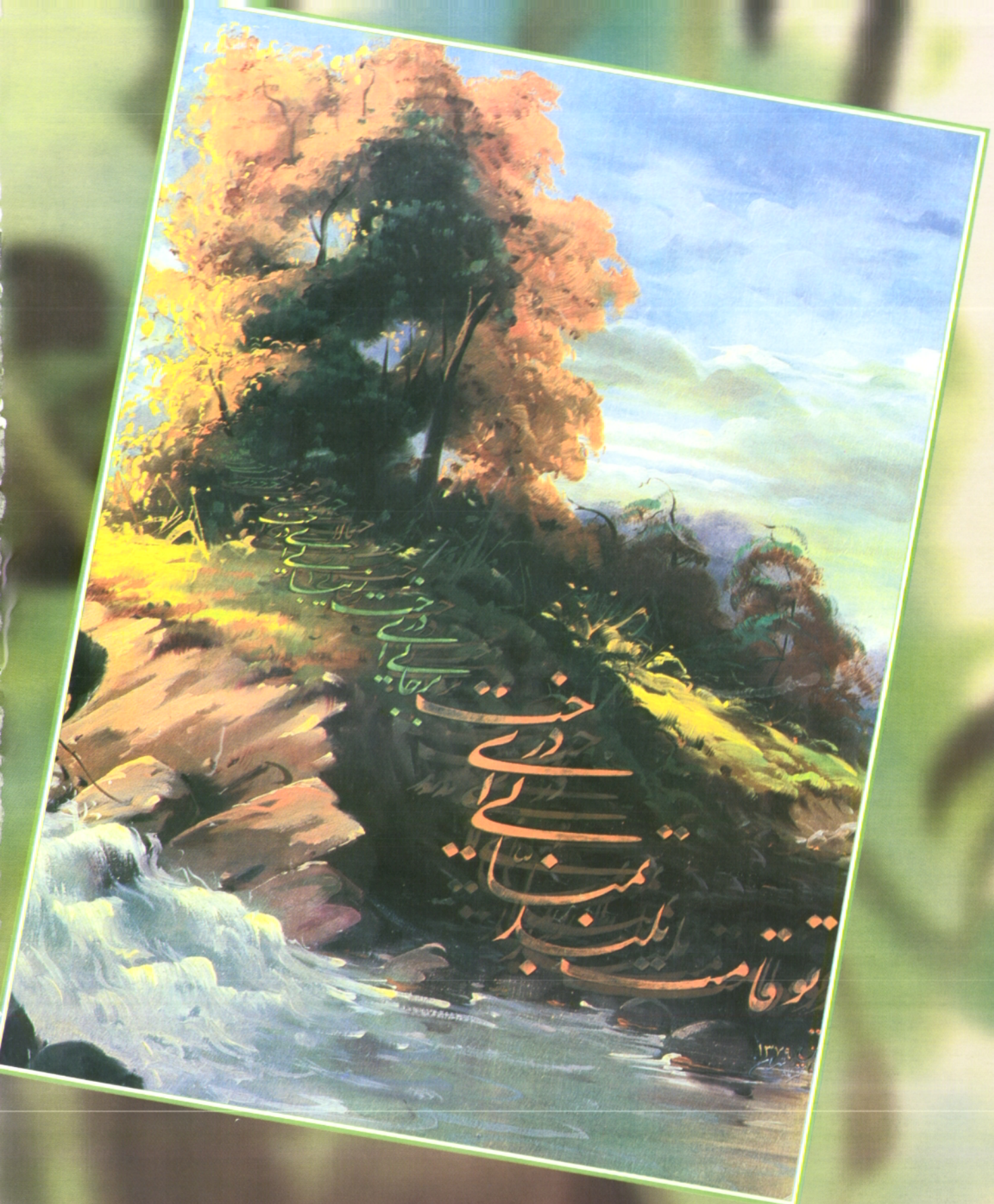
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir
۸۲
رشد
آموزش زبان و ادب فارسی
ISSN 1606-9218
دوره‌ی بیستم - شماره‌ی ۴
تابستان ۱۳۸۶ - بها: ۳۰۰۰ ریال

قبله‌ام یک گل سرخ

◆ کتایه در کباب غاز
◆ زیبایی‌شناسی نثر دولت‌آبادی
◆ نگاهی نو به شعر موج نو پرنده‌ی کاغذی
◆ زیتون از دیدگاه اسطوره
◆ دو عاشقانه در یک داستان
◆ یک تیر و چند نشانه


تو قامت یکتا بدیعی در چمنزار جنت

بسم الله الرحمن الرحیم

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

فصلنامه‌ی آموزشی، تحلیلی، اطلاع رسانی
E.mail: info@roshdmag.ir

رشد آموزش زبان و ادب فارسی ۸۲

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

• دوره‌ی بیستم • شماره‌ی ۴ • تابستان ۱۳۸۶
• شمارگان ۱۵۰۰۰ نسخه • بها: ۳۰۰۰ ریال

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

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

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

تلفن امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶-۷۷۳۳۵۱۱۰ تلفن دفتر مجله: ۹-۸۸۸۳۱۱۶۱، داخلی ۲۴۱ چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

در این شماره:

یادداشت سردبیر ۲
دو قاعده‌ی فراموش شده در ادب فارسی ۴
دکتر علی‌اکبر خان‌محمدی
زیبایی‌شناسی نثر دولت‌آبادی ۹
فرحناز حسین‌پناه
نگاهی نو به شعر موج نو پرنده‌ی کاغذی ۱۴
آذر یوسفی
کنایه در کباب غاز ۱۸
غلامرضا هاتفی
طرح تجمیع وابسته‌های وابسته ۲۳
علی عبدی
زیتون از دیدگاه اسطوره ۲۶
مهدی مهدی‌زاده
رندان پارسا ۲۸
بهرام رضایی ویشه‌سرایی
مرگ سهراب ۳۲
امید ترکمندی
باز سپید شاه ۳۴
مهدی صالحی
تکیه؛ تأملی در یک مثال ۳۸
سیروس اویسی
انواع جمله از نظر تعداد اجزا ۴۱
سیدبهنام علوی‌مقدم
دو عاشقانه در یک داستان ۴۶
ناصر کاظم‌خانلو
تأملی در اجزای جمله‌های ساده ۵۴
نصرت‌الله دین‌محمدی کرسفی
معلمان شاعر و نویسنده ۵۶
یک تیر و چند نشانه ۵۸
خسرو عباسی

قابل توجه نویسندگان محترم

این مجله منحصراً مقالات پژوهشی و علمی‌ـ ترویجی و علمی‌ـ اطلاع‌رسانی و اخبار علمی به ویژه دبیران و دبیرستان است که در راستای اهداف زیر منتشر می‌شود و از مقالات ارسالی با رعایت موارد زیر استقبال می‌کند:

۱. مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیرمستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هر یک از مواد آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و پیش دانشگاهی باشد.

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

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

۴. مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.

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

۶. معرّفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی بفرست باشد.

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

۸. آرای مندرج در مقاله‌ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات کمک‌آموزشی و هیئت تحریریّه نیست و مسئولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.

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

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

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

۱۳. مقاله‌ی پژوهشی حاوی یک مسئله‌ی علمی، نظریه، اندیشه، پیام و یا دعوی و بست کم روش تازه‌ای است، حاصل تحقیق پژوهنده و به روشی علمی و منطقی بیان و اثبات می‌شود.

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

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

۱۶. ساختار مقاله:

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

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

● مقدمه: شامل طرح موضوع یا مسئله‌ی تحقیق، ضرورت و پیشینه‌ی تحقیق

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

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

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

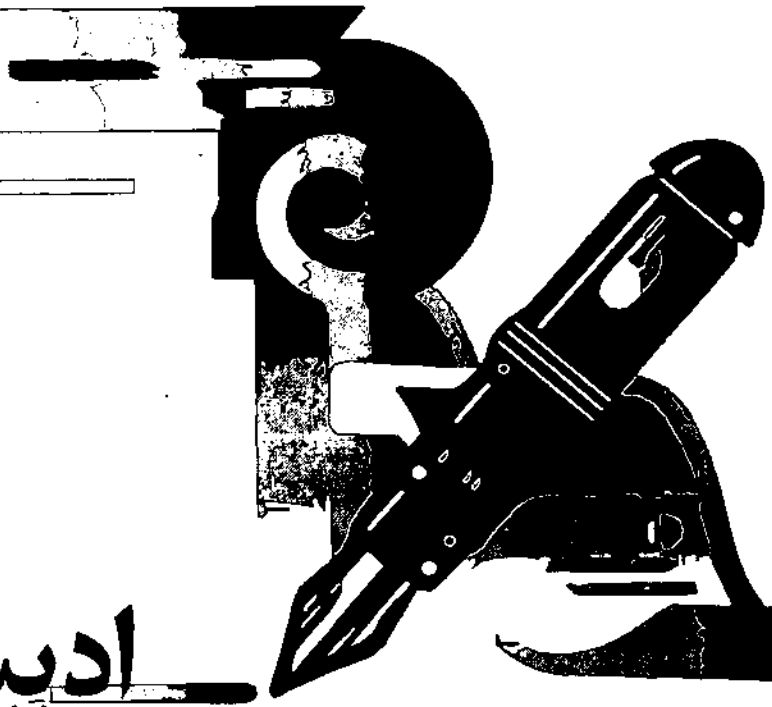
مجلات: نام خانوادگی، نام نویسنده، «عنوان مقاله» نام نشریه، دوره‌ی مجله، شماره‌ی صفحه

از مجموعه‌ها: نام خانوادگی نویسنده، نام، «عنوان مقاله» نام مجموعه یا کتاب، نام و نام خانوادگی تدوین کننده‌ی مجموعه، محل نشر: ناشر، تاریخ نشر، شماره‌ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله.

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

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

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



ادبیات درمانی!

رشد
آموزش زبان
و ادب فارسی
◆دوره‌ی بیستم
◆شماره‌ی ۲
◆تابستان ۱۳۸۶

شما در لحظه های آشوب خیز، در طوفان های ناگهانی و هنگامه های تلخ و تار که به تعبیر پیامبر(ص)، همچون پاره های شب سیاه فرو می بارند چه می کنید؟

در روزگاران گذشته «آسایش» انسان کم بود و «آرامش» او فراوان و امروزه، آسایش به برکت وفور وسایل و امکانات فراوان است و تکیه گاه های آرامش اندک و دشواریاب.

همه در جست وجوی امنیت و آرامش اند. همه ساحل امنی می جویند تا لنگرگاه روح خسته و جان پریشان آنان باشد و همین عطش، شیادان و دروغ پردازان و رندان را به میدان آورده است تا بساط فال و رمالی و کف بینی و اسطرلاب بگسترند و به قول حافظ:

صوفی نهاد دام و سر حقّه باز کرد　　بنیاد مکر با فلک حقّه باز کرد

عرفان ناب و صفای صوفیانه غریب افتاده و سکّه های قلب جانشین قلب های مصفّا و جان های مهذّب گردیده است.

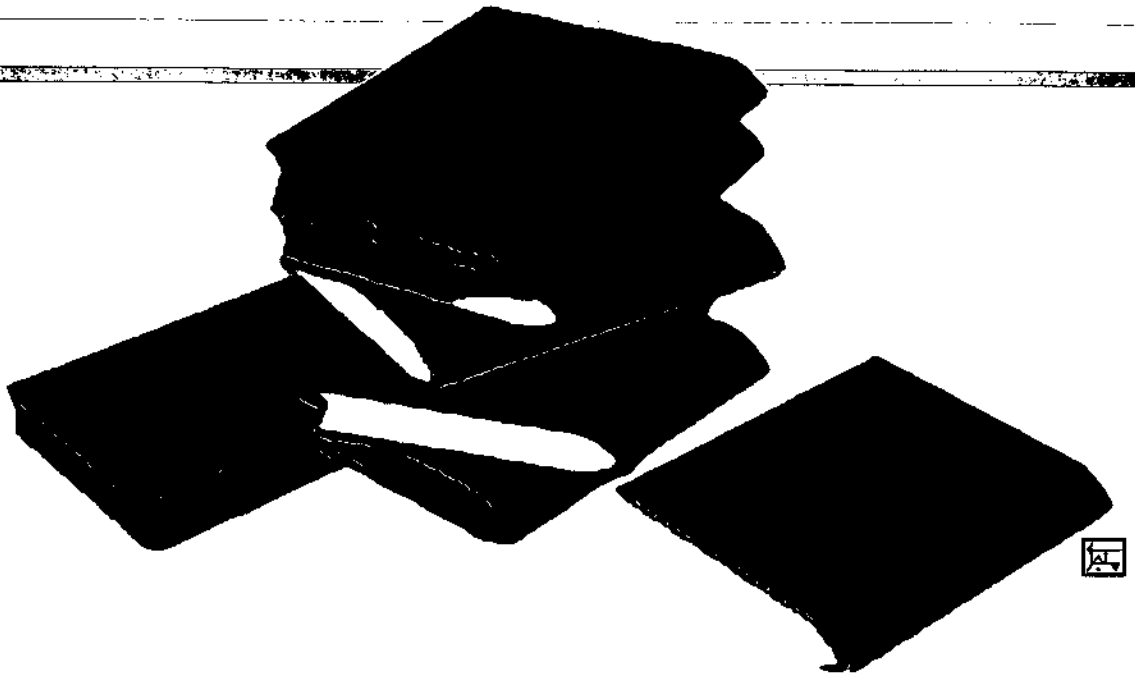
در کنار این بازار داغ دروغ، هزاران کتاب با نام های طالع بینی، کف بینی، فال قهوه و صدها عنوان ترجمه از عرفان بودایی، برهمایی، سرخ پوستی، چشم در چشم تماشاگران پیشخوان کتاب فروشی ها می خندند و صفحه ی تیره ای در مجلات و روزنامه ها به متولّدین همه ی ماه های سال اختصاص یافته تا دیگر حاجت به جام جهان بین نباشد و هرکس فارغ از هر دغدغه ای به شیوه ی راحت الحلقوم فرجام و سرنوشت خود و دیگران را پیش بینی و بازگویی کند.

نسل امروز، خسته و دردمند است. زخم ها چنان در جان نسل جدید دهان گشوده اند و در دهان چنان متراکم و انبوه شده اند که همه چیز بهانه ی «درمان» شده است. پشت ویترین کتاب فروشی ها سرشار عنوان هایی شده است که ساده و راحت و بی درد! درمان می کنند؛ خواب درمانی، خنده درمانی، بازی درمانی، تئاتر درمانی و...

نسل نوجوان و جوان با ولع و شتاب و اشتیاق به این کتاب ها روی می آورند تا مرهمی بیابند و این همه هاشور را که بر روح و جانش زده، پاک کنند.

امّا در این میان و در این هجوم زخم و درد و اندوه، ما پروردگان دامان ادبیّات و باورمندان و حاملان این کیمیای شگفت چه می توانیم بکنیم. با نگاهی به فراخنای میدان زندگی امروز، چه بسیار سهراب های افتاده می بینیم که چشم به نوشدارویی دوخته اند و کام شرنگ زده و عطشناک خویش را جرعه ای می جویند.

ادبیّات مرهم است، درمان است، نوشداروی زخم هاست و پادزهر نیش ها و آزردگی های درون. درست در



روزگاری که در غرب، اقبال به ادبیّات پررنگ تر می شود و عرفان مولوی تکیه گاه جان های ملتهب و مأمن روح های پریشان، ما چه می کنیم یا چه می توانیم بکنیم و چگونه می توانیم از این سرمایه های شگفت بهره مند گردیم.

سیرت ادبیّات مایه ور ما نه تنها آیینه ی لطائف، دقائق، ظرائف و نکته های زندگی ساز است که صورت آن نیز دلربا و غم زدا و هستی نواز است. با همین ادبیات می توان گره بسته ی دل ها را گشود، زنگار از سینه ها زدود و پنجره هایی تازه برای تنفس و تماشا در زندگی ها گشود.

زیباست که حسن مطلع هر کلاس سروده ای، نکته ای و متنی باشد و حُسن ختام نیز و اکنون که همه چیز «یک دقیقه ای» مانند معلّم یک دقیقه ای، مدیر یک دقیقه ای و... باب شده است، ادبیات «یک دقیقه ای»! نیز باشد که هرگاه کلاسی چنین شد می توان گفت: «نازم به حُسن مطلع و حُسن ختام تو. حکایات و لطائف و سروده ها را همین ـ یک دقیقه ـ عرضه کنیم، حتی در برنامه ریزی یک ماهه، هر دانش آموزی یک روز را از آنِ خود بداند که با سروده ای، حکایتی، روایتی و... کلاس را شروع و پایان بخشد.

در این فضای رایانه زده و اینترنتی شده! از دانش آموزان بخواهیم سروده هایی را یا متن هایی را بیابند و به کلاس عرضه کنند. این پدیده های نوآمده تهدید نیستند فرصت اند حتّی همین SMSها که اخیراً گروه SMSبازان را پدید آورده است نوع جدید ادبی را آفریده است که روزانه اگر نه میلیون ها که صدها هزار تولید دارد و ای کاش که کسی پیدا می شد و ارزش ادبی SMSها (پیام های کوتاه) را بررسی و مطالعه و گزارش می کرد.

این نه طنز است نه شوخی و نه تعارف که SMS ها (پیام های کوتاه تلفن همراه) نوعی انشاست و به دلیل آن که عمده ی آن ها با چاشنی طنز و مزاح همراه، تصویری از روح لطیف و طنّاز ایرانی را نیز به نمایش می گذارد.

بگذریم، سخن از ادبیات بود و بهره گیری درمانی از آن یعنی راه اندازی نهضت «ادبیات درمانی» و آشتی دادن دل ها و ذهن ها و زندگی ها با ادبیات برای ایجاد آرامش و امنیت درونی.

دریغ است که فرصت روزگار ما ازاین ارزش ها نمی باشد.

طرح شما چیست!

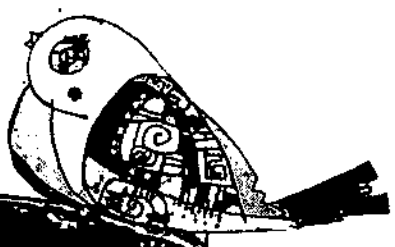
برای درمان با ادبیّات چه باید کرد؟ برای درمانِ ادبیّات امروز چه باید کرد؟

با طبیبان این درمانگاه بزرگ و شفابخش چه باید کرد؟

طرح شما، لایحه ی روشن فردای ماست.

چکیده:
استفاده از قافیه‌های مُمال (سلیح، مزیح، احتریز...) و نیز مُجاز بودن دال و ذال (موسوم به ذال معجمه) در هم‌قافیه شدن (ندید و تعویذ)، در ادبیّات گذشته دو قاعده‌ای است که به اعتقاد نویسنده، امروز فراموش‌شده و لذا در این مقاله به تبیین آن‌ها پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: کلمات مدّ عربی و فارسی، قاعده‌ی اماله، دال مهمله، ذال معجمه، حروف علّه (واو)



دو قاعده‌ی فراموش شده در ادب فارسی

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۲
◆ تابستان ۱۳۸۶

اهل ادب، که با ظرایف و طرایف زبان فارسی آشنایی دارند، به‌خوبی می‌دانند که در این زبان، بسی نکات فراموش شده و از قلم‌افتاده وجود دارد که آگاهی از آنان به طور مسلم موجب فهم بیش‌تر و درک بهتر مطالب این زبان می‌گردد. این‌جانب، راقم سطور به عنوان یک معلّم ادبیّات ضروری می‌دانم گهگاه گوشه‌هایی از این مطالب را برای دانشجویان نوآموزم بازگو کنم تا بدین وسیله وظیفه‌ی معلّمی را در این باب به‌جا آورده باشم.

سخن در این‌جا بر سر دو قاعده‌ای از این قبیل است که در نظم و نثر فارسی رایج بوده و امروزه تقریباً منسوخ گردیده و لازم است ادب‌دوستان از آن مطّلع شوند و به‌ویژه به منظور درک و تفسیر بهتر اشعار و نوشته‌های قدیم بدان استناد نمایند. دوستداران ادب فارسی شاید بارها این قطعه شعر رودکی سمرقندی ـ از پدر شعر فارسی ـ را شنیده باشند که:

آمد بهار خرّم با رنگ و بوی طیب
با صد هزار نزهت و آرایش عجیب...

لیکن کم‌تر کسی می‌داند که شاعر در این قطعه با قافیه نمودن کلماتی چون طیب، عجیب و نقیب با کلماتی چون کثیب، خصیب و رطیب، که ممال هستند، چه هنری به کار برده و چگونه پایه‌ی این صنعت مشکل و غریب را در شعر فارسی نهاده است.

یا چه بسا در متون قدیم دیده‌اند که غالباً کلماتی چون بود، شنود و نیز نبید و گنبَد را به صورت بوذ، شنوذ، نبیذ و گنبذ نوشته‌اند که محتمل دانسته‌اند غلط کاتب است و لذا به سادگی از آن گذشته‌اند. امّا مطالبی که در زیر می‌آید بازگوکننده‌ی همین دو اصل است و نشان می‌دهد که اصولاً کلمات

ممال کدام‌اند و احیاناً نقش آنان در قافیه چیست؟ و دیگر این‌که چرا در بعضی کلمات در قدیم به جای دال، ذال (یا ذال معجمه) به کار می‌بردند؟

قاعده‌ی اوّل: کلمات ممال عربی، که داخل زبان فارسی شده‌اند، یا کلمات فارسی که به شیوه‌ی عربی ممال گردیده‌اند: به‌انضمام کاربرد آنان در قافیه که در این صورت آن قافیه را مُمال گویند.

از باب مقدمه لازم به یادآوری است که در عربی قاعده‌ای هست موسوم به اماله، یعنی برگرداندن چیزی از اصل خودش، خمانیدن و منحرف ساختن امری از مجرای اصلی آن. امّا در لفظ فرهنگ‌نویسان (از جمله فرهنگ متن اللغه، به نقل از فرهنگ دهخدا) قاعده‌ی اماله را عبارت دانسته‌اند از این‌که در لفظی به‌طور خاص و به جهت سهولت تلفظ، فتحه‌ای را به کسره میل دهند، یا الفی را به یا. آن‌چه باید افزود در کتاب «تعریفات جرجانی» نیز این قاعده به‌ویژه جهت میل دادن فتحه به سوی کسره تعبیر شده است. و نیز در کتاب «شرح ابن‌عقیل» بر الفیه‌ی ابن‌مالک، اماله را همان میل دادن صوت آ (الف ممدوه قابل تبدیل به همزه مفتوح) به ی (مکسوره) معنی نموده است. (لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل حرف ذ)

دهخدا در لغت‌نامه‌ی خود، که ضمناً مرجع مطالب بالا نیز هست، فهرست‌گونه‌ای از لغاتی متداول در فارسی، که به‌ترتیب فوق مُمال شده‌اند، ارائه داده و گفته‌اند: در قدیم یای مجهول (معادل é) و اکنون یای معروف (معادل i) می‌آید، چنان‌که «نهاب» می‌شود «نهیب»، «خضاب» می‌شود «خضیب» و... الی آخر.

استاد فقید ملک‌الشعراء بهار در سبک‌شناسی (جلد اول) به همین مطلب اشاره‌ای دارند:

... در نثر و نظم قدیم می‌بینیم که غالباً الف‌های لغات عربی و اسامی خاص فارسی را به قاعده‌ی اماله‌ی حروف، که در نحو عربی عنوان خاص دارد به کسره بدل کرده و به یا نوشته‌اند؛ چون سلیح، مزیح، عتیب... و صدها لفظ دیگر که همه‌ی این‌ها را در اصل با الف نیز می‌خوانند و اصل آن با الف است... و می‌توانیم حکم کنیم اماله‌ی الف‌ها در سبک قدیم، چه در تلفظ و چه در خط، مرسوم و متداول بوده است و شک نیست که لغات جمشید و خورشید و نبیذ و مانند این‌ها که دارای یای مجهول می‌باشند نیز در اصل به الف مماله تلفظ می‌شده است که حکم یای مجهول را پیدا کرده است، زیرا خبر داریم که در کتب عربی آن‌ها را جمشاذ، خرشاد و نباذ می‌نوشته‌اند. در طبری (تاریخ) و شاهنامه یاهای مماله زیادتر از سایر کتب است، هم‌چنان تاریخ سیستان که «ملیکة» و «اشکرا» را عوض ملائکه و آشکارا آورده است... (سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۴۱۲).

در همان مرجع، راجع به این یای معلوم و مجهول توضیحی آمده که تکرار آن در این مقام خالی از مناسبت نیست: «... در عهد فردوسی نیز حروف با صدا و بی‌صدایی بوده است که به طریق خاص تلفظ می‌شده و امروزه به واسطه‌ی تطوّر مخارج و عدم نگهبانی و مواظبت آن اصوات و مخرج‌ها از میان رفته است؛ مانند تلفظ یاهای مجهول از قبیل شیرْ، دلیرْ، چیرْ، دیرْ، شمشیرْ، زیرْ، سیرْ (ضد گرسنه) و غیره که ادای آن‌ها با پذیر، دلگیر، پیر، سیر تفاوت داشته و از این‌رو با هم قافیه نمی‌شده است و امروز یکسان گفته می‌شود... و یای مجهول یایی است بی‌اشباع (با کسره) و یای اصلی (به اشباع)، و به همین سبب اساتید شعر فقط یاهای مجهول را با الف مماله قافیه می‌بسته‌اند...» و در مقام دیگر:

* دکتر علی‌اکبر خان‌محمّدی
استاد دانشگاه شهید بهشتی تهران

«... و صوت این یای مماله بین زیر و زبر است و به یای مجهول فارسی شبیه می‌باشد. از این‌رو یاهای مجهول را چون شکیب و فریب با رکیب و عتیب، و افعی را با دنیی و عقبی، و جهیز را با ستیز قافیه می‌بندند و هر دو قسم را بین الف و یا تلفظ می‌کنند... (همان، صص ۱۹۴ و ۴۱۳).

در لغت‌نامه‌ی دهخدا ایضاً ذکر شده که بعضی شاعران حتی کلمات فارسی را هم به قیاس و به صورت مُمال به کار برده‌اند؛ مثل رهی از رها که در این بیت مولانا به چشم می‌خورد:

آن خلایق بر سر گورش مهی
کرده خون را از دو چشم خود رهی

و از آن طُرفه‌تر در اسامی خاص است که خاقانی، شاعر معروف، در یکی از اشعارش نام خود را به خاقنی، به حذف الف آورده است.

مطلب دیگر این‌که، چنان‌که گذشت، قالب و وزن معمول ممال‌های به‌کار رفته در زبان فارسی فعیل است. راجع به حکم نحوی این فعیل در همین‌جا لازم به یادآوری است که در منابع عرب ذکر شده فعیل اگر چنان‌چه به معنی مفعولی باشد مذکر و مؤنث در آن یکسان است؛ چنان‌که گویند رجلٌ جریح و امرأةٌ جریح. ولی اگر به معنی

فاعلی باشد در آن صورت مذکر و مؤنث آن‌ها متفاوت و قابل تطبیق است؛ چنان‌که رحیم برای مرد و رحیمه برای زن گویند.

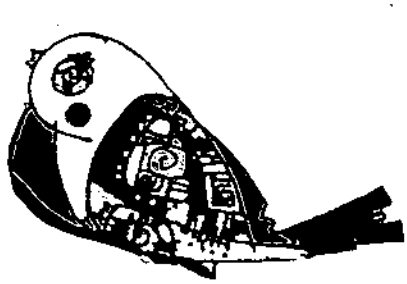
بدیهی است که ما در مکالمات روزمره‌مان بسیاری از این لغات مُمال، یا شبه مُمال را، به شرحی که گذشت، استفاده می‌نماییم. لکن مطلبی که هست کاربرد این لغات در شعر، و به‌ویژه در قوافی اشعار است که، چنان‌که قبلاً گفتیم، نوعی تکلّف و بلکه صنعت بوده که لازم می‌نماید توضیح بیش‌تری در این مقام داده شود. «شمس قیس رازی» در کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم» پیرامون این امر در قوافی اشعار آورده است:

... میان یای مکسور معروف و یای مکسور مجهول در قوافی جمع نشاید کرد، از بهر آن‌که یا در مکسور معروف اصلی است و در مکسور مجهول گویی منقلب است از الف. از این جهت آن را با کلمات ممال عربی ایراد نتوان کرد؛ چنان‌که «انوری» گفته:

بدین دو روزه توقف که بود خود نبوَد
در این مقام فسوس و درین سرای فریب
چرا قبول کنم از کس آن‌چه عاقبتش
ز خلق سرزنشم باشد از خدای عتیب

(ص ۲۵۵)

دکتر ذبیح‌الله صفا در کتاب گنج سخن گویی دنباله‌ی همین مطلب را آورده، آن‌جا که گفته‌اند «... بعضی متأخران نیز میان ی مجهول و معروف فرق گذاشته و کلمات ممال را فقط با یای مجهول قافیه کرده‌اند؛ چنان‌که ادیب پیشاوری گوید:



این زشت بی‌هنر شکم ناشکیب من
بدریده پیش هر کس و ناکس حجیب من...
تا گشت پر، جراب تو از طیب و از خبیث
خالی شد از فضایل عقلی جریب من...

که ملاحظه می‌شود در بیت اخیر کلمه «جراب» را در مصرع اول به طور صحیح و در مصرع دوم به صورت مُمال (جریب) آورده است. (ص پنجاه و نُه مقدمه)

چنان‌که قبل از این گذشت، بدون اغراق قدیمی‌ترین، و به همان نسبت کامل‌ترین و زیباترین نوع قافیه‌ی ممال را در شعر استاد سخن و پدر شعر فارسی، رودکی سراغ داریم، و آن همانا قطعه‌ی معروف «آمد بهار خرم...» است که دریغم آید با وجود تنگی مجال این نوشته به واسطه‌ی بلندی مقام شاعر و نمونه‌ای اعلا که در ادب فارسی به‌جا گذاشته ابیات دیگر آن را در این‌جا نیاورم و بر گوینده‌ای چنین توانا، که اصل مورد نظر را چنین زیبا در قافیه‌ی ممال آورده، درود نفرستم.

آمد بهار خرّم با رنگ و بوی طیب
با صد هزار نزهت و آرایش عجیب
شاید که مرد پیر بدین گه شود جوان
گیتی بدیل یافت شباب از پس مشیب
چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد
لشکرُش ابر تیره و باد صبا نقیب
نفّاط برق روشن و تُندرُش طبل زن
دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب
آن ابر بین که گرید چون مرد سوگوار
و آن رعد بین که نالد چون عاشق کئیب
خورشید را ز ابر دهد روی گاه گاه
چونان حصاری ای که گذر دارد از رقیب
یک چند روزگار جهان دردمند بود
به شد، که یافت بوی سمن را دوا طبیب
باران مشکبوی ببارید نو به نو
وز برگ برکشید یکی حلّه‌ی قصیب
کنجی که برف پیش همی داشت گُل گرفت
هر جویکی که خشک همی بود شد رطیب
تُندر میان دشت همی باد بردمد
برق از میان ابر همی برکشد قضیب
لاله میان کشت بخندد همی ز دور
چون پنجه‌ی عروس به حنّا شده خضیب
بلبل همی بخواند در شاخسار بید
سار از درخت سرو مر او را شده مجیب -
صُلصُل به سر و بن بر، با نغمه‌ی کهن
بلبل به شاخ گل بر، با لحنک غریب
اکنون خورید باده و اکنون زیید شاد
کاکنون برد نصیب حبیب از بر حبیب
ساقی گزین و باده و می خور به بانگ زیر
کز کشت سار نالد و از باغ عندلیب
هر چند نوبهار جهانست به چشم خوب
دیدار خواجه خوب‌تر، آن مهتر حسیب...

(دیوان رودکی، ص ۶۸)

که ملاحظه می‌شود چه قدر، بی‌شائبه‌ی تکلّف، لغات ممالی چون مشیب، مهیب، خضیب و... را با کلمات غیرممال نظیر طبیب، حبیب، عندلیب و امثال آنان قافیه نموده است.

از دیگر کسانی از قدما که قافیه‌ی ممال در شعرشان آورده‌اند، آن هم به دور از تکلّف و تصنّع، ناصرخسرو قبادیانی است که این چند بیت به عنوان نمونه از او آورده می‌شود:

این جهان را به جزاز خوابی و بازی مشمار
گر مُقرّی به خدا و به رسول و به کتیب
بهره‌ی خویشتن از عمر فراموش مکن
رهگذارت به حساب است، نگهدار حسیب
کی شود عزّ و شرف بر سر تو افسر و تاج
تا تو مرعلم و خرد را نکنی زین و رکیب...

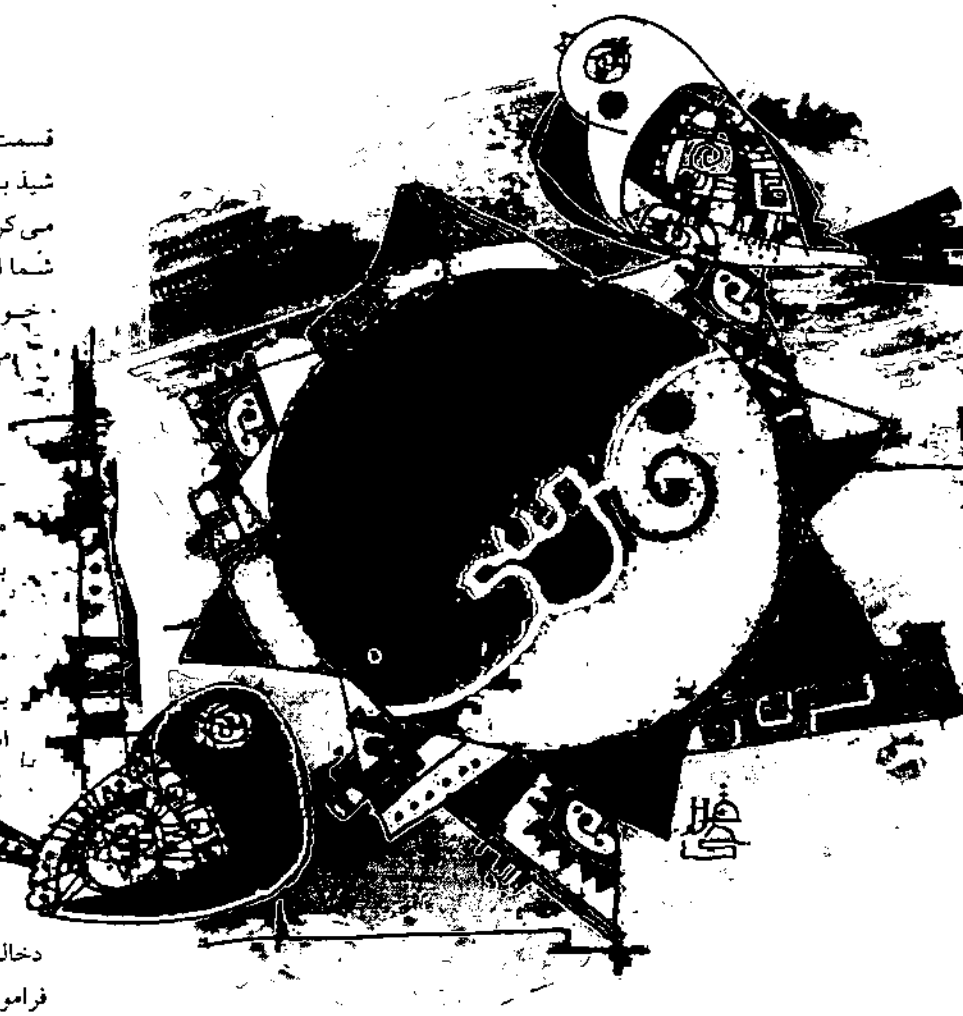
(دیوان ناصرخسرو، ص ۲۵)

شیخ طایفه‌ی شاعران و عاشقان، شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی نیز از این قافله عقب نمانده و در غزلیاتی این قوافی را آورده است، که به عنوان نمونه دو غزل از آن ذکر می‌شود.

یکی در غزلی با مطلع:

پیوند روح می‌کند این باد مشک‌بیز
هنگام نوبت سحرست ای ندیم خیز

و طی آن آورده:



وردوست دست می‌دهدت هیچ گو مباش
خوش‌تر بود عروس نکوروی بی جهیز
گر تیغ می‌زنی سپر اینک وجود من
عیّار مدعی کند از دشمن احترز

و دیگر در غزلی با مطلع:

ای مسلمانان فغان زان نرگس جادو فریب
کاو به یک ره برد از من صبر و آرام و شکیب

و طی آن آورده:

رومیانه روی دارد زنگیانه زلف و خال
چون کمال چاچیان ابروی دارد پرعتیب
از عجایب‌های عالم سی و دو چیز عجیب
جمع می‌بینم عیان در روی او من بی‌حجیب...

(کلیات سعدی، ص ۶۰۴ به بعد)

و از متأخرین ملک‌الشعراء بهار را داریم که در جایی از دیوانش به تبع قدما آورده است:

خواجه خود گوید زین گونه فزون دارم شعر
که مرا وقت نباشد پی شرح و املیش
چون فرو خواند بر خلق به صد گونه امید
مردم نادان صد گونه کند استهزیش
آن یکی گوید کاین شاعرک بی سر و پای
کیست تا مرد بیندیشد از مدح و هجیش

(دیوان بهار، ج۲، ص ۴۳۶)

قاعده‌ی دوم: تفاوت میان دال و ذال (موسوم به ذال معجمه) و این که در قوافی مجاز بوده با یکدیگر قافیه شوند. امروز برای ما مسلم شده، چنان‌که استاد بهار نیز در جلد اوّل سبک‌شناسی یادآوری نموده‌اند، لهجه‌ی مردم خراسان (منظور خراسان بزرگ در گذشته) با آن‌چه ما امروز از زبان دری می‌شناسیم تفاوت داشته است. ایشان به درستی یادآوری می‌نمایند: «... و ما هم اکنون می‌دانیم که در عهد فردوسی خورشید را که ما بر وزن پُرسید ادا می‌سازیم، خُورَشید به فتح خا و واو معدوله و قسمت متمم شید را تقریباً مابین شاذ و شید به فتح شین و با ذال معجمه تلفظ می‌کرده‌اند. و خدای را که ما بر وزن شما ادا می‌نمائیم در زمان فردوسی خودآی به واو معدوله به زبان می‌آورده‌اند...».

(سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۲۱۳)

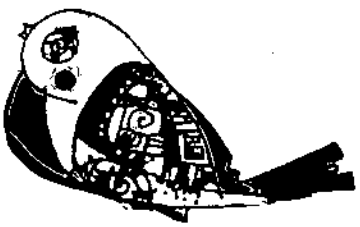
یعنی به بیان دیگر در خراسان حرف ذال با آن‌چه در عربی تلفظ می‌شده متفاوت و چیزی بین دال و ذال بوده است. از این جهت به آن ذال معجمه گفته‌اند. بی‌گمان در بازخوانی متون قدیم هرکس متوجه می‌شود که بسیاری از کلمات مختوم به دال امروزی به شکل ذال نوشته شده، ولی شاید کم‌تر کسی بداند که این نگارش مأخوذ از قاعده‌ای بوده که در گذشته رواج داشته و امروز به واسطه‌ی دخالت چاپخانه‌ها و برخی مُصحّحان فراموش گردیده است.

شرف‌الدّین علی یزدی در «حُلل مطرّز» گوید که ذال معجمه در زبان اهل فارس (ایران) موجود و در لهجه‌ی ماوراء النهر آن ذال‌ها را دال تلفظ کنند، و حکیم سنایی ذال «تعویذ» را با دال «ندید» قافیه کرده و آورده است:

در این زمانه که دیو از ضعیفی مردم
همی سلاح زلاحول سازد و تعویذ
کسی که عزّت عزلت نیافت هیچ نیافت
کسی که روی قناعت ندید هیچ ندید

(حلل مطرّز، نسخه‌ی خطی)

و نیز در کتاب «بدایع الافکار فی صنایع الاشعار» از مولانا کمال‌الدّین حسین واعظ کاشانی، در مورد حرف روی و در قافیه قرار گرفتن این دو، توضیح داده: «... و حرف روی هرگز از بیت منفک نشود و تبدیل نپذیرد، مگر در حروف متقارب‌المخرج، چون دال و ذال؛ مثال:



امامی هروی گوید:

اگر بپرسد شخصی ز چرخ آینه گون
که رنگ محنت از آینه‌ی رُخت که زدود
به خاکپای تو کز نُه فلک جواب آید
که صدر مسند اقبال فخر دین داوُد

که حرف آخر داود، دال مُهمله است، و حرف آخر زدوذ، ذال معجمه و لذا هر دو را در قافیه جمع و به جهت قریب‌المخرج بودن رَوی ساخته است...».

لیکن نویسنده‌ی مذکور بلافاصله متوجه اشتباه خویش و این‌که در این مقوله قریب‌المخرج بودن مناط نیست گردیده و در ادامه می‌افزاید: «... واضح است که این صورت (یعنی دال و ذال را قافیه بستن) به جهت قُرب مخرج نیست و تبدیل رَوی به حرفی متقارب‌المخرج از عیوب است. بلکه این جا جمع دال و ذال به جهت آن است که در زبان اهل خراسان و ماوراءالنهر ذال معجمه مستعمل نیست و جمله‌ی دالات مهمله در لفظ آرند. پس روا بود که از دال و ذال یک قافیه سازند...».

(بدایع‌الافکار، ص ۲۵)

به رغم تمام آن‌چه گذشت در فارسی قاعده‌ای برای تعیین کاربرد این دو بوده است که بالطبع تجاوز از آن را اهل ادب روا نمی‌دانستند. ظهیر فاریابی این قاعده را چنین به نظم عربی سروده است:

احفظ الفرق بین دال و ذال
فهوَ کُن بالفارسیة مُعظم
کلّ ماقبله سکون، بلا وأی
فهو دال، و غیره ذالٌ مُعجم

و ترجمه‌ی آن کمابیش از زبان خواجه نصیرالدّین طوسی در معیار الاشعار چنین است:

آنان که به پارسی سخن می‌رانند
در معرض دال ذال را ننشانند
ما قبل وی ارساکن، جز وای، بود
دال است وگرنه ذال معجم خوانند...

و امّا تفصیل این قاعده چنان‌که اهل ادب در کتب خود ذکر کرده‌اند چنین است:

قاعده: فرق میان دال و ذال (معجمه) بر چهار قسم است که سه قسم آن ذال مُعجمه و یک قسم آن دال مُهمله است.

ـ اوّل، آن است که ماقبل حرف آخر کلمه یکی از حروف عله (و، ا، ی) و ساکن باشد. مثل بود، سود، شَنید، رَسید که در این موارد در رسم‌الخط قدیم حتماً ذال می‌نوشتند، چنان‌که شیخ سعدی گفته:

اگر خدای نباشد ز بنده‌ای خشنود... که ملاحظه می‌شود در قافیه دیگری از این غزل با ذ قافیه کرده و آورده است: ... نوشته بود که این ناجی است و آن مأخوذ... و همین‌طور اندوذ قافیه‌ی دیگر این شعر است، که همگی نشان می‌دهند قافیه‌ی مصرع اوّل خشنوذ باید خوانده شود.

و در همین شمار است سخن خواجه شیراز:

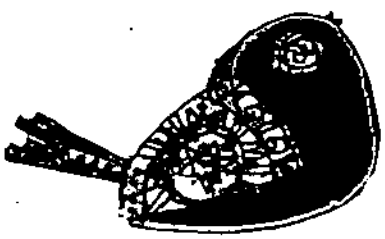
رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید
وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید

که ملاحظه می‌شود نبیذ را که قدر مسلم باذای عجمی است با دمید هم قافیه نموده و هم‌چنین است باذ، یاذ و فرستاذ که همگی با ذال معجمه هستند.

ـ دوم، آن است که ماقبل حرف آخر یکی از حروف علّه متحرک باشد. در این صورت نیز کلمه‌ی آخر ذال معجمه است. مثل می‌رَوَد، می‌شنوَد.

سوم، آن است که ماقبل حرف آخر غیر حروف علّه و متحرک باشد، که آن نیز به ذال معجمه خواهد بود؛ مثل می‌گذرَد و می‌خورَد و می‌کنَد و بَد. از این جمله است کلمه‌ی کاغذ که معرب آن کاغد به دال مهمله است و گنبد که معرب آن جُنبذ است و عوام به مُعجمه گنبذ خوانند و صحیح باشد، درحالی‌که بعضی تصوّر کرده‌اند با دال مُهمله است و چنین خوانند. لیکن متقدّمین از شاعران این مسئله را رعایت نموده و به طور مثال گنبذ را با مأخذ قافیه می‌کرده‌اند.

قسم چهارم، که قطعاً دال مهمله است، و آن چنین است که ماقبل حرف آخر غیر حروف علّه و ساکن باشد، چنان‌که کَرد، بَرَد، سِتَرد، کَمند و چند.



