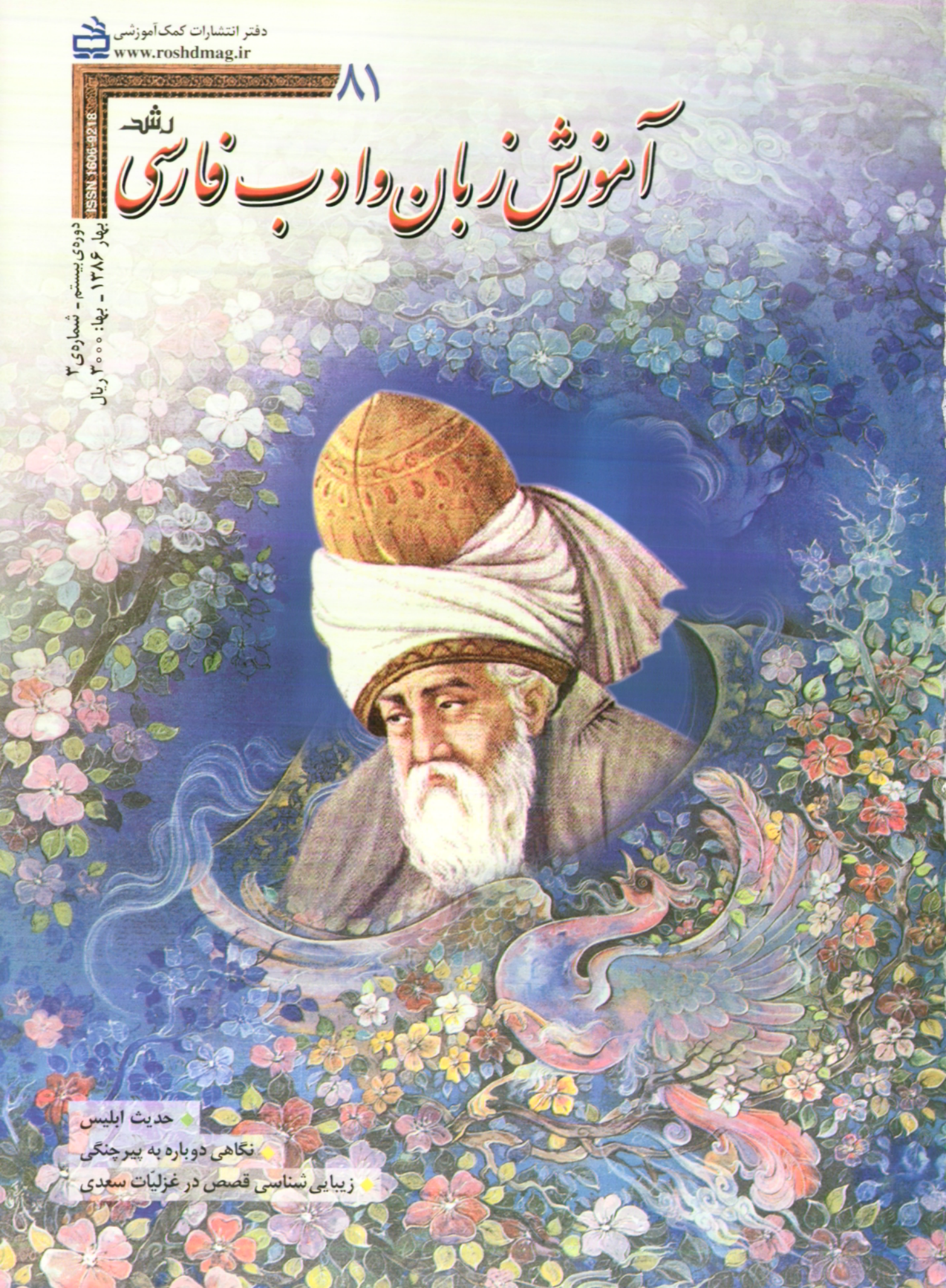
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir

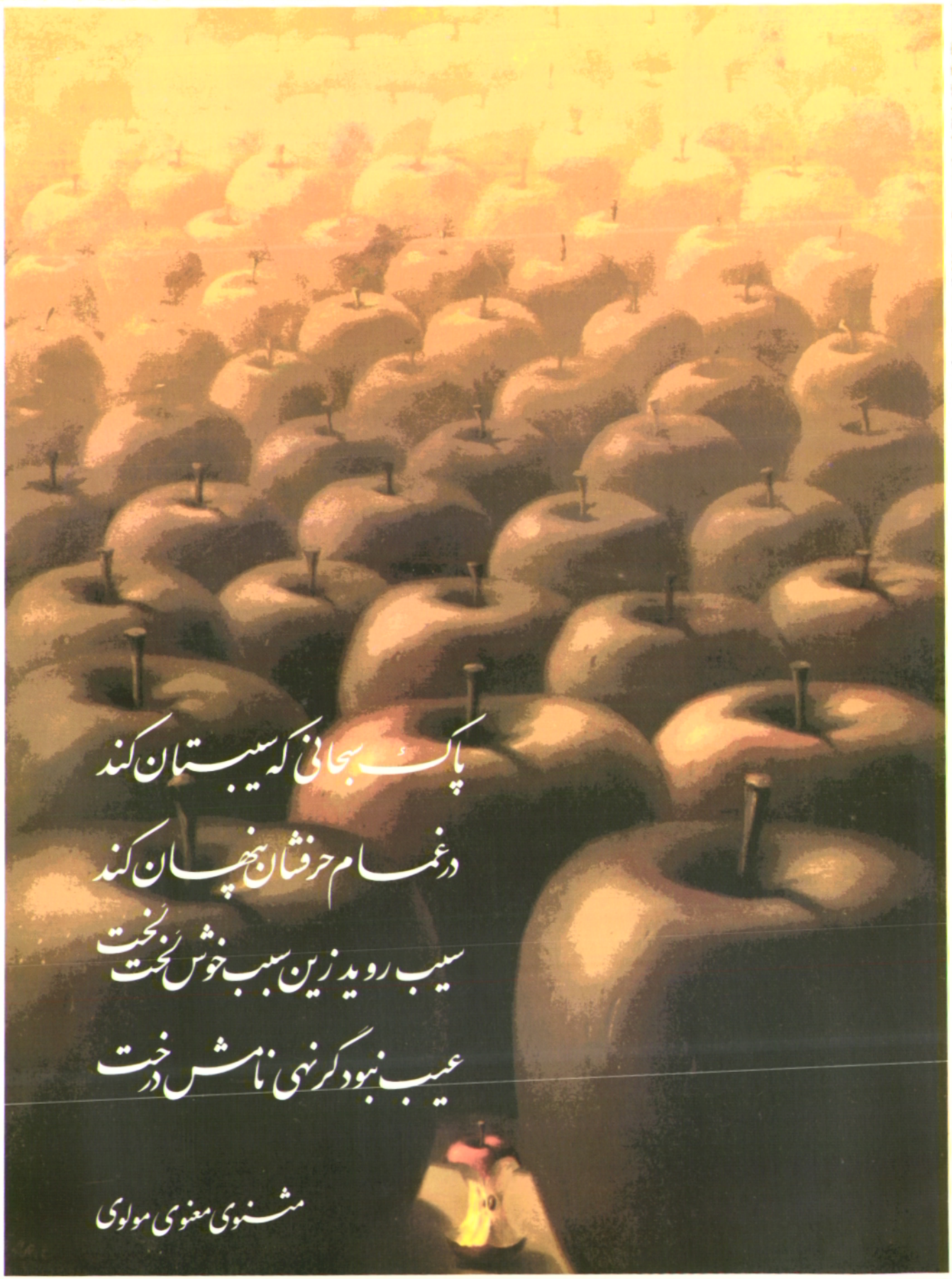
۸۱

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

ISSN 1606-9218
دوره‌ی بیستم - شماره‌ی ۳
بهار ۱۳۸۶ - بها: ۳۰۰۰ ریال



- حدیث ابلیس
- نگاهی دوباره به پیرچنگی
- زیبایی‌شناسی قصص در غزلیّات سعدی


پاک سبحانی که سیبستان کند
در غمام حرفشان پنهان کند
سیب روید زین سبب خوش بخت بخت
عیب نبود گر نهی نامش درخت
مثنوی معنوی مولوی

بسم الله الرحمن الرحیم

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

قابل توجه نویسندگان محترم

این مجله حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصصان زبان و ادبیات فارسی به ویژه دبیران و مدرسان است که در نگارش مقالات این نکات زیر باید رعایت شود:

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

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

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

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

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

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

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

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

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی شود.

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

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

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

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

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

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

۱۶. ساختار مقاله:

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

- **چکیده:** حداکثر ده سطر، شامل مسئله ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه‌ها
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع یا مسئله ی تحقیق، ضرورت و پیشینه ی تحقیق
- **نمودارها و شکل‌ها:** این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و حتی المقدور جای آن‌ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول ها 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، شکلی زیر باید اعمال شود:

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

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

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

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

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

رشد آموزش زبان و ادب فارسی ۸۱
Key title: Roshd. Āmūzsh-i zabān va adab-i fārsī
○ دوره ی بیستم ○ شماره ی ۳ ○ بهار ۱۳۸۶
○ شمارگان ۲۸۰۰۰ نسخه ○ بها: ۳۰۰۰ ریال

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

طرّاح گرافیک: شاهرخ خره‌غانی هیئت تحریریّه: دکترعلی محمد حق شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

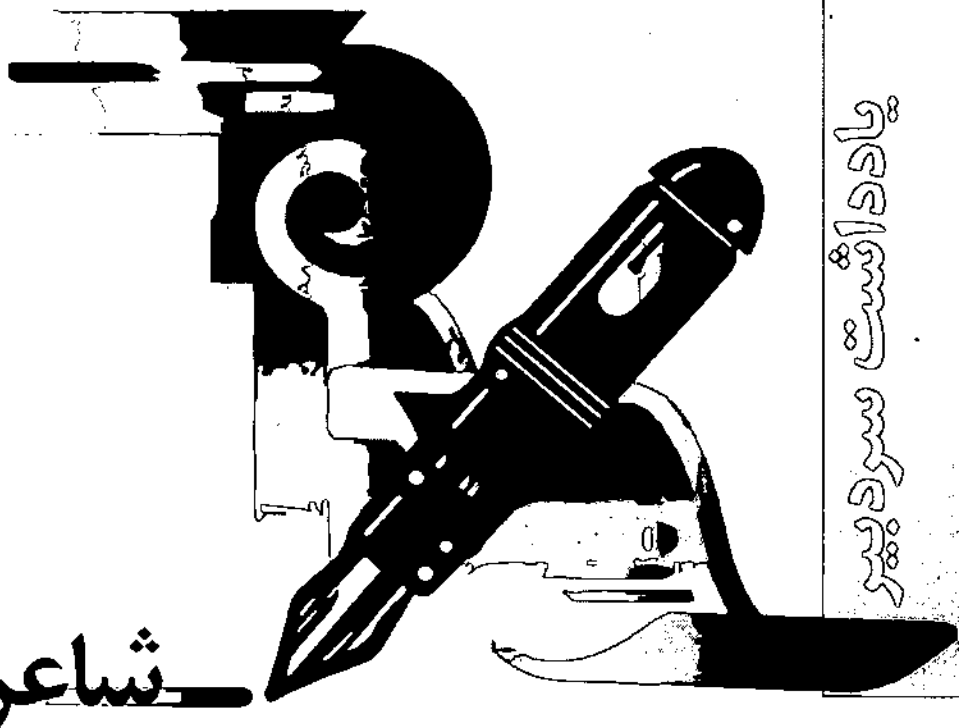
نشانی دفتر مجله: تهران: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵، تهران: ایرانشهرشمالی، پلاک ۲۶۸

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

شرح روی جلد: مولانا

در این شماره:

یادداشت سردبیر ۲
حافظ، بلبل باغ جهان ۴
مهرالسادات موسوی
ایهام تناسب «صبا» در شعر حافظ ۷
احمد غلامی
نگاهی دوباره به پیر چنگی ۱۰
علی طاهرخانی آقایی
همچو نی زهری و تریاقی که دید؟ (تاملی در یک بیت نی‌نامه) ۱۴
رامین محرمی
حدیث ابلیس ۱۸
سولماز مظفری
سوگندنامه ۲۳
مرتضی شوشتری
زیبایی‌شناسی قصص در غزلیّات سعدی ۲۶
صادق مفتاحی
بشنو از نی (تاملی در نخستین بیت مثنوی) ۳۰
لیلی مثنوی گیوی
آشنای غریب، سخنی درباره ی علل مهجور ماندن بیدل دهلوی در ایران ۳۲
علی یوسف‌وند
شیخ بیت‌گو، تاملی در رباعیات منسوب به شیخ ابوسعید ابوالخیر ۳۷
جعفر جوان‌بخت اول
قایقی خواهم ساخت (تاملی در شعر پشت دریاها) ۴۰
علیرضا صدیقی
شخصیّت و شخصیّت پردازی در حدیقه ی سنایی ۴۴
حجت‌الله عباسی
ساختمان اسم ۴۸
فخری زارعی
سال شمار اشعار نوی نیما ۵۲
مهدی عصاره
شکل گیری ادبیات در ذهن و زبان ۶۰
داریوش تاج‌الدینی
معلمان شاعر و نویسنده ۶۳



مولانا
شاعر جان و جهان

رشد
آموزش زبان
و ادب فارسی
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۳
بهار ۱۳۸۶

هشت قرن است که سوخته ای واصل، درد و درک همه ی انسان ها را در «نی» می دمد و می کوشد بی مدد «حرف و گفت و صوت» و رها از تنگنای قافیه و قتلگاه «مفتعلن» با ما سخن بگوید. شوریده ای شیدا و دیوانه ای کبیر که ۲۵۶۳۲ بیت مثنوی شریفش و ۳۶۳۶۰ بیت غزل هایش و ۱۴۴ نامه و مکاتیبش و هفت مجلس (مجالس سبعه)اش همه «نقد حال ما» و مجال پرواز جان در گستره ی بی مرز ملکوت و لاهوت است.

این مرد شگفت و بدیع، که بر قلّه ی عرفان ایستاده و از اوجی به ندرت دست یافتنی، فراخنای جان و جهان را می بیند و به پیوستگی با جانان می خواند، مولاناست؛ کسی که آتش در سوختگان عالم زده و بال و پر پرواز به انسان بخشیده و شیوه ی شیرین شنا در شطّ حادثات را به او آموخته است؛ مردی که فریاد می زند: آهای آدم ها زنگار از آیینه هایتان بگیرید تا غمّاز شوند و جلوه های حق بنمایند. بت «من» و «ما» را بشکنید تا شایسته ی «الاّ اللّه» شوید:

هرکه او بر دَر «من و ما» می‌زند ردّ باب است او و بر «لا» می‌تند

در نگاه او همه ی ذرّات عالم عاشق اند. زمزمه در نهان و آشکار جهان پیداست. هستی لبریز جذبه است تا تو در کدام مدار بچرخی و با کدام نور یا نار همدم و همراه شوی.

شگفتا که تخلّص او «خاموش» است، با آن همه تازگی که از سخنش می جوشد با آن همه حرف که برای گفتن دارد و با آن همه معانی نغز که در تلاطم دریای روح و اندیشه اش بر ساحل تاریخ معنا و معرفت افتاده است. هر اشارت سخنش نکته ها و لطیفه ها دارد و هر واژه اش سرانگشت اشاره ای به دریاهای ژرف و گوهرخیز حکمت و موعظت است.

من ز بسیاریِ گفتارم خمُش من ز شیرینی نشستم رو تُرُش

من چو لا گویم مراد الّا بود من چو لب گویم لب دریا بود

آن چه مولانا را شاخص می کند تنها مجموعه ی دانسته ها و ناگفته های سترگ و ارجمند نیست که سخن و شعر مولانا، «گزارش» است؛ گزارش تجربه ها، راه های رفته و پیموده و بیان یافته ها، شهودها و مکاشفات خویش.

او، مقامات تبتّل تا فنا را پیموده و در عمر شصت و هشت ساله ی خویش، کوچه های سلوک را درنوردیده و از متن «فانی» خویش در قاف لایتناهی «باقی» بال و پر گشوده است. در نسیم نفس هایش چه جاری است که خفتگان را بیدار، مردگان را به ضیافت حیات و جان های پاییزی را به طراوت و شکوفایی بهار می رساند؟

هیچ کس در تاریخ، خوانی این همه رنگارنگ نگسترده است تا گرسنگان را به لقمه های الوان نور بنوازد و به جرعه های آب حیات مهمان کند.

غزل و مثنوی مولانا، سفره ی گسترده و خوان رنگ رنگ اندیشه و سلوک است. هرکس بر این سفره بنشیند لقمه های روحانی و شربت های ربّانی چنان ذائقه اش را می نوازد که دیگر بر هیچ خوان مهمان نخواهد شد و جان به هیچ ضیافت و نان نخواهد سپرد.

شعر مولانا جُفت خوش حالان و بدحالان است. هم سوز است و هم شور، هم مُدلّ و هم مُخلّ، هم خنده می رویاند و هم گریه می جوشاند و این خلافْ آمد غریب را در هیچ اثری نمی توان یافت. مولانا با نگاه و نبوغ و نور، مثل کاشف بزرگ قرن هشتم ـ حافظ ـ شگرد شیرین و شگفت قرآن را دریافته بود. اگر حافظ چندلایه گویی رندانه را از قرآن آموخت، مولانا روش قصه و مَثَل را از آن آموخت و هنرمندانه و ظریفانه، حرف های عظیم خویش را در این پیمانه نقل کرد تا طبع قصّه جوی انسانی، از صورت روایت و حکایت، به مدد تأمّل و درایت، حقیقت را دریابد.

شعر مولانا شعر جذبه و جوش و تپش شعر هستی و مستی است و به تعبیر خودش تا مست نیستم نمکی نیست در سخن. شعر او دفتر اسپید همچون برف است و سروده های او صیقل ارواح.

از مولانا در فرداهای انسانی بیش تر خواهند گفت. همان گونه که امروز شعر او در متن زندگی پیچیده و خیره کننده ی تکنولوژی مدرن، جایگاه رفیع و ویژه دارد. مولانا گنجی است که باید امروز بیش از گذشته کشف شود. گنجی همه خوبی و زیبایی، گنجی که صورت و معنای آن خوبی و خوبی است:

یکی گنجی پدید آمد در این دکانِ زرکوبی زهی صورت زهی معنی زهی خوبی زهی خوبی

شعر مولانا هفت بند جان را می لرزاند، خواننده را از خودش می رباید و هزار هزار دریچه به رویش می گشاید و به تعبیر خودش از حدّ جهان می رهاند:

هین سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود وا رهد از حدّ جهان بی حد و اندازه شود

مولانا ما را خوب شناخته است. او را خوب تر بشناسیم و بشناسانیم. شاید هیچ کس به رسایی و درستیِ شیخ بهایی، مولانا و مثنوی اش را توصیف نکرده باشد که:

من نمی گویم که آن عالی جناب هست پیغمبر ولی دارد کتاب
مثنوی معنوی مولوی هست قرآن در زبان پهلوی

حافظ، بلبلِ باغِ جهان[1]

چکیده:
نویسنده جایگاه و محبوبیت حافظ را در شرق و غرب جهان، هرچند به اختصار، تشریح کرده و دیدگاه متفکران و شعرای بزرگ جهان را نسبت به وی بیان داشته است.

* مهرالسّادات موسوی، کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی

کلید واژه‌ها: غزل، رندانه، فنی، خودی، قدح، عرصه، ادب جهانی، معرفتی

رشد آموزش زبان و ادب فارسی ۴
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۳
بهار ۱۳۸۶

خوش‌تر آن باشد که سرّ دلبران
گفته آید در حدیث دیگران

راز ماندگاری شعر حافظ متأثر از روح بزرگ، فکر توانا و حس لطیفی است که در مکتب اصالت انسان، از اندیشه‌ی صلح کل هواداری می‌کند و در روزبازار مناسب حیله و ریا و توتالیتر حاکم، نه‌تنها تحمل جاهل دولتیار را ندارد، بلکه با تعریض و کنایه‌هایش که مثل نیشخندهای ولتر و آناتول فرانس، بیش‌تر با هوش طرف است تا با روح، (در کوچه‌ی رندان، ص ۷۸) از دولت مستعجل ریا و از هرچه رنگ تعلق دارد می‌پرهیزد. سرّ دیگر، درد تعقّل حافظ است که در طرح رندانه‌ی غزلش در محور افقی، از لایه به عمق و از عمق به لایه، قابل تعبیر و تفسیر است، آن‌چنان‌که مفاهیم اساسی شعر حافظ مانند ساقی، پیر، می، معشوق در شگرد ایهام و کنایه در طول چند قرن معرکه‌ی آرای افکار متضاد بوده است. از دیگر سو آن‌چه شاعران اردو زبان از آن به «ریزه خیالی» یا «ابیات مستقل» یاد می‌کنند یادآور جریان سیّال ذهنی حافظ است و این درحالی است که شرق برای حافظ تعبیرات عرفانی قائل است و غرب از دریچه‌ی واقع‌بینی به اشعار حافظ می‌نگرد. امروزه شرق تا حدّی به تفکر غربی و غرب به سوی تفکر شرقی رو کرده است (تاریخ ادبیّات ایران، یان ریپکا، ص ۳۷).

مع‌هذا باید دانست شعر حافظ حکایت «تختخواب پروکروستس»[2] نیست که هر کس به میل خود آن را کوتاه و بلند و شرح و تفسیر کند؛ امّا نکته‌ی قابل تأمّل آن است که ذات دریافتنی شعر حافظ و پیام‌های انسانی او از دروازه‌های ممالک گذشته، دل‌های مردم را تسخیر کرده و غزل او را در جایگاه ادب جهانی قرار داده است. جستار اسلوب اندیشه حافظ، در میان هم‌اندیشان شرقی و غربی‌اش، سند مدعای ما در مورد شعر جهانی حافظ است.

حافظ در شرق: شبه قاره‌ی هند

همگام با هشتصد سال رواج فرهنگ فارسی در شبه قاره‌ی هند، «قند پارسی» شعر حافظ به بنگاله راه یافت. در جرگه‌ی طبع‌آموزان شیوه‌ی حافظ دو تن از صوفیان بنگلادش «لالن شاه» و «باول» (۱۸۹۵ و ۱۷۷۴) در نغمه‌ها و گیت‌هایشان به مانند حافظ ارادت به پیر و نفی خودی را سرلوحه‌ی افکارشان قرار دادند. در قرن نوزدهم در بنگاله‌ی غربی رهبر هندی «راجه رام موهن» پدر جدید هند، کتاب فارسی خود را به نام «تحفة‌الموحدین» به اشعار حافظ مزیّن ساخت. «رابیندرانات تاگور» پسر، همانند پدرش به حافظ عشق می‌ورزید و کتاب «گیتانجلی» خود را با افکار و خیالات حافظ پروراند.

(سخن اهل دل، مجموعه مقالات، صص ۲۶-۲۵)

ترجمه‌های اشعار حافظ به زبان‌های محلی پاکستان چون بلوچی، پشتو، سندی و پنجابی یادآور شهرت حافظ در آن سامان است.

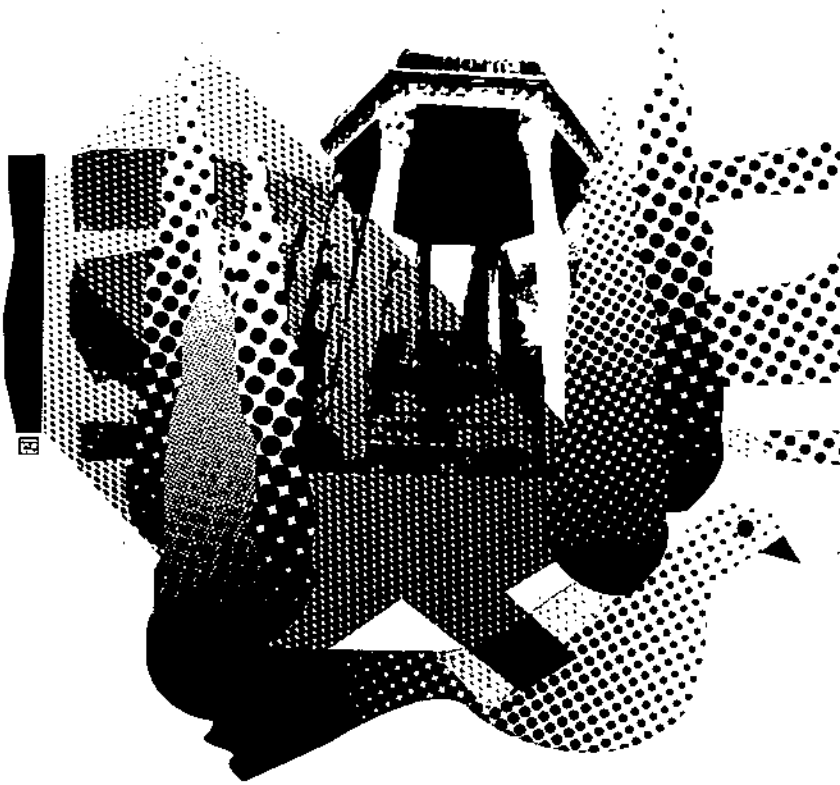
چین

مردم چین حافظ را با «دوفو» و «لی‌بوی» دو شاعر پرآوازه‌ی خود مقایسه می‌کنند. این دو شاعر به مانند حافظ تضاد طبقاتی عصر خود را تاب نیاوردند و لبه‌ی تیز انتقادات خود را متوجه هیئت حاکمه کردند. لی‌بوی در مجموعه‌ی اشعار خود «لی‌تای‌بای» با مشخص‌ترین ویژگی ریاستیزی به چشم می‌آید و به تبعیت از حافظ که می‌فرماید:

آتش زرق و ریا خرمن دین خواهد سوخت
حافظ این خرقه‌ی پشمینه بینداز و برو

(دیوان، غزل ۳۹۶)

لی بوی می‌گوید:



رسم ابتدایی را احیا کردن چه عالی است، امور جهان را بدون ریا گرداندن چه نیک است (سخن اهل دل، صص ۶۹۹ـ۶۸۵)

ژاپن

ترجمه‌ی دیوان غربی-شرقی گوته به زبان ژاپنی به همت «پروفسور اراکی» باب آشنایی مردم ژاپن با حافظ شد. در سال (۱۹۴۱)، «پروفسور گامو» در کتاب تاریخ و فرهنگ ایران به معرفی مفصل حافظ پرداخت (همان، ص ۶۷۵) به‌جز او «پروفسور کی‌کوچی» بررسی جهان‌بینی آثار گوته و حافظ و پیوند فکری و عاطفی آن دو سخنور را سرلوحه‌ی کارش قرار داد (همان، ص ۷۹) محبوبیت حافظ در شرق و در میان مردمانی با مشترکات فرهنگی ترجمان این بیت حافظ است:

حافظ حدیث سحر فریب خوشت رسید
تا حد مصر و چین و به اطراف روم و ری
(دیوان، غزل ۴۱۹).

