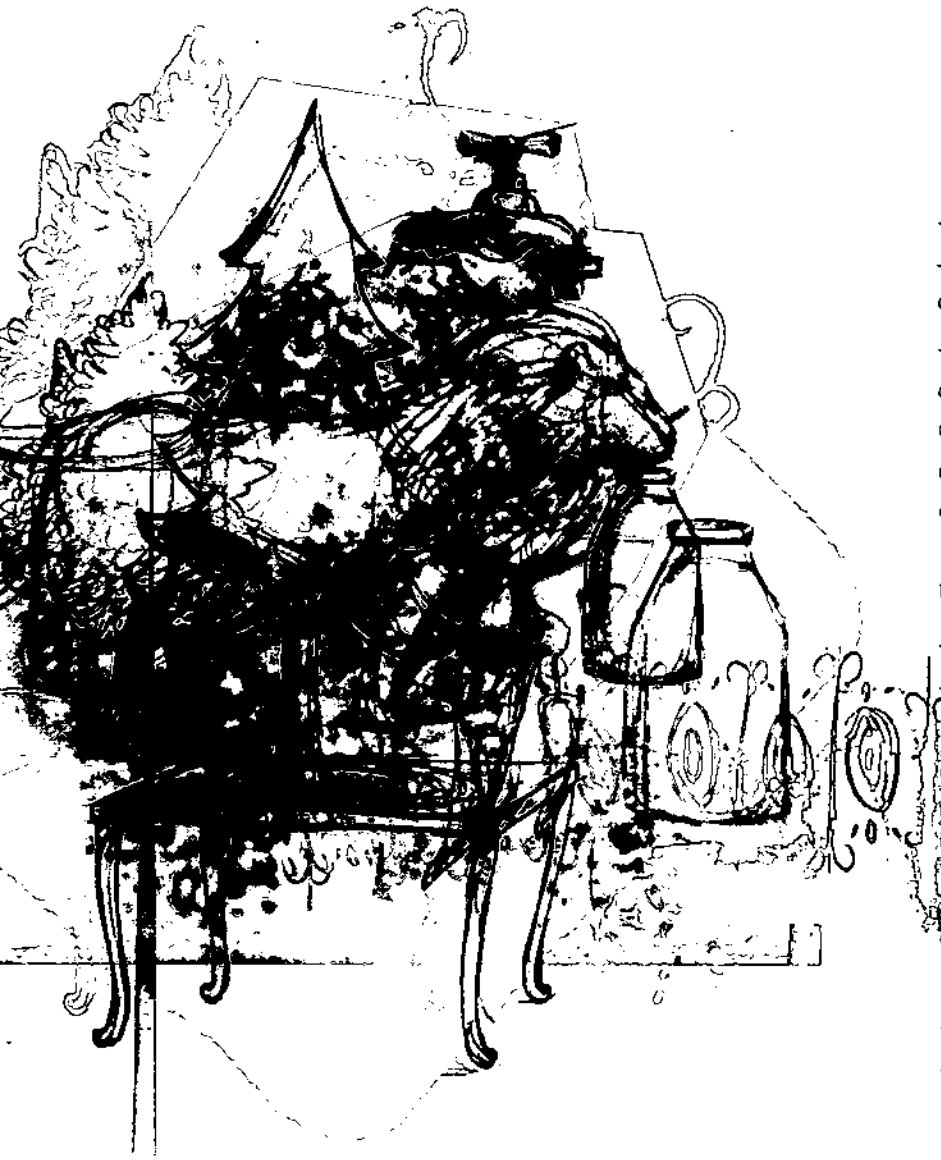
تکواژهای هر زبان به دو دسته‌ی آزاد و وابسته تقسیم می‌شوند. این تقسیم‌بندی را تقریباً عموم زبان‌شناسان پذیرفته‌اند و در تعریف آن گفته‌اند که تکواژ آزاد کوچک‌ترین واحد زبانی است که می‌تواند به تنهایی به عنوان یک واژه به کار رود و قابل تقسیم به اجزای کوچک‌تر نیست و تکواژ وابسته به آن دسته از تکواژهایی گفته‌اند که به تنهایی نمی‌توانند در جمله به کار روند.

اختلاف نظر اغلب زبان‌شناسان درباره‌ی تقسیمات فرعی بعد از این یا نوع آن است. به طور معمول نمودار تقسیم‌بندی تکواژها این گونه است:



این تقسیم‌بندی، که اساس کار دروس دبیرستان نیز هست، قابل تأمّل است. زیرا در این تقسیم‌بندی و تعریفی که از هر کدام از شاخه‌های آن می‌شود جایگاه کسره‌ی اضافه، ضمایر متصل، مخفف فعل‌های ربطی، حتی فعل کمکی خیلی روشن نیست.





ایشان تقسیم‌بندی تکواژها را، از دیدگاه دیگر، دو دسته‌ی دستوری و قاموسی دانسته و در تعریف تکواژهای دستوری آورده است که پدیدارشان در جمله به لحاظ الزامات نحوی است؛ مثل حروف اضافه، کسره‌ی اضافه و کلیه‌ی تکواژهای تصریفی. هم‌چنین «تکواژهای قاموسی» را آن‌هایی می‌داند که پدیدارشان در جمله به‌سبب افزودن معنا بر آن باشد. این تکواژها معمولاً تکواژهای آزاد، یا به‌عبارت دیگر، واژه‌ها به‌شمار می‌آیند و در آن صورت آن‌ها را واژه‌های دستوری و قاموسی می‌نامند.

از آن‌جا که تعداد تکواژهای تصریفی در زبان فارسی محدودتر از وندهای اشتقاقی است، به‌اختصار، فهرست آن‌ها در زیر آورده می‌شود:

۱. شناسه‌های فعل، ۲. نشانه‌های جمع، ۳. ی نکره، ۴. ی وحدت، ۵. علامت صفت تفضیلی و عالی «تر» و «ترین»، ۶. می در آغاز فعل، ۷. ب در آغاز فعل، ۸. «ن» نفی در آغاز فعل، ۹. باء تأکید بر سر بعضی از افعال ماضی، ۱۰. الف زیبایی یا به اصطلاح دستورنویسان الف جوابیه در «گفتا»، ۱۱. پسوند ـُم و ـُمین در صفات شمارشی ترتیبی و...

در این صورت، هر تکواژ وابسته‌ی دیگری جزء تکواژهای اشتقاقی محسوب می‌شوند.

ضمایر متصل تکواژ وابسته یا آزاد؟

اگر تعریف تکواژ وابسته را، که عموم زبان‌شناسان می‌پذیرند، مرور کنیم می‌بینیم در اغلب آن‌ها یک اصل مشترک وجود دارد و آن این است که تکواژهای وابسته مستقل و تنها به کار نمی‌روند. البته این استقلال قابل بحث و تأمل است. اما تعریفی که ابوالحسن نجفی در «مبانی زبان‌شناسی» درباره‌ی تکواژهای دستوری و قاموسی می‌دهد قابل توجه است. زیرا تقریباً می‌توان از این تعریف ملاکی برای تشخیص تکواژ دستوری و قاموسی به‌دست آورد.

ایشان در تعریف تکواژهای دستوری و قاموسی می‌گوید: تکواژهای هر زبان را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: گروه محدود و نامحدود. مثلاً نشانه‌های جمع در فارسی دری متعلق به گروهی است که دو عضو بیش‌تر ندارد (ها و ان)، هم‌چنین تکواژ صفر، کسره‌های اضافه، افعال اسنادی و ضمایر ملکی که به گروهی متعلق است که شش واحد دارد (ام-ت-ش-مان-تان-شان). ایشان همه‌ی این موارد را در دسته‌بندی گروه محدود جای می‌دهد و در ادامه‌ی آن می‌گوید اسم، صفت و فعل گروه‌های نامحدود را تشکیل می‌دهند. بدین معنی که اولاً تعداد آحاد آن‌ها عملاً بی‌شمار است، ثانیاً این آحاد می‌توانند بیش‌تر یا کم‌تر شوند.

با توجه به تعریف فوق می‌توان این نتیجه را گرفت که تکواژهای آزاد دستوری، از نظر تعداد محدود ولی از نظر بسامد و کاربرد، بیش‌ترند. درحالی‌که تکواژهای قاموسی، از نظر تعداد نامحدود ولی از نظر بسامد و کاربرد، کم‌ترند. بنابراین در یک ستون روزنامه قطعاً حروف اضافه، حروف ربط، کسره‌ی اضافه، افعال اسنادی حتی گاهی بیش از چندبار دیده می‌شوند، اما واژه‌هایی نظیر «مداد» «میز» ممکن است در همان ستون حتی برای یک‌بار هم نیامده باشند.

چنان‌چه ملاک ابوالحسن نجفی را درباره‌ی تکواژهای دستوری و قاموسی بپذیریم ضمایر متصل و کسره‌ی اضافه و افعال اسنادی جزء تکواژهای آزاد دستوری‌اند. چون تعداد آن‌ها محدود و مورد استفاده‌ی آن‌ها زیاد است. از آن‌جایی که این مقاله سعی بر این دارد که جایگاه ضمایر متصل را در دسته‌بندی انواع تکواژ مشخص کند، باید دید آیا ضمایر متصل جزء تکواژهای آزاد است یا وابسته؟ و این نوع ضمایر قاموسی‌اند یا دستوری؟

اینک برای توضیح بیش‌تر دلایل ناخودایستایی ضمیر را بررسی می‌کنیم.

الف) این ضمایر در زبان فارسی از جهت ساختاری وابسته‌ی تکواژ یا واژه‌ی قبل از خود هستند.

ب) هیچ حرف اضافه یا حرف نشانه‌ای نمی‌تواند پیش یا پس از آن‌ها بیاید.

ج) هیچ مکث کوتاهی در گفتار یا نوشتارشان اتفاق نمی‌افتد.

با توجه به این دلایل ظاهراً می‌توان ادعا کرد که ضمایر متصل در زبان فارسی تکواژهای وابسته‌ی دستوری‌اند. اما آیا این دلایل قانع‌کننده است و آیا صرفاً با پذیرفتن آن‌ها می‌توان حکم صادر کرد که ضمایر متصل در زبان فارسی جزء تکواژهای وابسته‌ی دستوری‌اند؟

استدلالی که کتاب «راهبردهای یاددهی- یادگیری، ص ۴۵ به بعد»، با توجه به آگاهی کامل از ناخودایستایی ضمیر، آورده است نیز قابل تأمّل است. کتاب مذکور این نوع ضمایر را یک واژه می‌داند و دلیل محکمش این است که این ضمایر در محور جانشینی جانشین یک واژه می‌شوند، هرچند هیچ‌یک از دستورنویسان به آن اشاره‌ای نکرده‌اند. بنابراین برای اثبات واژه بودن ضمیر متصل و قرار گرفتن آن در دسته‌ی تکواژه‌های آزاد قاموسی به ذکر دلایل زیر می‌پردازیم.

۱ـ این ضمایر در محور جانشینی، جانشین یک واژه می‌شوند. پس جانشین واژه قطعاً خود یک واژه است و واژه لزوماً یک تکواژ آزاد است نه وابسته.

۲ـ ضمایر از جهت ساختاری مستقل نیستند، اما از جهت معنا مستقل‌اند و هسته‌ی معنایی دارند. بنابراین، در ترکیب «کتابش» لزوماً «ـش» جای اسمی آمده که واژه‌ی قاموسی و معنادار است.

۳ـ هر زبانی را باید با مقیاس زبان‌شناسی همان زبان سنجید. اگر زبان فارسی را با مقیاس زبان‌شناسی انگلیسی بسنجیم جای قید و شبه‌جمله‌ها مشخص نمی‌شود، درحالی‌که این نوع کلمات به‌نظر می‌آید جزء تکواژه‌های آزاد قاموسی باشند.

۴ـ برای مثال «جورج یول» در تقسیم‌بندی تکواژهای آزاد، آن‌ها را به دو دسته‌ی «واژگانی» و «نقش‌نما» طبقه‌بندی می‌کند. در این تقسیم‌بندی اسم، صفت و فعل تکواژهای آزاد و واژگانی هستند و نمونه‌هایی مثل:

Near, above, in, the, that, it, and, but

که معمولاً حروف ربط، اضافه، تعریف و ضمایر را تشکیل می‌دهند جزء تکواژه‌های نقش‌نما هستند، درحالی‌که در زبان فارسی تکواژهای near و abov طبق تقسیم‌بندی جورج یول باید جزء تکواژهای آزاد واژگانی باشند. پس نمی‌توان گفت قواعد هر زبان حتی برای خود آن زبان صددرصد صادق باشد.

هرچند پذیرش این امر، که ضمایر متصل جزء تکواژهای آزاد قاموسی‌اند با تعریف تکواژ قاموسی در تضاد است، اما چاره‌ای جز این نیست که بپذیریم این تکواژها در تعریف جامع و مانع تکواژ قاموسی قرار نمی‌گیرند و معمولاً آن‌چه را در تعریف نمی‌گنجد می‌توان به‌عنوان استثنا پذیرفت.

پس ضمایر متصل جزء تکواژهای آزادند، چون می‌توانند جانشین اسمی شوند و قاموسی‌اند چون هسته معنایی دارند و واژه‌ی مستقل هستند چون دارای مفهوم مستقل‌اند. هرچند به ظاهر از نظر ساختار غیر مستقل‌اند.[1]

زیرنویس

۱. تقسیم‌بندی دیگری که فرشته مؤمنی در کتاب خود آورده است نیز جالب توجه است. ایشان در تقسیم انواع تکواژ وابسته به سه دسته اشاره می‌کند که عبارت‌اند از: ۱ـ اشتقاقی، ۲ـ تصریفی، ۳ـ نحوی و اصطلاح واژه بست را برای تکواژهای وابسته نحوی می‌آورد. بنابراین ندا در خدایا، الف «ش» در کتابش، «ی» نکره، کسره «ی» اضافه، ضمایر متصل و مخفف فعل ربطی از انواع تکواژهای وابسته‌ی نحوی‌اند و اغلب حالت‌دهنده هستند. هرچند این تقسیم‌بندی جزئی‌تر است و از آن‌جا که اساس کار دبیرستان نیست از بحث بیش‌تر درباره‌ی آن خودداری می‌شود.

منابع و مآخذ

۱. اکبری، فریدون و دیگران، کتاب معلم، راهنمایی تدریس زبان فارسی(۱)، ناشر شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، ۱۳۸۰
۲. حق‌شناس، علی‌محمّد و دیگران، زبان فارسی(۳)، سال سوم آموزش متوسطه، چاپ ۱۳۸۳
۳. عمرانی، غلامرضا، هاموند، سطی، زبان فارسی: راهبردهای یاددهی- یادگیری انتشارات اندیشه‌سازان، چاپ ۱۳۸۱
۴. غلامعلی‌زاده، خسرو، ساخت زبان فارسی، احیای کتاب، ۱۳۷۴
۵. فالر، راجر و دیگران، زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمه‌ی مریم خوزان، حسین پاینده، نشر نی، چاپ ۱۳۶۹
۶. فرامکین، ویکتوریا و دیگران، درآمدی بر زبان‌شناسی همگانی، ترجمه‌ی علی بهرامی، نشر رهنما، چاپ ۱۳۷۶
۷. مؤمنی، فرشته، دستور زبان فارسی(۱) درس‌نامه‌ی دانشگاهی، دانشگاه آزاد نوشهر، چالوس
۸. نجفی، ابوالحسن، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، انتشارات نیلوفر، چاپ ۱۳۷۴
۹. یول، جورج، نگاهی به زبان، ترجمه‌ی نسرین حیدری، انتشارات سمت، چاپ ۱۳۷۴

آیا اضافه‌ی تشبیهی همیشه تشبیه بلیغ است؟

چکیده

نویسندگان در این مقاله تلاش دارند، با آوردن نمونه‌های متعدّد، ثابت کنند که همه‌ی اضافه‌های تشبیهی تشبیه بلیغ نیستند بلکه فقط برخی از آن‌ها بلیغ‌اند و برخی دیگر نیستند.

کلید واژه‌ها

اضافه تشبیهی، ترکیب اضافی، تشبیه بلیغ، وجه شبه، ادات تشبیه

دکتر قاسم صحرایی و دکتر علی حیدری

استادیاران دانشگاه لرستان

تشبیه چهار رکن دارد: مشبه، مشبّه‌به، وجه شبه و ادات تشبیه. مشبه و مشبّه‌به طرفین تشبیه هستند و نمی‌توان آن‌ها را حذف کرد؛ برخلاف وجه شبه و ادات تشبیه که می‌توان یکی از آن‌ها یا هردو را در کلام نیاورد.

در کتب بیان فارسی و عربی تشبیهی را که وجه شبه و ادات تشبیه آن محذوف باشد تشبیه بلیغ نامیده‌اند (رک: شمیسا، بیان، ص۱۱۰؛ کزازی، بیان، ص۷۳؛ هاشمی، جواهرالبلاغه، ص۲۷۰؛ غلایینی، علوم البلاغه، ص۸۴-۸۳).

از سوی دیگر در کتب بیان، ذیل تشبیه بلیغ، از اضافه‌ی تشبیهی سخن گفته‌اند (ثروتیان، بیان در شعر فارسی، ص۵۶؛ غلایینی، علوم البلاغه، ص۸۴).

سیروس شمیسا گفته است: «اضافه‌ی تشبیهی، تشبیهی است که در آن مشبه و مشبّه‌به به هم اضافه شده باشند و در این صورت ادات تشبیه و وجه‌شبه محذوف است... به این گونه تشبیه در علم بیان تشبیه بلیغ می‌گویند» (شمیسا، بیان، ص۱۱۰).

میرجلال‌الدین کزازی هم گفته است: «تشبیه رسا (بلیغ) تشبیهی است که مانروی (وجه شبه) و مانواز (ادات تشبیه) هیچ یک در آن آورده نشده باشند... گاه تشبیه رسا در آمیغی برافزوده (ترکیب اضافی) به‌کار برده می‌شود؛ بدان سان که یکی از دو سوی تشبیه به دیگری برافزوده می‌گردد. این آمیغ همان است که در دستور زبان آن را «اضافه‌ی تشبیهی» می‌خوانند (کزازی، بیان، ص۷۳).