منابع و مآخذ

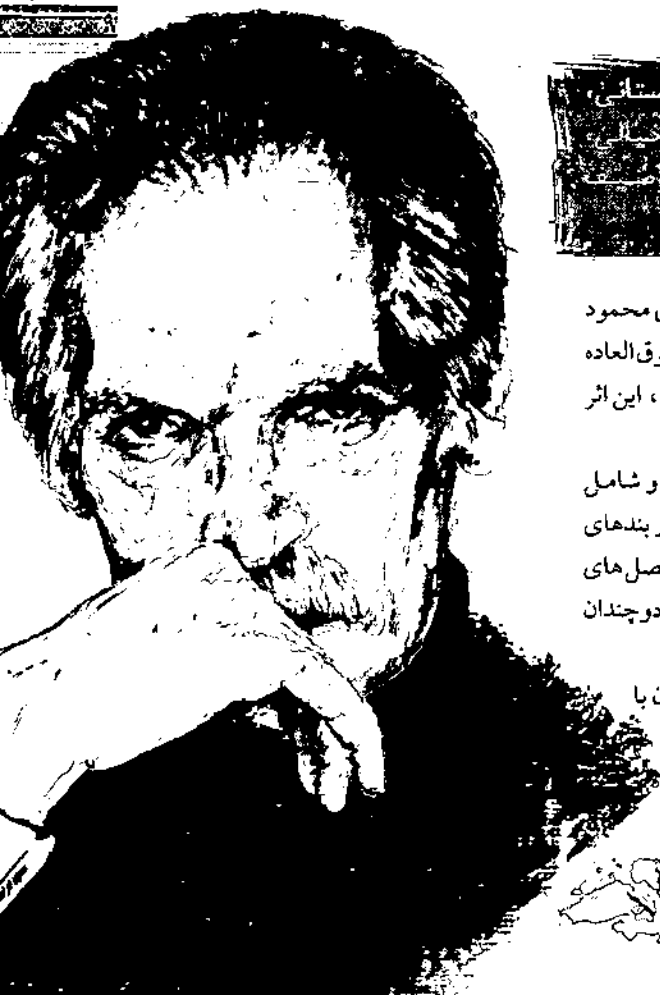
۱. بهار، ملک‌الشعراء، سبک‌شناسی، چاپ امیرکبیر، ۱۳۳۷
۲. ـــــــ، دیوان شعر، چاپ تهران
۳. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، انتشارات دانشگاه تهران
۴. رودکی سمرقندی، دیوان، به تصحیح سعید نفیسی، انتشارات نگاه، ۱۳۷۳
۵. سعدی شیرازی، کلیات، به تصحیح فروغی، کتاب‌فروشی علمی، تهران، بی‌تا
۶. شرف‌الدین علی یزدی، حلل مطرز (نسخه‌ی خطی متعلق به نویسنده‌ی مقاله)
۷. شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح مدرس رضوی، کتاب‌فروشی تهران
۸. صفا، ذبیح‌الله، گنج سخن، دانشگاه تهران، ۱۳۳۹
۹. فرهاد میرزا معتمدالدوله، زنبیل، چاپ سنگی ۱۲۸۵
۱۰. کمال‌الدین حسین واعظ، بدایع‌الافکار فی صنایع الاشعار، چاپ مسکو، ۱۹۶۴
۱۱. ناصرخسرو قبادیانی، دیوان به انضمام روشنائی‌نامه و سعادت‌نامه، چاپ تهران، ۱۳۴۰

چکیده:
موضوع اصلی این مقاله بخالله و بررسی ابعاد زیباشناسانه رمان ده جلدی کلیدر نوشته ی محمود دولت‌آبادی است. این اثر علاوه بر داشتن درون‌مایه ی زیبا و عناصر داستانی فوق‌العاده قوی، از نثری دل‌نشین و نو برخوردار است. همین زیبایی سبک و بداعت آن، این اثر شیوا را از سایر آثار این دوره متمایز نموده است.
کلیدر در ده جلد و بیش از ۲۸۰۰ صفحه نوشته شده (۱۳۴۷ تا ۱۳۶۲) و شامل ۳۰ بخش و حدود ۷۷ بند است. در هر بند ماجرایی آغاز شده و این ماجراها در بندهای مستقل و یا پی‌درپی بعدی ادامه می‌یابند. این ارتباط حلقه‌وار محتوا، با تنوّع فصل‌های آن، مانع از ملالت خواننده می‌شود و به دلیل داشتن کلامی آهنگین، زیبایی اثر دوچندان شده است.
داستان کلیدر در سال ۱۳۲۵ از شهر سبزوار آغاز می‌شود. جلد اوّل آن با توصیف چهره، اندام و حتی نوع راه رفتن مارال ـ دختر دایی گل‌محمد، قهرمان اصلی داستان ـ آغاز می‌شود و کم‌کم ماجراهای بعدی، یکی پس از دیگری به نمایش درمی‌آیند.

* فرحناز حسین‌پناه
(متولد ۱۳۴۲، شهرستان دزفول) دبیر دبیرستان‌های دزفول و کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

زیبایی شناسی نثر دولت‌آبادی

رشد آموزش زبان و ادب فارسی



کلید واژه‌ها: کلیدر، ادبیات داستانی، زیبایی‌شناسی، نثر، عناصر داستانی، توصیف، گسترش واژه‌ها، توصیف، عاشورا

نویسنده آغاز ماجراها و حوادث داستان را در جلد اول مطرح می‌نماید و تا پایان همین جلد به حوادثی اشاره می‌کند که تا آخر اثر محور اصلی داستان قرار می‌گیرند.

دولت‌آبادی می‌تواند خواننده را با خود به قلب روستاها و دشت‌های خراسان در گذشته‌های نه چندان دور ببرد و او را با زندگی اشخاص بسیاری آشنا کند؛ دنیایی که فقر، نومیدی و جهل بر آن چیره شده است، با مردمی ژنده‌پوش و ترسان از ارباب‌ها و امنیه‌ها، مردمی که ترس دیرپا در وجودشان ریشه کرده و از آنان افرادی دورو، متقلب و بی‌مسئولیت ساخته است.

زیباشناسی در رمان کلیدر

طرح و تحلیل ابعاد زیباشناسانه‌ی رمان‌های معاصر به سبک سنتی، کاری غیرعلمی است و با انواع آثار ادبی معاصر هم‌خوانی ندارد. لذا در این بررسی به دو شکل عمل شده است:

۱. بررسی ساختار داستان و عناصر آن و معرفی بهترین عناصر داستانی اثر، که نقش به‌سزایی در جذابیت رمان و هنر داستان‌پردازی نویسنده داشته است.

۲. بررسی ابعاد زیباشناسی در سبک بیان داستان که هم به شیوه‌ی سنتی و هم به شیوه‌ی نوین به آن پرداخته شده است.

۱. زیباشناسی ساختار داستانی کلیدر

اگر عناصر داستانی کلیدر را جزو ابعاد زیباشناسی ساختار داستانی آن بشماریم ادعای بیهوده‌ای نیست. زیرا هر یک از آن‌ها در جایگاه خود به برترین شکل مورد استفاده قرار گرفته شده‌اند. لذا در این جا به بررسی زیباترین پردازش عناصر داستانی کلیدر می‌پردازیم:

الف) شخصیت‌پردازی: در این زمینه، هیچ نقصی در کار دولت‌آبادی مشاهده نمی‌شود و به زیبایی انواع شخصیت‌های منفی و مثبت یک جامعه، با افکار و اندیشه‌های متضاد آن‌ها به تصویر کشیده شده‌اند. همان افرادی که در زندگی عادی خود با آن‌ها سروکار داریم و چهره‌هایی آشنایند، گاه آزار دهنده و گاه دوست‌داشتنی.

در کلیدر، روان‌شناسی شخصیت‌ها عمده شده است. شاید بتوان گفت یکی از موفق‌ترین نویسندگان معاصر ایران در پرداختن به ذهنیات و کارکردهای رفتاری شخصیت‌ها، محمود دولت‌آبادی است. نویسنده با آن‌چه در درون آدم‌ها می‌گذرد، درهم می‌شود و حضور او در باز گفتن نفسانیات شخصیت‌های رمانش، کاملاً معلوم است. در واقع او زبان خاموش کسانی است که احساس و اندیشه‌ای ـ هرچند گنگ و گذرا ـ بر دل و ذهن پریشان و تعلیم نیافته‌شان، نشسته است. استفاده از هر سه روش شخصیت‌پردازی (ارائه‌ی صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم، ارائه‌ی شخصیت‌ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و ارائه‌ی درون شخصیت‌ها، بی‌تعبیر و تفسیر) نمایش شخصیت‌ها را جذاب‌تر و استوارتر نموده است.

ب) صحنه‌پردازی: صحنه‌ها که زمان، مکان و موقعیت‌های اشخاص و حوادث داستان را دربر دارند، به خوبی و به کمک توصیفات بسیار قوی در کلیدر خودنمایی می‌کنند و بر حقیقت‌مانندی رمان افزوده‌اند.

این صحنه‌پردازی موفق از دیگر نشانه‌های هنر داستان‌پردازی است که نویسنده‌ی کلیدر به خوبی از عهده‌ی آن برآمده است. «هنر سنتی رمان‌نویس عبارت است از: قرار دادن صحنه‌ها در جای مناسب داستان و فرض بر آن است که صحنه‌ها یا مستقیماً در حضور ما در حال شکل‌گیری هستند یا از خلال خاطرات یک شخص مثلاً راوی، بسط و گسترش می‌یابند.» (جهان رمان، ص ۷۰).

پ) فضاسازی: از دیگر ویژگی‌های بارز کلیدر، فضاسازی در آن است. فضای غم، شادی، غرور، ترس، آرامش و... در هر جای داستان، هم‌سو با وقایع آن ایجاد شده است. به‌طوری که با گریه‌ی شخصیت‌ها، خواننده را غمی عمیق می‌فشارد. با ترس او اضطراب افراد، درون خواننده از تزیین و هول آکنده می‌شود، با گریه‌ی زیور می‌گرید و با شوق درونی بیگ‌محمد با چگور او هم‌نوا می‌شود.

ت) زاویه‌ی دید: یکی از ابزارهای روایت داستان زاویه‌ی دید است. می‌دانیم بهترین نوع زاویه‌ی دید، استفاده از زاویه‌ی دید دانای کل است و این یکی از ویژگی‌های داستانی کلیدر است. وجود دانای کل، در روایت داستان از زیبایی‌های خاص رمان است، زیرا نویسنده در بیان حوادث و رفتن به درون شخصیت‌ها کاملاً آزادانه عمل می‌نماید و همین امر باعث شخصیت‌پردازی خوب داستان نیز شده است. در این نوع روایت، نویسنده به ضرورت از انواع توصیف جهت نمایش واقعی فضای داستان استفاده نموده و بین صحنه‌ها و جریانات داستان با سایر عناصر آن ارتباطی عمیق و زیبا برقرار کرده است.

ث) لحن و گفت‌وگو در داستان: یکی دیگر از عناصر داستان که بر زیبایی اثر افزوده است، نوع گفت‌وگو و لحن شخصیت‌های داستان در کلیدر است. دیالوگ‌های موفق می‌توانند واقعی‌ترین تصاویر را از شخصیت‌های داستان و ادبیات شفاهی آنان به نمایش بگذارند و این خصیصه در کلیدر موج می‌زند. در گفت‌وگوی

افراد، ادبیات عامه و فرهنگ کلامی مردم ناحیه‌ی کلیدر به تصویر کشیده شده است. در کلام گل‌محمد چوپان، جملات و کلماتی، فراخور افکار و اندیشه‌های یک چوپان دیده می‌شود. اما پس از آن که گل‌محمد، سردار قهرمان می‌شود، لحن کلام او اندیشه‌های مبارزه‌طلبی، آزادی‌خواهی، شهامت، عدالت‌طلبی و... را به نمایش می‌گذارد. در واقع گفت‌وگوی شخصیت‌ها، آینه‌ی تمام نمای کلام‌ها، زبان‌زدها، افکار و اندیشه‌های قومی دو طایفه‌ی کرد و بلوچ شده است.

۲. ابعاد زیباشناسانه‌ی ساختار جملات و نثر کلیدر

این رمان دستاورد سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ است که از غنی‌ترین دوران‌های ادب معاصر است و می‌توان گفت پخته‌ترین و زیباترین آثار داستانی ادبیات معاصر، به این دوره تعلق دارد. اما آن چه کلیدر را از سایر آثار این دوره متمایز ساخته، نثر جذاب و سحرآمیز بدیع نویسنده‌ی آن است.

نثر جدید در این دوره، نثری است با زبان محاوره گسترش یافته است، اما دولت‌آبادی علاوه بر آن، یک زبان محلی و بومی را نیز به نثر ادبی خود داده است. وی با استفاده از نثر ادبی جذاب، روان و فکر جدید جامعه را در قالب کلمات و عبارات ادبی و صحاوره‌ای خراسان شکل داده و زبان سنتی را به کمک اندیشه‌های جدید متحول کرده است. نثر دولت‌آبادی، تقلیدی از سبک بیهقی نیست که با گویش محلی خراسانی آن را آمیخته و از حال و هوای کلاسیک خارج نموده است. از آن جایی که نثر کلیدر تلفیقی از سبک کهن و نو (معاصر) است در بررسی آن به دو شیوه‌ی سنتی و نوین تحلیل نموده‌ایم.

الف) بررسی زیباشناسی سنتی در نثر دولت‌آبادی: از ویژگی‌های بارز کلیدر، به کارگیری عناصر خیالی و تصاویر در آن است که بر زیبایی و جذابیت داستان افزوده، هرچند گاهی فهم جملات را دشوار ساخته است؛ به‌طوری که خواننده ماجرای اصلی داستان را فراموش می‌کند. البته این دشواری بیش‌تر در ابتدای داستان و به علت عدم آشنایی خواننده با نثر داستان به چشم می‌خورد و در مقایسه با جهان وسیع کلیدر و تصاویر خیال‌انگیز بی‌نظیر، ناب، بدیع و بی‌شمار داستان این موارد اندک، ناچیزند.

تصاویر خیالی کلیدر، آمیخته‌ای از عناصر خیال‌انگیز سنتی و تعابیر جدید و نوخاسته‌اند که شاید تنها زاییده‌ی تخیل دولت‌آبادی و نه نویسندگان دیگر است.

زیباترین عناصر خیالی کلیدر را تشبیه، کنایه، مجاز، استعاره، تشخیص، حس‌آمیزی، تکرار و تضاد تشکیل می‌دهند. جذابیت نثر داستان با کنایات و تشبیهات بسیار بدیع آن چشم خواننده را خیره می‌نمایند و واقع‌نمایی داستان را دوچندان.

نمونه‌هایی از تصاویر خیالی بی‌نظیر کلیدر:

۱. تشبیه نگاه به شاهینی در حال پرواز: «بلقیس اما چشمانی شعله‌ور داشت که گویی شاهینی به هجوم از عمق چشم‌هایش بال گشوده بود و در فضای زیر سقف، در پرواز بود...» (کلیدر، ج۷، ص۱۷۳۳)

۲. عبارت: «خورشید بر یال آسمان سوار شدن» کنایه از آمدن خورشید به وسط آسمان و رسیدن هنگام ظهر: «مارال سر به آسمان برداشت. خورشید تا به یال آسمان سوار شود، چهار نیزه‌ای باقی بود. به نهر آب نظر کرد و...» (کلیدر، ج۱، ص۳۰)

۳. جان‌بخشی به اشیا در جمله‌ی زیر بر جذابیت کلام افزوده است: «بوته‌زار در باران تن می‌شوید. از سرو گوش درختان طاغ، قطره‌های زلال آب، آب پاک، برخاک می‌چکد. درختان برهنه - آدمیان برهنه - به خوی زیر باران ایستاده و دست‌ها بر عورت خویش پوشاک کرده‌اند.» (کلیدر، ج۲، ص۳۷۶)

بیش‌ترین نقش تصاویر خیالی در کلیدر، علاوه بر بعد زیباشناسانه‌ی آن‌ها، تأثیرگذاری آن‌ها بر عناصر داستان است و اغلب در زمینه‌های صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، فضاسازی در داستان، لحن شخصیت‌ها و سایر عناصر داستان بسیار تأثیرگذارند.

رمان ده جلدی کلیدر در ۳۰ بخش، ۷۷ بند دارد. در آغاز این بندها، توصیفات بسیار زیبایی وجود دارد که آن‌ها را تحت عنوان «خوش‌آغازی» در کلیدر مورد بررسی قرار داده‌ایم. این توصیفات، بیش‌ترین تصاویر خیالی رمان را در خود جای داده‌اند، بیش‌ترین تصاویر خیالی رمان، «تشبیه و کنایه» و کم‌ترین آن‌ها تکرار است. این تصاویر بر جذابیت داستان افزوده و بر مغز شگفت‌انگیز و زیبای طرح، پوسته‌ای تحیرآمیز و متعالی پوشانده است. ادبیات عامه‌ی اشخاص، نیز در این رمان نقش ویژه‌ای دارند و دولت‌آبادی به این امر آگاهانه پرداخته است و احتمالاً میزان تصاویر خیالی برخاسته از همین موضوع، ریشه در لحن کلام نویسنده و مردم کلیدر دارد.

میزان کل تصاویر خیالی و آرایه‌های ادبی (تشبیه، کنایه، مجاز، استعاره، تشخیص، حس‌آمیزی، تضاد و تکرار) در مقایسه با جلدهای اول تا دهم نشان می‌دهد که بیش‌ترین میزان عناصر زیباشناسی رمان در جلدهای اول، دوم، ششم و دهم و کم‌ترین

میزان آن‌ها در جلدهای چهارم و هفتم رمان است.

این بررسی نشان می‌دهد نویسنده، در جذب خواننده تا پایان داستان، موفق بوده و این گیرایی برخاسته از درون‌مایه‌ی خوب داستان و زیبایی نثر آن است.

طرح داستان در جلدهای آغازین با این تصاویر، جذاب و دل‌نشین شده است. زمانی که داستان و حوادث آن گرم و پرهیجان‌اند زیبایی‌های کلام در نثر کاهش می‌یابند و در واقع تا جلد ششم، حوادث گرم و شگفت‌انگیز داستان، خواننده را به دنبال خود می‌کشانند. جلد ششم، اوج دوباره‌ی زیبایی نثر و عناصر خیالی آن است و پس از آن دوباره با افت و خیزهایی در نثر رمان مواجه می‌شویم. در جلد دهم، زیبایی و افق خیالی نویسنده، گسترده‌تر می‌شود و حوادث جالب و خواندنی داستان را در خود می‌پرورد. بدین ترتیب، نثر رمان، در اوج زیبایی آغاز و در اوج نیز به پایان می‌رسد.

ب) بررسی زیباشناسی در کلیدر به روش نوین

مهم‌ترین ابعاد زیباشناسانه‌ی کلیدر، که در حیطه‌ی زیباشناسی سنتی نمی‌گنجند به شرح زیرند:

۱. **استفاده از ضرب‌المثل‌ها**: این ضرب‌المثل‌ها با مهارت و زیبایی فوق‌العاده‌ای در جای‌جای رمان چیده شده‌اند و هریک بیش از پیش بر اهمیت و ارزش سخن می‌افزایند و گویی نویسنده مهر تأییدی بر فضای بیرونی و درونی حوادث و ماجراهای داستان زده و آن‌ها را هم‌چون چلچراغ‌هایی در مکان‌های مناسب نصب نموده است. ضرب‌المثل در آثار گذشته‌ی ادبی ما هم‌چون گلستان، کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه به زیبایی مورد استفاده قرار گرفته و در آثار معاصر با نثر جمال‌زاده این کار به شکلی زیباتر و نوگرا، جلوه‌گر شده و ادبیات امروز و دیروز را با الگویی جدید و جذاب به هم پیوند داده است.

مهم‌ترین ویژگی ضرب‌المثل‌های کلیدر ارتباط مستقیم آن‌ها با فضای داستان و ماجراها، متنوع و غیرتکراری بودن آن‌ها و وجود ضرب‌المثل‌های عامیانه‌ی بدیع در بین آن‌هاست. چند نمونه از ضرب‌المثل‌های بدیع و عامیانه‌ی کلیدر: ۱. «جوجه تا نرسد پوسته را نمی‌شکند» ۲. «هرکسی توبره‌ی پر را به سر خودش می‌زند» ۳. «بره‌ی نر برای کارد است.»

۲. **گویه‌ها**: به کارگیری گویه‌ها از دیگر ابعاد زیباشناسانه‌ی کلیدر است که در حیطه‌ی گفت‌وگو و فن روایت داستان قرار می‌گیرند. این گویه‌ها معمولاً از جلد پنجم به بعد بیش‌تر دیده می‌شوند و نمایانگر ضعف، ناتوانی و سرخوردگی موقت و یا دائمی برخی از شخصیت‌های داستان‌اند.

۳. **رقص واژگان در کلیدر**: به تصویر کشیده شدن افکار و اندیشه‌های اشخاص داستان، پیشبرد طرح رمان با تکرارها، جابه‌جایی واژه‌ها در طول داستان و استفاده‌ی خاص از کلمات، از مواردی است که در این رمان بسیار مشهود است. بازی با کلمات، شگرد خاص دولت‌آبادی و نشان سبک والای اوست. در قسمت‌هایی از داستان چند کلمه را با درنگ کوتاه به دنبال هم آورده و چندین‌بار همین کلمات را پس و پیش کرده و در ادامه‌ی داستان با هم آمیخته است. بدین ترتیب نودختران کلیدر رقصی موزون با دامن‌هایی پرچین در صحنه‌های داستان به اجرا می‌گذارند. امواج رقصان کلمات گاه به هم می‌پیوندند و گاه از هم گسسته می‌شوند.

۴. **خوش‌آغازی در کلیدر**: از دیگر ابعاد زیباشناسانه‌ی کلیدر آغاز خوش و زیبابندی‌های آن است.

این رمان ده‌جلدی و با حجم زیاد، به گونه‌ای منظم فصل‌بندی شده است که هرگز ملالی در خواننده ایجاد نمی‌کند. آغاز خوش ماجراها در فضاسازی داستان و اثرگذاری آن بر خواننده در خور ستایش است. در این توصیفات، نویسنده یا به توصیف صحنه‌ی داستان و عناصر طبیعی آن پرداخته و یا دنیای درونی شخصیت‌ها، احساسات و افکار آن‌ها را به تصویر کشیده است. آن‌چه زیبایی این توصیفات آغازین را بیش‌تر نموده، بهره‌ی ماهرانه و زیبای نویسنده از عناصر خیالی در آن است.

۵. **پیچش و گسترش واژه‌ها**: از دیگر زیبایی‌های نثر کلیدر، استفاده از سبک خاص جمع کردن و پراکنده نمودن کلمات است. نویسنده با واژه‌ها بازی کرده به طوری که گاه در وصف یک کلمه، یک بند می‌آورد و در نهایت همان یک کلمه را دوباره بازگو می‌کند و با این روش، به کلام خود نوعی آهنگ و وزن می‌دهد و آن را به شعر نزدیک می‌کند.

۶. **توصیف در کلیدر**: دولت‌آبادی استاد مسلم توصیف است. یکی از ابزارهای قوی روایت داستان توصیف خوب و جذاب است که نویسنده‌ی کلیدر به طرز جدید و زیبایی از آن استفاده نموده است.

زیباترین انواع توصیف در کلیدر عبارت‌اند از: الف) توصیف چهره‌ها (حرکات ظاهری، حرکات اشخاص، و...)

ب) توصیف وضعیت ظاهری اشخاص (از نظر لباس و اندام)

پ) توصیف صحنه‌ها و موقعیت‌ها (بیماری، شادی، غم، زمان و مکان حوادث و...)

ت) توصیف عناصر طبیعت

کلیدر، جایگاه عاشورا در آن است. نزاع همیشگی خیر و شر، پاکی و پلیدی، زشتی و زیبایی، نیکی و بدی، ظلم و عدل و... تأکید بر این روایت پر معناست که «کلُ یوم عاشورا و کل ارض کربلا». دولت‌آبادی با شناختی که در فرهنگ مردم ایران از جایگاه کربلا و واقعه ی عاشورا دارد، مهر تأیید آن را بر رمان خود می‌زند و داستان خود را در چشمه ی زلال مفاهیم عاشورایی می‌شوید. از زمانی که داستان، ماجرای عشق‌ورزی را به سوی حماسه و دلاوری پیش می‌برد و قهرمان داستان کم‌کم شکل می‌گیرد، بارها صحنه‌هایی از عاشورا به تصویر کشیده می‌شوند. این شباهت کلیدر با تراژدی عاشورا، فقط از جهت مفاهیم و ارزش‌های معنوی نیست، که در سلسله وقایع و رویدادهای منجر به درگیری نهایی شباهت در اجزا و عناصر ساخت داستان، نیز هست و هرچه به پایان حادثه نزدیک می‌شویم، این شباهت‌ها بیش‌تر می‌شوند.

مهم‌ترین شباهت‌های کلیدر با عاشورا در موارد زیر است: شباهت رفتارها، انسجام خانواده و یاران و عزم جزم همه، شب محاصره و رخصت دادن به یاران، حق‌الناس را ادا کردن، پیش‌نهادهای فریبنده به خان عمو در تنها گذاشتن گل‌محمد، اسب یکه‌سوار و با وفای بیگ‌محمد ـ قاسم، داماد کربلا ـ، به اسارت گرفتن زنان و افراد خانواده ی قهرمان، تحمل سختی‌های خواهر قهرمان گل‌محمد؛ این خواهر از زمان طلب بخشش از گل‌محمد اندوه تنهایی او را ـ قهرمان را ـ به دوش می‌کشد و زینب‌وار در غم بی‌یاوری برادر می‌گدازد، هم‌چنین زنان خانواده ی قهرمان ـ بلقیس، مارال، شیرو ـ پس از مرگ عزیزان، در برابر یزیدیان سرهای خود را با سرفرازی بالا می‌گیرند و هیچ مویه یا ناله‌ای سر نمی‌دهند. و...

ت) توصیف حوادث و ماجراهای داستان
ج) توصیف حیوانات و حرکات ظاهری آن‌ها
چ) توصیف اشیا

۷. عاشورا در کلیدر: یکی از ابعاد زیباشناسانه ی

منابع و مآخذ

۱. الوت، میریام، ترجمه ی علی‌محمد حق‌شناس، رمان به روایت رمان‌نویسان، چاپ ۲، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۰
۲. ایرانی، ناصر، هنر رمان، چاپ اول، نشر آبانگاه، ۱۳۸۰
۳. بورنف، رولان اونله، ترجمه ی نازیل خلخالی، جهان رمان، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۸
۴. دهخدا، علی‌اکبر، امثال و حکم (در چهار جلد)، چاپ پنجم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۱
۵. دولت‌آبادی، محمود، کلیدر، (در دو جلد)، چاپ پانزدهم، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۰
۶. سپانلو، محمدعلی، نویسندگان پیشرو ایران، چاپ ششم، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۸۱
۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، چاپ دوم، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۵۸
۸. شیر محمدی، عباس، بیست سال با کلیدر، چاپ اول، انتشارات نشر کوچک، تهران، ۱۳۸۰
۹. عبداللهیان، حمید، کارنامه ی نثر معاصر، چاپ اول، انتشارات پایا، تهران، ۱۳۷۹
۱۰. فاستر، ای. ام، ترجمه ی ابراهیم یونسی، جنبه‌های رمان، چ اول، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۲
۱۱. کزازی، میرجلال‌الدین، زیباشناسی سخن پارسی ۱، بیان، چاپ اول، نشر مرکز تهران، ۱۳۶۸
۱۲. مهرپیزانی، الهام، آینه‌ها (نقد و بررسی ادبیات امروز ایران، دفتر دوم)، چاپ اول، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران، ۱۳۷۶
۱۳. میرعابدینی، حسن، صدسال داستان‌نویسی ایران، ج ۱ و ۲ و ۳، چاپ دوم، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۰
۱۴. میرصادقی، جمال، ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان) چاپ سوم، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷۶
۱۵. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، چاپ چهارم، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷۶
۱۶. میرصادقی، جمال، داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران، چاپ اول، انتشارات اشاره، تهران، ۱۳۸۱
۱۷. وزیری، علینقی، زیباشناسی در هنر و طبیعت، چاپ اول، انتشارات هنرمند، تهران، ۱۳۶۳

نگاهی نو به شعر موج نو

پرنده‌ی کاغذی

* آذر یوسفی
دبیر زبان و ادبیّات فارسی اداره‌ی آموزش و پرورش شهرستان‌های استان تهران، منطقه‌ی چهاردانگه

چکیده:
در این مقاله، نویسنده شعر موج نو و علل پیدایش آن را توضیح می‌دهد و سپس ویژگی‌های این شعر و هم‌چنین اشعار احمدرضا احمدی را بررسی می‌کند و در پایان به ذکر انواع شعر موج نو می‌پردازد.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۲
تابستان ۱۳۸۶

کلید واژه: شعر موج نو، احمدرضا احمدی، طرح، تقلید، فراوانی تصویر، دوری از وزن، رونویس واقعیّت.

مقدمات پیدایش شعر موج نو

پس از به عرصه آمدن «نیما» و گشوده شدن راه تازه، شعر نو فارسی به‌ویژه در طول سال‌های ۱۳۴۰ـ۱۳۲۰ تغییرات بسیار یافت. شاعران پیرو نیما، از او درس‌های بسیار آموختند. عدّه‌ای از جنبه‌ی تغزل و غنا و تصویرسازی او پیروی کردند و برخی رهنمودهای اجتماعی او را پذیرفتند و هر کدام نماینده‌ی گروهی خاص شدند. آن‌ها چیزی را ویران نکردند، بلکه با استفاده از میراث زبان و فرهنگ چیز تازه‌ای ارائه دادند. این نوآوری حساب و قاعده‌ای داشت و ثمره‌ی شهرت‌طلبی و بی‌اعتنایی به فرهنگ ملّی نبود.

امّا می‌دانیم در هر دوره‌ای، شاعر واقعی نادر است. در این دوره شهرت‌طلبان همین که توجّه مردم را نسبت به شعر نو دیدند، برای شهرت و ارضای خودپسندی خویش دستاویزی نیرومند یافتند. جوانان شتاب‌زده نیز که فریفته‌ی نوآوری بودند، بدون مطالعه‌ی کافی به قلمرو شعر هجوم آوردند و باعث آشفتگی‌هایی در زمینه شعر شدند. (سایه روشن شعر نو فارسی، ص ۱۷۴)

در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۳۰، هوشنگ ایرانی بعد از بازگشت از اروپا، تحت تأثیر سوررئالیسم اروپایی، چندین مجموعه‌ی شعر ـ که از هر نظر تازگی داشت ـ انتشار داد. امّا این دوره برای این حرکت نبوغ‌آسای ایرانی زمان مناسبی نبود و درنتیجه اعتراض نوپردازان و کهنه‌سرایان را به همراه داشت. هوشنگ ایرانی به محض ورود به ایران با همان ذوق‌زدگی و خوش‌باوری و ناپختگی، چند کتاب شعر چاپ کرد و بلافاصله با تمسخر و توهین مواجه شد و خود را باخت و کناری نشست و به عزلت پناه برد. شعر احمدی ـ هم‌چون شعر سپهری ـ زاده‌ی شعر ایرانی بود که به موقع متولد شد. او از یک اقبال تاریخی بهره‌مند شد و آن این بود که ذوق زیباشناختی و آغاز فعّالیّت شاعری او در سال ۱۳۴۱، با ذوق و نیاز عمومی اقشار نوظهوری در جامعه هم‌زمان شد که منتظر اشعاری متفاوت و غیرمتعهد و بسیار مدرن بودند.

«طرح» و احمدرضا احمدی

نخستین نمونه‌ی موج نو، کتاب «طرح» از احمدرضا احمدی، شاعر بیست‌ویک ساله‌ی کرمانی بود. طرح با بیست و چهار قطعه شعر، در قطع خشتی و طرح غریب روی جلد ـ با حروف الفبا ـ در آذرماه ۱۳۴۱ منتشر شد. انتشار این کتاب سرآغاز شعر موج نو در ایران بود.

طرح پس از انتشار، با دو عکس‌العمل کاملاً متفاوت مواجه شد:

۱) استقبال وسیع جوانان ضد

سنّت‌گرایی که در همه‌ی زمینه‌های اجتماعی، هنری و فرهنگی و... طرفدار مدرنیسم و آزادی عمل بودند و از اشعار کنایه‌آمیز نفرت داشتند و برای هنر غایتی جز خود هنر نمی‌شناختند.

۲) تمسخر و نفرت و اعتراض سنّت‌گرایان و هواداران شعر سیاسی متعهد که روند مدرنیستی «انقلاب شاه و مردم» را حرکتی ضدّ مردمی دانسته و مبارزه با رژیم و ابزار فرهنگی‌اش (از جمله شعر غیر متعهد) را به‌منظور رهایی ملّت، غایت هنر می‌دانستند.

پس از انتشار اشعار طرح، فریدون رهنما با الهام گرفتن از نام «سیمای موج نو فرانسه» ـ که در آن سال‌ها طرفداران فراوانی در ایران داشت ـ این نوع اشعار را «موج نو» نام نهاد. (تاریخ تحلیل شعر نو، صص ۳۶ـ۳۲)

شاعران موج نو

این شاعران تصور کردند که هرچه کلام به سوی پیچیدگی رود و هرچه تعبیرات لفظی و معنوی با استعمال ترکیبات اضافی زیادتر شود و حرف‌های عجیب‌تر و غریب‌تر بزنند، کمال و پختگی شعر بیش‌تر جلوه خواهد کرد (شعر نو، از آغاز تا امروز، ص ۵۰). پیچیدگی و ابهامی که در شعر این شاعران می‌بینیم از نوع ابهامی نیست که در شعر «حافظ» یا «دانته» دیده می‌شود، بلکه پیچیدگی و ابهامی است تصنعی (صور و اسباب در شعر امروز، ص ۱۹۵).

در شعر این گروه به جز حرف‌های عجیب و غریب و معماوار به چیزی نمی‌توان برخورد. گویی آغاز هر سطر، در بسته‌ای است که یا بازنشدنی است و یا به چنان کوره‌راه جنگلی سردرگم و تودرتویی می‌رسد که تصور پایان آن ممکن نیست و اگر هم باشد، هنگامی که از سرگیجه‌ی این «هزارتو» فراغت یافتیم و دیگر بار به «خود» آمدیم، احساس خواهیم کرد که جز مُشتی اشباح و اشیای نامشخص و بی‌شکل چیزی در ذهنمان نمانده است و این نکته‌ای است که شاعران این گروه اگر آن آمادگی و استعداد لازم را داشتند، یقیناً بدان توجه می‌کردند. چنان‌که احمدرضا احمدی فهمید و به راه دیگری پا نهاد (شعر نو، ص ۵۰).

مشخّصات شعر موج نو

اسماعیل نوری علا از فعال‌ترین شاعران و منتقدان و روزنامه‌نگاران و مفسّران و مدافعان شعر موج نو در دهه‌های چهل و پنجاه بود. او در کتاب خود با عنوان «صور و اسباب شعر امروز ایران» ویژگی‌های شعر موج نو را این‌گونه برمی‌شمارد:

۱) جدا بودن وظیفه‌ی عملی و روزمره‌ی کلمات در شعر موج نو

۲) ایجاد مناسب و مناسباتی دیگر بین کلمات، اشکال و اشیا

۳) ایجاد فضای ذهنی تازه و دور از ذهن؛ نه از طریق توصیف و تشریح، بلکه از طریق فضاسازی؛ و آن هم نه سطر به سطر که در کلیّت یک شعر (تاریخ تحلیل شعر نو، ص ۴۰).

هم‌چنین عبدالعلی دستغیب در کتاب «سایه‌روشن شعر نو پارسی» ویژگی‌های مشترک موج نو و یا به قول او «موج انحراف» را استخراج کرده و برمی‌شمارد که مهم‌ترین آن‌ها از نظر وی عبارت‌اند از:

۱) دوری از زبان پارسی: این نوشته‌ها به طرزی عجیب، از روح و ساختمان زبان پارسی دورند و غالباً به ترجمه‌ای ناقص می‌مانند. در این نوشته‌ها گاه جای درست کلمه در کلام عوض شده و گاه واژه‌های نادرست به کار رفته است و این دور شدن از ساختمان زبان، «زبان شعر» نام گرفته. این گونه دست‌اندازی به حریم مفهوم واژه‌ها حکایت‌گر بی‌اطلاعی از سایه روشن زبان است.

۲) تقلید: غالب این نوشته‌ها تقلید از شعرهای شاعران موفق معاصر یا تقلید از اشعار

غربیان است. بهره‌برداری فرهنگی از غرب کاری اساسی و اصولی است امّا نه به صورتی که فرهنگ و شعر ما در سیر فرهنگی آن‌ها حل شود و موجب گردد که محیط و میراث فرهنگی خود را فراموش کنیم. ما می‌توانیم از آن‌ها روش کار را بیاموزیم، امّا تقلید صرف هنر غرب کاری ضدّ فرهنگ و ضدّ هنر است. این کاری است که باید به شدّت از آن پرهیز کرد.

تأثیرپذیری از شعر اروپایی و آمریکایی، به شرطی که موجب آفرینش تازه‌ی متناسب با ساختمان زبان‌ها گردد، کاری اساسی است. در غیر این صورت کاری غیر شاعرانه است.

۳) **فراوانی تصویر**: در تمام قطعه، این گونه بازی با واژه‌ها ادامه پیدا می‌کند و هنگامی که خواننده نفس‌زنان، خواندن نوشته را به پایان برد، کلیّتی در قطعه نمی‌بیند. در این قطعه‌ها هیچ چیز روشن نیست و پس از دقّت بسیار نیز روشن نمی‌شود. تصویرها پشت‌سرهم می‌آیند و می‌گذرند بی‌آن‌که تأثیری در روح خواننده داشته باشند و او را به هیجان آورند. باید دانست تصویری که به فهم کلّی شعر و کمال آن کمک نکند، دلیل فقدان اندیشه است.

۴) **دوری از وزن**: دوری از وزن به عدّه‌ای امکان داده است که نوشته‌های نازیبایی را به نام شعر عرضه کنند و آن را هنر جدید بخوانند. وزن به شکل آن کمک می‌کند، واژه‌ها و مفهوم‌های شعر را دقیق‌تر و هیجانات انسان‌ها را نافذتر می‌سازد. رابطه‌ی معنی و وزن و آهنگ شعر، از چیزهایی است که مورد تأیید همه شاعران و شعرشناسان ایرانی بوده است، و با وسعتی که وزن عروضی دارد و با گستردگی بیش‌تری که «نیما» به آن بخشیده است، دلیلی برای کنار گذاشتن وزن وجود ندارد.

۵) **رونویسی واقعیت**: عیب دیگر این نوشته‌ها نسخه‌برداری از واقعیت است. در این نوشته‌ها نوعی بی‌بند و باری نسبت به تمام مسائل اجتماعی و هنری دیده می‌شود. در نظر نویسندگانی از این دست مسئولیت، انضباط هنری، بهره‌برداری از میراث هنری کهن و... پوچ و بیهوده است. اینان چون گذشته‌ای ندارند، طبعاً آینده‌ای هم نخواهند داشت. آن‌چه برایشان مهم است، نیازهای اساسی جامعه و فرد نیست، بلکه کنار هم نهادن واژه‌های مبهم است. نوشته‌های «موج نو» یا مجموعه‌ای از واژه‌های گنگ و مبهم و یا بیان چیزهای بی‌اهمیّت است.

بنابراین آن‌چه به نام «موج نو» عرضه می‌شود، موج نو نیست بلکه نوعی کهنگی است که جامه‌ی تازه به تن کرده است تا خود را جوان جلوه دهد. این «چیز» فرمالیسم و انحراف است. گوینده‌ی این «چیز» می‌خواهد با شکل شعر و به هر بافتن عجیب و غریب واژه‌ها، خواننده را به شگفتی درآورد، درحالی که در ذات سخن او تازگی و اعجابی نیست.

شک نیست که نوآوری و تازه‌جویی اساس هنرهاست. امّا به وجود آوردن جریان و موج هنری از روی تصنّع ممکن نیست. این کار مستلزم شرایطی است. برای این کار هوش و دانایی فوق‌العاده و درگیر شدن با جریان‌های حاد اجتماعی الزام است. هنرمند باید در میان مردم و با آن‌ها باشد و از سرچشمه پربرکت افسانه‌ها و تجربه‌های مردم جامعه خویش الهام گیرد. او پاسدار حقیقت و مشعل‌دار فرهنگ است. در برابر آن‌چه در جامعه رخ می‌دهد مسئول است و باید در برابر رویدادهای بیدادگرانه سکوت نکند و با تیرگی‌ها بستیزد.

انواع شعر موج نو

احمدی از آن‌جا که آغازکننده‌ی حرکت جدیدی در شعر فارسی شد، هر بخشی از کار او پیروان جداگانه‌ای یافت و بدین‌ترتیب انشعاباتی در شعر موج نو پدید آمد.

خصوصیّات شعر احمدی را می‌توان در شاخه‌ی شعر «موج نو اصیل» یافت. البته آن‌چه تا به حال درباره‌ی شعر موج نو گفتیم با اضافه کردن قدرت ایجاد ارتباط با مخاطب، به این شاخه از شعر موج نو مربوط می‌شود. آغازکننده‌ی این شاخه از شعر موج نو را نیز باید احمدرضا احمدی دانست. او در شعر خویش از وزن دوری می‌کرد و کاربرد آن را لازم نمی‌دانست. به همین دلیل این شاخه به، «نثرگرایان اصیل» معروف شد و شاعرانی چون محمدرضا اصلانی، شاهرخ صفایی، شهران شاهرخ‌تاش، فریدون معزّی‌مقدم، م. نوفل، محمّدرضا فشاهی، عظیم خلیلی، مجید نفیسی و تیرداد نصری در این زمینه به فعّالیّت پرداختند.

در کار این شاعران اغلب توجّهی به وزن نشده است، امّا در آثار همه‌ی آن‌ها کوششی برای دست یافتن به یک زبان منسجم و آهنگین صورت گرفته است. به‌خصوص در این مورد تلاش شهرام شاهرخ‌تاش بیش از دیگران قرین توفیق بوده است.

دومین شاخه از این شعر به «نظم‌گرایان اصیل» معروف شد. البته فعّالیّت در این شاخه به شکل محدودتری عرضه شده است و این کوشش‌ها نشان‌دهنده‌ی این موضوع‌اند که شاعران در این شاخه بیش‌تر از تجربه‌های دو مکتب «نوآوران» و «شکل‌گرایان» در شعر نیمایی الهام گرفته‌اند. جواد مجابی و حسین مهدوی (م. مؤید) از شاعرانی هستند که در این زمینه به فعّالیّت پرداختند.

شاخه‌ی دیگر این نوع شعر را «موج نو مشکل» نام می‌گذاریم. در این نوع شعر همه‌ی خصوصیّات موج نو دیده می‌شود. البته با این تفاوت که اگر در شاخه‌ی موج نو اصیل، کوششی برای ایجاد ارتباط با مخاطب صورت گرفته، امّا در این شاخه، شعر به صورت مشکل و نامفهوم درآمده و گاه مخاطب نمی‌تواند با آن ایجاد ارتباط نماید.

به طور کلّی پیدایش این نوع

شعر باعث شد که موج نو نتواند به‌زودی حقانیّت خود را به اثبات برساند و مورد استقبال قرار گیرد. اگر رضا براهنی در کتاب «طلا در مس» خود، شعر احمدرضا احمدی را بچّگانه و بی‌منطق می‌داند، به این قسمت از آثار او که جزو اشعار اصلی او محسوب نمی‌شوند، چشم دارد و اگر عبدالعلی دستغیب وجود چنین موجی را به عنوان یک تحوّل شعری انکار می‌کند، باز بیش‌تر روی سخنش با شاعران این شاخه از شعر موج نو است.

البته شاخه‌ی «موج نو مشکل» نیز به دو شاخه‌ی «نثرگرایان مشکل‌گو» و «نظم‌گرایان مشکل‌گو» تقسیم می‌شود. اوّلین کسی که در شاخه‌ی «نثرگرایان مشکل‌گو» به فعّالیّت می‌پردازد، بیژن الهی است. او که در اشعار نخستین خود به ساده‌گویی و ایجاد ارتباط با خواننده تمایل دارد، امّا به تدریج از این کار دوری می‌کند و اشعارش یکباره به حجمی سیاه و دست‌نیافتنی تبدیل می‌شود. پس از الهی، شاعرانی چون بهرام اردبیلی، پرویز اسلام‌پور، هوتن نجات، حسین رسائلی و حمید عرفان در این زمینه به فعّالیّت پرداختند و در این مسیر به شدّت افراط کردند.