حافظ در غرب

اروپا برای اولین بار در سال (۱۶۵۰) از طریق سفرنامه‌ی «پیتر ودلاّ واله» ایتالیایی با نام حافظ آشنا شد (سخن اهل دل، ص ۱۲۲) امّا به طور دقیق سرآغاز شناخت زبان‌های شرقی و (بالطبع اشعار حافظ) به سه دهه‌ی پایان قرن هیجدهم برمی‌گردد. تلاش شرق‌شناسان، در بررسی مجموعه‌ی میراث فرهنگی-بشری شرق، موجب انقلاب فکری عظیمی در اروپا گردید و آن‌چه بعدها نام «تمدن» به خود گرفت درواقع بسط و گسترش و تبیین آرای شرقی توسط غربیان بود. (سفری در رکاب اندیشه، ص ۲۶۲) در این اثنا سبب شهرت حافظ در غرب آن است که غربیان حافظ را به مانند راپیکورس و هوراس مبلّغ اغتنام فرصت دانستند و فلسفه‌ی مبتنی بر تفکر عمیق او را پسندیدند و مضامین انسانی‌اش را سرلوحه‌ی افکار خود قرار دادند. یک نکته‌ی قابل ذکر در ترجمه‌ی اشعار حافظ در غرب آن است که گرچه اولین ترجمه‌ی دیوان حافظ توسط «توماس هاینـد» (۱۷۰۳ـ ۱۶۳۶) صورت گرفت (سخن اهل دل، ص ۶۰۲) اما ساختار زبان هندسی فرانسوی، واگویه و ترجمان اندیشه‌های دقیق حافظ نبود. تا این که «هامر فن پورگشتال» آلمانی توانست در ساختار خاص زبان آلمانی به انعکاس بهتر افکار حافظ بپردازد و این همان ترجمه‌ای است که «گوته» را به حافظ رهنمون ساخت و گوته به نوبه‌ی خود فتح باب دیگر هم‌اندیشان گردید.

آلمان

گوته در میان مریدان حافظ جایگاه ویژه‌ای دارد. مقارنه‌ی سعادت برای گوته در (۱۸۱۴) و در شصت و پنج سالگی وی روی داد. گوته درباره‌ی آشنایی‌اش با دیوان حافظ می‌گوید: از زمانی که این یگانه مرد؛ یعنی حافظ وارد زندگانی من شد چنان مرا از خود بی‌خود ساخت که اگر هرآینه دست به کاری نزنم دیوانه خواهم شد. گوته با هدف دست‌یابی به ادب جهانی (Weltiteratury) دیوان غربی-شرقی را به‌وجود آورد. «یوهان کریستف بورگل»، دیوان غربی-شرقی گوته را جذاب‌ترین اثر گوته می‌داند و می‌گوید این دیوان تمجیدی بی‌مانند از سعدی نبوغ غرب درباره‌ی شرق است (حافظ-گونه، ص ۱۳) گوته در دیوان غربی، شعر حافظ را چنین می‌ستاید:

«سطور شعر حافظ نشانی جاودانه از حقیقت است» (دیوان غربی-شرقی، ص ۷۳).

حقیقت‌جویی حافظ پروفسور آنه‌ماری شیمل مشرق‌شناس را متأثر ساخت تا آن‌جا که وی در ضمن ابراز ارادت ویژه به حافظ، مبانی فکری وی را به عنوان تفکری جهانی در آثار خود مورد بررسی قرار داده است.

فرانسه

ویکتورهوگو با ترجمه‌ی آلمانی دیوان حافظ در فرانسه چنان از حافظ بهره‌مند شد که نه‌تنها قصاید خود را با این شعر حافظ آغاز کرد:

حال دل با تو گفتنم هوس است
سخن دل شنفتنم هوس است
(دیوان، غزل ۴۱)

بلکه «سفینه‌ی شرقیات» خود را تحت تأثیر حافظ سرود. (از سعدی تا آراگون، ص ۳۲۴)

ژان لاهور در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم در مجموعه‌ی اشعار خود «پندار» از حافظ الهام گرفت و از عشق زمینی به عرفان وحدت وجود گرایید. ژان لاهور درباره‌ی حافظ می‌گوید:

حافظ بلبلی دیوانه‌ی گل‌ها بود/ و درد عشق را سرچشمه‌ی زندگی می‌دانست/ سمندروار خویش را در آتش افکند و لب بر جام عشق الهی زد. (همان، ص ۳۳۷)

برای **آندره ژید** مطالعه‌ی دیوان شرقی گوته به منزله‌ی فرمان حرکتی بود به سوی ادبیات فارسی. ژید که کتاب معروف مائده‌های زمینی خود را با این بیت حافظ آغاز کرد: (آندره ژید و ادبیات فارسی، ص ۷۱)

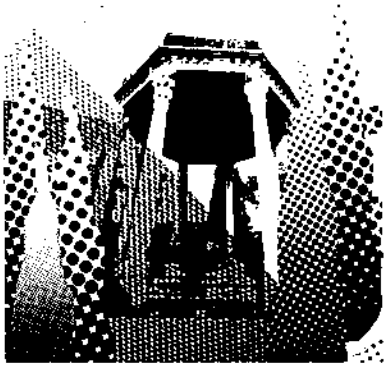
بخت خواب آلود ما بیدار خواهد شد مگر
زان که زد بر دیده آبی روی رخشان شما
(دیوان، غزل ۱۱)

کام‌جویی و اغتنام فرصت را در اشعار حافظ بسیار می‌پسندید و به شیوه‌ی حافظ که با ساقی سخن می‌گوید با «ناتانائل» (یکی از حواریون عیسی) که او را همزاد خویش می‌پندارد سخن می‌گوید و می‌خواهد او را شور زندگی بیاموزد. هم‌چنین شخصیت «منالک» manalque چون پیر خراباتی حافظ است. مستی بی می الهام ژید از حافظ است، احساسی که تا پایان عمر با ژید همراه بود. ژید عنوان و مضمون رمان مشهور خود «دغل سکه‌سازان» را هم از حافظ گرفت.

(از سعدی تا آراگون، صص ۳۵۳-۳۵۲-۸۶)

ارمان رنو شاعر دیگر فرانسوی است و کتاب «شب‌های ایرانی» خود را به نشانه‌ی شب‌هایی که در مطالعه‌ی ادبیات ایران گذرانده به رشته‌ی تحریر درآورد و مضامین شعر حافظ چون گل و بلبل را در اشعار خود به کار گرفته است.

(برخورد اندیشه‌ها، ص ۲۲۵)



کلینگسور نقاش تحت تأثیر حافظ به شعر روی آورد و خود را شاگرد و حافظ را استاد خود نامید و همه‌ی آرزویش دیدار از شیراز شد.

(از سعدی تا آراگون، صص ۳۵۶-۳۴۷)

کنتس دونوآی از آرزومندان شعر و شهر شیراز شد و آرزو کرد پس از مرگ دوباره در سرزمین حافظ چشم به جهان گشاید.

دومن تروِلان، نمایش‌نامه‌نویس بزرگ فرانسوی، نمایش‌نامه‌ی تحسین‌برانگیز خود «شهری که فرمانروای آن یک کودک است» و موضوعش تجلی خداوند بر کوه طور بود، با اشاره‌های زیبای شاعرانه حافظ به‌اجرا درآورد.

بانو آنادونوآی، در سرآغاز قرن بیستم، صدرنشین بزم شاعران همزمان خود شد و کتاب «باغ دلگشا» را با تأثیرپذیری از حافظ به نگارش درآورد.

بودلر پیشرو شیوه‌ی سمبولیسم در شعر اروپای قرن بیستم است و کتاب «گل‌های اهریمنی» خود را با بهره‌گیری از حافظ نوشت و همان‌گونه که حافظ می‌گوید:

در راه عشق وسوسه‌ی اهرمن بسی است
پیش آی و گوش دل به پیام سروش کن
(دیوان، غزل ۳۸۸)

بودلر هم معتقد است، اهریمن فرزندانی دارد که درون ما وسوسه برمی‌انگیزند.

(برخورد اندیشه‌ها، ص ۲۲۵)

چک و اُسلواکی

میرسلاوتیرش، در قرن ۱۹، حافظ را به عنوان آزادمردترین شاعر ارزیابی کرد که در محیط فرهنگی اسلام رشد و پرورش یافت، آن هم زمانی که در غرب تقریباً تاریکی محض بر روح انسان حاکم بود.

(سخن اهل دل، ص ۶۰۲)

آمریکا

امرسن، شاعر و نویسنده‌ی آمریکایی، از طریق گوته مرید حافظ شد. او حافظ را مرد هزار چشم و تیزبین نامیده است که دوستدار آزادی و استقلال بشر است. (همان، ص ۱۲۰) و این اذعان به‌جایی است درباره‌ی شخصیتی که برآیند قضاوت‌ها درباره‌ی او یادآور این سخن آنه ماری شمیل است، آن‌جا که می‌گوید شعر جهانی شعر آشتی است و ما را به این باور می‌رساند که در سامان جهان هر کجا شمیم گلزار تفکرات وطنی چون ترانه‌ای ابدی، از حقیقتی در شرق به مشام جهان می‌رسد، بدون تردید بلبل غزل‌خوان آن کسی جز حافظ نخواهد بود.

پی‌نوشت

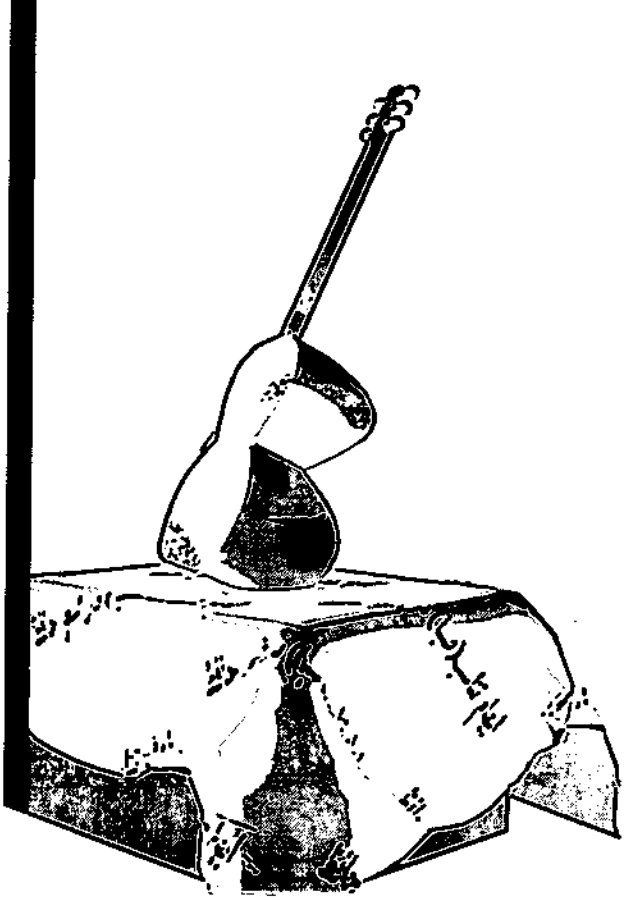
۱. عنوان مقاله مأخوذ از این بیت حافظ است:
ای گلبن جوان بر دولت بخور که من
در سایه‌ی تو بلبل باغ جهان شدم
(دیوان، غزل ۳۱۲)

۲. تختخواب پروکروستس: در یک افسانه‌ی یونانی، از راهزنی به نام پروکروستس سخن به میان آمده است که هر غریبی به دستش می‌افتاد او را بر تخت می‌خوابانید؛ اگر کوتاه‌تر از تخت بود آن‌قدر او را می‌کشید تا اندازه‌ی تخت شود و اگر بلند بود پاهایش را قطع می‌کرد و به هر صورت او می‌بایست به اندازه‌ی تخت پروکروستس می‌شد!

منابع و مآخذ

۱. حافظ، محمد شمس‌الدّین، دیوان، به تصحیح سایه، چ ۱، سال ۱۳۷۳
۲. حدیدی، جواد، برخورد اندیشه‌ها، انتشارات توس، ۲۵۳۶
۳. ـــــــ، از سعدی تا آراگون، مرکز نشر دانشگاهی، چ۱، سال ۱۳۷۳
۴. زرین‌کوب، عبدالحسین، از کوچه‌ی رندان، انتشارات سخن، چ ۹، سال ۱۳۷۴
۵. شهابی، عیسی (ترجمه)، تاریخ ادبیات ایران، یان ریپکا و دیگران، انتشارات امیرکبیر
۶. صفوی، کورش، حافظ ـ گوته، کریستف بورگل، نشر مرکز، چ۱، سال ۱۳۶۷
۷. ـــــــ، دیوان غربی ـ شرقی، ولفگانگ گوته، نشر مرکز، چ۱، سال ۱۳۶۷
۸. کمیسیون ملی یونسکو، مجموعه مقالات حافظ شناسی، سخن اهل دل، چ۱، سال ۱۳۷۱
۹. هنرمندی، حسن، آندره ژید و ادبیات فارسی، انتشارات زوّار، ۱۳۴۹
۱۰. ـــــــ، سفری در رکاب اندیشه، از جامی تا آراگون، انتشارات زوّار، ۱۳۴۶

ایهام تناسب «صبا» در شعر حافظ



چکیده:
در این مقاله نویسنده با جست‌وجو در واژه‌ی «صبا» کوشیده است تمامی ایهام‌های تناسب پیرامون این واژه را بیابد و با توجه به بار موسیقیایی این واژه، آن را بررسی و تحلیل کند.

کلید واژه‌ها:

* **احمد غلامی**، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر منطقه‌ی ۲ رباط کریم

ادب دوستان و ادب‌پروران به نیکی می‌دانند یکی از مواردی که باعث شده است حافظ گوی سبقت از شاعران قبل و بعد خود برباید به خدمت گرفتن برجسته‌ترین آرایه‌های لفظی و معنوی، از جمله صنعت ایهام و فروع آن؛ یعنی ایهام تناسب‌هاست. همین ویژگی موجب شده است که دکتر منوچهر مرتضوی یکی از خصایص سبکی حافظ را ایهام بنامد (مکتب حافظ، ص۴۵۵). شاید همین تودرتو و چند لایه بودن شعر حافظ باعث شده است هرکس خود را در ژرفای آن بیابد. استاد منوچهر مرتضوی در مورد همین چندلایه بودن شعر حافظ گوید:

«خواجه‌ی شیراز با آوردن کلمات و عباراتی که به اعتبارات گوناگون، متحمل معانی و مفاهیم گوناگونی هستند و طرح قرائن و لوازم مناسب و کافی، ذهن خواننده را با هر توجهی به مضمونی نو و معنایی بدیع هدایت می‌کند و گاهی ظرفیت معنوی و جامعیّت و نیروی کلمات یا عبارات و تنوّع کیفیّت قرائن و مناسبات تا حدی است که معنی از معنی می‌شکافد و ایهام از ایهام می‌زاید و چه بسا یک ایهام خود اندیشه‌ی خواننده را به ایهامی دیگر منتقل می‌سازد و آن ایهام نیز به نوبه‌ی خود دریچه‌ای به سوی مفهوم و مقصودی جدید به روی ذهن می‌گشاید» (همان، ص ۴۵۶) نگارنده در این مقاله در پی کشف همین ایهام تناسب‌های باریک و نغزدار حافظ است؛ ایهام تناسب‌هایی که واژه‌ی «صبا» با توجه به معنای موسیقیایی‌اش در شعر حافظ ایجاد کرده است.

به خوبی می‌دانیم که «صبا» یکی از مصطلحات موسیقی است و از این رهگذر ایهام تناسب‌های ظریف و باریکی در شعر حافظ پدید آورده است. اما قبل از آن‌که به

شرح آن بپردازیم توجه خوانندگان این مقاله را به ذکر دو نکته، که یادآوری آن ضروری می‌نماید، جلب می‌کنم:

الف) ایهام تناسب به دو صورت در شعر متبلور می‌شود:

۱. زمانی که کلمه ای دو یا چند معنا بدهد، درحالی‌که یکی از این معانی اصلی و بقیه غیراصلی باشند. آن‌گاه واژه‌ی مورد نظر در معنای غیراصلی خود با برخی از واژگانی که در سطح کلام به کار رفته است تناسب برقرار کند؛ مثلاً در این بیت:

به «بوی» نافه‌ای کاخر صبا زان طرّه بگشاید
زناب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها

که واژه‌ی «بوی» در معنای آرزو مراد حافظ بوده است، حال آن‌که این واژه در معنای غیر اصلی خود یعنی رایحه، با «نافه» و «مشک» «صبا» تناسب دارد.

۲. هرگاه دو واژه در بیت به کار رفته که هر کدام دو معنا داشته باشند، اما شاعر فقط یک معنا از آن اراده کند. پس آن دو، در دو معنای دیگری که خواسته نشده است با یکدیگر تناسب و پیوند برقرار کرده‌اند؛ مثلاً در این بیت:

از آن روی است یاران را صفاها با می لعلت
که غیر از «راستی» «نقشی» در آن جوهر نمی‌گیرد

که می‌بینیم بین «نقش»، علاوه بر معنای اصلی آن، در معنای دیگرش که مربوط به موسیقی است با «راست»، که آن نیز از مصطلحات موسیقی است. ایهام تناسب دارد (واژه‌نامه‌ی موسیقی، ذیل نقش و راست).

ب) «صبا» یک اصطلاح موسیقیایی است.

در فرهنگ معین ذیل «صبا» آمده است: «یکی از شعب بیست و چهارگانه‌ی موسیقی قدیم و آن پنج نغمه است و به راهوی نزدیک است»

«شعبه هفدهم از شعب چهل و هشت گانه‌ی موسیقی مقامی گذشته که پیوسته مورد نظر دانایان عرب بوده است و امروز به‌نام صبا همایون، صبا بوسلیک... مشاهده می‌شود»

(واژه‌نامه‌ی موسیقی، ج۲، ص۱۲۸)

نگاهی به ایهام تناسب «صبا» در شعر حافظ

○ صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را
که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

(۱/۲، عدد سمت راست ممیّز بیانگر شماره‌ی غزل و عدد سمت چپ شماره‌ی بیت است)

در این بیت، بین «صبا»، در معنای مصطلح در موسیقی که پیش از این بدان اشاره شد، با «بگو= گفتن» که در اصطلاح اهل موسیقی در معنی آواز خواندن است، ایهام تناسب جاری است.

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

(۸/۷)

بین «صبا» با «حافظ»، که یکی از معانی «حافظ» خوانندگی و طرب‌انگیزی است، ایهام تناسب برقرار است (غیاث‌اللغات و نیز حافظ شیرین سخن، صص۹۸، ۹۹) «جام» نیز در این بیت یکی از آلات موسیقی است (واژه‌نامه‌ی موسیقی، ج۱، ص۳۰۲)

(نیز نک: ۸/۹۳، ۸/۱۷۶، ۷/۱۸۷، ۷/۲۴۸، ۷/۳۷۵، ۱۰/۴۰۰)

○ به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طرّه بگشاید
ز ناب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها

(۲/۱)

«صبا» با «جعد» ایهام تناسب دارد، زیرا «جعد» در اصطلاح اهل موسیقی زیاده‌روی در تحریرات دل‌نشین آواز و خوانندگی است. این تعبیر بر مبنای پیچشی است که به صوت داده می‌شود. (همان، ص۳۱۰)

● دلت به وصل گل ای بلبل صبا خوش باد
که در چمن همه گل‌بانگ عاشقانه‌ی توست
(۳،۲۴)

بین «صبا» و «گل‌بانگ» که در معنی آواز و چهچهه‌ی صوت و نیز آوازی که نقّاره‌چیان هنگام نواختن نقاره بر می‌کشند (لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل گل‌بانگ) ایهام تناسب وجود دارد.

● من که باشم در آن حرم که صبا
پرده‌دار حریم حرمت اوست (۵،۵۶)

«پرده» در موسیقی قدیم نام دوازده آهنگ بوده است (لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل پرده)، پس با صبا ایهام تناسب می‌سازد.

● تو گر خواهی که جاویدان جهان یکسر بیارائی
صبا را گو که بر دارد زمانی برقع از رویت
(۴،۹۵)

در این بیت علاوه بر گو= گفتن، بردارد=برداشت، نیز از اصطلاحات موسیقی است و آن به معنی پیش‌درآمد در موسیقی است، یا ابتدای آواز (فرهنگ معین، ذیل برداشت) که با «صبا» ایهام تناسب دارد.

● چو دام طرّه افشاند ز گرد خاطر عشاق
به غماز صبا گوید که راز ما نهان دارد
(۵،۱۲۰)

«عشاق» از مقام‌های دوازده‌گانه‌ی موسیقی ایران زمین است که با «صبا» ارتباط و ایهام تناسب دارد.

● صبا از عشق من رمزی بگو با آن شه خوبان
که صد جمشید و کیخسرو غلام کم‌ترین دارد
(۸،۱۲۱)

«کیخسرو» یکی از الحان منسوب به باربد است (واژه‌نامه‌ی موسیقی، ج۲، ص۳۰۰)

● غبار راهگذارت کجاست تا حافظ
به یادگار نسیم صبا نگه دارد (۸،۱۲۲)

اگر «راه» را در راهگذارت جداگانه در نظر بگیریم در معنی پرده، نغمه، آهنگ، خواهد بود. پس از «صبا» ایهام تناسب می‌سازد (نیز نک: ۱،۲۴۹، ۴،۳۵۲، ۵،۴۰۲، ۳،۴۴۸)

● صبا وقت سحر بویی ز زلف یار می‌آورد
دل شوریده‌ی ما را به بو در کار می‌آورد
(۱،۱۴۶)

«کار» یک اصطلاح موسیقی است و آن از بحور اصول، که نامتناهی است، درآمد از نقرات کنند و بعد از آن بیت‌خوانی و باز بر سر نقرات آمده، سرخانه تمام کنند و سرخانه به یک نوع دارد و یک میانه خانه و بازگو «رساله‌ی کرامیه» (همان، ج۲، ص۲۵۵)، در این صورت با «صبا» ایهام تناسب می‌سازد.

● گذار کن چو صبا بر بنفشه زار و ببین
که از تطاول زلفت چه بی‌قرارانند (۴،۱۹۵)

«بنفشه» علاوه بر معنای معمولی، در موسیقی به درآمدی در ماهور گویند (همان، ج۱، ص۱۵۹) و در این‌جا با «صبا» پیوند و ایهام تناسب ساخته است.

● هم عفاالله صبا کز تو پیامی می‌داد
ورنه در کس نرسیدیم که از کوی تو بود
(۳،۲۱۰)

یکی از ظریف‌کاری‌های ایهام تناسب حافظ در کلمات ترکیبی است، به طوری که اگر واژه‌ها را از هم بگسلیم یکی از واژه‌ها در سطح کلام با دیگر واژه‌ها ایهام باریک و شگفت می‌سازد. در این بیت اگر واژه‌ی «داد» را جداگانه در نظر بگیریم یادآور یک اصطلاح موسیقی، که بازمانده‌ی لحنی کهن به نام «داد آفرید» است، می‌شود و نیز گوشه‌ای در دستگاه ماهور به همین نام وجود دارد، (همان، ج۱، ص۴۲۱) که در این بیت بین «صبا» ایهام تناسبی ظریف ساخته است. نمونه‌ای دیگر از این نوع ایهام ترکیبی در این بیت:

«نقش خیال روی تو تا وقت صبح‌دم
بر کارگاه دیده‌ی بی‌خواب می‌زدم
(۱،۳۲۰)

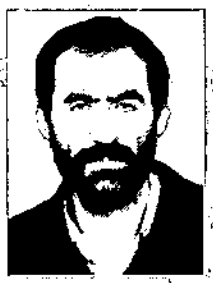
که در این بیت اگر «گاه» را از کارگاه، جداگانه در نظر بگیریم یک واژه‌ی موسیقی خواهد شد هم‌یادآور دستگاه سه‌گاه در موسیقی و هم در معنی آهنگ، و با «نقش» که این نیز یکی از انواع تصنیف در موسیقی مقامی گذشته است (همان، ج۲، ذیل نقش) ایهام تناسب دارد.

● چو بر شکست صبا زلف عنبر افشانش
به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش
(۱،۲۸۰)

«شکسته» یکی از گوشه‌های دستگاه ماهور است.(همان، ج۲، ذیل شکسته) که با «صبا» ایهام تناسب دارد.

منابع و مآخذ:
۱. حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان، به کوشش خطیب رهبر، خلیل، چ۲۷، صفی‌علیشاه، ۱۳۷۹
۲. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، تهران، سازمان لغت‌نامه
۳. رامپوری، غیاث‌الدین محمد، غیاث‌اللغات، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، معرفت، ۱۳۳۷
۴. ستایشگر، مهدی، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، چ اول، اطلاعات، ۳ج، ۱۳۷۴
۵. مرتضوی، منوچهر، مکتب حافظ (مقدمه‌ای بر حافظ شناسی)، چ دوم، تونس، ۱۳۶۵
۶. معین، محمد، فرهنگ معین، امیرکبیر، ۱۳۵۳

نگاهی دوباره به
پیر چنگی



* علی طاهرخانی آقایی، (متولد تاکستان)، دبیر زبان و ادب فارسی، کارشناس ارشد این رشته و سرگروه ادبیّات فارسی شهرستان تاکستان. از وی چندین مقاله به چاپ رسیده است.