بدیهی است، تشبیه بلیغ همیشه به‌صورت ترکیب اضافی نیست؛ بلکه می‌تواند به‌صورت غیراضافی و اسنادی نیز به‌کار رود (شمیسا، بیان، ص۱۱۰).

اما پرسش ما این است که آیا همه‌ی اضافه‌های تشبیهی، تشبیه بلیغ‌اند؟ یا فقط برخی اضافه‌های تشبیهی تشبیه بلیغ هستند و برخی هم بلیغ نیستند؛ هم‌چنان که برخی تشبیه‌های بلیغ، اضافه‌ی تشبیهی هستند و برخی هم نیستند. بدان‌سان که میان تشبیه بلیغ و اضافه‌ی تشبیهی نسبت عموم و خصوص مِن‌وجه برقرار باشد.

به‌نظر می‌رسد در کتب بیان راجع به این موضوع تأمل و درنگ کافی نشده است؛ چه، به‌گونه‌ای از اضافه‌ی تشبیهی سخن گفته‌اند که گویی تردیدی در بلیغ بودن آن تشبیهات و محذوف بودن وجه شبه و ادات تشبیه آن نداشته‌اند.

در یکی از کتب بیان آمده است: «اضافه‌ی تشبیهی را به‌اعتبار حذف وجه شبه و ادات تشبیه، می‌توان جزو تشبیهات بلیغ به‌شمار آورد...: فراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگسترد و دایه‌ی ابر بهاری را...» (ثروتیان، بیان در شعر فارسی، ص۵۶).

مثالی که در کتاب اخیر برای اضافه‌ی تشبیهی و تشبیه بلیغ آورده شده جملاتی است از مقدمه‌ی گلستان سعدی. همین جمله‌ها در کتاب «آرایه‌های ادبی» سال سوم متوسطه (ص۳۴) نیز برای خودآزمایی درس تشبیه بلیغ و اضافه‌ی تشبیهی نقل شده است. به زعم مؤلفان آن کتب، ترکیب‌های «فراش باد» و «دایه‌ی ابر» تشبیه بلیغ و اضافه‌ی تشبیهی‌اند. اما آیا واقعاً همین گونه است و وجه شبه و ادات تشبیه در این ترکیب‌ها محذوف است؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها بهتر است منظور از وجه شبه را روشن کنیم. در

تعریف وجه شبه گفته‌اند: «وجه شبه، شباهت بین مشبه و مشبّه‌به است» (شمیسا، بیان، ص۹۵)؛ «مانروی (وجه شبه) پیوندی است که ماننده را به مانسته می‌پیوندد.» (کزازی، بیان، ص۴۰)؛ «وجه شبه، معنا و خصوصیتی است که اشتراک طرفین در آن مورد نظر باشد، خواه این اشتراک امری حقیقی باشد و خواه تخیلی» (شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، ص۶۶).

در نمونه‌ای که نقل شد، ترکیب «فراش باد» اضافه‌ی تشبیهی است؛ فراش که مشبّه‌به است به باد که مشبه است اضافه شده است. آیا «فرش بگسترد» وجه شبه این تشبیه نیست؟ به تعبیر دیگر آیا «گسترانده‌ی فرش بودن» معنایی نیست که باد و فراش در آن اشتراک دارند؟ در ترکیب «دایه‌ی ابر» هم «پرورد» (پرورانده بودن) وجه شبه است.

پس برخلاف نظر برخی شارحان گلستان (هم‌چون محمد خزائلی و حسن انوری) ترکیبات فراش‌باد و دایه‌ی ابر در جملات آغازین گلستان تشبیه بلیغ نیستند. باید اضافه کرد فقط در تشبیه بلیغ نیست که مشبه و مشبّه‌به می‌توانند به صورت مضاف و مضاف‌الیه به کار روند و ترکیب اضافی بسازند، بلکه در تشبیه غیر بلیغ هم این اتفاق می‌تواند بیفتد. بنابراین اضافه‌ی تشبیهی همیشه تشبیه بلیغ نیست.

برای روشن شدن موضوع می‌توان به نمونه‌های ذیل، که در همه‌ی آن‌ها مشبه و مشبّه‌به به صورت مضاف و مضاف‌الیه (اضافه‌ی تشبیهی) به کار رفته‌اند، توجه کرد ولی وجه شبه نیز در کلام وجود دارد:

رخش تو را برآخُر سنگین روزگار
برگ گیا نه و خر تو عنبرین چرا

(خاقانی، ص۱۵)

ترکیب «آخُر سنگین روزگار» اضافه‌ی تشبیهی است و سنگین وجه شبه است. سنگین در نسبت با آخُر در معنی «از جنس سنگ» و در نسبت با روزگار به معنی «جای بی‌آب‌وعلف و خشک» است.

مریم بکر معانی را منم روح‌القدس
عالم ذکر معالی را منم فرمانروا

(خاقانی، ص۱۷)

ترکیب «مریم بکر معانی» اضافه‌ی تشبیهی است. معانی در بکر بودن به مریم تشبیه شده است.

چون فلاطون خم‌نشین شراب
سرّ حکمت به ما که گوید باز

(حافظ، ص۲۳۳)

شراب در خم‌نشینی به افلاطون تشبیه شده است.

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو

(حافظ، ص۳۱۶)

فلک در سبز بودن به مزرع تشبیه است.

بیا که ترک فلک خوان روزه غارت کرد
هلال عید به دور قدح اشارت کرد

(حافظ، ص۱۶۳)

فلک در غارتگری به ترک تشبیه شده است.

گنج عزلت که طلسمات عجایب دارد
فتح آن در نظر رحمت درویشان است

(حافظ، ص۱۲۰)

عزلت در داشتن طلسمات عجایب به گنج تشبیه شده است.

گنج عشق خود نهادی در دل ویران ما
سایه‌ی دولت بر این گنج خراب انداختی

(حافظ، ص۳۳۱)

در ویرانه بودن وجه شبه عشق و گنج است.

تا گنج غمت در دل ویرانه مقیم است
همواره مرا کوی خرابات مقام است

(حافظ، ص۱۱۸)

مقیم بودن در ویرانه وجه شبه غم و گنج است.

صافی است جام خاطر در دور آصف عهد
قم فاسقنی رحیقاً اصفی من الزلال
(حافظ، ص۳۵۰)

خاطر در صافی بودن به جام تشبیه شده است.

هم گلستان خیالم ز تو پرنقش و نگار
هم مشام دلم از زلف سمن سای تو خوش
(حافظ، ص۲۴۶)

خیال در پرنقش و نگار بودن به گلستان تشبیه شده است.

گر باد فتنه هر دو جهان را به هم زند
ما و چراغ چشم و ره انتظار دوست
(حافظ، ص۱۲۵)

«هر دو جهان را به هم زند» وجه شبه فتنه و باد است.

شوخی مکن که مرغ دل بی قرار من
سودای دام عاشقی از سر به در نکرد
(حافظ، ص۱۶۸)

دل در بیقراری به مرغ تشبیه شده است.

مرا از اختر دانش چه حاصل
که من تاریکم او رخشنده اجزا
(خاقانی، ص۲۴)

دانش در رخشنده اجزا بودن به اختر تشبیه شده است.

برکش ای مرغ سحر نغمه ی داودی باز
که سلیمان گل از باد هوا باز آمد
(حافظ، ص۱۸۸)

گل در «باز آمدن از باد هوا» به سلیمان تشبیه شده است.

مهره کش رشته ی یکتای عقل
روشنی دیده ی بینای عقل
(نظامی، مخزن‌الاسرار، ص۳)

عقل در یکتا بودن به رشته تشبیه شده است.

تا به حَمَل تخت ثریا زده
لشکر گل خیمه به صحرا زده
(نظامی، مخزن‌الاسرار، ص۱۶)

گل در «خیمه به صحرا زدن» به لشکر تشبیه شده است.

نتیجه:

با توجه به شواهدی که نقل کردیم، به این نتیجه رسیده‌ایم که همه‌ی اضافه‌های تشبیهی، تشبیه بلیغ نیستند، بلکه فقط برخی اضافه‌های تشبیهی تشبیه بلیغ‌اند؛ هم‌چنان که برخی تشبیه‌های بلیغ، اضافه‌ی تشبیهی هستند و برخی هم نیستند. بدان سان که میان تشبیه بلیغ و اضافه‌ی تشبیهی نسبت عموم و خصوص مِن وجه برقرار است.

به بیان دیگر، فقط در تشبیه بلیغ نیست که مشبه و مشبه‌به می‌توانند به صورت مضاف و مضاف‌الیه به‌کار روند و ترکیب اضافی بسازند، بلکه در تشبیه غیر بلیغ هم این اتفاق می‌تواند بیفتد. بنابراین اضافه‌ی تشبیهی همیشه تشبیه بلیغ نیست.

منابع و مآخذ

۱. انوری، حسن، گزیده‌ی گلستان سعدی، مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه پیام‌نور، چاپ هفتم، ۱۳۷۷
۲. ثروتیان، بهروز، بیان در شعر فارسی، انتشارات برگ، چاپ اول، ۱۳۶۹
۳. حافظ شیرازی، دیوان، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جریزه‌دار، انتشارات اساطیر، چاپ پنجم، ۱۳۷۴
۴. خاقانی شروانی: دیوان، تصحیح و تعلیقات ضیاءالدین سجادی، انتشارات زوار، چاپ سوم، ۱۳۶۸
۵. خزائلی، محمد، شرح گلستان سعدی، انتشارات جاویدان، چاپ هشتم، ۱۳۶۸
۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، انتشارات آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۰
۷. شمیسا، سیروس: بیان، انتشارات فردوس، چاپ اول، ۱۳۷۰
۸. غلایینی، مصطفی، علوم‌البلاغه، مرکز نشر فرهنگی رجا، چاپ سوم، ۱۳۶۹
۹. فرشیدورد، خسرو، در گلستان خیال حافظ، انتشارات بنیاد نیکوکاری نوریانی، چاپ اول، ۲۵۳۷
۱۰. نظامی گنجوی، مخزن‌الاسرار، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، نشر قطره، چاپ سوم، ۱۳۷۸
۱۱. هادی، روح‌الله، آرایه‌های ادبی سال سوم نظام جدید آموزش متوسطه؛ شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۷۹
۱۲. هاشمی، احمد، جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع، مرکز النشر التابع لمکتب الاعلام‌الاسلامی، طبع السادسه ۱۴۱۷ق/۱۳۷۵ش.

تلخ و شیرین زبان فارسی

چکیده

نویسنده در این مقاله مطالبی درباره‌ی محتوای کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی متوسطه، به خصوص دستور زبان فارسی، بیان کرده و معتقد است بعضی از همکارانش در کشور، اشعار و متون قدیم را دست مایه‌ی آموزش دستور زبان فارسی امروز قرار داده‌اند و در نتیجه شیرینی ادب فارسی و روانی زبان فارسی معیار را در کام دانش‌آموزان تلخ کرده‌اند.

کلید واژه‌ها

ادبیات فارسی، زبان فارسی، دستور زبان، نگارش، دستور تاریخی

کتاب «زبان فارسی» دوره‌ی متوسطه از چهار مقوله‌ی زبان‌شناسی، نگارش، املا و دستور تشکیل شده است. بررسی هر یک از آن‌ها نیازمند بحث گسترده و صفحات بسیاری است که در این نوشته‌ی مختصر نمی‌گنجد. جا دارد ما معلمان از علم جدید زبان‌شناسی و مطرح شدن آن در دوره‌ی متوسّطه به خوبی یاد کنیم و به برنامه‌ریزان و مؤلفانی که به این مقوله‌ی مهم توجه داشته‌اند، دست‌مریزاد بگوییم. اما سایر مقوله‌ها:

آیا انشای سه تا پنج سطری در یک ربع ساعت کلاس در توصیف معلّم/پنجره/باران/و... از زبان و قلم یک شاگرد بهتر از انجام آن در منزل توسط دیگران نیست؟

آیا املاک در انتخاب و گزینش صحیح کلمات در دیدن شکل صحیح کلمه، اشتقاق و هم‌خانواده‌ی آن‌ها نیست و آیا پی‌بردن به معنی کلمه در ساعت درس املا بهترین شکل مورد نظر (بیان گروه کلمه) نمی‌تواند باشد؟

آیا دستورزبان این کتاب که به توصیف ساختاری فارسی معیار امروز اختصاص یافته است، نه به فارسی محاوره یا عامیانه و نه به شعر و متون روزگار گذشته، نشانه‌ی پویایی این مقوله نیست؟

مگر نه این است که زبان عصر ما، زبان عصر حافظ، سعدی، غزّالی، فردوسی و... نیست؟ اگر علاقه‌ی به این بزرگان در وجود ماست، که یقیناً چنین است به برکت زبان فاخر و ادبی آن است. ما می‌توانیم برای هر یک از این عالمان ادب ساعت‌ها در درس ادبیّات فارسی، که خود یک درس مجزّا و دو ساعت در هفته را شامل می‌شود و کتاب مستقلی دارد، سخن‌ها بگوییم و وقت صرف نماییم. امّا کتاب زبان فارسی برای بهره‌گیری از زبان معیار و مهارت‌های آن است. زبانی که در مجامع عمومی و رسمی، آموزشگاه‌ها و دانشگاه‌ها رایج است.

منصور صالح‌نیا

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

و دبیر دبیرستان های شهر رشت

وقتی ملاک و معیار، از این کتاب در تدریس کتاب زبان فارسی و آزمون سراسری به‌طور کامل مشخّص است چرا در تدریس و طرح سؤال به غیرمصوب عمل کنیم و به‌ویژه دانش‌آموزان را، که تمام همّ‌وغم ما آموزش آنان است، به‌چیز دیگری سوق دهیم و سخن شیرین فارسی را در کام آنان تلخ کنیم؟

آیا با این‌که در مقدمه‌ی این کتاب، توضیحات لازم درباره‌ی علم «دستور»، به‌طور اخص آمده است، چرا به‌دلیل اُنس بیش‌تر ما معلّمان به دستور سنّتی، شاگردان خود را با شعر و تجزیه و ترکیب (نوع، نقش یا حالت کلمه) و تعداد جمله و... عادت دهیم و درگیر کنیم؟

با مروری به سؤالات آزمون سراسری دانشگاه‌ها، به‌ویژه آن‌چه از سوی سازمان سنجش و آموزش کشور انتشار می‌یابد، بهتر می‌توان در این‌باره قضاوت نمود.

به‌عنوان نمونه، در این‌جا به سؤالات زبان فارسی آزمون سراسری سال ۸۶، در گروه‌های آزمایشی ۱ تا ۵ (ریاضی، هنر، تجربی، زبان و انسانی) می‌پردازیم (از هر گروه آزمایشی فقط متن سؤال به‌عنوان شاهد مثال ذکر می‌شود):

✿ گروه آزمایشی علوم ریاضی و فنی:

نمودار درختی عبارت زیر، کدام است؟ «از مقایسه‌ی ساده‌ی اشعار منوچهری با تصاویر موجود در دیوان‌های عصر او و دوره‌های بعد از او، میزان تجربه‌های حسّی او به‌خوبی احساس می‌شود. »/ کدام عبارت نیاز به ویرایش دارد؟/ در متن زیر به ترتیب، چند واژه و چند تکواژ وجود دارد؟/ در کدام عبارت همه‌ی واژه‌های «مشتق، مرکب و مشتق- مرکب» وجود دارد؟

✿ گروه آزمایشی هنر:

نمودار درختی عبارت زیر کدام است؟ «در حوزه‌ی صُوَر خیال منوچهری، تشبیه استعاره و تشخیص به صورت‌های گوناگون عرصه‌ای فراخ دارد. »/ کدام عبارت نیاز به ویرایش دارد؟/ در کدام یک از عبارات واژه‌های «مرکب و مشتق- مرکب» وجود دارد؟/ عبارت «اوج و حضیض حکومت مسعود از همه عبرت‌انگیزتر است. در اوّل چیزی که هست، کام‌یابی و پیشرفت است و در پایان، موانع و سختی‌ها بر او می‌تازند. » به‌ترتیب چند تکواژ و چندواژه است؟

✿ گروه آزمایشی علوم تجربی:

نمودار عبارت زیر کدام است؟ «پژوهشگران، دل‌بستگی حکیم فردوسی به سرودن شاهنامه، این میراث ارزشمند ادبی را برخاسته از پیوند روحی و تربیت خانوادگی این شخصیت بارز ادبی دانسته‌اند. »/ در همه‌ی عبارات زیر به‌جز عبارت..... شاخص به‌کار رفته است. / در متن زیر چند واژه‌ی «مشتق، مرکب و مشتق- مرکب» وجود دارد؟/ عبارت: «غالب مورّخان و پژوهشگران نوشته‌اند که وی کور مادرزاد بود، اما در اشعار وی نشانه‌هایی است که به احتمال در روزگار جوانی بینا بوده است. »، به ترتیب چند تکواژ و چند واژه است؟

*** گروه آزمایشی زبان:**

نمودار عبارت: «سخنان دل‌انگیز و شورآفرین جاری بر زبان بعضی از شعرا، نمایانگر قدرت بی‌چون‌وچرای آن‌ها در تصویر حوادث و زنده جلوه دادن داستان شده است.» کدام است؟ / کدام عبارت نیاز به ویرایش دارد؟ / در کدام عبارت، هسته‌ی گروه اسمی «مشتق-مرکب» است؟ / عبارت «در عصر جدید به شیوه‌ی اروپایی از یک سو نثر ابداعی و تخیّلی نوشته شد و از سویی در نثرهای دیگر چون مقاله و تحقیق، استدلال و دقت‌نظر راه یافت.» به ترتیب چند تکواژ و چند واژه است؟

*** گروه آزمایشی علوم انسانی:**

در همه‌ی عبارات به جز عبارت..... واژه‌های «مشتق، مرکب و مشتق-مرکب» به کار رفته است. / تعداد تکواژها و واژه‌های عبارت زیر به ترتیب کدام است؟ «کتاب‌های خاطرات برحسب زمینه‌ی ذهنی و طرز تفکّر و نظرگاه و سلیقه‌ی نویسنده، طبیعت و جلوه‌ی متفاوت دارد.» / نمودار درختی عبارت زیر کدام است؟ «بی‌گمان، منوچهری در مسمّط معروف خود با توجه به کاربرد کلمات، رابطه‌ی میان تصوّر خزان و آواز برگ‌های خشک را در ذهن شنونده در می‌یابد.» / معنای «شد» در همه‌ی ابیات به جز بیت... یک‌سان است (دستور تاریخی)

آیا در کتاب زبان فارسی در سه سال پی‌درپی (اوّل تا سوم غیرانسانی) بیتی از شاعران یا نثر گذشتگان، به‌عنوان نمونه یا شاهد مثال دیده‌ایم؟ تنها نثر قدیم یا شعری در کتاب سال سوم انسانی مشاهده می‌شود در چارچوب آشنایی با دستور تاریخی است نه دستور معیار.