در شاخه‌ی «نظم‌گرایان مشکل‌گو» نیز یدالله رؤیایی از خود اشعاری بر جای گذاشته است. او در آغاز از «شعر نوی میانه‌رو» برید تا به «محتواگرایان» بپیوندد و شعبه‌ی «شکل‌گرایان» را در شعر نوی نیمایی به‌وجود آورد، امّا به زودی مجذوب شعر موج نو شد و تمام تسلّط شاعرانه‌ی خویش را به عنوان مدرن‌ترین شاعر ایران در اختیار این نوع شعر قرار داد. امّا متأسّفانه به جای این که اصالت موج نو را حفظ کند و به تکمیل و توسعه‌ی شاخه‌ی شعر «موج نو اصیل» بپردازد به این شاخه روی آورد و شاعر «نظم‌گرای مشکل‌گو» شد. (صور و اسباب...، صص ۳۲۱ـ۳۱۷)

در پایان این قسمت نمونه‌ای از شعر موج نو، سروده‌ی احمدرضا احمدی را می‌آوریم:

پرنده‌ی کاغذی

پرنده‌ی من کاغذی بود
از دو تکه کاغذ
جامه‌ای که من بدو پوشیده بودم سپید
بود
پرنده بدان دو سکه نقره آویخته بود که
کولی‌ها را بفریبد.
پرنده‌ی من کاغذی بود
کودک بود
بازی می‌کرد
هر رنگ را می‌شناخت
به من نشان می‌داد
هر رنگ یک صبحگاه روی سینه‌اش
مهمان بود
شب فردا با آن رنگ قهر می‌کرد
رنگ‌ها از دویدن، رفتن، ایستادن،
پریدن، و آشتی و قهر کردنش
خرسند بودند.
پرنده‌ی من کاغذی بود
کودک بود
در باد و باران با سقف‌ها دوست و
همبازی می‌شد
در آفتاب با فرزند آفتاب فرار می‌کرد
و فردایش آوایش طلایی بود
فرزند آفتاب ضمین و لال بود
پرنده‌ی کاغذی زبان فرزند آفتاب را
استوار می‌کرد
زبانش را از پسران پنهان می‌داشت
از کاغذهای بادبادک فرزند آفتاب برای
دختران خانه می‌ساخت که در فکر
عروسی
باشند
پرنده‌ی کاغذی من کودک بود
بازی می‌کرد...

نتیجه‌گیری

احمدرضا احمدی، شاعر بیست و یک ساله‌ی کرمانی، کتاب خود را با عنوان «طرح» در سال ۱۳۴۱ منتشر کرد. او با انتشار این کتاب تحولی در شعر نو پدید آورد که بعدها به نام «موج نو» مطرح گردید.

انتشار این کتاب، هم با استقبال وسیع جوانان ضدّسنّت‌گرا مواجه شد و هم با تمسخر و اعتراض سنّت‌گرایان و هواداران شعر سیاسی. امّا سه سال بعد با انتشار کتاب «روزنامه‌ی شیشه‌ای» از احمدی و نیز مقاله‌ای از مهرداد صمدی، این نوع شعر تازه بیش‌تر معرفی گردید.

آشفتگی و نبود معنا از ویژگی‌های بارز شعر احمدی است و هم‌چنین بی‌وزنی مشخّصه‌ی دیگر اشعار وی و یکی از بزرگ‌ترین کاستی‌های شعر اوست. تصاویری که در اشعار او به چشم می‌خورد، تصاویر زیبایی هستند که ذهن خواننده در برخورد با آن‌ها گاه دچار ابهام می‌شود و برای تحلیل و عینی کردن آن‌ها در ذهن تلاش فراوانی می‌کند.

عبدالعلی دستغیب به ویژگی‌هایی چون دوری از زبان فارسی، تقلید، فراوانی تصویر، دوری از وزن و هم‌چنین رونویسی واقعیت اشاره کرده و آن‌ها را جزء مهم‌ترین خصوصیّات شعر موج نو دانسته است.

و در پایان نوری علا شعر موج نو را به شاخه‌هایی چون موج نو اصیل، نظم‌گرایان اصیل و هم‌چنین موج نو مشکل تقسیم می‌کند و به ذکر شاعرانی می‌پردازد که در این زمینه فعّالیّت کردند.

منابع و مآخذ
۱. براهنی، رضا. طلا در مس، چاپ اوّل، ۱۳۷۱
۲. حقوقی، محمّد. شعر نو از آغاز تا امروز، نشر ثالث، تهران، ۱۳۷۱
۳. دستغیب، عبدالعلی. سایه‌روشن شعر نو پارسی، انتشارات فرهنگ، اردیبهشت ۱۳۴۸
۴. لنگرودی، شمس. تاریخ تحلیل شعر نو، چاپ سوم، نشر مرکز، ۱۳۷۸

اشاره:

وجود کنایات فراوان در درس کباب غاز در کتاب ادبیات فارسی سال دوم متوسطه انگیزه‌ی نویسنده در استخراج فرهنگ کنایات آن شده و با استفاده از دیدگاه بزرگان علم و ادب آن‌ها را نیز تعریف کرده است.

کلید واژه‌ها: گنایه دوری و نزدیکی
گنایه درجات گنایه سوزی
شخص گنایی بودن عمر زندی

کنایه در کباب غاز

قبل از پرداختن به کنایات این درس از کتاب ادبیات فارسی(۲) متوسطه، توجه خوانندگان را به نکات زیر جلب می‌نماید:

۱. عنوان‌ها (مدخل‌ها) به ترتیب الفبای فارسی تنظیم یافته است.

۲. معنی کنایی و استعاری تعبیرات غالباً با استفاده از فرهنگ کنایات سخن و فرهنگ‌نامه‌ی شعری استخراج شده است.

۳. از میان معانی متعدد لغوی و کنایی، موردی ذکر شده که به درس مربوط بوده و از ذکر مابقی معانی خودداری گردیده است.

۴. نشانه‌ی اختصاری (ا) نشانگر فرهنگ کنایات سخن انوری و (ع) نشانگر فرهنگ‌نامه‌ی شعری عفیفی است.

۵. در ارجاعات داخل پرانتز، عدد سمت راست بیانگر سطر و عدد سمت چپ بیانگر صفحه‌ی کتاب ادبیات فارسی(۲) است.

آب به دهان خشک شدن: کنایه از متعجب شدن (ا)

مرا می‌گویی از تماشای این منظره هولناک آب به دهانم خشک شد. (۳۹/۲۵)

آبروی کسی را ریختن: کنایه از بی‌اعتباری کردن یا رسوا کردن کسی (ا)

گفت مگر می‌خواهی آبروی خودت را بریزی؟ (۳۳/۵)

آب نکشیده: کنایه از آبدار (ا)

صدای کشیده آب نکشیده‌ای طنین‌انداز گردید. (۴۰/۹)

آسمان جل: کنایه از فقیر، بی‌چیز، بی‌خانمان (ا)

جوانی به سن بیست و پنج یا بیست و شش لات و لوت و آسمان جل (۳۲/۹)

ادا و اطوار: کنایه از افاده و ناز بیجا، حرکات تصنعی و ساختگی (ا)

با همان صدای بریده و زبان گرفته و ادا و اطوارهای معمولی خودش که در تمام مدت ناهار... (۴۰/۱۵)

از دست کسی ساخته بودن: کنایه از در توانایی او بودن (۱)

لابد این قدرها از دستش ساخته است. (۳۳/۱۲)

از زیر سنگ چیزی را پیدا کردن: کنایه از پیدا کردن یا به دست آوردن آن که یا آن چه یافتن او یا آن غیرممکن یا بسیار دشوار می‌نماید. (ا)

از زیر سنگ هم شده یک عدد غاز خوب و تازه به هر قیمتی شده برای ما پیدا کنی. (۳۳/۱۳)

از عهده چیزی برآمدن: کنایه از آن را به خوبی انجام دادن (ا)

خاطرجمع باشید که از عهده برخواهم آمد. (۳۵/۱۵)

اوقات کسی تلخ بودن: کنایه از خشمگین و در همان حال آزرده و افسرده بودن او (ا)

با اوقات تلخ گفت این خیال را از سرت بیرون کن که محال است... (۳۱/۱۷)

با زبان بی‌زبانی گفتن: کنایه از فهماندن مقصود بدون بیان صریح (ا)

اگر چشمم احیاناً تو چشمش می‌افتاد با همان زبان بی‌زبانی نگاه حقش را کف دستش می‌گذاشتم. (۳۷/۲۵)

بدقواره: کنایه از زشت و نامتناسب، بدترکیب (ا)

لات و لوت و آسمان جل و بی‌دست و پا و پخمه و تابخواهی بلریخت و بدقواره. (۳۲/۹)

منظره‌ی فنا و زوال غاز خدابیامرز مرا به یاد بی‌ثباتی فلک بوقلمون و شقاوت مردم دون و مکر و فریب جهان پتیاره و وقاحت این مصطفای بدقواره انداخته بود. (۴۰/۳)

برای خالی نبودن عریضه: کنایه از حفظ ظاهر (ا)

محض حفظ ظاهر و خالی نبودن عریضه کارد پهن و درازی شبیه به ساطور قصابی به دست گرفته بودم. (۳۸/۲۲)

برو برگرد: کنایه از چون و چرا، شک و تردید (ا)

حتماً که حرف منطقی بود و هیچ برو برگرد نداشت. (۳۳/۷)

آقایان خواهش دارند این غاز را برداری و بی‌برو برگرد یک سر ببری به اندرون. (۳۸/۱۳)

بنا شدن: کنایه از مقرر شدن، معین شدن، قرار گذاشته شدن (ا)

*** غلامرضا هاتفی (یزد ـ ۱۳۴۹)**
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی شهرستان اشکذر

عیالم با این ترتیب موافقت کرد. بنا شد روز دوم عید نوروز... (۳۲/۱)

بنا کردن به چیزی: کنایه از آن را شروع کردن (ا)

به مناسبت صحبت از سیزده عید بنا کرد به خواندن قصیده‌ای... (۳۷/۱۰)

بوقلمون: کنایه از ویژگی آن‌چه حالت آن زود به زود تغییر می‌کند، ناپایداری

منظره فنا و زوال غاز خدابیامرز مرا به یاد بی‌ثباتی فلک بوقلمون انداخته بود. (۴۰/۴)

به جا: کنایه از مناسب و شایسته (ا)

همه‌ی حضار یک صدا تصدیق کردند که تخلصی بس به‌جاست. (۳۷/۱۹)

به جان چیزی افتادن: کنایه از سخت مشغول شدن به آن (ا)

فرصت نداده مانند قحطی‌زدگان به جان غاز افتادند. (۳۹/۱۳۲)

به خرج دادن: کنایه از به کاربردن، اعمال کردن (ا)

باید خودت مهارتی به خرج بدهی که احدی از مهمانان در صدد دست زدن به این غاز برنیایند. (۳۴/۱۷)

بی‌پا: کنایه از بی‌اساس (ا)

این حرف که در بادی امر زیاد بی‌پا و بی‌معنی به نظر می‌آمد. (۳۴/۱۱)

بی‌چشم و رو: کنایه از بی‌حیا و گستاخ (ا)

این آدم بی‌چشم و رو که از امامزاده داوود و حضرت عبدالعظیم قدم آن طرف‌تر نگذاشته بود. (۳۷/۴)

بی‌چشم و رویی: کنایه از گستاخی و وقاحت (ا)

من هم از شما چه پنهان با کمال بی‌چشم و رویی بدون آن که خم به ابرو بیاورم همه را به غلط دادم. (۴۱/۵)

بی‌دست و پا: کنایه از آن که از عهده کار برنمی‌آید و در انجام آن درمی‌ماند، بی‌کفایت، بی‌عرضه (ا)

جوانی به سن بیست و پنج یا شش، لات و لوت و آسمان‌جل و بی‌دست و پا و پخمه. (۳۲/۹)

پا افتادن: کنایه از فرصت مناسب پیدا شدن، ممکن شدن (اتوری)

این بخت‌ها سال از گار یک بار برایشان چنین پایی می‌افتد. (۳۱/۱۱)

پاپی چیزی شدن: کنایه از توجه کردن یا توجه داشتن به آن و دنبال کردن آن (ا)

اصلاً پاپی می‌شوند که سگ را بیاور تا حسابش را دستش بدهیم. (۳۴/۱)

پای برهنه: کنایه از فقیر و بی‌چیز (ا)

خدا را خوش نمی‌آید این بی‌چاره را که لابد از راه دور و دراز با شکم گرسنه و پای برهنه به امید چند ریال عیدی آمده ناامید کنم. (۳۲/۱۵)

پرت و پلا: کنایه از بی‌ربط و نامعقول (ا)

دیدم زیاد پرت و پلا می‌گوید. (۳۴/۳)

پشت دست داغ کردن: کنایه از کاری پشیمان شدن و توبه کردن از تکرار آن (ا)

پشت دستم را داغ کردم تا که من باشم دیگر پیرامون ترفیع رتبه نگردم. (۴۱/۱۰)

پیرامون چیزی گشتن: کنایه از به آن مشغول شدن (ا)

پشت دستم را داغ کردم که تا من باشم دیگر پیرامون ترفیع رتبه نگردم. (۴۱/۱۰)

تا خرخره خوردن: کنایه از بیش‌تر از اندازه خوردن (ا)

من شخصاً تا خرخره خورده‌ام...(۳۸/۱۰)

تپیدن: کنایه از بی‌قراری و اضطراب داشتن (ا)

موقع مناسبی است که کباب غاز را بیاورند دلم می‌تپد. (۳۸/۴)

تیر از شست رفتن: کنایه از، از دست دادن فرصت و امکان جبران یک عمل انجام شده (ا)

ولی چون تیری که از شست رفته باز نمی‌گردد. (۴۱/۹)

جان گرفتن: کنایه از نیرو گرفتن (ا)

مصطفی هم جانی گرفت و گرچه هنوز درست دستگیرش نشده بود. (۳۴/۱۹)

جلوی کسی درآمدن: کنایه از خوب برداشت کردن (ا)

باید در این موقع درست جلویشان درآیی. (۳۱/۳)

جویده جویده: کنایه از گنگ، نامفهوم و مقطع، به طور نامفهوم (ا)

خواست جویده جویده از این بروز محبت و دل‌بستگی... (۳۵/۱)

چانه کسی گرم شدن: کنایه از مشغول شدن کسی به پرحرفی و ادامه دادن آن (ا)

حالا دیگر چانه‌اش هم گرم شده و در خوش‌زبانی و حرافی و شوخی... (۳۷/۲)

چشم بد دور: کنایه از رفع شدن بلای چشم بد (ا)

دیدم ماشاءالله چشم بد دور آقا واترقیده‌اند. (۳۲/۱۸)

چشم به چیزی دوختن: کنایه از برای مدت طولانی به آن نگاه کردن، خیره شدن به آن (ا)

گرچه چشم‌هایشان به غاز دوخته شده بود. (۳۸/۱۸)

چشم کسی به چشم دیگری افتادن: کنایه از روبه‌رو شدن آن‌ها با هم و دیدن همدیگر (ا)

اگر چشمم احیاناً تو چشمش می‌افتاد... (۳۷/۲۵)

چند مرده حلاج بودن: کنایه از سنجیدن توانایی و قابلیت کسی در رویارویی با امری یا انجام دادن کاری و تا چه اندازه توانا بودن (ا)

می‌خواهم امروز نشان بدهی که چندمرده حلاجی و از... (۳۳/۱۳)

چیزی به شکم کسی بستن: کنایه از گفتن چیزی به کسی (ا)

ضمناً یک ریز تعاریف و اصرار بود که به شکم آقای استاد می‌بستم. (۳۸/۲۴)

چیزی را از سر به در کردن: کنایه از به آن فکر نکردن، فراموش کردن آن (ا)

با اوقات تلخ گفت این خیال را از سرت بیرون کن که (۳۱/۱۷)

چین به صورت انداختن: کنایه از خشم یا نارضایتی خود را نشان دادن (ا)

مصطفی به رسم تحقیر چین به صورت انداخته گفت... (۳۷/۱۵)

حساب کار خود را کردن: کنایه از متوجه شدن و پند گرفتن یا تکلیف خود را دانستن (ا)

بارو حساب کار را کرده... (۴۰/۷)

حساب کسی را دستش دادن: کنایه از کسی را به سزای عملش رساندن، تنبیه و مجازات کردن کسی (ا)

اصلاً پایی می‌شوند که سگ را بیاور تا حسابش را دستش بدهیم. (۳۴/۱)

حسابی: ۱ـ کنایه از محترم، مشخص و تهمیده و گاهی به طنز و تمسخر یا برای اعتراض گفته می‌شود (ا)

خاک به سرم مرد حسابی اگر این غاز را برای میهمان‌های امروز بیاوریم... (۳۲/۲۵)

۲ـ کنایه از درست و منطقی

دیدم حرف حسابی است و بدغفلتی شده گفتم... (۳۳/۳)

اولین بار است که از تو یک کلمه حرف حسابی می‌شنوم. (۳۴/۱۵)

هر دوازده تن تمام و کمال و راست و حسابی از سر نو مشغول خوردن شدند. (۳۹/۲۱)

حق کسی را کف دستش گذاشتن: کنایه از انجام دادن عمل انتقام‌آمیز نسبت به او به گونه‌ای که سزاوار آن است (ا)

با همان زبان بی‌زبانی نگاه، حقش را کف دستش می‌گذاشتم. (۳۷/۲۵)

حلقه زدن: کنایه از به دور کسی یا چیزی جمع شدن، گرداگرد و اطراف کسی یا چیزی را گرفتن (ا)

دو ساعت بعد مهمان‌ها بدون تخلف تمام و کمال دور میز حلقه زده... (۳۵/۱۸)

حمله آوردن: کنایه از به جایی یا به طرف چیزی به سرعت حرکت کردن برای پیش گرفتن(ا)

مدام به غاز حمله آورده و چنان وانمود می‌کردم که... (۳۸/۲۳)

خاطرجمع شدن: کنایه از اطمینان پیدا کردن، مطمئن شدن(ا)

خاطرجمع باشید که از عهده برخواهم آمد. (۳۵/۱۵)

خاطر کسی جمع شدن: کنایه از مطمئن شدن (ا)

در باب آن مسئله‌ی معهود خاطرم داشت کم‌کم به کلی آسوده می‌شد. (۳۶/۱)

خاک بر سر ریختن: کنایه از پیدا نشدن راه‌حل برای مشکل خود و بسیار بی‌چاره و مضطر شدن (ا)

با حال استیصال پرسیدم پس چه خاکی به سر بریزم... (۳۳/۱۹)

خاک به سرم: کنایه، معمولاً زنان هنگام تعجب یا دیدن و شنیدن امری ناخوش‌آیند بر زبان می‌آورند. (ا)

عیالم هراسان وارد شد و گفت خاک بر سرم... (۳۲/۲۵)

خروار: کنایه از مقدار زیاد از هر چیز (ا)

دو ساعت تمام کارد و چنگال به دست با یک خروار گوشت... (۳۹/۱۹)

خط بر چیزی کشیدن: کنایه از صرف‌نظر کردن از آن، ناچیز شمردن آن (ا)

گفت تنها همان رتبه‌های بالا را وعده بگیر و مابقی را نقداً خط بکش. (۳۱/۹)

خم به ابرو آوردن: کنایه از آزردگی و ناراحتی خود را آشکار کردن، در این معنی معمولاً به صورت منفی به کار می‌رود (ا)

با کمال بی‌چشم و رویی بدون آن‌که خم به ابرو بیاورم همه را به غلط دادم. (۴۱/۵)

خود را از تک و تا نینداختن: کنایه از خود را نباختن، ترس و ضعف به خود راه ندادن و خود را قوی نشان دادن(ا)

یارو حساب کار را کرده بدون آن‌که سر سوزنی خود را از تک و تا بیندازد. (۴۰/۷)

خود را به بیماری زدن: کنایه از وانمود کردن به آن (ا)

خودتان را بزنید به ناخوشی و بگویید طبیب قدغن کرده از تختخواب پایین نیایید. (۳۳/۲۲)

خوش‌زبانی: کنایه از گفتن سخنان شیرین و مهرآمیز(ا)

بر تعارف و خوش‌زبانی افزوده گفتم چرا نمی‌آیی بنشینی. (۳۴/۲۱)

چانه‌اش گرم شده و در خوش‌زبانی و حرافی و شوخی... (۳۷/۲)

خون‌سردی: کنایه از آرامش، بی‌تفاوتی، بی‌اعتنایی(ا)

تعارفات معمولی را برگزار کرده با وقار و خون‌سردی هرچه تمام‌تر بر سر میز قرار گرفت. (۳۵/۲۳)

دامن از دست رفتن: کنایه از مدهوش و بی‌قرار و پریشان گشتن، نابود شدن، سپری شدن، بی‌خود گشتن (ع)

بوی غاز چنان مستش کند که دامنش از دست برود. (۳۸/۶)

در محظور گیر کردن: کنایه از گرفتاری پیدا کردن در مقابل امر ناخوش‌آیند قرار گرفتن(ا)

مهمان‌ها سخت در محظور گیر کرده بودند. (۳۸/۱۵)

دست به دامن کسی زدن (شدن): کنایه از به او متوسل شدن و از او یاری خواستن (ا)

وقتی غاز را روی میز آوردند می‌گویی ای بابا دستم به دامانتان... (۳۵/۷)

دستگیر شدن: کنایه از فهمیدن و متوجه شدن (ا)

مصطفی هم جانی گرفت و گرچه هنوز درست دستگیرش نشده بود. (۳۴/۱۹)

پوزخندی نمکینی زد و گفت خوب دستگیرم شد. (۳۵/۱۴)

دست نخورده: کنایه از ویژگی آن‌چه قبلاً از آن استفاده نشده و تغییری نکرده است. (ا)

تمام حُسن کباب غاز به این است که دست‌نخورده و سر به مُهر روی میز بیاید. (۳۳/۶)

دست و پا کردن: کنایه از فراهم کردن، پیدا کردن، به دست آوردن (ا)

چاره‌ی منحصر به فرد را دیدم که هر طور شده تا زود است یک غاز دیگر دست و پا کنم. (۳۳/۹)

از آن تاریخ به بعد زیر بغلش را بگیرم و برایش کار مناسبی دست و پا کنم. (۳۸/۳۱)

دک و پوز (تک و پوز): کنایه از ظاهر شخص به‌ویژه سر و صورت (ا)

چشم بد دور آقا واترقیده‌اند قدش درازتر و تک و پوزش کریه‌تر شده است. (۳۲/۱۸)

دل از عزا درآوردن: کنایه از پس از مدتی محرومیت کاملاً کام‌روا شدن و بهره‌ی کافی از چیزی بردن(ا)

یکی از ایام همین بهار خدمت رسیده از نو دلی از عزا درآوردیم. (۳۵/۱۰)

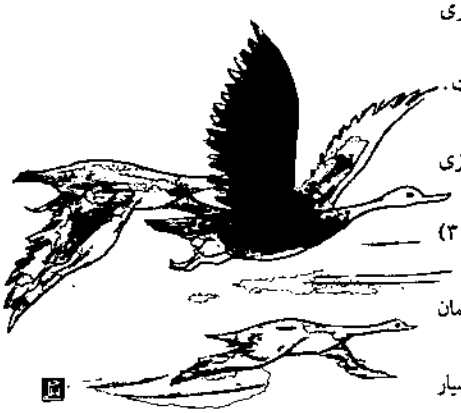
دماغ سوخته شدن: کنایه از دچار شرمندگی شدن، خیت شدن (ا)

یک لقمه میل بفرمایید که لااقل زحمت آشپز از میان نرود و دماغش نسوزد. (۳۹/۱)

دو دل: کنایه از دارای تردید در تصمیم‌گیری، مردّد (ا)

در مقابل تظاهرات شخص شخیصی چون آقای استاد دودل مانده بودند. (۳۸/

دو روی: کنایه از آن ظاهر و باطن از تفاوت دارد، منافق (ا)
والا چه چیزها که با آن زبان به من بی‌حیای دورو نمی‌گفت. (۳۹/۳)
روی کسی را زمین انداختن: کنایه از تقاضای او را رد کردن (ا)
روا نیست بیش از این روی میزبان محترم را زمین انداخت. (۳۹/۱۱)
زدن: کنایه از [شاید] اتفاق افتادن، [شاید] چنین شدن (ا)
زد و ترفیع رتبه به اسم من درآمد. (۳۱/۱)
زورکی: کنایه از به زحمت، به سختی (ا)
به جز تحویل دادن خنده‌های زورکی و خوش‌آمدگویی‌های ساختگی کاری از دستم ساخته نبود. (۴۰/۳)
زیربغل کسی را گرفتن: کنایه از کمک کردن (ا)
دلم می‌خواست می‌توانستم صدآفرین به مصطفی گفته از آن تاریخ به بعد زیربغلش را بگیرم. (۳۸/۲۱)
ساختن: کنایه از تألیف کردن، سرودن و نوشتن(ا)
بنا کردن به خواندن قصیده‌ای که می‌گفت همین دیروز ساخته است. (۳۷/۱۰)
ساعت شماری کردن: کنایه از انتظار شدید داشتن برای فرارسیدن ساعت یا زمانی خاص (ا)
شکم‌ها را مدتی است صابون زده‌اند که کباب غاز بخورند و ساعت‌شماری می‌کنند. (۳۱/۱۲)
سر به مُهر: کنایه از کامل [و دست‌نخورده بودن] (ا)
تمام حُسن کباب غاز به این است که دست‌نخورده و سر به مُهر روی میز بیاید. (۳۳/۶)
سر خم کردن: کنایه از برابر کسی تعظیم و کرنش کردن(ا)
لهذا صدایش کردم سرش را خم کرده وارد شد. (۳۲/۱۷)
سرخ و سفید شدن: کنایه از دارای چهره‌ای باز، روشن، شاداب شدن (ا)
مصطفی به عادت معهود ابتدا مبلغی سرخ و سفید شد. (۳۳/۱۵)
سر دماغ آمدن: کنایه از سرحال آمدن، به نشاط آمدن(ا)
ستاره‌ی ضعیفی در شبستان تیره و تار درونم درخشیدن گرفت، رفته رفته سر دماغ آمدم. (۳۴/۱۴)
سرسری: کنایه از بی‌پایه و بی‌اساس (ا)
معلوم شد آن‌قدرها هم نامعقول نیست و نباید زیاد سرسری گرفت. (۳۴/۱۲)
سر سوزن: کنایه از مقدار بسیار کم (ا)
ایشان در خوراک هم سر سوزنی قصور را جایز نمی‌شمردند. (۳۷/۱)
یارو حساب کار را کرده بود بدون آن‌که سر سوزنی خود را... (۴۰/۷)
سر کسی توی حساب بودن: کنایه از متوجه جزئیات امری بودن و آن را خوب شناختن او (ا)
الحمدلله هنوز عقلش به‌جا و سرش توی حساب است. (۳۸/۷)
سماق مکیدن: کنایه از وقت را بیهوده در انتظار کسی یا چیزی گذراندن، کاری بی‌حاصل کردن (ا)
مابقی را نقداً خط بکش و بگذار سماق بمکند. (۳۱/۹)
سوار کردن: کنایه از جور کردن، ترتیب دادن (ا)
گفت اگر ممکن باشد شیره‌ای سوار کرد که امروز مهمان شما دست به غاز نزنند. (۳۴/۹)
شاخ درآوردن: کنایه از تعجب و شگفت‌زدگی فراوان، بسیار تعجب کردن، شگفت‌زده شدن (ا)
از این بهانه‌تراشی‌هایش داشتم شاخ درمی‌آوردم. (۴۰/۲۱)
شست کسی خبردار شدن: کنایه از پی بردن او به چیزی، مطلع شدن او از امری (ا)
ولی شستش خبردار شده بود و چشمش مثل مرغ سر بریده مدام در روی میز از این بشقاب می‌دوید. (۳۸/۱)
شش دانگ: کنایه از تمام، همه، به طور کامل (ا)
شش دانگ حواسم پیش مصطفی است که نکند... (۳۸/۶)
شکم را صابون زدن: کنایه از به خود دل‌خوشی دادن و امید دریافت چیزی را داشتن(ا)
این بدبخت‌ها... شکم خود را مدتی است که صابون زده‌اند که کباب غاز بخورند. (۳۱/۱۳)
صرف کردن: کنایه از خوردن یا نوشیدن(ا)
دو ساعت بعد مهمان‌ها بدون تخلف تمام و کمال دور میز حلقه زده در صرف کردن صیغه‌ی... (۳۵/۱۸)
حالا آش جو و کباب برّه و پلو و چلو و مخلّفات دیگر صرف شده است. (۳۸/۳)
صندوقچه‌ی سرّ کسی بودن: کنایه از رازدار بودن، سرّ او را حفظ کردن (ا)
و به منی که چون تویی را صندوقچه‌ی سر خود قرار داده بودم... (۴۰/۱۳)
عقل کسی سرجای خود نبودن: کنایه از کم عقل بودن او (ا)
الحمدلله هنوز عقلش به‌جا و سرش توی حساب است. (۳۸/۷)
غلیان: کنایه از جوش عواطف و احساسات، شدت هیجان عاطفی، شور و هیجان (ا)
قدری برای به‌جا آمدن احوال و تسکین غلیان درونی در حیاط قدم زده... (۴۰/۲۳)
غول بی‌شاخ و دُم: کنایه از شخص درشت هیکل، زشت، بدقواره (ا)
بگو فلانی هنوز از خواب بیدار نشده و شرّ این غول بی‌شاخ و دم را از سر ما بکن. (۳۲/۱۱)
قالب چیزی درآمدن: کنایه از اندازه‌ی آن شدن، مناسب آن شدن (ا)
خیلی تعجب کردم که با آن قد دراز چه حقه‌ای به کار برده که لباس من این‌طور قالب تنش درآمده است. (۳۵/۲۱)
قدم نهادن: کنایه از وارد شدن (ا)
گویی هرگز غازی قدم به عالم وجود ننهاده بود. (۳۹/۱۶)
قنداقی: کنایه از نوزاد (ا)
گفتم تو رفقای مرا نمی‌شناسی بچه قنداقی که نیستند. (۳۳/۲۴)
قید چیزی را زدن: کنایه از صرف نظر کردن از آن (ا)
معلوم شد می‌فرمایند در این روز عید قید غاز را باید به کلّی زد. (۳۳/۱۷)
کاسه و کوزه یکی شدن: کنایه از هم‌خانه شدن (ا)
و در اواخر عمر با بنده مألوف بودند و کاسه و کوزه یکی شده بودیم. (۳۷/۱۷)
کار به جای باریک کشیدن: کنایه از به مرحله‌ی حساس و بحرانی رسیدن جریان امری(ا)
از من همه اصرار بود و از مصطفی انکار و عاقبت کار به جایی کشید... (۳۹/۳)
کار از دست کسی ساخته بودن: کنایه از توانا بودن او



بر رفع مشکلات و موانع (ا)

جز خوش‌آمدگویی‌های ساختگی کاری از دستم ساخته نبود. (۴۰/۱)

کباده‌ی چیزی را کشیدن: کنایه از ادعای آن را داشتن، خود را شایسته‌ی آن دانستن (ا)

یکی از حضّار که کباده‌ی شعر و ادب می‌کشید. (۳۷/۱۳)

کش رفتن: کنایه از دزدیدن، ربودن (ا)

راستی راستی تصور کردم دو رأس هندوانه از جایی کش رفته و در آن جا مخفی کرده است. (۳۲/۲۳)

کشمکش: کنایه از دعوا، ستیزه، منازعه(ا)

سر همین میز آقایان دو ساعت تمام کارد و چنگال به دست با یک خروار گوشت... در کشمکش و تلاش بوده‌اند. (۳۹/۱۹)

کشیده: کنایه از سیلی، چک (ا)

در را بستم و صدای کشیده‌ی آب نکشیده‌ای... (۴۰/۹)

و باز کشیده‌ی دیگری نثارش کردم. (۴۰/۱۴)

کلک چیزی را کندن: کنایه از آن را خوردن(ا)

یعنی به زبان خودمانی رندان چنان کلکش را کندند. (۳۹/۱۶)

کمرکش: کنایه از میانه، وسط (ا)

مانند گوشت و استخوان شتر قربانی در کمرکش دوازده حلقوم و کتل... (۳۹/۱۴)

کودن: کنایه از سست و کند، تنبل و کم‌کار(ا)

این مصطفی گرچه زیاد کودن و بی‌نهایت چلمن است... (۳۳/۱۰)

کیفور شدن: کنایه از خوشی فراوان کردن، لذت بسیار بردن، خوشحال شدن (ا)

درست کیفور شده بودم که عیالم وارد شد. (۳۲/۵)

گردن دراز گشتن: کنایه از علاقه‌مند و حریص شدن (ا)

مصطفی که با دهن باز و گردن دراز حرف‌های مرا گوش می‌داد. (۳۵/۱۴)

گره به دست کسی باز شدن: کنایه از حل شدن مشکل به کمک او (ا)

ولی به نظرم این گره فقط به دست خودت گشوده خواهد شد (۳۴/۱۶)

گل انداخته: کنایه از افروخته و سرخ، سرخ و برافروخته شده (ا)

بر روی صورت گل‌انداخته‌ی آقای استادی نقش بست. (۴۰/۱۱)

گلی به سر کسی زدن: کنایه از کار مهمی برای او انجام دادن، سبب حفظ آبرو و افتخار او شدن (ا)

پسرعموی خودت است هر گلی هست به سر خودت بزن (۳۲/۱۳)

گوش شدن: کنایه از با دقت و توجه گوش کردن (ا)

همه گوش شده بودند و ایشان زبان. (۳۷/۷)

مادر مرده: کنایه از قابل ترحم و دل‌سوزی بودن کسی که دچار مصیبت و یا سختی شده است، بیچاره، فلک‌زده (ا)

دو یک چشم به هم زدن گوشت و استخوان غاز مادرمرده مانند گوشت و استخوان شتر قربانی... (۳۹/۱۳)

ماسیدن: کنایه از به انجام رسیدن، به ثمر رسیدن(ا)

دیدم توطئه‌ی ما دارد می‌ماسد. (۳۸/۲۰)

ماشاءالله: کنایه از تعجب و تحسین و برای رفع چشم بد و برای بیان تعجب یا تمسخر گفته می‌شود.

دیدم ماشاءالله چشم بد دور آقا واترقیده‌اند. (۳۲/۱۸)

ماشاءالله هفت قرآن به میان پسرعموی خودت است. (۳۲/۱۳)

مثل مرغ سربریده: کنایه از بسیار بی‌قرار و ناآرام، مضطرب و پریشان (ا)

چشمش مثل مرغ سر بریده مدام در روی میز از این بشقاب به آن بشقاب می‌دوید. (۳۸/۱)

مهار کسی را به سویی کشیدن: کنایه از او را بدان سو میل دادن (ا)

گرچه هنوز درست دستگیرش نشده بود که مقصود من چیست و مهار شتر را به کدام جانب می‌خواهم بکشم. (۳۴/۲۰)

نارو زدن: کنایه از فریب دادن و کلک زدن(ا)

چون تویی را که صندوقچه‌ی سرّ خود قرار داده بودم نارو زدی. (۴۰/۱۳)

ناز شست: کنایه از آن‌چه به عنوان پاداش به کسی به‌ویژه به آن که هنرنمایی کند می‌دهند (ا)

خیانت کردی و نارو زدی دیگر که ناز شستت باشد. (۴۰/۱۳)

نثار کردن: کنایه از حواله کردن (ا)

و باز کشیده‌ی دیگری نثارش کردم. (۴۰/۱۴)

نشخوار کردن: کنایه از تکرار یا یادآوری امری از گذشته(ا)

کم‌کم وقتی درست آن را در زوایا و خفایای خاطر و مخیّله نشخوار کردم. (۳۴/۱۲)

نمک ناشناس: کنایه از آن که خوبی‌های دیگران را نادیده می‌گیرد، حق‌نشناس (ا)

بی‌اختیار در خانه را باز کردم و این جوان نمک‌ناشناس را ماندند... (۴۰/۲۱)

نمکین: کنایه از دل‌نشین، خوش‌آیند (ا)

پوزخند نمکینی زد و گفت خوب دستگیرم شد. (۳۵/۱۴)

نوک کسی را چیدن: کنایه از روی کسی را کم کردن و به سکوت یا عدم‌دخالت واداشتن او (ا)

در خوش‌زبانی و حرّافی و بذله و لطیفه نوک جمع را چیده. (۳۷/۲)

نونوار شدن: کنایه از دارای لباس نو شدن، لباس نو پوشیدن (ا)

نونوار که شدی باید سر میز پهلوی خودم بنشینی. (۳۵/۵)

واترقیده: کنایه از تنزّل کردن، پس روی کردن (ا)

دیدم ماشاءالله چشم بد دور آقا واترقیده‌اند قدش درازتر و تک و پوزش کریه‌تر شده است. (۳۲/۱۸)

هفت قرآن به میان: کنایه از دور ماندن از رویدادی ناخوش‌آیند (ا)

گفت به من دخلی ندارد ماشاءالله هفت قرآن به میان پسرعموی خودت است. (۳۲/۱۳)

همراه کردن: کنایه از مشارکت دادن کسی در انجام کاری، شریک کردن (ا)

به هر شیوه‌ای هست مهمانان دیگر را هم با خودت همراه می‌کنی. (۳۵/۱۳)

هوادار: کنایه از حمایت‌گر و جانب‌دار کسی، طرفدار (ا)

دسته‌جمعی خواستار بردن غاز و هوادار تمامیت و عدم‌تجاوز به آن گردیدند. (۳۹/۵)

منابع و مآخذ .....

۱. ادبیات فارسی گروه مؤلفان، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، چاپ سوم، ۱۳۷۹

۲. انوری، حسن، فرهنگ کنایات سخن، تهران، انتشارات سخن، ۲جلد، ۱۳۸۳

۳. حافظ شیرازی، دیوان، تصحیح سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۶۷

۴. شمیسا، سیروس، بیان، تهران، انتشارات فردوس، چاپ هشتم، ۱۳۷۹

۵. عفیفی، رحیم، فرهنگ‌نامه شعری، تهران، انتشارات سروش، ۲جلد، چاپ دوم، ۱۳۷۶

۶. معین، محمد، فرهنگ معین، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ نوزدهم، ۱۳۸۱

چکیده:
نویسنده در این مقاله ضمن طرح وابسته‌های پسین و پیشین و ذکر مثال‌هایی برای آن‌ها پیش‌نهاد کرده است به جای اصطلاح وابسته از «شاخه» و به جای وابسته‌ی وابسته از «زیر شاخه» استفاده شود. نکته‌های حاشیه‌ای مقاله به دلیل محدودیت صفحات مجله حذف گردید.

طرح تجمیع وابسته‌های وابسته

کلید واژه‌ها:

* **علی عبدی**
کارشناسی ارشد زبان و ادب فارسی
و مدرّس مرکز تربیت معلّم اهواز

گروه اسمی از عناوین مهمّی به شمار می‌آید که در بحث‌های دستوری مباحث بسیاری را به خود اختصاص داده است. از جمله‌ی این مباحث حائز اهمیّت، امکان گسترش طولی آن در محور هم‌نشینی است. بر این اساس صورت‌های متعدّد وابسته‌ها (شاخه‌ها)، در گروه‌های اسمی و در زبان معیار فارسی، می‌تواند مطابق الگوهای زیر باشد:

الف) صورت‌های احتمالی تعدّد وابسته‌های پسین:

هسته + نشانه‌ی جمع + نشانه‌ی نکره ← کتاب‌هایی
هسته + نشانه‌ی نکره + صفت ← کتابی مفید
هسته + صفت + نشانه‌ی نکره ← کتاب مفیدی
هسته + نشانه‌ی جمع + صفت ← کتاب‌های مفید
هسته + نشانه‌ی جمع + مضاف‌الیه ← کتاب‌های پدر
هسته + صفت + مضاف‌الیه ← کتاب مفید پدر
هسته + مضاف‌الیه + صفت ← دفتر مشق قشنگی
هسته + مضاف‌الیه + صفت + نشانه‌ی نکره ← دفتر مشق قشنگی
هسته + نشانه‌ی جمع + صفت + نشانه‌ی نکره ← کتاب‌های مفیدی
هسته + نشانه‌ی جمع + نشانه‌ی نکره + صفت ← کتاب‌هایی مفید

ب) گونه‌های معمول تعدّد وابسته‌های پیشین

صفت اشاره + شاخص + هسته ← این آقا معلّم
صفت اشاره + صفت شمارشی + شاخص + هسته ← این دو آقا معلّم
صفت اشاره + صفت شمارشی + صفت عالی + هسته ← آن دو بهترین دانش‌آموز

صفت مبهم + صفت شمارشی + هسته ← هر دو دیوار
صفت مبهم + شاخص + هسته ← هر آقا معلّمی

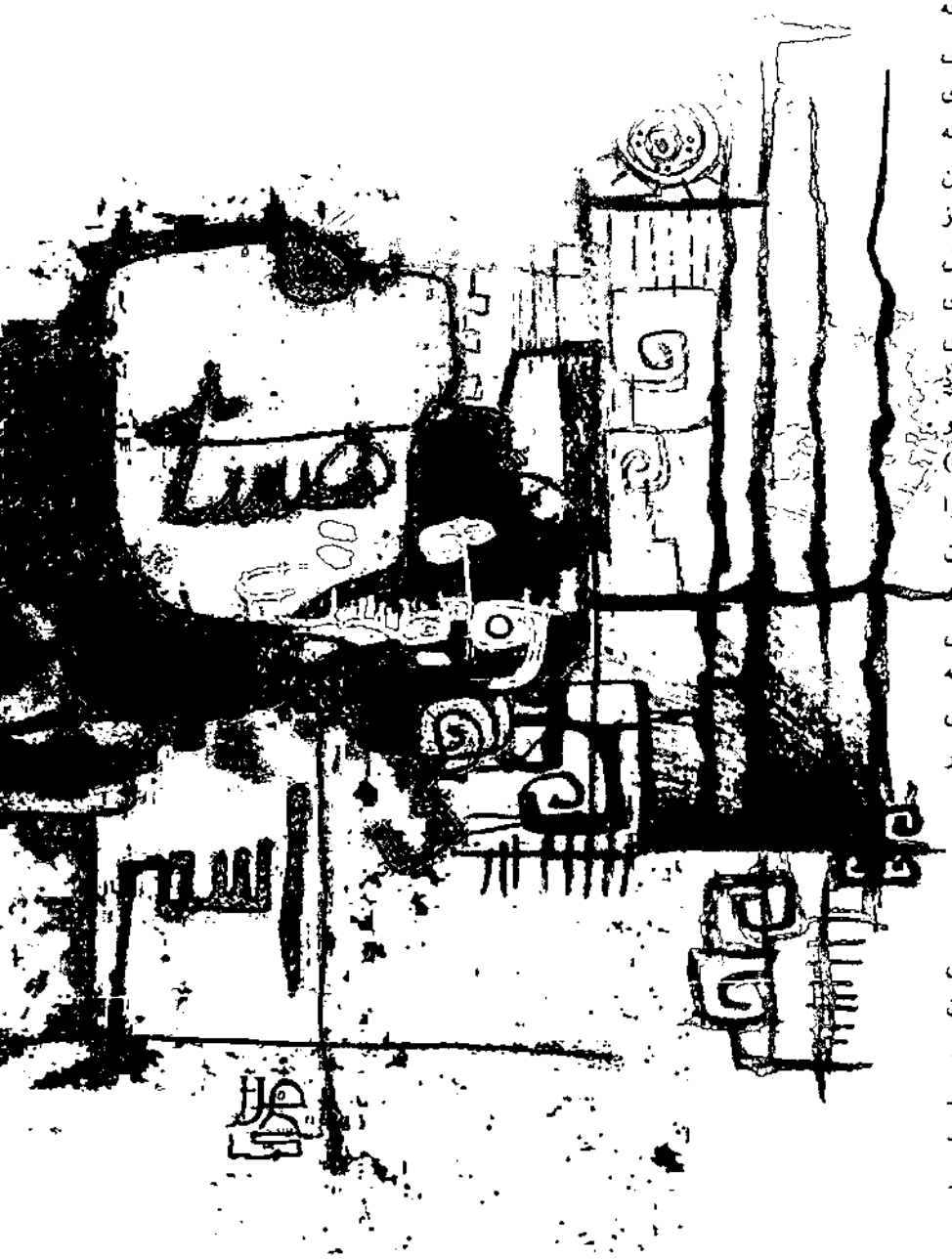
در گسترش گروه اسمی ـ فراتر از مقولات یاد شده ـ وابسته های تازه ای به گروه اسمی می افزایند که در تجزیه ی نخست مستقیماً به هسته مربوط نمی شوند یعنی وابسته های مذکور را نمی توان شاخه های منشعب گروه نخست وابسته ها به شمار آورد. وابسته های یادشده را در اصطلاح «وابسته های وابسته» می نامند. از آن جایی که خود این وابسته ها نیز در مراحل آتی ممکن است زیرشاخه های کوچک تری را به عنوان وابسته بپذیرند، به نظر می رسد این نام گذاری سلسله ای گسترده از تعابیر غیر ضروری را در مراحل بعدی پدید آورد؛ مانند (وابسته های وابسته های وابسته). برای جلوگیری از چنین امری پیش نهاد می شود وابسته ها را شاخه و وابسته ی وابسته را زیر شاخه های(۱) و وابسته های آن ها را زیرشاخه های(۲) و... بنامیم. در این صورت رسم نمودارهای پیکانی درختی عملی تر است و به شکل بهتری ارتباط اجزا را با هسته مشخص می نماید. وابسته های وابسته یا زیر شاخه ها را می توان در موارد زیر مشاهده نمود:

الف ـ وابسته های صفت (شمارشی و بیانی)

۱ـ قید صفت: قید صفت قیدی است که در ترکیب وصفی میان موصوف و صفت قرار گیرد. شباهت قید صفت به قید مسند بسیار زیاد است. برای تشخیص آن ها باید به این نکته توجّه داشت، که در صورت حذف قید صفت، آن چه باقی می ماند یک ترکیب وصفی است.