چکیده:

یکی از زیباترین داستان‌های مثنوی داستانِ «پیر چنگی» است و مولانا با مهارتِ خاصّ خود بخشی از اندیشه‌هایش را با طرح این داستان بیان می‌کند. در این نوشته سعی شده است پیام‌های داستان با کنار زدنِ پرده‌ی ظاهری آن تبیین گردد.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۳
◆ بهار ۱۳۸۶

کلید واژه‌ها: پیر چنگی، مثنوی، ابریشم‌بها، چنگ، عمرِ من خطاب، معاویه، ابلیس، شیخ صنعان

الف) جایگاه و خلاصه‌ی داستان

داستان پیر چنگی، در دفتر اول، بعد از داستان طوطی و بازرگان بیان می‌شود. نقطه‌ی اتصال این داستان ابیات پایانی طوطی و بازرگان است، که مضمون مرده شدن، کشتن خواهش‌های نفسانی و زنده شدن در معنویت خدایی را بیان می‌کند.

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

دفتر ۱/ ب ۱۹۹۸

پایان داستان هم ابتدای داستان اعرابی و خلیفه است که حلقه‌ی وصل آن، مرگ جسمانی و محو شدن در ذات حضرت حق و رسیدن جان و روان به جایگاه اصلی خویش است. این حکایت از بیت ۱۹۱۳ شروع می‌شود و با بیت ۲۲۲۰ خاتمه می‌یابد. کل داستان در ۳۰۷ بیت بیان می‌شود و اما داستان:

در روزگار عمر مطربی بود که چنگ می‌نواخت، آن چنان‌که «بلبل از آواز او بی‌خود می‌شد و از نوایش قیامت برمی‌خاست. نوایش هم‌چون بانگ اسرافیل مردگان را زندگی می‌بخشید و از سماعش فیل پر درمی‌آورد!»

از نوایش مرغ جان پران شدی
وز صدایش هوشِ جان حیران شدی

۲۰۷۳/۱

چون روزگار برآمد و پیر شد:

پشت او خَم گشت هم‌چو پشت خُم
ابروان بر چشم هم‌چو پالدُم
گشت آواز لطیف و جان فزاش
زشت و نزد کس نیرزیدی به لاش
آن نوای رشک زُهره آمده
هم‌چو آواز خر پیری شده

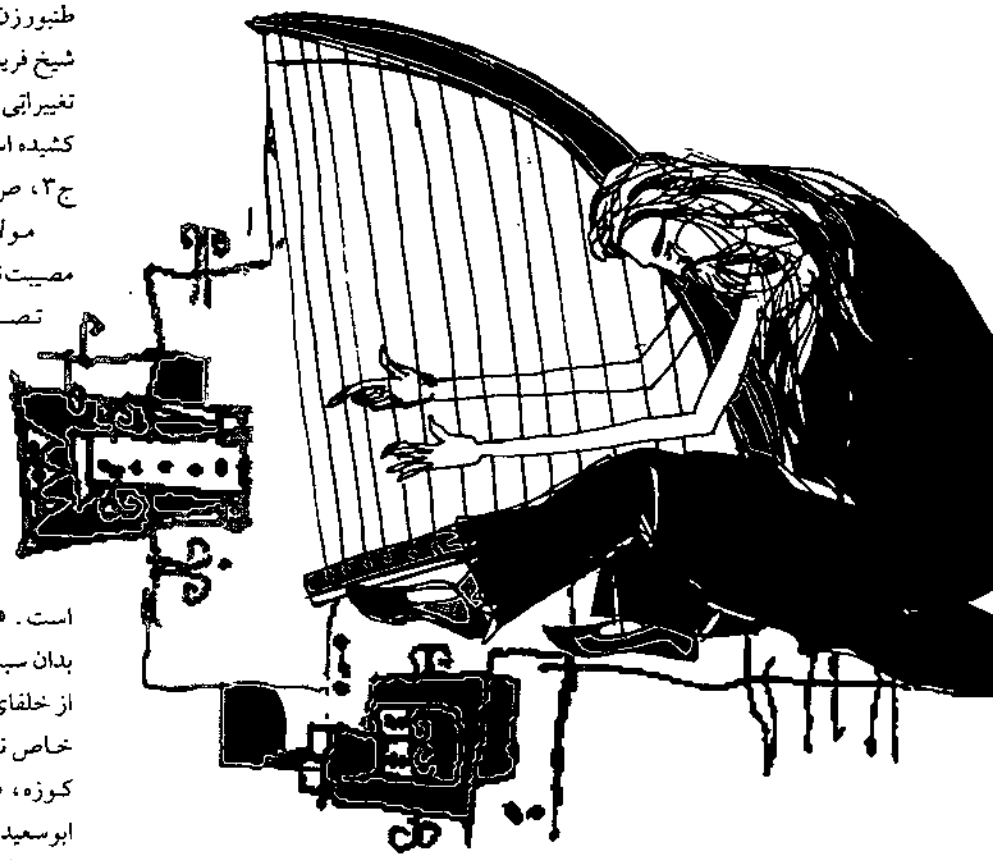
۲۰۷۵-۷۷/۱

مطرب پیر، ضعیف و تهی‌دست و درمانده شد. گفت خدایا، هفتاد سال گناه کردم و یک لحظه روزی از من نگرفتی. اکنون که دیگر کسی طالب من نیست، مهمان تو هستم و برای تو چنگ می‌زنم. آن‌گاه چنگ برداشت و سوی گورستان شد.

چنگ زد بسیار و گریان سر نهاد
چنگ بالین کرد و بر گوری فتاد
خواب بردش مرغ جانش از حبس رَست
چنگ و چنگی را رها کرد و بجست

۲۰۸۸-۹۹/۱

در همین هنگام، حق بر عمر خوابی گماشت. این خواب نیمروزی برای عمر عجیب و بی‌سابقه بود. در خواب از حق به جانش ندایی می‌رسد که بنده‌ی خاص و



محترمی از آن ما در گورستان است، هفتصد دینار از بیت‌المال در کف نه و به عنوان ابریشم‌بها به او بده. عمر با همیان پول زیربغل، راهی گورستان می‌شود. کسی جز پیرچنگی ژولیده در آن‌جا نبود. عمر تردید می‌کند که این مرد چنگی مگر بنده‌ی خاصّ خداست که من ـ خلیفه‌ی مسلمین ـ مأمور دادن ابریشم‌بها به او شدم. ولی کسی جز او نبود. عمر با احترام پهلویش می‌نشیند و با عطسه‌ای او را از خواب برمی‌جهاند. چنگی با دیدن عمر لرزه بر اندامش و لکنت بر زبانش می‌افتد. اما عمر به او می‌گوید برایت از حق بشارت آورده‌ام:

حق سلامت می‌کند، می‌پرسدت
چونی از رنج و غمان بی‌حدت
نک قراضه‌ی چند ابریشم بها
خرج کن این را و باز این جا بیا

۲۱۸۲-۳/۱

پیر به درگاه خدا آه و ناله می‌کند و از گذشته پشیمان می‌شود. عمر پیرچنگی را پند می‌دهد و پیر از این دیدار دگرگون می‌شود. وی از این جان ناتمام می‌میرد و به فنا و استغراق در حق می‌رسد.

ب) منابع و مآخذ داستان

مرحوم بدیع‌الزّمان فروزانفر مأخذ این داستان را قصّه‌ای در اسرارالتّوحید می‌داند: «حکایت مربوط به حسن مؤدب خادم خانقاه ابوسعید، که بسیار بدهکار مردم بود، تا این‌که پیرزنی صد دینار زر به وی می‌دهد تا نفقه‌ی درویشان کند. ابوسعید حسن مؤدب را می‌گوید که آن را به پیر طنبورزنی که در ویرانه خفته است و سراسر روز را برای خدا طنبور زده است بده. حسن مؤدب زر را به او می‌دهد و همراهش به نزد بوسعید می‌روند و پیر طنبورزن به دست بوسعید توبه می‌کند. شیخ فریدالدّین عطار نیز این حکایت را با تغییراتی محسوس در مصیبت‌نامه به نظم کشیده است.» (شرح مثنوی شریف، ج۳، ص۷۵۴)

مولانا بدون شک این قصّه را از مصیبت‌نامه‌ی عطار اقتباس کرده است و با تصرفی که در داستان کرده و از ویژگی‌های اوست، بر تأثیر حکایت می‌افزاید و آن را عجیب جلوه می‌دهد. نخست آن‌که ظرف وقوع حادثه در روایت مولانا مدینه است که محل هجرت رسول خدا(ص) بوده است. «انتساب پیرچنگی به شهر مدینه بدان سبب بوده که این شهر در دوران بعد از خلفای راشدین به موسیقی و غنا توجه خاص نشان می‌داده است.» (بحر در کوزه، ص۴۲۷) «تغییر دیگر به جای ابوسعید عمربن‌خطاب است. عمر به سخت‌گیری و شدت و عدم‌محابا در امر به معروف و نهی از منکر شهرت دارد. سخت‌گیری او چنان بود که فرزند خود ابوشحمه عبدالرّحمن میانین را به سبب باده‌گساری در مصر که عمروبن‌العاص حد زده بود، بار دیگر در زیر تازیانه گرفت و بر اثر این عمل سخت، جان سپرد. درشتی و سختی عمر در گفتار و کردار به‌جایی رسید که اکابر صحابه از دیدار او تن می‌زدند. وقتی زنی را به حضور خواست، او از هیبت و ترس عمر بر خود لرزید و بچه از زهدان به در افکند.» (شرح مثنوی شریف، ج۳، ص۷۵۴)

دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب در کتاب ارزشمند «سرّ نی» درباره‌ی مشابهت این داستان با داستان‌های دیگر می‌نویسد: «یک نمونه از این قصّه‌ی پیرچنگی را در ادبیّات دینی فرانسه در قرون وُسطا می‌توان نشان داد. در این قصّه که اصل

آن به قرن دوازدهم یا سیزدهم مسیحی بازمی‌گردد به شعبده‌باز خاتون ما شهرت دارد، این شعبده‌باز پیر می‌خواهد در یک صومعه در مراسم نیایش شرکت کند. چون نمی‌تواند، پنهانی در شبستان صومعه در پیش شمایل مریم عذرا بر سبیل نیایش به رقص می‌پردازد؛ چندان می‌رقصد که از پای درمی‌آید و بر زمین هلاک می‌افتد. راهبان که وی را در آن حال می‌بینند روی از وی برمی‌تابند و وی را به هتک حرمت صومعه و اهانت به شمایل مریم عذرا متهم می‌نمایند. اما چون مریم با ملائک آسمانی در می‌رسند و روح او را به بهشت می‌برند، راهبان صومعه در حق وی مراسم تکریم به جای می‌آورند و با حرمت به خاکش می‌سپارند». (سرّنی، ج۱، ص۳۲۱)

مولانا، همان‌گونه که آوردن حکایت در حکایت شیوه‌ی اوست، در این داستان هم حکایات و مطالب متنوعی را بیان می‌کند.

ج) گفتنی‌ها و پیام‌های داستان

۱. آن‌چه در نگاه اول به طور شاخص و برجسته از این داستان به چشم می‌خورد، این است که مولانا در این داستان، حال را بر قال، دل را بر فعل و درون را بر برون برتری می‌دهد. برای او انجام ظاهری عبادات ارج و قربی ندارد و آن را در زیر پای نیّت و درون پاک و بی‌غلّ و غش قربانی می‌کند. وی ایمان را امری درونی و پاک می‌داند، نه صرفاً اعمال و عبادات ظاهری، و انجام یک عمل مکروه و مطرود را از عمق دل و صفای باطن بسیار پرارزش و وسیله‌ای برای رسیدن به خداوند می‌داند؛ که اَلأَعْمالُ بالنِّیّات. حضرت مولانا این مضمون را در جاهای مختلف مثنوی بیان می‌کند؛ از جمله در داستان موسی و شبان و نتیجه می‌گیرد:

ناظر قلبیم اگر خاشع بُوَد
گرچه گفتِ لفظ ناخاضع رود

۱۷۶۰/۲

و در انتها می‌گوید:

کفرِ تو دین است و دینت نورِ جان
ایمنی، وز تو جهانی در امان

۱۷۸۵/۲

نکته‌ی جالب توجه در این جاست که در هر دو داستان ـ موسی و شبان و پیرچنگی ـ شبان و پیرچنگی که هر دو مرتکب انجام عمل غیرشرع می‌شوند، به مقامی بالاتر از عمر و حضرت موسی می‌رسند. حتی به مقامی که در وهم آن‌ها هم نمی‌گنجد. شبان می‌گوید:

من ز سدره‌ی المنتهی بگذشته‌ام
صد هزاران ساله زان سو رفته‌ام
تازیانه بر زدی، اسبم بگشت
گنبدی کرد و ز گردون بر گذشت
محرم ناسوت ما، لاهوت باد
آفرین بر دست و بر بازوت باد
حالِ من اکنون برون از گفتن است
این که می‌گویم، نه احوال من است

۱۷۹۷/۲-۱۷۸۷

مولانا همین مضمون را در داستان «بیدار کردن ابلیس معاویه را که برخیز وقت نماز است» بیان می‌کند و درنهایت می‌گوید:

گر نماز از وقت رفتی مر تو را
این جهان تاریک گشتی، بی‌ضیا
از غبین و درد رفتی اشک‌ها
از دو چشم تو مثالِ مشک‌ها
آن غبین و درد بودی صد نماز
کونماز و کو فروغ آن نیاز

۲۷۶۷-۶۹/۲

مولانا در ادامه، برای تأکید مطلب داستان دیگری را با همین موضوع بیان می‌کند: مردی می‌خواهد به نماز جماعت پیامبر(ص) برسد. هنگامی به مسجد می‌رسد که صحابه نماز را همراه پیامبر گزارده‌اند و او از سر حسرت آهی می‌کشد. بر اثر این آه شخصی از صحابه آه را از او می‌گیرد و نمازش را به او می‌دهد:

گفت دادم آه و پذرفتم نماز
او سَنَد آن آه را با صد نیاز
شب به خواب اندر بگفتش هاتفی
که خریدی آب حیوان و شفی (شفا)
حرمت این اختیار و این دخول
شد نماز جمله‌ی خلقان قبول

۲۷۷۷-۷۹/۲

درنهایت می‌توان گفت: «در داستان پیرچنگی، عمر خلیفه‌ی رسول، محکوم پیر می‌شود و در نزاع این دو قهرمان داستان، خدا جانب پیرچنگی را می‌گیرد و عمر را وامی‌دارد که از او عذر بخواهد و به خطای خود اعتراف کند. در داستان موسی و شبان که خدا موسی، پیامبر بزرگش را، به‌خاطر شبان به شدت سرزنش می‌کند، دین فدای اخلاص شده است. در کمدی‌الهی دانته، عقل فدای عشق شده است و در بسیاری از قصّه‌های ادبی و عرفانی، همه‌جا ایمان قربانی عشق می‌شود. اما در داستان شیخ صنعان و دختر ترسا موضوع باریک‌تر و پیچیده‌تر است. در این داستان، اول ایمان است که در راه عشق به باد می‌رود. پس از آن که از آن هیچ بر جا نمی‌ماند و سلطنت بزرگ سزار عشق بی‌رقیب، بر امپراتوری شرق خیمه می‌زند، ناگهان معجزه‌ای شگفت و غیرمنتظر رخ می‌دهد. عشق باز قربانی ایمان می‌گردد. در این جا این حقیقت بدیع و زیبا و سرشار از معنی را می‌بینیم که ایمانِ پیش از عشق به چیزی نمی‌ارزد و جز به کارِ همان چهارصد مرید نمی‌آید. چهارصد مریدی که امامت بر آنان از چوپانی بر خوکان هم پست‌تر است، اما ایمانی که پیش از عشق این چنینی، باید نه تنها بمیرد، که لجن‌مال گردد و با رسوایی و خوک‌چرانی زایل شود. پس از طلوع آفتابِ

عشق، ایمان گویی مسی است که زر می‌گردد و سنگی است که لعل، و چنان دگرگون می‌شود و عزیز، که عشق در برابر شکوه و زیبایی پرجلالش زانو می‌زند و به سجده می‌افتد تا بار دیگر یادآور شود که عشق از ایمان برتر است، که عشق بی‌ایمان یک جوشش غریزیِ کور است و کشش نیازی است که طبیعت بر ساختمان آدمی تحمیل کرده است، آن‌چنان که بر ساختمان جانور تحمیل کرده است. ایمان بی‌عشق، نواله‌ای خشک و درشت و بی‌مزه و بیهوده است، سزاوار شکم همان چهارصد مرید، و چهارصد مرید که مراد آنان بود مقامی است مادون شبان خوکان گشتن. ایمان بی‌عشق اسارت در دیگران است، و عشق بی‌ایمان اسارت در خود. ایمان بی‌عشق تعصبی کور است و عشق بی‌ایمان کوری متعصب.» (گفت‌وگوهای تنهایی، ص۸۶۳). در واقع شبان و پیرچنگی به مرحله‌ی ایمان با عشق می‌رسند. دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن بر این باور است که: «داستان پیرچنگی مانند داستان موسی و شبان مبیّن آن است که باید اصل و باطن را دریافت، نه ظاهر را، پیرچنگ‌زن که مطربی است و کار او از نظر شرع ناروا، مورد قُرب و قبول خداوند قرار می‌گیرد و در دو داستان موسی(ع) و عمر چون به ظاهر نظر دارند، هر دو اشتباه می‌کنند.

۲. رسیدن به خداوند شکل خاص و چهارچوب مشخصی ندارد. شرایط اصلی آن سوز دل و پاکی وجود و اخلاص جان است. با این وجود اسباب حتی نامشروع حکم عبادت مشروع می‌گیرند و به خداوند می‌رسانند.

۳. واسطه شدن عمر با وجود خلافت و شدت در اقامه‌ی حدود، ممکن است اشاره‌ای باشد به حال محتسبان و علمای ظاهر که بر اهل ذوق و هنرمندان سخت می‌گرفتند و به چشم حقارت در آن‌ها می‌نگریستند. مقصود مولانا آن است که از حال فاروق عبرت گیرند و بدانند که هیچ کس در درگاه خداوند خوار مایه و حقیر نیست و ای بسا کس که ظاهری نابه‌سامان دارد و با این همه محبوبِ خداست.

۴. حواله کردن مزد چنگ‌نوازی و ابریشم بها به بیت‌المال عام، که مخصوص مصالح کلّی مسلمانان است، می‌تواند اشاره به این باشد که هرگاه موسیقی برای خدا به کار رود آن نیز یکی از وجوه مصلحت کلی است. برخلاف نظر آن کسان که صرف مال را در راه سماع جایز نمی‌دانستند و بر صوفیان زبان به طعن و انکار می‌گشودند.

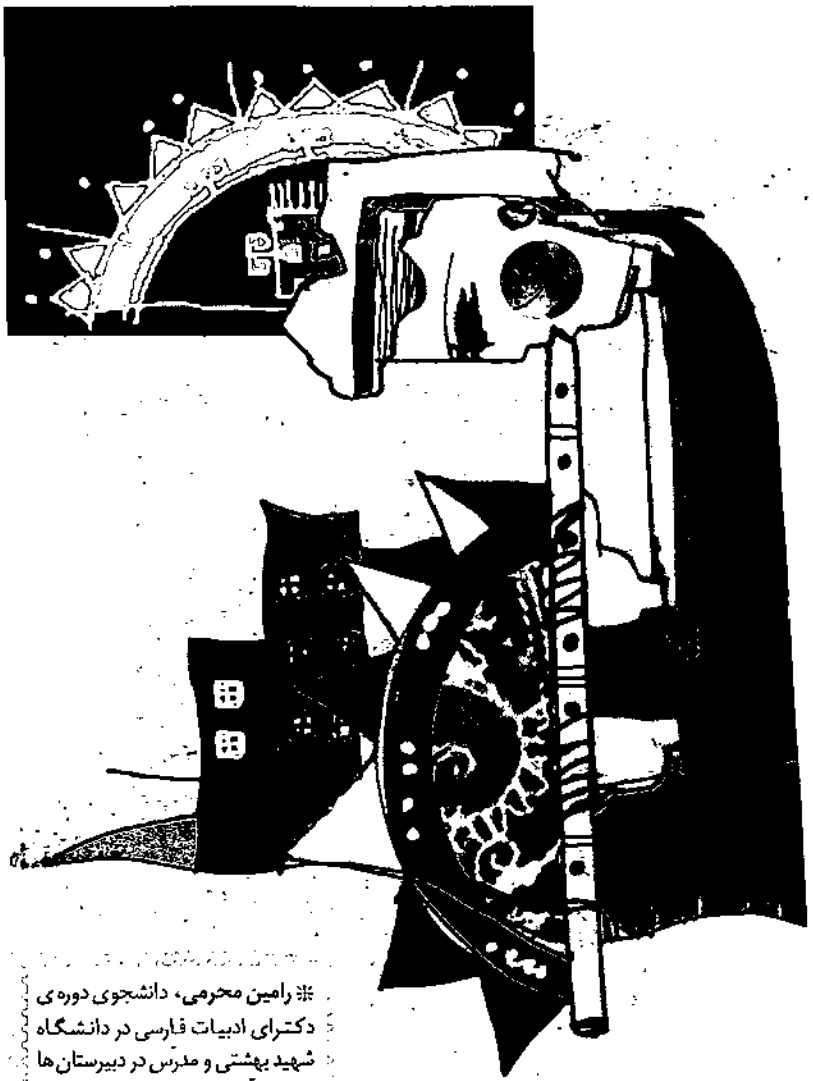
۵. در این داستان، مولانا ممکن است نظری به منکران سماع داشته باشد و بدین وسیله خواسته باشد قوّت انکارشان را درهم شکند و عمر با آن همه سخت‌گیری واسطه و مأمور دل‌جویی او گردیده است. (شرح مثنوی شریف، ج۲، ص۷۵۵)

۶. هنر و موسیقی را نباید برای عشرت و خوش‌گذرانی مالداران به کار برد، بلکه باید در راه خدا به کار برد، تا وسیله‌ای برای تقرب و رسیدن به تعالی و به خداوند باشد.

۷. مولانا با طرح این داستان شاید به نوعی بخواهد رقص و سماع را، که خود مروّج آن بوده است، توجیه نماید و برایش مقام و قربی بالاتر از افرادی که کاری به ظاهر دینی انجام می‌دهند، قلمداد نماید.

منابع و مآخذ
۱. استعلامی، محمد، مثنوی معنوی، تهران، زوّار، ۱۳۶۳
۲. اسلامی ندوشن، محمدعلی، باغ سبزِ عشق، تهران، یزدان، چاپ اول ۱۳۷۷
۳. اسماعیل انقروی، رسوخ‌الدّین، شرح کبیر انقروی بر مثنوی معنوی، مترجم دکتر عصمت ستارزاده
۴. زرّین‌کوب، عبدالحسین، بحر در کوزه، تهران، علمی، چاپ بیستم ۱۳۸۱
۵. ـــــــ، سرّ نی، تهران، علمی، چاپ اول ۱۳۶۴
۶. زمانی، کریم، شرح جامع مثنوی، تهران، اطلاعات چاپ سوم، ۱۳۷۰، ج۱، ص۱۵، اظهارنظر دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
۷. شریعتی، علی، گفت‌وگوهای تنهایی، تهران، آگاه، چاپ اول ۱۳۶۲
۸. فروزانفر، بدیع‌الزّمان، رساله در تحقیق احوال و زندگی مولانا، تهران، زوار، چاپ چهارم، ۱۳۶۱
۹. ـــــــ، مآخذ و تمثیلات مثنوی، تهران، امیرکبیر، چاپ سوم ۱۳۶۳
۱۰. مولوی، جلال‌الدین، کلیات شمس تبریزی، تهران، امیرکبیر، چاپ نهم ۱۳۶۳
۱۱. همایی، جلال‌الدّین، داستان قلمه‌ی هوش‌ربا، تهران، آگاه، چاپ سوم ۱۳۶۰

همچو نی



* رامین محرمی، دانشجوی دوره‌ی دکترای ادبیات فارسی در دانشگاه شهید بهشتی و مدرّس در دبیرستان‌ها و مراکز آموزش عالی تهران

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

چکیده:
در این مقاله یکی از بیت های نی‌نامه به کمک شواهدی از خود مثنوی معنوی و از اشعار سعدی، حافظ، و دیگران شرح و بسط داده می‌شود. با اذعان به این نکته که نی‌نامه عصاره‌ی مثنوی است و آشنایی با مفاهیم این ابیات، فهم سایر موضوعات مطرح شده را در این کتاب تسهیل می کند و خواننده را با اندیشه‌های مولانا بیش‌تر آشنا می‌سازد.

کلید واژه‌ها: نی‌نامه، دمساز، مشتاق، مثنوی، نی و نیستان

هم‌چو نی زهریّ و تریاقی که دید!
هم‌چو نی دمساز و مشتاقی که دید!

شارحان مثنوی، مصراع اوّل این بیت را (دفتر اول، ب ۱۲) به صورت کامل شرح و بسط نموده‌اند ولی در مورد مصراع دوم، یا به اجمال سخنی گفته و رد شده و یا آن‌که آن را مسکوت گذاشته‌اند.

فروزانفر در شرح مثنوی شریف در شرح مصراع دوم نوشته‌اند: «دمساز: هم نفس و رفیق موافق. مشتاق: در عربی اسم فاعل است از اشتیاق و آن میل و گرایش دل و هیجان باطن است به دیدار محبوب غایب.» بعد از روشن شدن معنی لغوی دو کلمه‌ی «دمساز» و «مشتاق» که دو حالت متفاوت را نشان می‌دهد در توضیح معنای بیت نوشته‌اند: «چون دمسازی اقتضای وصال و حضور مطلوب می‌کند و اشتیاق با وجود غیبت محبوب دست می‌دهد و جای نی، لب است و با این همه، ناله‌ی زار می‌کشد، مولانا به وجه تعجّب فرموده است: همچو نی دمساز و مشتاقی که دید!»

(مثنوی شریف، ص۱۸)

کریم زمانی در شرح جامع مثنوی معنوی، درباره‌ی مصراع فوق‌الذّکر هیچ توضیحی نداده‌اند.

عبدالباقی گولپینارلی هم در نثر و شرح مثنوی شریف فقط صورت نظم این بیت را به صورت نثر تبدیل کرده و نوشته‌اند: «کسی زهری و پادزهری چون نی ندیده است. کسی همدمی و مشتاقی چون نی ندیده است.»

(مثنوی شریف، ص۶۷)

علاّمه جعفری هم در کتاب «تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی» نوشته‌اند: «نی دمساز است و مشتاق، زیرا همراه با انسان است،

هری و تریاقی که دید؟

تأمّلی در یک بیت نی نامه

مشتاق است زیرا می‌خواهد روح انسانی را به معشوق برساند.»