بنابراین، بهتر است که ما دبیران زبان و ادبیّات فارسی، خود را با این کتاب هماهنگ نماییم نه این‌که از دانش‌آموزان بخواهیم که آن‌ها خود را با نظرات قدیمی و آموخته‌های پیشین‌مان سازگار نمایند و با پرسش‌هایی غیر از آن‌چه در چارچوب مصوب کتاب درسی (زبان فارسی) است، ذهنشان را پر کنیم.

در این جا لازم می‌دانم در تأیید و تکمیل گفته‌ام، به ذکر چند نمونه از سؤالاتی، که در برخی آموزشگاه‌ها برای دانش‌آموزان مطرح گردیده است، بپردازم:

*** عبارت‌های زیر چند جمله است؟**

الف) ده روزه مهر گردون افسانه است و افسون

ب) آسایش دوگیتی تفسیر این دو حرف است

با دوستان مروت با دشمنان مدارا

*** در بیت «درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد**

نهال دشمنی برکن که رنج بی‌شمار آرد»

چند نهاد پیوسته‌ی تهی دیده می‌شود؟

*** در مصراع «دام سخت است مگر یار شود لطف خدا» نوع نهاد را معلوم سازید.**

*** نوع وابسته‌های پیشین و پسین اسم را مشخص کنید.**

الف) نگفتی که قبله است راه حجاز

چرا کردی امروز از این‌سو نماز؟

ب) عجب صبری خدا دارد!

ج) ناگهان نوری از شرق تابید

*** در مصراع‌های زیر نهاد و گزاره را مشخص کنید.**

الف) ثبت است بر جریده‌ی عالم دوام ما

ب) چون سرآمد دولت شب‌های وصل

*** در مصرع «زهر هجری چشیده‌ام که مپرس» جمله‌ی دوم چند جزئی است؟**

*** بیت «حلاّج بر سردار این نکته خوش سر آید/ از شافعی نپرسند امثال این معمّا» از چند گروه تشکیل شده است؟**

*** در بیت زیر، چند نهاد جدای محذوف دیده می‌شود؟**

«دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت

رخت بر بندم تا ملک سلیمان بروم»

*** زمان و نوع افعال را معلوم سازید.**

الف) دل می‌رود ز دستم صاحبدلان خدا را

ب) مانده‌ام در جهان و آخر کار

*** نقش دستوری واژه‌های زیر را بنویسید و عنوان نمایید جملات زیر چند جزئی هستند؟**

الف) داد معشوقه به عاشق پیغام

که کند مادر تو با من جنگ

ب) شرط عاشق شدن آن است که مجنون باشی

*** بیت زیر را به دقت بخوانید و به پرسش‌های آن پاسخ دهید.**

گفتم ببینمش مگرم درد اشتیاق

ساکن شود، بدیدم و مشتاق‌تر شدم

الف) عبارت چند جمله دارد؟

ب) نقش دستوری «مشتاق‌تر» و «ش» در «ببینمش» چیست؟

ج) عبارت از چند گروه اسمی تشکیل شده است؟

د) در مصراع دوم نهاد و نوع آن و گزاره را معلوم سازید.

نگارنده، در پایان، با توجّه به تدریس و تجربه‌ی چندساله‌ی خود، می‌خواهم به این نتیجه برسم که این کتاب برای دانش‌آموزان نه تنها شیرین بلکه لذت‌بخش است؛ فقط باید دید خود را نسبت به آن تغییر دهیم و یا دست‌کم در هنگام تدریس، از روش‌های متنوع استفاده کنیم تا مطالب برایشان بهتر جلوه کند و مفید واقع شود.

تشبیهات طنزآمیز

چکیده

تشبیه، به‌عنوان یکی از صورت‌های خیال‌انگیز، همواره در آرایش کلام به‌کار رفته است و گویندگان برای ارتقای سطح هنری کلام خود از آن بهره گرفته‌اند. اما تشبیهاتی نیز وجود دارد که به‌جای ارتقای سطح هنری کلام، موجب تنزل آن می‌شود. دسته‌ای از این تشبیهات را می‌توان در مقوله‌ی تشبیهات طنزآمیز بررسی کرد.

کلید واژه‌ها

تشبیه، مطایبه، تشبیه طنزآمیز، اغراق، تعالی، انحطاط

معصومه افشار

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

دبیر دبیرستان‌های میانرود ساری

هنرمند با معکوس کردن واقعیت، نگاه و شناخت خود را از جهان بیان می‌کند. این تصویر معکوس از واقعیت، شکل‌های مختلفی دارد. «مطایبه» یکی از این اشکال است. مطایبه دنیای واقعیت‌های معکوس است؛ دنیایی است که واقعیت و ضد آن به همراه هم می‌آیند؛ بینشی است که در آن جمع بین دو نقیض واقعیت و ضد آن امکان‌پذیر شده است.

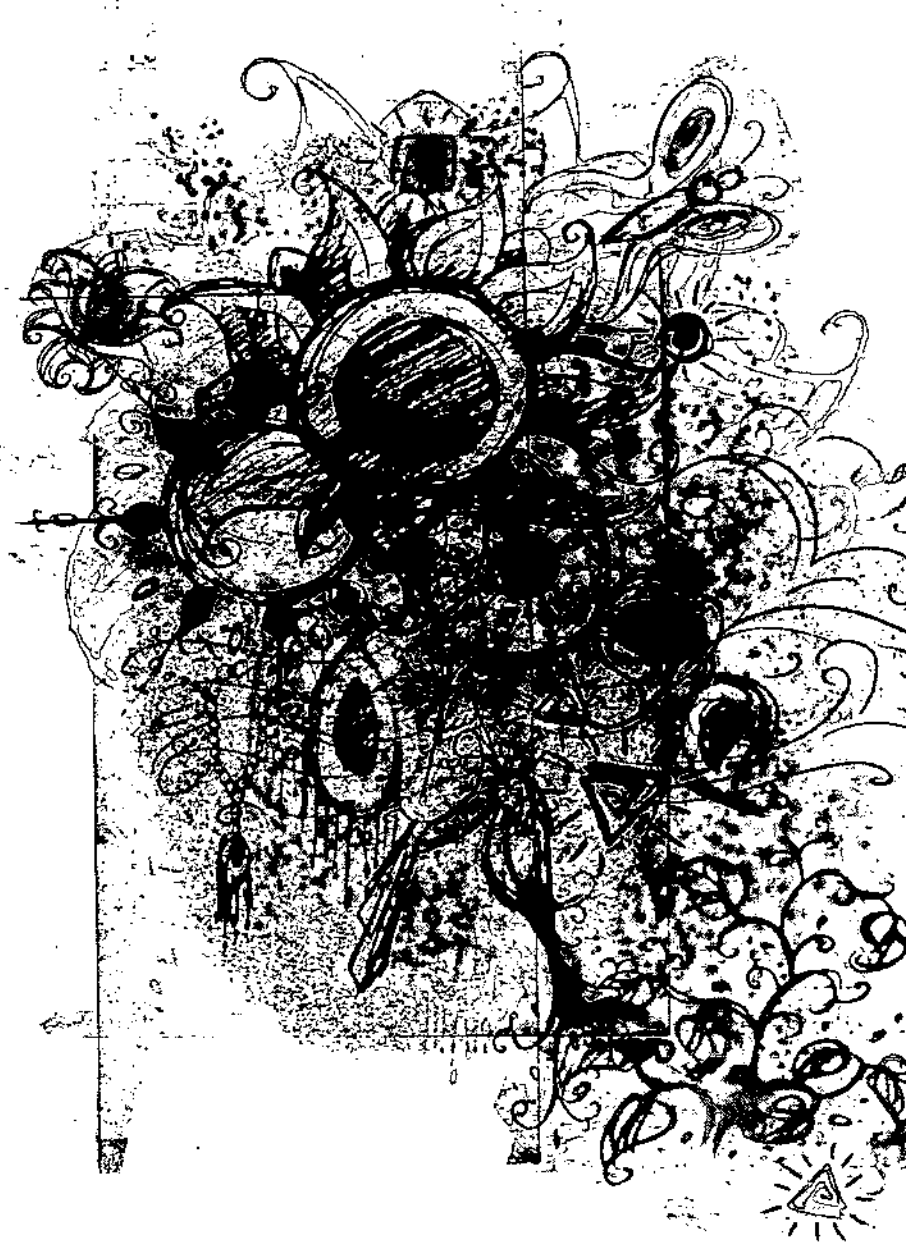
هرگاه هدف، ویران کردن و نشان دادن به قصد اصلاح باشد، مطایبه وارد مقوله‌ی «طنز» می‌شود. ادب‌شناسان و طنزپردازان تعاریف متعددی از طنز ارائه کرده‌اند. از جمله تعریفی است، که در کتاب مفلس کیمیافروش آمده که به آن‌چه در این مقاله بدان پرداخته شده نزدیک‌تر است: «طنز عبارت است از تصویر هنری اجتماع نقیضین» (ص۵۱). در مرکز تمامی طنزهای ادبی نوعی اجتماع نقیضین یا ضدین محسوس است. هرقدر این تضاد و تناقض آشکارتر و گوینده در تصویر اجتماع آن‌ها موفق‌تر باشد، طنز به حقیقت هنری‌اش نزدیک‌تر می‌شود.

از این دیدگاه، ناسازگاری صفت‌محوری همه‌ی طنزهاست. طنز محصول برخورد دو تلقی ناسازگار است. نوعی پیوند ناگهانی است میان ایده‌هایی که پیش از آن تصور نمی‌رفت هیچ ربطی به همدیگر داشته باشند.

طنز بیانی است هنرمندانه که می‌تواند اشک را به لبخند و درد را به شادی بدل کند. آن‌چه این بیان هنرمندانه را شکل می‌دهد، طرز برخورد طنزپرداز با موضوع است. طنزپردازان از شیوه‌های مختلفی برای طرح موضوع بهره می‌گیرند. یکی از برجسته‌ترین این شیوه‌ها، «تشبیه طنزآمیز» است.

تشبیه، به‌عنوان یکی از صورت‌های خیال‌انگیز، اگرچه در خلق تصاویر صرفاً زیبا در ادب فارسی فراوان به‌کار رفته است، اما کم نیستند شاعران و نویسندگانی که این عنصر را در بیان اندیشه و انتقال مفاهیم ذهنی خویش به‌کار برده و به ضرورت آفرینش یک تصویر زیبا و هنرمندانه توجهی نداشته‌اند. هم‌چنین شاعران و نویسندگان بسیاری نیز بوده‌اند که از تشبیه در طرح دیدگاه‌های طنزآمیز خود، صرفاً برای زشت‌تر و مضحک‌تر جلوه دادن آن‌چه توصیف می‌کنند، بهره گرفته‌اند. برای ارائه‌ی تعریفی دقیق‌تر از آن‌چه در این گفتار، «تشبیه طنزآمیز» نامیده می‌شود، ضمن مروری کوتاه بر تعاریف رایج تشبیه و ارکان آن، اجزای مشترک آن را با تشبیهات طنزآمیز مقایسه می‌کنیم.

الف) «بلاغت و شگفتی تشبیه، ناشی از پیوندی است که گوینده‌ی سخنور بین یک امر معمولی و یک امر عالی و خیالی و موجودی شگفت‌انگیز و ممتاز به بهترین تعبیر برقرار می‌کند و ما را از عرصه‌ای پست به پهنه‌ای متعالی می‌رساند» (معانی و بیان، ص۶۲). صفت ممتازی که به‌عنوان وجه شبه در نظر گرفته می‌شود در مشبّهٌ‌به باید بارزتر باشد. ذهن ما نیز این برتری و تعالی



مشبّهٌ‌به را پذیرفته است. حال اگر در تشبیهی این تناسب دگرگون شود و به جای برتری و تعالی، ابتذال و انحطاط مشبّهٌ‌به مورد نظر باشد، با طنز سروکار داریم. وجه شبه نیز، اگرچه در مشبّه جنبه‌ی ادعایی و اغراق‌آمیز می‌یابد، «اما در هر مورد همان صفتی است که منظور گوینده باشد. از این جهت است که در مورد مدح و ستایش یا هجو و نکوهش و هم‌چنین در مورد سخن جدّی یا کلام شوخی و فکاهی وجه شبه مختلف می‌شود» (فنون بلاغت...ص۲۲۸). مثال‌های زیر اختلاف وجه شبه را با وجود یکی بودن مشبّهٌ‌به بهتر توضیح می‌دهد:

نیرنگ چرخ چون گل رعنا در این چمن
خون دل از پیاله‌ی زر می‌دهد مرا

(دویست و یک غزل صائب، ص۴۹)

مشبّه: چرخ
مشبّهٌ‌به: گل (- رعنا)
وجه شبه: دورویی (با توجه به درون سرخ و بیرون زرد گل رعنا)[1]

قبای حسن فروشی تو را برازد و بس
که هم‌چو گل همه آیین رنگ و بو داری

(دیوان حافظ، ۸/۴۴۶)

مشبّه: تو
مشبّهٌ‌به: گل
وجه شبه: زیبایی

ب) مشبّهٌ‌به نیز ممکن است در موارد مختلف تغییر یابد؛ «مثلاً هرگاه قدّ و قامت کسی را در اعتدال، بلندی و راستی قامت به سرو تشبیه کنند نشان تعریف و ستایش، امّا اگر چنار و درخت تبریزی را مشبّهٌ‌به قرار دهند علامت مذمّت یا شوخی و مزاح است» (همان، ص۲۲۸) در مثال زیر شاعر هنگام ستایش از زیبایی دهان معشوق، آن را به غنچه مانند کرده است:

تشبیه دهانت نتوان کرد به غنچه
هرگز نبود غنچه بدان تنگ دهانی

(دیوان حافظ، ۳/۴۷۵)

مشبّه: دهان
مشبّهٌ‌به: غنچه
وجه شبه: زیبایی و تناسب

دهان (مشبّه انسانی)، به مشبّهٌ‌به غیر انسانی مانند شده است و صفت ادعایی مشترک، تعالی و ارتقای سطح زیبایی مشبّه را در پی دارد. اما در نمونه‌ی زیر مشبّهٌ‌به موجب تنزل سطح مشبّه شده است:

مدام منجلاب دهانش باز می‌شد و بسته می‌شد و از پشت سنگر آرواره و از لابه‌لای برج و باروی ویران دندان‌های سیاه و کرم‌خورده‌اش شلیک فحش و ناسزا بود که... به سر و صورت بقال بینوا می‌بارید.
(سروته یک کرباس، ج۲، ص۷)

مشبّه: دهان
مشبّهٌ‌به: منجلاب
وجه شبه: پلیدی و زشتی (در نکوهش سخنان زشتی که بر زبان می‌آید، دهان به منجلاب مانند شده است.)

بنابراین، درمی‌یابیم وجه شبه و مشبّهٌ‌به ممکن است به‌جای آن‌که زیبایی، تعالی و برتری مشبّه را بیان کنند، بیانگر انحطاط و ابتذال مشبّه شوند و خلاف آن‌چه را که ذهن مخاطب از تشبیه انتظار دارد، عرضه کنند. گوینده‌ی سخنور، در تشبیه ادبی، یک تابلوی زیبا و هنرمندانه در برابر چشمان ما ترسیم می‌کند، اما شاعر و نویسنده‌ی طنزپرداز با زیرکی و ظرافت خاصّی، تصویر اصلی را در ذهن ما معکوس و دگرگون جلوه می‌دهد.

یک تن از مجلسیان...، که زیاد این طرف و آن طرف می‌دوید و نخود هر آشی بود، چون متوجه بی‌اعتنایی امیر گردید خود را بوزینه‌وار به میان انداخت و با چنان صدایی، که گویی صدای توپ است که از سوراخ شیر سماوری بیرون می‌آید، آواز برداشت... (قصه‌ی ما به سر رسید، ص۲۹۳)

ج) تشبیه، ارائه‌ی تصویری خیال‌انگیز از مشبّه است. این تصویر خیال‌انگیز، همواره با اغراق همراه است. در تشبیهات ادبی، جهت این اغراق متعالی و مثبت است اما در تشبیهات طنزآمیز، منفی و کاهنده.

طنزپرداز با این روش، معنی خُرد را بزرگ می‌گرداند و معنی بزرگ را خرد؛ نیکو را در خلعت زشت باز می‌نماید، و زشت را در صورت نیکو. به‌عبارت دیگر، همه‌ی تناسب‌ها و نظم‌های رایج و مورد انتظار را درهم می‌ریزد:

بر جمله‌ی این محسّنات، عینکی را باید افزود که به مدد مقادیری سیم و طناب به لاله‌ی گوش پیوسته و هم‌چون سوارکاری ناشی بر زین دماغ آن بزرگوار مستقر گشته است (طنزآوران امروز ایران، صص ۲۷۱-۲۷۲)

در تشبیهات ادبی، مخاطب از همانندی‌های پیش‌بینی نشده‌ای که در ساختمان تشبیه کشف می‌کند، لذت می‌برد. اما گوینده‌ی طنزپرداز، جهت این همانندی‌ها را تغییر می‌دهد و البته این تغییر جهت در کلام، موجب شگفتی خواننده و لذت هنری او می‌گردد و نه صرفاً ادعای همانندی میان دو یا چند چیز. در نمونه‌ی زیر:

[رئیس انجمن...] لحظه به لحظه خاموش می‌ماند و از پس آن عینک دودی کذایی، نگاه نافذ خود را به گور دبیر آفاق می‌دوخت و از بطون توبره‌ی ابتکار، مانند مارگیران معرکه گیر... ابیات آبدار بیرون می‌انداخت (آسمان و ریسمان، ص۲۶).