قید صفت: بازی بسیار خوب ← بازی خوب
قید مسند: بازی، بسیار خوب بود. ← بازی خوب بود.

۲ـ مضاف الیه صفت: شاید به کارگیری این اصطلاح با توجه به تلقی معمول از مضاف الیه (اسمی که در پی اسمی می آید که با نقش نمای اضافه همراه است) کمی برای مخاطب



دشوار باشد امّا از حیث انطباق با واقع این تعبیر بسیار دقیق به نظر می‌آید. دکتر محمّد معین در این باره می‌گوید:

«بعضی صفات معمولاً لازم‌الاضافه هستند؛ مانند سزاوار، شایسته، درخور، درخورد، فراخور که محتاج به مضافٌ‌الیه باشند: سزاوار تاج و تخت، شایسته‌ی پادشاهی...

بعضی کلمات هستند که هم به صورت اضافه استعمال می‌شوند و هم غیر مضاف و در صورت اضافه معنی لیاقت را رسانند: سزای عمل تو، شایان توجّه، زیبای گاه، زیبای تخت ولی گاه مضافٌ‌الیه محذوف است امّا خواننده و شنونده خود آن را درک کند: مرد سزاوار یعنی مرد سزاوار تکریم و تعظیم و مانند آن» (کتاب اضافه، دکتر محمّد معین، انتشارات امیرکبیر، چ ۵، ص ۲۳۶)

باید توجّه داشت که بسیاری از صفات به کمک نقش‌نمای اضافه با اسمی همراه می‌شوند که تکمیل و تحدید مفهوم آن‌ها را سبب می‌شود: مانند دانای عارف راز، امر شایان توجّه، دستگاه فرستنده‌ی امواج. نمونه‌های گسترده‌ی این صفات را می‌توان در موارد زیر مشاهده کرد:

کلماتی که در زبان عربی بر وزن فاعل ساخته شده‌اند ← قابل تجزیه، عاشق خدا

کلماتی که در زبان عربی بر وزن فعیل ساخته شده‌اند ← قتیل اشقیا، حبیب خدا

صفات فاعلی فارسی ← دانای راز، بخشنده‌ی عطا

صفات مفعولی ← شایسته‌ی توجه، مرده‌ی فوتبال، کشته‌ی عشق

۳ـ صفت صفت: صفاتی مانند نفتی، کاربُنی، آسمانی، روشن، تیره، پشمی، فسفری. پسته‌ای، لجنی، استخوانی، شیری، سوخته، سیر... گاه پس از واژه‌ای قرار می‌گیرند که خود در گروه اسمی صفت است و توضیحی بدان می‌افزایند و مقصود از آن را به شکل روشن‌تری بیان می‌سازند، درحقیقت نسبت صفت و صفت صفت نسبت عموم و خصوص است.

ب ـ وابسته‌ی شاخص:

برای مثال واژه‌ی «جان» در حالت فک اضافه یا اضافه‌ی مقطوع به عنوان مضافٌ‌الیه قرار گیرد: «دایی جَان حمید». بدیهی است که دایی جان را نمی‌توان یک کلمه‌ی مرکب پنداشت زیرا در این صورت باید واژه‌هایی مثل کریم جان را نیز مرکب پنداشت. درحقیقت در این ترکیب با اضافه‌ی تشبیهی (با حذف نقش‌نما یا کسره‌ی اضافه) روبه‌رو هستیم (دایی مثل جان عزیز) که کسره‌ی آن حذف شده است.

دایی جان غلام‌رضا

ج ـ وابسته‌ی ممیز:

ممیز واحد شمارش است. این ممیز میان صفت شمارشی، مبهم و پرسشی به عنوان وابسته‌ی پیشین و اسم به‌عنوان هسته قرار می‌گیرد. باید توجّه داشت که ممیز برخلاف آن‌چه که بعضاً تصوّر می‌شود فقط با صفت شمارشی همراه نمی‌شود بلکه با جانشینان آن یعنی صفت‌های مبهم و پرسشی نیز همراه می‌گردد:

(همه رقم موی مصنوعی)، (چند حلقه چاه عمیق)

د ـ وابسته‌های مضافٌ‌الیه

مضافٌ‌الیه به عنوان یک اسم می‌تواند تمامی وابسته‌های پیشین و پسین اسم را پذیرا باشد. بدیهی است همراه شدن هریک از این وابسته‌ها با مضافٌ‌الیه، آن را تبدیل به وابسته‌ی وابسته خواهد ساخت:

صفت اشاره‌ی مضافٌ‌الیه «جلد این کتاب» صفت شمارشی مضافٌ‌الیه «مطالعه‌ی دو کتاب»

صفت پرسشی «مطالعه‌ی کدام کتاب» صفت عالی «مطالعه‌ی بهترین کتاب»

صفت مبهم «مطالعه‌ی هر کتاب» شاخص «کتاب آقا حسین»

نشانه‌ی جمع «مطالعه‌ی کتاب‌ها» نشانه‌ی نکره «مطالعه‌ی کتابی»

* مهدی مهدی‌زاده

زیتون از دیدگاه اسطوره

چکیده:

پیشینه‌ی درخت زیتون و نمادین بودنش در این مقاله بررسی شده و جایگاه آن در ادبیات پایداری فلسطین تبیین گردیده است.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۲۰۶
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۲
تابستان ۱۳۸۷

کلیدواژه‌ها: زیتون و اسطوره، زیتون و صلح، زیتون در قرآن و انجیل، ادبیات پایداری، ادبیات صلح‌دوست

برخی پدیده‌ها از نگاه اساطیر، شکل نمادین و سمبولیک می‌گیرند. نماد، رمز و یا سمبول(symbol) بر معنایی ورای معنای ظاهری یک چیز، دلالت می‌کند. گاه نماد را در مفهوم عام، به‌سان نشانه (sign) پنداشته‌اند: حال آن‌که نماد، معنایی گسترده‌تر و پیچیده‌تر از نشانه دارد. نشانه، تنها یک معنی می‌گیرد ولی نماد تنوع‌پذیر است و علاوه بر معنای آشکارش، معانی دیگری هم، به همراه دارد. برای نمونه گل سرخ، به جز زیبایی می‌تواند نماد عشق، طراوت، جوانی، عمر کوتاه و... باشد. (دانش‌نامه‌ی ادب فارسی، ج۲، ص۳۸۱) نماد در ادب عرفانی جایگاه ویژه‌ای دارد و پیروان سمبولیسم در اروپا نیز، نمادپردازی را یکی از سرلوحه‌های کار خود قرار داده‌اند. سرچشمه‌ی نمادها، پندارهای اسطوره‌ای و پیشینه‌های فرهنگی جوامع گوناگون بوده که پاره‌ای از آن‌ها در همه‌ی سرزمین‌ها یکسان و بسیاری دیگر متفاوت است. برای مثال، بیش‌تر اقوام، «زیتون» را به عنوان نماد صلح و پیروزی می‌شناسند. «جغد» در ایران نماد شومی و ویرانی ولی در اروپا نماد دانایی و فرزانگی است. بر اساس این باور، می‌بینیم که گاه مکان‌های علمی و فرهنگی و یا مدارک دانشگاهی را با تصاویری از جغد می‌آرایند.

زیتون، درخت همیشه سبز نواحی مدیترانه‌ای است که تنه و برگ‌های مقاومی دارد. در یونان، آتنا (Athena)، الهه‌ی عقل و صلح، درخت زیتونی را در آتن به نشانه‌ی صلح رویانده است. (فرهنگ اساطیر یونان و روم: ج۱، ص۱۲۲) آمریکایی‌ها نیز، به هنگام سفر به کره‌ی ماه، نهال زیتونی را به نشان صلح، در آن‌جا کاشته‌اند. (قاموس قرآن، ذیل تین) شکوفه‌های درخت زیتون، سفید است و شاید پرچم سفید هم که امروزه علامت صلح است، ریشه در این پندار کهن داشته است.

مردم یونان باستان، برگ و شاخ زیتون را به نشان پیروزی و صلح به دست می‌گرفتند و حلقه‌ای از زیتون را به شکل تاج بر سر می‌گذاشتند. (فرهنگ کامل لغات قرآن، ص۲۶۷) در بعضی از فیلم‌ها، گلادیاتورها شاخه‌ای از زیتون را بر سر می‌گذارند. این رسم تا به امروز ادامه یافته است. افسران عالی‌رتبه هم، تصویری از شاخ زیتون را بر روی کلاه خود نصب می‌کنند. در بعضی از تصاویر نیز، کبوتر سفیدی که شاخ زیتون به نوک دارد، پیام‌آور صلح و رمز جهانی صلح و وحدت است. «این رمز از کشتی نوح سرچشمه گرفت. بنابر یک روایت، هنگامی که خشم خداوند در پی طوفان کاهش یافت، کبوتری با شاخه‌ی زیتون در منقارش، ظاهر شد که نشانه‌ی آرامش و صلح بود.» (گیاهان

در قرآن، ص۳۹)

واژه‌ی زیتون در انجیل آمده و در قرآن نیز چندبار به کار رفته است. از جمله در سوره‌ی مبارکه‌ی التّین: «وَالتّینِ وَالزَّیتونِ وَ طورِ سینینَ وَهَذاالبَلَدِالأمین» قرآن به چهار چیز مورد احترام قبایل و اقوام آن روزگار قسم خورده است. مفسّران در این مورد مطالب گوناگونی بیان کرده‌اند. عدّه‌ای گفته‌اند: منظور از «تین» کوهستانی است که دمشق بر بلندای آن واقع شده و منظور از زیتون، کوهستانی است که بیت‌المقدّس بر بالای یکی از کوه‌هایش بنا شده است و سوگند خوردن به این دو منطقه هم، شاید به سبب این بوده است که عدّه‌ی بسیاری از انبیا، در این دو نقطه مبعوث شده‌اند. (تفسیر المیزان، ج۲، ص۷۳۸) در انجیل آمده است: مسیح پس از چهل روز روزه‌داری، در روز شنبه چهل‌ویکم، مرده‌ای را در قبر زنده کرد و روز یکشنبه چهل‌ودوم ـ که روز شعانین بزرگ است ـ عازم بیت‌المقدّس شد و برای پیشواز، مرد و زن و کودک در حالی که برگ زیتون در دست داشتند، در پیش روی او تورات و زبور می‌خواندند و تا ورودش به بیت‌المقدّس او را بدرقه کردند. (آثار الباقیه، ص۴۸۶)

بدین‌سان در پاسخ به خرده‌آزمایی درس «در بیابان‌های تبعید» (ادبیّات کلاس دوم) که گفته است: زیتون نماد چیست؟ و نشانه‌ی کدام کشور است؟ می‌توان گفت: زیتون نماد صلح و پیروزی است؛ زیرا علاوه بر باور مردم عهد باستان، پیام‌آوری از پیامبران ـ که پیام‌آور صلح و آرامش بوده‌اند ـ از همین سرزمین مبعوث شده‌اند و صهیونیست‌های اشغالگر بدان اعتنایی ندارند. در شعر «در بیابان‌های تبعید» اشاره شده است: آیا از سرزمین تو بود که سروده‌های صلح و شادی انسان را برای چوپانان خواندند؟

از سویی در ادبیّات پایداری فلسطین، زیتون علاوه بر صلح به دلیل آن‌که هم‌چون درخت سرو و خرما سرسبز و مقاوم است، می‌تواند، نماد پایداری و ماندگاری هم باشد. صهیونیست‌ها چندی پیش در جریان انتفاضه‌ی مردم فلسطین، از روی عمد هزاران نهال و درخت زیتون را در فلسطین نابود کرده‌اند.

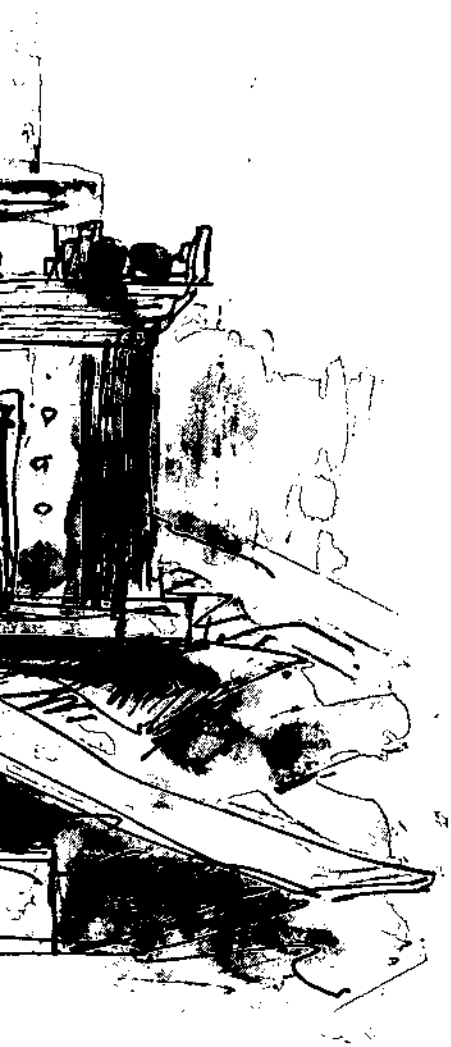
در ادبیّات صهیونیسم، زیتون به عنوان نماد و هویّت مردم فلسطین، مورد غضب قرار گرفته است. «بنیامین تموز» یکی از داستان‌نویسان صهیونیست، داستان کوتاهی دارد به نام «درخت زیتون». نویسنده از یک شخصیّت عرب به نام علی طویل، سخن می‌گوید. این شخص در جایی از شهر الخلیل، یک درخت بزرگ و کهن‌سال زیتون دارد. درخت زیتون در وسط باغچه‌ی علی است و به اندازه‌ی همه‌ی درخت‌های باغچه ثمر می‌دهد. از روغن درخت به تن نوزادان می‌مالند و سفره‌ی غذا را با آن می‌آرایند و آن را در بیماری‌ها، مورد استفاده قرار می‌دهند. نخستین مهاجری که باغچه‌ی علی طویل را تصاحب می‌کند، چیزی از روغن زیتون نمی‌داند. آن را دوست ندارد و وقتی از میوه‌اش می‌خورد، آن را تف می‌کند. او از آن‌جا که نمی‌تواند، درخت را از ریشه در بیاورد، به بریدن شاخه‌ها می‌پردازد و سرانجام به کمک وزارت کشاورزی درخت را قطع می‌کنند. در این داستان قطع درخت زیتون، در واقع قطع تاریخ کهن فلسطین است. (نگاهی به ادبیات صهیونیست، ص۱۱۹)

در پاسخ به قسمت دوم سؤال خودآزمایی نیز، باید گفت: اگرچه مطابق نظر محقّقان زیتون از منطقه‌ی تمدّن فنیقیه به اروپا رفته و نشان کشور یونان بوده است ولی در شعر مقاومت فلسطین به اعتبار وجود درخت زیتون در آن سرزمین و نیز، به نظر بعضی از مفسّران درباره‌ی آیه‌ی یک سوره‌ی تین، که گفته‌اند زیتون نام کوهی است که بیت‌المقدّس بر آن بنا شده است، نماد کشور فلسطین است.

منابع و مآخذ

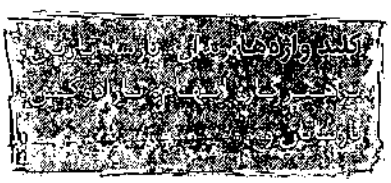
۱. انوشه، حسن، دانش‌نامه‌ی ادب فارسی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۱.
۲. بیرونی، ابوریحان، آثار الباقیه، ترجمه‌ی اکبر داناسرشت، امیرکبیر، ۱۳۶۳
۳. پیرگریمال، فرهنگ اساطیر یونان و روم، ترجمه‌ی دکتر احمد بهمنش
۴. فاروقی، حسین و دکتر محمّد اقتدار، گیاهان در قرآن، آستان قدس رضوی
۵. طباطبایی، علّامه محمّد حسین، تفسیر المیزان
۶. قرشی، سیّدعلی‌اکبر، قاموس قرآن، دارالکتب الاسلامیّه
۷. کنفانی، غسّان، نگاهی به ادبیّات صهیونیست، ترجمه‌ی موسی بیدج، انتشارات برگ، تهران، ۱۳۶۵ (غسّان کنفانی در سال ۱۹۷۲ میلادی، در انفجار اتومبیل، جان خود را در راه میهنش از دست داد.)
۸. مهرین شوشتری، عبّاس؛ فرهنگ کامل لغات قرآن

چکیده:
شعر حافظ چنان با عرفان، تاریخ، تفسیر، لغت و... گره خورده که فهم آن بدون آشنایی با این علوم تقریباً غیرممکن است. ترکیب «رندان پارسا» در بیت «خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند/ ساقی، بده بشارت رندان پارسا را» که در کتاب ادبیات فارسی ۲، ص۹۸ دوره‌ی متوسطه آمده، از جمله نکات غامض دیوان حافظ است و تفسیرهای مختلفی را موجب شده است. سؤال اساسی این است که منظور شاعر از رندان پارسا چه کسانی است؟ آیا کلمات رند و پارسا (به معنی پرهیزگار) در دیوان حافظ قابل جمع‌اند؟ و آیا پارسا می‌تواند معنایی غیر از پرهیزگار هم داشته باشد؟
روش مورد استفاده‌ی مؤلف در این مقاله به صورت توصیفی و تحلیلی است. وی با مراجعه به منابع و بر اساس اطّلاعات موجود، به این یافته‌ها رسیده که اولاً بهتر است واژه‌ی «پارسا» با آرایه‌ای ایهام تحلیل شود (به معنی پرهیزگار و ایرانی) و در ثانی پارسا به معنی پرهیزگار، بر خلاف تصوّر برخی، می‌تواند درست باشد، زیرا با آرایه‌ی پارادوکس توجیه‌پذیر است.



رندان پارسا

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۲۸
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۲
◆ تابستان ۱۳۸۶



در این بیت حافظ، که در ادبیات ۲ ص۹۸ دوره‌ی متوسطه آمده است، رندان پارسا چه کسانی‌اند؟

آیا رند[1] با توجّه به صفاتی که حافظ به وی نسبت داده است می‌تواند پارسا به معنی پرهیزگار باشد؟ قبل از این‌که به معنی واژه‌ی «پارسا» بپردازیم، توجه داشته باشیم که حافظ در دیوان خود چهار بار از این واژه (یک بار پارسایان، دوبار رندان پارسا و یک‌بار پارسا به تنهایی) استفاده کرده است[2]:

خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند
ساقی بده بشارت رندان پارسا را
(حافظ قزوینی، ص۱۱)

تازیان را غم احوال گرانباران نیست
پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم
(همان، ص ۱۵۱)

مرید طاعت بیگانگان مشو حافظ
ولی معاشر رندان پارسا می باش
(همان، ص ۱۱۴)

نگویمت که همه ساله می پرستی کن
سه ماه می خور و نه ماه پارسا می‌باش
(همان، ص۱۱۲)

معین واژه ی پارسا را صفت و به معنیِ آن که از گناهان پرهیزد و به طاعت و عبادت و قناعت عمر گذارد؛ هم‌چنین به معنی پرهیزگار، پاکدامن، زاهد، متّقی، دیندار، متدیّن، مقدّس، عارف، دانشمند و نیز به معنیِ پارسی، از مردم پارس (فارس)، ایرانی و مفرد پارسایان آورده است. (فرهنگ معین، ذیل پارسا)

در لغت‌نامه‌ی دهخدا به نقل از فرهنگ رشیدی آمده است: «پارسا مرکّب از پارس که لغتی است در پاس به معنی حفظ و نگهبانی و از الف که چون لاحق کلمه شود افاده‌ی معنی فاعلیت کند و معنی ترکیبی آن حافظ و نگهبان است؛ چه پارسا پاسدار نفس خود باشد، زاهد، عفیف و...»

* بهرام رضایی ویشه سرایی
(متولد ۱۳۴۸، صومعه‌سرا) دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی شهرستان شفت با ۱۲ سال سابقه‌ی کار. عنوان رساله‌ی کارشناسی ارشد وی «نغمه‌سرایی پرندگان در ادب منظوم» است.

(لغت‌نامه، ذیل پارسا)

خرّمشاهی در کتاب حافظ‌نامه می‌نویسد: «در این‌جا [بیت مورد بحث] پارسا به معنی پرهیزگار و پاکدامن نیست. زیرا رند با صفاتی که در [دیوان] حافظ دارد نمی‌تواند پارسا باشد؛ بلکه به معنی پارسی، یعنی فارسی (اهل فارس) است.»

به اعتقاد وی ترکیب «رندان پارسا» در بیت مورد بحث و نیز در بیت زیر که در مقابل «بیگانگان» آمده به معنی «رندان پارسی» است:

مرید طاعت بیگانگان مشو حافظ
ولی معاشر رندان پارسا می‌باش

هم‌چنین وی با توجه به سابقه‌ی کاربرد پارسا به معنی پارسی در دیوان حافظ (یک‌بار در مقابل تازیان و یک‌بار در مقابل بیگانگان) معتقد است این واژه در بیت مورد بحث نمی‌تواند به معنی پرهیزگار باشد[۲] (خصوصاً وقتی قرائت ترکان پارسی‌گو را بر خوبان پارسی‌گو ترجیح بدهیم) و اساساً به نظر وی «رند حافظ پارسا نیست و رند پارسا مثل کوسه‌ی ریش پهن است.» امّا به اعتقاد وی در بیت:

تازیان را غم احوال گرانباران نیست
پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم

«تازیان» و «پارسایان» ایهام دارد: تازیان ۱ـ به معنی تازندگان و سبکباران (به قرینه‌ی گرانباران) ۲ـ عرب‌ها به قرینه‌ی پارسایان. پارسایان نیز دو معنی دارد: ۱ـ پارساها ۲ـ اهل پارس و پارسی‌ها (در مقابل تازیان =اعراب). هم‌چنین تازیان تلمیحی به محله‌ی «تازیان» در یزد دارد و بازاری به همین اسم در آن محل. (حافظ‌نامه، ج۱، ص۱۳۶ و ج۲، ص۱۰۱۴)

این نظر به اعتقاد محقّقی دیگر، نیز صادق است و باید واژه‌ی «پارسا» را در این بیت دارای ایهام و به دو معنی پرهیزگاران و پارس‌ها (مردمان پارس) دانست. (انوری، صدای سخن عشق، ص۳۱۸)

علّامه قزوینی هم معتقد است که در بیت مورد بحث پارسایان یعنی اهل پارس در مقابل تازیان (حافظ‌نامه، ج۱، ص۱۳۵)

امّا خطیب رهبر بدون این‌که درباره‌ی واژه‌ی پارسا توضیح دهد، بیت مورد بحث را این‌گونه معنی می‌کند: «زیبایان فارسی زبان جان تازه می‌بخشند. ای ساقی، به قلندران پرهیزگار مژده بده (که دل به عشق زنده دارند که از زهد خشک کاری نیاید) (دیوان حافظ، ص۹)

پرتو علوی بدون این‌که به بیت مورد بحث اشاره کند، در مورد «پارسایان» در بیت:

تازیان را غم احوال گرانباران نیست
پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم

نوشته: تازیان به معنای تازندگان و دوان‌دوان است و به معنی اعراب بی‌معنی است و تناسبی با مضمون و مقصود شعر ندارد. وی در ادامه اضافه می‌کند: «پارسا در تمام فرهنگ‌ها به معنی پرهیزگار آمده و در برهان گفته که به معنای فارسی نیز هست ولی در همین‌جا پس از بیان این معنی می‌گوید جمع آن پارسیان است نه پارسایان. بنابراین به نظر این جانب منظور از تازیان تازندگان‌اند که پیشرو و پیشتازند و کنایتاً از ایشان سالکان مجذوب اراده شده

که با شتاب می‌روند و به حال واپس ماندگان و گرانباران، که به واسطه‌ی گرانباری و تعلقات قدرت همتازی با آنان را ندارند، نظر نمی‌افکنند امّا پارسایان ابرار و اخیارند و از ایشان مجذوبان سالک اراده شده است.»

(بانگ جرس، صص۱۰۷-۱۰۶)

چنان که خزائلی در توضیح بیتی از گلستان می‌نویسد[۴]:

«پارسا: کسی است که از گناهان بپرهیزد و عمر خود را به عبادت خالق بگذرانده. ...شاید پارسا با پارسی رابطه‌ای داشته باشد، با این بیان که پارسیان زردشتی به زهد و پاکی معروف بوده‌اند... حافظ پارسایان را در مقابل تازیان (عرب) گذاشته و گفته است:

تازیان را غم احوال گرانباران نیست
پارسایان مددی تا خوش و آسان بروند»

(شرح گلستان سعدی، ص۳۴۷)

ختمی لاهوری[۵] در کتاب خود به جای «رندان پارسا» از ترکیب «پیران پارسا» استفاده کرده است (ساقی، بده بشارت پیران پارسا را) و در توضیح و تفسیر بیت مورد بحث می‌نویسد: «چون به دولت امداد و افاضه‌ی مرشد پاک نهاد، علّت سکر محبّ شیرازی بر طرف شده، لاجرم به طریق شکر نعمت می‌فرماید که ای حریفان و ای یاران، خوبان و کاملان لسان آشنایی آن جهان، بخشندگان عمر ابدی و حیات سرمدی‌اند. ای ساقی مجلس و مرشد کذایی، بده این بشارت به پیران پارسا و شیخان پرهیزگار، که عمر عزیز خود را در پارسایی، جهت جلب منافع دنیایی، ضایع و خراب کرده‌اند.» (شرح عرفانی غزل‌های حافظ، ص۶۷)

نویسنده‌ی کتاب درس حافظ ضمن این که تلویحاً پارسا را «پرهیزگار» معنی می‌کند، در خصوص تعبیر «رندان پارسا» نظر قابل تأمّلی دارد. وی می‌نویسد: «تعبیر رندان پارسا خالی از طنز نیست. رند، ادّعای پارسایی نمی‌کند امّا حافظ رند را پارساتر از زاهدان می‌داند.» (استعلامی، درس حافظ، ص۸۲)

***

با تأملی در آن چه گذشت، می‌توان گفت پارسا در بیت ۴ قطعاً به معنی پرهیزگار است امّا در مورد بیت‌های ۱ و ۲ و ۳ به نظر می‌آید پذیرفتن «ایهام» در مورد واژه‌ی پارسا بهتر باشد. چون سابقه‌ی هر دو معنا در فرهنگ‌های لغت

پی‌نوشت

۱. رند در لغت به معنی مردم محیل، زیرک، غدّار، حیله‌باز، اوباش، اراذل ناس و... است که جمع آن می‌شود رنود. (دهخدا علی‌اکبر، لغت‌نامه، ذیل رند) امّا همین رند، در دیوان حافظ مقام والایی دارد و به تعبیری خود حافظ است، چنان که زرّین کوب در کوچه‌ی رندان می‌نویسد: «رند کیست؟ آن که به هیچ چیز سر فرود نمی‌آورد، از هیچ چیز نمی‌ترسد و زیر این چرخ کبود، زهر چه رنگ تعلّق پذیرد آزاد است. نه خود را می‌بیند و نه به رد و قبول غیر نظر دارد.» (زرّین کوب عبدالحسین، از کوچه‌ی رندان، ص۴۱) و باز در صفحه‌ی ۱۷۰ همین کتاب می‌نویسد: «رندی حافظ البته رندی عیّاران و پهلوانان نیست؛ رندی یک عارف آزاداندیش است، رندی فکری است که شک فیلسوف و حیرت عارف او را نسبت به هر قیدی عاصی کرده است، نه قید خانقاه و صوفی را می‌تواند بپذیرد و نه قید فقیه و ملمّه را.»

۲. بی لطف نخواهد بود که اضافه کنیم با جست‌وجو در لوح فشرده‌ی لسان‌الغیب ملاحظه شد این واژه در غزلیات شمس سه بار، در مثنوی، دفتر دوم یک‌بار، دفتر پنجم یک‌بار و دفتر ششم دوبار آمده است:

امرت نفرّد کی رود خورشید در برج اسد
بی‌تو کجا جنبد رگی در دست‌وپای پارسا
(غزل۲۱)

ترس جان در صومعه افتاد زان ترسا صنم
می‌کش و زنّار بسته صوفیان پارسا
(غزل ۱۵۲)

رو مسلمان، سپر سلامت باش
جهد می‌کن به پارسا بودن
(غزل ۲۱۰۲)

نفس موشی نیست الاّ لقمه رند
قدر حاجت موش را عقلی دهند
(۳۲۷۸/۱)

دختر شاهت همی خواند بیا
تا سرش شویی کنون ای پارسا
(۳۲۱۸/۵)

هین به دستوری از این گندم خورم
ای امین و پارسا و محترم
(۵۲۹/۶)

بی‌طمع بود او اصیل و پارسا
رایض و شب‌خیز و حاتم در سخا
(۳۳۶۷/۶)

۳. در ص۳۰ دیوان حافظ که به کوشش رضا اشرف‌زاده چاپ شده، پارسا پرهیزگار معنی شده است. و در صفحه‌ی ۴ دیوان حافظ که به کوشش صادق سجّادی و علی بهرامیان چاپ شده است، به جای خوبان پارسی‌گو، ترکان پارسی گو و به جای رندان پارسا، پیران پارسا، آمده است. کاظم برگ‌نیسی در همین کتاب پیران پارسا را پیران پارسی معنی کرده و نوشته است: «پارسا در این جا یعنی اهل پارس، پارسی: ترکان پارسی گو بخشندگان عمرند ساقی، بده بشارت پیران پارسا را»

محمّدعلی زیایی در ص۴۸ کتاب خود با نام «شرح صدغزل از حافظ» ضمن نقل دو بیت زیر از فردوسی، پارسا را ایرانی، فارسی و در مقابل ترک معنی می‌کند:

اگر با سیاوش کند شاه جنگ
چون دیه شود روی گیتی به رنگ،
ز ترکان نماند کسی پارسا
غمی گردد از جنگ او پادشا

۴. خزائلی محمّد، شرح گلستان سعدی، ص۳۱۳ بیت «هرکه را جامه پارسی بینی پارسا دان و نیک‌مرد انگار» که در حکایت زیر آمده است:

یکی از بزرگان گفت پارسایی را: چه گویی در حقّ فلان عابد که دیگران به طعنه سخن‌ها گفته‌اند. گفت: بر ظاهرش عیب نمی‌بینم و در باطنش غیب نمی‌دانم:

هرکه را جامه پارسا بینی
پارسا دان و نیک‌مرد انگار
ور ندانی که در نهادش چیست
محتسب را درون خانه چه کار؟

۵. ابوالحسن عبدالرحمان ختمی لاهوری از رجال فرهنگی مسلمان و فارسی‌زبان و عارف هند در نیمه‌ی اوّل قرن یازدهم هجری و صاحب کتاب مرج‌البحرین و شرح عرفانی غزل‌های حافظ است. کتاب اخیر را نشر قطره با تصحیح بهاءالدین خرمشاهی، کورش منصوری و حسین مطیعی امین در سال ۱۳۷۸ در چهار جلد به چاپ سوم رسانده است.

۶. با توجّه به سؤال ۱۵ آزمون سراسری (عمومی) گروه آزمایشی علوم انسانی که عصر پنجشنبه ۱۳۸۲/۴/۱۲ برگزار شد، معلوم می‌شود که طرّاح این سؤال بر پرهیزگار بودن رند اعتقاد داشته و به همین تعبیر آن را متناقض نما دانسته است:

- در کدام بیت، آرایه‌ی متناقض‌نما (پارادوکس) مشهود است؟ (سراسری ۸۲)

۱- ای یوسف خوش نام ما، خوش می‌روی بر بام ما
ای در شکسته جام ما، ای بر دریده دام ما

۲- شب رفت صبح آمد، غم رفت فتوح آمد
خورشید درخشان شد تا باد چنین بادا

۳- آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است
با دوستان مروّت با دشمنان مدارا

۴- خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند
ساقی، بده بشارت رندان پارسا را

موجود است و هیچ اشکالی در پارسا بودن رند نیز نیست و نظر آقای استعلامی قابل تأمّل است که حافظ، رند خود را پارساتر از پارسایان شناخته شده می‌داند؛ با تعریفی از پارسا یا پرهیزگار که اختصاص به خود حافظ دارد؛ پرهیزگاری که رند است و پرهیز دارد که اعمال خود را به «روی و ریا» بیالاید و عمر عزیز خود را در پارسایی (از آن نوع که آلوده به ریا و جهت جلب منافع دنیایی باشد) ضایع و خراب گرداند. مضافاً بر این که اگر «رند پارسا» را به معنی «رند پرهیزگار» بدانیم، یک پارادوکس (متناقض نما) هم در بیت مشاهده خواهیم کرد.[۶]

از طرف دیگر اگر به اشارات فرهنگ‌ها اعتماد کنیم و معنی پارسی یا ایرانی[۷] را برای واژه‌ی پارسا بپذیریم (چنان که خرّمشاهی فقط همین نظر را پذیرفته و انوری هم آن را رد نکرده و خزائلی هم با اعتقاد بر این که این واژه در بیتی از حافظ مقابل «تازیان =عرب» است به نحوی معنی «پارسی» را برای «پارسایان» پذیرفته‌اند)، نادرست نخواهد بود اگر بگوییم: که معنای دیگر «رند پارسا» در بیت مورد بحث و هم چنین بیت‌های مشابه (بیت‌های دوم و سوم) «رند پارسی» یعنی ایرانی است.

لذا با توجّه به این توضیحات معنی بیت چنین می‌تواند باشد: خوبان فارسی گو (زیبارویانی که به زبان فارسی حرف می‌زنند) با زیبایی صورت و کلام شیرین خود عمری دوباره به آدمی می‌بخشند. ای ساقی، این بشارت را به رندان پرهیزگار (فارسی = ایرانی) بده (چون می‌توانند در مصاحبت با آن‌ها جوانی یا عمر از دست رفته‌ی خود را باز یابند).

۷. در فرهنگ معین و لغت‌نامه‌ی دهخدا (به نقل از فرهنگ رشیدی) به هر دو معنی پارسا اشاره شده است همان‌طور که در متن مقاله آمده است. بنابر این نظر پرتوعلوی: «پارسا در تمام فرهنگ‌ها به معنی پرهیزگار آمده» شاید قدری عجولانه به نظر برسد. گرچه خود در ادامه، نظر مؤلّف برهان قاطع را می‌آورد: «در برهان گفته که به معنای فارسی نیز هست» ولی در این نظر هم اشکال وارد کرده است و می‌نویسد: «ولی همین جا پس از بیان این معنی می‌گوید که جمع آن پارسیان است نه پارسایان». بنابراین وی نمی‌تواند بپذیرد که پارسایان، پارسی‌ها هستند، بلکه هم چنان که اشاره شد وی معتقد است که «پارسایان ابرار و اخیارند و از ایشان مجذوبان سالک اراده شده است.» مضافاً بر این که در کتاب‌های دیگر هم؛ از جمله در کلیله و دمنه پارسیان به معنی پارسی‌ها آمده است: «و آن‌چه از جهت پارسیان بدان الحاق افتاده است بر پنج باب است». (نصرالله منشی ابوالمعالی، کلیله و دمنه، ص۳۸)

امّا از نظر صاحب فرهنگ رشیدی هم قابل تأمّل است که گفته: «پارسا مرکّب از پارس که لغتی است در پاس به معنی حفظ و نگهبانی و از الف که چون لاحق کلمه شود افاده‌ی معنی فاعلیت کند و معنی ترکیبی آن حافظ و نگهبان است چه پارسا پاسدار نفس خود باشد...» امّا توضیح نداده است که حرف «ر» در «پارس» که «لغتی است در پاس» چه می‌شود؟ صاحب کتاب لغت‌نامه هم که آن را نقل کرده، در این باره توضیحی نداده است.

امّا آن‌چه مسلّم است این است که این واژه در اغلب موارد در متون ادبی ما به معنی پرهیزگار به کار رفته است و علاّمه‌ی دهخدا شواهد بسیاری از متون منثور ادبی و بیش از پنجاه بیت از شعرای مختلف در لغت‌نامه ذیل پارسا آورده است (از فردوسی گرفته تا فرّخی، ناصرخسرو، مسعود سعد، امیر معزّی، خاقانی، حتّی سعدی و یک بیت از حافظ، بیت۴) و در همه‌ی آن‌ها پارسا را به معنی پرهیزگار و یا به معنایی غیر از پارسی آورده است جز در یک بیت از فردوسی که به دنبال معنی پارسی، عارف، دانشمند آن را نقل کرده است: که ای برتر از دانش پارسا/ جهاندار و بر پادشاه پادشا

البته آن‌چه آمده به این معنی نیست که تمام سخن است. قطعاً یک تحقیق جامع و با نگاه زبان‌شناسی لازم است تا تکمیل کننده‌ی این مبحث شود.

منابع و مآخذ

۱. ابوالمعالی نصرالله منشی، کلیله‌ودمنه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران، امیرکبیر، چاپ نهم، ۱۳۷۰
۲. داودی، حسین و دیگران، ادبیّات فارسی ۲ دبیرستان (برای نظری، فنّی، حرفه‌ای و کار و دانش)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، چاپ سوم، ۱۳۷۹ (کد۱۰/۲۲۰)
۳. استعلامی، محمد، درس حافظ (نقد و شرح غزل‌های حافظ)، تهران، سخن، ۱۳۸۲
۴. انوری، حسن، صدای سخن عشق (گزیده‌ی غزلیات حافظ)، تهران، سخن، ۱۳۸۳
۵. ختمی لاهوری، شرح عرفانی غزل‌های حافظ (دوره‌ی چهارجلدی)، تصحیح و تعلیقات بهاءالدین خرّمشاهی، کورش منصوری و حسن مطیعی امین، چاپ سوم، ۱۳۷۸، تهران، نشر قطره
۶. خرّمشاهی، بهاءالدین، حافظ‌نامه (دوجلدی)، تهران، علمی فرهنگی و سروش، چاپ سوم، ۱۳۶۸
۷. خزائلی، محمد، شرح گلستان، تهران، جاویدان، چاپ ششم، ۱۳۶۶
۸. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، (زیر نظر دکتر محمدمعین و سیّدجعفر شهیدی)، تهران، مؤسّسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا، چاپ دوم از دوره‌ی جدید، ۱۳۷۷
۹. زرین‌کوب، عبدالحسین، از کوچه‌ی رندان، تهران، امیرکبیر، چاپ ششم، ۱۳۶۹
۱۰. زیایی، محمدعلی، شرح صدغزل از دیوان حافظ، پاژنگ، تهران، چاپ اوّل، ۱۳۶۷
۱۱. شمس‌الدین محمد، حافظ، دیوان حافظ (براساس نسخه‌ی قزوینی-غنی)، به اهتمام پرویز بابایی، تهران، نغمه، چاپ اول، ۱۳۷۳
۱۲. ـــــــ، دیوان حافظ، به کوشش رضا اشرف‌زاده، تهران، کلهر، چاپ اول، ۱۳۷۹
۱۳. ـــــــ، به کوشش سیّد صادق سجّادی و علی بهرامیان و توضیح کاظم برگ نیسی، تهران، شرکت انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۹
۱۴. ـــــــ، دیوان غزلیات حافظ، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران، چاپ هفتم، ۱۳۷۰
۱۵. علوی، پرتو، بانگ جرس (راهنمای مشکلات دیوان حافظ)، تهران، خوارزمی، چاپ چهارم، ۱۳۶۹
۱۶. لسان‌الغیب (لوح فشرده)، تهران، نیستان جم، شماره‌ی ثبت کتاب‌خانه‌ی ملّی ۴۲۳۷
۱۷. معین، محمد، فرهنگ معین (دوره‌ی شش جلدی)، تهران، امیرکبیر، چاپ هشتم، ۱۳۷۱

چکیده:

نویسنده در این پژوهش با استناد به ابیاتی از داستان جنگ رستم و سهراب، کشته شدن سهراب را صرفاً بنابر تقدیر و سرنوشت الهی دانسته است و کسی یا کسانی را مقصر نمی‌داند.

کلید واژه‌ها: رستم، سهراب، تقدیر

پاسخ به سؤال «در مرگ سهراب چه کس یا کسانی را مقصر می‌دانید؟ چرا؟» که در کتاب ادبیّات سال اوّل دبیرستان مطرح شده است، نگرشی عمیق و جستاری دقیق را در بطن این ماجرای شگفت‌انگیز و داستان غم‌انگیز می‌طلبد. چرا که بدون تطبیق و کنارهم چیدن ابیات مرتبط با این پرسش و بدون تعمّق در محتوای آن‌ها، نمی‌توان به جوابی شایسته و نتیجه‌ای بایسته، دست یافت. از طرف دیگر، این پاسخ باید با افکار و اندیشه‌های پدیدآورندگان این داستان نیز ـ که سالیانی دراز پیش از فردوسی می‌زیسته‌اند ـ کاملاً مطابقت داشته باشد.

آن‌چه باید در پاسخ به این سؤال بیان نمود، این است: با توجه به ابیات کلیدی ذکر شده در این درس و هم‌چنین ابیات دیگری که در متن اصلی داستان آمده است، نمی‌توان هیچ کسی را در مرگ سهراب مقصّر دانست و جز این که او را کشته و افکنده‌ی تقدیر و قضای آسمانی بدانیم، چیز دیگری نمی‌توانیم بگوییم. هر چند افرادی نیز به‌نوعی ناخواسته در تسریع و رقم خوردن این تقدیر، دخیل بوده‌اند که در پایان به آن‌ها اشاره خواهد شد.

اینک در این مجال برای روشن شدن موضوع، با استناد به ابیاتی چند از داستان رستم و سهراب و تحلیل مجمل آن‌ها، پاسخ ارائه‌شده را مورد مداقه قرار می‌دهیم. (ابیات از کتاب غم‌نامه‌ی رستم و سهراب، انتخاب و شرح دکتر شعار و دکتر انوری، سال ۱۳۷۰ برگزیده شده است).

در نخستین برخورد دو پهلوان با یکدیگر، پس از آن‌که میان آن‌ها جنگی مختصر درمی‌گیرد و رستم با استفاده از حیله و ترفندی زیرکانه، خود را از چنگ سهراب رها می‌کند، به پیشگاه خداوند جهان‌آفرین روی می‌آورد و از پروردگار یکتا قدرت و پیروزی می‌طلبد.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۳۲
دوره‌ی پنجم
شماره‌ی ۳
تابستان ۱۳۸۶

مرگ سهراب

در این هنگام فردوسی با بیانی روشن و به دور از ابهام این نکته را گوشزد می‌نماید که هیچ‌یک از این دعا و توسل‌ها، راه به جایی نمی‌برد و سرانجام همان خواهد شد که در آسمان‌ها برای آن‌دو مقدّر گشته است.

همی خواست پیروزی و دستگاه
نبود آگه از بخشش هور و ماه (ب ۸۶۵)

هم‌چنین در آخرین نبردی که میان پدر و پسر درمی‌گیرد، فردوسی پیش از آن‌که به بیان شکست خوردن و نهایتاً، کشته شدن سهراب بپردازد، بار دیگر محتوم بودن تقدیر و سرنوشت را یادآور می‌شود و به نوعی ضعف و ناتوانی سهراب و شکست او را در مقابل رستم، به سرنوشت و قضای آسمانی نسبت می‌دهد و غلبه‌ی آن پیر کهن‌سال و سالخورد را بر این جوان نیرومند و بازورِ دست؛ نه به خاطر قدرت و زورمندی رستم بلکه به دلیل مساعدت تقدیر با او می‌داند.

هر آن‌گه که خشم آورد بخت شوم
کند سنگ خارا به کردار موم (ب ۸۷۵)
سرافراز سهراب با زورِ دست
تو گفتی سپهر بلندش ببست (ب ۸۷۶)
خم آورد پشت دلیرِ جوان
زمانه بیامد، نبودش توان (ب ۸۷۸)

آن‌گاه نیز که سهراب لحظات واپسین عمر خود را سپری می‌کند و از درد بر خود می‌پیچد، پس از آن‌که رستم با دیدن مهره‌ای که بر بازوی اوست به این حقیقت پی می‌برد که او فرزند و پاره‌ی جگر خود اوست، آه و زاری و ناله سر می‌دهد و بر سر می‌زند و صورت می‌خراشد. در این هنگام بار دیگر سهراب برای تسکین درد پدر، مرگ خود را ناشی از تقدیری رقم‌خورده و آسمانی تلقی می‌کند و از پدر می‌خواهد که شکیبا باشد و بیش از این خود را سرزنش نکند.