(ج۱، ص۱۸)

در این بیت مولانا قصد نشان دادن دو حالت متضادّ یک شیء واحد را دارد. در مصراع اوّل زهر و تریاق ضدّ هم‌اند و در مصراع دوم نیز دمسازی و مشتاقی ضدّ هم‌اند. یعنی امر واحدی می‌تواند نسبت به افراد مختلف دارای خاصیّت و تأثیر مختلف باشد. چنان‌که نی، نسبت به افراد خام، حکم زهر کشنده و نسبت به عارفان، حکم تریاق شفابخش دارد. این حکم در مورد مصراع دوم هم صادق است؛ یعنی فردی نسبت به افراد فروتر از خود و یا در حالتی از حالات خود می‌تواند دمساز و واصل محسوب گردد، ولی نسبت به حقیقت و امر والاتر از خود در مرحله‌ی اشتیاق قرار داشته باشد.

نی، هم می‌تواند در معنای اصل خود یعنی همان ساز بادی به‌کار برود، و هم می‌تواند تمثیلی از وجود خود مولانا و یا هر انسان عاشق دیگری باشد. همان‌گونه که نی در تصرّف نوازنده و آواز آن، نتیجه‌ی هنرمندی و نشان دهنده‌ی هنر نوازنده است؛ بیانگر انسان عاشقی است که از قدرت و اراده‌ی خود فانی گشته و در تصرّف عشق و معشوق است و هر صفتی هم که در وجود او ظاهر می‌گردد در واقع تجلّی یکی از صفات معشوق در آیینه‌ی وجود اوست.

از میان شروح بالا قصد تفصیل و تشریح سخن فروزانفر را مدّنظر داریم که عقیده دارند مولانا به جهت این‌که دو حالت متضادّ را در وجود نی و یا عاشق می‌بینند اظهار تعجّب و شگفتی می‌نمایند.

مولانا در مثنوی در جاهای متعدّد بیان کرده است که امکان اتّحاد کامل میان عاشق و معشوق وجود ندارد و هیچ‌وقت عبد نمی‌تواند تبدیل به معبود شود و تا ابد بنده، بنده باقی خواهد ماند و خدا، خدا. انسان فقط می‌تواند به خداوند تشبّه جوید و حداکثر خداگونه شود. خداوند در ذات خود بی‌نهایت و نامحدود است ولی ظرفیّت عبد محدود و متناهی است. لذا قدرت پذیرش تجلّی کامل صفات الهی را ندارد و حداکثر می‌تواند در زمان‌های مختلف، پذیرای تجلّی یکی از صفات جلال و یا جمال خداوند باشد.

حال آن‌که این تجلّی صفات خداوند نامحدود و بی‌شمار و ظرفیّت عمر انسان محدود و در حال گذر است. بنابراین عاشق هیچ‌وقت نمی‌تواند به صورت تمام و کمال تجلّی همه‌ی صفات معشوق را در وجود خود ببیند و آن‌گاه که مظهر یکی از صفات وی می‌گردد در مقابل، تجلّی صفات دیگر او را از دست می‌دهد و به همان جهت همواره عاشق باقی می‌ماند و تجلّی صفات دیگر او را انتظار می‌کشد. امّا این تجلّیات تمامی ندارند چنان‌که عطّار می‌گوید: «عشق را غایت نیست از آن‌که معشوق را نهایت نیست».

(تذکرة الاولیا، ص۱۴۶)

یعنی عاشق به اندازه‌ی ظرفیّت وجودی خود می‌تواند تجلّی صفات معشوق را پذیرا باشد و این به معنی جلوه‌گر شدن کامل صفات معشوق در وجود او نیست و به همان جهت عاشق از یک جهت دمساز معشوق گشته ولی از جهات دیگر هنوز به وصال او نرسیده است و هم‌چنان مشتاق جمال و جلال و در اشتیاق مشاهده‌ی انوار دیگر وجود او باقی مانده است. چنان‌که مولانا می‌گوید:

نقش می‌بینی که در آیینه‌ای است
نقش توست آن، نقش آن آیینه نیست
دم که مرد نایی اندر نای کرد
در خور نای است، نه در خورد مرد

(دفتر دوم، ب۳و ۹۲)

نی با آن‌که دمساز لبان نوازنده گشته و به وصال او رسیده است و از این جهت خود را واصل می‌داند ولی از جهت دیگر هنر و کمال نوازنده به‌طور کامل در وجود نی جلوه‌گر نمی‌گردد و نی فقط به اندازه‌ی ظرفیّت وجود خود می‌تواند اندکی از هنر و کمال نوازنده را در وجود خویش جلوه‌گر نماید و به همان جهت همواره اشتیاق آن را دارد که از صُوَر دیگر هنر و کمال نوازنده هم بهره‌مند گردد و لذا در عین وصال، اشتیاق هم‌چنان باقی مانده و عشق او به پایان نرسیده است.

در این حالت باید نسبت‌ها را در نظر گرفت و به آن‌ها اهمیت داد، همان‌طور که مولانا در مثنوی به این نسبت‌ها خیلی اهمیّت می‌دهد. انسان نسبت به ظرفیّت وجودی خودش دمساز حق گشته و به وصال او رسیده است. امّا نسبت به کمال، جمال و جلال الهی هنوز در آغاز راه قرار دارد و باید مشتاقانه به دنبال کسب فضائل و طی کردن منازل دیگر هم باشد.

مولوی، حتی در ستایش و تسبیح خداوند هم، این نسبت‌ها را در نظر می‌گیرد. چنان‌که داستان موسی و شبان نمونه‌ی بارز آن است. شبان نسبت به فهم و دانش خود مدح و ثنا می‌گوید ولی سخن او نسبت به کمال خداوند قدح و ذم محسوب می‌گردد و به همین سبب حضرت موسی او را از این کار نهی می‌کند. مولوی حتی تسبیح و ثنای خود را در بیان عظمت خداوند، به همان سخنان شبان تشبیه می‌نماید، که نسبت به دانش مولانا در حدّ کمال ولی نسبت به صفات پاک خدا در نهایت نقص و رسوایی است.

هان و هان گر حمد گویی گرسپاس
هم‌چو نافرجام آن چوپان شناس
حمد تو نسبت بدان گر بهتر است
لیک آن نسبت به حق هم ابتر است

(دفتر دوم، ب ۵ و ۱۷۹۴)

هست این نسبت به من مدح و ثنا
هست این نسبت به تو قدح و هجا
هم‌چو مدح مرد چوپان سلیم
مر خدا را پیش موسیِ کلیم

(دفتر ششم، ب۱ و ۱۰۹۰)

به همان جهت پیران به مریدان خود سفارش می‌کردند که هیچ‌وقت در هیچ منزلی توقف ننمایند و خود را واصل نپندارند. این موضوع، در این بیت اوّلین غزل دیوان حافظ هم دیده می‌شود:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم
جرس فریاد می‌دارد که بر بندید محمل‌ها

هر چه‌قدر این منازل بیش‌تر طی شود به جای آن‌که رهرو و سالک خود را واصل پندارد، حیرت و شگفتی او با دیدن جلال و جمال خداوند بیش‌تر می‌گردد و اشتیاق او برای مشاهده‌ی ادامه‌ی آن بیش‌تر می‌شود و تا وجود خود را فانی نسازد همواره بر حیرت او افزوده می‌گردد. در عین حال رهرو هم نباید در هیچ یک از این منازل توقّف نماید و خود را واصل بداند، چون اگر خواهان افزونی باشد به او بیش‌تر از مرتبه‌ی قبلی هم خواهند داد و او را با تجلّی صفات خداوند بیش‌تر آشنا خواهند نمود؛ چنان‌که شبستری می‌گوید:

بگردان ز آن همه ای راهرو روی
همیشه لا احبُّ الآفلین گوی
تو را تا کوه هستی پیش باقی است
جواب لفظ اَرِنی، لن ترانی است

(گلشن راز، ص ۷۳۲)

از دیدگاه عارفانی مانند جلال‌الدّین مولانا، عبد حتّی بعد از فانی شدن هم به مقام خداوندی نمی‌رسد، زیرا بعد از فنا هم که به مرتبه‌ی بقای باللّه رسید باز خرقه‌ی بندگی بر دوش او باقی می‌ماند و خداوند همواره در مقام بیگانگیِ خود بی‌هیچ تغییر و تحوّلی در ذات و صفات باقی می‌ماند. یعنی مَثَل فانی شدن عبد در صفات خداوند مثل افتادن قطره در دریا نیست که بعد از افتادن، قطره ادّعا کند که دریاست؛ حتی اگر این‌گونه هم باشد این فانی شدن در صفات حاصل می‌شود نه در ذات. زیرا قطره همیشه قطره است، فقط قدرت و اراده و سایر صفات خود را از دست داده و به قدرت و اراده‌ی دریا به حرکت درآمده است. در واقع قطره همان مَثَل شمع در برابر نور جهان‌تاب خورشید است. هرچند نور شمع در نور آفتاب فانی می‌گردد و مشاهده نمی‌شود امّا شمع بودن خود را از دست نمی‌دهد و اگر کسی بر شعلهٔ آن دست بزند دست را می‌سوزاند.

گفت قابل در جهان درویش نیست
ور بُوَد درویش آن درویش نیست
هست، از روی بقای ذات او
نیست گشته وصف او در وصف هو
چون زبانه‌ی شمع پیش آفتاب
نیست باشد هست باشد در حساب
هست باشد ذات او تا تو اگر
بر نهی پنبه بسوزد زان شرر
نیست باشد روشنی ندهد تو را
کرده باشد آفتاب او را فنا

(دفتر سوم مثنوی، ب۷۳-۳۶۶۹)

در مثنوی، امکان این که دو امر متضاد در وجود یک شیئ یا فرد جمع شده باشد عملی است و می‌توان نفی و اثبات را در یک چیز از روی نسبت و اختلاف جهت جمع کرد. همان‌گونه که این امر در قرآن هم آمده است «ما رَمَیتَ اذ رَمَیتَ وَ لکنَّ اللّه رَمی.»

(انفال، آیه‌ی ۱۷)

خداوند به رسول خود می‌فرماید: «و چون تیرانداختی، تو نبودی که تیر می‌انداختی بلکه خداوند بود که می‌انداخت.»

خداوند تیرانداختن را بر رسول خود هم اثبات و هم این عمل را از او نفی می‌نماید. بنابراین، اگر نسبت و جهت امر را در نظر بگیریم، امکان این کار وجود دارد؛ چون تیر به دست پیامبر انداخته شده است. پس این تیراندازی برای او اثبات می‌گردد ولی از جهت دیگر قدرت و توان این تیراندازی و تأثیر این تیرها را خداوند خلق نموده است، پس از این جهت تیرانداز اصلی خداست و تیراندازی رسول خدا نفی گردیده است. چنان‌که مولانا می‌فرماید:

نفی آن یک چیز و اثباتش رواست
چون جهت شد مختلف، نسبت دوتاست
ما رمیتَ اذ رمیتَ از نسبت است
نفی و اثبات است و هر دو مثبت است
آن تو افکندی چو بر دست تو بود
تو نه افکندی که قوّت حق نمود

(دفتر سوم، ب ۶۰-۳۳۵۹)

پس این نفی و اثبات که ضدّ هم‌اند قابل جمع در یک وجود واحد می‌تواند باشد، به شرط این‌که نسبت و جهت امور را هم مدّنظر داشته باشیم. پس انسان نسبت به صفات و قدرت خود، خود را دمساز می‌داند ولی نسبت به صفات و کمال خداوند همیشه خود را مشتاق می‌بیند. در دیوان حافظ هم در غزلی به این نکته اشاره شده است که بلبل با آن‌که به وصال گل رسیده است ولی هم‌چنان ناله‌ی زار برمی‌کشد و این تضاد را حافظ این‌گونه حل می‌نماید که جلوه‌ی جمال معشوق او را در عین وصال به ناله وا داشته است.

بلبلی، برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت
وندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت
گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست؟
گفت ما را جلوه‌ی معشوق بر این کار داشت

مولوی در مثنوی در داستان «قصه‌ی وکیل صدر جهان» داستان عاشقی را بیان می‌کند که در هجر و فراق معشوق خود؛ یعنی همان صدر جهان می‌سوخت و اشتیاق او هر روز شعله‌ورتر می‌شد. عاقبت وقتی به حضور صدر جهان می‌رسد نه تنها این اشتیاق کم نمی‌شود بلکه بیش‌تر هم می‌شود و او از شدّت شوق، اوّل عقل و هوش خود و عاقبت جانش را هم از دست می‌دهد. این‌جاست که مولانا اظهار می‌کند که آیا اشتیاق او در حال فراق بیش‌تر و شگفت‌انگیزتر بود یا در حال وصال؟

با دو عالم عشق را بیگانگی
اندر او هفتاد و دو دیوانگی...
غیر هفتاد و دو ملّت کیش او
تخت شاهان تخته بندی پیش او

(دفتر سوم، ب ۱۸-۴۷۱۶)

مولانا با همان دیدگاه نسبیّت گرایی و قابل جمع دانستن نفی و اثبات، مسئله‌ی جبر و اختیار را هم قابل حل می‌داند، که انسان در عین اختیار، نسبت به اراده و قدرت خدا مجبور و در عین اجبار، نسبت به کائنات و اعمال خود مختار است.

سعدی هم در بوستان اعتقاد دارد که عاشقان خدا در عین غرق بودن در دریای عشق او هیچ وقت از تماشای جمال او سیر نمی‌گردند، بلکه هر چه قدر از این آب وصال می‌نوشند بر شدّت تشنگی آن‌ها افزوده می‌شود.

دلارام در بر دلارام جوی
لب از تشنگی خشک بر طرف جوی
نگویم که بر آب قادر نی‌اند
که بر شاطئ نیل مستسقی‌اند

(بوستان، ب۳-۱۶۵۲)

در غزلیّات خود نیز می‌گوید که عاشقان خدا مثل گدایان‌اند؛ همان‌گونه که گدایان مال دنیا از نعمت‌های آن سیر نمی‌شوند عاشقان خدا هم از تماشای جمال او سیر نمی‌گردند.

جمال در نظر و شوق هم‌چنان باقی
گدا اگر همه عالم بدو دهند گداست

(کلیات سعدی، غزلیات، ص ۴۱۸)

پس از دیدگاه سعدی هم، نظر و شوق که ضدّ هم‌اند در وجود عاشقان الهی جمع گشته‌اند. در این بیت دو کلمه‌ی نظر و شوق می‌توانند در برابر دو کلمه‌ی دمسازی و مشتاقی بیت نی‌نامه قرار گیرند.

هم‌چو نی زهری و تریاقی که دید!
هم‌چو نی دمساز و مشتاقی که دید!

منابع و مآخذ
۱. قرآن کریم، ترجمه‌ی بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات نیلوفر، چاپ چهارم ۱۳۸۱
۲. سعدی، مصلح‌الدین بوستان، غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۲
۳. عطّار نیشابوری، تذکرةالاولیا، بروسی، تصحیح متن و توضیحات دکتر محمد استعلامی، کتابخانه‌ی زوّار
۴. جعفری، محمدتقی، تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی، دفتر نشر و فرهنگ اسلامی، ۱۳۵۲
۵. حافظ، دیوان، بر اساس نسخه‌ی محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، انتشارات اقبال، ۱۳۷۱
۶. زمانی، کریم، شرح جامع مثنوی معنوی، انتشارات اطّلاعات، ۱۳۸۳
۷. لاهیجی، محمد، شرح گلشن راز، کتاب‌فروشی محمودی، ۱۳۳۷
۸. فروزانفر، بدیع‌الزمان، شرح مثنوی شریف، انتشارات علمی فرهنگی، سال ۱۳۷۳
۹. سعدی، مصلح‌الدین، کلّیات سعدی، بر اساس نسخه‌ی محمدعلی فروغی، نشر آروین، ۱۳۷۴
۱۰. مولوی، جلال‌الدین، مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد نیکلسون، انتشارات توس، ۱۳۷۵
۱۱. گولپینارلی، عبدالباقی، نثر و شرح مثنوی شریف، ترجمه و توضیح سبحانی توفیق، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴

حدیث ابلیس

چکیده:

نویسنده در این پژوهش، سعی کرده است شخصیت ابلیس را در ادبیّات، به‌خصوص در ادبیّات عرفانی، مورد بررسی قرار دهد و هر دو چهره‌ی او (مقدّس بودن و پرتلبیس بودن وی) را معرفی کند. مقاله را، با حذف مقدمه‌ی مفصل آن که به آفرینش و زندگی ابلیس پرداخته است، می‌خوانید.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۱۸
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۳
◆ بهار ۱۳۸۶

* **سولماز مظفری**، کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی و مدرّس پیش‌دانشگاهی و دبیرستان زرقان

کلید واژه‌ها: ابلیس، شیطان، اغتنم، پدر سوگ‌خورده، اهریمن، حاسدترین ابلیسی

جایگاه ابلیس در ادبیّات فارسی

ابلیس (شیطان) در نظم و نثر فارسی، جایگاه گسترده‌ای دارد. موضوع ابلیس و آفرینش او از مباحثی است که دامنه‌اش در ادبیّات ما وسیع است. شاعران و نویسندگان، با قصه‌ی ابلیس هوس‌بازی نمی‌کنند، بلکه به انگیزه‌ای شیرین «اعتذار»، «عشق» و «اخلاق ناپسند» وی را با تمام ذوق وجودی خود بیان می‌نمایند و بهتر است بگوییم این قصه نیست، نمایشی از هستی و نیستی، خیر و شر و شایست و نشایست است. در ادبیّات ما این نمایش به نرمی، آهستگی و شیوایی به تصویر کشیده می‌شود و گاه نیز با تندی و پرخاشگری همراه است. گاه مسئله‌ی آدم و حوا و ابلیس در ادبیّات یاد می‌شود و عصیان «آدم» مورد نکوهش قرار می‌گیرد زیرا با همین عصیان بود که از اوج افلاک و عرش ایزدی هبوط کرد. در جای دیگر حسادت و عُجب ابلیس به صراحت آورده می‌شود. گاه نیز توبه‌ی آکنده از اخلاص و صدق آدم در مقابل طاعات ابلیس شوم‌بخت نشان داده می‌شود که همین توبه، مایه‌ی کمال او (آدم) می‌گردد.

شاعران و نویسندگان بسیاری، حکایاتی از ابلیس ذکر نموده‌اند؛ از جمله «نظامی گنجوی» داستان شیخ نجدی و هبوط آدم و ابلیس را ذکر می‌کند، عطار حکایتی را از ابلیس در مصیبت‌نامه، دیوان و تذکره‌ی خود می‌آورد و سنایی از زبان ابلیس لعین، ایام خوش وصال را در حرم ستر و عفاف ملکوت، یادآور می‌شود.

با او دلم به مهر و مودت یگانه بود
سیمرغ عشق را دل من آشیانه بود
بر درگهم ز جمع فرشته، سپاه بود
عرش مجید جاه مرا آستانه بود

در شاهنامه‌ی فردوسی نیز در چندین مورد، (از جمله داستان ضحاک و داستان کی‌کاووس) از ابلیس و دیوان سخن رانده می‌شود و دیوان و اهریمنان و کارگزاران آن‌ها را به عنوان «دشمنان ایران و ایرانیان» معرفی می‌نماید و این گونه ذکر می‌شود که هرکس با ایرانیان دشمنی و ستیزه کند، پیرو اهریمن است.

داستان اهریمن با انسان‌ها در شاهنامه «نمادین» است و فردوسی با ذهن وقاد و روشن خود، حقایقی را در قالب این نمادها و رازها بیان می‌کند. اهریمن در شاهنامه «قهرمان» معرفی می‌شود و در خود بسیاری از رازها را تجلی می‌دهد. او نماد جنگاوری، قهرمانی،

دشمنی، بدکرداری و زشتی است:

پادشاهی کیومرث و جنگ میان اهریمن و سیامک:

به گیتی نبودش کسی دشمنا
مگر بدکنش ریمن آهرمنا (ص۵، ج۱)
سیامک بیامد برهنه تنا
بیاویخت با پور آهرمنا (ص۵، ج۱)

و یا نبرد طهمورث دیوبند و اهریمن:

چنان شاه پالوده گشت از بدی
که تابید از او فرّه ایزدی
برفت اهرمن را به افسون ببست
چو بر تیز رو یارگی بر نشست (ص۷، ج۱)

و یا در جنگ ساکنان دژبهمن، این ساکنان را اهریمن خوانده است:

به مرزی که آن جا دژ بهمن است
همه ساله پرخاش آهرمن است
(ص۱۳۹، ج۱)

در جنگ پهلوانان خسروپرویز با بهرام چوبینه:

به دست چپش نامدار ارمنی
ابا جوشن و تیغ آهرمنی (ص۴۸۹، ج۴)

و مواردی که اهریمن مترادف شیطان آمده نیز بسیار است؛ به عنوان مثال در رزم رستم و سهراب، جنگ آن‌ها، جنگ شیطانی خوانده شده است:

به دل گفتش این رزم آهرمن است
نه این رستخیز از پی یک تن است
(ج۱، جنگ رستم و سهراب)

کلمه‌ی دیو نیز بسیار در معنی شیطان به کار رفته است. کلمه‌ی «ابلیس» عیناً در شاهنامه دیده می‌شود، آن زمان که به صورت جوانی نیکو به نزد ضحاک می‌آید و با سخنان نغز خود او را فریب می‌دهد و به کشتن پدر تحریک می‌نماید:

چنان بُد که ابلیس روزی پگاه
بیامد به‌سان یکی نیک‌خواه
دل مهتر از راه نیکی ببرد
جوان گوش گفتار او را سپرد (ص۸، ج۱)
.....
چو ضحاک بشنید، اندیشه کرد
ز خون پدر شد دلش پر ز درد
به ابلیس گفت این سزاوار نیست
دگر گوی کاین از در کارنیست (ص۸، ج۱)

اما سرانجام ضحاک از او فریب می‌خورد و

بیاورد وارونه ابلیس بند
یکی ژرف چاهی به ره بربکند
پس ابلیس وارونه آن ژرف چاه
به خاشاک پوشید و بسترد راه (ص۸، ج۱)

و سپس حکایت بوسه زدن بر کتف ضحاک در زمان پادشاهی وی و گفتن علاج که این همان بیان هدف اصلی ابلیس است؛ یعنی «از بین بردن نژاد انسان و گسترش فساد در جهان.»

حکایت دیگر ابلیس در شاهنامه «تحریک کاووس‌شاه توسط ابلیس بر ادعای خدایی» است، که فردوسی با نگرشی زیبا به بیان آن پرداخته: ابلیس تصمیم می‌گیرد فرّایزدی را از کاووس‌شاه دور نماید، یکی از غلامان و پیروان شیطانی خود را در شکارگاه به صورت انسانی خیرخواه به نزد شاه می‌فرستد تا به او بگوید: «کار جهان را به آراستگی به انجام رساندی، اکنون چرخ گردون شایسته‌ی تو است و کی‌کاووس مغرور می‌شود و این غرورش سبب سقوط یکبارگی او می‌گردد».

در ابیاتی دیگر از شاهنامه، ابلیس جایگاه خاصی یافته است:

بگفتند با زال و رستم که شاه
به گفتار ابلیس گم کرده راه
همانا شنیدی که کاووس‌شاه
به فرمان ابلیس گم کرده راه
که تا تو رسیدی به نیر و کمان
نبد بر تو ابلیس را این گمان
که ما را بدین جام می جای نیست
به می با تو ابلیس را پای نیست (ج اول)

در روایات ملی و حماسی، ابلیس همان اهریمن بدکنش زرتشتی است که گمراه‌کننده‌ی آدمیان و پادشاهان است. هم‌اوست که شکوه و قدرت را از پادشاهی ایرانی گرفت و سپس ضحاک مار به دوش را راهنمایی کرد و هزار سال ایرانیان را در رنج و فلاکت انداخت.

علاوه بر فردوسی بزرگان دیگر نیز در اشعار خود ابلیس را نشان داده‌اند. استادان عرفان و عشق؛ مانند سنایی، عطار، حافظ، سعدی، خاقانی و... به مسئله‌ی ابلیس، چه در عرفان و چه در مذهب، پرداخته‌اند.

شیخ صنعان و ابلیس

این حکایت در منطق‌الطیر عطار ذکر شده و حافظ در غزلیات خود به آن اشاره نموده است (شیخ صنعان به صورت «شیخ سمعان» نیز آمده است):

شیخ سمعان پیر عهد خویش بود
در کمال از هرچه گویم بیش بود
شیخ بود او در حرم پنجاه سال
با مریدان چارصد صاحب کمال
هم عمل هم علم با هم یار داشت
هم عیان هم کشف هم اسرار داشت

تا این که طبق خوابی که دید به روم رفت. در روم به سبب تحریکات و وساوس شیطانی، عاشق دختری ترسا شد. این دختر او را به کارهای شیطانی از جمله شراب خوردن واداشت. اما این پیر از عشق او دست برنداشت. از دین خود برگشت، زنار بربست و به خوک‌چرانی پرداخت، شاید این دختر ماه‌روی ترسا به او التفاتی کند. شیطان آن‌چنان او را تحریک کرده بود که او در این عشق حیران و مبهوت مانده بود. اما سرانجام به وسیله‌ی مریدی، انوار الهی در دلش روشن شد و نیروی خدایی بر نیروی شیطانی غالب گردید و باز به دین خود بازگشت. دختر ترسا، نیز:

شیخ بر وی عرضه‌ی اسلام داد
غلغلی در جمله‌ی یاران فتاد
گفت: شیخا! طاقت من گشت طاق
من ندارم هیچ طاقت از فراق
این بگفت آن ماه و دست از جان فشاند
نیم‌جانی داشت بر جانان فشاند
(منطق‌الطیر عطار، بخش ۱۸/۷۷)

اشعار زیادی در ادبیّات ما راجع به ابلیس و حکایات او مندرج است؛ از جمله: حکایت ابلیس و فرزند او خناس، که ابلیس فرزندش خناس را به حوا می‌سپارد و آدم از پذیرفتن او ابا می‌ورزد و چندین مرتبه خناس را نابود می‌سازد اما ابلیس فرزندش را نجات می‌دهد و در دفعه‌ی آخر، آدم خناس را تکه تکه می‌کند و از او آشی می‌پزد و خودش و حوا آن را می‌خورند و ابلیس نیز خوشحال می‌شود که خناس در دل آن دو جا گرفته است. این حکایت را عطار به زیبایی در «الهی‌نامه» خود ذکر نموده است.