تشبیه ابتکار به توبره موجب تنزل سطح مشبّه شده و تشبیهی خلاف انتظار مخاطب پدید آورده است. هم‌چنین مفهوم ابداع و نوآوری (ابتکار)، با اضافه شدن به واژه‌ی توبره نقض می‌شود و اساس شکل‌گیری طنز در همین نکته نهفته است.

بنابر آن‌چه گفته شد، مهم‌ترین ویژگی تشبیهات طنزآمیز برهم زدن تناسب‌های رایج و مورد انتظار میان مشبّه و مشبّهٌ‌به است و اغلب، مشبّهٌ‌به در سطحی نازل‌تر از مشبّه ظاهر می‌شود. شالوده‌ی تشبیه طنزآمیز بر اغراق استوار است:

۱. **اغراق در تحقیر**. (بی‌ارزش کردن موضوع بحث، از طریق بد جلوه دادن قدّ و قامت یا شأن و مقام او): این جوان نمک‌نشناس را مانند موشی، که از خمره‌ی روغن بیرون کشیده باشند، بیرون انداختم. (شاهکارها، ج۲، ص۱۱۸)

۲. **اغراق در بزرگ‌نمایی**. (در توصیف یک تصویر زشت به گونه‌ای مبالغه‌آمیز و زشت‌تر از آن‌چه که هست):

غاز گلگونم لَخت لَخت و قطعةً بعدَ أخرىٰ طعمه‌ی این جماعت کرکس صفت شده و کأن لم یکن شیئاً مذکورا در گورستان شکم آقایان ناپدید گردید (شاهکارها، ج۲، ص۱۱۶).

مشبّه: شکم

مشبّهٌ‌به: گورستان

وجه شبه: نابود کردن و ازبین بردن

ارباب و نوکر همه مانند سگ نازی‌آباد خودی و بیگانه را می‌گرفتند و می‌گزیدند و می‌دریدند (قلتشن دیوان، ص۶۳).

وجه شبه: مزاحمت و آزار رساندن به دیگران[۲]

د) طنزپردازان غالباً مقولات مبتذل، زشت و کراهت‌آور را برای مقایسه برمی‌گزینند. در مقولات زشت، تصاویر حیوانات و حشرات رواج قابل ملاحظه‌ای دارد. بدین‌ترتیب ویژگی دیگر تشبیهات طنزآمیز، تقلیل صفات انسانی است. به‌این‌منظور، مشبّهٌ‌به معمولاً از میان حیوانات، حشرات یا اشیا برگزیده می‌شود، در حالی که مشبّه، انسان یا یکی از صفات و حالات اوست. صرف انتخاب مشبّهٌ‌به از میان حیوانات و اشیا ملاک طنزآمیز بودن تشبیه نیست، بلکه هرگاه ویژگی مشترک میان مشبّه و مشبّهٌ‌به صفتی مبتذل، زشت و کراهت‌آور باشد و هم‌چنین مشبّهٌ‌به صفات برجسته‌ی مشبّه را معکوس و دگرگون جلوه دهد، می‌توان نشانه‌های تشبیه طنزآمیز را در آن جست‌وجو کرد. در مثال:

دانا چو طبله‌ی عطار است، خاموش و هنرنمای (گلستان سعدی، ص۱۸۱).

مشبّه: انسان

مشبّهٌ‌به: غیر جاندار

وجه شبه: هنرنمایی در عین خاموشی

مقصود شاعر از همانندی دانا به طبله‌ی عطار، ستایش از شخص داناست، نه بیان شباهت‌های یک موجود زنده به چیزی بی‌جان برای نکوهش یا تمسخر او.

امّا در هریک از نمونه‌های زیر نویسنده می‌خواهد تصویری طنزآمیز با هدف نکوهش و تمسخر ارائه کند:

گردنش مثل گردن همان غاز مادر مرده‌ای بود که همان ساعت در دیگ مشغول کباب شدن بود... (شاهکارها، ج۲، ص۱۰۵)

مشبّه: انسان

مشبّهٌ‌به: حیوان

وجه شبه: لاغری و درازی (اغراق در تحقیر از طریق بدجلوه دادن هیات ظاهری مصطفی).

مصطفی به عادت معهود ابتدا مبلغی سرخ و سیاه شد و بالأخره صدایش مثل صدای قلبانی که آبش را کم و زیاد کنند از نی پیچ حلقوم بیرون آمد (شاهکارها، ج۲، ص۱۰۷).

مشبّه: انسان
مشبّهٌ‌به: غیر جاندار
وجه شبه: بریده‌بریده بودن و کم‌وزیاد شدن (اغراق در تحقیر و بد جلوه دادن اعمال و رفتار مصطفی، تغییر آهنگ صدای مصطفی در اثر خجالت و کم‌رویی هنگام سخن گفتن به‌صدای بریده‌بریده‌ی قلیان مانند شده است).

غاز گلگونم لَخت‌لَخت و قطعةً بعدَ أخرىٰ طعمه‌ی این جماعت کرکس صفت شده و کأن لم یکن شیئاً مذکورا در گورستان شکم آقایان ناپدید گردید (شاهکارها، ج۲، ص۱۱۶).

مشبّه: انسان
مشبّهٌ‌به: حیوان
وجه شبه: نابود کردن و ازبین بردن (اغراق در بزرگ‌نمایی).

مادرم شماتتم می‌کرد و می‌گفت به‌شتر افسار گسیخته می‌مانی... (طنزآوران امروز ایران، ص۱۰۰).

مشبّه: انسان
مشبّهٌ‌به: حیوان
وجه شبه: بی‌قیدی، بی‌توجهی و بی‌بندوباری (اغراق در بزرگ‌نمایی اعمال و رفتار).

باز همان صدای دل‌خراش [مکتب‌دار] به گوشم رسید که سیدمحمدعلی مشقت را بیاور... ترسان و لرزان مانند گنجشکی که به طرف حلقوم گشاده‌ی افعی شاخ‌داری روان باشد به جلو رفتم (سروته یک کرباس، ج۱، ص۵۲).

مشبّه: انسان
مشبّهٌ‌به: حیوان
وجه شبه: ظاهر ترسناک و خشم‌آلود (اغراق در بزرگ‌نمایی).

هدف نویسنده از کاربرد این تصاویر، تشبیه عوالم حیوانی برخی از مردم به زندگی جانوران و در نهایت انتقاد، استهزا و هشدار دادن است. طنزپرداز به کمک تصاویر حیوانات، مقاصد جاه‌طلبانه‌ی انسان را ـ که او به آن‌ها افتخار می‌کند ـ تحقیر می‌کند و از قدر و منزلت آن‌ها می‌کاهد و ارزش راستین آن‌ها را نمایان می‌سازد.

گاه ممکن است کنایات و تعبیرات عامیانه در ساختمان این تشبیهات، در جایگاه مشبّهٌ‌به قرار گیرند. این نمونه‌ها اگرچه ظاهراً تشبیه به شمار می‌آیند، اما بیش‌تر مفهومی کنایه‌آمیز دارند.

این جوان نمک‌نشناس را مانند موشی، که از خمره‌ی روغن بیرون کشیده باشند، بیرون انداختم (شاهکارها، ج۲، ص۱۱۸).

مثل موش: ظریف، ترسیده. مثل موش آب‌کشیده: به باران تصادف کرده و تر شده. (امثال و حکم، ص۱۴۹۱).

تشبیهات طنزآمیز، در برخی موارد ارزش انتقادی دارند:

مانند **فرفره‌ی کودکان**، که مدام به وزش باد می‌چرخد...، **قلتشن دیوان هم امروز** مشروطه بود فردا مستبد می‌شد، صبح به موی دموکرات قسم می‌خورد و هنوز آفتاب غروب نکرده بود که سنگ اعتدال را به سینه می‌زد... (قلتشن دیوان، ص۷۰).

دهان بی‌دندان اجل مانند لانه‌ی عقرب باز بود و چنان به‌نظر می‌آمد که باز مشغول فحش دادن است (قلتشن دیوان، ص۱۶۰).

گاه نیز در حد یک مقایسه‌ی کمیک باقی می‌مانند و برای بیان خنده‌دار رذایل اخلاقی یا تمسخر وضع چهره و لباس یا شیوه‌ی گفتار به‌کار می‌روند:

آقای فرنگی مآب ما با یخه‌ای به بلندی لوله‌ی سماوری که دود خط آهن‌های نفتی قفقاز تقریباً به همان رنگ لوله‌ی سماورش هم درآورده بود در بالای طاقچه‌ای نشسته و در تحت فشار این یخه، **که مثل کندی بود** که به گردنش زده باشند، در این تاریک روشنی غرق خواندن کتاب رُمانی بود (یکی بود و یکی نبود، ص۳۲).

[قلتشن دیوان]... نعره‌هایی از جگر می‌کشید که آدم تعجب می‌کرد چه‌طور حنجره‌اش پاره نمی‌شود، **مانند سماوری که از زور جوش و غلیان به حرکت آمده باشد** جلو می‌رفت و عقب می‌آمد و... فحش‌هایی از تنوره‌ی **حلقومش** بیرون می‌ریخت... (قلتشن دیوان، ص۷۴).

پی نوشت‌ها

۱. **معنی**: نیرنگ چرخ را ببین که مرا در جام زرین خون‌دل می‌دهد (در عین ناز و تنعم خون دل می‌خورم. دویست و یک غزل صائب، ص۴۹)
۲. **سگ نازی‌آباد**: به لحن توهین، کنایه از کسی که مزاحم مردم شود و به همه آزار رساند. (فرهنگ فارسی عامیانه، ص۹۱۶)

منابع و مآخذ

۱. پلارد، آرتور: طنز، ترجمه‌ی سعید سعیدپور، چاپ اول، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۸
۲. تجلیل، جلیل، معانی و بیان، چاپ هشتم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۶
۳. جمال‌زاده، سید محمدعلی، یکی بود و یکی نبود، چاپ اول، تهران، سخن، ۱۳۷۹
۴. ـــــــ، قلتشن دیوان، چاپ اول، تهران، سخن، ۱۳۷۹
۵. جوادی، حسن، تاریخ طنز در ادبیات فارسی، چاپ اول، تهران، کاروان، ۱۳۸۴
۶. حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان، چاپ اول، تهران، زوار، ۱۳۶۹
۷. حلبی، علی‌اصغر، تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلامی، چاپ اول، تهران، بهبهانی، ۱۳۷۷
۸. سعدی، مصلح‌الدین، گلستان، چاپ پنجم، تهران، ققنوس، ۱۳۶۸
۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا، مفلس کیمیافروش، چاپ دوم، تهران، سخن، ۱۳۷۴
۱۰. صلاحی، عمران، طنزآوران امروز ایران، چاپ هفتم، تهران، مروارید، ۱۳۸۱
۱۱. کریمی، امیربانو، دویست و یک غزل صائب، چاپ سوم، تهران، زوار، ۱۳۷۱
۱۲. نجفی، ابوالحسن، فرهنگ فارسی عامیانه، چاپ اول، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۸
۱۳. همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ سیزدهم، قم، نشر هما، ۱۳۷۶

لیسَ فی الدّار غیرنا الدّیّار

آخرین جمله‌ی منسوب به حسین بن منصور حلاّج

چکیده

پرداختن به مشهورترین یا آخرین جملات عرفا از آن جهت مهم است که باعث پدید آمدن رشته‌ی پر دامنه‌ای از تأویلات و تفسیرهای عرفانی، حکمی و کلامی در این شاخته شده است.

حلاج نیز از این ویژگی بی‌بهره نیست؛ طوری که علاوه بر قول مشهورش (اناالحق)، جملات دیگری هم به او نسبت داده‌اند و تفسیرهای فراوانی بر آن‌ها نگاشته‌اند. در این مقاله، به یکی از این جملات و سرچشمه‌ی آن پرداخته می‌شود.

کلید واژه‌ها

حلاج، آخرین جمله‌ی حلاج، لیس فی الدّار غیرنا الدّیّار، حسب الواجد افراد الواجدَ لَه، حسب الواحد افراد الواحد.

فیروز ولی‌زاده

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

علی‌بن عثمان هجویری (م. ۴۶۵) درباره‌ی آخرین سخن حلاج گفته است: «و معروف است که حسین‌بن منصور را بر دار کردند، آخرین سخنان وی این بود: حسب الواجد افراد الواجد له» (کشف المحجوب، ص۴۰۲) و عین القضات همدانی (م. ۵۲۵) آورده است: «... این مقام حسین منصور را مسلّم بود، آن‌جا که گفت: افراد الاعداد فی الوحده واحد...» «(تمهیدات، ص۲۹۵)؛ هم‌چنین روزبهان بقلی (م. ۶۰۶) آخرین جمله‌ی او را، «حسب الواحد، افراد الواحد» ذکر کرده است (شرح شطحیات، ص۲۵).

ابن‌یمین فریومدی (م. ۷۶۹) اولین کسی است که «لیس فی‌دار غیرنا الدّیّار» را به حلاج نسبت داده و آن را آخرین جمله‌ی حلاج قلمداد کرده است و قبل از او، ذکر این جمله، بی‌سابقه است؛ تا جایی که این جمله، در هیچ یک از فرهنگ‌های شرح اصطلاحات عرفانی، بیان نشده است.

فریومدی در آثارش، تنها سه بار به شخصیت حلاج نظر داشته است، دو بار در چیستان و بار سوم در یک دوبیتی تعلیمی که منظور ماست:

مُهر از سر دُرج راز بردار و بگوی
منصورِ چه می گفت سرِ دار، بگوی
از کس چه حجاب است برون آی ز پوست
دیّار تویی و بس در این دار بگوی

(دیوان اشعار فریومدی، ص۷۰۷)

مصراع آخر، در ادبیات فارسی، بی‌سابقه است و بعدها، ترجمه‌ی عربی‌اش هم، به حلاج نسبت داده شد. پس از فریومدی، قاسم انوار (م. ۸۳۷) ـ که در آثارش نگاه وسیع‌تری نسبت به حلاج موج می‌زند ـ به این جمله استناد کرده است:

الف) یارب آن حال چه حالی است که منصور مدام
بر سر دار همی گفت که در دار یکی است

(کلیات قاسم انوار، ص۸۴)

ب) دار را چون بدید گفت حسین:
«لیس فی الدار غیرنا الدیّار»
ج) برجنید این سخن چو تافت بگفت:
«لیسَ فی جبتی سوَی الجبّار»[1]
آن دگر چون بدید روشن گفت:
«لیسَ فی الدّار چون بدید روشن گفت:
«لیسَ فی الدّار غیرنا دیّار»

(همان، ص۸۴)

صورت‌های دیگر نقل این عبارت در اشعار انوار چنین است:

منصور چو بر دار همی رفت عجب گفت
دیّار به غیر از تو ندیدیم در این دار

(همان، ص۱۶۹)

د) قصه‌ای نو رسید از اسرار
لیسَ فی الدّار غیرکم دیّار...
دار را چون بدید گفت حسین
«لیسَ فی دار غیره دیّار»[2]

(همان، ص۱۷۴)

این جمله در آثار شاه داعی شیرازی (م. ۸۷۰) نیز به حلاج نسبت داده شده است. او، که هم‌چون قاسم انوار، نظر ویژه‌ای به حلاج داشته آورده است:

الف) خلافت آن بُوَد کز یار در یار
پدید آید صفات و فعل و آثار
چنان کز آتش اندر عین ماهی

همی آید خواص او پدیدار
همان تاب و همان رنگ و همان فعل
چرا آهن نگوید پس «انا النّار»
بگفتی آهنم، گر یافتی او
صفات آهنی در خود به ناچار
به دار آمد چو آتش وار حلاج
ندید آهن بگفتا «لیس فی الدّار»...
مگر منصور را آهن نشد سرد
که می‌شد پاره‌پاره نرم و لت‌خوار...
چنین باشد تجلّی الهی
که بیرون می‌کند از دار دیّار...

(کلیات شاه داعی شیرازی، مثنوی‌های شش‌گانه، ص۲۲۰)

ب) مرا چون کرد حق قندیل انوار
نی‌ام غافل نه از دار و نه از یار
به هر وصفی که هستم دل، بر اوست
اگر بر دار و گر در «لیسَ فی الدّار»

(همان، ص۲۲۹)

ج) اگر «هزار» «یکی» می‌کنی مناقشه است
یکی، یکی است، «یکی» بین و بس، «هزار» مبین
دو «لیسَ فی» است ولی نیست جز یکی مقصود
اشارتی است که پس «جُبه» را و «دار» مبین

(همان، دیوان‌های سه‌گانه، ص۲۴۰)

جمله‌ی منظور ما تا عصر جامی (م. ۸۹۸) تنها در آثار این سه شاعر دیده شده است. از آن‌جا که تعداد قابل توجهی از آثار دوره‌ی مذکور، بررسی شده و چنین مطلبی دیده نشده است، احتمال دارد که «برساختن» آن توسط ابن‌یمین فریومدی، صورت گرفته باشد.

پی نوشت‌ها

۱. گوینده‌ی این جمله را در تمهیدات، رساله‌ی قشیریه، کشف‌المحجوب و نفحات‌الأنس نیافتم. سلطان‌ولد آن را به بایزید بسطامی و قاسم انوار، به جنید نسبت داده‌اند (سلطان‌ولد، رباب‌نامه، ص۳۳۸ و قاسم انوار، کلیات اشعار، ص۸۴)؛ اما انتساب این جمله به ابوسعید ابی‌الخیر مشهورتر است (محمدبن منوّر میهنی، اسرارالتوحید، صص ۴۸ و ۲۰۱ و روزبهان بقلی شیرازی، شرح شطحیات، ص۵۸۲ و نجم‌الدین رازی، مرصادالعباد، ص۳۲۱).

۲. در جملات اخیر، تغییرات ضمیر پس از «غیر» قابل توجه است.