بدو گفت کاین بر من از من رسید
زمانه به دست تو دادم کلید (ب ۸۸۲)
تو زین بی‌گناهی، که این گوژپشت (فلک)
مرا برکشید و به زاری بکشت (ب ۸۸۳)

و بالأخره:

ازین خویشتن کشتن اکنون چه سود
چنین رفت و این بودنی کار بود (ب ۹۱۱)

در ابیات پایانی نیز بار دیگر فردوسی بر مقدر بودن مرگ سهراب صحّه می‌گذارد و آن، زمانی است که رستم از شدّت درد و غم، قصد جان خود می‌کند و می‌خواهد خود را از این زندگی پر نکبت خلاص دهد. در این هنگام بزرگان و پهلوانان لشکر ایران لب به پند می‌گشایند و کشته شدن سهراب را نتیجه‌ی روان شدن قضا و قدر بیان می‌کنند و بدین ترتیب بار غم مرگ فرزند را از دوش پدر برمی‌دارند، از آن جمله است:

بدو گفت گودرز کاکنون چه سود؟
که از روی گیتی برآری تو دود (ب ۹۴۶)
تو بر خویشتن گر کنی صد گزند
چه آسانی آید بر آن ارجمند؟ (ب ۹۴۷)
اگر ماند او را به گیتی زمان
بماند، تو بی‌رنج با وی بمان (ب ۹۴۸)
وگر زین جهان این جوان رفتنی است
به گیتی نگه کن که جاوید کیست؟ (ب ۹۴۹)
شکاریم یکسر همه پیش مرگ
سری زیر تاج و سری زیر نرگ (ب ۹۴۶ تا ۹۵۰)

این نکته را نیز نباید فراموش کرد که یک سلسله رویدادها و موضع‌گیری‌ها و مصلحت‌اندیشی‌های شخصیت‌های داستان در جهت‌گیری و تسریع این رویداد بی‌تأثیر نبوده‌اند و افرادی خواسته یا ناخواسته، به اراده‌ی خویش یا بدون اراده، از آغاز داستان تا پایان آن، در شکل‌گیری این تراژدی دخیل بوده‌اند. در پایان برای آشکار شدن نقش این افراد، با استناد به ابیاتی پراکنده در متن داستان به ذکر تأثیرگذاری آنان پرداخته می‌شود.

الف ـ خود سهراب، به دلیل تکبر و غرور به‌دور از منطق و هم‌چنین بیان این نکته که با وجود پدری هم‌چون رستم و پسری چون من، دیگر کسی حق تاج بر سر نهادن را در این جهان پهناور ندارد، که هم کینه‌ی افراسیاب را نسبت به او برانگیخت و هم سبب گشت بعدها کیکاووس از دادن نوشدارو برای نجات او سر باز زند.

ب ـ افراسیاب، که با فرستادن سپاهیانی، همراه با دو پهلوان به نام‌های هومان و بارمان به کمک سهراب و تأکید بر این نکته که: «پدر را نباید که داند پسر» به این حادثه‌ی دلخراش دامن زد.

پ ـ هجیر و هومان، که هر یک به نوبه‌ی خود ـ یکی از روی کین و دیگری از روی مصلحت ـ زمانی که سهراب از آن‌ها حقیقت را جویا می‌شود، از بیان واقعیت خودداری می‌کنند و یاریگر قضای آمده می‌شوند.

ت ـ رستم، به دلیل اصرار ورزیدن بر جنگ و توجه نکردن به نداهای درونی سهراب و توصیه‌هایش:

دل من همی بر تو مهر آورد
همی آب شرمم به چهر آورد (ب ۸۲۶)
بمان تا کسی دیگر آید به رزم
تو با من بساز و بیارای رزم (ب ۸۲۵)

ث ـ کیکاووس، که به دلیل ترس از قدرت یافتن پدر و پسر، از فرستادن نوشدارو خودداری می‌نماید.

* امید ترکمندی (بیجار ـ ۱۳۵۴)
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی از دانشگاه شهید بهشتی و دبیر دبیرستان‌ها و مدرس پیام نور شهرستان بیجار

منبع
شعار، جعفر و حسن انوری، غم‌نامه رستم و سهراب، انتشارات قطره، تهران.

بازِ سپید شاه

چکیده:

نویسنده، داستان «بازِ سفید شاه» و گریختنش نزد پیرزنی را بررسی کرده و با توجه به دو منبع نقل آن (اسرارنامه‌ی عطار، صص ۱۰۱ و ۱۰۲ و مثنوی مولوی، دفتر دوم ۳۲۵ تا ۳۵۲) درباره‌ی مآخذ قصّه، اصل قصّه و دخل و تصرفات در آن (زمینه‌ی معنایی، قصّه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگوها و خروج از قصّه) و هم‌چنین رمز و نماد قصه، نتایج، پیام و محتوای آن پژوهشی تطبیقی داشته است، که به دلیل طولانی بودن مقاله، بخش دوم و اصلی آن از نظرتان می گذرد.

* مهدی صالحی
دبیر زبان و ادبیات فارسی

کلید واژه‌ها: باز سفید شاه، کیمیا، مهر جاهل، نماد، حق، قدسی، قصه‌ی غربت

«این قصه قبل از مولانا در کتب فارسی شهرت داشته، چنان که در کشف‌المحجوب به طریق اشارت آمده است. ... شیخ عطار این حکایت را به تفصیل به نظم آورده است... و مولانا در غزلیات هم بدین قصه به طریق اشارت فرماید... و در مقالات شمس [نیز] آمده است» (احادیث و قصص مثنوی، ص۱۶۱).

روایت کشف‌المحجوب و مقالات شمس اشاره‌ای به این حکایت است و در این میان روایت اسرارنامه بیش‌تر شکل حکایت و قصه دارد. بنابراین در این پژوهش تطبیقی، «حکایت اسرارنامه» را پایه‌ی سنجش «حکایت مثنوی» قرار می‌دهیم زیرا این دو حکایت به هم نزدیک نیز هستند.

رمز و نماد

حکایت اسرارنامه در حکایت ماقبل خود که در واقع پیش‌زمینه‌ای برای حکایت مورد بحث است رمزگشایی می‌شود. «باز» همان «جان» قدسی است که آشنای «عهد ازل» است. او در آن حضرت، بر ساعد سلطان می‌نشست ولی اکنون «کلاه» غفلت بر سرش نهاده‌اند و او را به «گلخن» این جهان، رانده و بال و پرش را بریده‌اند. این «باز سپید خاص الهی» باید بکوشد تا به صد غیرت دوباره به حضرت شاه برسد. در آغاز، حکایتی که در حکم پیش‌زمینه‌ی قصه است، از «حکمت» سخن به میان آمده است:

ز ربّ العزّه اندر خواست داود
که حکمت چیست کامد خلق موجود

(اسرارنامه، ص۱۰۰)

در کشف‌المحجوب نیز این حکایت آمده و باز هم در همین معنا به کار رفته است. «چون آن خزانه‌های اسرار خداوند به دست ایشان (جهال) افتاد معنی آن ندانستند، به دست کلاه‌دوزان جاهل فکندند... ولا محاله چون باز ملک بر دیوار سرای پیرزنی نشیند پر و بالش ببرند» (ص۸). در مثنوی نیز چنین است و به آن اشاره خواهد شد.

[سرای] پیرزن گلخن دنیاست که کیمیر با باز آن‌گونه رفتار می‌کند که با هم‌نوعان خود. او در آن حد نیست که قدر و ارزش «باز سپید شاه» را بداند. کیمیر نماد نااهلی است که شایستگی پذیرایی «باز جان» را ندارد. هم‌چنین نمادی از جسم خاکی است که جان قدسی را در خود محبوس کرده است و «که تا با او بماند نوک یک چند» پر و بالش را بریده است. این جسم می‌خواهد جان قدسی را تیمار کند اما غافل از این که تتماج و شوربای او غذایی حسی است و باز جان بی‌نیاز از شوربای حسی است. زیرا او در مقام قربت الهی از طعام و شراب «یطعمنی و یسقینی» (احادیث و قصص، ص۱۴۵) بهره می‌برد. شاه نیز نماد خداوند است که باز جان مدت‌ها نزد او به سر برده و بر ساعد قرب او آشیان داشته است و آرزومند بازگشت به آن جاست و بالأخره نیز «به صد غیرت رسد با حضرت

شاه».

«باز» در قصه‌ی مولوی حکمتی است که نزد نااهل نمی‌ماند. هرچند در زمینه‌ی معنایی و آغاز قصه آمده است که دین آن بازی نیست که از شاه گریخت اما در ابیات پیشین به نماد حکمت بودن باز تصریح شده است:

گرچه حکمت را به تکرار آوری
چون تو نااهلی شود از تو بری
ورچه بنویسی، نشانش می‌کنی
ورچه می‌لافی، بیانش می‌کنی
او ز تو رو درکشد ای پر ستیز
بندها را بگسلد، وز تو گریز

(۳۲۲/۲)

اما در خلال قصه، «باز» تبدیل به نمادی دیگر می‌شود. جان ربّانی‌ای که به مانند طوطی گرفتار (۱۵۵۷/۱) قفس این جهان و اسیر تن خاکی شده و هم‌چون آهوی زیبای گلستان گرفتار طویله‌ی خران (۸۳۴/۵) گردیده است. اما او که از عالم قدس است بالأخره به بالا خواهد رفت، چون ز بالاست.

علاوه بر این‌ها سرگذشت این «باز» سرگذشت «آدم» است که از بهشت و موطن اصلی خود که مکان قرب الهی بود به سراندیب ویرانه‌ی پیرزنی و به «جغدستان» (۱۱۵۷/۲) هبوط کرد، اما چون از لذت «قرب» دور شد و محنت «بُعد» کشید توبه کرد و به سوی خداوندی که خود خواهان بازگشت او بود برگشت. این «باز» قصه، هم نماد تمام ارواح مقدسی است که از «ساعد قرب سلطان» به «جغدستان» افتاده‌اند و به دلیل هم‌نشینی با کمپیر و جغدان، گرفتار ناملایمات شده‌اند، و هم نماد جان‌هایی است که لطف بی‌حد الهی آن‌ها را «جنایت‌جو» می‌کند و از طاعت خود مغرور می‌شوند و این غرور آن‌ها را از خداوند جدا می‌کند.

«شاه» نیز نماد خداوند مهربان و توبه‌پذیر است که خود عاشق این «باز» است و از این‌که می‌بیند بندگانش ـ این نازپروردگان ساعد قربش ـ راه گم می‌کنند و در سرای جهان فرودین در کالبد خاکی گرفتار می‌آیند متأسف می‌شود و بر طبل باز ارجعی (۱۱۷۳/۲) می‌نوازد تا ره گم‌کردگان طریق از «جغدستان» این «گنده پیرکور» به سوی شاهنشاه، راجع (۱۱۴۳/۲) و در دل سلطان مقیم (۱۱۶۱/۲) شوند. شاه در هر دو قصه نمادی از خداوند است و تفاوت شاه در دو قصه، همان گونه که پیش‌تر هم گفته شد، به دیدگاه این دو راوی برمی‌گردد.

کمپیر قصه‌ی مثنوی، پیرزن قصه‌ی اسرارنامه است که باز حکمت از او «رو درکشد»، چون که او نااهل است. علاوه بر این کمپیر در قصه‌ی مثنوی نشان‌دهنده‌ی این است که هر دلی جایگاه راز و هر جانی شایسته‌ی حکمت نیست «کور کمپیری چه داند باز را» و در واقع مهربانی و دل‌سوزی جاهلانه‌ی کمپیر معلوم می‌دارد که هر مهری مایه‌ی دل‌گرمی نیست و مهر جاهل را چنین دان ای رفیق (بحر در کوزه، ص۱۸۹). این کور کمپیر «می‌خواهد باز شاهی را مطابق فهم محدود خود نگهداری کند» (استعلامی، تعلیقات مثنوی، دفتر ۴، ص ۳۳۳). این «زال پلید» (۲۶۳۱/۴) می‌خواهد به باز تنماجی دهد که خوراک خود اوست، غافل از این که روح الهی از چنین لوت حسی و مادی بی‌نیاز است، چه او لوت از دست حق می‌خورد.

کلیت شخصیت باز، پیرزن و شاه در هر دو قصه یکی است و اختلاف ظاهر آن‌ها در دو قصه علاوه بر اندیشه‌ی خاص مولوی ناشی از بازآفرینی و دخل و تصرفات مولوی در قصه و شخصیت‌های آن است.

نتایج قصه

عطار در پایان حکایت خود سه بیت نقل می‌کند که نتیجه‌گیری او از قصه است. او به انسان غافلی که «کلاه بر سر بازش گذاشته» هشدار می‌دهد که باز جان تو به دست پیرزن نفس افتاده است و باید «به صد غیرت رسد با حضرت شاه» و بر ساعد سلطان نشیند.

الا ای خواب خوش برده ز نازت
به دست پیرزن افتاده بازت
مرا صبر است تا این باز ناگاه
به صد غیرت رسد با حضرت شاه
به پیش شه ندانم تا چه گویی
تو این دم خفته‌ای فردا چه گویی

این نتیجه‌گیری با پیش‌زمینه‌ی قصه از نظر معنایی یکسان و تأکیدی بر آن است.

اما مولوی چندین بار از قصه نتیجه‌گیری می‌کند:

۱) یک بار از مهربانی ابلهانه کمپیر به

«باز» نتیجه می‌گیرد که:

مهر جاهل را چنین دان ای رفیق
کژ رود جاهل همیشه در طریق

۲) بار دیگر پوزش‌خواهی «باز» سبب چنین نتیجه‌ای می‌شود:

پس کجا زارد کجا نالد لئیم
گر تو نپذیری به جز نیک ای کریم

۳) دلیل گریز «باز» را بیان می‌کند و نتیجه‌گیری و شرح و تحلیلی از آن ارائه می‌دهد:

لطف شه جان را جنایت‌جو کند
زان که شه هر زشت را نیکو کند
رو، مکن زشتی، که نیکی‌های ما
زشت آمد پیش آن زیبای ما
خدمت خود را سزا پنداشتی
تو لوای جرم از آن افراشتی
چون تو را ذکر و دعا دستور شد
زان دعا کردن دلت مغرور شد
هم سخن دیدی تو خود را با خدا
ای بسا کاو زین گمان افتد جدا
گرچه با تو شه نشیند بر زمین
خویشتن بشناس و نیکوتر نشین

این هشت بیت نتیجه‌گیری درونی‌ای است که راوی بیان می‌کند. شاه قصه نیز در یک بیت از سرنوشت «باز» نتیجه می‌گیرد:

این سزای آن که از شاه خبیر
خیره بگریزد به خانه‌ی گنده پیر
(۲۳۵/۲)

و نتیجه‌گیری پایانی قصه نیز همان سخن «باز» است که خطاب به شاه:

باز گفت ای شه پشیمان می‌شوم
توبه کردم، نو مسلمان می‌شوم

بازگشت «باز» به سوی «شاه خبیر» و تحول و تغییر وی پایان‌بخش داستان است.

درست است که مولوی در خلال قصه از زمینه‌ی معنایی عدول کرده، به گونه‌ای که هیچ کدام از نتیجه‌گیری‌های یاد شده با زمینه‌ی معنایی قصه متناسب نیست، اما زمینه‌ی معنایی نیز در متن نهفته است. «باز» که با همه‌ی مهربانی‌های زال در خانه‌ی او نمی‌ماند همان حکمت است که نزد نااهل نمی‌ماند؛ هرچند با تکرار و نوشتار زیاد در نگه‌داشتن آن تلاش کند. طاووس دین هم‌چون این «باز» نیست که از مکان قرب حق بگریزد و گرفتار جهل و آزار کمپیر شود. او همیشه در مقام «مرغ دست‌آموز» ساعد شه باقی خواهد ماند.

پیام و محتوا

هر دو قصه در پیام و محتوای زیر مشترک‌اند:

پیام:

- «باز جان» را باید به معنی آشنا کرد تا سزاوار قرب شاه شود.

که چون از طبل باز آواز آید
ز شوق آن باز در پرواز آید

محتوا:

- ترغیب و تشویق باز جان برای پرواز به سوی ساعد سلطان
- جان پاک قدسی در این جهان گرفتار است.
- هر کسی شایسته‌ی نگهداری حکمت الهی نیست.
- چه بسا مهربانی‌هایی که در واقع جور و خشونت‌اند.
- هر کس می‌خواهد مطابق فهم محدود خود از باز شاهی ـ حکمت و جان قدسی ـ تیمارداری کند.
- حکمت نزد نااهل نمی‌ماند؛ هرچند در نگهداری آن بسیار بخواند و بنویسد؛ آن‌گونه که باز سلطان نزد کمپیر کور نماند، هرچند به زعم خود برای نگهداشتن باز، در حقش بسیار مهربانی کرد.
- باز جان در سرای پیرزن نمی‌ماند؛ بالأخره پر می‌گشاید و بر ساعد سلطان می‌نشیند.

علاوه بر این‌ها اندیشه‌های دیگری در قصه‌ی مثنوی طرح شده که بر محتوای قصه‌ی مثنوی افزوده است:

- مهر جاهل نوعی دوزخ است. زیرا «کژ رود جاهل همیشه در طریق».
- شاه حقیقی در جست‌وجو و مشتاق دیدار آن «باز معنی» است که از شاهراه حقیقت به دور افتاده است. به بیانی دیگر خداوند نیز جویای عاشقان و بندگان خود است؛ هم‌چون آبی که در عالم، تشنگان را می‌جوید (۱۷۵۱/۱ و ۴۳۹۶/۳) و از این که می‌بیند آن‌ها از بهشت وصال به دوزخ فراق می‌گریزند بر آن‌ها دل می‌سوزاند.
- سزای بی‌وفائی آن که «از خلد زی دوزخ فرار» کند و «آن که از شاه خبیر به خانه‌ی گنده پیر خیره بگریزد» گرفتار و خوار شدن در قید کمپیر زن (دنیای پست و خاکی) است.
- در توبه و بازگشت به روی گنهکاران باز است و خداوند مشتاق بازگشت بندگان به سوی خویش است.
- چه بسا که «لطف شه جان را جنایت‌جو کند».
- گاه بندگان از عبادت بسیار و از این که می‌بینند به خداوند اندکی نزدیک شده‌اند مغرور و گستاخ می‌شوند و سزای این غرور و گستاخی آن‌ها دور شدن از حق است. هم‌چون نساخی که اندکی از پرتو وحی بر وی تافت و او گمان کرد وحی بر او نازل می‌شود و همین باعث گمراهی‌اش شد (۲۶۳۲/۴).

شخصیت‌های قصه‌ی مولوی پویا و فعال‌اند. صحنه‌پردازی قصه نیز به گونه‌ای است که بر شخصیت‌ها اثر می‌گذارد. در قصه‌ی مثنوی حداقل یک شخصیت، که شخصیت اصلی قصه نیز هست و قصه حول محور او می‌چرخد، متحول می‌شود و به تعالی می‌رسد. نماد «باز» برای مولانا بسیار مهم‌تر از این نماد برای عطار است. مولوی از نماد باز در دیگر قصص خود نیز بهره برده است و «بازگشت شاهین با «پر کرمنا» و در

پاسخ به ندای طبل آسمانی، موضوع اصلی همه‌ی داستان‌ها، ابیات و صُوَر خیال مربوط به باز در مثنوی است... «شاهین» که نام دیگر او «باز» است ثابت می‌کند که به سوی صاحب خود باز می‌آید.

باز توام باز توام، چون شنوم طبل تو را
ای شه و شاهنشه من، باز شود بال و پرم

... و این خیال، تصویر زیبایی برای جان است که سرانجام در دست‌های خداوند آرامش می‌یابد (شکوه شمس، ص۱۶۹). یک بار نیز «باز سپیدی پرید از دست شاه [و] به دستور وی بر گوشه‌ی بام نشست. طفلان در فرّ و جمال آن باز حیران شدند. تی‌تی و توتو می‌کنند و از دور می‌پندارند که آن باز سلطان، از بهر تی‌تی و توتوی فیشان نشسته است. ندانند که آن باز به عنایت پادشاه به گوشه‌ی آن ویرانه نشسته است.» (مجالس سبعه، ص۷۸). حتی در همین قصه نیز «باز» در مفهوم وسیع‌تری مورد استفاده‌ی مولوی قرار گرفته است و قصه‌ی او مفهوم و محتوای بیش‌تری نسبت به قصه‌ی اسرارنامه دارد.

در این قصه سرگذشت باز و بازگشت او به خان و مان خود دغدغه‌ی اصلی مولوی است. وی قسمتی از قصه را در جای دیگر (۱۱۳۵/۲) و سرگذشتی دیگر از این باز را یک بار دیگر مشابه همین قصه طرح می‌کند (۲۶۲۹/۴) و در غزلیات نیز بدان اشاره می‌کند (غزل ش ۴۴۱ و ۳۰۵۱). البته این باز سرگشته در مقالات شمس نیز دیده می‌شود. (احادیث و قصص، ص۱۶۲) اهمیت این قصه از آن روست که بیانگر غربت انسان است. مولوی خود «نی»ای است که از جدایی‌ها حکایت می‌کند و این قصه‌ی جدایی که در قصه‌ی «باز» آمده حکایت آن روح جدا مانده «از اصل خویش» است که هم‌چون آن آهو در طویله‌ی خران گرفتار آمده. قصه‌ی این «بازِ سپید شاه» در واقع قصه‌ی آن نی‌ای است که از نیستان جدا مانده و هرکس از ظن خود یار او شده و او که «از اصل خویش دور مانده و روزگار وصل خویش را باز می‌جوید» (۴/۱)، این باز همان «شهباز دست پادشه است» که «هوای نشیمنش»[1] از یاد رفته است. و «در این دامگه حادثه»[2] گرفتار آمده است. این «طایر گلشن قدس» که «هزار سال جرعه‌نوش بزم»[3] شاه بوده و «شاهین صفت ز دست شاه طعمه چشیده»[4] صدای «ارجعی»[5] «طبل باز» (۱۱۷۳/۲) را به گوش جان می‌شنود و بار دیگر به لامکان پرواز می‌کند تا «طاووس عرش بشنود صیت شهپرش»[6] این باز سپید شاه که بیش از هزار دینار می‌ارزید همان «بنده صدر جهان» است که «گشت از صدرش نهان» (۳۶۸۸/۳)، اما بالأخره «طبع خوگر او ترک آبخورد» نکرد و بار دیگر بر ساعد سلطان قرار گرفت.

پی‌نوشت

۱. شهباز دست پادشهم این چه حالت است
کز یاد برده‌اند هوای نشیمنم
«حافظ»

۲. طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق
که در این دامگه حادثه چون افتادم
«حافظ»

۳. من جرعه‌نوش بزم تو بودم هزار سال
کی ترک آبخورد کند طبع خوگرم
«حافظ»

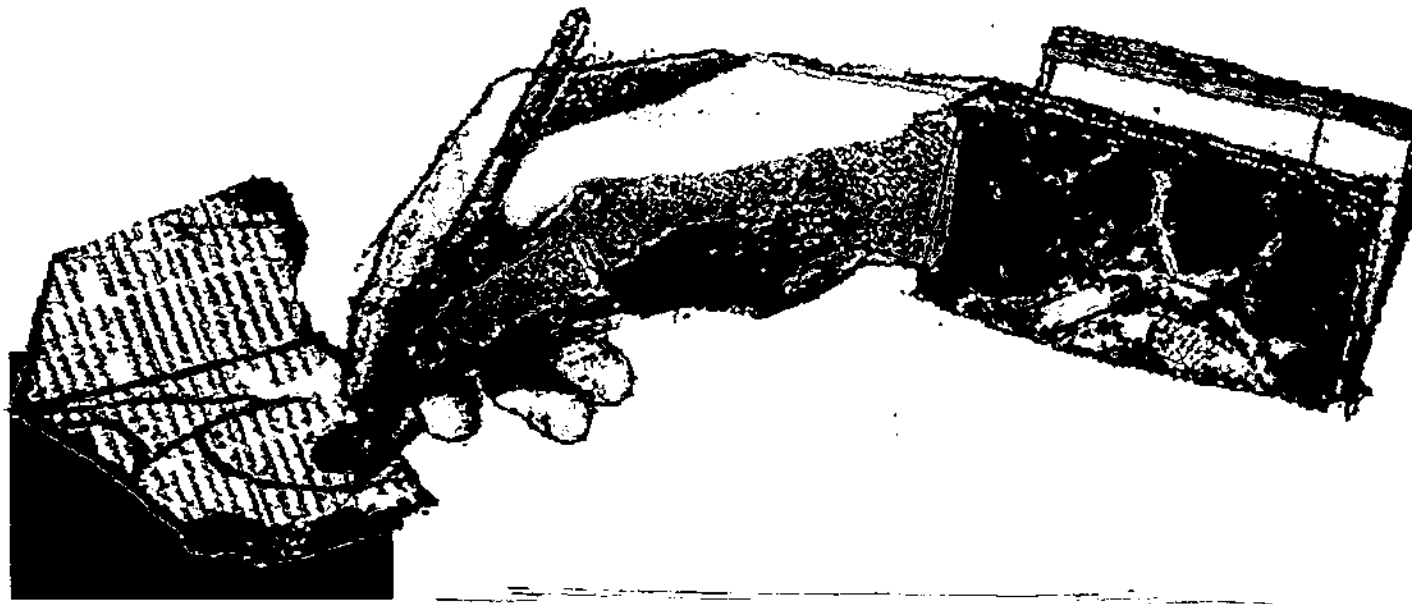
۴. شاهین صفت چو طعمه چشیدم ز دست شاه
کی باشد التفات به صید کبوترم
«حافظ»

۵. قرآن، سوره‌ی فجر آیه‌ی ۲۸

۶. شکر خدا که باز در این اوج بارگاه
طاووس عرش می‌شنود صیت شهپرم
«حافظ»

منابع و مآخذ

۱. قرآن مجید
۲. جلابی هجویری، ابوالحسن علی‌بن عثمان، کشف‌المحجوب، تصحیح و. ژوکوفسکی، با مقدمه‌ی قاسم انصاری، چاپ هشتم، انتشارات تهوری، تهران، بهار ۱۳۸۱
۳. حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان غزلیات، تصحیح قزوینی-غنی، با مجموعه تعلیقات و حواشی علامه محمد قزوینی، به اهتمام ع-جریزه‌دار، چاپ پنجم، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۷۴
۴. زرین‌کوب، عبدالحسین، بحر در کوزه، چاپ اول، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۵۸
۵. شیمل، آن‌ماری، شکوه شمس، ترجمه‌ی حسن لاهوتی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۰
۶. عطار نیشابوری، فریدالدین، اسرارنامه، تصحیح و تعلیقات و حواشی دکتر سیدصادق گوهرین، تهران، ۱۳۳۸
۷. فروزانفر، بدیع‌الزمان، احادیث و قصص مثنوی (تلفیقی از دو کتاب «احادیث مثنوی» و «مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی») ترجمه‌ی کامل و تنظیم مجدد: حسین داودی، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۱
۸. مولوی، جلال‌الدین محمد، کلیات شمس، مطابق نسخه‌ی تصحیح شده استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۷
۹. ـــــ، مثنوی، نیکلسون، ترجمه و تعلیق: حسن لاهوتی، چاپ اول، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۴
۱۰. ـــــ، مثنوی، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد استعلامی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۷۵
۱۱. ـــــ، مجالس سبعه، با تصحیح و توضیحات دکتر توفیق سبحانی، چاپ سوم، انتشارات کیهان، تهران
۱۲. همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ نهم، انتشارات هما، تهران، ۱۳۷۳



تکیه

تأملی در یک مثال: «هرکس باید تنها مقاله بنویسد»

چکیده:

در کتاب درسی زبان فارسی ۳ دوره‌ی متوسطه، جمله‌ی هرکس باید تنها مقاله بنویسد، به عنوان مثالی در مبحث تکیه آمده است که توضیح آن نادرست به نظر می‌رسد. در این جستار نویسنده سعی کرده است ضمن رفع ابهامات موجود، خوانش صحیح این جمله ارائه دهد.

کلید واژه‌ها: هجا، هسته‌ی هجا، تکیه

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۳۸
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۲
تابستان ۱۳۸۶

«تکیه» یکی از مهم‌ترین واحدهای زبر زنجیری گفتار است که اکثر زبان‌شناسان درباره‌ی آن اتفاق نظر دارند. اما جای قرارگرفتن آن در زبان‌های مختلف متفاوت است.

در برخی زبان‌ها جای هجای با تکیه در واژه ثابت است. مثل زبان‌های چک و مجار. در برخی زبان‌ها جای هجای با تکیه را با توجه به مقوله‌ی دستوری واژه می‌توان پیش‌بینی کرد. مانند زبان فارسی. برعکس، در برخی زبان‌ها، جای هجای با تکیه در واژه‌ها نامشخص است. برخی زبان‌ها چند درجه تکیه دارند؛ مانند زبان انگلیسی و در برخی زبان‌ها مانند زبان فرانسه اصلاً تکیه وجود ندارد.[۱]

تکیه باعث وحدت و یگانگی کلمه می‌شود.[۲] و ما را در شناسایی مرز هجاها و کلمات و گاه مفاهیم مختلف یاری می‌دهد.[۳] به عبارت دیگر، تکیه تقسیم کلام را به واحدهای متوالی برای شنونده آشکار می‌سازد. به‌خصوص، در زبان‌هایی که تکیه‌ی ثابت دارند؛ فی‌المثل در لهجه‌ی یزدی وجود یک تکیه‌ی ثابت روی هجای اول هر واژه تجزیه‌ی کلام را به واحدهای معنایی عملی می‌سازد.[۴]

پیش از پرداختن به مطلب، لازم است تعاریف مختلفی را که در کتاب‌های زبان‌شناسی درباره‌ی تکیه آمده در این جا یادآوری کرد.

«تکیه عبارت است از برجسته‌ترکردن قسمتی از کلام (معمولاً هجا) نسبت به قسمت‌های دیگر همان کلام یا

* سیروس اویسی (۱۳۵۵ - هرسین کرمانشاه) دبیر زبان و ادبیّات فارسی و دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

در تقابل با کلام دیگر.»[۵]

«تکیه مشخصه‌ای است مرتبط با هسته‌ی هجا. چنان‌چه هسته‌ی یکی از هجاهای یک واژه‌ی چند هجایی نسبت به سایر هجاها برجسته‌تر ادا شود، می‌گویند آن هجا تکیه‌بَر است.»[۶]

در کتاب درسی دوره‌ی متوسطه درباره‌ی تکیه آمده است: «ادای یک هجا با شدت و فشار بیش‌تر.»[۷] بی‌آن که به این مسئله توجه شود که تعریف فوق صرفاً تکیه‌ی فشاری[۸] را شامل می‌شود.

در صورتی که عوامل برجستگی هسته‌ی هجا سه دسته‌اند که عبارت‌اند از: «کشش، فشار و زیر و بمی. یعنی اگر هسته‌ی یکی از هجاها (واکه) نسبت به سایر هجاها کشیده‌تر (با دیرش بیش‌تر)، یا با فشار بیش‌تر (با انرژی بیش‌تر) یا زیرتر (با فرکانس بیش‌تر) ادا شود، آن هسته تکیه‌بَر است.»[۹]

در زبان فارسی از عوامل ذکرشده، برای ایجاد تکیه معمولاً از ارتفاع آوا که غالباً با اندکی شدت همراه است استفاده می‌شود.[۱۰] حال آن که در تعریف کتاب درسی دوره‌ی متوسطه صرفاً به «شدت» و «فشار» بیش‌تر اشاره شده است.

اما نکته‌ای که نگارنده را بر آن داشت تا به نگارش این مقاله بپردازد، جمله‌ای است که در کتاب درسی دوره‌ی متوسطه به عنوان مثال، برای مبحث تکیه آورده شده است.

در این کتاب آمده است: «مثلاً به جمله‌ی «هرکس باید تنها مقاله بنویسد.» توجه کنید. برحسب این که در واژه‌ی / تنها/ تکیه روی هجای اول یعنی / تن / یا روی هجای دوم یعنی /ها/ باشد، معنی جمله تغییر می‌کند. در حالت اول منظور ما این است که هرکس بدون کمک دیگران باید مقاله بنویسد اما در حالت دوم، می‌گوییم هرکس باید مقاله و نه چیز دیگر بنویسد.»

حال سؤال این جاست که آیا می‌توان هجای اول واژه‌ی تنها یعنی /tan/ را با تکیه ادا کرد و معنای «هرکس بدون کمک دیگران باید مقاله بنویسد.» را از آن برداشت کرد؟

پیش از پاسخ دادن به این سؤال لازم است در این جا به طرح نکاتی درباره‌ی جایگاه ظاهرشدن تکیه در زبان فارسی بپردازیم.

۱. تکیه در سطح واژه

در زبان فارسی، برحسب مقوله‌ی دستوری واژه و یا صورت فعلی خاص، معمولاً هجای خاصی با تکیه است و هر واژه فقط یک تکیه دارد.[۱۱]

الف) تکیه‌ی اسم، صفت، قید، مصدر، ضمیر و هر واژه‌ای از هر مقوله‌ی دستوری دیگر که در جایگاه اسم یا صفت به کار رود، روی هجای آخر است.[۱۲] مثلاً در جمله‌ی زیر از آن جا که «نمی‌توانم» در جایگاه اسم به کار رفته است، تکیه آن روی هجای آخر است. «نمی‌توانم که نشد حرف.»

ب) اگر اسم بدون نشانه‌ی ندا در جایگاه ندا ظاهر شود معمولاً تکیه بر هجای آغازین اسم ظاهر می‌شود.[۱۳]

مثل «علی» در جمله‌ی «علی کجایی؟» /?áli kojâ?i/ همان‌گونه که می‌بینید تکیه روی هجای آغازین واژه‌ی علی ظاهر می‌شود.

ج) تکیه برخی واژه‌های مرکب روی یکی از هجاهای غیرآغازین و غیرپایانی ظاهر می‌شود مثلاً در واژه‌ی سیصد هزار /sisád hezâr/ تکیه روی هجای غیرآغازین و غیرپایانی است. با توجه به ساخت این گونه واژه‌ها می‌بینیم که تکیه روی واژه‌ای که از نظر معنایی در ترکیب نقش عمده‌ای ایفا می‌کند ظاهر شده است.[۱۴]

د) تکیه‌ی قیدهای تنوین‌دار مثل اولاً /ávvalan/ و قیدهایی مانند اگر /?ágar/ بلکه /bálke/ و... روی هجای آغازین است.[۱۵]

هـ) تکیه‌ی افعالی که با [می، ب، ن] آغاز می‌شوند روی هجای آغازین است.[۱۶]

و) در صورت‌های فعل ماضی نقلی و ماضی بعید تکیه بر هجای پایانی صفت مفعولی ظاهر می‌شود:[۱۷] گفته‌ام/ gofté?am/، خورده بودم/ xordé budam/

ز) در صورت‌های فعل آینده تکیه بر

هجای پایانی فعل معین «خواه» یعنی بر شناسه ظاهر می‌شود.[18] خواهم شنید/ xahám šanid/

خ) در حروف ربط ساده و مرکب تکیه بر هجای آغازین ظاهر می‌شود. ولی / váli/

ط) در حروف اضافه هجای پیش از مصوت پایانی /e/ با تکیه است.[19] روی /rúye/

ی) نشانه‌ی نکره که در پایان واژه می‌آید بی‌تکیه است و این می‌تواند معیاری برای تشخیص اسم‌ها و صفت‌های مشتق با پسوند /i/ از اسم‌های با نشانه‌ی نکره باشد، به این معنا که در این گونه اسم‌ها یا صفت‌های مشتق مختوم به /i/ تکیه روی هجای پایانی است، ولی در اسم‌های نکره تکیه روی هجای پایانی اسم است. مثل کتابی /ketâbi/ در معنای «مثل کتاب» که تکیه روی هسته‌ی هجای[20] پایانی یعنی /i/ است، ولی کتابی /ketâbi/ در معنای یک کتاب که ی نکره بوده و تکیه روی /â/ قرار گرفته است.

۲. تکیه در سطح جمله

در زبان فارسی هر جمله‌ای فقط یک تکیه‌ی اصلی دارد و تکیه دیگر واژه‌ها به صورت خفیف ظاهر می‌شود.

ظاهرشدن تکیه‌ی اصلی روی هجای به خصوص یکی از واژه‌های جمله به عوامل متعددی بستگی دارد که از آن جمله نگرش گوینده به مفهوم آن واژه یا سایر واژه‌ها در جمله است. ظاهرشدن تکیه‌ی اصلی روی هسته‌ی هجای یکی از واژه‌ها، علاوه بر آن که مفهوم آن واژه را در جمله برجسته‌تر می‌سازد، می‌تواند معنای سایر واژه‌ها رانیز در جمله تحت تأثیر قرار دهد و یا حتی موجب تغییر آن شود.

نتیجه‌گیری

حال با توجه به مطالب مطرح شده، آیا هجای اول واژه‌ی «تنها» می‌تواند تکیه‌بَر باشد؟

آن‌چه مسلم است، واژه‌ی تنها /tanhâ/ را جزو هریک از مقوله‌های دستوری اسم، صفت و یا قید بدانیم، تکیه‌ی آن فقط روی هجای آخر یعنی /hâ/ قرار می‌گیرد و هجای اول این واژه یعنی تن /tan/ تکیه‌بَر نیست.

پس در چه صورتی این جمله معانی مطرح شده در کتاب درسی را خواهد داد؟ پاسخ این است: اگر تکیه‌ی اصلی جمله روی هجای آخر واژه‌ی «تنها» ظاهر شود، جمله معنای «هرکس باید به تنهایی مقاله بنویسد.» را می‌دهد، و اگر تکیه روی هجای آخر واژه‌ی مقاله ظاهر شود، جمله معنای «هرکس باید فقط مقاله را بنویسد.» را می‌دهد.

خوانش صحیح جمله‌ی بالا به صورت زیر است:

۱ـ هرکس باید **تنها** مقاله بنویسد. (به تنهایی) har kas bâyad **tanhâ** maqâle benvisad.

۲ـ هرکس باید تنها **مقاله** بنویسد. (فقط مقاله) har kas bâyad tanhâ **maqâlé** benvisad.

پی‌نوشت

۱. مشکوة‌الدینی، مهدی، ساخت آوایی زبان، ص ۱۱۷
۲. سایپر، ادوارد، زبان درآمدی بر مطالعه سخن گفتن
۳. باقری، مهری، مقدمات زبان‌شناسی، ص ۱۲۵
۴. نجفی، ابوالحسن، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، ص ۵۳
۵. نجفی، ابوالحسن، همان، ص ۸۶
۶. غلامعلی‌زاده، خسرو، همان، ص ۲۹۶
۷. حق‌شناس، علی محمد و دیگران، زبان فارسی ۳، ص ۳۴
8. stress
۹. غلامعلی‌زاده، خسرو، همان، ص ۲۹۶
۱۰. نجفی، ابوالحسن، همان، ص ۸۶
۱۱. مشکوة‌الدینی، مهدی، همان، ص ۱۱۸
۱۲. همان، ص ۱۱۸
۱۳. ایضاً، ص ۱۱۹
۱۴. غلامعلی‌زاده، خسرو، همان، ص ۲۹۸
۱۵. همان، ص ۲۹۸
۱۶. ایضاً، ص ۲۹۸
۱۷. مشکوة‌الدینی، مهدی، همان، ص ۱۲۳
۱۸. همان، ص ۱۲۴
۱۹. ایضاً، ۱۲۵
۲۰. مقصود از هسته‌ی هجا همان مصوت (واکه) است.

منابع و مآخذ

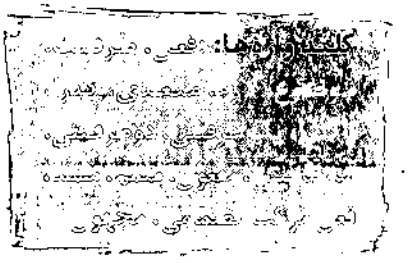
۱. باقری، مهری، مقدمات زبان‌شناسی، قطره، چاپ سوم، ۱۳۷۸
۲. حق‌شناس، علی محمد و دیگران، زبان فارسی ۳، شرکت چاپ و انتشارات کتاب‌های درسی، ۱۳۸۴
۳. سایپر، ادوارد، زبان و درآمدی بر مطالعه سخن گفتن، ترجمه‌ی علی‌محمد حق‌شناس، سروش، ۱۳۷۶
۴. غلامعلی‌زاده، خسرو، ساختن زبان فارسی، احیاء کتاب، چاپ دوم، ۱۳۷۷
۵. مشکوة‌الدینی، مهدی، ساخت آوایی زبان، دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ سوم، ۱۳۸۴
۶. نجفی، ابوالحسن، مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، نیلوفر، چاپ دوم، ۱۳۷۱

* سید بهنام علوی مقدم

انواع جمله از نظر تعداد اجزا

چکیده:

در این مقاله ابتدا به مسئله‌ی «ظرفیّت» و موضوع آن پرداخته می‌شود و سپس تعاریف دستوریان و زبان‌شناسان از افعال و ظرفیّت و مسائل مرتبط با موضوعاتشان ارائه می گردد و تقسیم‌بندی آن‌ها از افعال نیز مطالعه می‌شود. سپس به تجزیه و تحلیل این تقسیم‌بندی‌ها پرداخته می‌شود و درنهایت نگارنده پیش‌نهاد خود را در تقسیم‌بندی افعال از نظر ظرفیّت بیان می کند. از دیدگاه نگارنده، افعال یک‌ظرفیّتی شامل افعال لازم (ناگذر)، مجهول، مرکب انضمامی و اسنادی و افعال دوظرفیّتی شامل افعال متعدّی (گذرا) است، که علاوه بر نهاد، نیازمند مفعول یا متمّم اجباری نیز هستند... هم‌چنین فعل‌های گذرای به مفعول و متمّم، مفعول و مسند و نیز» متمّم و مسند سه‌ظرفیّتی تلقّی می‌شوند.



مقدمه

یکی از مسائل مطرح در زبان‌شناسی امروز، مسئله‌ی ظرفیّت افعال است. ظرفیّت (valency) در کتب و منابع مختلف زبان‌شناسی به‌کار رفته است و بیانگر تعداد گروه‌های اسمی‌ای است که هر فعل برای تکمیل معنای خود به آن نیاز دارد.

ظرفیّت را با نام‌های دیگری نیز خوانده‌اند: موضوع، قمر، جزء، آرگومان، رکن و...

ظرفیّت:

رادفورد (۱۹۹۷)، موضوع (ARGUMENT) را اصطلاحی می‌داند که از فلسفه به زبان‌شناسی وارد شده است و برای توصیف نقشی در ساخت معنایی جملات استفاده می‌شود.

او جمله‌هایی هم‌چون John hit Fred را در نظر می‌گیرد و فعل آن را (hit) دوظرفیّتی برمی‌شمرد: John و Fred. این دو نمایانگر دو شخص دخیل در عمل hitting (زدن) هستند.

به نظر وی، معمولاً به فاعل فعل «موضوع بیرونی» و به مفعول (اعم از مستقیم و غیرمستقیم) «موضوع درونی» می‌گویند. به طور خلاصه، رادفورد می‌گوید ساختار موضوعی یک گزاره‌ی توصیفی از موضوعات همراه گزاره است و موضوعات یک فعل گزاره‌ها و متمم‌های آن هستند.

رادفورد بیان می‌دارد تمامی اجزای جمله، که در کنار فعل قرار دارند، موضوع نیستند بلکه بعضی از آن‌ها افزوده (adjunct)اند و از جمله قابل حذف‌اند، بدون این‌که به معنی اصلی جمله لطمه‌ای وارد گردد. در جمله‌ی زیر، on saturday افزوده و بنابراین از جمله قابل حذف است:

The police arrested the suspects on saturday

افزوده را می‌توان همان متمّم قیدی در نظر گرفت (نگارنده)

اسپنر (۱۹۹۲) نیز، ظرفیّت را متمّم‌های مربوط به فعل معرفی می‌کند. چامسکی در هر جمله، آن گروه‌های اسمی را که دارای نقش تتایی (معنایی) هستند، موضوع نامیده است و جایگاه نحوی‌ای را که یک موضوع در ژ-ساخت در آن قرار می گیرد، «جایگاه موضوع» نام نهاده است.

نقش معنایی (تتا) در سطح ژ-ساخت هر جمله نمایانده می‌شود. این بدان معناست که در مدخل هر فعل در واژگان، تعداد و نوع نقش‌های تتای مورد نیاز آن فعل ثبت است که تحت شرایطی در ژ-ساخت به موضوعات آن اعطا می‌شود. پس موضوعات هر فعل در واژگان مشخص و نمایان است. (به نقل از دبیرمقدم، ۱۳۸۳)

میرعمادی (۱۳۷۶) بیان می‌کند هر فعل دارای مداری است و بر گرد این مدار قمر یا اقماری، که عناصر سازنده‌اند، قرار دارند و تعداد این اقمار به معنای فعل بستگی دارد. درحقیقت بخشی از معنای یک فعل بر این

اساس مشخص می‌شود که بدانیم کدام یک از افعال با چه نقشی ظاهر می‌شود و ارتباط آن‌ها با فعل، که هسته مرکزی مدار را تشکیل می‌دهد، چگونه است.

وی هم‌چنین در کتاب نحو زبان فارسی و انگلیسی در قالب نحو برنامه‌ی کمینگی (۱۳۷۹) می‌گوید نقش افعال در ارتباط با فعل، نقش کارکردی و الزامی است، درحالی که نقش ادات (adjunct) در ارتباط با فعل نقش حاشیه‌ای است.

نوع و نقش افعال بستگی تام با نوع افعال آن‌ها دارد و این افعال‌اند که به افعال خود نقش می‌دهند.

یارمحمدی (۱۳۸۱)، موضوع را اسامی و موجودیت‌هایی (entities) محسوب می‌کند که همراه جزء اصلی در یک جمله پایه‌اند.