یا حکایات زیارویی ابلیس که به قول او:

بر انداختم بی‌غشان از بهشت
کنونم به کین می‌نگارند زشت
مرا هم چنین نام نیک است لیک
ز علت نگوید بداندیش نیک(بوستان سعدی)

سعدی به زیبایی این گلایه ابلیس را به تصویر کشیده است. قصه‌ی دیگر، حکایت آدم و تعجبش از کارهای ابلیس شقی و سپس خندیدن به اوست و سرانجام خداوند او را سرزنش نمود و او (آدم) توبه کرد. مولوی به زیبایی و دل‌نشینی این حکایت را در جلد چهارم مثنوی خود ذکر کرده است.

شاعران معاصر نیز شخصیت ابلیس و کارهای او را در اشعار خود گنجانده‌اند؛ از جمله استاد شهریار:

به جنت جنگ شیطان بود و آدم
خدا هم عذرشان را خواست از دم
فرود آوردشان در خاک و فرمود:
جهنم با بهشت این جاست توام
اگر صلح و صفا، عالم بهشت است
وگر جنگ و جدل دنیا جهنم
در این صورت چه نابخرد کسانیم
که غمگین می کنیم این عیش خرم

و یا ایرج میرزا که این حکایت را از ابلیس به تصویر کشیده است: یک شب ابلیس با شکلی مهیب به بالین جوانی می‌رود و از او می‌خواهد که اگر خواهان آن است که از دست او رها شود از سه چیزی که درخواست می‌کند، یکی را انتخاب نماید:

یا آن پدر پیر خودت را بکشی زار
یا بشکنی از خواهر خود سینه و سر را
یا خود ز می ناب بنوشی دو سه ساغر
تا آن که بپوشم ز هلاک تو نظر را

و سپس جوان نوشیدن شراب را برمی‌گزیند و

جامی دو سه می‌خورد و چو شد خیره ز مستی
هم خواهر خود را زد و هم کشت پدر را

ابلیس در ادبیّات منثور سنتی نیز جایگاهی دارد؛ از جمله:

این پیر سوگند خورده...

در کوچه‌هایی که با قلم صنع الهی به تصویر کشیده شده است، تندیسی از عبادت و نفرت را به نظاره می‌نشینیم. این پدیده‌ی خلقت، این اعجوبه‌ای که بر روی صخره‌ی خونین نفرت، چشمش را عقاب‌وار به دنبال شکار به سفره‌ی زمین می‌کشد و خدا می‌داند که از کدام مغاک سیاه، منزجرانه به خیل خوابگردها، چشم دوخته است و چه خوش نگاشته‌اند که این «پیر» گاه از حسرت روزهای وصال، لب‌های خود را می‌گزد و جوی جوی، اشک ندامت فرو می‌ریزد:

«پیر صوفیان گفت: در بیابان می‌رفتم شخصی را دیدم [زشت‌روی، آب فراوانی در مقابل او جمع شده بود، آن‌گونه که از آن آب گیاهانی روئیده بود] گفتم: تو کیستی؟ گفت: من ابومرّه‌ام. گفتم: این چه آب است؟ گفت: اشک چشم من است و این سبزی‌ها و نبات از آب چشم من برآمده، گفتم: چرا می‌گریی؟ گفت: «ابکی فی ایام الفراق لایام الوصال» مهجوران را دندنه‌ی وصال در ایام فراق، روح دل باشد، بگذار تا بر خود بگریم که از من زارتر به جهان کس نیست» (کشف‌الاسرار، ص۳۲).

گاه ستاره‌ی پریده‌رویی را نشانه می‌گیرد و تک‌تک ستارگان دیگر را از بیم به خیمه‌ی وحشت می‌پراند و چهره‌ی پلید خود را در معرض چشم خانه‌ها قرار می‌دهد و هراس را در دل همگان جای می‌دهد. او تکبر و غرور را بر اریکه‌ی قدرت می‌نشاند و با چشمان هراسناک خود به اعماق کوچک‌ترین ذره‌ها می‌نگرد و حاضر نیست لحظه‌ای غرور خود را ترک کند و به گناه هولناک خود معترف شود.

این پیر سوگند خورده، گاه بر اریکه‌ی ناز می‌نشیند و نیاز خود را در هوهوی باد غفلت و گناه در گوش پند نیوشان می‌افکند و گاه اغواگرانه، سکوتی مهلک را در قلم سرنوشت به رقم می‌کشد. «چرا سجده نکنی که از دام برهی؟» سؤالی است که بارها از او پرسیده شده، او چگونه جواب می‌دهد، خود بماند.

«سهل عبدالله تستری» گفت: «روزی بر ابلیس رسیدم، گفتم: «اعوذ بالله منک» گفت: یا سهل! اگر تو می‌گویی فریاد از دست شیطان، من می‌گویم فریاد از دست رحمان. گفتم: یا ابلیس چرا سجود نکردی آدم را؟ گفت: یا سهل، بگذار مرا از این سخنان بیهوده، اگر به حضرت راهی باشد بگوی که این بیچاره را نمی‌خواهی، بهانه بر وی چه نهی؟ یا سهل همین ساعت بر سر خاک آدم بودم، هزار بار آن‌جا سجود بردم و خاک تربت وی بر دیده نهادم، به عاقبت این ندا شنیدم- «لا تتعب فلسنا نریدک».

پیش تو چنان رهی تباه افتاده است
کز وی همه طاعتی گناه افتاده است
این قصه نه زان روی چو ماه افتاده است
کاین رنگ گلیم ما سیاه افتاده است

(شیطان کیست؟ برگرفته از منهج‌الصادقین، ص۳۴)

او از کدام سمت آمده، خود داستانی جدا است و از کدام دروازه گذر کرده حکایتی جداگانه:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد بدین دیر خراب‌آبادم (حافظ)
دام سخت است، مگر یار شود لطف خدا
ور نه آدم نبرد صرفه ز شیطان رجیم (حافظ)

خشت را بگذار این نیکو سرشت
لیک هم ایمن مخسب از دیو زشت
(مثنوی مولوی، ص ۶۲۵، ج۶)

این خودی را خرج کن اندر خدا
تا نمانی هم‌چو ابلیسی جدا
(مثنوی مولوی، ص ۶۵۲، ج۶)

خاطر من که به هر بطن، دو عیسی زاید
حیف باشد که به هر فکر شود شیطانی
(حکیم شفایی)

حامیان ابلیس

در ادبیّات عرفانی، علاوه بر این که به «اغواگری و نیرنگ‌بازی» شیطان توجه می‌شود و ویژگی پیروان وی بیان می‌گردد، بخش‌های وسیع گسترده‌ای نیز به «اعتذار» و «شخصیت مثبت» ابلیس تخصیص یافته است. از برخی از این آثار برداشت می‌شود، آن‌جا که از «شیطان» صحبت می‌شود، شخصیت منفی و اغواگر وی معرفی می‌گردد، اما آن‌جا که او را شاه‌حبش، دربان بارگاه الهی، خازن بهشت، مهتر مهتران، خواجه مهجوران، و... معرفی می‌کنند، دیدگاه عرفانی، عشق ابلیس، ناز ابلیس، نیاز و تقرب، مقام و جوان‌مردی ابلیس مورد توجه قرار می‌گیرد. گاه حکایات و عباراتی حاکی از همدلی و همدردی با ابلیس که تاج «لعنتی» را بر فرق سر نهاده، بر زبان عرفا جاری شده است.

از قول حسن بصری آورده‌اند که گفت: «انّ نور ابلیس من نار العزه» و اگر نور خود را به خلق ظاهر کند، به خدایی پرستیده می‌شود. (عین‌القضاه، تمهیدات، ۲۱۱). بسیاری از عرفا با او دل‌سوزی می‌کنند؛ از جمله بایزید بسطامی به حال او دل می‌سوزاند و برای او طلب بخشایش می‌کند. (دایرةالمعارف اسلامی، ۶۰۰) جنید از استدلال او بر این که جز خدای را سجده کردن نارواست، در شگفت می‌ماند.

«نقل است که گفت: خواستم تا ابلیس را ببینم، در مسجد ایستاده بودم، پیری را دیدم که از دور آمد، چون او را بدیدم، وحشتی در من پیدا شد. گفتم: تو کیستی؟ گفت: من آرزوی تو، گفتم: ای ملعون! چه چیز تو را از سجده آدم بازداشت؟ گفت: یا جنید! تو را چه صورت بندد که من غیر او را سجده کنم؟ جنید گفت: من متحیّر ماندم در سخن او. (تذکرةالاولیاء عطار، ۴۲۶)

نوری یکی دیگر از عرفا، با تضرع و زاری بسیار از درد فراق، با او همدردی می‌کند: «نقل است که نوری با یکی نشسته بود و هر دو زار می‌گریستند، چون آن کس برفت، نوری روی به یاران کرد و گفت: دانستید این شخص که بود؟ گفتند: نه، گفت: ابلیس بود و حکایت خدمات خود می‌کرد و افسانه‌ی روزگار خود می‌گفت و از درد فراق می‌نالید و چنین که دیدید می‌گریست، و من نیز می‌گریستم.»
(تذکرةالاولیاء عطار، ۴۷۰)

شبلی نیز بر حال و وضع ابلیس رشک می‌برد: «نقل است که چون وفات نزدیک شد، چشمش تیرگی گرفته بود. خاکستر خواست و بر سر کرد و چندان بی‌قراری در وی پدید آمد که صفت نتوان کرد. گفتند: «این همه اضطراب چیست؟ گفت: از ابلیسم رشک می‌آید و آتش غیرت جانم می‌سوزد که من این جا نشسته، او چیزی از آن خود به کس دیگر دهد، «و ان علیک لعنتی الی یوم الدین» آن اضافت لعنت به ابلیس نمی‌توانم دید، می‌خواهم که مرا بود که اگر لعنت است نه آخر که از آن اوست؟ و نه در اضافت اوست؟ آن ملعون خود قدر آن چه داند؟» (تذکرةالاولیاء عطار، ۶۳۶)

ابوالعباس قصاب یکی دیگر از عرفای بزرگ، ابلیس را «کشته‌ی خداوند» می‌خواند:

... و گفت: «ابلیس کشته‌ی خداوند است، جوان‌مردی نبود کشته‌ی خدا خویش را سنگ انداختن و گفت: اگر در قیامت حساب در دست من کند بیند که چه کنم، همه را پیش کنم و ابلیس را مقام سازم.»
(تذکرةالاولیاء عطار، ۶۴۳)

«و گاه نیز ابلیس را مرد می‌خوانند و باز هم ملامت عالم را بر او می‌دانند. ابوبکر واسطی این گونه بیان می‌کند: گفت: مرد آن است که معبودی که در پیراهن وی است، قهر کند و جهد در قهر کردن خویش کند نه در لعنت کردن شیطان. ابلیس می‌گوید علیه لعنته: از چهره‌ی ما آینه‌ای ساختند و در پیش تو نهادند و از چهره‌ی تو آینه‌ای ساختند و در پیش ما داشتند. ما در تو

نگریم و بر خود می‌گریم و تو در ما می‌نگری و بر خود می‌خندی. باری راه رفتن از او بیاموز که در راه باطل سر بیفکند و ملامت عالم از او پذیرفت و در راه خود مرد آمد». (تذکرة‌الاولیاء عطار، ۷۳۷)

اما نخستین کسی که گستاخانه و با بی‌باکی تمام برخلاف عقاید رایج و مشهور به تقدیس ابلیس و تکریم احوال و اعمال او پرداخت «حسین‌بن منصور حلاج» بود (دایرة‌المعارف اسلامی) اما بسیاری از متصوفه نیز آرا و بیاناتی مبنی بر عصیان و فریب ابلیس دارند و طرفداری از ابلیس را نقض می‌کنند. در مورد داستان آغازین ابلیس و حکایت آفرینش نیز بحث بسیار زیادی شده است.

در این جا بحث دیگری مطرح می‌شود و آن وجود ابلیس در عرفان است. عرفا بر این باورند که اگر عصیان و شقاوت ابلیس نباشد، طاعت و سعادت شناخته نمی‌شود. اگر ابلیس و گمراهی او نبود، معرفت الهی تحقق پیدا نمی‌کرد و به طور کلی اگر زشتی و ناشایست وجود نداشت، ارزش واقعی خوبی و شایست دانسته نمی‌شود. عین‌القضات نیز بر این باور است که: محمد(ص) بی‌ابلیس نشایستی. طاعت بی‌عصیان و کفر بی‌ایمان صورت نبستی و هم‌چنین جمله‌ی اضداد و «بضدها تتبین الاشیاء» این بود. ایمان محمد(ص) بی‌کفر ابلیس نتوانست بودن... سعادت محمد، بی‌شقاوت ابلیس نبود» (عین‌القضات، تمهیدات، ۱۸۷ شماره‌ی ۲۴۵)

اما آن‌چه بیش از همه، مورد توجه عرفا قرار گرفته است «عشق ابلیس به حضرت دوست» است که با ابهت و جلال کامل بیان می‌گردد؛ عشق توأم با غیرت و تعصب وافر:

رشک آیدم از هر که به تو در نگرد
من دشمن آنم که تو را دارد دوست

(رسائل، خواجه عبدالله انصاری، ۳۵۸)

این عشق از آن جهت سوزان بیان می‌گردد که در واقع همراه با رشک و حسد است و این همان است که عرفا درباره‌اش تفسیر می‌نمایند که اگر ابلیس بر آدم سجده نکرد، این سخنان را بیان نموده است:

گر باد صبا بر سر زلفت گذرد
از باد صبا عاشق تو رشک برد
ور هیچ کسی ز خلق در تو نگرد
بر خود دل من جامه‌ی هستی بدرد

(رسائل، ص۳۵۹)

و شاید همین‌جاست که تقرب نمی‌جوید و به قول خود وی از خداوند ـ محبوبش ـ دور است و این دوری را این می‌داند که:

قدر تو در این دلم بدان جای رسید
کز دیده‌ی خود دریغم آید رخ تو

(رسائل، ص۳۵۹)

مسئله‌ی دیگر «نومیدی ابلیس از رحمت الهی» است که بسیار بحث‌برانگیز است. برخی معتقدند این ناامیدی ابلیس موجب شد که از رحمت الهی مأیوس گردد و طلب بخشش نکرد و تنها مهلت خواست اما برخی با عباراتی که بیان می‌کنند، معتقدند که ابلیس هرگز نومید نشد و همواره به سجده و عبادت مشغول است و صبر می‌کند. او باز هم در انتظار «وصال» به سر می‌برد:

در عشق تو خوشدلی ز من بیزار است
رو شاد نشین که غم مرا در کار است
تو کشتن من می‌طلبی این سهل است
من وصل تو می‌جویم و این دشوار است

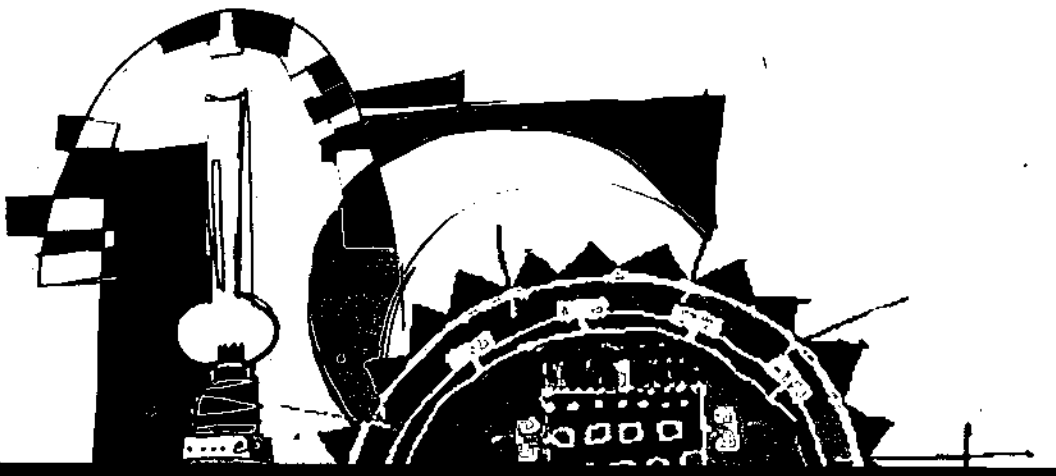
اما نتیجه‌ی کلی‌ای که از این پژوهش گرفته شد این بود که ابلیس آن است که آدم و حوا را فریفت و مهلت خواست و شیطان و شیاطین پیروان ابلیس‌اند. ابلیس خود پلیدترین وجود است که نابه‌کارترین بیت شعر را سروده است. اگر او را شاعر و سراینده‌ی پلیدترین شعرها بخوانیم بی‌جهت نگفته‌ایم.

در راه عشق وسوسه‌ی اهرمن بسی است
پیش آی و گوش دل به پیام سروش کن

(حافظ)

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم
۲. انجیل شریف (ترجمه‌ی جدید فارسی)، عهد جدید انجمن کتاب مقدس، چ سوم (بی‌جا) ۱۹۸۱ م
۳. انصاری، خواجه عبدالله، رسائل، مقدمه و فهارس محمد سرور مولایی، زمستان ۱۳۷۲، طوس، چ اول، چ اول
۴. برزگر، کریم، شیطان‌شناسی ۱۳۷۷، دارالذخایر، چ اول
۵. بلخی رومی، مولانا جلال‌الدین، مثنوی معنوی، تصحیح میرخانی (بی‌تا، بی‌جا)
۶. تاریخ‌الانبیاء، از آدم تا خاتم، کتاب فروشی اسلام، چ اول، ۱۳۶۰
۷. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد، دیوان غزلیات، از نسخه‌ی محمد قزوینی و قاسم غنی، یاسین چ اول ۱۳۷۱
۸. رجائی تهرانی، جن و شیطان، نبوغ، چ اول، ۱۳۷۵
۹. زمردیان، احمد، شیطان کیست و آیات شیطانی چیست، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران ۱۳۷۶
۱۰. سنایی غزنوی، دیوان اشعار به اهتمام مدرس رضوی، کتابخانه‌ی ابن‌سینا، چ اول، ۱۳۴۱
۱۱. عطار نیشابوری، فریدالدین، تذکرة‌الاولیاء، بررسی تصحیح متن و توضیحات دکتر محمد استعلامی، زوار تهران، چ اول، ۱۳۴۶
۱۲. عطار نیشابوری، فریدالدین، مصیبت‌نامه به اهتمام دکتر نورانی وصال، کتاب فروشی زوار شاه‌آباد، چ اول، تهران، ۱۳۳۸
۱۳. عطار نیشابوری، فریدالدین، گزیده‌ی منطق‌الطیر، شرح سیروس شمیسا، نشر قطره، چ دوم (بی‌جا) ۱۳۷۴
۱۴. عیوضی، رشید، مظاهر شر تازی، نشریه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز (بی‌تا، بی‌جا)
۱۵. فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه، مقدمه و شرح حال از محمدعلی فروغی (ذکاء الملک)، جاویدان، چ اول
۱۶. قرشی، سیدعلی‌اکبر، قاموس قرآن (۳ جلد) دارالکتب اسلامیه، تهران، ۱۳۷۵
۱۷. کاشانی، ملافتح‌الله، تفسیر منهج الصادقین، با تصحیح علی‌اکبر غفاری، انتشارات اسلامیه (بی‌تا، بی‌جا)
۱۸. مجلسی، ملامحمدباقر، حیوة‌القلوب، چ تهران، ۱۲۸۴ ه. ق
۱۹. معین محمد، فرهنگ فارسی، امیرکبیر، چ هفتم، چ اول، ۱۳۶۴
۲۰. میبدی، ابوالفضل رشیدالدین، کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار، به اهتمام دکتر علی‌اصغر حکمت، تهران ۱۳۳۸ هـ. ش
۲۱. میبدی ابوالفضل رشیدالدین، نواخوان بزم صاحبدلان (گزیده‌ی کشف‌الاسرار)، گزینش از رضا انزابی‌نژاد، علوم نوین و جامی، چ اول، پاییز ۱۳۷۴
۲۲. نقش شیطان در زندگی انسان (بی‌تا، بی‌جا، بی‌نا)
۲۳. وینتر، موریس، فراسوی تناقض (راز شیطان) ترجمه‌ی سید ابوالقاسم پورحسینی، امیرکبیر، چ اول، ۱۳۶۳
۲۴. همدانی، عین‌القضات، تمهیدات، با مقدمه و تصحیح عفیف عسیران، کتابخانه‌ی منوچهری، چ پنجم، ۱۳۷۷



سوگندنامه

چکیده:
خوردن سوگند (گوگرد) برای اثبات بی‌گناهی از کهن‌ترین مراسم در جهان بوده است. در ادبیات فارسی «سوگندنامه»ها و در زبان فارسی «سوگند خوردن» جایگاه ویژه‌ای دارند. آن‌چه می‌خوانید جُستاری در این مباحث است.

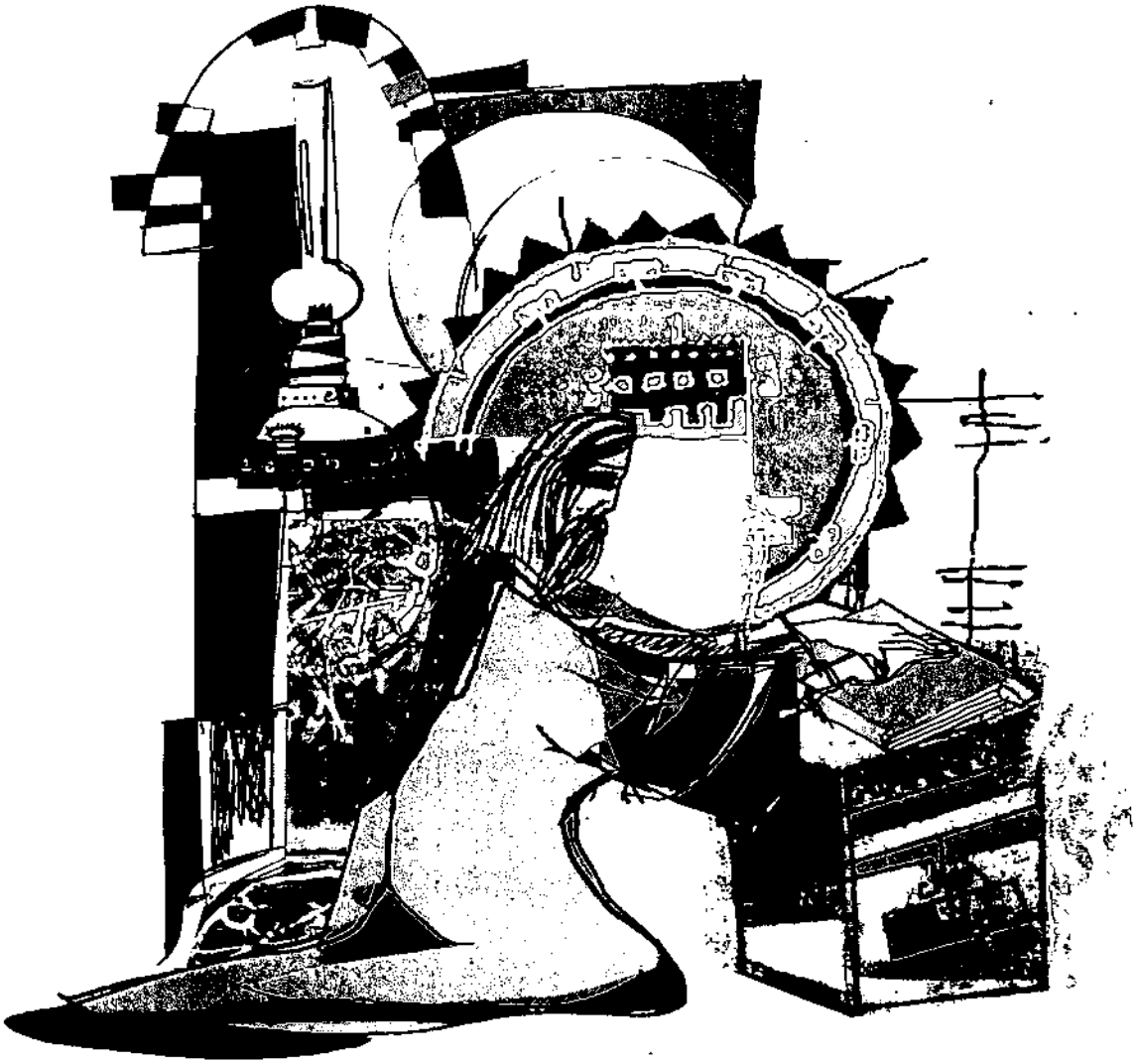
کلید واژه‌ها: [illegible]

* مرتضی شوشتری

«سوگندنامه» / قسم‌نامه، شعر یا نثری که در آن شاعر یا نویسنده انواع سوگند را یاد کند و بیش‌تر غرضش از آوردن سوگندهای گوناگون اثبات بی‌گناهی خویش از نسبت‌هایی باشد که مخالفان و بد اندیشان بدو داده اند. روی هم رفته سوگند را اقرار و اعترافی تعریف می‌کنند که شخص از روی شرف و ناموس خود می‌کند و یا خدا، یا بزرگی را شاهد می‌گیرد.» (انوشه، ۱۳۷۶ : ذیل سوگندنامه)

«واژه‌ی سوگند، در اوستا سئوکنته (Seokenta) [=گوگرد] از ریشه‌ی «سَوکَنتَ وَنتَ» (مرکب از سَوکَنتَ = گوگرد و وَنتَ=صاحب و دارنده) به معنی دارای گوگرد، در ایران باستان، یکی از انواع وَر (آزمایش) بود و آن عبارت بود از خورانیدن آب آمیخته به‌آن به متهم، که از زود دفع شدن یا ماندن آن در شکم، تقصیر یا بی‌تقصیری متهم را تعیین می‌کردند. بعدها سوگند به معنی قسم به کار رفت.» (مصاحب، ۱۳۸۱ : ذیل سوگند)

علامه دهخدا در ذیل توضیحات این واژه اضافه نموده است «چون گوگرد ملین و سبک، اثرش مشکوک است، می‌توان تصور کرد که در روزگار پیشین به هنگام محاکمه، آن را با آب آمیخته به متهم می‌نوشانیده و از روی دفع شدن آن از شکم یا ماندن آب در شکم تقصیر و بی‌تقصیری او را معیّن می‌کردند. استعمال فعل خوردن با سوگند یادگار همین مفهوم است.»