منابع و مآخذ

۱. انوار، قاسم، کلیات اشعار، تصحیح سعید نفیسی، تهران، کتابخانه‌ی سنایی، ۱۳۳۷
۲. بقلی شیرازی، روزبهان، شرح شطحیات، تصحیح هنری کربن، تهران، قسمت ایران‌شناسی انستیتو ایران و فرانسه، ۱۳۴۴
۳. سلطان‌ولد، رباب‌نامه، به اهتمام علی سلطانی گرد فرامرزی، تهران، مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل، شعبه تهران با همکاری دانشگاه تهران، ۱۳۵۹
۴. شیرازی، شاه‌داعی، کلیات اشعار، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران، کانون معرفت، ۱۳۳۹
۵. فریومدی، ابن‌یمین، دیوان اشعار، تصحیح حسین‌علی باستانی‌راد، تهران، کتابخانه‌ی سنایی، ۱۳۴۴
۶. میهنی، محمدبن منور، اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۶۶
۷. نجم رازی، عبدالله‌بن محمد، مرصاد العباد؛ به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲
۸. ولی‌زاده، فیروز، بررسی شخصیت حلاج در زبان و ادبیات فارسی ـ از مولوی تا جامی ـ پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۳
۹. هجویری جلابی، علی‌بن عثمان، کشف‌المحجوب، تصحیح والنتین ژوکوفسکی، چاپ هفتم، تهران، طهوری، ۱۳۸۰
۱۰. همدانی، عین‌القضات، تمهیدات، تصحیح عفیف عسیران، چاپ چهارم، تهران، منوچهری، ۱۳۷۳

استعاره از دیدگاه زبان‌شناسی

چکیده

ادبیات دارای این ویژگی ذاتی است که می‌توان به کمک دانش‌های گوناگون به‌آن نگریست و آن را بررسی کرد. یکی از این دانش‌ها زبان‌شناسی است. زبان‌شناسی را مطالعه‌ی علمی زبان تعریف کرده‌اند و ادبیات را بنابه تعریف شفیعی کدکنی: «حادثه‌ای که در زبان روی می‌دهد». بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که زبان‌شناسی حق دارد در مطالعات ادبی نقش داشته باشد. در این مقاله مؤلف با استفاده از ابزارهای علم زبان‌شناسی به بررسی صنعت استعاره می‌پردازد.

کلید واژه‌ها

استعاره، مجاز، محور جانشینی و هم‌نشینی، نشاندار، بی‌نشان، نشانداری التزامی، انتقال معنوی

افشار نجف‌زاده کریم‌کندی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی از اردبیل، دبیر دبیرستان شهریار استان اردبیل (انگوت)

۱. تعاریف و پیشینه

برای نخستین بار ارسطو در کتاب «فن شعر» خود به معرفی استعاره پرداخته است:

«استعاره انتقال دادن اسمی بیگانه است» او چهار نوع استعاره را بر مبنای جهت انتقال باز می‌شناسد ۱) انتقال از جنس به نوع؛ ۲) انتقال از نوع به جنس؛ ۳) انتقال از نوع به نوع؛ ۴) انتقال برحسب قیاس (تناسب). مفهوم جدید استعاره صرفاً با نوع چهارم انتقال ارسطو مطابقت دارد.

سیسرون استعاره را صورت مختصر شده‌ی تشبیهی می‌داند که در قالب یک واژه بیان می‌گردد. از دیدگاه کوپین تیلیان نیز استعاره، صورت کوتاه‌شده‌ی تشبیه است: او رده‌بندی دیگری مبتنی بر جهت انتقال از استعاره ارائه می‌دهد؛ ۱) از جاندار به جاندار ۲) از بی‌جان به بی‌جان ۳) از جاندار به بی‌جان ۴) از بی‌جان به جاندار (تشخیص)

استعاره در میان منطقیون، کلامی غیرحقیقی تلقی شده است که اعتبار گزاره‌ای ندارد.

به اعتقاد نیچه، شناخت تنها نوعی فعالیت در قالب دلخواه‌ترین استعاره است. او استعاره را در کنار دروغ قرار می‌دهد و حقیقت را مجموعه‌ای متحرک از استعاره‌ها، مجازها و انسان‌گرایی‌ها می‌داند.

در قرن ۲۰ نیز کماکان بسیاری از فیلسوفان زبان مانند ویتگنشتاین، بلک و کینتس استعاره را نمونه‌ای از عملکرد کذب در زبان معرفی کرده‌اند.

اما در این میان از قرن ۱۸ به بعد جنبشی فکری با هدف ارزشمند شمردن استعاره به همت ج. ویکو در ایتالیا آغاز شد. از نظر ویکو استعاره در زبان‌های جدید، میراث بازمانده از زبان شعری اولیه است و نیاز به مراقبت دارد. از آن پس، اندیشمندانی چون روسو، هامان، هردر، گوته و ژان پل همگی جایگاه ویژه‌ای برای استعاره در سیر تکوین زبان قائل‌اند.

از میان اندیشمندان مسلمان نیز جاحظ (۲۲۵ هـ. ق) استعاره را نامیدن چیزی می‌داند به جز با نام اصلی‌اش. از نظر ابن‌اثیر، استعاره عبارت است از انتقال معنی از لفظی به لفظ دیگر. به نظر می‌رسد دقیق‌ترین پژوهش در زمینه‌ی استعاره را بتوان به عبدالقاهر جرجانی متوفی (۴۷۴ هـ. ق) نسبت داد. وی در اسرار البلاغه به این نکته اشاره می‌کند که در ساخت استعاره، نام اصلی شیئ از آن جدا می‌شود و نام دومی جای گزین آن می‌شود... (صفوی، ۱۳۷۷، صص ۲۹۴-۲۹۲)

۲. توصیف استعاره

در علم بیان، توصیف استعاره در کنار مجاز و تشبیه صورت می‌گیرد. مجاز را کاربرد واژه‌ای در غیر معنی اصلی‌اش

معرفی می‌کنند. در شکل‌گیری مجاز، میان معنی اصلی و مجازی، رابطه‌ای وجود دارد که «علاقه» نامیده می‌شود. اقسام مجاز با توجه به انواع علاقه شکل می‌گیرد و استعاره نیز مجازی است که با توجه به علاقه‌ی شباهت شکل می‌گیرد. بنابراین، استعاره زیرمجموعه و نمونه‌ای از مجاز است. رابطه‌ی بین مجاز با استعاره، رابطه‌ی بین نمایه و تصویر است. استعاره یک نشانه‌ی تصویری است و تأثیر آن نیز به‌واسطه‌ی ویژگی‌های واقعی است که با آن‌چه جای‌گزینش می‌شود، در اشتراک دارد. مجاز یک نشانه‌ی نمایه‌ای است و به‌این علت تأثیرگذار است چون یک رابطه‌ی طبیعی ـ زمانی یا مکانی ـ با آن‌چه جای‌گزینش شده، دارد. چون تصاویر و نمایه‌ها همواره به وضوح متمایز و متفاوت نیستند، پس استعاره و مجاز نیز همواره دقیقاً متمایز از یکدیگر نیستند (هادسن، ۲۰۰۰، ص۳۶۶).

از سوی دیگر، استعاره عالی‌ترین نوع تشبیه به شمار می‌آید و آن در شرایطی است که از ارکان تشبیه، یعنی مشبه، مشبه‌به، ادات تشبیه و وجه‌شبه تنها مشبه‌به به کار می‌رود.

از این جهت نیز استعاره نوعی تشبیه است که مستلزم تلاش ذهنی بیش‌تر برای کشف ارکان تشبیه است.

۳. توصیف زبان‌شناختی استعاره

از منظر علم زبان‌شناسی، فرایند شکل‌گیری استعاره را می‌توان از دو دیدگاه مورد بررسی قرار داد: ۱) با توجه به محور هم‌نشینی و جانشینی ۲) با توجه به نشانداری التزامی

۳-۱. محور هم‌نشینی و محور جانشینی

فردیناند دوسوسور (۱۹۱۳-۱۸۵۷م)، زبان‌شناس سوئیسی و بنیان‌گذار زبان‌شناسی جدید، به‌سبب تمایزهای دوگانه‌اش مشهور است. یکی از این تمایزها، تمایز بین محور هم‌نشینی و محور جانشینی است. رابطه‌ی هم‌نشینی دلالت دارد بر رابطه‌ی نشانه‌ها و عناصر موجود در پیام با یکدیگر و رابطه‌ی جانشینی براساس روابط اجزای غایب از زنجیره‌ی گفتار، که می‌توانند با عناصر حاضر جای‌گزین شوند، دلالت دارد. نشانه‌های جانشین را، به‌سبب تقابلی که با عناصر حاضر در زنجیره‌ی پیام دارند، نشانه‌های متداعی نیز می‌نامند. (لیسکی، ۱۹۷۲، ص۵۰)

زبان‌شناسان با استفاده از تمایز میان محور هم‌نشینی و محور جانشینی به تحلیل و بررسی استعاره می‌پردازند.

نظر به این که «مَجاز» را استعمال لفظ در معنی غیرحقیقی‌اش معرفی کرده‌اند و رابطه‌ی معنایی میان معنی حقیقی و مجازی را «علاقه» نامیده‌اند، از نظر معنی‌شناسی مجاز، برحسب افزایش مفهوم واحدهای محذوف در واحدی غیرمحذوف، تحقق می‌یابد. در چنین شرایطی، واحد یا واحدهایی کاهش معنایی می‌یابند و مفهومشان به واحد مجاز انتقال می‌یابد. این کاهش معنایی می‌تواند به حدی برسد که سبب حشو در وقوع

برخی از واحدها شود و به حذف آن‌ها بینجامد. در عوض، واحدی که با افزایش معنایی مواجه شده، در مفهومی به کار می‌رود که مفهوم واحد یا واحدهای محذوف را نیز شامل است. بنابراین، مجاز آرایه‌ای است که در اثر انتقال معنایی (کاهش و افزایش) در روی محور هم‌نشینی و عناصر حاضر در زنجیره‌ی پیام اتفاق می‌افتد و نه تنها در زبان ادبی بلکه در زبان خودکار، یعنی همین زبان روزمره و متداول برای ایجاد ارتباط میان اهل زبان نیز کاربرد فراوان دارد و به همین دلیل مجاز را نمی‌توان صرفاً صنعتی ادبی دانست.

خشم {مردم} ایران را نباید نادیده گرفت.

{هوای} اتاق خیلی سرده {شیر} آب را ببند. رفتیم شمال {ایران}.

اما استعاره به دلیل انتخاب واحدی به‌جای واحد دیگر از روی محور جانشینی رخ می‌دهد و واحد انتخاب شده در مفهوم واحد از پیش موجود، کاربرد پیدا می‌کند. گفتیم استعاره نوعی تشبیه است که همه‌ی ارکان آن غیر از مشبه به حذف شده باشند: هوشنگ مثل کنه سمج است.

در این تشبیه اگر «مثل»، «سمج بودن» و «هوشنگ» را حذف کنیم و فقط «کنه» را نگاه داریم و این واژه را در جمله‌ی زیر به‌کار ببریم، «کنه» به جای «هوشنگ» انتخاب می‌شود و این انتخاب برحسب تشابهی صورت می‌گیرد که میان «هوشنگ» و «کنه» درنظر گرفته شده است؛ یعنی «سمج بودن».

کنه را هم برای مهمانی دعوت کرده‌ای؟

به تدریج «کنه» می‌تواند از روی محور جانشینی به جای «آدم سمج» انتخاب شود و کاربرد عام یابد. این همان وضعیتی است که برای «آچار فرانسه» به جای «آدم همه‌کاره» یا «آنتن» به جای «آدم خبرچین» نیز اتفاق افتاده است. در چنین شرایطی، یک نشانه‌ی زبانی به جای نشانه‌ی دیگر به‌کار می‌رود و بازی نشانه‌ها تحقق می‌یابد. چنان که ملاحظه گردید این بازی نشانه‌های زبان مبتنی بر جانشینی معنایی از روی محور جانشینی است.

توصیف استعاره از دیدگاه نشانداری التزامی

مسئله‌ی نشانداری [markedness] یکی دیگر از روابط مفهومی است که برای نخستین بار در مکتب واج‌شناسی پراگ و بحث درباره‌ی توزیع واج‌ها مطرح شد و به‌تدریج در دیگر سطوح زبان، از جمله معنی‌شناسی نیز مورد بررسی قرار گرفت. به اعتقاد پالمر (۱۳۷۴) هرگاه در میان دو واژه‌ی متقابل، یکی از آن‌ها برای پرسش و صحبت درباره‌ی مفهوم هر دو واژه به‌کار رود، واژه‌ی مذکور بی‌نشان [unmarked] و دیگری نسبت به آن نشاندار [marked] به حساب می‌آید. در چنین شرایطی، می‌توان نشان [mark] را چیزی شبیه به شرایط لازم و کافی تشخیص مفهوم یک واژه درنظر گرفت؛ یا به عبارت ساده‌تر، چیزی شبیه به مشخصه‌های ممیز [distinctive features] واج‌ها.

برای نمونه واج /t/ در زبان فارسی دارای مشخصه‌های واجی {+انسدادی}، {+دندانی} و {-واک} است و به کمک این سه مشخصه یا نشان، از سایر واج‌های نظام آوایی زبان فارسی متمایز می‌گردد. به قیاس با این مشخصه‌ها، می‌توان مدعی شد که مثلاً مفهوم واژه‌ی «مرد» به کمک نشان‌های {+انسان}، {+بالغ} و {+مذکر} تعیین می‌شود (پالمر، ۱۳۷۴، ص۱۴۹-۱۴۷).

صفوی از پنج گونه نشانداری اسم می‌برد: ۱) نشانداری صوری؛ ۲) نشانداری توزیعی؛ ۳) نشانداری معنایی، ۴) نشانداری موقعیتی، ۵) نشانداری التزامی. (صفوی، ۱۳۸۳، صص۱۲۴-۱۲۳)

۲-۳. توصیف استعاره با توجه به مفهوم نشانداری التزامی

در نشانداری التزامی، از میان اجزا یا مشخصه‌های یک پدیده، ظاهراً یک جزء از ارزش شناختی بیش‌تری برخوردار است و در حقیقت چنین به‌نظر می‌رسد که شناخت بر پایه‌ی آن صورت می‌گیرد. در میان اجزا یا مشخصه‌های آن پدیده، جزئی که چنین ویژگی را دارد، برای آن پدیده لازم‌الوجود است و نسبت به سایر اجزا بی‌نشان به‌شمار می‌آید زیرا گاهی می‌تواند، به‌عنوان نماینده، به‌جای سایر

اجزا به‌کار رود؛ مانند پایه برای میز، در برای کمد، فعل برای جمله. هنگام خلق استعاره، فردی که نخستین بار دست به ابداع استعاره می‌زند، قصد بر آن دارد که پدیده‌ای را با نام پدیده‌ای دیگر معرفی کند و این کار را بر پایه‌ی وجه تشابه یا وجه غالب یا علاقه‌ی تشابه انجام می‌دهد. آن‌چه در سنّت به این نام‌ها خوانده می‌شود، به اعتقاد افراشی (۱۳۸۱) ریشه در مبانی شناختی، براساس نشانداری التزامی دارد؛ یعنی این که مشخصه یا مشخصه‌هایی از یک پدیده در رابطه‌ی نشانداری التزامی صادق میان اجزای همان پدیده بر طبق برداشت فردی انتخاب می‌شود، اگر همان مشخصه یا مشخصه‌ها در پدیده‌ای دیگر نیز یافت شد، لفظ پدیده‌ی ثانوی جای‌گزین لفظ پدیده‌ی اولی می‌شود.

توی این سمساری چه کار می‌کنی؟

اگر «سمساری» برای اطلاق به اتاق کار نامرتب و بی‌نظم به‌کار رفته باشد وجود مشخصه‌ی بی‌نظمی ظاهراً در هر دو پدیده می‌تواند مبنای نشانداری التزامی باشد. در توصیف چگونگی شکل‌گیری استعاره، از دیدگاه شناخت مبتنی بر نشانداری التزامی، نشان یا نشان‌های التزامی که درک یک پدیده را برای تجربه‌گر میسر کرده، انتخاب می‌شوند. اگر همین نشان یا نشان‌ها به گونه‌ای برجسته یا تشدید شده در پدیده‌ای دیگر یافت شود، نام پدیده‌ی ثانوی به جای پدیده‌ی اولی به کار می‌رود (افراشی، ۱۳۸۱، صص۸۴-۸۲).

استعاره‌ی زنده و استعاره‌ی مرده

«سادوک» و «بلک» برای نخستین بار میان استعاره‌ی زنده [live metaphor] و استعاره‌ی مرده [dead metaphor] تمایز قایل شدند. به اعتقاد آنان، استعاره‌ی زنده، استعاره‌ی جدیدی است که کاربرد عام نیافته و هنوز در فهرست واژگان زبان ثبت نشده است. در عوض استعاره‌ی مرده، انتخابی است که در گذشته صورت پذیرفته و به فهرست واژگان زبان راه یافته است (صفوی، ۱۳۸۳، ص۲۶۷).

افراشی (۱۳۸۱) مثال‌های زیر را برای استعاره‌های «زنده» و «مرده» در زبان خودکار معرفی می‌کند:

الف) زنده: دیکشنری، فردی که دانش گسترده‌ای از واژه‌های زبان خارجی دارد.

آنتن: جاسوس، رادار، مطلع یا فضول، آخر، به معنی بهترین و...

ب) مرده: کنه، سمج، طوطی، مقلد، بلبل، خوش‌بیان

در ادبیات نیز نمونه‌های زیر، معانی استعاری تثبیت شده‌ای به دست آورده‌اند؛

نرگس: چشم، لعل: لب، ماه: روی زیبا، شمع: عاشق، گل: معشوق و سرو: قد بلند یار (افراشی، ۱۳۸۱، صص۸۷-۸۶)

نتیجه‌گیری

در بخش اول مقاله به تمایز دوگانه‌ی سوسور در محور هم‌نشینی و جانشینی اشاره کردیم و سعی کردیم از طریق فرایند جانشینی معنایی، ساخت استعاره را توجیه کنیم.