نوبهار در «دستور کاربردی زبان فارسی» (۱۳۷۲) می‌گوید هر جمله، از عناصری تشکیل می‌شود که برخی از آن‌ها عناصر اصلی ساختمان جمله‌اند، به طوری که حذف آن‌ها از بافت کلام، جمله را ناقص و بی‌مفهوم می‌کند. بنابراین عناصر اصلی و هسته‌ای جمله، عناصر اجباری و غیرقابل حذف‌اند.

نوبهار در کتاب یاد شده، عناصر اجباری را «رکن» می‌نامد.

او هم‌چنین عناصر اجباری جمله‌های مختلف را یکسان نمی‌داند و به الگوی خاص جمله مربوط می‌سازد.

خلاصه: به طور کلّی موضوع به گروه‌های اسمی‌ای اطلاق می‌شود که در جمله‌های مختلف برای تکمیل معنای فعل لازم‌اند و حذف آن‌ها باعث نقص جمله می‌گردد. افزوده‌ها نیز از جمله قابل حذف‌اند بدون این‌که به معنای جمله لطمه‌ای وارد شود.

همان‌طور که ملاحظه شد در منابع مربوط به زبان‌شناسی نوین و دستور جدید به موضوع ظرفیّت به عنوان مسئله‌ای مهم پرداخته شده است. امّا نگارنده توجّه به موضوع ظرفیّت را در کتاب‌های دستور سنّتی مشاهده نکرده است.

افعال یک‌ظرفیّتی، دوظرفیّتی و سه‌ظرفیّتی

پیشینه:

به طوری که در بالا اشاره شد، در دستورهای سنّتی به ظرفیّت افعال اشاره‌ای نشده است. حتّی دستورنویسان متقدّم زبان‌شناس هم‌چون خانلری نیز به این مسئله، اشاره‌ای نکرده‌اند. در دستورهای سنّتی افعال لازم و متعدّی مطرح گردیده‌اند که می‌توان به تسامح این تقسیم‌بندی را به مسئله‌ی ظرفیّت ارتباط داد. در زیر به چند نمونه اشاره خواهد شد.

خانلری (۱۳۶۳) در بیان ویژگی‌های افعال لازم و متعدّی چنین می‌نویسد: فعل لازم فعلی است که به خودی خود دارای معنی تمام باشد و فعل متعدّی فعلی است که معنی آن به وسیله‌ی کلمه دیگری، که مفعول خوانده می‌شود، تمام گردد.

فرشیدورد (۱۳۴۸) اظهار می‌دارد فعل متعدّی آن است که عمل فعل به فاعل پایان نیابد و از آن به مفعول سرایت کند؛ مانند کتاب را خواندم...

نشانه‌ی فعل متعدّی آن است که معنی‌اش بدون مفعول ناقص است. از این‌رو فعل متعدّی از لحاظ نیاز به متمّم تا حدّی مشابه فعل ناقص است...

فعل لازم آن است که به مفعول نیازمند نباشد...: من رفتم، هوشنگ آمد.

باطنی (۱۳۶۴) بدون نام بردن از لازم و متعدّی، براساس حضور یا عدم حضور متمّم، فعل‌ها را طبقه‌بندی می‌کند. بندهای فارسی به دو زیر طبقه تقسیم می‌شوند:

الف) زیر طبقه‌ای که افراد آن دارای متمّم نیستند: رفت، به ما خندید، باران می‌آید و...

ب) زیر طبقه‌ای که افراد آن دارای متمّم هستند.

از نظر وی زیر طبقه‌ی «ب» به سه دسته‌ی **یک‌متمّمی، دومتمّمی و سه‌متمّمی** تقسیم می‌شوند.

یک‌متمّمی: کتاب را خریدم، من از او خبری ندارم، او دانشمند بزرگی شد و...

دومتمّمی: شما او را کتک مفصّلی زدید، او مرا عصبانی کرد و...

سه متمّمی: او را کشته پیدا کردند، او را جناب رئیس صدا می‌کردند و...

صادقی و ارژنگ (۱۳۶۵) با نگرش دیگری این مسئله را مورد توجّه قرار می‌دهند. آن‌ها زیر عنوان «جهت» که ناظر بر چگونگی رابطه‌ی فعل با نهاد است، فعل‌های فارسی را به دو دسته تقسیم می‌کنند:

الف) اگر نتیجه عمل در نهاد باقی نماند و به کلمه‌ی دیگری برسد فعل گذرا نامیده می‌شود مانند فعل‌های متعدّی.

ب) هرگاه فعل علاوه بر نهاد به کلمه‌ی دیگری نیاز نداشته باشد فعل ناگذر خوانده می‌شود؛ مانند فعل‌های لازم و مجهول.

مشکوة‌الدّینی (۱۳۶۶) فعل لازم و متعدّی را با رجوع به گروه‌های فعلی مربوط دسته‌بندی می‌کند. وی بر این باور است که فعل لازم فعلی است که گروه فعلی‌اش تنها از یک عنصر تشکیل شده امّا فعل متعدّی فعلی است مشتمل بر گروه اسمی + را + فعل متعدّی.

شریعت (۱۳۷۵) می‌گوید فعل متعدّی آن است که فعل از فاعل تجاوز نکند و به مفعول بی‌واسطه برسد. اگر بتوانیم پس از فعل سؤال کنیم «چه چیز را؟»، «چه کس را؟» و این سؤال به‌جا باشد، آن را متعدّی می‌گوییم: من زدم؟ «چه کس را؟»

اگر نتوانیم پس از فعل سؤال کنیم «چه چیز را؟»/ «چه کس را؟» آن فعل را لازم می‌گویند: من دویدم «چه کس را؟»/ «چه چیز را؟»

انوری و گیوی (۱۳۷۵) نیز در دسته‌بندی زبان فارسی فعلی را لازم گویند که بی‌مفعول، معنی جمله را تمام کند یا به سخن دیگر به مفعول نیازی نداشته باشد: سعید آمد.

فعل متعدّی از نظر آن‌ها فعلی است که بی‌مفعول، معنی جمله تمام نمی‌شود، یا به سخن دیگر، به مفعول نیاز دارد تا معنی خود را تمام کند و از فاعل به مفعول برسد: سعید کتاب را آورد. اگر مفعول و نشانه‌ی آن را

حذف کنیم، جمله معنی کامل خود را از دست می‌دهد: سعید آورد.

نوبهار (۱۳۷۲) نیز بر این اعتقاد است.

شفائی (۱۳۶۳) معتقد است در معنای هر فصل، خصوصیّتی است که جریان انجام و تحقّق‌پذیری آن را از لحاظ چگونگی و مدّت انجام به ما می‌رساند؛ مثلاً در فعل رفتن، به غیر از خود «سوژه» یا عمل، عمل چیز دیگری لازم نیست... مجری منحصر به فرد عمل رفتن، همانا خود سوژه است و هیچ عنصر دیگری که خارج از آن شخص باشد مورد لزوم نیست. امّا در اجرای عمل «خوردن» مسئله کاملاً طرز دیگری است. انجام فعل فقط با سوژه مقدور نیست و وجود «اُبژه» نیز ضرورت قطعی پیدا می‌کند. پس در این گونه افعال برای تحقّق‌پذیری عمل، لازم است که حادثه گذر از سوژه به اُبژه (object) صورت گیرد.

متیوس (۱۹۹۷) فعل لازم را چنین تعریف می‌کند: ساختی است که در آن فعل به یک اسم یا عنصر جای گزین آن منسوب است. مسلماً این عنصر در جایگاه فاعل قرار دارد:

They vanished

تا به این جا مشاهده شد دستوریان و زبان‌شناسان نامی از ظرفیّت نبرده‌اند و فقط به نیاز یا عدم نیاز فعل به مفعول یا متمّم اشاره کرده‌اند. حال به بررسی آثار دانشمندانی می‌پردازیم که اصطلاح ظرفیّت یا کلمات مترادف را به کار برده‌اند و آن را برای توصیف فعل ضروری دانسته‌اند.

نوبهار (۱۳۷۲) به وجود سه رکن (نهاد، مسند و رابطه) در جمله‌های اسمیه قائل است:

او غمگین گشت.

وی جمله‌ی فعلیّه را جمله‌ای برمی‌شمرد که فعل آن از نوع خاص است و حداقل عناصر آن یک کلمه است. کوتاه‌ترین جمله‌ی فعلیّه شامل یک فعل است که به علّت داشتن شناسه (فاعل اجباری) به تنهایی مفهوم پیام کامل را می‌رساند.

جمله‌های فعلیّه‌ی سه رکنی، جمله‌هایی با فعل متعدّی‌اند که مفعول در آن‌ها از لوازم اجباری جمله است: پروین کتاب خرید.

جمله‌ی متمّمی نیز از نظر وی، جملاتی‌اند که به متمّم نیازمندند و اگر متمّم حذف شود، مفهوم را ناقص می‌کند: من از او پرستاری کردم.

نوبهار در کتاب یادشده، جمله‌های مجهول را هم سه رکنی می‌داند و آن‌ها را لازم فرض می‌کند.

نوبهار در همین کتاب اشاره می‌کند برخی از جمله‌های فعلیّه چهار رکنی جمله‌هایی‌اند که مفهوم فعل آن‌ها صرفاً با فاعل و مفعول تمام نمی‌شود، بلکه عنصر مکمّل نیز در ساخت آن‌ها دخالت دارد، به طوری که با حذف آن، جمله مبهم می‌شود و مفهوم اصلی را از دست می‌دهد: من پروین را درس‌خوان می‌پنداشتم.

مکمّل (complement)، اسم یا جانشین اسم است که در جمله می‌آید تا ابهام را از جمله رفع کند و بدون آن جمله غالباً مفهوم روشنی ندارد و پیام اصلی گوینده را نمی‌رساند. افعالی که در چنین کاربردهایی با آن‌ها سروکار داریم غالباً از نوع فعل‌های متعدّی‌اند: یعنی جمله‌ی مورد نظر دارای عنصر «مفعول» است و تمیز یا مکمّل متمّم مفعول است و به همین دلیل در برخی دستورها از آن‌ها تحت عنوان مفعول دوم نام برده شده است. افعالی که معمولاً نیازمند مکمّل‌اند عبارت‌اند از: پنداشتن، دانستن، خواندن، آفریدن، نشان دادن و...

او در جای دیگر اشاره می‌کند برخی از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی جمله می‌توانند در کاربردهای مختلف از زنجیره‌ی گفتار حذف شوند، به طوری که حذف آن‌ها به مفهوم اصلی پیام لطمه وارد نمی‌کند. چنین عناصری را عناصر اختیاری یا اجزای کلام می‌نامیم: بدل، صفت، مضاف‌الیه، متمّم، قید.

وی برای تشخیص ارکان جمله از اجزای آن، از روش حذف استفاده می‌کند. مثلاً دو دسته متمّم وجود دارد که گروهی از آن‌ها از ارکان و ملزومات فعل‌اند؛ مانند متمّم فعل «پرستاری کردن از...» و گروهی دیگر از متمّم‌ها جزء اجزای کلام هستند که می‌توان آن‌ها را حذف کرد: من کتاب را در دست او دیدم.

حق‌شناس و دیگران (۱۳۸۴) در کتاب زبان فارسی ۳ مقطع دبیرستان، بیان می‌دارند تعداد اجزای جمله را فعل جمله تعیین می‌کند و برای یافتن تعداد صحیح اجزای جمله، باید به فعل جمله مراجعه کرد. بعضی از فعل‌ها تنها به نهاد نیاز دارند و بعضی علاوه بر نهاد اجزای دیگری نیز می‌طلبند. این نویسندگان جمله‌های زبان فارسی را به دوجزئی، سه‌جزئی و چهارجزئی تقسیم‌بندی می‌نمایند. (با احتساب فعل به عنوان یک جزء آن‌ها).

جمله‌های دوجزئی (دارای افعال یک‌ظرفیّتی) جمله‌هایی‌اند که دارای فعل ناگذرند؛ یعنی تنها نهاد می‌خواهند: گل شکفت.

جمله‌ی سه‌جزئی (دارای افعال دوظرفیّتی) دارای فعل گذرا هستند و به سه نوع قابل تقسیم‌بندی‌اند:

الف: جمله‌ی سه جزئی با مفعول [فعل دوظرفیّتی دارای نهاد و مفعول]: نثر فنّی ظرفدار ندارد. در این گونه جمله‌ها، علاوه بر فعل یک گروه اسمی می‌آید که مفعول نام دارد.

ب: جمله‌ی سه‌جزئی (اسنادی) با مسند یا متمّم: این داستان تکراری است / این پارچه از ابریشم است.

ج: جمله‌ی سه جزئی با متمّم: این نوع فعل‌ها علاوه بر نهاد به متمّم نیاز دارند: ایرانیان به سپاه اسلام می‌گرویدند.

جمله‌های چهار جزئی (دارای افعال سه ظرفیّتی) که دارای فعل گذرا هستند و به چهار نوع تقسیم می‌شوند:

الف: چهارجزئی با مفعول و متمّم: نهاد+ مفعول+ متمّم+ فعل: پرستار شیر را به بچّه داد.

ب: چهار جزئی با مفعول و مسند: نهاد+ مفعول+ مسند+ فعل: حافظ خودش را رند می‌داند.

ج: چهار جزئی دو مفعولی: نقاش دیوار را رنگ زد.

د: چهار جزئی با متمّم و مسند: نهاد+

متمّم + مسند + فعل: اهل محل به او پهلوان می‌گفتند.

گفتنی است که دبیرمقدم (۱۳۷۶) فعل‌هایی هم‌چون «رنگ زد» را فعل مرکب می‌داند و بنابراین از نظر ایشان این گونه فعل‌ها دوظرفیّتی محسوب می‌شوند.

این نویسندگان اشاره می‌کنند که حذف متمّم در جمله‌های فوق، جمله را ناقص می‌کند امّا حذف متمّم قیدی به معنی لطمه‌ای وارد نمی‌سازد. ایشان متمّم را نوعی مفعول برمی‌شمرند که با حرف اضافه می‌آید و یا مانند مفعول، آن را هم نمی‌توان بدون قرینه حذف کرد.

عمرانی و سبطی (۱۳۸۴) نیز همین تقسیم‌بندی را در مورد افعال به کار برده‌اند.

زکریا مهرور (۱۳۷۶)، نیز فعل را از دیدگاه کارکرد و ارتباط با اجزای دیگر جمله به انواع زیر تقسیم‌بندی می‌کند.

الف: فعل‌هایی که در جمله‌های دوپایه‌ای کاربرد دارند: پایه‌های جمله عبارت‌اند از نهاد و فعل.

ب: فعل‌هایی که در جمله‌های سه‌پایه‌ای کاربرد دارند.

گروه ۱ـ پایه‌های جمله عبارت‌اند از: نهاد، مفعول و فعل

گروه ۲ـ پایه‌های جمله عبارت‌اند از: نهاد، متمّم و فعل

گروه ۳ـ پایه‌های جمله عبارت‌اند از: نهاد، مسند و فعل

ج ـ فعل‌هایی که در جمله‌های چهارپایه‌ای کاربرد دارند.

گروه ۱ـ پایه‌های جمله عبارت‌اند از: نهاد، مفعول، متمّم و فعل

گروه ۲ـ پایه‌های جمله عبارت‌اند از: نهاد، مفعول، تمیز و فعل

فعل‌های دسته‌ی الف ناگذر هستند و اگر متعدّی شوند به دسته‌ی دوم تغییر می‌یابند. فعل دسته‌ی (ب) عموماً متعدّی‌اند...

وحیدکامیار (۱۳۷۷) نیز به تقسیم‌بندی‌های فوق پرداخته است و متمّم اجباری را در زمره‌ی اجزای اصلی جمله به‌شمار آورده است.

عمرانی (۱۳۸۱) در مقاله «فرهنگ ظرفیّت‌ها» به بحث ظرفیّت افعال می‌پردازد و تدوین فرهنگ مرتبط با آن را ضروری می‌داند.

او در این مقاله می‌گوید (شد و بود) علاوه بر نهاد، مسند لازم دارند، بنابراین دوظرفیّتی‌اند و «ترک کند» علاوه بر نهاد مفعول می‌طلبد، پس سه‌ظرفیّتی است.

وی خاطرنشان می‌کند در فرهنگ مورد نظر، ظرفیّت در کنار کلمه مورد نظر می‌آید و این ظرفیّت شامل مفعول، مسند یا متمّم یا مفعول دوم است و به دلیل حضور نهاد با همه‌ی فعل‌ها، از نام بردن آن خودداری شده است.

البته همان‌طور که در آثار نویسندگان اخیر دیده می‌شود، اجزای جمله مدنظر و بررسی قرار گرفته، در صورتی که در کتاب‌های زبان‌شناسی، این فعل جمله است که دارای ظرفیّت است و بنابراین دیگر اجزای جمله را تعیین می‌کند. لذا برای حفظ یکدستی بهتر است، برای تعیین اجزای دیگر فعل جمله پایه‌ی جمله قرار گیرد.

تجزیه و تحلیل

همان‌طور که ملاحظه شد، دستوریان متقدّم کم‌تر از اصطلاح «ظرفیّت» و واژه‌های مشابه استفاده نموده‌اند و نیاز یا عدم‌نیاز فعل به مفعول (با واسطه یا بی‌واسطه) را از منظر گذر بررسی و مطالعه کرده‌اند. امّا عالمان متأخّر دستور و زبان‌شناسان، به تبعیّت از زبان‌شناسان خارجی این بحث را در دستور زبان فارسی مطرح نموده‌اند و افعال فارسی را بر این اساس به انواعی تقسیم‌بندی کرده‌اند. در بین این تقسیم‌بندی‌ها، تقسیم‌بندی نوبهار و علی‌محمّد حق‌شناس و دیگران در (کتاب زبان فارسی ۳) دقیق‌تر به نظر می‌رسد.

همان‌طور که مشاهده شد افعال در زبان فارسی به سه گروه یک‌ظرفیّتی، دوظرفیّتی و سه‌ظرفیّتی قابل تقسیم‌بندی‌اند.

افعال یک‌ظرفیّتی، افعالی هستند که فقط نیازمند نهادند و به جزء دیگری برای تکمیل معنای فعل نیاز ندارند: علی خوابید، گل شکفت و...

افعال دو ظرفیّتی به فعل‌هایی اطلاق می‌شود که علاوه بر نهاد به مفعول یا مسند یا متمّم نیاز داشته باشند. در صورت نبود این اجزا، معنای جمله ناقص خواهد بود: علی غذا را خورد، علی به پدرش می‌نازد، علی خوب است.

افعال سه ظرفیّتی به فعل‌هایی گفته می‌شود که علاوه بر نهاد و مفعول (یا متمّم) به مسند یا متمّم یا مفعول دیگر نیاز دارند.

شایان ذکر است که بعضی، افعال دارای فعل اسنادی را یک‌ظرفیّتی تلقی می‌کنند؛ هم‌چون یارمحمّدی (۱۳۸۱) که جمله‌ی انگلیسی، مانند john is clever را یک‌ظرفیّتی برمی‌شمرد. برخی از افعال یک‌ظرفیّتی در زبان فارسی عبارت‌اند از: آسودن، باریدن، پریدن، پژمردن، پوسیدن، ترکیدن، جوشیدن، چکیدن، غریدن، گریستن، لرزیدن، برافتادن، برخاستن، دررفتن، درغلتیدن، بدآوردن، روی‌دادن، ادامه‌داشتن، پرزدن، سپری شدن، دیرکردن، دراز کشیدن، انجام یافتن و...

افعال دوظرفیّتی با مفعول: آزردن، آزمودن، آشامیدن، آفریدن، بافتن، بستن، بوسیدن، برافراشتن، برانگیختن، برداشتن، دست انداختن، انجام دادن، دوست داشتن، نگاه داشتن و...

افعال دوظرفیّتی با متمّم: نگریستن، اندیشیدن، شوریدن، جنگیدن، گریختن، دست‌یافتن، قرار داشتن، درماندن و...

افعال دوظرفیّتی با مسند: بودن، شدن، گشتن، به نظر رسیدن، آمدن، نام داشتن، ماندن و...

افعال سه‌ظرفیّتی با مفعول و متمّم: آغشتن، آلودن، بازداشتن، فرو کردن، اشتباه گرفتن و...

افعال سه‌ظرفیّتی با دو مفعول: زدن، کردن، دادن و... (البته اگر این فعل‌ها ساده فرض شوند. برخی زبان‌شناسان هم‌چون دبیرمقدم (۱۳۷۶) معتقدند که این گونه فعل‌ها فعل همکردی‌اند و با جزء قبل از خود فعل مرکب می‌سازند و بنابراین دوظرفیّتی

محسوب می‌شوند و نه سه‌ظرفیّتی)

افعال سه‌ظرفیّتی با مفعول و مسند: پنداشتن، لقب دادن، نامیدن، به‌شمار آوردن و...

افعال سه ظرفیّتی با متمّم و مسند: گفت و... (به نقل از عمرانی و سبطی (۱۳۸۴))

همان‌طور که در مثال‌های بالا مشاهده می‌شود، افعال یک‌ظرفیّتی، دوظرفیّتی و سه‌ظرفیّتی همگی دارای صورت‌های ساده، پیشوندی و مرکب‌اند.

نکته‌ای که باید در این‌جا بدان توجّه کرد این است که طبق این تقسیم‌بندی فعل‌های لازم در دستور سنّتی بنا بر تقسیم‌بندی یادشده یا یک‌ظرفیّتی‌اند (خوابید، شکفت و...) و یا دارای دو ظرفیّت‌اند (علی خوب است). درصورتی که برخی، هم‌چون یارمحمّدی و نوبهار، این گونه جملات اسنادی را یک‌ظرفیّتی و لازم برمی‌شمرند. برخی دیگر نیز، هم‌چون خانلری، مشکوة‌الدّینی، صادقی و ارژنگ، لازم یا متعدّی بودن ساخت اسنادی را مشخص نکرده‌اند. (نقل از حق‌بین ۱۳۸۳).

حق‌بین (۱۳۸۳) به لحاظ نحوی، پنج ساخت را نامتعدّی تلقی می‌کند: مجهول، ناگذر، لازم، منضم و اسنادی.

اگر از منظر ساخت‌گرایی به قضیّه نگاه کنیم، ساخت‌های مجهول، ناگذر و اسنادی تسامحاً ساخت‌هایی مشابه دارند:

مجهول: علی کشته شد.

ناگذر: علی شاد شد. (صفت+ شدن)

اسنادی: علی شاد است.

بنابراین به نظر می‌رسد برای حفظ یکدستی، بهتر است فعل‌های اسنادی را نیز هم‌چون ساخت مجهول و ناگذر (در طبقه‌بندی بالا)، فعل لازم بدانیم و همگی آن‌ها را یک‌ظرفیّتی تلقی کنیم.

فعل مرکّب انضمامی نیز بنابر نظر دبیرمقدّم (۱۳۷۶) بدون استثنا لازم‌اند. پس می‌توان این گونه افعال را نیز یک‌ظرفیّتی دانست: علی غذا خورد. (فعل مرکّب انضمامی) این گونه افعال فقط به نهاد نیاز دارند.

نتیجه‌گیری:

همان طور که مشاهده شد تقسیم‌بندی‌های متفاوتی از افعال و گذرایی و ظرفیتشان صورت گرفته است. به نظر نگارنده بهترین نوع تقسیم‌بندی به قرار زیر است:

افعال یک ظرفیتی:

۱) فعل‌های ناگذر یا لازم: علی خوابید، گل شکفت، باران بارید و...

۲) فعل‌های اسنادی: علی خوب است، حسین بیمار است و...

۳) فعل‌های مجهول: علی کشته شد، ماشین پنچر شد و...

۴) فعل‌های مرکّب انضمامی: علی غذا خورد، مردم ماهی گرفتند.

افعال دوظرفیّتی:

۱) فعل‌های گذرا به مفعول: علی غذا را خورد، مردم ماهی را گرفتند.

۲) فعل‌های گذرا به متمّم: علی به پدرش می‌نازد، مردم با دشمن جنگیدند.

افعال سه ظرفیّتی:

۱) فعل‌های گذرا به مفعول و متمّم: علی کتاب را به من داد.

ب) فعل‌های گذرا به مفعول و مسند: مردم او را پدر می‌خوانند.

۳) فعل‌های گذرا به متمّم و مسند: علی به پدرش پهلوان گفت.

نگارنده به افعال سه‌ظرفیّتی دو مفعولی اعتقاد ندارد و آن‌ها را فعل دو ظرفیّتی می‌داند.

به طور کلّی بهتر است فعل‌های لازم (در دستور سنّتی)، فعل‌های اسنادی (ربطی)، ساخت مجهول و فعل مرکّب انضمامی یک‌ظرفیّتی و فعل‌های گذرا (متعدّی) که دارای مفعول یا متمّم هستند، دو ظرفیّتی و فعل‌های گذرای به مفعول و متمّم، مفعول و مسند و متمّم و مسند نیز سه‌ظرفیّتی تلقی شوند.

منابع فارسی

• احمدی گیوی، حسن و انوری، حسن، ۱۳۷۵، دستور زبان فارسی ۱، انتشارات فاطمی
• باطنی، محمدرضا، ۱۳۴۸، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، انتشارات امیرکبیر
• حق‌بین، فریده، ۱۳۸۳، بررسی ساخت‌های نامتعدّی در زبان فارسی، فصل‌نامه‌ی علوم انسانی دانشگاه الزهرا، شماره‌ی ۴۸ و ۴۹
• حق‌شناس، علی‌محمّد و دیگران، ۱۳۸۳، زبان فارسی ۳، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران
• خانلری، پرویز، ۱۳۶۴، دستور زبان فارسی، انتشارات توس
• دبیرمقدّم، محمّد، ۱۳۸۳، زبان‌شناسی نظری، سمت
• ـــــــ، ۱۳۷۶، «فعل مرکب در زبان فارسی»، مجله‌ی زبان‌شناسی، س ۱۲، شماره ۱ و ۲
• شریعت، محمّدجواد، ۱۳۷۵، دستور زبان فارسی، انتشارات اساطیری
• شفائی، احمد، ۱۳۶۳، مبانی علمی دستور زبان فارسی، انتشارات نوین
• صادقی، علی‌اشرف و ارژنگ غلامرضا، ۱۳۶۵، دستور زبان فارسی، وزارت آموزش و پرورش
• عمرانی، غلامرضا، ۱۳۸۱، «فرهنگ ظرفیّت‌ها»، مجله‌ی رشد زبان و ادب فارسی، سال ۱۷، ش ۶۳
• عمرانی غلامرضا وسبطی، ۱۳۸۴، زبان فارسی، راهبردهای یاددهی- یادگیری، انتشارات مبتکران
• فرشیدورد، خسرو، ۱۳۶۴، دستور امروز، چاپخانه وحیدیه
• مشکوة‌الدینی، مهدی، ۱۳۶۶، دستور زبان فارسی بر پایه‌ی نظریه‌ی گشتاری، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد
• مهرور، زکریا، ۱۳۷۶، کارکرد و رابطه فعل با سایر اجزای جمله، مجله‌ی رشد زبان و ادب فارسی، س ۱۲، ش ۵۴
• میرعمادی، سیّدعلی، ۱۳۷۶، نحو زبان فارسی بر پایه‌ی نظریه حاکمیّت و مرجع گزینی، انتشارات سمت
• ـــــــ، ۱۳۷۹، نحو زبان فارسی و انگلیسی در قالب برنامه‌ی کمینگی، نشر فرهیخته
• نوبهار، مهرانگیز، ۱۳۷۲، دستور کاربردی زبان فارسی، انتشارات رهنما
• ـــــــ، ۱۳۷۸، دستور جامع زبان فارسی، انتشارات علوی
• وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۷۷، «متمّم چیست؟» مجله‌ی رشد زبان و ادب فارسی، س ۱۲، ش ۴۹

منابع انگلیسی

• Mathews, P. H., 1994, Oxford Concise Dictionary of Linguistics
• Radford, A, 1997, Syntactic Theory of English, A Minimalist Approach, Cambridge University Press.
• Spencer, A, 1997, Morphological Theory, Blackwell
• Yar Mohammadi, L, 2003, A Contrastive Analysis of Persian & English, Payame-Noor University Press

دو عاشقانه در یک داستان

چکیده:
در ادبیات فارسی، برخی داستان‌ها در ضمن داستان‌های دیگر بیان می‌شوند؛ مانند داستان‌های دل‌نشین مثنوی مولوی که این چنین‌اند. این مقاله سعی دارد دو داستان پنهان عاشقانه را که در ضمن داستان بلند رستم و سهراب فردوسی آمده است، نقد و بررسی کند.

* **ناصر کاظم خانلو**، دارای مدرک کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی، دانش‌آموخته از دانشگاه تهران، دبیر رسمی آموزش و پرورش و مدرس دانشگاه پیام نور و آزاد واحد بوئین زهرا است.

کلید واژه‌ها: داستان پنهان، ابردستان، رستم و تهمینه، سهراب و گردآفرید، رستم و سهراب

۱ـ داستان‌های پنهان

شاهنامه داستانی است پیوسته؛ داستان باستان ایران؛ داستانی تو در تو که در میان آن آبر داستان‌هایی چون: رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، جنگ دوازده رخ، هفت خوان‌ها و... جلوه‌نمایی می‌کنند و در میان همین آبرداستان‌ها گاهی داستان‌های کوچک، ولی پنهان دیگری قرار دارند که بر لطافت داستان اصلی افزوده‌اند.

گاه این داستان‌های ضمنی، که ما از آن‌ها با عنوان «داستان‌های پنهان» یاد کرده‌ایم، حماسی‌اند؛ نظیر نبرد بیژن و هومان در آبرداستان جنگ دوازده رخ و یا نبرد زواره (برادر رستم) با نوش آذر (پسر اسفندیار) و یا نبرد فرامرز (پسر رستم) با مهرنوش (پسر اسفندیار)، در آبرداستان رستم و اسفندیار. گاه این داستان‌های پنهان محتوایی عاشقانه دارند؛ نظیر داستان سودابه و سیاوش در آبرداستان «سیاوش».

در داستان «رستم و سهراب» دو داستان کوچک عاشقانه یعنی داستان «رستم و تهمینه» و «سهراب و گردآفرید» به گونه‌ای بسیار دل‌انگیز نشسته که شدت و التهاب پایانی داستان اصلی را تلطیف کرده است.[1]

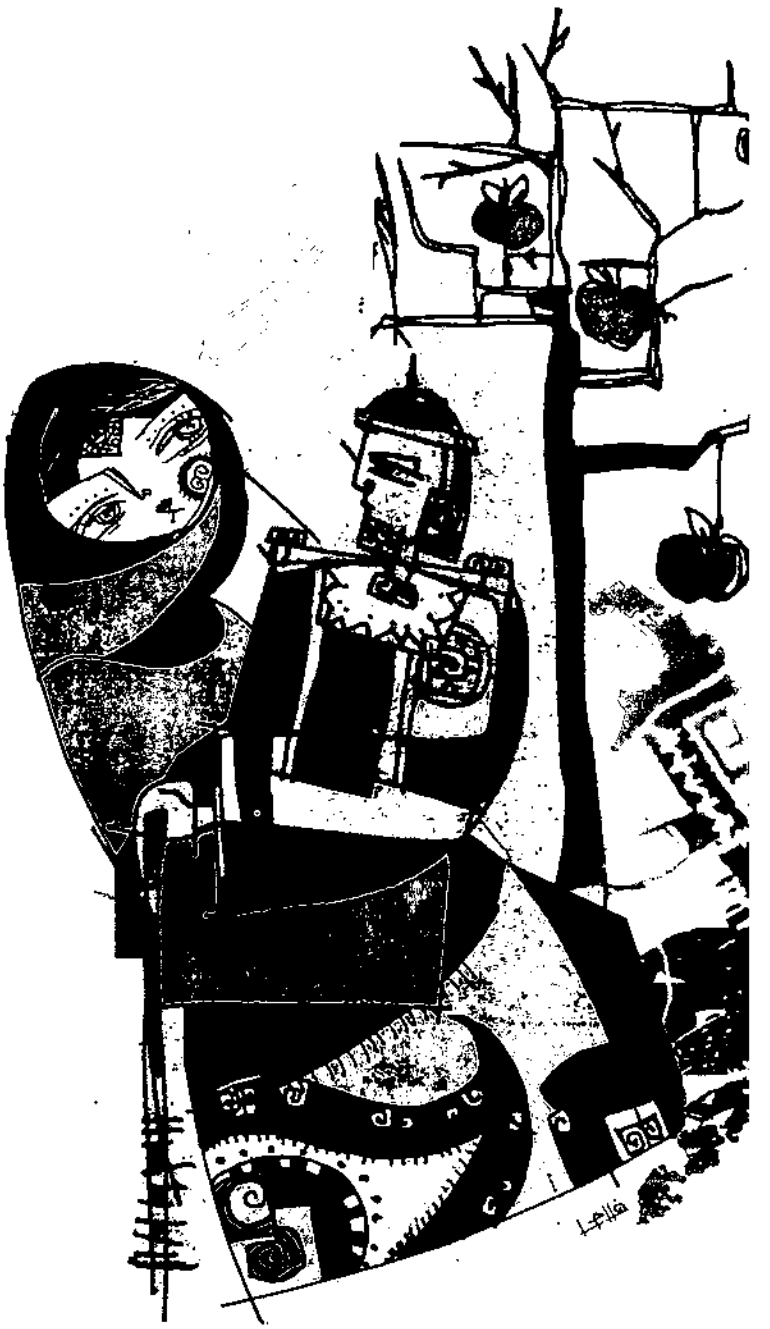
۲ـ نقش و تأثیر آن‌ها

می‌خواهیم این دو داستان ضمنی را از نظر نقش و تأثیری که در روند اصلی آبرداستان رستم و سهراب و ارتباطی که با داستان اصلی دارند، بررسی کنیم.

داستان را از یک دیدگاه، به اصلی و فرعی تقسیم می‌کنند؛ داستان رستم و تهمینه، داستانی است اصلی، چون مقدمه‌ی پیدایش داستان رستم و سهراب است و به عبارت دیگر، نقش مؤثری در به وجود آمدن این آبرداستان دارد به طوری که جزء لاینفک داستان به شمار می‌رود و حذف آن پیکره‌ی داستان اصلی را به هم می‌ریزد. امّا بسیار پیش آمده که با حذف یک داستان جزئی و ضمنی از یک آبرداستان، هیچ خللی به داستان اصلی وارد نشده است. به عبارت دیگر برخی از داستان‌های ضمنی، فرعی محسوب می‌شوند و در روند اصلی داستان از اهمیّت چندانی برخوردار نیستند؛ نظیر داستان سهراب و گردآفرید که حذف آن هیچ آسیبی به تنه‌ی اصلی داستان رستم و سهراب وارد نمی‌سازد.[2]

از دیدگاه دیگر شکل‌گیری داستان «رستم و تهمینه» کاملاً طبیعی است؛ چون هیچ‌یک از عناصر مابعدالطبیعی در آن دیده نمی‌شود و ذهن خواننده برای پذیرفتن آن ناگزیر به هیچ تأویل و توجیهی نیست. داستان ضمنی سهراب و گردآفرید نیز با آن که در صحنه‌ی جنگ رخ می‌دهد؛ هیچ‌یک از عناصر مابعدالطبیعی در آن راه نیافته است و وقوع آن به آسانی پذیرفتار می‌آید و در ذهن قابل توجیه است.[3]

از نظر درون‌مایه، هر دو داستان، عاشقانه محسوب می‌شوند؛ با این تفاوت که داستان سهراب و گردآفرید داستانی عاشقانه است که در صحنه‌ی رزم واقع می‌شود! از نظر منطق حاکم بر داستان نیز، هر دو داستان واقع‌نما



هستند و جنبه‌ی رمزی در هیچ‌یک دیده نمی‌شود. از نظر منبع نیز هیچ‌یک از دو داستان ضمنی مورد نظر ما، جنبه‌ی اساطیری ندارند و هر دو از دست روایات پهلوانی ـ تاریخی یا عامیانه‌اند. از دیدگاه موضوع نیز هر دو داستان، از نوع داستان‌های بزمی‌اند. با این تفاوت که داستان رستم و تهمینه داستانی بزمی است که داستانی تراژیک را رقم می‌زند. بیش‌تر داستان‌های شاهنامه با مرگ قهرمان به پایان می‌رسند؛ به عبارت دیگر مرگ در حماسه پایان داستان قهرمان است! اما در پاره‌ای داستان‌های ضمنی شاهنامه نظیر «رستم و تهمینه» و «سهراب و گردآفرید» مرگ دیده نمی‌شود، امّا از آن‌جائی که شاهنامه داستانی واحد، پیوسته و تو در توست، فردوسی سرنوشت قهرمانانش را در داستان‌های ضمنی رها نمی‌سازد و همواره آنان را تا لب گور بدرقه می‌کند؛ داستان ضمنی «رستم و تهمینه» اگرچه در ظاهر با هم‌آغوشی یک شبه‌ی این دو پایان می‌یابد ولی واقعه‌ی تولد سهراب و پدر پرسی وی، پرسشی است قوی که به فردوسی کمک می‌کند تا این داستان ضمنی را با داستان اصلی ـ ابر داستان ـ پیوند زند و قهرمانش را تا پایان داستان ـ مرگ سهراب ـ به پیش برد. در واقع می‌توان گفت پایان داستان «رستم و تهمینه»، پایان داستان رستم و سهراب است، هنگامی که سهراب با دست پدر کشته می‌شود.

در داستان سهراب و گردآفرید نیز، با شکست گردآفرید از سهراب است که سران ایران به فکر مددگرفتن از رستم می‌افتند و همین واقعه، این داستان ضمنی را با تنه‌ی اصلی داستان پیوند می‌زند.

۳ـ عشق

اکثریت داستان‌های شاهنامه جنبه‌ی حماسی دارند ولی بخش‌های غنایی، عرفانی، تعلیمی و... نیز در این حماسه‌ی سترگ وجود دارند که همگی در خدمت حماسه‌اند؛ اگرچه در ظاهر، نسبت به اصل حماسه، مطلبی جدا و جنبی به نظر می‌رسند.

بخش‌های عاشقانه‌ی حماسه ملی ما، با زندگی قهرمانان این حماسه پیوندی اساسی دارند و فردوسی به مدد آن‌ها این حماسه‌ی ملی را آراسته است. در واقع خواننده با تأمل در بخش‌های عاشقانه‌ی این کتاب عظیم، چهره‌ی قهرمانان را روشن‌تر درک می‌کند. هم‌چنین این داستان‌ها برای خواننده می‌توانند نوعی تنفس و استراحت باشند و موجب درک بهتر درون‌نمایه و پیام‌های اصلی شاهنامه می‌شوند: علاوه بر این، اگر به خاطر آوریم هدف فردوسی در نوشتن این کتاب سترگ، ذکر عوامل مجد و عظمت ایران باستان و عناصر فرهنگی ایرانی است، ذکر داستان‌های عاشقانه نیز در آن ضرورت می‌یابد.

در تمامی داستان‌های عاشقانه‌ی شاهنامه، دلدادگان کم و بیش به نوعی به کام دل می‌رسند و تمام دلبری‌ها سرانجام به زناشویی ـ که عاقبت ناگوار در پی دارد[۲] ـ منجر می‌شوند و تنها دو عشق در شاهنامه ناکام می‌ماند؛ دو عشق ناپاک:

عشق سودابه به ناپسری خویش سیاوش و عشق شیرویه به نامادری خود شیرین.

در داستان‌های عاشقانه‌ی شاهنامه با زنانی رو به رو هستیم که دل از مردان می‌ربایند و آنان را گرفتار می‌کنند. در این میان سخت‌ترین گرفتاری، گرفتاری و عشق رستم است، گرفتاری‌ای که در پایان به کشته شدن پسر می‌انجامد. در این داستان ـ رستم و تهمینه ـ عاشق و معشوق از دو سرزمین ودو تبار متباین‌اند؛ رستم ایرانی است و تهمینه شاهدختی انیرانی[3]! شمار شاهدخت‌های انیرانی در شاهنامه کم نیست[4]، اما در میان این شاهدخت‌های انیرانی رودابه، سودابه، تهمینه و منیژه عاشق پیشه‌اند و عنان دل را از دست می‌دهند و به ترتیب به زال، کاووس، رستم و بیژن عاشق می‌شوند.

در اکثر موارد زنان آغازگر روابط عاشقانه‌اند[5]، نظیر اظهار عشق تهمینه به رستم. این داستان ـ رستم و تهمینه ـ از سری داستان‌های عاشقانه‌ای است که از راه گوش و شنیدن آغاز می‌گردد؛ تهمینه به اعتراف خویش، در نخستین دیدار با رستم، اعلام می‌دارد:

به کردار افسانه از هرکسی
شنیدم همی داستانت بسی

(ج ۲، ص ۱۷۵، ب ۷۴، چاپ مسکو)

در شاهنامه گاه زنان بنده‌ی غریزه‌ی جنسی خویش‌اند و همواره کام را بر نام ترجیح می‌دهند[6]، تهمینه نیز از این دست زنان است:

تورایم کنون گر بخواهی مرا

(ج ۲، ص ۱۷۵، ب ۸۳)

داستان سهراب و گردآفرید را نمی‌توان داستانی برخوردار از روابط عاشقانه دانست، بلکه داستانی عاشقانه و عشقی یک طرفه است که به سبب حیله‌ی گردآفرید و شکست عشقی ـ روحی سهراب پا نمی‌گیرد. در این داستان سهراب ـ که به ظاهر و در نظر ایرانیان و گردآفرید انیرانی است ـ عاشق دختری ایرانی می‌شود؛ از این دیدگاه در تبار و ملیّت هر دو عدم تجانس فهمیده می‌شود. در این داستان ـ برعکس داستان رستم و تهمینه ـ مردی آغازگر روابط عاشقانه است[7]. این عشق از راه نخستین نگاه آغاز می‌گردد.

می‌بینیم که در هر دو داستان قهرمان زن است. تهمینه خود را به رستم تحمیل می‌کند و گردآفرید زیرکانه سهراب را می‌فریبد. داستان رستم و تهمینه به کامیابی می‌انجامد، کامیابی‌ای که از هر جهت ناکامی است! امّا داستان سهراب و گردآفرید از همان ابتدا ناکامی در پی دارد و چند لحظه‌ای بیش دوام نمی‌آورد.

۴ـ توصیف معشوق

اصولاً «با این که پاره‌ای داستان‌های شاهنامه چون بیژن و منیژه، سیاوش و سودابه، زال و رودابه، شیرین وشیروی عاشقانه‌اند، گفت و شنود عاشقانه میان قهرمانان کم‌تر صورت می‌گیرد»[8] و در عوض سخنان عاشقانه، فردوسی توصیف معاشیق را در خلال گفتارهای آنان گنجانده است. فردوسی هر جا پای زنی بلندآوازه به میان می‌آید، خود را از توصیف و تصویر زیبایی او ناگزیر می‌بیند. این توصیف یا از زبان خود شاعر است یا از زبان خود متکلم و یا از زبان معاشیق.[9] از جمله در داستان رستم و تهمینه، فردوسی ابتدا از زبان خود به توصیف تهمینه می‌پردازد:

پس پرده اندر یکی ماهروی
چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند
به بالا به کردار سرو بلند
روانش خرد بود و تن جان پاک
تو گفتی که بهره ندارد ز خاک

(ج ۲، ص ۱۷۴ ب ۶۴ الی ۷۶)

در ادامه‌ی داستان، تهمینه به توصیف خود می‌پردازد:

یکی دخت شاه سمنگان منم
پزشک هزبر و پلنگان منم
به گیتی ز خوبان مرا جفت نیست
چو من زیر چرخ کبود اندکی است
کس از پرده بیرون ندیدی مرا
نه هرگز کس آوا شنیدی مرا

(ج ۲، ص ۱۷۵ ب ۷۱ الی ۷۳)

سپس به توصیف رستم می‌پردازد:

به کردار افسانه از هر کسی
شنیدم همی داستانت بسی
که از شیر و دیو و نهنگ و پلنگ
نترسی و هستی چنین تیزچنگ
شب تیره تنها به توران شوی
بگردی بر آن مرز و هم بغنوی
به تنها یکی گور بریان کنی
هوا را به شمشیر بریان کنی
هر آن‌گه که گرز تو بیند به چنگ
بدرّد دل شیر و چنگ پلنگ
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب
نیارد به نخجیر کردن شتاب
نشان کمند تو دارد هزبر
ز بیم سنان تو خون بارد ابر[10]

(ج ۲، ص ۱۷۵، ب ۷۴ الی ۸۰)

تهمینه پس از توصیف خود و رستم، عنان دل را از کف می‌دهد و ماجرای عشق خود را این‌گونه برملا می‌سازد:

چو این داستان‌ها شنیدم ز تو
بسی لب به دندان گزیدم ز تو
بجستم همی کتف و یال و برت
بدین شهر کرد ایزد آبشخورت

(ج ۲، ص ۱۷۵، ب ۸۱ و ۸۲)

این تنها سخن عاشقانه‌ی تهمینه با رستم بود؛ سخنی در اثبات و دلیل عشق خود. امّا بسیار عجیب است که تا پایان داستان رستم و سهراب (مرگ سهراب)، این عاشق و معشوق، که دارای فرزند هم شده‌اند، نه تنها هیچ سخن عاشقانه‌ای باهم نمی‌گویند که هیچ دیداری نیز بین آن دو صورت نمی‌گیرد!