(دهخدا: ذیل سوگند)

در ایران باستان عمل سوگند دادن یا سوگند خوردن در حضور موبدان انجام می‌گرفت و این کار با آزمایش‌هایی انجام می‌شد که متهم را بدان می‌آزمودند تا بی‌گناهی یا گنهکاری او ثابت شود؛ (مانند نگه داشتن دست متهم در آتش در مدّتی معیّن که اگر به دستش آسیب نمی‌رسید بی‌گناه شمرده می‌شد.) از نمونه‌های معروف آزمایش‌وَر در ادبیّات فارسی می‌توان به درون آتش رفتن سیاوش در شاهنامه فردوسی و گذر کردن ویس از آتش در «ویس و رامین» فخرالدّین اسعد گرگانی اشاره کرد.

شواهد مثال سوگند:

ـ جز راست مگوی گاه و بی‌گاه
تا حاجت نایدت به سوگند

ناصر خسرو

ـ به سوگند گفتی که خونت بریزم
ز سوگند بگذر به قول استواری

عمادی شهریاری

ـ کنون هرچه گویَمش جز آن کند
نه سوگند داند نه پیمان کند

فردوسی

ـ سوگند خورم به هرچه دارم ملکا
کز عشق تو بگداخته‌ام چون کلکا

ابوالمؤید بلخی

ـ بسی سوگند خورد و عهدها بست
که بی کاوین نیارد سوی او دست

نظامی

«در واقع سوگند اقراری است مذهبی یا رسمی و به اختیار که اگر دانسته و به دروغ باشد کیفر ایزدی در پی دارد و اغلب به هنگام قضا و داوری آن را یاد می‌کنند. آداب سوگند خوردن در میان ملت‌ها و اقوام مختلف به صورت‌های متنوع و متفاوت و با توجه به فرهنگ و اعتقادات ایشان متغیر است؛ مثلاً ایزد ایرانی مهر را نگهبان سوگند و پیمان می‌شمردند که همیشه بیدار و برای یاری راست‌گویان و برانداختن پیمان‌شکنان در تکاپو است. در آیین هندویی هر هندو می‌تواند با نگه داشتن آب

رود مقدس گنگ که نماد ایزدی است در دستش سوگند یاد کند. در دین مقدس اسلام ـ چون سایر آیین های آسمانی ـ سوگند خوردن همواره رواج گسترده‌ای دارد: » (سوگند در ادبیات فارسی)

با این همه هنوز هم در فرهنگ عوام، سوگند خوردن به چیزهایی مانند نور چراغ، آفتاب، ماه، آب و درخت رواج دارد که ریشه‌ی باستانی (پرستش قوای طبیعی و پرستش خدایانی که هر یک مظهر یکی از قوای طبیعت به‌شمار می‌آمدند؛ مانند آسمان و زمین، آفتاب و دیگر کواکب و اجرام سماوی، آتش، باد و باران) دارد. مهم‌ترین کارکرد سوگند در حل اختلافات و داوری است و از این رو از زمان‌های بسیار کهن از سوگند در قضا و داوری استفاده می‌کرده‌اند و تا به امروز قُسامه / سوگند خوردن بخشی از آیین دادرسی اسلامی است. هم‌چنین در شروع کار شاغلان برخی حرفه‌ها مانند طب و وکالت مراسم تحلیف (سوگند دادن) به جا آورده می‌شود.

«سوگند که یکی از کهن‌ترین مراسم جهانی به شمار می‌آید، گذشته از اثبات ادعا یا اثبات بی‌گناهی و تبرئه، برای اغراض مختلف دیگری نیز به کار رفته که از آن جمله می‌توان به طلب امری، باوراندن سخنی، هشدار دادن، وتهدید، تهییج و تشجیع، تسلیم، تحبیب، تأدیب، تعظیم و تکریم، تفاخر، نفی مطلبی، گلایه و شرح ماجرا، دعا و استغاثه، اصرار و ابرام و جز آن اشاره کرد.» (انوشه: ذیل سوگند)

رواج و کارکردهای گسترده سوگند در میان مردم موجب شد تا این آیین در ادب فارسی بازتاب گسترده‌ای یابد و شعرا و نویسندگان فارسی موضوعاتی دیگر، مانند ستایش ممدوح و معشوق و حتی هزل و هجو را نیز، در سوگندنامه‌ها جادادند. هم‌چنین برخی سرایندگان در مناجات های خود خداوند را سوگند می‌دهند، چنان‌چه شیخ بهایی گفته است:

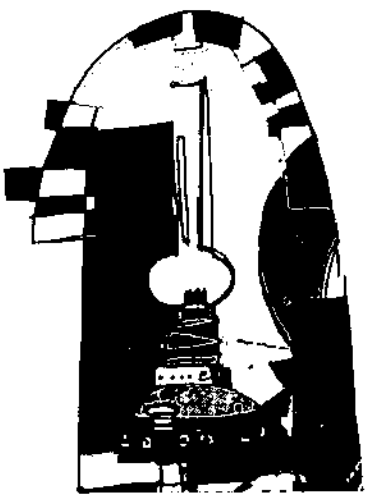
الهی به خورشید اوج هدایت
الهی، الهی به شاه ولایت
الهی به زهرا، الهی به سبطین
که می‌خوانَد شان مصطفی قرةالعین
که بر حال زار بهایی عاصی
سرِ دفتر اهل جرم و معاصی
ببخشا و از چاه حرمان بر آرش
به بازار محشر مکن شرمسارش

سوگندها را در ادب فارسی از جهتی می‌توان به دو بخش متمایز تقسیم کرد: یکی سوگندهای منفرد و پراکنده، دیگر سوگندهای مرکب و گروهی که همان قسم‌نامه / سوگندنامه است.

بیش‌تر سوگندنامه‌های منظوم در قالب قصیده است، ولی سوگندنامه‌هایی در قالب غزل، مثنوی، و قطعه نیز سروده شده است.

سرایندگانی که سوگندنامه دارند یا برخی اشعارشان آراسته به سوگند است فراوان‌اند که برای حسن ختام این مطلب به چند بیت از سوگندنامه‌ی رضی‌الدین آرتیمانی ـ که پس از ساقی‌نامه‌ی مشهور وی بیانگر قدرت شاعرانه و سیمای ادبی اوست ـ اشاره می‌کنیم:

الهی به پاکان و رندان مست
به دلگرمی ساقی می پرست
به آهی که بر دل شبیخون زند
به اشکی که پهلو به جیحون زند
به داغی که بر سینه محکم بُوَد
به زخمی کش الماس مرهم بود
به صبری که در ناشکیبا بُوَد
به شرمی که در روی زیبا بود
به چشمی کزو چون براید نگاه
کند روز بیچارگان را سیاه
به عزلتْ نشینان صحرای درد
به ناخنْ کبودان شب‌های سرد
به رویی که روشن کند بزم جمع
به عشقی که پروانه دارد به شمع
به بی‌دست و پایان کوی وصال
به عاجز نگاهان حسرت مآل
به هجری که پیوسته در وصل یار
به ره باشدش دیده‌ی انتظار
به شام فراق دل آشفتگان
به صبح وصال به غم خفتگان...
دلم را به یک جرعه می شاد کن
مرا از غم دهر آزاد کن
از آن می که خورشید شد ذره‌اش
بود قل هواللّه هر قطره‌اش
از آن می که در دل چو منزل کند
سراپای اجسام را گِل کند
از آن می که روح و روان است و بس
از آن می که اکسیر جان است و بس
رضی را بده جامی از لطف عام
به جانان رسان جان او، والسلام



منابع
○ انوشه، حسن، فرهنگ‌نامه‌ی ادبی فارسی، چاپ اول، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ۱۳۷۶ ش
○ مصاحب، غلامحسین، دایرة‌المعارف فارسی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۱
○ دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، مؤسسه لغت‌نامه، دانشگاه تهران،
○ آرتیمانی، رضی‌الدین، دیوان، به کوشش محمدعلی امامی، تهران، انتشارات خیام

زیبایی‌شناسی قصص در غزلیّات سعدی

چکیده:
نویسنده با مراجعه به کتاب غزلیّات سعدی، (تصحیح دکتر خطیب رهبر)، ابیات حاوی قصص تلمیح را استخراج و بررسی کرده و نتایج را در پایان، در جدول‌هایی به صورت جامع آماری ارائه داده است.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۲۶
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۳
◆ بهار ۱۳۸۶

* صادق مفتاحی، کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی، ساوه

کلید واژه‌ها: تشبیه، تلمیح، مخزن، سعدی، غزل، قصص

در این مقاله جایگاه زیباشناسی قصص در غزلیّات سعدی مورد بررسی قرار گرفته است. غزل‌های سعدی علاوه بر تقسیم‌بندی به طیّبات، بدایع، خواتیم، غزلیّات قدیم و ملمّعات، می‌تواند به سه بخش غزل‌های عاشقانه، غزل‌های عارفانه و غزل‌های پندآموز تقسیم شود. این مقاله به بررسی ابیاتی پرداخته است، که دارای صنعت «تلمیح»اند و از چنین منظری استخراج شده‌اند. شماره‌های صفحه و بیت اعلام شده مربوط به کتاب دیوان غزلیّات سعدی، به تصحیح دکتر خطیب رهبر است.

۱. قصص و تشبیه

در بررسی تلمیحات موجود در کتاب غزلیّات سعدی روشن شد صنعتِ «تشبیه» بیش‌ترین بسامد را دارد. این ابیات را از سه لحاظ مورد بررسی قرار می‌دهیم. ۱ـ به لحاظ ساختار (مفرد، مقید، مرکب) ۲ـ به لحاظ شکل (مضمر، تفضیل، مفروق...) ۳ـ به لحاظ ارکان (بلیغ، مجمل، مفصّل، مرسَل، مؤکّد).

کسی ملامت وامق کند به نادانی
حبیب من، که ندیده است روی عذرا را
۶/۸

سعدی به ماجرای دلدادگی وامق به عذرا اشاره کرده و خود را به وامق و یار را به عذرا تشبیه نموده است.

به لحاظ ساختار: مفرد به مفرد
به لحاظ شکل: مضمر
به لحاظ ارکان: بلیغ

❁❁❁

گرش ببینی و دست از ترنج بشناسی
روا بود که ملامت کنی زلیخا را
۸/۳

شاعر به ماجرای دست بریدن زنان مصر در موقع دیدن یوسف اشاره کرده و با توجّه به فضای غزل، خودش را به زلیخا تشبیه نموده است.

به لحاظ ساختار: مفرد به مفرد
به لحاظ شکل: مضمر
به لحاظ ارکان: بلیغ

❁❁❁

ای کاش برفتادی برقع ز روی لیلی
تا مدعی نماندی مجنون مبتلا را
۱۳/۱۱

سعدی به ماجرای دلدادگی مجنون به لیلی اشاره کرده و خود را به مجنون و یار را به لیلی تشبیه نموده است.

به لحاظ ساختار: مفرد به مفرد
به لحاظ شکل: مضمر
به لحاظ ارکان: بلیغ

❁❁❁

چون خضر دید آن لب جان‌بخش دل‌فریب
گفتا که آب چشمه‌ی حیوان دهان توست
۸۸/۳

شاعر به ماجرای خضر و آب حیات توجّه داشته و لب جان‌بخش دل‌فریب را به آب چشمه‌ی حیوان تشبیه کرده است.

به لحاظ ساختار: مفرد مقید به وصف به مفرد مقید به اضافه

به لحاظ شکل: صریح

به لحاظ ارکان: بلیغ

* * *

رامین چو اختیار غم عشق ویس کرد
یکبارگی جدا ز کلاه و کمر فتاد
۲۳۲/۳

سعدی به دلدادگی ویس و رامین اشاره دارد و با توجّه به فضای غزل خود را به رامین و یار را به ویس تشبیه کرده است.

به لحاظ ساختار: مفرد به مفرد

به لحاظ شکل: مضمر

به لحاظ ارکان: بلیغ

* * *

سحر گویند حرام است درین عهد، ولیک
چشمت آن کرد که هاروت به بابل نکند
۳۵۳/۳

شاعر به ساحری هاروت و ماروت اشاره دارد و چشم یار را در ساحری به هاروت تشبیه کرده است و حتّی برتر از آن می‌داند.

به لحاظ ساختار: مفرد به مفرد

به لحاظ شکل: تفضیل مضمر

به لحاظ ارکان: بلیغ

* * *

عیبی نباشد از تو که بر ما جفا رود
مجنون از آستانه‌ی لیلی کجا رود؟
۳۸۴/۱

سعدی به دلبستگی مجنون به لیلی اشاره دارد و با توجه به فضای غزل خود را به مجنون و یار را به لیلی تشبیه کرده است.

به لحاظ ساختار: مفرد به مفرد

به لحاظ شکل: ملفوف

به لحاظ ارکان: بلیغ

در بررسی این قسمت می‌توان نتیجه‌گیری کرد که در غزلیّات سعدی، اصالت سبک تلمیحات به «تشبیه» است، ضمن این‌که عمده‌ی تشبیهات، عرفی است. به لحاظ ساختار شیفته‌ی آوردن تشبیه مفرد به مفرد است و به لحاظ شکل، مضمر و به لحاظ ارکان، نوع بلیغ آن بیش‌ترین توجّه سعدی را به خود معطوف کرده است. نتیجه‌ی این بررسی را در جدول‌های پایان مقاله ببینید.

۲. قصص و اندیشه‌ی محتوایی

با بررسی محتوایی تلمیحات درمی‌یابیم که سعدی به کدام یک از آن‌ها توجّه بیش‌تری داشته و در بحث هر تلمیح به کدام زیر بخش توجه کرده است:

۲ـ۱. خسرو و شیرین و فرهاد

لب شیرینت ار شیرین بدیدی در سخن گفتن
بر او شکرانه بودی گر بدادی ملک پرویزت
۹۵/۶

فرهاد از آن‌چه که شیرین ترش کند
این را شکیب نیست گر آن را ملالت است
۸۵/۳

عقل باری خسروی می‌کرد بر مُلک وجود
باز چون فرهاد عاشق بر لب شیرین اوست
۱۴۲/۴

۲ـ۲. لیلی و مجنون

ای کاش برفتادی برقع ز روی لیلی
تا مدعی نماندی مجنون مبتلا را
۱۳/۱۱

عاقلان خوشه‌چین از سرّ لیلی غافل‌اند
این کرامت نیست جز مجنون خرمن‌سوز را
۲۱/۷

اگر عداوت و جنگ است در میان عرب
میان لیلی و مجنون محبت است و صفاست
۶۵/۶

برق یمانی بجَست، باد بهاری بخاست
طاقت مجنون برفت، خیمه‌ی لیلی کجاست؟
۷۴/۴

۲ـ۳. خضر و آب حیات

چون خضر دید آن لب جان‌بخش دل‌فریب
گفتا که آب چشمه‌ی حیوان دهان توست
۸۸/۳

ای خضر حلالت نکنم چشمه‌ی حیوان
دانی که سکندر به چه محنت طلبیده است
۹۶/۷

۲ـ۴. حضرت یوسف

یوسف به بندگیت کمر بسته بر میان
بودش یقین که ملک ملاحت از آن توست
۸۸/۴

هر که را گم شدست یوسف دل
گو ببین در چه زنخدانت
۲۱۴/۱

۲ـ۵. حضرت موسی

بهاء روی تو بازار ماه و خور بشکست
چنان‌که معجز موسی طلسم جادو را
۳۲/۱۲

موسیِ طور عشقم در وادی تمنا
مجروح لن ترانی چون خود هزار دارم
۵۷۴/۸

۲ـ۶. سامری و ضحّاک

غلام آن لب ضحّاک و چشم فتّانم
که کید سحر به ضحّاک و سامری آموخت
۵۱/۶

فتنه‌ای داری و سحری می‌کنی
کاندر آن عاجز بماند سامری
۸۰۶/۲

۲ـ۷. وامق و عذرا

کسی ملامت وامق کند به نادانی
حبیب من که ندیدست روی عذرا را
۶/۸

خون هزار وامق خوردی به دل فریبی
دست از هزار عذرا بردی به دل ستانی
۸۹۲/۵

با مراجعه به جدول شماره‌ی چهار جامع آماری قصص و اندیشه‌ی محتوایی، در پایان مقاله، قصه‌هایی که در غزلیّات سعدی آمده به ترتیب از ابیات بیش‌تر به کم‌تر آورده شده است.

۳. قصص و استعاره

با مطالعه‌ی تلمیحات در غزلیّات سعدی، این نتیجه حاصل شد که سعدی در بحث تلمیحات خیلی کم به استعاره توجّه داشته است و تنها به دو مورد اکتفا کرده است:

سحر سخنم در همه آفاق ببردند
لیکن چه زند با ید بیضا که تو داری
۸۳۱/۴

ید بیضا، استعاره از قدرت جادویی ممدوح است.

نه زنگ عاریتی بود بر دل فرعون
که صیقل ید بیضا سیاهی‌اش نزدود
۹۶۳/۲

ید بیضا استعاره از قدرت ممدوح است.

با توجّه به جامع آماری، حدود ۱/۳۹ درصد ابیات از نوع قصص و استعاره‌اند.

۴. قصص و تمثیل

در مطالعات بعدی این تلمیحات، از تمثیل به قصص، موردی دیده نشد و فقط چند بیت «ارسال‌المثل» مشاهده گردید.

نتیجه‌گیری

با مطالعه‌ی کتاب دیوان غزلیّات سعدی، به تصحیح دکتر خطیب رهبر، ابیاتی که قصص تلمیح داشت استخراج شد و در چهار بخش مورد بررسی قرار گرفت.

بخش اول:

قصص و تشبیه، با ۱۶۱ مورد تشبیه. این تشبیهات به لحاظ ساختار (مفرد-مقید-مرکب)، شکل (مضمر-تفضیل-جمع،...) و ارکان (بلیغ-مجمل-مفصل-مرسل-مؤکّد) بررسی شده‌اند. ۹۸/۶۲ درصد کل تلمیحات تشبیه است. از نظر ساختار ۵۲/۷۹ درصد تشبیهات، تشبیه مفرد به مفرد است و از نظر شکل ۸۲/۶۰ درصد تشبیه مضمر و از نظر ارکان ۸۰/۷۴ درصد تشبیه بلیغ است.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت اصالت سبک تلمیحات در غزلیّات سعدی از آن تشبیه است. ضمن این که عمده‌ی تشبیهات عرفی است و به لحاظ ساختار، غلبه با تشبیه مفرد به مفرد است. عمده‌ی تشبیهات به لحاظ شکل، مضمر و به لحاظ ارکان، بلیغ است.

بخش دوم:

قصص و اندیشه‌ی محتوایی، در این بخش، ۱۶۵ بیت حاوی اندیشه‌ی محتوایی قصص استخراج شد. قصه‌ی خسرو و شیرین و فرهاد ۱۹/۳۹ درصد، قصه‌ی لیلی و مجنون ۱۸/۷۸ درصد، قصه‌ی خضر و آب حیوان ۱۴/۵۴ درصد و قصه‌ی حضرت یوسف ۱۲/۱۲ درصد، بیش‌ترین توجّه سعدی را به خود معطوف کرده است.

بخش سوم:

قصص و استعاره، در بررسی تلمیحات موجود در غزلیّات سعدی، این نتیجه حاصل شد که وی در این بخش (تلمیحات) به استعاره کم‌تر توجّه داشته و تنها دو مورد دیده شده است، که ۱/۳۹ درصد ابیات را شامل می‌شود.

بخش چهارم:

قصص و تمثیل، در بررسی تلمیحات غزلیّات سعدی، «تمثیل» ملاحظه نشد، امّا ارسال‌المثل به تعداد ۱۳ بیت دیده می‌شود.

مفرد به مفرد	۸۵	۵۲/۷۹
مفرد به مفرد مقید به اضافه	۲۴	۱۴/۹۰
مفرد مقید به اضافه به مفرد مقید به اضافه	۱۶	۹/۹۳
مفرد مقید به اضافه به مفرد	۹	۵/۵۹
مفرد به مفرد مقید به وصف	۷	۴/۳۴
مفرد مقید به قید وصف به مفرد مقید به قید اضافه	۶	۳/۷۲
مرکب به مفرد مقید به قید اضافه	۴	۲/۴۸
مفرد مقید به وصف به مفرد	۳	۱/۸۶
مفرد به مرکب	۱	۰/۶۲
مرکب به مفرد	۱	۰/۶۲
مفرد مقید به قید حال به مفرد مقید به قید حال	۱	۰/۶۲
مرکب به مفرد مقید به قید حال	۱	۰/۶۲
مفرد مقید به حال به مفرد مقید به اضافه	۱	۰/۶۲
مفرد به مفرد مقید به حال	۱	۰/۶۲
مرکب به مرکب	۱	۰/۶۲
جمع	۱۶۱	۱۰۰

جدول شماره (۱)

مضمر	۱۳۳	۸۲/۶۰
تفضیل مضمر	۱۷	۱۰/۵۵
ملفوف	۴	۲/۴۸
تفریق (مفروق)	۳	۱/۸۶
جمع	۲	۱/۲۴
صریح	۲	۱/۲۴
جمع کل	۱۶۱	۱۰۰

جدول شماره (۲)

بلیغ	۱۳۰	۸۰/۷۴
مرسل	۱۸	۱۱/۱۸
مفصل	۹	۵/۵۹
مفصل مرسل	۴	۲/۴۸
جمع کل	۱۶۱	۱۰۰

جدول شماره (۳)

خسرو و شیرین و فرهاد	۳۲	۱۹/۳۹
لیلی و مجنون	۳۱	۱۸/۷۸
قصه‌ی خضر و آب چشمه‌ی حیوان ذوالقرنین و اسکندر	۲۴	۱۴/۵۴
قصه‌ی حضرت یوسف	۲۰	۱۲/۱۲
قصه‌ی حضرت موسی	۸	۴/۸۴
سامری و ضحاک	۷	۴/۲۴
وامق و عذرا	۷	۴/۲۴
قصه‌ی حضرت سلیمان	۵	۳/۳۰
قصه‌ی حضرت ابراهیم	۴	۲/۴۲
هاروت و ماروت	۴	۲/۴۲
حضرت عیسی	۳	۱/۸۱
رستم و افراسیاب	۳	۱/۸۱
حضرت محمّد(ص)	۲	۱/۲۱
اصحاب کهف	۲	۱/۲۱
قارون	۲	۱/۲۱
محمود و ایاز	۲	۱/۲۱
آدم و حوا	۱	۰/۶۰
عاد و ثمود	۱	۰/۶۰
شیطان	۱	۰/۶۰
زنده به گور کردن دختران	۱	۰/۶۰
بهلول	۱	۰/۶۰
ویس و رامین	۱	۰/۶۰
مانی	۱	۰/۶۰
جمشید و بیژن	۱	۰/۶۰
جمع	۱۶۵	۱۰۰

جدول شماره (۴)

مراجع و مآخذ

۱. آیتی، عبدالمحمّد، شکوه سعدی در غزل، انتشارات هیرمند، چاپ اول، ۱۳۶۹
۲. اتابکی، پرویز، برگزیده و شرح آثار سعدی، انتشارات فرزان، چاپ اول، ۱۳۷۴
۳. خطیب‌رهبر، خلیل، دیوان غزلیّات استاد سخن، سعدی شیرازی، انتشارات مهتاب، چاپ پنجم، بهار ۱۳۷۱
۴. دشتی، علی، قلمرو سعدی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۳۸
۵. ذکر جمیل سعدی، جلد اول، دوم، سوم، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ سوم، پائیز ۱۳۶۹
۶. روایی، محمّد، سخندانی و زیبایی (غزلیّات سعدی)، انتشارات ناهید، چاپ اول، بهار ۱۳۷۱
۷. شمیسا، سیروس؛ بیان، انتشارات فردوس، چاپ دوم، ۱۳۷۱
۸. شمیسا، سیروس، نگاهی تازه به بدیع، انتشارات فردوس، چاپ دوم ۱۳۶۸
۹. فروغی، محمّدعلی، کلیّات سعدی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۵
۱۰. کزّازی، میرجلال‌الدّین، معانی، زیباشناسی سخن پارسی، نشر مرکز، چاپ ششم، ۱۳۸۱
۱۱. کزّازی، میرجلال‌الدّین، بیان، زیباشناسی سخن پارسی، نشر مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۸۰
۱۲. محلاتی، سیّدهاشم، قصص قرآن یا تاریخ انبیا، از آدم تا خاتم‌النبیین(ص)، انتشارات دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ یازدهم
۱۳. موحد، ضیاء، سعدی، انتشارات طرح نو، چاپ دوم، آبان ۱۳۷۴
۱۴. نشاط، سیّد محمود، ادات تشبیه در زبان فارسی، نشر سهند، چاپ دوم، ۱۳۷۰
۱۵. همایی، جلال‌الدّین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، مؤسسه نشر هما، چاپ دهم، پائیز ۱۳۷۳
۱۶. همایی، ماهدخت بانو، یادداشت‌های علامه همایی درباره‌ی معانی و بیان، چاپ اول، آبان ۱۳۷۰

بشنو از نی
(تأملی در نخستین بیت مثنوی)

کلید واژه‌ها: نی‌نامه، مولوی، مثنوی، شروح مثنوی

چکیده:

در میان نُسخ خطی مثنوی معنوی، نسخه‌ی قونیه صحیح‌ترین نسخ موجود است. در این نسخه، بیت نخست مثنوی چنین است:

بشنو این نی چون شکایت می کند
از جدایی ها حکایت می کند

با توجّه به اذعان نیکلسون مبنی بر این که اگر فرصتی می‌داشت، متن تصحیح‌شده‌ی دفاتر اول و دوم مثنوی را نیز هم‌چون دفاتر سوم و چهارم و پنجم و ششم دوباره بر مبنای نسخه‌ی متقن قونیه تصحیح می کرد، تغییر بیت آغازین مثنوی از نسخه‌ی قونیه به نسخه‌ی نیکلسون در چاپ‌های اخیر کتاب فارسی عمومی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی نامناسب و بی‌محمل به نظر می‌رسد.