گفتیم «استعاره» نمونه‌ی بارز فرایند جانشینی معنایی است که انتخاب یک نشانه‌ی زبان به جای نشانه‌ای دیگر باشد. این تشابه، ویژگی مشترکی است که مدلول نشانه‌ی اول و نشانه‌ی دوم از آن برخوردارند و سبب می‌گردد تا بتوان دالّ یک نشانه را علاوه بر مدلول اولیه‌ی خود، به مدلول دیگری نیز پیوند زد.

در بخش دوم مقاله، به بررسی استعاره از منظر مفهوم نشانداری پرداختیم و گفتیم که استعاره‌ها بر پایه‌ی رابطه‌ی نشانداری التزامی موجود میان نقش ارجاعی و نقش غیرارجاعی شکل می‌گیرند. چنین می‌نماید که زبان در بهره‌گیری از ساخت‌های استعاری، از یک سو، به نقش ارجاعی پای‌بندی نشان می‌دهد و، از سوی دیگر، سعی در گریز از آن دارد. استعاره به منظور تقویت و تشدید برخی مشخصه‌ها، که همان نشان‌های التزامی‌اند، شکل می‌گیرد. در نشانداری التزامی یک یا برخی از مشخصه‌های یک پدیده نماینده‌ی یک پدیده می‌شوند. چنان‌چه همان مشخصه یا مشخصه‌ها به طور تقویت شده در پدیده‌ی دیگری یافت شد، نام پدیده‌ی ثانوی به جای نام پدیده‌ی نخست به‌کار می‌رود و استعاره شکل می‌گیرد.

منابع و مآخذ

۱. السٹون، ویلیام. پ. فلسفه زبان، ترجمه‌ی نادر جهانگیری، مشهد، دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۰
۲. افراشی، آزیتا، اندیشه‌هایی در معنی‌شناسی، تهران، فرهنگ کاوش، ۱۳۸۱
۳. پالمر، فرانک، نگاهی تازه به معنی‌شناسی، ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران، کتاب ماد، ۱۳۷۴
۴. صفوی، کوروش، از زبان‌شناسی به ادبیات؛ تهران، چشمه، ۱۳۷۳
۵. ـــــ، زبان‌شناسی به ادبیات، تهران، هرمس، ۱۳۷۷
۶. ـــــ، درآمدی بر معنی‌شناسی، تهران، سوره مهر، ۱۳۸۳
۷. گیروپی‌یر، نشانه‌شناسی، ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران، آگاه، ۱۳۸۰
۸. علوی‌مقدم، مهیار، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، تهران، سمت، ۱۳۷۷
9. Crystal, D. A Dictionary, of linguistics and Phonetics, England, Blackwell. 1992
10. Hudson, G. Essential Introductory Linguistics, Blackwell: 2000
11. Lepschy, C. A survey of structural Linguistics, London, Faber and Faber; 1972
12. Lyons. J. Semantics vol 1; Cambridge Universitypress; 1977

حافظ و مستوره

بررسی تطبیقی غزلیات مستوره اردلان با حافظ شیرازی

بررسی تطبیقی غزلیات «مستوره اردلان» با «حافظ شیرازی»

«ماه‌شرف خانم اردلان» مشهور به مستوره کردستانی (۱۲۱۹- ۱۲۶۴ هجری) در اشعار نغز خود از حافظ شیرازی بسیار تأثیر پذیرفته است که در نوع خود جای تأمل، کاوش و پژوهش دارد. این تأثیر را می‌توان از جنبه‌های گوناگون، از جمله قالب، سبک شعری، محتوا، مضمون و حس مشترک مورد بررسی قرار داد. گرچه از نظر زمانی، میان این دو شاعر چندین سده فاصله وجود دارد ولی از نظر فکری و اندیشه‌ی عرفانی بسیار به یکدیگر شباهت دارند. حقیقت این است که موقعیت زمانی دو شاعر تا حدودی شبیه به هم است و مصیبت‌هایی که هر دو با آن روبه‌رو بوده‌اند، نیز باعث این قرابت شده است.

روزگار ناپایدار، بازی چرخ گردون، یاد ایام و غم دلدار، مستوره را پیرو حافظ و هر دو را مرید پیر مغان ساخته است. هرچند از نظر مقام شعری میان حافظ و مستوره، «تفاوت از زمین تا آسمان است» ولی در عالم ادب شعری، کم‌تر شاعری توانسته است به جایگاه «ماه شرف‌خانم» دست یابد و به‌طور قطع در میان بانوان شاعر فارسی‌سرا و سرایندگان شعر کردی، هیچ‌یک را به جرئت جسارت «مستوره» نمی‌یابیم. آن‌چه در پی می‌آید جستاری برای اثبات این مدعاست و نگارنده تنها کوشیده است عرض ارادتی به آستان دو شاعر بزرگوار داشته باشد و پیداست که به‌قدر وسع خود از فیض اندیشه‌ی آنان برخوردار شده است و به‌هرحال: «هرکس به‌قدر فهمش فهمید مدعا را»

چکیده

مستوره خانم کردستانی از غزل‌سرایان کم‌تر شناخته شده (قرن ۱۳ ق) است، که از حافظ شیراز بسیار تأثیر گرفته است. جدا از تأثیر ادبی و نزدیکی مضمون‌های شعری، اوضاع زمانه، روحیات، گرایش‌ها، کامروایی‌ها و ناکامی‌های دو شاعر شباهت‌های زیادی با هم دارند که در این مقاله از جنبه‌های گوناگون بررسی شده‌اند.

کلید واژه‌ها

حافظ، مستوره کردستانی، ادبیات تطبیقی

کیومرث فلامی

دکترای مدیریت بازرگانی و استاد مراکز تربیت معلم و دانشگاه آزاد اسلامی

موقعیت دو شاعر در زمان خود

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد شیرازی، در عهد پادشاهان مغول‌تبار آل‌مظفر (مظفریان) در سده‌ی هفتم هجری، در شیراز می‌زیست و سخت مقرب آنان بود، آن‌چنان‌که در شعرش نمود دارد. وی در مدح آنان چنین سروده است:

دارای جهان نصرت دین، خسرو کامل
یحیی‌بن مظفر، ملک عالم عادل

شعر حافظ، نشان می‌دهد که شیراز در دوران مظفریان، محل امنی برای ادیبان و شاعران بوده است (ریاحی ۱۳۷۴):

سحر ز هاتف غیبم رسید مژده به گوش
که دور شاه شجاع است، می دلیر بنوش

فرمانروایی امیران اردلان بر کردستان به دوران بیعت آنان با شاهان صفوی در دوران جنگ‌های ایران و عثمانی می‌رسد. آنان، هم‌چنان در قرن سیزدهم هجری، در دوران پادشاهی سلسله‌ی مغول نژاد قاجار، بر بخشی وسیع از کردستان حکم می‌راندند (مستوره اردلان، تاریخ اردلان، ۱۳۳۸)

«ماه شرف خانم» نیز در همین دوران و در زمان اقتدار والیان اردلان در سنندج می‌زیسته و پدر وی در دربار اردلان مقامی ارجمند داشته است، تا جایی که

«ماه‌شرف‌خانم» به همسری خسروخان والی درمی‌آید. درگاه خسروخان و دیوان‌خانه‌ی او محل بحث و فحص و شور و اشتیاق ادیبان و عالمان منطقه بود و برای مدتی امنیت سیاسی و اجتماعی موجود موجب امنیت خاطر آنان گشت. دیوان‌ها نوشته شد و هنرها آفریدند. اما از بد حادثه هم‌چون دولت «بواسحاقی» دوره‌ی حافظ، این دولت هم مستعجل و بختی زودگذر بود (هدایت، ۱۲۸۸ - ۱۲۱۵).

«حافظ» در صنایع شعری و ادبی، یگانه‌ی دوران بود. «ماه شرف خانم» نیز تحصیلات علمی و ادبی و فقهی خود را در نزد فحول روزگار تکمیل کرده بود، به طوری‌که در میان بانوان معاصر او، همتایی برایش در بلاد ایران و عثمانی یافت نمی‌شد (فخرالکتاب، ۱۳۴۰ - ۱۲۷۵). هر دو شاعر از موقعیت و مقام علمی و ادبی خود آگاهی داشته‌اند، بر آن بالیده‌اند و گاه در عالم هنر هماورد طلبیده‌اند:

حافظ گفته است:

غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو افشاند، فلک عقد ثریا را

و «مستوره» سروده است که:

دُر رخشان سخن این همه «مستوره» تو داری
عاقبت می‌کشی آویزه تو در گوش نظامی

گرایش‌های مذهبی دو شاعر:

همان‌گونه که در نزد همگان مشهور است، حافظ شیرازی، قرآن را در چهارده روایت، از بر می‌خوانده است:

عشقت رسد به فریاد، ار خود به سان حافظ
قرآن ز بر بخوانی در چهارده روایت

و تخلص و لقب حافظ به ایشان نیز کنایه از این سبب بوده است (هروی، ۱۳۷۵):

ندیدم خوش‌تر از شعر تو حافظ
به قرآنی که اندر سینه داری

ماه شرف خانم نیز زنی متشرع و در کمال ستر و عفاف بوده است. شاید لقب و تخلص «مستوره» نیز برگرفته از همین ویژگی باشد. آن‌گونه که مشهور است وی در دیوان‌خانه‌ی خسروخان والی با علمای دین بحث و فحص داشته است و کتابی در «شرعیات» نیز بدو منسوب است (سنندجی، میرزا عبدالله ۱۲۸۱-۱۲۱۸).

مبارزه با زهد ریایی و استفاده از اصطلاحات عرفانی

با این وجود، هر دو شاعر به شدت از تظاهر و ریا به دورند و از زاهدان ریایی بیزاری می‌جویند. مقایسه‌ی اثرات هر دو شاعر مؤید این نظر است و با دقت در واژه‌های مشترک در دیوان‌های هریک، می‌توان به آن پی برد. هر دو شاعر مستی از «می الست» را بر گفتار واعظان متظاهر برتر دانسته‌اند:

حافظ:

ما شیخ و واعظ کم‌تر شناسیم
یا جام باده، یا قصه کوتاه

مستوره:

ما گوش بر افسانه زهّاد ندادیم
کاوراد سحرگاهی ما، جام شراب است

چرا که واعظان ریایی، با این‌که خود مست دنیایند، دیگران را به پارسایی

می‌خوانند ولی خود را درنمی‌یابند و این موضوع از نگاه تیزبین و ذهن هشیار دو شاعر دور نمانده است:

حافظ:

بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق
مفتی عقل در این مسئله لایعقل بود

مستوره:

دی شیخ به مسجد سخن از توبه همی گفت
در مصطبه امروز ز می مست و خراب است

حافظ و مستوره، سرمست «می» و باده‌ی ازلی‌اند. از این‌رو واژه‌های «می»، «مستی»، «جام»، «خرابات» و... در شعرهای مستوره به مانند ابیات حافظ فراوان است.

حافظ:

راز درون پرده ز رندان مست پرس
کاین حال نیست زاهد عالی مقام را

حافظ مرید جام می است، ای صبا برو
وز بنده، بندگی برسان شیخ جام را

مستوره:

زین پس من و ساقی و می و جام
کاین رسم ستوده، خاصه‌ی ماست

حافظ:

بنده‌ی پیر خراباتم که لطفش دایم است
ورنه لطف شیخ و زاهدگاه هست و گاه نیست

مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن
که در شریعت ما غیر از این گناه نیست

مستوره:

گر سبحه‌ی صد دانه گسستم، نه گنه بود
زنّار ز زلف تو ببستم، که ثواب است

❁❁❁

چه غم ار شیخ ربود از کف ما سبحه‌ی زهد
در کلیسا مگرم رشته‌ی زناری نیست؟

حافظ:

حافظ بخود نپوشید این خرقه‌ی می‌آلود
ای شیخ پاک‌دامن معذور دار ما را

مستوره:

ای ساقی گل‌چهر یکی جام می آور
من گوش بر آنم نبود شیخ چه فرمود

نا پیر مغان از من و زاهد چه ستاند
آن خرقه‌ی پشمینه و این دلق می‌آلود

هر دو دعوی ظاهری زاهد را
نمی‌پذیرند و دست رد بر سینه‌اش می‌زنند.

«حافظ» قامت یار و بهشت نقد را بر سایه‌ی طوبا و وعده‌ی فردا برتری می‌دهد.

تو و طوبا و ما و قامت یار
فکر هر کس به قدر همت اوست
من که امروزم بهشت نقد حاصل می‌شود
وعده‌ی فردای زاهد را چرا باور کنم؟

و مستوره دقیقاً در این راه همراز، هم‌سفر و هم‌قدم است:

زاهد تو و سلسبیل و کوثر
ما را لب مهوشی مهیّاست
مستوره لعل دلبر چون شد نصیبم آخر
با سلسبیل و کوثر دیگر چه کار دارم؟

ملامت‌کشی و صبوری شیوه‌ی هر دو شاعر است:

حافظ:

می‌سوزم از فراقت روی از جفا بگردان
هجران بلای ما شد، یارب بلا بگردان
حافظ ز خوبرویان بختت جز این قَدَر نیست
گر نیست رضایی، حکم قضا بگردان

مستوره:

خوبرویان همه جا مایل جورند، ولی
در صف سیم‌تنان، چون تو جفاکاری نیست

در نظر آنان گریزی از تیغ خونریز یار نیست، باید بر آن گردن نهاد.

حافظ:

گر تیغ بارد در کوی آن ماه
گردن نهادیم الحکم لله

مستوره:

گر تیغ زنی من نگریزم ز تو اَما
در کشتن سرگشته‌ی عشقت، نبود سود

تیری پی قتلم، ز خدنگ مژه بگشود
دلدار جفاپیشه، یکی طالع مسعود

وصف طبیعت

بسیاری از اشعار حافظ و مستوره در وصف زیبایی‌های طبیعت و بهاران دلکش شیراز و کردستان است. گویی موسم گل و آب رکناباد شیراز و بهاران «آبیدر» سنندج الهاماتی از گذر عمر و شادی زودگذر جهان بوده‌اند و نشتری که بر رگ روح هر دو شاعر زده‌اند، یکسان بوده است:

حافظ:

رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید
وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید
ابر آذاری برآمد، باد نوروزی وزید
وجه می می‌خواهم و مطرب، که می‌گوید رسید

❁❁❁

عید است و آخر گل و یاران در انتظار
ساقی به‌روی شاه ببین ماه و می بیار

مستوره:

گل آمد و عندلیب شید است
هنگام می و نشاط صحراست
بر طرف چمن بیان که آن‌جا
اسباب چمن همه مهیاست

وزن و آهنگ

مستوره در وزن و آهنگ شعرش نیز در پی حافظ گام برمی‌دارد و در به‌کارگیری مضامین غزلیات حافظ، الحق شاگردی وفادار است. ذکر نمونه‌هایی از این بازسازی، قدرت ادبی و قوت بیان مستوره را نشان می‌دهد:

این نسیمی که چنین مشک‌فشان می‌آید
مگر از کوی تو ای جان جهان می‌آید
نفس باد صبا چون دم عیسی ز چمن
جسم بی‌جان مرا راحت جان می‌آید
بهر تسکین دل خون‌شده‌ام، شام و سحر
پیک فرخ پی دلدار، نهان می‌آید...

که برگرفته از این غزل حافظ شیراز است:

نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد
عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد
حافظ از بهر تو آمد سوی اقلیم وجود
قدمی نه به وداعش که روان خواهد شد...

یا این اشعار از «مستوره»:

اگر آن مهر گسل بر سر پیمان آید
باز در قالب فرسوده‌ی ما جان آید
نقد جان در قدم پیک صبا، زان ریزم
که از او رایحه‌ی سنبل جانان آید
شاهد گل، خوی خجلت به جبین می‌ریزد
آن پری‌رخ به تفرج چو به بستان آید
از حیا سرو چمن پای به گل می‌ماند
در خرام اردمی آن سرو خرامان آید
حلقه‌ی گوش بتان نعل سمندش گردد
شهسوار من اگر یکّه به جولان آید
تا تو رفتی ز برم ز آتش حرمان شب و روز
از بن هر مژه‌ام اشک به دامان آید
قصه‌ی سوز فراق تو نگنجد به بیان
شرح هجرت نتوان گفت به پایان آمد
گر تو بی ما بُودت خاطر مجموع ولی
روز ما بی تو، چو زلف تو پریشان آید
به سوی معرفتش ره نَبُود «مستوره»
هر که بی‌روی نگاری به گلستان آید

یادآور این ابیات حافظ است:

اگر آن طایر قدسی ز درم باز آید
عمر بگذشته به پیرانه‌سرم باز آید
گر نثار قدم یار گرامی نکنم
گوهر جان به چه کار دگرم باز آید...

یا این اشعار از مستوره:

هرجا کنی گذاری با آن رخ و شمایل
گردند از ره صدق خوبانْت جمله مایل
شد از غم فراقت پوسیده استخوانم
وین بوالعجب که مهرت در دل نگشته زایل
سائل ز حسن رویت خورشید عالم‌افروز
چون بندگان کویت سلطان هر قبایل
نادان و غافل آن کاو تحصیل فضل سازد
مهر تو بهتر آمد ما را ز هر فضایل
خوش آن به رغم اغیار بیند زمانی ای یار
«مستوره» دست خود را در گردنت حمایل

ما را به یاد این غزل ناب از حافظ می‌اندازد:

هر نکته‌ای که گفتم در وصف آن شمایل
هر کاو شنید گفتا، لله دَرُّ قائل...

و سرانجام مستوره در این اشعار وفاداری خود را به شاعر شیرازی ثابت کرده است:

به دو چشم می‌پرستت که اگر زنی به تیرم
ز محبت تو دل را به، وفات برنگیرم
اگرم تو بنده‌خوانی، همه عمر پادشاهم
به خدا که شاهبازم چو به دام تو اسیرم
بُری ار تو بند بندم، ز تو مهر نگسلانم
کُشی ار به جور چندم، ز وفات ناگزیرم
به علاج دل خدا را چه روم بر طبیبان
که به‌جز وصالت ای دوست دوا نمی‌پذیرم

«حافظ» و «مستوره» هر دو داغدار عزیز ناکامی هستند که به سختی روح حساس و روان آنان را آزرده کرده است. گویا حافظ فرزند نوجوانش را در مصیبتی از دست می‌دهد، شاعر از این غم می‌گرید و فلک را شماتت می‌کند (ریاحی، ۱۳۷۴).