در داستان ضمنی «سهراب و گردآفرید» نیز، همین روش توصیف معاشیق، به جای سخنان عاشقانه، دیده می‌شود. اولین توصیف درباره‌ی سهراب از زبان شاعر در هنگام تولد وی صورت می‌گیرد:

چو نُه ماه بگذشت بر دخت شاه

یکی پورش آمد چو تابنده ماه
تو گفتی گو پیلتن رستم است
و گر سام شیر است و گر نیرم است
چو خندان شد و چهره شاداب کرد
ورا نام تهمینه سهراب کرد
چو یک ماه شد همچو یکسال بود
برش چون بر رستم زال بود
چو سه سال شد زخم چوگان گرفت
به پنجم دل تیر و پیکان گرفت
چو ده سال شد زان زمین کس نبود
که یارست با وی نبرد آزمود.[11]

(ج۲، ص۱۷۷، ب۱۱۲الی۱۱۷)

قبل از رویارویی سهراب و گردآفرید، فردوسی گردآفرید را این‌گونه وصف می‌کند:

زنی بود بر سان گردی سوار
همیشه به جنگ اندرون نامدار
کجا نام او بود گردآفرید
زمانه ز مادر چنو ناورید

(ج۲، ص۱۸۴، ب۱۹۸الی۱۹۹)

پس از رویارویی و آشکارشدن جنسیت وی، فردوسی می‌سراید:

یکی بوسه‌ای بُد اندر بهشت
به بالای او سرو دهقان نگشت
دو چشمش گوزن و دو ابرو کمان
تو گفتی همی بشکفد هر زمان

(ج۲، ص۱۸۷ب ۲۲۴و۲۲۵)

و بلافاصله اظهار عشق از طرف سهراب صورت می‌گیرد:

بدو گفت کز من رهایی مجوی
چرا جنگ جویی تو ای ماهروی
نیامد به دامم به سان تو گور
ز چنگم رهایی نیابی مشور

(ج۲، ص۱۸۶ب ۲۳۲ و ۲۳۳)

۵ـ ازدواج بدفرجام

ازدواج در شاهنامه، اگرچه در ظاهر حادثه‌ای بزمی و شاد به نظر می‌آید امّا جز در چند مورد[12]، همه بدفرجام است. به طور کلی می‌توان گفت غمنامه‌های شاهنامه از چنین ازدواج‌هایی نشئت می‌گیرد. جالب این جاست که بیش‌تر ازدواج‌های این کتاب عظیم میان ایرانیان و بیگانگان صورت می‌گیرد و رویدادهای دردناک حماسی ملی ما را نیز همین ازدواج‌های ایرانیان با انیرانیان به وجود می‌آورد.[13] پس اگر به دنبال یک مضمون اصلی در ازدواج‌های مندرج در شاهنامه بگردیم آن مضمون این جمله خواهد بود که «ازدواج ایرانی با انیرانی در نهایت شوم است.»[14]

رستم نیز مشمول قاعده‌ی شومی ازدواج ایرانی با انیرانی است: رستم به عشق تهمینه‌ی انیرانی «دخت شاه سمنگان» پاسخ مثبت می‌گوید و شبی را با وی می‌گذراند و در همین یک شب نطفه‌ی تلخ‌ترین حماسه‌ی ملی ایران بسته می‌شود!

بنابر مندرجات شاهنامه، آئین خواستگاری قبل از مراسم ازدواج، معمولاً ازسوی مردان انجام می‌شده است[15]. فردوسی (یا نساخان ادوار بعد) مراسم خواستگاری و ازدواج رستم و تهمینه را بدین گونه سروده‌اند:

بفرمود تا موبدی پرهنر
بیاید بخواهد ورا از پدر
چو بشنید شاه این سخن شاد شد
به سان یکی سرو آزاد شد...
ز شادی بسی زر برافشاندند
ابر پهلوان آفرین خواندند
که این ماه نو بر تو فرخنده باد
سر بدسگالان تو کنده باد
به خشنودی و رای و فرمان او
به خوبی بیاراست پیمان او

(ج۲، ص۱۷۶، ب۹۰الی۹۵)

قابل ذکر است که «به نظر مینوی به احتمال قریب به یقین»[16] این ابیات الحاقی است. یعنی خواستگاری و ازدواجی صورت نگرفته است! در توضیح این مطلب باید گفت «اصولاً حماسه به مقتضای دوره‌ی کتابت و تدوین، تغییراتی می‌کند و در لایه‌هایی از منطق و آئین و رسوم آن عصر پوشیده می‌شود. برحسب الگوهای اساطیری و پهلوانی کهن، می‌دانیم که معمولاً پهلوانان و خدازادگان ازدواج نمی‌کردند، بلکه زنان مشتاقانه به آنان می‌پیوستند تا از ایشان فرزندی یابند... امّا فردوسی یا راویان عصر او یا نساخان دوره‌های بعد، به مقتضای پسند و رسوم زمانه و اخلاقیات عصر، در داستان رستم و سهراب آن جا که سخن از اشتیاق تهمینه به رستم است، مراسم ازدواجی را به متن یا روایت قدیم الحاق کرده‌اند. واضح است که این بخش باتوجه به کل داستان «صادق» نیست و به اصطلاح با بخش‌های دیگر داستان که در همه‌ی آن‌ها نشانه‌های قدمت و اصالت دیده می‌شود «نمی‌خواند». به هرحال هیچ پدری مخصوصاً اگر فرد بزرگی چون شاه باشد حاضر نیست که دختر خود را برای یک شب به عقد کسی درآورد.»[17] در پایان بحث ازدواج رستم و تهمینه باید گفت فردوسی سعی در نمایش فرهنگ ایران باستان دارد و یکی از نمودهای این فرهنگ غنی اجرای مراسم خواستگاری و ازدواج است.

در داستان سهراب و گردآفرید اگرچه ازدواجی صورت نمی‌گیرد ولی قاعده‌ی شومی علاقه‌ی ایرانی به انیرانی پابرجاست ـ البته اگر سهراب را در نظر گردآفرید انیرانی بدانیم، همین اظهار عشق و علاقه‌ی سهراب به گردآفرید حادثه‌ی شومی را درپی دارد؛ شکست عشقی و فریب خوردن وی از یک دختر! سهراب که از طرف مادر انیرانی و از سوی پدر ایرانی است، عاشق دختری ایرانی با نام گردآفرید می‌شود. نکته‌ی جالب این جاست که گردآفرید، سهراب را انیرانی پنداشته است و به عشق وی وقعی نمی‌نهند:

که ترکان ز ایران نیابند جفت!
(ج۲، ص۱۸۹، ب۲۵۹)

۶. آمیختگی بزم و رزم

به‌طور کلی کین و رزم در حماسه بیش‌تر است، همان‌طور که مهر در داستان‌های بزمی و عاشقانه، بیش‌تر است امّا در هر دو داستان ضمنی مورد نظر، ما با آمیختن بزم و رزم و دگردیسی هویت داستان رو به رو هستیم در داستان رستم و تهمینه، داستانی که در بدایت بزمی و شاد است، نهایتی رزمی و تلخ پیدا می‌کند و در داستان سهراب و گردآفرید، داستانی که در آغاز رزمی است، در نهایت بزمی می‌شود.

۷ـ نیرنگ

«یکی از ابزارهای جنگ فریب است. مکاربودن در معنی مثبت، از صفات پهلوانان است...». [۱۸] گذشته از جادو و چاره‌گری‌های مابعدالطبیعی در شاهنامه، نیرنگ‌های واقعی که تحقق آن برای هر ذهنی قابل قبول است، فراوان دیده می‌شود. می‌توان گفت تمام عاشقان زن و بیش‌تر زنان شاهنامه حیله‌گر و عیارند ـ و یا به خوی ناخوش دیگری دچارند ـ و کارشان با خردمندی مردانه سازگار نیست. گردآفرید با همه‌ی دلیری، نیرنگ‌باز است و سهراب را می‌فریبد.

تهمینه نیز فریبکار است. وی با دزدیدن اسب رستم و کشاندن وی به سمنگان به رستم نیرنگ می‌زند [۱۹].

آری رستم برای اولین بار در عمرش فریب می‌خورد و ناخواسته تن به عشقی می‌سپارد که نتیجه‌ی شومی خواهد داشت.

در این داستان تنها سهراب حیله‌گر و مکار نیست. وی نوجوانی است خام و از سر همین خامی است که جانش را در اوان نوجوانی از دست می‌دهد. وی در عمر کوتاهش دو بار فریب می‌خورد: یک بار از گردآفرید با نیرنگی جنگی مبنی بر دادن قول همکاری به دشمن و بار دوم از رستم؛ این بار هم با نیرنگ جنگی، مبنی بر ادعای آئین دروغی و من‌درآوردی! علت فریب خوردن وی در مورد اول، عشق و در مورد دوم محبت فرزندی و در مجموع جوانی و خامی است!

به همان اندازه که سهراب جوان و خام است، رستم زیرک و نیرنگ‌باز است؛ شب‌هنگام جامه تُرک‌وار می‌پوشد و برای تجسس در کار سهراب و یاران وی، به «دژ سپید» می‌رود و با مشتی پولادین ژنده رزم‌ـ رهنمون سپر در شناخت پدر را ـ بی‌گناه می‌کشد! تا واپسین لحظه‌ی زندگی سهراب، هویت خود را از وی پنهان می‌دارد مبادا در صورتی که ازین پسربچه شکست بخورد نام وی به ننگ آلوده شود! «او در پیکار به مکری دست می‌یازد که به ظاهر ناجوانمردانه است، آن هم با دلاوری نوجوان و ساده دل که بارها او را به آشتی خوانده و مهر خود را به او نمایانده است» [۲۰]، حتی این جوانمردی را در خود نمی‌بیند که دست کم به آئین دروغین و من درآوردی خود وفادار بماند: «در برابر پیش‌نهاد صلح سهراب کلمه‌ی فریب را بر زبان می‌راند. این کلمه تصادفی از ذهن او نمی‌گذرد، زیرا در تمام این ماجرا به فریب خود مشغول است و سرانجام در پایان کشتی اول، سهراب را هم می‌فریبد و با آن صحنه، خودکشی می‌خواهد دیگران را نیز بفریبد.» [۲۱] «در این بن‌بستی که پسر برای پدر آفریده، راه سومی به نظر رستم می‌رسد: انکار واقعیت از راه خودفریبی! رستم می‌خواهد به خود بقبولاند که این نوجوان پسر او نیست، بیگانه‌ای است که دعوی‌هایی دارد و باید هرچه زودتر کارش را ساخت.» [۲۲] او هم سعی دارد رقیب را بفریبد و هم خود را، رقیب را برای از پا درانداختن وی و خود را برای توانایی کشتن فرزند. «او که پهلوان سرزنش‌ناپذیری است نخستین بار در زندگی‌اش به نابه‌کاری و مکاری آلوده می‌گردد. با آن که نوجوان او را بخشیده است، اما چون بر او دست می‌یابد او را لحظه‌ای امان نمی‌دهد.» [۲۳] اما هرچه هست رستم، رستم است، پشت و پناه ایرانیان است، تنها کسی است که می‌تواند با کشتن فرزند شر تورانیان را از ایران دفع کند!

۸ـ پنهان داشتن هویت

«یکی دیگر از اعتقادات جادویی اقوام کهن که در اساطیر و حماسه‌های کهن متجلی شده، این است که اسم معرّف کامل مسمّاست، (نام عین ذات است) و اگر کسی اسم کسی را بداند به این معنی است که او را به درستی می‌شناسد و لذا بر او احاطه دارد... به هر تقدیر در حماسه معمولاً پهلوانان اسم خود را به دشمن نمی‌گویند.» [۲۴] یکی از ساده‌ترین نیرنگ‌ها، که قهرمانان شاهنامه و بیش‌تر از همه رستم، اسکندر و بهرام گور در کردارشان به کار می‌گیرند، پنهان داشتن هویت و نام خویش از طرف مقابل یا دشمن است. در شاهنامه بسیاری از قهرمانان ناشناس و متنکّروار به سرزمین دشمن می‌روند و به ناچار هویت خویش را پنهان می‌دارند، امّا گاه این پنهان‌کاری حوادث غم‌انگیزی را به دنبال دارد، چنان که اصرار رستم در انکار هویت خویش موجب می شود این پهلوان فرزند دلبند خویش را به هلاکت برساند.

الف: نام پرسی:

پرسیدن نام طرف مقابل در میدان کارزار در شاهنامه در موارد متعدد پیش می‌آید. این شکل از گفتار ـ نام‌پرسی ـ در ابتدای داستان رستم و تهمینه، با پرسش رستم از نام تهمینه ـ بیرون از میدان کارزار ـ صورت می‌گیرد:

بپرسید زو گفت: نام تو چیست؟
چه جویی؟ شب تیره کام تو چیست؟
(ج۲، ص۱۷۵، ب۷۹)

یکی از مهم‌ترین اَشکال نام‌پرسی در شاهنامه، پدرپرسی قهرمانانی است که به عللی از هنگام نوزادی تا نوجوانی و جوانی، دور از پدر زیسته‌اند و به انگیزه‌ای نام و نشان پدر را از آنان پنهان کرده‌اند. این قهرمانان به طور شدیداللحنی، معمولاً نام و نشان پدر را از مادر

خود جویا می‌شوند.[15] سهراب در پرسش از کیستی پدر، به مادر می‌گوید:

ز تخم کی‌ام؟ وز کدامین گهر؟
چه گویم چو پرسد کسی از پدر؟
گر این پرسش از من بماند نهان
نمانم تو را زنده اندر جهان

(ج۲، ص۱۷۸ ب۱۲۰ و ۱۲۱)

پرسش نام طرف مقابل در میدان جنگ، در این داستان بسیار پیش می‌آید و سبب آن تلاش سهراب برای یافتن پدر خویش است. در نخستین نبرد، سهراب از رستم می‌پرسد؟ آیا تو رستم نیستی؟ ولی رستم هویت خود را پنهان می‌دارد و خود را یکی از کهتران رستم معرفی می‌کند:

من ایدون گمانم که تو رستمی
گر از تخمه‌ی نامور نیرمی
چنین داد پاسخ که رستم نی‌ام
هم از تخمه‌ی سام نیرم نی‌ام
که او پهلوان است و من کهترم
نه با تخت و گاهم نه با افسرم

(ج۲، ص۲۳۳، ب ۸۳۵ تا ۸۳۷)

همه‌ی تلاش رستم برای پنهان ساختن نام خویش از رقیب است. حتی ژنده رزم را ـ تنها کسی که می‌توانست هویت رستم را به سهراب بگوید ـ با مشتی می‌کشد و سرانجام دست خود را به خون پسر می‌آلاید.

ب: شناسایی:

در آبرداستان رستم و سهراب، در مواردی شناسایی صورت می‌گیرد و قهرمانان موفق به شناسایی هویت طرف مقابل یا شخص دیگری می‌شوند؛ سهراب از کیستی خود آگاه نیست و پدرپرسی ـ وی از مادر، میانجی می‌شود و به شناسایی خود نایل می‌شود. گاه قهرمان از هویت رقیب بی‌خبر است و واقعه‌ای منجر به شناسایی وی می‌گردد. گردآفرید، دختر گژدهم، چون مردان زرهی به تن کرده به مقابله‌ی سهراب می‌آید، امّا برداشتن خود از سر گردآفرید توسط سهراب، باعث آشکارشدن هویت زنانه وی می‌شود.

هم‌چنین گاهی قهرمانان رقیب از هویت یکدیگر بی‌خبرند و به کمک واقعه‌ای به شناسایی هم نایل می‌شوند. رستم و سهراب تا پایان داستان از هویت یکدیگر بی‌خبرند، امّا نگاه رستم بر مهره و نشان یادگار خود بر بازوی پسر، موجب می‌شود دو پهلوان یکدیگر را بشناسند.

در شاهنامه گاه شناسایی به مدد ادوات جنگی نیز صورت می‌گیرد که شورانگیزترین آن شناسایی از طریق درفش پهلوانان است. در داستان رستم و سهراب، سهراب به راهنمایی هجیر کار شناسایی پهلوانان ایران را به مدد درفش‌های آنان پی می‌گیرد ولی با دروغ هجیر نشانی از رستم نمی‌یابد.[26] واپسین شناسایی در این داستان، به مدد مهره صورت می‌گیرد، وقتی رستم با دیدن مهره یادگاری خود بر بازوی رقیب درمی‌یابد که با فرزند خود رو به رو بوده است.[27]

۹ـ جنگ بین مرد و زن

در شاهنامه، یکی از روش‌های تنوع در بیان جنگ، جنگ بین مرد و زن است. اصولاً ما از زنان دلبری و دل‌ربایی و از مردان دلاوری را چشم داریم. بنابراین در شاهنامه نیز تنها به دو زن پهلوان و جنگ‌جو برمی‌خوریم: یکی گردآفرید دختر گژدهم که نبرد وی با سهراب فراموش نشدنی است و دیگری گردیه خواهر بهرام چوبین. بنا بر توضیحات بالا، به ندرت جنگ میان مردان و زنان درمی‌گیرد[28]، به سخن دیگر «قهرمان حماسه مرد است مگر به ندرت؛ مثلاً در بخشی از داستان رستم و سهراب با یک پهلوان حماسی زن که گردآفرید باشد مواجهیم.»[29]

می‌توانیم داستان عشق تهمینه به رستم را ـ با توضیحات نیرنگ تهمینه در همین بخش ـ نوعی نبرد وی با رستم بدانیم. «در دوران مادرسالاری و در جوامع کشاورزی زن‌سالار، شاه پیر که سمبل شاه کهنه بوده است به دست شاه جوان که مظهر سال نو بود به قتل می‌رسید. شاه جوان گاهی پسر شاه‌پیر بود و مادرش او را در کشتن پدر کمک می‌کرد، زیرا در حقیقت مادر، عاشق پسر خود بود و گاهی زن حاکم بر جامعه که می‌باید هر سال با پهلوانی ازدواج کند، پهلوان قبلی را می‌کشت و خون او را جهت یارآوری بر مزارع می‌پاشید. اتفاقاً سوگ‌نامه‌ی رستم و سهراب را می‌توان ازین دیدگاه بررسی کرد. شاه جوان یعنی سهراب دوازده ساله (مظهر سال نو) به کمک مادرش تهمینه (مظهر زن حاکم) می‌خواهد شاه قبلی، رستم چند صدساله را از میان بردارد امّا عوض این که بر طبق معمول شاه پیر با پهلوان قبلی از میان برود، سرنوشت شاه جوان را از میان برمی‌دارد.»[30] با این توضیح تهمینه اگرچه در ظاهر در جنگ رستم و سهراب نقشی ندارد ولی در باطن همه‌کاره اوست. اوست که با دزدیدن اسب رستم، وی را به سمنگان می‌کشاند و خود را بدو تسلیم می‌کند تا از او پسری بیاورد که این پسر را به جنگ با پدر روانه سازد! مگر این مادر نمی‌توانست با سخنان پندآمیز مادرانه ـ همان‌طور که کتایون اسفندیار را از جنگ با رستم برحذر داشت ـ فرزند را از جنگ با رستم برحذر دارد و یا جنگ پدر و پسر را احتمال بدهد!

۱۰ـ جنگ بین ایرانیان و انیرانیان

با آن که جنگ صدها بار در شاهنامه تکرار می‌شود بازهم چندان خسته‌کننده نیست، زیرا سراینده‌ی ملی ما با ایجاد تنوع[31] در ارائه‌ی جنگ‌ها، حالت تکراری بودن آن‌ها را تخفیف می‌دهد.

در این کتاب بیش‌تر جنگ‌ها میان ایرانیان با انیرانیان واقع می‌شود ولی گاه جنگ‌های خودی ـ جنگ ایرانیان با ایرانیان ـ در این اثر نیز به چشم می‌خورد.

داستان ضمنی رستم و تهمینه اگرچه در ظاهر صرفاً بزمی می‌نماید و جنگی در آن درنمی‌گیرد ولی با توضیحاتی که پیش‌تر ارائه کردیم، همین داستان مقدمه‌ی جنگ خونینی میان پدر و پسر است.

سهراب ازسوی پدر ایرانی است اگرچه در

جبهه‌ی جنگ توران برای تورانیان می‌جنگد، وی سه بار به نبرد با ایرانیان می‌پردازد، بار اول با سپاه عظیمی که افراسیاب تورانی همراه وی کرده است به «دژ اسپید» می‌تازد و با هجیر دژبان پیکار می‌کند و او را به اسارت خویش درمی‌آورد. در نبرد دوم با دختری به نام گردآفرید مبارزه می‌کند که هم در جنگ و هم در عشق به وی ناکام می‌ماند و دست آخر با پدر ایرانی خویش در دو مرحله نبردی جانانه می‌کند. نکته‌ی جالب این جاست که سه نبرد وی با ایرانیان مرحله به مرحله تراژیک‌تر می‌شود. در نبرد اول هیچ اثر و نتیجه‌ی غمباری برجای نمی‌گذارد؛ سهراب پیروز است و هجیر شکست‌خورده، در نبرد دوم جنبه‌ی تراژیک نبرد وی با گردآفرید، به شکست عشقی وی می‌انجامد و در نبرد سوم اوج تراژیک را شاهد هستیم: کشته شدن پسری به دست پدر خویش.

۱۱ـ تضاد بین قهرمانان

از نظر فردوسی جهان عرصه‌ی پیکار تضادهاست، پهلوانان این داستان با تضاد برخورد می‌کنند، با معشوقگانی متضاد دل می‌بازند، امّا نکته درخور ذکر این مطلب است که گاهی برخی از داستان‌های شاهنامه در حقیقت درگیری عناصر متضادی است که از یک مبدأ آغازیده‌اند ـ نظیر پسران فریدون. رستم و سهراب نیز از یک تبارند ولی سرانجام سرنوشت آن دو را برابر هم قرار می‌دهد و یکی را به دست دیگری از پای درمی‌آورد، نکته‌ی جالب‌تر این جاست که خود رستم نیز توسط شغاد ـ کسی که با او هم‌تبار است ـ کشته می‌شود.

فردوسی، رستم و تهمینه را که از جنبه‌های گوناگون باهم در تضادند به هم می‌رساند و از آمیزش آنان سهراب را پدید می‌آورد. رستم ایرانی است و تهمینه انیرانی است، داستان‌پرداز در جریان داستان، به بهانه‌های گوناگون تضاد گوهری این دو قهرمان را گوشزد می‌کند و سرانجام در نقطه‌ای که نهایت داستان رستم و تهمینه و آغاز داستان رستم و سهراب است دوگانگی‌ها تبدیل به وحدت می‌شود و سهراب به دنیا می‌آید.

سهراب فرزند تضاد است؛ تضاد رستم و تهمینه، پس در عمر کوتاه خویش باید با تضاد روبه‌رو شود. تضاد بین او و گردآفرید و تضاد بین او و رستم، تضاد سهراب و گردآفرید وقتی شدیدتر می‌شود که با آشکارشدن جنسیت گردآفرید، عامل جنسیت نیز بر عوامل نژاد و تبار و دودمان در کشور و... افزوده می‌شود و در نتیجه تضاد بیش‌تر می‌گردد. این تضاد هیچ‌گاه به وحدت تبدیل نمی‌شود!

در داستان رستم و سهراب نیز سرانجام در نقطه‌ای دوگانگی‌ها تبدیل به وحدت می‌شود ولی افسوس که این نقطه همان پرده‌ی کشته شدن سهراب به دست پدر خویش رستم است.

در از میان برداشتن تضاد و تبدیل آن به وحدت، عوامل مختلفی سهیم‌اند. در داستان رستم و تهمینه، عشق موجب تبدیل تضاد به وحدت است و در داستان رستم و سهراب، مُهره بادگاری رستم بر بازوان پسر.

در میان این سه تضاد ـ رستم و تهمینه، سهراب و گردآفرید، سهراب و رستم ـ یکی اصل است و آن تضاد بین رستم و تهمینه است که بعدها به تضاد سهراب و گردآفرید و تضاد رستم و سهراب بدل می‌شود یعنی دو تضاد اخیر از دل تضاد رستم و تهمینه زاده شده‌اند.

پی‌نوشت

۱. از رنگ گل تا رنج خار، ص ۸۱
۲. در این مورد، در بخش «ازدواج نافرجام» سخن گفته‌ایم.
۳. چنان که خواهیم گفت همین امر و لزوم نژادگی، عامل اصلی شومی و بدفرجامی ازدواج‌های شاهنامه‌اند.
۴. نظیر فرنگیس دختر افراسیاب و همسر سیاوش، منیژه دختر افراسیاب و همسر بیژن، دختران سرو پادشاه یمن و همسران پسران فریدون، رودابه دختر مهراب کابلی و همسر زال، سودابه دختر شاه هاماوران و همسر کاووس، کتایون دختر قیصر روم و همسر گشتاسب، ناهید دختر فیلقوس و همسر داراب، دختر خاقان چین و همسر بهرام چوبین، سپیندو دختر شنگل و همسر بهرام گور.
۵. نظیر تهمینه به رستم، سودابه به سیاوش، گلنار به اردشیر، مالکه دختر طایر غسانی و کنیزک ایرانی قیصر به شاپور ذوالاکتاف، آرزو به بهرام گور، شیرین به خسروپرویز، زن‌بندوی به بهرام چوبین و...
۶. رودابه، منیژه، گلنار، سودابه، مالکه و... ازین دست زنان‌اند.
۷. نظیر عشق زال به رودابه، سهراب به گردآفرید، بیژن به منیژه، بهمن به دختر خود همای، شیروی به زن پدر خود شیرین.
۸. از رنگ گل تا رنج خار، ص ۳۲۳
۹. وصف قهرمانان از زبان یکدیگر و نشاندن انواع توصیفات در گفتارهای آنان از شگردهای گفتاری در شاهنامه است.
۱۰. توصیف رستم از زبان تهمینه در جای دیگری از داستان دیده می‌شود، جایی که برای پاسخ پدرپرسی سهراب می‌گوید:

تو پور گو پیلتن رستمی
ز دستان سامی و از نیرمی
ازیرا سرت از آسمان برتر است
که تخم تو زان نامور گوهر است
جهان آفرین تا جهان آفرید
سواری چو رستم نیامد پدید

ج ۲، ص ۱۷۸، ب ۱۲۳ الی ۱۲۵، چاپ مسکو
۱۱. در سراسر داستان، توصیف سهراب یارها به چشم می‌خورد.
۱۲. نظیر ازدواج‌های خوش‌فرجام فریبرز با فرنگیس، شاپور اردشیر با دخترک مهرک، بهرام گور با سپنود.
۱۳. نظیر: ۱. ازدواج پسران فریدون با دختران سرو پادشاه یمن = غمنامه‌ی ایرج ۲. ازدواج زال با رودابه دختر مهراب کابلی = کشته شدن رستم توسط شغاد ۳. ازدواج کاووس با سودابه دختر شاه هاماوران = شهادت سیاوش ۴. ازدواج رستم با تهمینه دخت شاه سمنگان = کشته شدن سهراب ۵. ازدواج کاووس با نامادری سیاوش = سیاوش و کشته شدن وی ۶. ازدواج سیاوش با جریره دختر پیران = تزاژدی فرود ۷. ازدواج سیاوش با فرنگیس دختر افراسیاب = کیخسرو و تصمیم وی بر گرفتن انتقام سیاوش از تورانیان ۸. ازدواج گشتاسب با کتایون دختر قیصر روم = کشته شدن اسفندیار ۹. ازدواج داراب با ناهید دختر فیلقوس = اسکندر گجسته که ۳۶ پادشاه، از جمله برادر ناتنی خود «دارا» را می‌کشد ۱۰. ازدواج اسکندر با روشنک دختر دارا = جازدن اسکندر خود را به عنوان پادشاهی ایرانی و حکمرانی جانشینان وی ۱۱. ازدواج طایر شاه غسانیان بانوی زیباروی ایرانی = مالکه که به شاپور ذوالاکتاف دل می‌بازد و به دست همین شاه ساسانی، پدر خویش را می‌کشد ۱۲. ازدواج بهرام گور با سپنود دختر شنگل پادشاه هند = بهرام گور تنها پادشاه شاهنامه است که در روزگار فرمانروایی وی هیچ حادثه‌ی شومی اتفاق نمی‌افتد ۱۳. ازدواج کسری با مادر نوش‌زاد = نوش‌زاد که بر پدر می‌شورد و در جنگی که بین او و پدر درمی‌گیرد = زخم برداشته و کشته می‌شود ۱۴. ازدواج پرویز با مریم دختر قیصر روم = مسموم شدن مریم توسط

۱۲ـ آزمندی سهراب

بیش‌تر قتل‌ها، جنگ‌ها و نیرنگ‌های شاهنامه به انگیزه‌ی افزون‌طلبی شاهان و پهلوانان صورت می‌گیرند؛ امّا سهراب آزمندترین شخصیت حماسه‌ی ملی ماست و شگفت این جاست که این آزمندی با بلوغ سنی و جنسی یعنی در سرآغاز زندگی در او به اوج می‌رسد... اندیشه‌ی جهان‌گشایی در او وقتی بیدار می‌گردد که هنوز دل از بازی‌های کودکی برنداشته است. آز چندان او را فراگرفته است که به تقسیم جهان میان خود و پدر می‌اندیشد:

کنون من ز ترکان جنگ‌آوران
فراز آورم لشگری بی‌کران
برانگیزم از گاه کاووس را
از ایران بیرم بی طوس را
به رستم دهم تخت و گرز و کلاه
نشانمش بر گاه کاووس شاه
از ایران به توران شوم جنگ‌جوی
ابا شاه روی اندر آرم به روی
بگرم سر تخت افراسیاب
سر نیزه بگذارم از آفتاب
چو رستم پدر باشد و من پسر
نباید به گیتی کسی ناجور

(ج۲، ص۱۷۹، ب ۱۳۵تا۱۴۰)

۱۳ـ کودکی و خامی سهراب

هیچ قهرمانی در شاهنامه از نقص مُبرّا نیست: حتی رستم برترین آفریده‌ی فردوسی. اگر بخواهیم بزرگ‌ترین نقص سهراب را ذکر کنیم باید از جوانی و خامی وی نام به میان آوریم. «سهراب نه تنها سنگ‌دل و بی‌مهر نیست بلکه خردسالی نیرومند است. این که سهراب در هیچ‌یک از نبردها آهنگ جان همرزمان خود را ندارد (هجیر را رها می‌کند، گردآفرید را امان می‌دهد و سرانجام رستم را) نیازمند بررسی است. این کردار سهراب را از چند سو می‌توان نگریست که مهم‌ترین آن‌ها استواری او به نیرومندی خویش است و پاکدلی‌اش، ریشه‌ی کردار سهراب در دلاوری بسیار و در جوانی اوست.»[۳۲]

سهراب در داستان خویش دو بار فریب می‌خورد: یکبار از گردآفرید و بار دوم از پدر ناشناخته‌اش رستم. در نبرد با گردآفرید عشق، عقل وی را زایل می‌کند و میدان رزم را به میدان

بزم تبدیل می‌نماید. گردآفرید نیز با قول تسلیم در، سهراب را می‌فریبد.

در نبرد اول با رستم نیز، سهراب با آئین من‌درآوردی رستم فریب می‌خورد!

این گذشت استثنایی نسبت به دشمن ـ گردآفرید و رستم ـ هیچ دلیل و توجیهی ندارد به جز جوانی، خامی و نادانی سهراب. وی در تمام عمر با بداقبالی و شکست روبه روست، حتی در هنگام مرگ، تلاش گودرز و رستم برای آوردن نوشدارو نجات وی به سرانجامی نمی‌رسد.

شیرین ۱۵. ازدواج بهرام چوبین با دختر خاقان = خراد که با رخته کردن در دل بهرام چوبین موفق می‌شود پاره گل مفتوش به مُهر خاقان را به دست آورد و به وسیله‌ی آن قلون پوستین‌دوز را برای از پا درآوردن وی روانه کند ۱۶. ازدواج پرویز با شیرین ارمنی = خودکشی شیرین از جور نابسری خود شیرویه. (به نقل از کتاب: از رنگ گل تا رنج خار، ص ۳۱۷ با اندکی تصرف)

۱۴. اعتقاد به نژاد و نژادگی، باوری اصلی در شاهنامه محسوب می‌شود و آمیزش با بیگانگان اصل همه شوربختی‌هاست؛ سام پس از عاشق شدن زال و رودابه، به سندخت می‌گوید: ازین مرغ پرورد و آن دیوزاد / چه گویی چگونه برآید نژاد

۱۵. برای مثال فریدون، جندل را به خواستگاری دختران سرو پادشاه یمن، برای سه پسر خود می‌فرستد و یا فریبرز به میانجی‌گری رستم از فرنگیس خواستگاری به عمل می‌آورد.

۱۶. غم‌نامه‌ی رستم و سهراب، ص ۷۷

۱۷. انواع ادبی، سیروس شمیسا، ص ۴۹

۱۸. همان، ص ۷۶

۱۹. توضیح بیش‌تر در مقاله‌ای از نگارنده، با عنوان «تهمینه و ماجرای دزدیده شدن اسب رستم» رشد آموزش زبان و ادب فارسی شماره ۷۴

۲۰. مجله‌ی جهان نو، مرتضی ثاقب‌فر، ج ۲۴، ش ۳، مرداد و شهریور ۱۳۴۸ ش.

۲۱. مجله‌ی الفبا، مصطفی رحیمی، مقاله «دل نازک آید ز رستم به خشم» ج ۳، تهران

۲۲، همان

۲۳، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران، ص ۳۵۰

۲۴. انواع ادبی، سیروس شمیسا، صص ۸۲ و ۸۳.

۲۵. فریدون از مادرش فرانک. سهراب از مادرش تهمینه و داراب از زن گازر

۲۶. فرود سیاوشان نیز در داستان خود با راهنمایی نخوار در کار شناسایی پهلوانان از طریق درفش‌های آنان است.

۲۷. از مهره برای فراهم آوردن امکان شناسایی در داستان هما نیز رو به رو هستیم، هنگامی که هما تصمیم می‌گیرد کودک خود را به آب سپارد، مهره‌ای گران‌بها به بازوی او می‌بندد و او را در صندوقچه‌ای می‌گذارد و به آب می‌افکند، سرانجام هما به مدد همین مهره، فرزند خود را می‌شناسد.

۲۸. نظیر جنگ سهراب و گردآفرید، جنگ گردیه با سیاه ترک، جنگ گردیه با سیاه گشتهم

۲۹. انواع ادبی، شمیسا، ص ۶۳

۳۰. همان، ص

۳۱. نظیر جنگ بین مرد و زن، جنگ ایرانیان با انیرانیان، جنگ با موجودات اهریمنی، جنگ ایرانیان با ایرانیان و...

۳۲. مجله‌ی جهان نو، مرتضی ثاقب‌فر، ج ۲۴، ش ۳، ص ۴۰

منابع و مآخذ

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، تهران، توس، ۱۳۷۵

۲. انوری، حسن و جعفر شعار، غمنامه‌ی رستم و سهراب، انتشارات پیوند معاصر، ۱۳۷۸، چاپ اول

۳. ثاقب‌فر، مرتضی، مجله‌ی جهان نو، ج ۲۴، ۱۳۴۸

۴. رحیمی، مصطفی، مجله‌ی الفبا، مقاله‌ی «دل نازک آید ز رستم به خشم»، ج ۳، تهران

۵. سرامی، قدمعلی، از رنگ گل تا رنج خار، شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸

۶. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، انتشارات فردوسی، چاپ هشتم

تأمّلی در اجزای جمله‌های ساده

چکیده:
نویسنده در این مقاله کوشیده است اثبات کند «جمله‌های چهارجزئی گذرا به دو مفعول» همان «جملات چهارجزئی گذرا به مفعول و متمّم» است و میان این دو نوع جمله‌ی ساده، از حیث ساختار و اجزای سازنده تفاوتی وجود ندارد و پیشنهاد کرده است «جملات ساده‌ی گذرا به دو مفعول» زیر شاخه‌ی «جمله‌های گذرا به مفعول و متمّم» به حساب آید و از شاخه‌ی تقسیم‌بندی‌های فعل ساده خارج شود.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۲
تابستان ۱۳۸۶

در کتاب‌های زبان فارسی دبیرستان، جمله‌های ساده از حیث تعداد اجزای سازنده‌ی آن تقسیماتی دارند. یکی از انواع تقسیم‌بندی‌ها، جمله‌های «چهار جزئی گذرا به مفعول و مفعول» است؛ یعنی جملاتی که فعل آن‌ها دو مفعول نیاز دارد تا معنا و مفهوم جمله به تمام و کمال ادا شود.

(گفتنی است همه‌ی این تقسیم‌بندی‌ها از کتاب دستور زبان فارسی(۱)، تألیف دکتر تقی وحیدیان کامیار گرفته شده است.)

با اندکی تأمّل بر روی اجزای سازنده و ساختار کلّی «جمله‌های گذرا به دو مفعول» و مقایسه‌ی آن‌ها با «جمله‌های چهار جزئی گذرا به مفعول و متمّم»، هیچ گونه تفاوت ماهوی میان این دو نوع جمله نمی‌بینیم. درحقیقت ماهیّت دستوری آن‌ها یک‌سان است و اختلافات جزئی صوری آن‌ها موجب تفاوت نحوی و ساختاری در جمله و اجزای آن نمی‌شود. نکته‌ی مهم این است که جزء دستوری قبل از «را» در این گونه جمله‌ها، «متمّم» است نه «مفعول». آن‌چه

کلیدواژه‌ها: جمله‌ی ساده، گذرا به دو مفعول، گذرا به مفعول و متمّم، نقش‌نمای متمّم.

باعث می‌شود این گونه واژه‌ها را مفعول تصوّر کنیم وجود نقش‌نمای متمّم «را» است که در این نوع جمله‌ها نشانه‌ی مفعول نیست و به عنوان حرف اضافه بر مفاهیمی از قبیل «به» یا «برای» و... دلالت می‌کند. بنابراین جملات دومفعولی قابل تأویل به جمله‌های گذرا به مفعول و متمّم‌اند و از نظر ترکیبی و معنایی یک‌سان‌اند. توجه به مثال‌های زیر، این ادّعا را ثابت می‌کند.

۱ـ او فقرا را لباس پوشانید (زبان فارسی ۲، ص ۲۱): او به فقرا، لباس پوشانید. او لباس را به فقرا پوشانید.

۲ـ مادر، کودک را غذا داد (زبان فارسی ۱، دکتر وحیدیان، ص ۲۱): مادر، به کودک غذا داد. مادر غذا (را) به کودک داد.

۳ـ مادر، بچّه را لباس پوشانید (همان، ص ۲۱): مادر به بچّه لباس پوشانید. مادر لباس (را) به بچّه پوشانید.

۴ـ نقّاش، دیوار را رنگ زد (زبان فارسی ۳، غیر رشته‌های انسانی، ص ۷۸): نقّاش به دیوار رنگ زد. نقّاش رنگ (را) به دیوار زد.

۵ـ معلمان، شاگردان اول را جایزه دادند (زبان فارسی ۳، علمی انسانی): معلمان به شاگردان اوّل جایزه دادند. معلمان جایزه (را) به شاگردان اوّل دادند.

مثال‌هایی که در کتاب‌های زبان فارسی دوره‌ی متوسطه و دستور زبان فارسی(۱) دکتر وحیدیان کامیار برای جمله‌های «چهارجزئی گذرا به دو مفعول» ذکر شده منحصر به این پنج مورد است و حاکی از آن است که کاربرد این نوع جملات در زبان فارسی امروز و در محاوره‌ی معیار محدود است و کم‌تر از معادل آن‌ها ـ چنان‌که در بالا دیدید ـ به کار می‌روند. از سوی دیگر طبق تعریف سنّتی، مفعول، اسم یا کلمه‌ای است که کاربر آن واقع می‌شود. (دستور

* نصرت‌الله دین‌محمّدی کرّسفی (۱۳۵۲ ـ کرسف خدابنده)
دبیر دبیرستان‌های خدابنده و دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد. عمده پژوهش‌های وی در حوزه‌ی فرهنگ مردم است.

زبان ۲، دکتر انوری، گیوی، ص ۱۱۸)
بنابراین فعل در جمله‌های بالا به ترتیب بر «لباس»، «غذا»، «لباس»، «رنگ» و «جایزه» واقع شده است و واژه‌های «فقرا»، «کودک»، «بچّه»، «دیوار» و «شاگردان اوّل» نقش تمام‌کنندگی معنا را ایفا می‌نمایند. به‌عبارت دیگر، جمله‌های بالا بدون متمّم معنی و مفهوم را می‌رسانند ولی به جزئی نیاز دارند که مفهوم جمله را تمام کند و آن جزء «متمّم» است نه «مفعول». از این‌رو هرگاه این جمله‌ها بدون متمّم خوانده شوند ناخودآگاه، سؤالاتی از این دست مطرح می‌شود: «به چه کسی؟» یا «به چه کسانی؟»، «به چه چیزی؟» یا «به چه چیزهایی؟» که جزء دستوری «متمّم» پاسخ‌گوی آن است نه «مفعول».

از این نوع جملات، کم و بیش در متون گذشته دیده می‌شود: به‌ویژه در سبک خراسانی، چه در شعر یا نثر، نقش‌نمای «را» در معانی «به»، «برای» و... کاربرد فراوانی ـ داشته است. مثلاً در تاریخ بیهقی می‌خوانیم: جانبی را خللی افتاده بود (ج ۱، ص ۵): به جانبی خللی افتاده بود.
مثال‌های دیگر:
ـ همه قصّه‌ی خویش موسیٰ را بگفتند. (بلعمی ۱، ص ۴۹۶ به نقل از دستور تاریخی زبان فارسی، ص ۲۴۹): همه قصّه خویش به موسیٰ بگفتند.
ـ حسن مؤدب را فرمود تا بنوشت. (اسرار، ص ۱۰ به نقل از همان): به حسن مؤدب فرمود تا بنوشت.

بنابراین، پیش‌نهاد می‌شود «جمله‌های چهارجزئی دو مفعولی»، از انواع تقسیم‌بندی‌های اجزای جمله‌های ساده حذف شوند و به عنوان یکی از زیرمجموعه‌های «جمله‌های چهارجزئی گذرا به مفعول و متمّم» مطرح گردند.