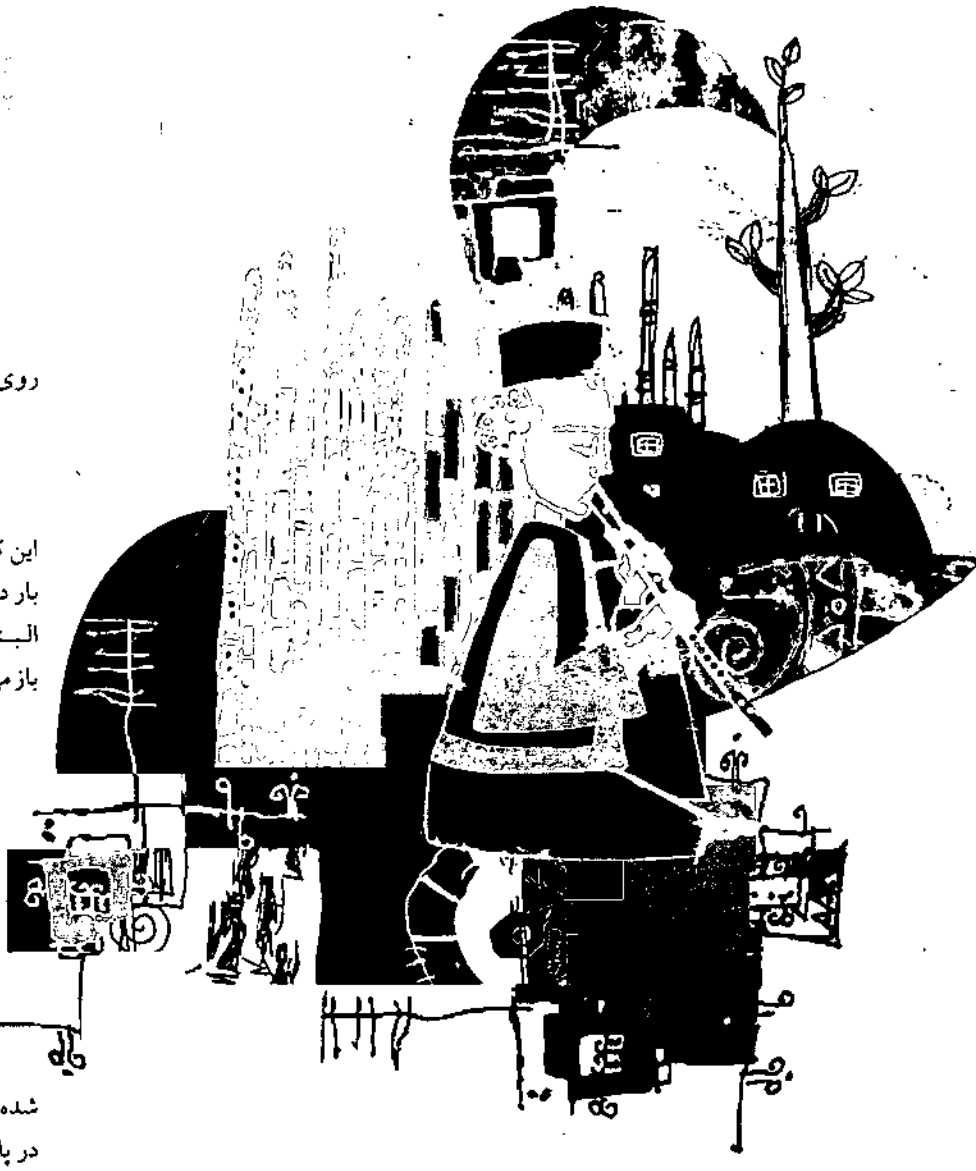
رشد آموزش زبان و ادب فارسی
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۳
◆ بهار ۱۳۸۶

مثنوی مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی معروف به مولوی، نخستین اثر در میان شاهکارهای ادب فارسی است که حدود نیم‌قرن پیش توسط محقق فقید انگلیسی «رینولد نیکلسون» با روش انتقادی جدید، تصحیح و به طبع رسیده است. البته پیش از نیکلسون، مثنوی به دفعات چاپ شده بود. امّا این نسخ چاپی غلط‌های آشکار داشتند و با هم بسیار متفاوت بودند.

نیکلسون پس از مطالعه‌ی این نسخ به این نتیجه رسید که در آن‌ها علاوه بر غلط‌های بسیار، ابیات فراوانی هم دیده می‌شود که توسط ناسخان و کاتبان به اشعار اصلی مثنوی افزوده شده است. لذا درصدد برآمد نسخه‌های خطی قدیم‌تری از مثنوی را جست‌وجو کند. سرانجام، نسخه‌ی قدیمی کاملی مشتمل بر دفاتر شش‌گانه‌ی مثنوی با تاریخ کتابت ۷۱۸ هجری- یعنی نیم‌قرن پس از وفات مولانا[1] - به دست آمد و آن را اساس کار خود قرار داد و بر مبنای این نسخه که به حکم «اصحّ نسخ اقدم نسخ» در آن زمان، بهترین نسخه‌ی موجود از مثنوی به‌شمار می‌رفت، متن دفترهای اوّل و دوم را در سال ۱۹۲۵ به چاپ رسانید. امّا در ادامه‌ی کار و در میانه‌ی تصحیح دفاتر سوم و چهارم، نسخه‌ی خطی قدیمی‌تری معروف به نسخه‌ی قونیه به دست نیکلسون رسید که تاریخ کتابت آن سال ۶۷۷ هجری؛ یعنی فقط پنج سال پس از فوت مولانا بود و بعد از آن نیکلسون تصحیح ادامه‌ی مثنوی را تا پایان دفتر ششم بر مبنای این نسخه‌ی معتبر قرار داد. درنتیجه متن مثنوی نیکلسون، که به تدریج طی هشت سال به چاپ رسیده بود، یک‌نواخت و یک‌دست نشد. با این وجود، مثنوی او بهترین و منقّح‌ترین مثنوی‌های موجود بوده و هست و تنها نقص کار او در دوگانگی و تفاوت نسخه‌های اساس دفاتر اوّل و دوم و قسمتی از دفتر سوم با بقیه‌ی دفاتر مثنوی است[2]، نقصی که اگر این محقّق فقید مجال می‌یافت، به یقین، خود آن را برطرف می‌کرد.

آشکار است که نسخه‌ی قونیه به دلیل نزدیکی به زمان حیات مولوی، صحیح‌ترین نسخ مثنوی است و از انواع تغییرات، تصرّفات و حذف و افزایش‌های ناسخان به دور است. مضافاً این که کاتب آن هم فردی دقیق و فرهیخته و آشنا به مولوی و مثنوی بوده و با دقتّ علمی کامل، کار کتابت را به انجام رسانده است. در مقدمه‌ی مثنوی بر اساس نسخه‌ی قونیه، در شناخت بیش‌تر این نسخه چنین آمده است: «این نسخه کهن‌ترین نسخه‌ی

* لیلی معنوی گیوی، اردبیل



شناخته‌شده‌ی مثنوی مولاناست، که کار استنساخ آن در سال ۶۷۴ هجری؛ یعنی دو سال پس از درگذشت مولوی آغاز شده و در سال ۶۷۷ پایان یافته است.

کاتب این نسخه، محمّدبن عبدالله قونوی ولدی نام دارد که کتابت نسخه را زیر نظر حسام‌الدّین چلپی و سلطان ولد انجام داده است. هم‌اکنون این نسخه به شماره پانزده در موزه‌ی مولانا در قونیه نگهداری می‌شود و نسخه‌ی عکسی آن به‌وسیله‌ی مرکز نشر دانشگاهی و با مقدمه‌ی دکتر نصرالله پورجوادی در سال ۱۳۷۱ چاپ شده و در دسترس محقّقان قرار گرفته است.[۳]

باری، بیش از این نیاز به اطاله‌ی کلام نیست. چرا که خواص بر برتری نسخه‌ی قونیه بر دیگر نسخ موجود مثنوی عالم و آگاه‌اند، امّا قصد راقم این سطور اشاره‌ای است به ضبط دوگانه‌ی بیت نخست مثنوی در کتاب درسی «زبان و ادبیّات فارسی- عمومی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی» که تأمل‌برانگیز است.

از چاپ اوّل این کتاب در سال ۱۳۷۵ تا سال ۱۳۸۱ بیت آغازین درس نی‌نامه از روی نسخه قونیه نقل شده است؛ یعنی:

بشنو این نی چون شکایت می‌کند
از جدایی‌ها شکایت می‌کند

امّا به دلیل نامعلوم، در چاپ‌های اخیر این کتاب، طی سال‌های ۸۲، ۸۳ و ۸۴ بار دیگر بیت اوّل مثنوی به ضبط مشهور و البته نه چندان صحیح نیکلسون باز می‌گردد؛ یعنی:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند
از جدایی‌ها شکایت می‌کند

ضمن این‌که در تمامی چاپ‌های این کتاب، چه در نسخه‌ی قونیه و چه در نسخه‌ی نیکلسون، در فهرست منابع پایان کتاب، به نام مثنوی، تصحیح نیکلسون برمی‌خوریم و در واقع تا سال ۱۳۸۲ که بیت اوّل نی‌نامه از روی نسخه‌ی قونیه نقل شده، ذکر مثنوی نیکلسون به عنوان منبع در پایان کتاب، نادرست بوده است. امید است از این پس شاهد دقّت‌نظر بیش‌تر مؤلّفان محترم کتاب‌های درسی باشیم.

پی‌نوشت

۱. سال وفات مولانا، ۶۷۲ هجری است؛ به ضبط اکثر کتاب‌های تاریخی از آن جمله تاریخ ادبیّات در ایران، ذبیح‌الله صفا، انتشارات فردوس، چاپ ۹، ۱۳۷۱، جلد ۳، بخش ۱، صفحه ۴۵۷

۲. نقل به مضمون از مقدمه‌ی دکتر نصرالله پورجوادی بر مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون (دوره‌ی ۳ جلدی) انتشارات امیرکبیر، چاپ ۲، سال ۱۳۷۳

۳. مثنوی معنوی (براساس نسخه‌ی قونیه) دفتر اول، به اهتمام دکتر محمّد سرور مولائی و دکتر عفّت مستشارنیا، انتشارات دانشگاه هرمزگان، چاپ ۱، سال ۱۳۷۶

آشنای غریب

سخنی درباره‌ی علل مهجور ماندن بیدل دهلوی در ایران

* علی یوسف‌وند (۱۳۴۹ ـ دکاموند از توابع اشترینان لرستان) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی، مدرس مراکز آموزش عالی قزوین و دبیر مراکز پیش‌دانشگاهی این شهرستان. بیدل عنوان رساله‌ی کارشناسی ارشد وی است.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۱۲
دوره‌ی بیستم
شماره‌ی ۳
بهار ۱۳۸۶

چکیده:

نویسنده‌ی مقاله با ذکر پنج دلیل زیر مهجور ماندن بیدل را در ایران تبیین کرده است:

۱. وجود تعصبِ ملی و رقابت یا حسادت دیرینه، بین شعرای ایرانی و فارسی گویان هند

۲. گرایش آشکار شعرای سبک هندی ـ از جمله بیدل ـ به شعر اندیشه به جای شعر انگیزه

۳. دشواری و پیچیدگی بیش از حد پاره‌ای از ابیات بیدل و آشنا نبودن ایرانیان با برخی مضامین شعر وی

۴. بی‌اعتنایی و کم‌لطفی بسیاری از محققان دوران پهلوی، نسبت به شاعران سبک هندی

۵. مهجور ماندن زبان فارسی در هندوستان، طی دو قرن اخیر

کلید واژه‌ها: بیدل دهلوی، نقش تعصبات قومی و ملی در بررسی شعر، بررسی شعر دشوار، پیچیدگی مضامین شعر فارسی

با تأملی در آثار بیدل و جایگاه این شاعر هندی در ایران، می‌توان مهجور ماندن وی را در کشورمان به دلایل زیر دانست:

۱. وجود تعصبِ ملّی و رقابت یا حسادتِ دیرینه، بینِ شعرای ایرانی و فارسی گویان هندوستان

شاید بتوان گفت، ریشه‌ی این امر یا لااقل یکی از دلایل ناشناخته ماندن بیدل، به گذشته‌ی دور، حتی قرن‌ها پیش از بیدل، بازمی‌گردد و آن رقابت دیرینه‌ی بین شاعران فارسی‌گوی هند و شاعران ایرانی‌تبار است. این رقابت که بیش‌تر از تعصب ملیت سرچشمه گرفته است، رفته رفته به ستیز و دشمنی کشیده شده، «زمانی که امیر خسرو دهلوی به تقلید از نظامی، خمسه‌ای سرود و کوس همسری و هماوردی با شاعر گنجه را نواخت و گفت:

کوکبه‌ی خسروی‌ام شد بلند
زلزله در گور نظامی فکند

شاعران ایرانی، به مقابله‌ی با او برخاستند و جسارت او را برنتافتند و زبان به طعن و تمسخر او گشودند و در طعن و هجو او بسیار سرودند. از جمله شاعری ایرانی‌تبار به نام «عبید» در پاسخ او گفت:

غلط افتاد خسرو را ز خامی
که سکبا پخت در دیگ نظامی

این گونه برخوردها، در ادبیّات ما بسیار ثبت شده و در عصر صفوی به اوج رسیده است.» (فتوحی، ۱۳۷۹، ص۱۳۰)

در عصر صفویه، توجه بیش از حد دربار هند به شاعران ایرانی و عنایت کامل آنان به زبان فارسی و از طرفی کم‌توجهی شاهان صفوی به شعر و شاعری، سبب شد که شاعران بسیاری به دربار این پادشاهان هجوم آورند. به همین دلیل مشاهده‌ی صله‌های ارزشمند و جوایز گران‌قدری که نثار شاعران ایرانی‌تبار می‌شد، حسادت یا رقابت شاعران فارسی‌گوی هند را برانگیخت. اما، از آن‌جا که از یک سو، شعر سرودن به زبان فارسی سبب کسب امتیاز و موقعیت اجتماعی در هند شده بود، تلاش برای دست‌یابی به این برتری، بسیار رونق و شدت گرفت. آن‌گونه که در ردیف آرزوهای بلند بالای مردم هند به‌شمار می‌آمد. از طرف دیگر چون شاعران هندی‌تبار، توان رقابت با شاعران ایرانی را نداشتند و بر دقایق زبان فارسی، کاملاً مسلط نبودند، کم و بیش در برابر آنان احساس عجز می‌کردند. به همین سبب پای حسادت و ستیز به میان کشیده شد. آن‌چه این امر را شدت می‌بخشید این بود که شاعران ایرانی، شعر شعرای هندی را به رسمیت نمی‌شناختند و با طعن و تمسخر، عیوب و نارسایی سروده‌های آنان را بیان می‌کردند. طبیعی است که چنین برخوردی برای شاعران هندی، که تسلط بر زبان فارسی و میل به «ولایت»؛ یعنی ایران در شمار آمال و آرزوهایشان بود، قابل تحمل نبود.

قرن دوازدهم، اوج تذکره‌نویسی در هند بود. در این تذکره‌ها، برای نشان دادن شمار بالای شاعران هندی و افزونی شعر آنان در برابر شاعران ایرانی، نام افراد بسیاری در تذکره‌ها آمده است. تا جایی که حتی گاهی کسی تنها به خاطر داشتن یک بیت شعر، در ردیف شعرا قرار می‌گرفت. در کتاب «نقد خیال» در این باره چنین آمده است: «گاه می‌بینیم مؤلف تذکره‌ای [در مورد شاعری] می‌نویسد: معلوم نیست کیست و در کجاست، ولی این بیت مشهور از اوست.» (فتوحی، ص۳۳)

همان‌گونه که گذشت، بی‌اعتنایی و بی‌توجهی ایرانیان مقیم هند، نسبت به شاعران هندی این جدال و کشاکش را دامن می‌زد. شیدا فتحپوری می‌گوید: «ایرانیان مرا به هندی‌نژاد بودن به مقداری نَنَهند، ...حرف آن است که ایرانی و هندی بودن، فخر را سند نگردد. پایه‌ی مرد به نسبت پایه‌ی ذاتی اوست.» (فتوحی، نقل از سفینه‌ی خوشگو، ص۱۳۴)

این تعصب ملی سبب شده بود که گاهی شاعران هند، شاعران ایرانی مشهور عصر خود را به باد انتقاد بگیرند. آن‌گونه که منیر لاهوری در رساله‌ای به نام کارنامه، چهار شاعر مشهور هم‌عصر خود، یعنی (عرفی شیرازی، طالب آملی، ظهوری ترشیزی و زلالی خوانساری) را شدیداً مورد انتقاد قرار داده است.

منیر در این رساله، برتری‌طلبی ایرانیان

را این گونه بیان کرده است: «امروز کسی سخنش مقبول می‌افتد که چهار صفت داشته باشد؛ پیری، بلندآوازگی، توانگری، و ایرانی بودن، اما من که جوان مفلس و گم‌نام هندی‌نژادم، کسی سخنم را به جوی نمی‌خَرد. شاعر ایرانی اگر صد بار در فارسی خطا کند، بر او خطا نمی‌گیرند. باید خود را به مرز خراسان منسوب ساخت تا شعرم را بپذیرند و اگر با صداقت بگویم که اهل هندم، این سیه‌کاران، زمین سخنم را به خاک سیاه برابر می‌سازند.» (منیر لاهوری، ص۱۳۵)

نگارنده‌ی نقد خیال می‌گوید: «خود بیدل هم در کتاب چهار عنصر خویش بر ایرانیان تاخته و طبع عراقیان (عراق عجم) را در وقاحت‌گویی، بی‌وقار و بی‌پروا خوانده است و شاعران ایرانی را سفارش کرده که زبان به طعن نگشایند، شاعران هندی نیز از دعوی فارسی معذورند.» (فتوحی، ص۱۳۶)،

«بیدل در جای دیگر انوری ابیوردی را هجو گفته است.» (فتوحی، ص۱۳۶)

۲. گرایش آشکار شعرای سبک هندی به شعر اندیشه

«نظر به این که شعر و شاعری به تعبیری، موهبتی الهی است و از ضمیر ناخودآگاه شاعر سرچشمه می‌گیرد، تا آن‌جا که انگیزه‌ای درونی داشته باشد و در خدمت روح انسان به کار گرفته شود، برتر و والاست و چنین سخنی از حب و بغض‌های رایج زمان خود به دور و همواره ارجمند و قابل ستایش است. به همین سبب تنها مربوط به زمان شاعر نیست و به قولی، تاریخ مصرف زودگذر ندارد و زمان و مکان نمی‌شناسد. شاعر در سرودن این گونه سخنان همواره خود را متصل به عالم بالا و در ارتباط با هاتف و سروش و الهام می‌داند و آن‌چه را به نوعی به وی تلقین شده است، بر زبان می‌آورد و خود را واسطه‌ای می‌داند که به گونه‌ای مکلّف است انجام وظیفه نماید. این نوع سخن همان است که در حالت بی‌خودی و مستی عاشقانه یا عارفانه، ابراز شده است و کلام بزرگانی چون مولانا، حافظ و... در جای جای دیوان‌شان حاکی از این امر است. به قول خواجه‌ی شیراز:

بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم
که من دل شده این ره نه به خود می‌پویم
در پس آینه، طوطی صفتم داشته‌اند
آن‌چه استاد ازل گفت بگو، می‌گویم»

(درس حافظ، ۱۳۸۲، ص۹۷۷)

طبیعی است که با این سخنان، شاعر به جای آن که خود را در جامعه‌ی زمان خود مطرح و انگشت‌نما کند، بیش‌تر در طریق مبارزه با نفس و تسلط بر هواهای نفسانی قدم برمی‌دارد و در پی آن است که به شعر و شاعری خود مغرور نگردد و در هر فرصتی که دست دهد، ابراز می‌دارد که این مفاهیم از من نیست، بلکه من تنها وظیفه دارم آن را بر زبان آورم. بی‌شک، یکی از رموز پایداری این گونه آثار، همین تزکیه‌ی نفس صاحبان آن‌ها و دور بودن از اغراض مادی و غرور و رقابت‌های رایج در بعضی از ادوار گذشته‌ی شعر فارسی بوده است. حال می‌توان گفت، در سبک هندی و در مکتب وقوع، به دلایلی شعر فارسی از اوج فرود می‌آید و از این موهبت، تا حدودی محروم می‌ماند و از قداست و معنویت آن کاسته می‌شود. به سبب ورود شعر و شاعری به کوچه و بازار و رواج آن در بین عامه‌ی مردم و محدودیت دایره‌ی آگاهی شاعران، دامنه‌ی شعر بیش‌تر به بیان واقعیت‌های پیرامون شاعر محدود می‌شود. درنتیجه، شعر و شاعری تا حدود زیادی از عالم درون و ضمیر ناخودآگاه فاصله می‌گیرد و به اندیشه‌ی آگاهانه پناه می‌برد. شاعران، برای ساختن مضمون‌های نو و طرح نکته‌های ظریف و باریک و دور از ذهن، به اندیشه فرو می‌روند تا جایی که گاهی شاعری مصراعی می‌گوید و برای گفتن مصراع دیگر روزها، حتی ماه‌ها، صبر می‌کند. در تأیید این سخن می‌خوانیم «شاعری به نام «واقف بتالوی» این مصراع را سروده: «ای چراغت به کف از رنگ حنا، زود بیا» شش ماه بعد مصراع دوم بیت را چنین گفته است: «دل به دستم به شبستان غمت گم گردید.» (فتوحی، نقل از خزانه‌ی عامره، ص۳۹) و «شاعری هندی به نام «پرتاب رای» از لاهور می‌گوید:

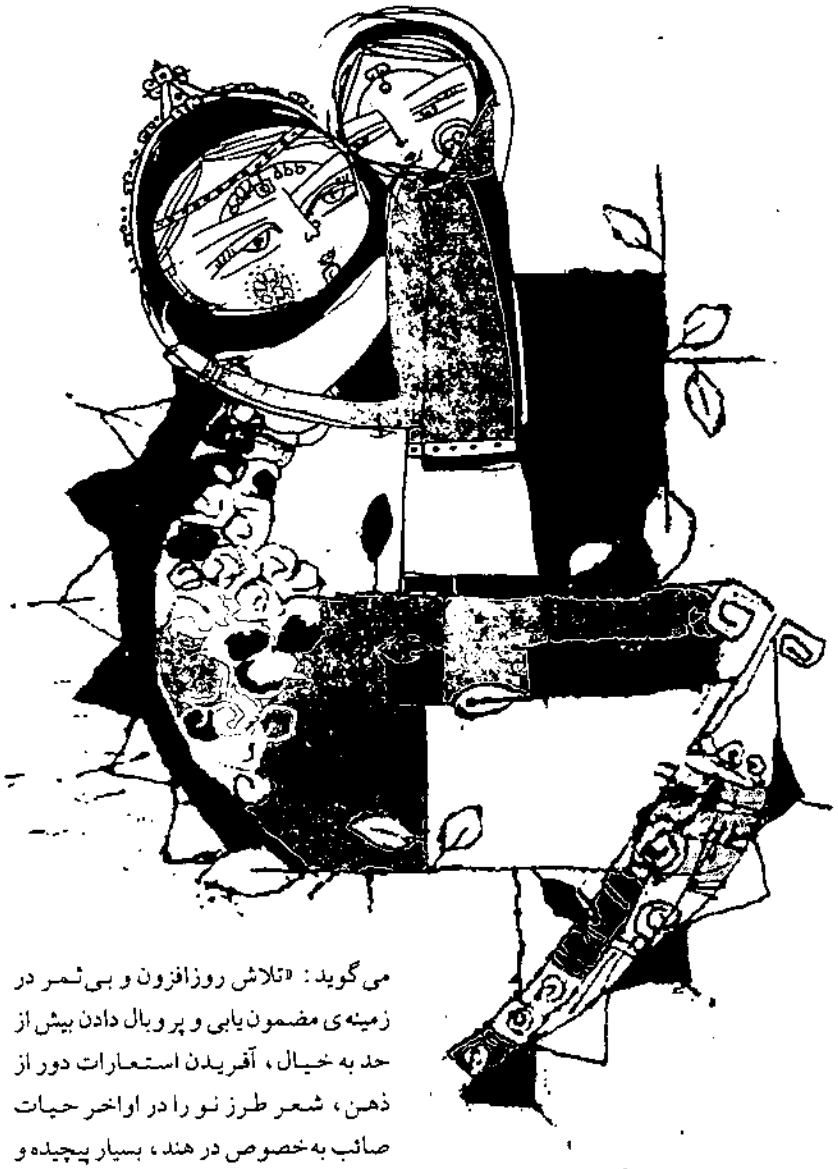
«پانزده سال شد و مطلع دیگر نرسید
بیت ابروی تو را قافیه تنگ است این جا»

(فتوحی، نقل از مقالات الشعرا، ص۳۹)

طبیعی است که این گونه شعر، که شاعر برای سرودن آن و مضمون‌یابی تا این حد به اندیشه و ضمیر آگاهانه‌ی خود متکی است، با سروده‌هایی که به نوعی برخاسته از حالات کشف و شهود شاعرانه است، بسیار متفاوت باشد. به همین دلیل است که در سبک هندی، شاعر بیش از هر کس دیگری، خود و شعر خود را می‌ستاید و به مضمون‌یابی و باریک‌اندیشی و ظرافت‌کاری خود می‌بالد و از این طریق بر آن است که فخرفروشی نماید و بیش‌تر از دیگران در جامعه شناخته شود. بنابر آن‌چه گفته شد، به نظر می‌رسد یکی از دلایل کم‌توجهی به آثار شاعران سبک هندی ـ از جمله بیدل ـ، در قرن‌های بعدی همین امر باشد.

۳. دشواری و پیچیدگی بیش از حد پاره‌ای از ابیات بیدل و عدم آشنایی ایرانیان، به خصوص در عصر حاضر، با مضامین و اصطلاحات و عبارات خاص او

دشواری و پیچیدگی، از ویژگی‌های غیرقابل انکار شعر بیدل است. به گفته‌ی دکتر شفیعی کدکنی، «گاهی شعر نیست بلکه معماست.» (شاعر آینه‌ها، ۱۳۷۱، ص۱۹) به طور کلی در سبک هندی، معمولاً شاعر در یک مصراع شعار یا مطلبی معقول را طرح می‌کند و در مصراع دیگر همان مفهوم معقول را محسوس می‌گرداند و ارتباط بین دو مصراع را، با استفاده از تمثیل و در برخی موارد لف و نشر یا تشبیه مرکب، برقرار می‌کند. این امر، سبب می‌شود که مضمون‌ها و تشبیهات یا استعارات متعارف، به‌زودی رو به نقصان برود و شاعران برای ایجاد ارتباط بین دو مصراع، به تشبیهات و استعارات دور از ذهن روی آورند. تا آن‌جا که در برخی از اشعار این شاعران، ـ از جمله بیدل ـ ربط بین اجزای تشکیل دهنده‌ی یک بیت و دریافت



معنی، بسیار دشوار و گاهی دست‌نیافتنی می‌شود.