بلبلی خون‌دلی خورد و گلی حاصل کرد
باد غیرت به صدش خار، پریشان‌دل کرد...

مستوره نیز در غم مرگ خسرو خان، شوهر محبوب و جوانش، که دست قضا و بیماری وبا گل وجود او را پرپر کرد، چون حافظ می‌نالد. هرچند شعر منسوب به مستوره در رثای همسرش به «کُردی اورامی» سروده شده، اما داغ دل مستوره به سوز دل حافظ می‌ماند و شکایت از روزگار و نفرین به چرخ گردون از مشترکات هر دو مرثیه است.

سپهر که چ گرد، سپهر که چ گرد
داد به دست تو سپهر که چ گرد
مایه‌ی عه‌یش کیت وه ناراج نه به رد
مه جلیس شادی کیت به تال نه که رد؟...

(صفی‌زاده بوره که‌یی، ۱۳۷۷)

برگردان مویه‌های «مستوره» در رثای همسر باوفایش چنین است:

سپهر کج گرد، سپهر کج گرد
داد از دست تو فلک کج کردار
مایه‌ی عیش کدامین کس را به تاراج نبردی؟
مجلس شادی کدام کس را تلخ نکردی؟...

منابع و مآخذ

۱. اردلان، مستوره، دیوان اشعار، به اهتمام حاج یحیی معرفت، سنندج، ۱۳۰۴
۲. اردلان، مستوره، تاریخ اردلان، به کوشش ناصر آزادپور، سنندج، ۱۳۳۸
۳. انوری، حسن، صدای سخن عشق، تهران، سخن، ۱۳۷۴
۴. رضا قلی‌خان هدایت (۱۲۱۵- ۱۲۸۸ هجری)، مجمع‌الفصحاء، بی‌جا
۵. رضی، احمد، «تأویل‌پذیری دیوان حافظ»، مجله‌ی زبان و ادب دانشگاه علامه طباطبائی، سال ۶، شماره‌ی ۱۷، ۱۳۸۲
۶. ریاحی، محمدامین، گلگشت در شعر و اندیشه حافظ، تهران، ۱۳۷۴
۷. سنندجی «رونق»، میرزا عبدالله (۱۲۱۸- ۱۲۸۱ هجری)، حدیقة امان‌اللهی، بی‌جا
۸. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، چ دوم، تهران، فردوس، ۱۳۷۳
۹. فخرالکُتّاب، میرزا شکرالله سنندجی (۱۲۷۵- ۱۳۴۰ هجری)، تحفه‌ی ناصری، بی‌جا
۱۰. قزوینی، محمد و غنی، قاسم، دیوان حافظ، تهران اساطیر، ۱۳۶۸
۱۱. گوته، یوهان ولفگانگ فن، دیوان غربی-شرقی، ترجمه‌ی کوروش صفوی، انتشارات مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدن‌ها و نشر هرمس، تهران، ۱۳۸۰
۱۲. مستمان، حمید، گولچینی دیوانی مه‌ستووره‌ی کوردستانی، سنندج، ۱۳۸۱
۱۳. مستوره کردستانی، بهار، دیوان، ویراسته‌ی صدیق صفی‌زاده (بوره‌که‌یی) چاپ اول، انتشارات امیر بهادر، تهران، ۱۳۷۷
۱۴. هروی، حسینعلی، شرح غزل‌های حافظ، ج ۱-۴، نشر نو، تهران، ۱۳۷۵

شرح بیتی از جمال‌الدین عبدالرزاق

چکیده

نویسنده در این مقاله بیتی از ترکیب‌بند مشهور جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی را شرح می‌دهد. بیتی در ستایش پیامبر که بیت آغازین این ترکیب‌بند است و در درس اوّل کتاب ادبیّات فارسی ۳ عمومی نیز آمده است:

(ای طاق نهم رواق بالا
بشکسته ز گوشه‌ی کلاهت)

کلید واژه‌ها

حسن تعلیل ـ زبان‌کنایی، ایهام، رواق- طاق نهم ـ کلاه

دکتر محمد ریحانی،
دکترای زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه

جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی در بیتی از ترکیب‌بند مشهورش، که در ستایش پیامبر سروده است، می‌فرماید:

ای طاق نهم، رواق بالا
بشکسته ز گوشه‌ی کلاهت

این بیت، که از بند آغازین این ترکیب‌بند است، در درس اول کتاب ادبیات فارسی (۳)، که تمامی رشته‌ها ـ به‌جز رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی ـ آن را می‌خوانند، آمده است.

مؤلفان در توضیح بیت آورده‌اند:

«مقصود شاعر این است که تو آن چنان بلند مقامی که گوشه‌ی کلاهت، بالاتر و برتر از فلک نهم است» (ادبیات فارسی سال سوم).

این تعبیر به نظر نارساست. از این‌رو، در صدد برآمدیم با شرح بیت، معنایی را که می‌انگاریم درست‌تر است، پیش‌رو بگذاریم تا شاید به آن‌چه در ذهن و زبان شاعر بوده نزدیک‌تر شویم. در این بازگردانی، پس از قرائت(خوانش) درست، واژه‌های کلیدی را معنی می‌کنیم؛ سپس، با تأمّل در آرایه‌های آن، مفهومی را که شاعر در سایه روشن زبان‌کنایی پیش دل و دیده، آورده است، باز می‌نماییم.

الف) سطح زبانی (واژگانی)

ای: حرف ندا برای منادای محذوف (پیامبر)، یا شبه جمله (صوت) در معنای شگفتی و تحسین.

طاق نهم: فلک الافلاک که، به نظر پیشینیان، بر افلاک دیگر احاطه دارد و زیر عرش پروردگاری است.

رواق: پیشگاه، سایبان /رواق بالا: بدل تصویری و توضیحی برای طاق

ز: از سببیّه، به سبب، به دلیل.

ب) سطح ادبی (زیبا شناسی)

طاق نهم: فلک نهم به طاقی مانند شده که چون سایبان، سایه بر افلاک انداخته است و به انسانی تشبیه شده که شکسته و خمیده است و شاعر با حرف ندا به او جان بخشیده است.

شکسته: ایهام دارد: ۱ ـ چون فلک نهم به صورت طاق، مقوّس و منحنی است. ۲ ـ به سبب فروتنی در برابر پیامبر خم شده است.

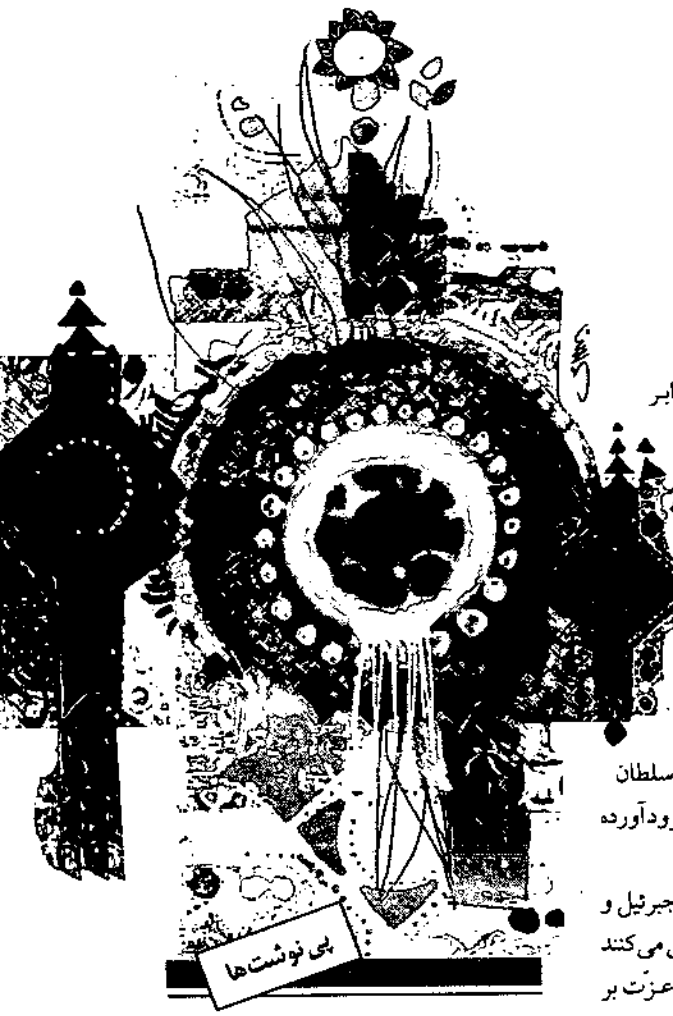
پس بین شکسته و طاق از سویی و شکسته و گوشه‌ی کلاه، از دیگر سو، ایهام تناسب برقرار شده است.

حسن تعلیل: شکستگی طاق را در بیانی هنری دلیل تواضع و فروتنی دانسته است.

وزن: شعر در وزن شاد هَزَج سروده شده و شاعر به این وسیله شادی درونی خود را از سرودن شعر ستایش‌آمیز، ابراز داشته است.

ج) سطح معنایی:

کلاه در سنّت تاریخی ما در میان بزرگان از نشانه‌های سروَری و بزرگی به‌شمار می‌آمده است و نام‌آوران کِشوری و لشکری، کلاه بر سر می‌نهاده‌اند تا بر تشخّص خود بیفزایند. در داستان رستم و سهراب، وقتی شاه و بزرگان سمنگان به استقبال رستم می‌روند، چنین هیئتی دارند:



پذیره شدندش بزرگان و شاه
کسی کاو به سر بر نهاده کلاه
(شاهنامه چ۲ بیت ۲۳۵۶)

حافظ، در ترکیبی دل‌نشین، کلاه گذاشتن (کلاه داشتن) را نشانه و نماد سروری دانسته و گفته است:

کلاه سروری‌ات، کج مباد بر سر حُسن
که زیب بخت و سزاوار ملک و تاج سری

البته گوشه‌ی کلاه را شکستن و برسر، کج نهادن هم از آداب سروَری و تفاخر محسوب می‌شده است که بیت جمال‌الدین عبدالرزاق در گوشه‌ای از جمال خود به این معنا نظر دارد و حافظ هم در غزلی، که در نقد عاشقان مدّعی است، در همین معنا می‌فرماید:

نه هر که چهره برافروخت، دلبری داند
نه هر که آینه سازد، سکندری داند
نه هر که طَرّف کله، کج نهاد و تند نشست
کلاه داری و آیین سروری داند[1]

از قضا کلید فهم بیت عبدالرزّاق، که در کتاب به اشاره‌ای ناتمام و نارسا آمده، در گرو تأمّل در کلاه و شکستگی طاق است. اکنون برای این که معنا را بهتر دریابیم به کارگاه خیال شاعر می‌رویم تا ببینیم او این سروده را نخست چگونه دیده است:

شاعر در عالم خیال، پیامبر را دیده که در شب معراج پای بر عناصر چهارگانه دنیای خاکی نهاده و با عبور از هفت خزانه‌ی افلاک[2] و پشت‌سر گذاشتن فلک هشتم به فلک نهم رسیده است. آن‌گاه فلک نهم، که شاهد چنین شکوه سحرآمیزی است، در برابر عظمت و سروری پروردگاری پیامبر سر تعظیم فرود می‌آورد و بر این پایه، حُسن تعلیلی در ذهن و زبان شاعر جوانه می‌زند و از خود می‌پرسد چرا طاق نهم منحنی و خمیده قامت است؟ سپس در پاسخی هنری می‌گوید: چون در پیشگاه پیامبر، که سلطان معراج است، قرار گرفته سر ارادت فرود آورده است.

در بیت‌های بعد عقل، شرع، جبرئیل و افلاک دیگر هم، فلک نهم را همراهی می‌کنند و در استقبال از این مرکب‌نشین عزّت بر یکدیگر پیشی می‌گیرند، در رکابش می‌دوند، مقیم آستانش می‌شوند و بر گرد بارگاهش طواف می‌کنند.

اکنون می‌توان با توجه به این توضیحات، بیت را چنین گزارش کرد:

۱. ای پیامبر که فلک نهم، سایبان پرشکوه آسمان، با مشاهده‌ی سروری و عزّت تو، سر تعظیم فرود آورد (و تا ابد خمیده ماند).

۲. شگفتا، که فلک نهم، سایبان پرشکوه آسمان در پیشگاه تو سر تعظیم فرود آورد [و به احترام تو هنوز قامت راست نکرده و هم‌چنان خمیده است].

امید که این بازگردانی تا اندازه‌ای توانسته باشد، گره از کار فروبسته‌ی این بیت گشوده باشد.

پی نوشت‌ها

۱. در غزلی دیگر می‌فرماید:
بگذر زکبر و ناز که دیده است روزگار
چین قبای قیصر و طَرف کلاه کی
(غزل ۴۵۷)

۲. از هفت خزانه در گشاده
بر چهار گهر قدم نهاده
بیت ۵۸ لیلی و مجنون

منابع و مآخذ

۱. آیتی، عبدالحمید، گزیده‌ی لیلی ومجنون، تهران، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی چ۱، ۱۳۷۰.

۲. حافظ شیرازی، دیوان، به اهتمام سید محمدرضا جلالی نایینی و نذیراحمد، تهران، امیرکبیر، چ پنجم، ۱۳۶۲.

۳. سنگری، محمدرضا و... ادبیات فارسی(۳)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، ۱۳۸۰.

۴. کزازی، میرجلال‌الدین، نامه‌ی باستان، تهران، سمت، چ اول، ۱۳۸۱.

نویسنده و شاعر معلمان

هادی انصاری

مسعود علیزاده

مهدی فداکار

غلامرضا اکبرزاده

احمد فرجی

هادی انصاری (طارمیلر)، شاعر و خوش‌نویس و دبیر ادبیات استان قزوین است. وی، علاوه بر تدریس ادبیات، به آموزش خط و خوش‌نویسی مشغول است. غزلی از وی را می‌خوانیم.

تا کی

ای ماه! در آن نقاب تا کی؟
پیدای نهان! حجاب تا کی؟
یک گوشه‌ی چشم از تو کافی است
آن نرگس مست خواب تا کی؟
صد مُلک به یک نظر بگیری
ویرانه‌ی دل خراب تا کی؟
بگذاشتی و گذشتی از من
آهسته رو، این شتاب تا کی؟
بر کُشته‌ی خود دمی نظر کن
این نامه‌ی بی‌جواب تا کی؟
از باده‌ی لطف، جان و دل مست
محروم از آن عتاب تا کی؟
این ذرّه‌ی جان به مهر برکش
در حسرت آفتاب تا کی؟
نقشی ز صفا به لوح دل زن
آلوده بدین خلاب تا کی؟
کی می‌رسمت به دامن وصل
این گریه‌ی بی‌حساب تا کی؟
صد چشمه‌ی نوش در تو جاری
سودایی یک سراب تا کی؟
آبی بنشان بر آتش دل
این سینه‌ی من کباب تا کی؟

مهدی لایموت کارشناس ارشد ادبیات فارسی و دبیر ادبیات مدارس شهرستان خوی است. وی، غزل زیر را برای شمس تبریزی، که مزارش در خوی است، سروده است.

شمسی

طالع شده از باختر یاران، کنون شمس دگر
پرنور و روشن ساخته این بوم و بر را سر به سر
ای عارف آشفته‌دل اندوه فرقت را بهل
بادت بشارت کاین همه پیر و مراد آمد ز در
شمسی که می گفتی اگر آید شود شب‌ها سحر
ای مولوی خیز و نگر در کوی ما شد جلوه‌گر
آن نور تو آن سور تو آن دولت منصور تو
طیّار کوه طور توآورده در منقار زر
آن روح تو آن نوح تو آن فاتح و مفتوح تو
آن سینه‌ی مشروح تو در دُرج خود دارد گُهر
آن لطف تو آن قهر تو آن قطره و آن بحر تو
آن شمس هم‌چون قند تو بر ما فرو بارد شکر
شمس الحقت را این زمان دارالصّفا* شد میزبان
نی او نباشد میهمان این خانه را صاحب مگر

مسعود علیزاده (۱۳۴۶) دبیر ادبیات امیدیه است با شانزده سال سابقه‌ی تدریس، که در قالب‌های نو و سنتی طبع آزموده است. غزلی از وی را می‌خوانیم:

نماز

تنها تو هستی نقطه‌ی آغاز و دیگر هیچ
یک اتّفاق ساده، یک پرواز و دیگر هیچ
وقتی که از گلدسته‌ها، عطر تو می‌پیچد
خود را به سویت می‌رسانم باز و دیگر هیچ
وقتی که می‌خواند مُرا قد قامتت، دل نیز
قد می‌کشد همراه آن آواز و دیگر هیچ
اصلاً چه معنی دارد این درپرده‌پوشی‌ها
وقتی تویی هم‌صحبت و همراز و دیگر هیچ
خیلی صمیمی می‌نشینی پای حرفم، تا
حسّ درونم را کنم ابراز و دیگر هیچ
با تو دگر حتی نمی‌ترسم من از مردن
عشق تو می‌سازد چنین اعجاز و دیگر هیچ

مهدی فداکار، دبیر زبان و ادبیات فارسی نوشهر:

جاده‌ای تا به ابد...

اسب رهوار تو ای مرد به چالاک‌ترین
می‌رسد سخت خروشنده و کولاک‌ترین
می‌رسد تا ببرد هرچه خس و خار به جاست
می‌رسد تا بکَند ریشه‌ی خاشاک‌ترین
می‌رسد تا بدهد هدیه به دستان سحر
بسته‌ای ناب‌تر و پاک‌تر و آک‌ترین
می‌رسد تا به چمن‌زار سعادت آن روز
غنچه‌ی سرخ بکارد به طربناک‌ترین
به سرانجام خوشِ عشق رسانی ما را
ای سرانجام‌ترین، جام‌ترین، پاک‌ترین
می‌رسد لحظه‌ی موعود و عدالت بیند؛
پیش چشمان تو، خورشید جهان خاک‌ترین
هیچ کس جز تو نباشد بزند بر دریا
جاده‌ای را به عصا تا به ابد چاک‌ترین
در دو دستان تو مهر است و خشونت؛ یعنی
خنده بر دوست زند تیغ، به سفاک‌ترین
آخر حرف من حتی الف قدّ تو نیست
هفت منزل به تو مانده است خطرناک‌ترین

غلامرضا اکبرزاده «باغبان»، دبیر ادبیات مدارس شهرستان رشت است. غزل زیر را از وی می‌خوانیم:

سبزینه‌ی باغ ضمیرم...