منابع و مآخذ
۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات مهتاب، چاپ پنجم، ج ۱، ۱۳۷۵
۲. خانلری، پرویز، دستور تاریخی زبان فارسی، به کوشش عفت مستشارنیا، انتشارات توس، چاپ سوم ۱۳۷۲
۳. حق‌شناس، علی‌محمد و دیگران، زبان فارسی(۲) مقطع متوسطه، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ هشتم ۱۳۸۴
۴. ـــــ، زبان فارسی(۳) مقطع متوسطه (ویژه‌ی رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی)، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ هفتم ۱۳۸۴
۵. ـــــ، زبان فارسی(۳) شاخه‌ی نظری به استثنای رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ هفتم ۱۳۸۴

معلمان شاعر و نویسنده

ساره کفایی (۱۳۵۱ ـ سعدآباد بوشهر) کارشناس ارشد جغرافیای روستایی از دانشگاه شهید بهشتی تهران است و هم‌اکنون در دبیرستان‌های سعدآباد مشغول تدریس است. در نوجوانی به شعر روی آورد و در قالب‌های نو و کهنه شعر می‌گوید. از اشعار اوست:

سکوت باغ

رد تو تا پرنده تا درخت
تا ستاره‌ی بدون بام بود
بعد از آن هرچه بود یا نبود
در سپیدی مدام بود
بعد تو مردن پرنده‌ها
نشانه‌ی سکوت باغ‌هاست
تازه این تمام درد نیست
سکوت باغ
ابتدای حمله‌ی کلاغ‌هاست

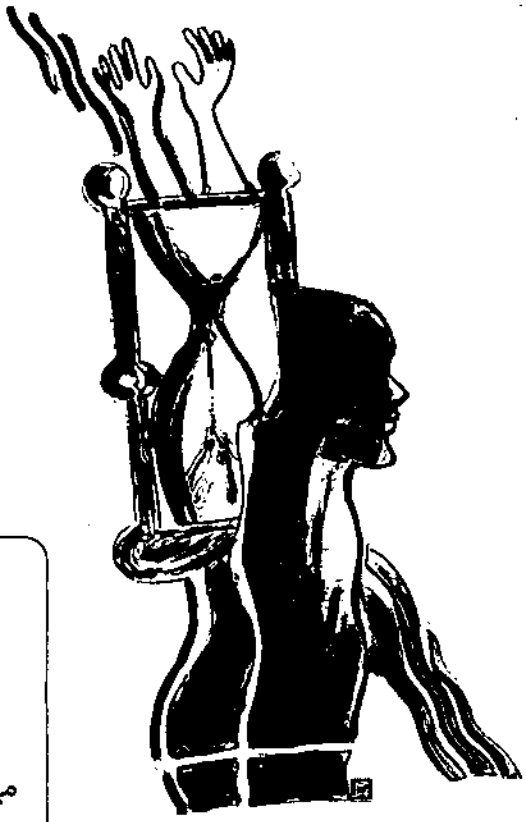
خیال دیگر

ای تو تافته، از همه جدا شده
نه برای جادوان آن دو چشم آتشین
نه برای گیسوان روی شانه‌ات رها شده
نه برای نقطه‌ی سیاه گوشه‌ی لبت
نه برای آن بلند قامت دو تا شده
نه نه آمده نه رفته خاطری
نه خیال دیگری برای من خدا شده
ای نشسته روبه‌روی آینه
ولی زلال‌تر
آمده از انتهای کوچه‌ی بهشت
اندکی محال‌تر
در فضای پرکشیدنت
فرشته هم شکسته بال‌تر
با تو روز من چه روز دیگری است
شعر من در انتظار یک هنوز دیگری است

بهار

محمد رشیدی بناب

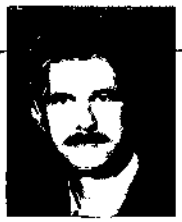
فصل بهار آمد و گل خنده کرد
شور و طرب خاطره‌ها زنده کرد
باغ و چمن زینت احسان گرفت
دشت و دمن لاله‌ی فرخنده کرد
باد صبا هوی جوانی بداد
لشکر دی سوز خزان رنده کرد
سیر زمان سردی بهمن ببرد
عدل زمان گرمی آینده کرد
رعد گهربار نظارت کنان
حاصل خود گوهر رخشنده کرد
بارش نیسان، همه را نقره داد
نرگس آن حکمت داننده کرد
چشمه‌ی حق خیزش خندانه زد
جنبش جان در رگ جنبنده کرد
خاک سیاهش دم عیسیٰ دمید
عطر جنان هر طرف افکنده کرد
جوی جوان دامن صحرا برید
رود روان جوشش زاینده کرد
حکم ازل گلشن میعاد را
بار دگر ثابت پاینده کرد
بلبلی آنجاست رشیدی سکوت
سال و مکان را همه زیبنده کرد



فرزانه اردکانی (۱۳۴۶): دبیر شیمی دبیرستان‌های فلاورجان استان اصفهان است. وی از سال ۱۳۶۸ به شعر روی آورد و تا سال ۱۳۷۳ ادامه داد. به قالب‌های سنتی شعر می‌گوید. از اوست:

حسرت

عمری بگذشت از من در مستی و هشیاری
روزم همه مستی بود، شب‌ها همه بیداری
دوران شبابم رفت، پیرانه‌سرم آمد
افسوس ندانستم رسم و ره بیداری
عشق آمد و دستی زد بر قفل دل ریشم
بی‌پرده گشودم در بر شاهد بازاری
گنجینه‌ی دل دادم در دست بتی عیّار
ای وای ندانستم آئین خریداری
گنجینه‌ام از کف رفت، بی‌دل شده‌ام یاران
وقت است که دریابید این کشته‌ی طرّاری
عمری بگذشت از من در حسرت هشیاری
شادی و شبابم رفت در راه وفاداری

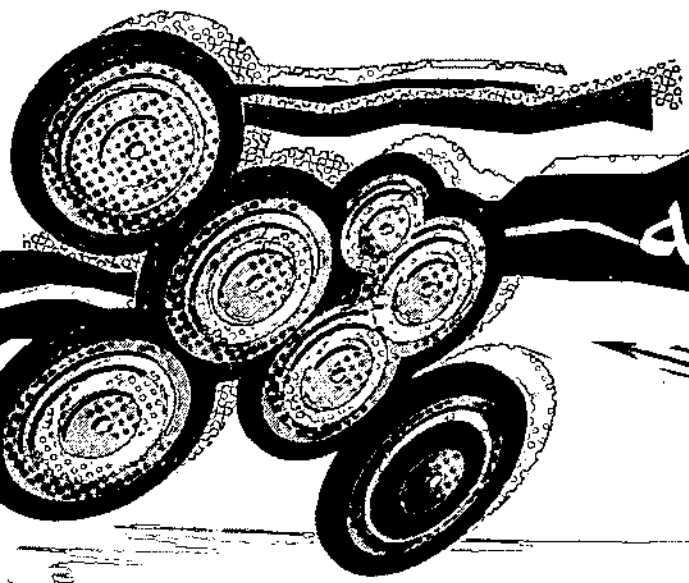


قصیده‌ای از علی‌اصغر فیروزنیا- بجنورد

مهر میهن

با یاد شاعر بزرگ معاصر ـ امید

تو را شهر ایران به جان دوست دارم
هم آن آذر آبادگان دوست دارم
فزونت من از این جهان دوست دارم
زهی طاق بستان که همتاش نبّود
منّت ای به پا مانده از عهد اشکان
کنار چنان آبدان دوست دارم
بر و بوم گیو و گَوان دوست دارم
خوشا خطّه‌ی پیر ما، خواجه حافظ
یکایک دلیران تو ـ همچو آرش
صفاهان نصف جهان دوست دارم
که بنهاد جان در کمان دوست دارم
نه تنها ارس تا سر خست ستایم
تو را خار چشم گجستک انیران
کز اهواز تا زاهدان دوست دارم
گل خون اسیاوشان دوست دارم
کمند کویر و شکنج خلیجت
هر آن نقش برجسته چون نقش رستم
ز هر سو کران تا کران دوست دارم
که در سینه داری نهان دوست دارم
بزرگ آن خدا کافریدست شادی
شکوه تماشایی قلّه‌هایت
چه نوروز و چه مهرگان دوست دارم
چو دامان گلپوش آن دوست دارم
نوای نی سوته‌دل عاشقانت
نسیم دل‌انگیز و جان‌بخش جنگل
هماهنگ با عودشان دوست دارم
که برخیزد از گلستان دوست دارم
هم این پای بازی و چوبینه‌ات را
گهرهای رخشنده‌ی رود اترک
هم آن چوخه‌ی پهلوان دوست دارم
که ریزد به مازندران دوست دارم
هم آن کُرد و تازی و این پارسی گو
خنک دره‌های شمال خراسان
هم این تُرک و آن تُرکمان دوست دارم
غروب غمین عُمان دوست دارم
مرا مهر میهن دهد روشنایی
هم این واپسین شعله‌ی ایزدی، یزد
من این مهر ایمان‌نشان دوست دارم



یک تیر و چند نشانه

چکیده :

آن چه می‌خوانید برداشت‌هایی گاه متفاوت با «بیاموزیم»های کتاب‌های فارسی دبیرستان و با کتاب‌های دستورزبان قدیم و جدید است که صرفاً با تکیه بر زبان‌شناختی به‌دست آمده است. نویسنده در این مقاله جایگاه جمع‌های مکسر، صفت‌های تفضیلی و عالی (و قبلاًله‌وعلیه) را با چنین دیدگاهی بررسی کرده است. دیدگاه دیگر که مربوط به «بیاموزیم»ها و کتاب‌های دستور زبان و لغت‌نامه‌هاست این است که کلمات و اصطلاحات و قالب‌های عربی رایج در فارسی جایگاه تاریخی و فرهنگی و مذهبی ریشه‌داری دارند و لازم است نحوه‌ی کاربرد آن‌ها به موازات کاربرد زبان فارسی مورد توجه قرار گیرد (مثلاً به کار بردن کلمات والدین، توأمان، ابوی و...). تأکید به پاسداری از زبان عربی در قانون اساسی جمهوری اسلامی و تدریس آن در کلیه‌ی دوره‌های راهنمایی و متوسطه از بعد از انقلاب، بستر و زمینه‌ساز این دیدگاه است و دانش‌آموزان به خوبی می‌توانند با ظرافت‌های عربی رایج در فارسی آشنا شوند و این واقعیتی است که بیش و کم از دید زبان‌شناسی امروز دور مانده است. اینک در انتظار تحلیل‌های بعدیِ این مباحث از سوی شما دبیران و صاحب‌نظران از هر دو دیدگاه هستیم و یافته‌های ارسالی شما بی‌شک مورد استقبال خوانندگان مجله قرار خواهد گرفت.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۵۸
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۳
◆ تابستان ۱۳۸۶

کلید واژه‌ها: جمله‌ی ساده، گذرا به دو مفعول، گذرا به مفعول و متمم، نقش‌نمای متمم

مقدمه

در این مقاله سعی خواهد شد چند «بیاموزیم» را با یک واقعیت زبانی که در مقاله‌ی قبلی با عنوان «تحلیل زبان‌شناختی علیه وله» مطرح شد، مورد نقد و تحلیل قرار دهم. نگارنده صرفاً از دیدگاه زبان‌شناختی به نقد و تحلیل آن‌ها می‌پردازد نه از منظر نگارشی و ادبی. شاید نتایج به‌دست آمده بر خلاف گذشته‌ی زبان و عقاید بزرگان علم و ادب باشد. اما، با تمام احترامی که برای آن‌ها قایلیم، دانستن این نکته لازم و ضروری است که وظیفه‌ی زبان‌شناسی همزمانی، توصیف، توجیه و تبیین پدیده‌ها و واقعیت‌های زبانی گویش گفتاری معیار امروزی است، بدون آن‌که بخواهد تغییر یا مانعی در این پدیده‌ها و واقعیت‌های زبانی ایجاد کند.

۱. تحلیل زبان‌شناختی جمع‌های مکسر

۱-۱ طرح مسئله

بیاموزیم زبان‌های فارسی «۱»، ص ۷۶، کاربرد نشانه‌ی جمع فارسی «ها» را با جمع مکسر عربی نادرست می‌داند اما معتقد است بعضی از جمله‌های مکسر عربی با معنی مفرد در زبان فارسی به‌کار می‌روند. مانند طلبه (جمع طالب) عمله، اسلحه و... [در نتیجه دوباره جمع بستن آن‌ها با نشانه‌ی جمع فارسی، صحیح است.]

* خسرو عباسی؛ (متولد ۱۳۴۹، ساری)
دارای مدرک کارشناسی زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه اراک و مدرک کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی از دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی و مدرس زبان و ادبیات فارسی در شهرستان ساری و مراکز دانشگاهی است.

به اعتقاد آن ها می توانیم به جای بعضی از جمع های مکسر، مفرد آن ها را همراه با نشانه ی جمع فارسی «ها» به کار ببریم؛ مانند «خبرها» و «کتاب ها» به جای «اخبار» و «کتب» و...

۲-۱ طرح سؤال

با طرح سؤالاتی به نقد و تحلیل این بیاموزیم می پردازم:

الف ـ گویشوران زبان با کدام نشانه ی صوری که منطبق با قواعد جمع فارسی باشد، جمع های مکسر عربی را تشخیص دهند؟

ب ـ با کدام ملاک و معیار مشخص می شود که بعضی از جمع های مکسر در زبان فارسی معنی مفرد و بعضی ها معنی جمع دارند؟

۳-۱ پیشینه ی مطالعات

به اعتقاد «بهار» ممکن است قومی، به ضرورت های اجتماعی و یا عوامل دیگر، لغاتی را از قوم دیگر وام بگیرد، صورت اصلی و حقیقی آن را حفظ کند ولیکن آن را مطیع قواعد صرف و نحو خود نماید و مانند لغات ملی با آن ها رفتار کند. چنان که در قرون اولیه ی اسلام نویسندگان ایرانی با لغات عربی بیش تر چنین کردند. به اعتقاد وی صورت و تلفظ را کم تر تغییر دادند ولی در بخش معنا و صرف و نحو تغییراتی ایجاد نمودند... افزودن نشانه های جمع فارسی به جمع های عربی؛ مانند «عجایب ها»، «منازل ها»، «ملوکان» و... که از نوع تغییرات صرفی و نحوی است.

۱. بیابان در نورد و کوه بگذار
منازل ها بکوب و راه بگسل
(منوچهری)

به اعتقاد وی ایرانیان میل نداشته اند صیغه ی جمع عربی را که در این لغت ها بوده است جمع بشناسند و برای این که معنی آن را درست بفهمانند، نشانه ی جمع فارسی نیز بر آن افزوده اند. وی هم چنین معتقد است که مفرد جمع های مکسر نیز با نشانه ی جمع فارسی به کار می رفتند. (سبک شناسی بهار، ج ۱، ص ۲۵۲)

«معین» نیز معتقد است نویسندگان و گویندگان پیشین، برای تصرف در کلمات مستعار، جمع های عربی را به سیاق فارسی مجدداً جمع بسته اند (مفرد و جمع، ص ۸۱) به اعتقاد وی فارسی زبانان این گونه جمع ها را در معنای مفرد استعمال کرده اند.

۲. حوران بهشتی را دوزخ بود
اعراف (سعدی) (همان، ۷۷)

خانلری نیز معتقد است در آثاری که از اواخر قرن چهارم تا اواخر قرن پنجم باقی مانده است موارد بسیار یافت می شود که جمع های مکسر را در حکم مفرد گرفته و بار دیگر با نشانه های فارسی جمع بسته اند. این گونه استعمال در متون قدیم تر فراوان تر است و به تدریج از تعداد آن ها کاسته می شود.

۳. بر همه ی اطراف ها مردمان را برگماشت. (طبری) (دستور زبان خانلری، ص ۱۰۰)

نجفی معتقد است هرگاه کلمه ای به صیغه ی جمع باشد قاعدتاً نباید آن را دوباره جمع بست اما در موارد متعددی از این قاعده عدول شده است. به اعتقاد وی در قدیم بسیاری از جمع های مکسر عربی را در فارسی، مجدداً به «ها» یا «ان» و ندرتاً به «ات» جمع می بستند. مهم ترین آن ها عبارت اند از: آمال ها، ارکان ها، حروف ها و... این جریان در چند قرن اخیر نیز تداوم یافت اما در طی یک قرن گذشته، سستی گرفت. وی نتیجه می گیرد جمع جمع در مواردی که ذکر شد درست است اما بهتر است جز به ضرورت از استعمال آن ها خودداری شود. (غلط ننویسیم، ص ۱۴۰)

۴-۱ بررسی و تحلیل

همان طوری که مؤلفین محترم در زبان فارسی (۳) در درس اول بدان اشاره نمودند و در مقاله ی قبلی نیز با عنوان «تحلیل زبان شناختی علیه وله» مطرح گردید، در هر زبانی قواعد خاصی در تمام بخش های آن، حاکم است. این قواعد نه تنها در مورد ساخت واحدهای زبانی خود، بلکه در مورد هر واحد زبانیِ زبان مبدأ، که وارد زبان مقصد

می‌شود در حکم صافی و فیلترهایی هستند که بر ساخت این واحدها نظارت دارد تا خود را با قوانین و قواعد زبان مقصد وفق دهد.

به اعتقاد میرعمادی این قواعد زبانی در ذهن گویشوران زبان وجود دارد، هر گویشوری بدون آگاهی و شناخت از این قواعد، آن‌ها را برای ساخت واحدهای زبانی به کار می‌گیرد. یکی از اهداف زبان‌شناسی نوین دست‌یابی، شناخت و توصیف این قواعد است (نحو زبان فارسی، ص۶)

یکی از این قواعد، قواعد هم‌نشینی است که در مورد ساخت جمع فارسی این چنین حکم می‌کند:

اسم/ضمیر + {ها، ان، ات، ون، ین} مفرد و جمع و (سیر زبان‌شناسی، ص۱۴۴)

حال اگر هر واژه ی قرضی چنین نشانه‌ی جمعی نداشته باشد طبق قواعد زبان ما در حکم یک واژه‌ی مفرد محسوب می‌شود و طبیعتاً مثل واژه‌های مفرد فارسی با نشانه‌های جمع فارسی، جمع بسته می‌شود.

جمع‌های مکسر، به دلیل نداشتن نشانه‌های صوری قابل تفکیک برای اهل زبان، در حکم یک واژه‌ی مفرد محسوب می‌شود و به همین دلیل به طور طبیعی با نشانه‌ی جمع فارسی دوباره جمع بسته می‌شود.

اهل زبان با دانستن جمع بودن یک واژه، آن را دوباره جمع نمی‌بندد وگرنه این اتفاق می‌بایست در مورد دیگر جمع‌های نشانه‌دار عربی (دارای تکواژ جمع) صورت می‌گرفت. اما این گونه نشد و یا به ندرت اتفاق افتاد.

معمولاً واژه‌های بیگانه در بدو ورود به زبان وام‌گیرنده خود را بیش‌تر با قواعد آن زبان انطباق می‌دهند اما سیر نفوذ فراوان آن‌ها یا دخالت آگاهانه و آموزش مستقیم، روند طبیعی انطباق را مختل می‌کند. در مورد جمع‌های مکسر (همان طوری که بهار و نجفی اشاره نمودند (← پیشینه‌ی مطالعات) چنین اتفاقی افتاد. در بدو ورود، جمع‌های مکسر دوباره با نشانه‌های جمع فارسی جمع بسته می‌شدند، اما دخالت آگاهانه و آموزش در طی زمان موجب تغییر در این روند طبیعی گردید. شاید به این دلیل (و دلایل احتمالی دیگر که نیاز به مطالعه و بررسی تاریخی دارد) مفرد بودن بعضی از جمع‌های مکسر و مطلق (ساده) بودن بعضی از صفت‌های تفضیلی عربی دستخوش تغییر شد.

اما این وضعیت برای دیگر نشانه‌های جمع عربی از قبیل: «ات»، «ین»، «ون» که دارای نشانه‌های صوری قابل تفکیک‌اند متفاوت است و احتمال این‌که دوباره با نشانه‌های جمع فارسی جمع بسته شوند بسیار ضعیف است. حتی این نشانه‌ها را با واژه‌های فارسی نیز به‌کار می‌برند.

ادیت موراچیک (Edith Moravcsik) چند قاعده‌ی جهانی در مورد وام‌گیری مطرح نموده است. (که فقط به دو مورد اشاره می‌شود)

الف) تا چند واژه‌ی قاموسی (Lexical items) قرض گرفته نشود، تکواژ دستوری (Grammatical morphemes) قرض گرفته نمی‌شود.

ب) تکواژ وابسته تنها به صورت بخشی از یک واژه ی کامل قرض گرفته می‌شود. بعد از قرض‌گیری یک واژه ی کامل، تکواژ وابسته را از آن جدا می‌کنیم، سپس آن را به واژه‌ی بومی اضافه می‌افزاییم.

(تراسک، ۳۱۴: ۱۹۱۷)

سیر نفوذ واژه‌های فراوان عربی در زبان فارسی موجب وام‌گیری تکواژهای دستوری جمع «ات»، «ین» و «ون» گردید.

۵-۱ نتیجه‌گیری

نداشتن نشانه‌ی صوری قابل تفکیک برای جمع‌های مکسر عربی و انطباق آن‌ها با قواعد زبان فارسی، عامل اصلی استعمال آن‌ها در مفهوم مفرد و افزودن نشانه‌های جمع فارسی به آن‌ها گردید. از طرف دیگر دخالت آگاهانه و آموزش مستقیم و عوامل دیگر، موجب تغییر در این فرایند طبیعی گردید. این تنوع کاربرد جمع‌های مکسر در مفهوم مفرد و جمع در دوره‌های مختلف، ملاک تشخیص مفرد یا جمع بودن آن‌ها را نیز در زبان فارسی با دشواری مواجه ساخته است.

۲. تحلیل زبان‌شناختی صفت‌های تفضیلی عربی

۲-۱ طرح مسئله

مؤلفین محترم، در بیاموزیم زبان فارسی (۱) ۳، کاربرد «تر» نشانه‌ی تفضیلی را با صفت‌های تفضیلی عربی بر وزن «اَفْعَل»، نادرست می‌دانند و معتقدند چنین صفت‌هایی باید با همان شکل اصلی خود در فارسی به کار گرفته شوند.

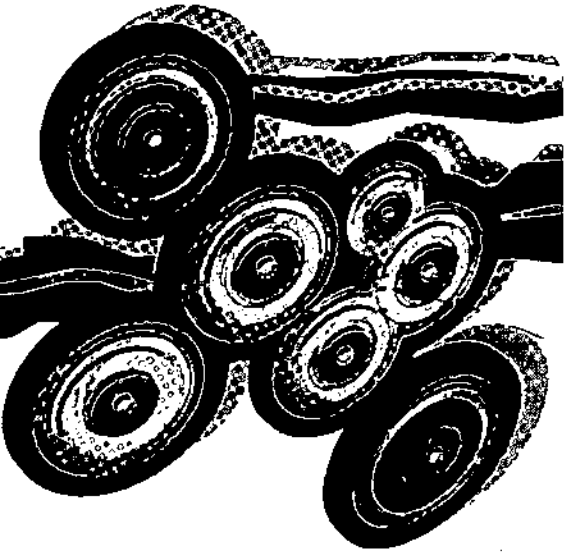
البته بعضی صفت‌های تفضیلی از قبیل اولی و... را مستثنا دانستند.

۲-۲ طرح سؤال

با طرح سؤالاتی همانند سؤالات مطرح شده برای جمع مکسر به نقد و تحلیل این «بیاموزیم» می‌پردازم:

الف ـ اهل زبان با کدام نشانه‌ی صوری که منطبق با قواعد تفضیلی زبان فارسی باشد، صفت‌های تفضیلی عربی را تشخیص دهند؟

ب ـ با کدام ملاک و معیار تشخیص



داده شود که بعضی از صفت های تفضیلی عربی در زبان فارسی صفت مطلق و بعضی ها صفت تفضیلی اند؟

پ) آیا می توان آن ها را در همان جایگاه صفت های تفضیلی و عالی فارسی به کار برد که از نظر اهل زبان جمله ی دستوری تولید شود؟

۳-۲ روش و ابزار گردآوری نمونه ها

در این پژوهش برای گردآوری نمونه ها هم از روش کتابخانه ای و هم از روش میدانی بهره گرفته شد.

نکته بعدی آن که نگارنده فقط صفت های تفضیلی عربی را که در عبارت ها یا ترکیب های فارسی به کار رفته اند، مورد توجه قرار داد نه صفت هایی که در دو فرهنگ «لغت نامه ی دهخدا و فرهنگ معین» نمونه ی کابردی برای آن ها ارائه نشد.

۴-۲ پیشینه ی مطالعات

در اکثر کتاب های دستور سنتی توجهی به کاربرد نشانه های تفضیلی و عالی فارسی با صفت های تفضیلی عربی نشده است. آنان اکثر به این نکته بسنده کرده اند که تفضیل عربی بر وزن «اَفْعَل» به جای صفت های تفضیلی و عالی فارسی در زبان فارسی کاربرد دارد. نگارنده فقط به دو دیدگاهی که در این مورد نکاتی مطرح نمودند، اشاره می کند.

به اعتقاد خانلری صفت های عربی را که در بر وزن «افعل تفضیل» است، نمی توان با پسوندهای «تر» و «ترین» آورد. پس کلماتی مانند: ارشدتر، اکبرتر، اصلح تر غلط است. (دستور زبان خانلری، ص۱۹۱)

«شعار» در دیدگاهی مخالف، افزودن پسوند «تر» به صفت های تفضیلی عربی (مانند اولی تر، اقرب تر و...) و نشانه ی جمع به جمع های مکسر (مانند کتب ها، منازل ها، طلبه ها و...) یا افزودن پسوند کامل به اسم مکان عربی (مانند منزلگاه، میعادگاه و...) را منطقی می داند و این گونه توجیه می کند که کلمه بر اثر کثرت استعمال از حیث دلالت و مفهوم، ضعیف و نارسا می شود و افزودن پسوند این نقص را ترمیم می کند. (پژوهش در دستور، ص۵۴)

۵-۲ بررسی و تحلیل

همان طوری که در بخش (← ۴-۱) در مورد جمع های مکسر اشاره شد، قواعد ساخت و ترکیب واحدهای زبانی هر زبانی با زبان دیگر متفاوت است.

در مقدمه ی کتاب های زبان فارسی متوسطه، در بخش سخنی با «دبیران محترم و دانش آموزان عزیز» به این نکته اشاره شد که هر زبانی قواعد ویژه ی خود را دارد و نمی توان قواعد زبان های دیگر را بر آن تحمیل کرد. اگر قرار باشد درستی یا نادرستی کاربرد یا تلفظ واحدهای زبانی قرضی را با زبان مبدأ آن بسنجیم، پس تمام زبان های دنیا پر از غلط و اشتباه است! اما می دانیم چنین تحلیلی هرگز درست نیست. همان طور که می دانیم قواعد ساخت صفت تفضیلی و عالی فارسی به شرح زیر است:

صفت تفضیلی (برتر)؛ که به وسیله ی آن، موصوفی را در صفتی مشترک با یک یا چند موصوف دیگر می سنجیم و آن را بر موصوف یا موصوف های دیگر برتری می دهیم و با افزودن «تر» به آخر صفت مطلق پدید می آید؛ باهوش (صفت مطلق) + تر (نشانه ی صفت تفضیلی)=باهوش تر (صفت تفضیلی) در نمونه ی زیر:

۴. علی از احمد باهوش تر است، یا علی باهوش تر از احمد است.

صفت عالی (برترین)؛ موصوفی را در صفتی مشترک، با همه ی موصوف های هم جنس می سنجد و آن را بر همگان برتری می دهد و با افزودن «ترین» به آخر صفت مطلق ساخته می شود. مانند بزرگ (صفت مطلق) + ترین (نشانه ی صفت عالی)= بزرگ ترین (صفت عالی) در نمونه ی زیر:

۵. تهران بزرگ ترین شهر ایران است. (احمدی گیوی و انوری، دستور زبان، ۱۵۹)

در حالی که در زبان عربی در حالت مذکر بر وزن «افْعَل» و در حالت مونث بر وزن «فُعْلی» است. اگر بعد از صفت (اسم) تفضیل، «مِنْ» باشد معنای صفت تفضیلی فارسی را می دهد؛ مانند نمونه ی زیر:

۶. علیٌ اکبَرُ مِنْ سعید (علی بزرگ تر از سعید است)

ولی اگر بدون مِنْ به کار رود معنای صفت عالی فارسی را خواهد داد؛ مانند نمونه ی زیر:

۷. اَعظمُ العباده اَجْراً اَخفیها (عظیم ترین عبادت ها از نظر اجر و پاداش، مخفی ترین آن هاست). (محمدی، زبان قرآن، ۱۸۸)

با مقایسه ی صفت های تفضیلی و عالی فارسی با صفت های تفضیلی عربی هیچ شباهت ساخت واژه ی (صرفی) میان آن ها مشاهده نمی شود.

نگارنده با بررسی و توجه به صفت تفضیلی عربی به کار رفته در زبان فارسی از گذشته تا کنون به این نتیجه ی فرعی دست یافت که می توان آن ها را در سه دسته کلی جای داد.

اول: بعضی از صفت های تفضیلی عربی کاربرد اسمی و اصطلاحی دارند؛ مانند اکبر، اصغر، اکرم، کبری، صغری، اعلم، احوط، اقوی، اقرب، ارشد و... که به عنوان اسامی انسان ها و اصطلاحات علمی و تخصصی کاربرد دارند. در حالی که چنین وضعیتی را نمی توان در مورد صفت های تفضیلی و عالی فارسی مشاهده نمود.

۸. «اکبر و اصغر» را دیدم.

۹. «مجتهد اعلم» را از سه راه می توان شناخت. (رساله ی حضرت امام)

دوم: تعداد بیش تری نیز به شکل صفت مطلق (ساده) در قالب یک ترکیب به کار می روند که می توان مدعی بود به واژه های مرکب تبدیل شدند، یا در حال تبدیل شدن هستند. به نظر نگارنده، در واقع چنین صفت هایی در این ترکیبات کارکرد یک صفت ساده دارند، نه نقش و وظیفه ی صفت تفضیلی، که موصوف را با یک یا چند فرد یا چیز می سنجد؛ مانند نمونه های زیر:

۱۰. «اکمل»، در «به نحو اکمل»

۱۱. «ارشد» در مقام ارشد، فرمانده ارشد، کارشناسی ارشد،

۱۲. «اشدّ» در اشدّ مجازات

۱۳. «اقل» در حدّاقل، اقل درجه

۱۴. «اقصی» در اقصی نقاط

۱۵. «احسن» در «به نحو احسن»

البته برای بعضی از این صفت ها مفهوم صفت تفضیلی و عالی قابل برداشت است اما کاملاً محدودیت کاربرد دارند. به عبارت دیگر مانند صفت های عالی فارسی در گروه های اسمی یا وصفی فعال نیستند؛ مانند نمونه های زیر:

۱۶. «اقصی» در اقصی (دورترین) نقاط که نمی توان اقصی شهرها یا اقصی مدارس گفت.

۱۷. «اسرع» دراسرع (سریعترین) وقت که نمی توان در (اسرع تلاش) یا (اسرع ساخت) به کار برد.

همین وضعیت در مورد صفت های تفضیلی مونث بر وزن فُعْلی نیز حاکم است؛ مانند:

۱۸. «سفلی» در عالم سفلی...

۱۹. «صغری» و «کبری» در مقدمه ی صغری، مقدمه ی کبری...

(مثال ها از لغت نامه ی دهخدا و فرهنگ معین)

سوم: دسته ای از صفت های تفضیلی عربی در زبان فارسی در حکم صفت ساده و گاهی قید به کار می روند که حتی با نشانه ی «تر و ترین» نیز کاربرد دارند، مانند نمونه های زیر:

۲۰. الف ـ تحمیدیّه ها، نمونه هایی اعلا(عالی) از فصاحت و بلاغت زبان فارسی به شمار می روند.

ب ـ بیایید! این جنس اعلاتر را بخرید.

۲۱. الف ـ اولاترین مکان برای دریافت کمک های مردمی، کمیته ی امداد است.

ب ـ خون، شهیدان را ز آب اولی تر است

این خطا از صد صواب اولی تر است (مولوی)

چند مورد از این صفت ها در فارسی نقش قیدی و صفت مبهم دارند؛ مانند نمونه های زیر:

۲۲. او اکثر کارهایش را به تنهایی انجام می دهد. (اکثر به معنی بیش تر است که قید مقدار است.)

۲۳. اغلب مردم، تلویزیون تماشا می کنند. یا مردم، اغلب تلویزیون تماشا می کنند.

اما بخش دیگری از آن ها در جایگاه مشترک صفت مطلق و صفت تفضیلی فارسی به کار می روند؛ به عبارت دیگر هم مفهوم صفت ساده و هم مفهوم صفت تفضیلی از آن ها قابل برداشت است؛ مانند نمونه های زیر:

۲۴. باید کاندیدای اصلح (شایسته یا شایسته تر) را انتخاب کرد.

۲۵. اصلح (شایسته یا شایسته تر) آن است که سخنان موافق و مخالف ـ هر دو ـ را بشنویم.

اما چنین صفت هایی در جایگاه اصلی صفت تفضیلی دارای متمم «ازی» به کار نمی روند. منظور از جایگاه اصلی صفت تفضیلی آن است که جایگزینی صفت ساده و عالی به جای آن (صفت تفضیلی) موجب نادستوری شدن جمله می گردد یاحداقل تولید نمی شود. (نشانه ی ستاره، نماد نادستوری بودن و علامت سؤال قبل از جمله، نماد تولید نشدن یا نادستوری بودن است.) مانند نمونه ی زیر:

۲۶. کدام فلسفه ی مدیریتی، ارجح از دیگری است.

نتایج حاصل از این بررسی تاریخی به شرح زیر است:

۱. تمام صفت های تفضیلی عربی، در زبان فارسی محدودیت کاربرد و کارکرد خاصی (جدای از زبان عربی) در زبان فارسی دارند. در واقع صاحب شناس نامه ی جدید در زبان فارسی شدند.

۲. تمام صفت های تفضیلی عربی، به جز چند مورد استثنایی، نقش و کارکرد صفت تفضیلی و عالی فارسی را

ندارند، بلکه جهت پر کردن خلأ واژگانی به کار گرفته شدند. به بیان دیگر در قالب اسامی و اصطلاحات و ترکیبات کنایی و... در فارسی فعال‌اند.

۳. تعداد اندکی از صفت‌های تفضیلی عربی در فارسی کارکرد صفت بیانی ساده دارند. اما به همان اندازه که در جایگاه صفت‌های تفضیلی و عالی فارسی برای برتری موصوفی بر موصوف یا موصوف‌های دیگر به کار نمی‌روند به همان اندازه به عنوان صفت بیانی ساده با نشانه‌های «تر و ترین» نیز به کار نمی‌روند. و این شاید دلیلی بر اثبات نتایج به‌دست آمده‌ی یک و دو باشد.

حال برای تأیید و اثبات این مدعا که صفت‌های تفضیلی عربی کارکرد و کاربردی مانند صفت تفضیلی و عالی فارسی در زبان فارسی ندارند و هر کدام از این صفت‌ها صاحب شناس‌نامه‌ی جدید در زبان فارسی شدند، به توضیح زیر توجه کنید. با مقایسه‌ی عبارت‌های امروزی دارای صفت تفضیلی و عالی فارسی و معادل عربی آن‌ها خواهیم دید که کاربرد صفت‌های تفضیلی عربی در جایگاه اصلی صفت تفضیلی و عالی فارسی منجر به نادستوری شدن عبارت‌ها می‌گردد یا حداقل چنین عبارت‌هایی تولید نمی‌شود.

نمونه‌های (۳۱-۳۰) نشانگر آن است که صفت‌های تفضیلی عربی کارکرد و کاربردی مانند صفت تفضیلی در زبان فارسی ندارند:

۳۰. علی از سعید بزرگ‌تر است.

* علی از سعید اکبر (ارشد) است.

۳۱. علی بزرگ‌تر از سعید است.

* علی اکبر (ارشد) از سعید است.

اما در نمونه‌ی (۳۲)، هرچند شباهتی از لحاظ جایگاه قرار گرفتن در گروه اسمی میان صفت‌های تفضیلی عربی و صفت‌های عالی فارسی مشاهده می‌شود، اما به علت این که صفت‌های تفضیلی عربی کارکرد و کاربردی مانند صفت‌های عالی فارسی ندارند موجب نادستوری شدن جمله‌های دارای صفت‌های تفضیلی عربی گردیده است.

۳۲. الف ـ عظیم‌ترین عبادت‌ها از نظر اجر و پاداش، مخفی‌ترین آن‌هاست.

مقایسه‌ی بعدی در مورد تأیید و اثبات این ادعا که صفت‌های تفضیلی عربی دارای محدودیت کاربرد و کارکرد خاصی در زبان فارسی‌اند و در واقع در موقعیت‌های خاصی در هم‌نشینی با بعضی از واژه‌ها ظاهر می‌شوند، صورت می‌گیرد.

۳۳. الف ـ نماینده‌ی اصلح (نماینده‌ی شایسته) داریم اما عمل اصلح یا سخن اصلح نداریم.

۶ـ۲ نتایج و پیشنهادها

اول: هیچ نشانه‌ی صوری برای تشخیص صفت‌های تفضیلی عربی که منطبق با قواعد صفت تفضیلی ساز زبان فارسی باشد، وجود ندارد. چون اهل زبان هیچ نشانه‌ی صوری قابل تفکیک دالّ بر صفت تفضیلی بودن، در آن‌ها نمی‌یابند، آن‌ها را در حکم صفت مطلق می‌دانند در نتیجه افزودن «تر و ترین» به آن‌ها درحالت تفضیلی و عالی فرایندی کاملاً طبیعی است.

چنین فرایندی ممکن است که در طول تحول تاریخی یک زبان نیز اتفاق بیفتد. در فارسی دری بعضی از پسوندهای صفت تفضیلی و عالی دوره‌ی میانه و باستان رواج عام یافته

دفتر انتشارات کمک آموزشی

آشنایی با مجله های رشد

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

مجله های دانش‌آموزی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی ـ منتشر می شوند):

- رشد کودک (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه‌ی اول دوره‌ی ابتدایی)
- رشد نوآموز (برای دانش‌آموزان پایه های دوم و سوم دوره‌ی ابتدایی)
- رشد دانش آموز (برای دانش آموزان پایه های چهارم و پنجم دوره‌ی ابتدایی).
- رشد نوجوان (برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی).
- رشد جوان (برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه).

مجله های عمومی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

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

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

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

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

- نشانی: تهران، خیابان ایرانشهرشمالی، ساختمان شماره۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۸، دفتر انتشارات کمک آموزشی.

تلفن و نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸

است اما بعضی از این پسوندها به طور کامل متروک شدند و در حکم پسوندهای مرده در آمدند، در نتیجه اهل زبان چگونگی ساخت آن ها را فراموش کردند.

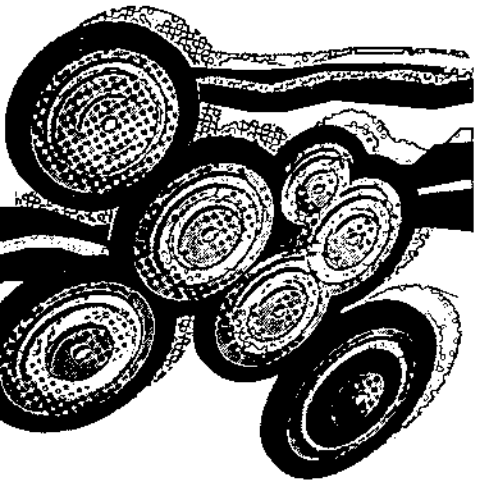
(ناتل خانلری، دستور زبان، صص ۱۴۷ـ۱۴۳)

دوم: در بیش تر موارد صفت های تفضیلی عربی به کار رفته در نمونه های فارسی، کارکرد و کاربرد صفت های تفضیلی و عالی فارسی ندارند؛ در نتیجه کاربرد صفت تفضیلی یا عالی فارسی به جای آن ها منجر به نادستوری شدن جمله می گردد، یا حداقل تولید نمی شوند.

سوم: در محدود مواردی می توان از صفت های تفضیلی عربی، مفهوم صفت تفضیلی یا عالی برداشت کرد، اما تمام آن ها دارای محدودیت کاربرد در زبان فارسی اند و در موقعیت های خاصی در هم نشینی با بعضی از واژه ها ظاهر می شوند. به عبارت دیگر مانند صفت های تفضیلی یا عالی فارسی در گروه های اسمی یا وصفی فعال نیستند. در نتیجه به کارگیری آن ها به جای صفت های تفضیلی و عالی فارسی منجر به نادستوری شدن جمله می گردد، یاحداقل تولید نمی شوند.

چهارم: القای این که صفت های تفضیلی عربی را به عنوان صفت تفضیلی بپذیریم با روح قوانین و قواعد زبان فارسی و هم با اهداف کتاب و هم به این دلیل که زبان فارسی تحت نفوذ قواعد صرفی و نحوی زبان عربی قرار نگیرد، ناسازگار است. زیرا صفت های تفضیلی عربی در گویش گفتاری و نوشتاری معیار امروزی و هم چنین در فارسی نوشتاری کتاب های درسی در جایگاه ویژه ی صفت تفضیلی فارسی مشاهده نشدند.

پنجم: به نظر نگارنده اطلاق نام



صفت تفضیلی به چنین واژه هایی با توجه به کارکرد متنوع آن ها در زبان فارسی، و به کار نرفتنشان درجایگاه ویژه ی صفت های تفضیلی فارسی، مناسب نیست. با توجه به نتایج به دست آمده، انتخاب عنوان «صفت به جای «صفت تفضیلی» مناسب تر می نماید.

منابع و مآخذ

۱. احمدی گیوی، حسن و انوری، حسن، دستور زبان فارسی، تهران، فاطمی، ج دوم، ۱۳۶۸
۲. بهار، محمدتقی، سبک شناسی (تاریخ تطور نثر فارسی)، تهران، امیرکبیر، جلد اول، ۱۳۶۹
۳. شعار، جعفر، پژوهشی در دستور فارسی، تهران، دانشگاه تربیت معلم، ۱۳۵۵
۴. غلامعلی زاده، خسرو، ساخت زبان فارسی، تهران، احیا کتاب، ۱۳۷۷
۵. محمدی، حمید، زبان قرآن (علم صرف)، تهران، نور، جلد اول، ۱۳۶۸
۶. مشکوة الدینی، مهدی، سیر زبان شناسی، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۹
۷. معین، محمد، مفرد و جمع، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹
۸. میرعمادی، سیدعلی، نحو زبان فارسی (بر پایه ی نظریه ی حاکمیت و مرجع گزینی)، تهران، سمت، ۱۳۷۶
۹. ناتل خانلری، پرویز، دستور زبان فارسی، تهران، توس، ۱۳۷۰
۱۰. ------، تاریخ زبان فارسی، جلد سوم، تهران، سیمرغ، ۱۳۷۴
۱۱. نجفی، ابوالحسن، غلط ننویسیم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ نهم، ۱۳۷۸
12.Trask. R.L, Historical Linguistics, London, by Arnold (P.P314)1917

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط

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

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

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

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

.....

پلاک: ..... کدپستی: .....

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

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی مشترکین ۱۶۵۹۵/۱۱۱

نشانی اینترنتی: www.roshdmag.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 است.
- برای هر عنوان مجله برگ اشتراک جداگانه تکمیل و ارسال کنید (تصویر برگ اشتراک نیز مورد قبول است).

فراخوان چهارمین جشنواره عکس رشد

عکس رشد

بخش بزرگسال
(۱۸ سال به بالا)

نشانی دبیرخانه‌ی جشنواره‌ی عکس رشد:
تهران ـ صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۳۳۳۱، تلفن: ۸۸۳۰۵۷۷۲

به یاری نقش‌آفرین هستی و پروردگار تصاویر متنوع دنیا، دفتر انتشارات کمک‌آموزشی چهارمین دوره‌ی «جشنواره‌ی عکس رشد» را برگزار می‌کند.

۱. گرایش‌ها

۱ـ۱. مدرسه و زندگی (مدرسه‌ی من، خانه‌ی من، جریان زندگی در مدرسه، آموزش زیستن و باهم زیستن در مدرسه و...)

۱ـ۲. پرورش حس‌ها، باورها و رفتارهای دینی

۱ـ۳. محیط‌زیست کشورم (زیبایی‌ها و نادیده‌های طبیعت ایران، خطرهایی که محیط‌زیست را تهدید می‌کند، درس‌هایی که از طبیعت می‌گیریم و...)

۱ـ۴. پرورش احساس تعلق و هویت دینی و ملی (جلوه‌های هویت دینی دانش‌آموزان، ظهور و بروز حس ایرانی بودن دانش‌آموزان، دانش‌آموزان و نمادهای دینی و ملی و...)

۱ـ۵. زندگی (هر لحظه‌ی زندگی رنگ و بو و طعم خاص خود را دارد. شکار لحظه‌های ویژه و متنوع زندگی، اهمیت زندگی کردن را به یادمان می‌آورد و زندگی کردن را به ما می‌آموزد.)

۲. جوایز

۲ـ۱. به نفر اول هر گرایش، تندیس جشنواره، دیپلم افتخار و چهار سکه‌ی تمام‌بهار آزادی اهدا خواهد شد.

۲ـ۲. کسانی که عکس‌هایشان رتبه‌ی دوم و سوم را به‌دست آورند، هر کدام لوح تقدیر و به ترتیب سه و دو سکه‌ی تمام بهار آزادی دریافت خواهند کرد.

۳. مقررات

۳ـ۱. مهلت ارسال آثار تا ۱۵ اردیبهشت ۱۳۸۶ است.

۳ـ۲. شرکت تمام عکاسان در این جشنواره آزاد است.

۳ـ۳. هر عکاس می‌تواند در هر گرایش حداکثر هفت عکس برای شرکت در جشنواره بفرستد.

۳ـ۴. طول عکس‌ها نباید کمتر از ۳۰ و بیش‌تر از ۴۵ سانتی‌متر باشد.

۳ـ۵. عکس‌های ترکیبی و ساخته شده با ابزار گرافیکی پذیرفته نخواهد شد.

۳ـ۶. هر عکاس با ارسال اثر، مالکیت خود را بر اثر و مسئولیت اصالت عکس و درستی اطلاعات مربوط به عکس را می‌پذیرد و در این زمینه هیچ‌گونه مسئولیتی بر عهده‌ی دبیرخانه‌ی جشنواره نخواهد بود.

۳ـ۷. به ازای هر عکسی که به نمایشگاه راه یابد، مبلغ ۲۰۰هزار ریال به عکاس پرداخت خواهد شد. گفتنی است این عکس‌ها باز فرستاده نخواهند شد.

۳ـ۸. دفتر انتشارات کمک‌آموزشی، نمایشگاهی با عکس‌های منتخب برگزار خواهد کرد و عکس‌ها را در تولیدات خود، با ذکر نام عکاس منتشر می‌کند.

۳ـ۹. در پایان جشنواره، مجموعه عکس‌های راه‌یافته به نمایشگاه در کتاب جشنواره به چاپ خواهند رسید.

۳ـ۱۰. آثاری که به نمایشگاه راه نیابند، حداکثر تا سه‌ماه پس از برگزاری نمایشگاه، به نشانی ارسال کننده پست خواهند شد.

۳ـ۱۱. شرکت کنندگان باید برگه‌ای شامل مشخصات خود همراه با عنوان گروه، گرایش، تاریخ و مکان عکاسی و عنوان عکس را پشت هر یک از عکس‌ها بچسبانند.

۳ـ۱۲. دبیرخانه ضمن به‌کار بردن نهایت کوشش خود برای حفظ و نگه‌داری عکس‌ها، هیچ‌گونه مسئولیتی در قبال آسیب‌دیدگی‌های ناشی از ارسال نامطلوب یا مشکلات پستی نمی‌پذیرد.

۳ـ۱۳. ارسال عکس برای دبیرخانه‌ی جشنواره، به منزله‌ی قبول شرایط و مقررات آن است.

حمد پاک‌نهاد ـ دبیر آموزش و پرورش همدان