عریان‌تر از خاک کویرم سبزه‌ام باش
شاید که تا فردا نمیرم سبزه‌ام باش
در خاطرات باغ من نخلی نمانده است
با خار این صحرا اسیرم سبزه‌ام باش
آن برگ‌های زرد هم کوچید از من
سبزینه‌ی باغ ضمیرم سبزه‌ام باش
حتی دریغ از یک عصا در این ره دور
ای خاطرات دشت پیرم سبزه‌ام باش
گل‌های خشک قالی‌ات ای عمر پوسید
در سادگی‌های حصیرم سبزه‌ام باش
در تار و پود خاطرم گل کرده‌ای باز
ای غنچه‌ی شعر حریرم سبزه‌ام باش

پریرخ کامگار

تو باور نمی‌کنی

مُردم ز اشتیاق و تو باور نمی‌کنی
طاقت شده است طاق و تو باور نمی‌کنی
در انتظار وصل تو جانا نصیب من
شد آتش فراق و تو باور نمی‌کنی
از لحظه‌ای که شعر به ذهنم خطور کرد
ماندم در اختناق و تو باور نمی‌کنی
آن کاو بزد مدام دم از مهر و دوستی
شد باعث نفاق و تو باور نمی‌کنی
شعری که شهد بود برایم، از ان به‌بعد
زهر است در مذاق و تو باور نمی‌کنی
بین دل شکسته و شادیِ روزگار
مانده است افتراق و تو باور نمی‌کنی
کامی نشد میسّر و ناکامگار، دل
شد غرق احتراق و تو باور نمی‌کنی

سیدعیسی بزرگ‌نیا، دبیر ادبیات دوره‌ی پیش‌دانشگاهی منطقه‌ی بندپی غربی مازندران است

بازار شلوغ سربالایی...

روی مرز عشق
ردّپایی بود
می‌آمد
می‌گذشت از موج
از لابه‌لای برگ‌های جنگل انبوه
روی شاخ گل
نفس می‌زد
می‌نشست و باز برمی‌خاست
جویبار سبز و جاریِ زمان با او
سحر با او
لشکر شب را به بند آورد و در چال سیه گم کرد
پس آن گه
به آهنگ نسیمی
پشت شیشه
با لطافت گفت
بیداری؟

احمد فرجی (۱۳۳۹) دبیر ادبیات شهرستان شهریار، با ۲۹ سال سابقه‌ی تدریس، دو مجموعه شعر چاپ شده و سه مجموعه در دست چاپ. وی در قالب‌های کهن و نو شعر می‌سراید. «فصل نور» و «سرسبز ترنم» نام مجموعه‌های اوست. اینک غزلی از وی:

هزاران نکته

دلی دارم غزل‌خوان نگاهت
اسیر بغض پنهان نگاهت
به ساز اشک حسرت می‌سرایم
غزل‌ها زیر باران نگاهت
گهی آرام و ساکت، گاه چون موج
گریزانم ز طوفان نگاهت
چه شب‌هایی که با مهتاب شوقت
نشستم زیر ایوان نگاهت
اجابت کن دعایم را که شاید
شوَم یک لحظه مهمان نگاهت
هزاران نکته از ناگفتنی‌ها
بیاموزم ز عرفان نگاهت
ببر ما را که دل‌تنگیم ای دوست
به آقیانوسِ ایمانِ نگاهت

* شهرستان خوی به «دارالصفا» و «دارالمؤمنین» معروف است.

سازهای موسیقی در شاهنامه

چکیده

نویسنده‌ی مقاله در این پژوهش تلاش کرده است ارزش و مقام موسیقی را در شاهنامه به‌اختصار مورد بررسی قرار دهد. با این اعتقاد که یکی از ارزنده‌ترین مزایای شاهنامه آهنگ و ریتم سحرانگیز شعر آن است. هم‌چنین سعی کرده است جایگاه موسیقی را، نه فقط هنگام بزم که هنگام رزم نیز، به اجمال بررسی کند.

کلید واژه‌ها

موسیقی، شاهنامه، ساز بزمی، ساز رزمی

لیلا چاردین

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

همه رزم و بزم است و رای و سخن

شاهنامه نه فقط بزرگ‌ترین و پرمایه‌ترین دفتر شعری است که از عهد سامانیان و غزنویان بازمانده است، بلکه درواقع مهم‌ترین سند ارزش و عظمت زبان فارسی و روشن‌ترین گواه شکوه و رونق فرهنگ و تمدن ایرانی است. داستان ملی و تاریخی قوم ایرانی در طی آن به بهترین وجهی نموده شده است، احساسات عمیق وطنی و تعالیم لطیف اخلاقی در آن همه‌جا جلوه یافته...

در شاهنامه بزم و رزم، شادی و غم، جنگ و صلح در چندقدمی یکدیگر قرار می‌گیرند، به‌طوری که جنگ‌جوی شاهنامه همان‌گونه که رزم‌ساز است، بزم‌نیز می‌سازد. عقیده بر این است که تا حیات است شادی نیز وجود دارد. زندگی هر چند کوتاه ولی سرشار است.

چنین گفت خرم‌دلی رهنمای
که خوشی گزین زین سپنجی سرای

(نامورنامه، ص ۲۳۰)

شاهنامه این کاخ بلند درواقع کتاب تمدن و فرهنگ و موسیقی دیرینه‌ی ایرانیان است. شاید به جرئت بتوان گفت کتابی بدین‌گونه نایاب است. پهلوانان شاهنامه در تمامی لحظات زندگی همواره در بزم و رزم زیسته‌اند و در بیش‌تر مواقع چون انسان‌های معمولی روحشان برای تعالی و پرواز به شنیدن صدای ساز نیاز می‌یابد. البته این نیاز روحی مختص بزم نیست بلکه هنگام رزم و حماسه نیز این نیاز کاملاً محسوس است.

خلاصه‌ی کلام این‌که تمامی شاهان و پهلوانان شاهنامه چه ایرانی و غیر ایرانی، چه عادل و چه ظالم، همه به نوعی با موسیقی یار و همراه بوده‌اند. با مطالعه‌ی دقیق‌تر می‌توان به این موضوع نیز پی برد که تنوع آلات، سازها، ریتم و آهنگ‌ها در هنگام رزم و بزم متفاوت بوده‌اند. تأملی بیش‌تر در این سند معتبر تاریخی ارزش و جایگاه موسیقی را در زندگی ایرانیان کاملاً به اثبات می‌رساند.

در این مقاله بر آن شدم که برخی آلات رزمی و بزمی را (به‌ترتیب الفبا) معرفی کنم.

سازهای بزمی:

آبریشم:

تار سازهایی است که با مضراب یا ناخن می‌نوازند؛ تارهای رود و چنگ از ابریشم و زه تعبیه می‌شده، از این‌رو ابریشم معنی تار یا ساز گرفته است.

(غمنامه‌ی رستم و سهراب، ص ۱۳۰)

ز آواز ابریشم و بانگ نای
سمن عارضان پیش خسرو به پای

(همان، ص ۱۲۳)

بربط:

کلمه‌ای فارسی مرکب از بَر، به معنی سینه و بَت، یعنی مرغابی (چون شبیه سینه‌ی مرغابی است) و دسته‌ی آن مانند اردک است، مرکب از چهار تار است و اَعراب به آن عود می‌گویند و با زخمه یا مضراب آن را می‌نواختند.

(فرهنگ جامع شاهنامه، ص ۱۴۳)

می و بربط و نای برساختند
دل از بودنی‌ها بپرداختند.

(شاهنامه، چاپ مسکو، ص ۲۲۱)

چنگ:

سازی است مشهور از سازهای زهی به شکل مثلث، که به‌وسیله‌ی چنگ‌زدن به زه‌های آن «با انگشت» نواخته می‌شود. نوازنده ساز را به گردن می‌آویخته و با زخمه یا قطعه چوبی در دست سیم‌ها را مرتعش می‌ساخته است و از دست چپ، برای تنوع در اصوات،

ریتم و آهنگ، استفاده می‌کرده است.

(فرهنگ جامع شاهنامه، ص ۳۵۶)

پرستندگان ایستاده به پای
آبا بربط و جنگ و رامش سرای

(شاهنامه، چاپ مسکو، ص ۴۵۹)

رباب:

سازی است در موسیقی که چهار تار دارد و دسته‌ای کوتاه، که نام دیگر آن تنبور است.

(فرهنگ جامع شاهنامه، ص ۵۲۵)

همه شب ز آوای چنگ و رباب
سیه را نیامد بر آن دشت خواب

(شاهنامه، چاپ مسکو، ص ۱۵۳)

رود:

نوعی ساز تاری که بر روی سازها کشند و تار چون از روده‌ی گوسفند است، زه نافته.

(فرهنگ جامع شاهنامه، ص ۵۴۱)

سخن‌های رستم به نای و به رود
بگفتند بر پهلوانی سرود

(نامه‌ی نامور، ص ۳۱۱)

با کمی دقت و تعمق در معانی بیت‌های یادشده، می‌توان این گونه نتیجه گرفت که تنوع سازها و آهنگ و ریتم‌ها چنان ندای دلکش و گوش‌نوازی را ایجاد می‌کرده که روح هر شنونده‌ای را به سوی خود جذب می‌نموده است.

ساز چنگ و رباب در کنار هم نواخته می‌شدند و در مقابل آن‌ها، نای و رود یا بربط و نای با هم، هم‌نوازی می‌کرده‌اند. به جرئت می‌توان گفت ساز چنگ فقط در کنار رباب نواخته می‌شده و هیچ‌گاه در کنار نای و رود قرار نمی‌گرفته است. موزیک و موسیقی متنوع موجود در شاهنامه و کلام فردوسی حاصل وجود سازهای مختلف است. زیرا تنوع آلات موسیقی، گوناگونی طنین و آهنگ را نیز به‌وجود می‌آورد و گوش را از شنیدن یک نوع موسیقی خاص خسته‌کننده رهایی می‌بخشد. مطمئناً فردوسی، به دلیل این‌که حکیم بوده است، می‌دانسته که انسان‌ها، به مقتضای طبیعت خود، تنوع طلب‌اند.

سازهای رزمی:

تبیره:

دهل، طبل، کوس. دهلی که دو سرش پهن و میان باریک است.

(فرهنگ جامع شاهنامه، ص ۵۴۱)

تبیره برآمد ز پرده‌سرای
خروشیدن زنگ و هندی درای

(شاهنامه، چاپ مسکو، ص ۶۰۱)

جَرس:

زنگ، زنگوله، زنگ بزرگ. جسمی توخالی از آهن و مس که بر آن کوبند.

(فرهنگ جامع شاهنامه، ص ۲۳۷)

غو پاسبانان و بانگ جرس
همی آمد از دور از پیش و پس

(همان، ص ۲۳۷)

کوس:

طبل بزرگ، دهل.

(همان، ص ۸۳۳)

بزد کوس رویین و هندی درای
سواران سوی رزم کردند رای

(نامه‌ی نامور، ص ۲۲۶)

ادامه در صفحه‌ی بعد

دفتر انتشارات کمک آموزشی

آشنایی با مجله‌های رشد

مجله‌های رشد توسط دفتر انتشارات کمک‌آموزشی سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وابسته به وزارت آموزش و پرورش تهیه و منتشر می‌شوند:

مجلات دانش‌آموزی (به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند)

- رشد کودک (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه‌ی اول دوره‌ی ابتدایی)
- رشد نوآموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دوره‌ی ابتدایی)
- رشد دانش‌آموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم و پنجم دوره‌ی ابتدایی)
- رشد نوجوان (برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی).
- رشد جوان (برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه).

مجلات عمومی (به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند)

- رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه فردا، رشد مدیریت مدرسه رشد معلم (دو هفته‌نامه)

مجلات تخصصی (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می‌شوند)

- رشد برهان راهنمایی (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه)، رشد آموزش قرآن، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش هنر، رشد مشاور مدرسه، رشد آموزش تربیت‌بدنی، رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش جغرافیا، رشد آموزش زبان، رشد آموزش ریاضی، رشد آموزش فیزیک، رشد آموزش شیمی، رشد آموزش زیست‌شناسی، رشد آموزش زمین‌شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه‌ای

مجلات رشد عمومی و تخصصی برای آموزگاران، معلمان، مدیران و کادر اجرایی مدارس، دانشجویان مراکز تربیت‌معلم و رشته‌های دبیری دانشگاه‌ها و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می‌شوند.

- نشانی: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی ـ ساختمان شماره ۴ آموزش و پرورش ـ پلاک ۲۶۸ ـ دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
- تلفن و نمابر ۸۸۸۳۹۱۸۶

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط:

۱. واریز مبلغ ۳۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شماره‌ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه سه راه آزمایش (سرخه حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست

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

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

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

.....

پلاک: ..... کدپستی: .....

- **مبلغ واریز شده:** .....
- **شماره و تاریخ رسید بانکی:** .....
- **آیا مایل به دریافت مجله درخواستی به صورت پست پیشتاز هستید؟ بله ☐ خیر ☐**

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی ۱۶۵۹۵/۱۱۱

نشانی اینترنتی: www.roshdmag.ir

پست الکترونیک: Email:info@roshdmag.ir

امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰

پیام گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

یادآوری:

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

گاودم:

چیزی که به شکل دم گاو بسازند. نفیر که کرنای کوچک است. بوق که در جنگ نواخته می‌شود. بوقی که یک سر آن گشاد و سر دیگر آن تنگ است.

(فرهنگ جامع شاهنامه)

خروش آمد و ناله‌ی گاودم
دم نای رویین و رویینه خم

(شاهنامه، چاپ مسکو، ص ۸۵۵)

سنج:

دَف، دایره، دو طبق کوچک برنجین که در وسط آن برجستگی و قبه دارد، که بندی هم در وسط آن تعبیه شده و در جشن‌ها و مراسم عزاداری با دو دست آن را به‌هم زده و صدای فلزی می‌دهد.

(فرهنگ جامع شاهنامه، ص ۶۲۲)

بفرمود تا سنج و هندی درای
به میدان درآرند با کرّنای

(همان، ص ۶۲۲)

شیپور:

نای ـ کوچک‌تر از کرّنای ـ نفیر، نای رومی.

(همان، ص ۷۸)

یکی بزمگاه است گفتی به جای
ز شیپور و نالیدن کرّه نای

(نامه‌ی نامور، ص ۷۸)

کره نای:

شیپور، بوق.

(فرهنگ جامع شاهنامه، ص ۸۱۳)

خروش آمد و ناله‌ی کره نای
دم نای سرغین و هندی درای

(نامه‌ی نامور، ص ۷۸)

نتیجه

«کوس» نماد و سمبل شروع جنگ بوده است. چنان‌که وقتی رستم، به کین‌خواهی سیاوش، سودابه را با خنجر دونیم می‌کند دستور می‌دهد که نای رویین و کوس را به صدا درآورند و آماده‌ی جنگ شوند تا به سپاه افراسیاب حمله‌ور شوند؛

بزد کوس رویین و هندی درای
سواران سوی رزم کردند رای

(نامورنامه، ص ۲۲۶)

از آن پس یلان را همه برنشاند
بزد کوس رویین و لشکر براند

(شاهنامه، چاپ مسکو، ص ۵۶۹)

نیز «کوس بر پیل بستن» نشانه‌ی حمله و آمادگی برای جنگ با سپاه دشمن بوده و می‌توان گفت در تمام لشکرکشی‌ها کوس نقش اصلی را ایفا می‌نموده است.

کنون کینه را کوس بر پیل بست
همی جنگ ما را کند پیش دست

(نامور نامه، ص ۳۳۸)

در بین سازهای رزمی رتبه‌ی اول با کوس بوده است. بوق، کره‌نای و درای، به‌ترتیب، در ردیف‌های بعدی قرار می‌گیرند:

برآمد خروشیدن بوق و کوس
به یک‌دست خسرو سپهدار طوس

(شاهنامه، چاپ مسکو، ص ۵۸۱)

با کمی دقت می‌توان پی برد که هرگاه کوس به صدا درمی‌آمده است، کره‌نای؛ بوق و درای نیز با آن هم‌نوا می‌شدند. چون تمامی این آلات صدایی کلفت و بسیار بلند دارند و به خوبی ذهن هر خواننده‌ای می‌تواند پی‌برد که هنگام نواختن این سازها چه شکوه و هیبتی به سپاه داده می‌شد و چه شور و غوغایی به‌پا می‌خاست. می‌توان گفت شاهان و سرداران برای تهییج لشکریان خود از این سازهای رزمی بهترین و بیش‌ترین بهره را می‌بردند و، به قول فردوسی، هنگام نواختن این سازها در صحنه‌ی جنگ دل زمین از جا کنده می‌شد.

شب آمد برآمد ز هر سو خروش
تو گفتی جهان را بدرّید گوش
زمین را همی دل برآمد ز جای
ز بس ناله‌ی بوق و شیپور و نای

(شاهنامه، ص ۵۹۰)

منابع و مآخذ

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی، نامه‌ی نامور، چاپ ۱۳۷۳، انتشارات انتخاب کننده.

۲. روزنامه‌ی همشهری، ۷۸/۳/۲۵، سال هفتم

۳. زنجانی، محمود، فرهنگ جامع شاهنامه، چاپ ۱۳۷۲، انتشارات عطایی

۴. شعار، جعفر و حسن، انوری، غمنامه‌ی رستم و سهراب، سال ۱۳۷۶

۵. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، براساس چاپ مسکو، ۱۳۷۹، انتشارات پیمان

رهی معیری
گرمی گریزم از نظر مردمان چرا
عیبم مکن که آهوی مردم ندیده ام
من جلوه شباب ندیدم به خویش
انصاری (طاریردی) - قزوین

مزار شمس تبریزی

شمس تبریزی که نور مطلق است
آفتاب است و ز انوار حق است

«مثنوی»