البته، گروهی از بیدل‌شناسان در ارزیابی این دشواری، از بیدل دفاع نموده‌اند و آن را «جوشش فیض ازلی دانسته‌اند، که از جان و دل و زبان بیدل جاری گشته است.» (گل چهاربرگ، ۱۳۷۶، ص ۳۵)

با این وجود، نمی‌توان پیچیدگی موجود در دیوان این شاعر هندی‌تبار را نادیده گرفت و این امر را، در عدم شناخت و توجّه ایرانیان به شعر بیدل، بی‌تأثیر دانست. محقق ارجمند «محمّد قهرمان» می‌گوید: «تلاش روزافزون و بی‌ثمر در زمینه‌ی مضمون‌یابی و پر و بال دادن بیش از حد به خیال، آفریدن استعارات دور از ذهن، شعر طرز نو را در اواخر حیات صائب به‌خصوص در هند، بسیار پیچیده و دریافت معنی را دشوار ساخت. میرزا عبدالقادر بیدل می‌گوید:

معنی بلند من، فهم نیز می‌خواهد
سیر فکرم آسان نیست کوهم و کُتل دارم»
(گزیده‌ی اشعار، ۱۳۷۶، ص ۳)

استاد شفیعی کدکنی گفته است: «دور از تعصّب می‌توان از این دیوان بزرگ [دیوان بیدل] مقداری شعر خوب و لطیف که مفهوم و روشن باشد، برگزید امّا رنگ اصلی شعرهای دیوان مبهم است. چنان‌که می‌گوید:

حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای‌ست
طاووس جلوه‌زار تو آیینه خانه‌ای‌ست
حسرت‌کمین مژده‌ی وصل است حیرتم
چشم به هم نیامده گوش فسانه‌ای‌ست»
(شاعر آینه‌ها، ص ۳۲)

و یا:

«شعله‌ی ادراک خاکستر کلاه افتاده است
نیست غیر از بال قمری پنبه‌ی مینای سرو

وجود ترکیبات و اصطلاحات خاص بیدل، نه‌تنها قبل از او بلکه گاهی بعد از او هم در زبان فارسی بی‌سابقه است. یکی از دشواری‌های شعر بیدل ترکیباتی است از قبیل: («حُسنِ عَرَق طوفان»، «حسرت‌کمین»، «غفلت‌آهنگ»، «یک افتادگی زنجیر»، «طول صد عُقبا آمل»، «یک تپش جرئت» (شاعر آینه‌ها، ص ۴۸) و موارد بسیاری مشابه این‌ها که از حوصله‌ی این نوشتار خارج است.

۴- بی‌اعتنایی و کم‌لطفی بسیاری از بزرگان ادبیّات معاصر ایران، به شعرای سبک هندی:

همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره شد، شاعران سبک هندی تمام تلاش خود را برای دست‌یابی به مضمون‌های باریک و ظریف به‌کار می‌گیرند. البته، این‌گونه تلاش‌ها، بیش‌تر به امور ظاهری و واقعی اطراف شاعر و محیط پیرامون او محدود می‌شود. درنتیجه، این روش هیچ‌گاه به پدید آمدن آثاری منسجم و عالی؛ مانند شاهنامه‌ی فردوسی یا مثنوی مولوی و... منجر نمی‌گردد؛ زیرا نهایت هنر شاعر این است که یک تک‌بیت زیبا بسراید و اعجاب شنونده را، تنها در حد آن یک بیت، برانگیزد. به قول دکتر شمیسا: «ادبیّات سبک هندی، ادبیّات مینیاتوری است و طول و عرض معنا، از یک بیت بیش‌تر نمی‌شود که در دفتری یادداشت شود، یا به حافظه‌ای سپرده شود یا با خطی خوش نگاشته آید و بر دیوار قهوه‌خانه‌ای یا صفحات بیاضی نقش بندد.»

(سبک‌شناسی شعر، ۱۳۷۵، ص۲۹۷)

گاهی به دلیل محدود بودن فضای بیت و تنگنای وزن و قافیه، شاعر مجبور بوده است معنای گسترده را در یک بیت بگنجاند و الفاظ را به شکلی پیچیده به هم ببافد. درنتیجه، بیت دچار تعقید لفظی شده و درک معنی و مفهوم واقعی و ربط بین اجزای آن، بسیار دشوار گردیده است.

با توجه به مطالب ذکر شده، گروهی از بزرگان ادبیّات عصر حاضر، بیش‌تر به بیان ضعف‌های این سبک پرداخته و به این نکته کم‌توجه بوده‌اند که هر سبک و شیوه‌ای در شعر و شاعری، ملاک‌ها و معیارهایی برای خود دارد و هنگام قضاوت و نقد و تحلیل باید با همان اصول و براساس آن ملاک‌ها، نقد و بررسی شود. از این‌رو، در نقد سبک هندی نکاتی را ابراز نموده‌اند که سبب متروک و مهجور ماندن آثار جمعی از شاعران سبک هندی ـ از جمله بیدل ـ شده است.

«مرحوم ملک‌الشعرای بهار، در نقد منظومی از سبک هندی خطاب به صادق سرمد، شاعر هم‌عصرش می‌گوید:

سبک هندی گرچه سبکی تازه بود
لیک او را ضعف بی‌اندازه بود
سست و بی‌شیرازه بود
فکرها سُست و تخیل‌ها عجیب
شعر پر مضمون ولی نادلفریب
وز فصاحت بی‌نصیب
شعر هندی سر به میلیون می‌کشد
هر سخنور بار مضمون می‌کشد
لیک از این میلیون نه بیتی ده هزار
شعر دل‌چسب فصیح آبدار
کاید انسان را به کار»

(بیگانه مثل معنی، ۱۳۷۴، ص۲۴)

این قضاوت‌های صریح و تند باعث شده است که شعر شعرای سبک هندی، به‌ویژه بیدل، کم‌تر به کتب آموزشی ادبیّات راه یابد، یا در کتب دانشگاهی مبحثی درباره‌ی بیدل گنجانده شود. طبیعی است تا زمانی که اثر یا شعری در عرصه‌ی آموزشی اهل زبان حضور فعال نداشته باشد، مورد توجه قرار نمی‌گیرد و این خود یکی از عوامل مهجور ماندن این شاعر فارسی گوی هندی‌تبار است.

استاد شفیعی کدکنی، در مقدمه‌ی کتاب شاعر آینه‌ها درباره‌ی شخصیت بیدل و خدمت او به زبان فارسی و ناسپاسی ما ایرانیان، در برابر زحمات گران‌قدر وی، چنین می‌گوید: «بیدل فرد اکمل و نمونه‌ی عالی و موفق‌ترین مظهر این‌گونه شعر و شاعری است. چنان‌که جای دیگر بحث کرده‌ام، علاوه بر تأملات ژرفی که در عوالم روحی و جوانب حیات بشری دارد، یکی از شگفتی‌های قلمرو خلاقیت زبان شعر فارسی نیز هست، و سکوت و ناسپاسی و حق‌ناشناسی ما ایرانیان در برابر عظمت و نبوغ شعر او، به هیچ‌وجه از اهمیت حقیقی مقام او، در تاریخ ادبیّات و زبان آسیای میانه و آسیای غربی (چه آن‌ها که به زبان فارسی دری و تاجیکی، شعر می‌گویند و چه آن‌ها که به زبان‌های پرورش‌یافته در سنت ادبی این زبان سخن می‌سرایند)، نمی‌کاهد و نمی‌توان حضور آشکار او را در حافظه‌ی جمعی این اقوام، پرده‌پوشی کرد.» (شاعر آینه‌ها، ص۹۶)

۵. مهجور ماندن زبان فارسی در هندوستان طی دو قرن اخیر

به نظر می‌رسد، نفوذ استعمار انگلیس و ترویج و تحمیل زبان انگلیسی در شبه قاره هند، در یکی دو قرن اخیر و ریشه‌کن شدن پایگاه زبان فارسی در هندوستان و سرانجام، ضعیف شدن ارتباط فرهنگی بین دو ملت، در بی‌توجهی و اهمال ایرانیان به شعر این شاعر پرکار سبک هندی، بی‌تأثیر نبوده است. امید است این نوشتار، سهمی هرچند اندک، در شناسایی جایگاه واقعی بیدل در عرصه‌ی ادب فارسی و آشتی دادن مردم کشورمان با شخصیتی که در هندوستان بزرگ‌ترین خدمت را به زبان و فرهنگ فارسی نموده است، داشته باشد.

منابع و مآخذ

۱. استعلامی، محمد، درس حافظ، انتشارات سخن، ۱۳۸۲
۲. الماسی، مهدی، گل چهاربرگ «گزیده‌ی رباعیات بیدل»، انتشارات مدرسه، چاپ اول، ۱۳۷۶
۳. بهداروند، اکبر و... کلیات بیدل، چاپ اول، نشر الهام، ۱۳۷۶
۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا، شاعر آینه‌ها، چاپ کتیبه، ۱۳۷۱
۵. شمیسا، سیروس، سبک‌شناسی شعر، انتشارات فردوسی، چاپ دوم، ۱۳۷۵
۶. فتوحی، محمود، نقد خیال، نشر روزگار، چاپ اول، ۱۳۷۹
۷. قهرمان، محمد، گزیده‌ی اشعار صائب، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۶
۸. لاهوری، منیر، کارنامه‌ی چهار شاعر (رساله)
۹. محمدی، محمدحسین، بیگانه مثل معنی، نشر میترا، چاپ اول، ۱۳۷۴

شیخ بیت گو

تأملی در رباعیات منسوب به شیخ ابوسعید ابوالخیر

* جعفر جوان بخت اوّل

چکیده:
آن‌چه در این مقاله می‌آید، تأملی است کوتاه در چند وجهِ انتسابِ رباعیّاتی که از دیرباز در جُنگ‌ها و منظومه‌ها و کتب مربوط به تصوّف و اندیشه، به نامِ مبارکِ شیخِ بزرگوار، ابوسعیدِ ابوالخیر، آن آموزگارِ پاکی و رادی و آزاداندیشی آمده است و پاره‌ای از آن‌ها حالتِ مَثَلِ سایر یافته که حکایت از لطف و عذوبتشان دارد.

کلید واژه‌ها: ابوسعید ابوالخیر، شعر، ابوسعید و رباعی، بیت گویی

«جماعتی را گمان افتاد که بیت [شعر]هایی که در میانِ سخن بر زبان مبارکِ شیخ ما می‌رفته است او گفته است؛ و نه چنان است، که او را چندان استغراق بودی در حالات خود به مشاهده‌ی حق، که او را پروای تفکّر در بیت [شعر] و در هیچ چیز نبودی در همه عمر او، الاّ این یک بیت:

چون خاک شدی، خاک تو را خاک شدم
چون خاک تو را خاک شدم، پاک شدم

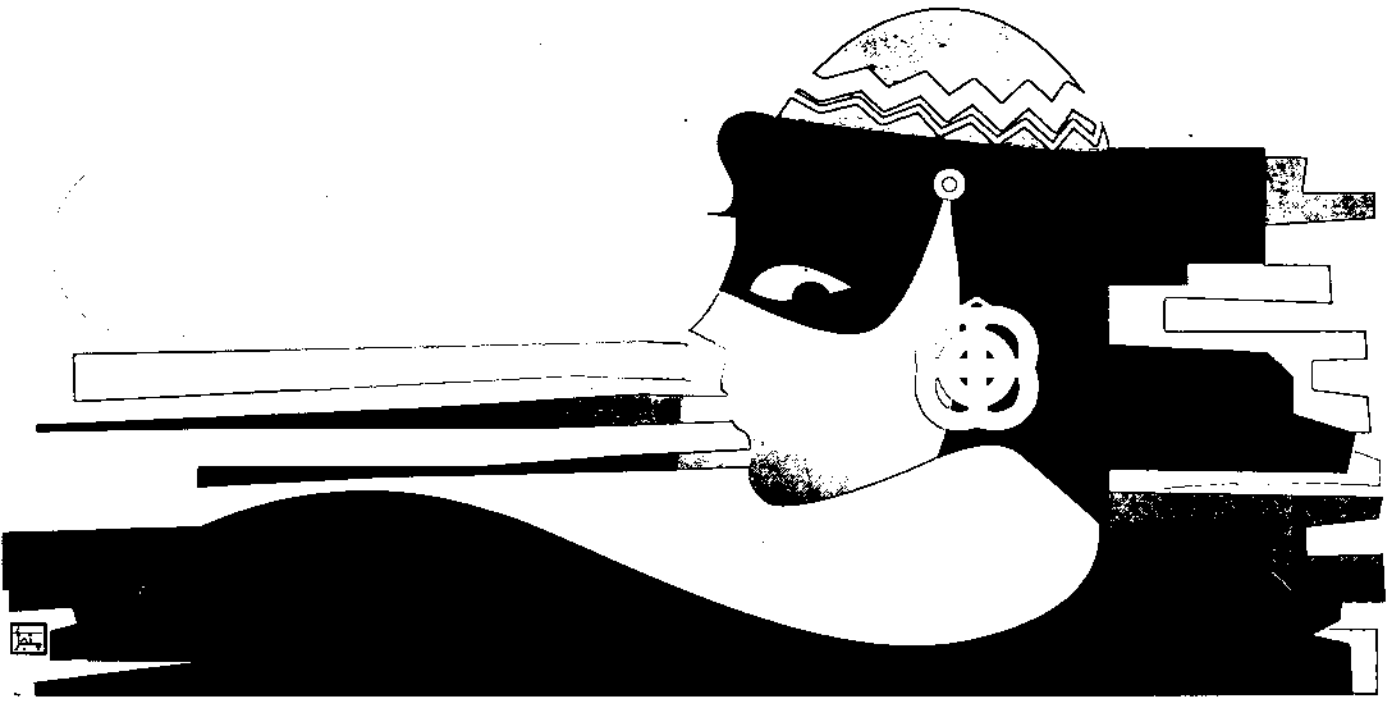
که بر پُشت رقعه‌ی حمزه [حمزة‌التراب، از درویشان نیشابوری هم‌روزگارش] نوشت و این دو بیت که هم شیخ فرموده:

جانا به زمین خاکیان خاری نیست
کش با من و روزگار من کاری نیست،
با لطف و نوازشِ جمالِ تو مرا،
در دادن صدهزار جان، عاری نیست

بیش از این، او نگفته است. دیگر هرچه بر زبان او رفته است، همه آن بوده است که از پیران، خودش یاد داشته است» (اسرار التوحید، ۱۳۷۱، ص۲۰۲)

«این گفته [عبارات پیشین از محمّدبن منوّر، نویسنده‌ی اسرار التّوحید فی مقامات شیخ ابوسعید] سبب شده است که برخی در اشعار منسوب به ابوسعید شک کرده و برخی قطعاً از وی ندانسته‌اند؛ امّا این نکته درست نیست و جای شک نیست که حتماً ابوسعید به دو زبان فارسی و تازی شعر می‌گفته و حتّی شاعر بسیار زبردستی بوده است» (سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۶۹، ص۳۵).

«در میان شاعران بزرگی که صاحب دیوان‌های مشهورند، ولی هرگز شعر نگفته‌اند،... ابوسعید در صدر قرار دارد. او یکی از معروف‌ترین شاعران تاریخ ادب فارسی و مؤسس شعر عرفانی و سراینده‌ی زیباترین رباعیات عرفانی... و کمال بخش رباعی است.... عاملِ اصلیِ شهرت او به شاعری، نه استعداد شعر سرودن، بلکه استعداد بسیار بسیار عجیب با شعر زیستن و در شعر نفس کشیدن است... هیچ‌کدام از بزرگان شعر فارسی، با همه‌ی مقام والایی که در عالم شعر دارند، این گونه با شعر نزیسته‌اند... او را باید بنیان‌گذار



شعر صوفیانه و عرفانی در زبان فارسی به حساب آورد؛ یعنی آغازگر سود جُستن از شعر و حوزه‌ی احتمالات معنایی آن، در خدمت القای مفاهیم عرفانی، و از درون این تجربه است که اندک اندک شعر عرفانی؛ به معنی ویژه و خاص خود، در زبان فارسی آشکار می‌شود. ... بوسعید از همین شعرهای ساده و طبیعی خوشش می‌آمده است... از شعر عربی هم نمونه‌هایی که می‌خوانده، همان نمونه‌های عاشقانه و ساده‌ای است که در آن نوعی... شیوه‌ی خاکساری در برابر معشوقه به چشم می‌خورد» (اسرار التوحید، ص صدوده و صدویازده).

شاید خیّام و شیخ ابوسعید، تنها دو بزرگی در ادب فارسی باشند که به جای سخن گفتن از شعرشان، بیش‌تر از شاعری و شاعر بودنشان سخن رفته، از آن گونه که برخی، منکر شاعر بودن هر دو شده‌اند. کوتاهی قالب رباعی، نیامدن نام گوینده در آن، مگر به ندرت و آن معمولاً در مصراع اول، که به راحتی می‌توان آن مصراع را، به دلیل ساختار خاص رباعی و گشاده بودن دست شاعر در شروع رباعی، تغییر داد و گاه تعهّد گویندگان آن در پنهان داشتن نام خود و اکراه داشتن از انتساب آن به خود به دلیل اشتمال بر برخی افکار و عقاید الحادی یا انتقادی، سبب پیدایش پدیده‌ای به نام «رباعی‌های سرگردان» یا «سرگردانی رباعی‌ها» در ادب فارسی شده و در این میان، نام این دو بزرگ، به تعبیر استاد گران‌قدر، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، به دو مرکز عمده برای هدایت و جذب رباعی‌های عاشقانه و عارفانه (شیخ ابوسعید) و رباعی‌های مستانه و ملحدانه (حکیم عمر خیّام) تبدیل شده است. اما وضعیّت شیخ ابوسعید با خیّام این تفاوت را دارد که کتابی پرداخته نشده که از بر زبان آوردن رباعی‌های منسوب به او، سخن به میان آورده باشد. حال آن که اغلب رباعی‌هایی که به نام شیخ ابوسعید مشهور شده، همان‌هایی است که در دو کتاب اسرار التّوحید (تألیف محمّدبن منوّر) و حالات و سخنان شیخ ابوسعید (تألیف جمال‌الدّین ابو روح لطف‌اللّه بن ابی سعید، پسر عموی محمّدبن منوّر) آمده است.

دلایلی که استاد سعید نفیسی، در مقدّمه‌ی کتابی که از سخنان منظوم شیخ ابوسعید (حدود ۷۰۰ رباعی، ابیات پراکنده و چند قطعه) فراهم آورده، برای اثبات انتساب این اشعار به او اقامه می‌کند، چنین است (سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر، صص ۳۵ تا ۴۰):

- اشاره‌ی نویسنده‌ی کتاب حالات و سخنان به بیت گفتن بوسعید،
- اشاره‌ی اسرار التّوحید به عادت یافتن شیخ بوسعید به سماع و شعر شنیدن و به یاد سپردنش از سوی پدر، از خُردی
- اشاره‌ی شیخ عطّار در تذکرة الاولیا به تعلیم یافتن بوسعید از سوی مرشدش، شیخ ابوالقاسم گرگانی به خواندن رباعی‌ای که در آن کتاب آمده، از خُردی،
- روایت کردن عین القضات همدانی قطعه‌ای سه بیتی را از بوسعید در کتاب زبدة‌الحقایق، با تصریح به نام گوینده‌اش،
- آمدن بیتی عربی در کشف‌المحجوب هجویری با تصریح به نام گوینده‌اش،
- مشهور بودن رباعی معروف به «حورائیّه» به نام شیخ بوسعید که چندین شرح نیز بر آن نگاشته شده (استاد نفیسی تا ۶شرح و دکتر شفیعی کدکنی تا ۱۲ شرح شمرده‌اند)،[۱]
- رواج داشتن مجموعه‌هایی از اشعار عربی و فارسی شیخ ابوسعید از زمان‌های قدیم و شاید از قرن نُهم در میان پارسی زبانان،
- آمدن نام دشت خاوران ـ که میهنه

یامهنه، زادگاه شیخ بوسعید نیز در آن جا بود ـ در ۶ رباعی اسرار التّوحید و این که جز شیخ بوسعید و انوری ابیوردی (از ابیورد یا باورد، دیگر شهر این دشت) شاعری که رباعی سروده باشد، از این سرزمین برنخاسته است،

ـ آمدن اشعاری به نام بوسعید در کتاب‌های معتبر (مانند سوانح احمد غزالی، کشف‌الاسرار رشیدالدّین میبدی، مرصاد العباد شیخ نجم‌الدّین رازی و...).

در نگاه اوّل، می‌توان دریافت که معیار و ملاکی که استاد نفیسی برای اثبات انتساب رباعیّات منسوب به شیخ بزرگوار مهنه اقامه می‌کند، از دو حالت خارج نیست: یا دلایلی صوری و ظاهری هستند مانند آمدن عبارت «دشت خاوران» در برخی از رباعی‌ها که ایشان نظیر این روش را در مورد رودکی نیز اعمال و هر شعری را که نام «بخارا» داشت، به نام رودکی می‌آورد»، یا برداشت شخصی ایشان بوده است؛ مانند اکثر موارد بالا. البتّه گمان بر این می‌رود که ایشان فراتر از این همه رفته و حتّی در برخی اشعار نیز تصرّف و افزود و کاست نیز روا داشته باشد، چنان‌که این بیت آورده در اسرار التّوحید از زبان شیخ را:

«ما را به سر چاه بری، دست زنی
لاحول کنی و دست بر دست زنی»

(اسرار التوحید، ص۳۰۱)

بدون ارائه‌ی هیچ سندی (تنها با ارجاع به سفینه‌ای که خود در سال ۱۳۰۵ ش. از اشعار بوسعید ترتیب داده بوده است!) با رفع اشکال قافیه‌ی آن (تکرار «دست» در هر دو مصراع) نقل کرده‌اند:

ما را به سر چاه بری، دست زنی
لاحول کنی و شست بر شست زنی
بر ما به ستم همیشه دستی داری
گویی عسسی و شامگه مست زنی

(سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر، ص۹۸)

البته بعید نیست که به فرموده‌ی شادروان بدیع‌الزّمان فروزانفر، این نیز «من واردات خاطره القاریف» باشد! (ابوسعید ابوالخیر، ص۷۹۵)

با این اوصاف، در نقد دلایلی که استاد نفیسی آورده است، اشاره به این چند نکته را کافی می‌دانیم:

ـ تعبیر بیت گفتن لزوماً به معنای سرودن شعر نیست و به معنای خواندن شعر، به ویژه به آواز، فراوان به کار رفته است؛ از جمله در اسرار التّوحید آمده است: «شیخ گفت: ... بیتی بگوی. حسن گفت: مرا صوتی نبوَد» (اسرار التوحید، ص۱۴۰) در کتاب حالات و سخنان شیخ ابوسعید نیز آمده است: «پس، قوّال را گفت: این بیت بگوی» (حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۷۱، ص۶۰)

ـ در منابع دیگر، اشعار آورده شده به نام شیخ بوسعید، به نام دیگرانی از قبیل: خواجه عبدالله انصاری، حکیم عمر خیّام، باباافضل کاشی، فخرالدّین عراقی، عطّار و... نیز آمده است.

ـ بسیاری از اشعاری که بزرگان صوفیّه در مجالس سماع یا موعظه از شعر دیگران، بر زبان می‌آورده‌اند، گاهی از سوی مریدان یا کاتبان سخنانشان، به نام خود آن‌ها ثبت می‌شده، چنان‌که به همین دلیل، بسیاری از اشعار سرایندگان پیش از مولانا، از غزل، رباعی و ترجیع‌بند، به نام خود وی در دیوان شمس گردآمده است.

استاد شفیعی کدکنی به دلیل نخست در مقدمه‌ی اسرار التّوحید اشاره کرده‌اند و دیگر دلایل استاد نفیسی، از جمله آمدن نام دشت خاوران در شش رباعی را دلایلی ضعیف شمرده‌اند؛ اما برای بطلان دلیل اخیر، دلیلی اقامه نکرده‌اند. شاید بتوان احتمال داد که دست‌کم این شش رباعی، رباعی حورائیّه و چند رباعی دیگر، که به نظر می‌رسد شأن نزولی ویژه داشته‌اند و امکان شاهد آوردن آن‌ها از سوی شیخ بوسعید برای موارد مشابه بسیار بعید به نظر می‌رسد؛ مانند رباعی:

گفتی که منم ماه نشابور و سرا
ای ماه نشابور، نشابور تو را
آن تو، تو را و آن ما نیز تو را
با ما بنگویی که خصومت ز چرا؟

که در خطاب یا اشاره به قاضی صاعد (معروف به ماه نشابور) بر زبان آورده (اسرار التوحید، ص۷۳)، افزودن بر آن دو رباعی یا یک رباعی و نیم، یاد کرده‌ی محمّدبن منوّر در اسرار التّوحید (اسرار التوحید، ص۲۰۲) از گفته‌ی خود شیخ بوده باشد.

با این اوصاف، باری، همان‌گونه که پذیرش شعر سرودن مطلق شیخ بزرگوار میهنه‌ای در محیط ادب‌پرور و شعرانگیز خراسان بزرگ، و خاصّه که در زیّ پیران تصوّف نیز بوده، و آنان همانند سیف‌الدّین باخرزی به رباعی سرودن شهره بودند، دشوار می‌نماید، جوشیدن این همه رباعی و چه مایه غزل و قطعه و... که در اسرار التّوحید و دیگر کُتُب مضبوط است، نیز از ذهن و زبان مبارک شیخ بوسعید دشوار و بعید به نظر می‌رسد.

پی‌نوشت

۱. رباعی حورائیّه:

حورا به نظاره‌ی نگارم صف زد
رضوان به عجب بماند و کف بر کف زد
آن خال سیه بر آن رخ مطرف زد
ابدال ز بیم چنگ در مصحف زد

منابع و مآخذ

۱. اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی سعید؛ محمدبن منوّر؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی؛ نشر آگاه؛ چاپ سوم؛ تهران ۱۳۷۱؛ ص۲۰۲

۲. سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر؛ سعید نفیسی؛ انتشارات منایی؛ چاپ سوم؛ تهران ۱۳۶۹؛ ص۳۵

چکیده:

این نوشتار در پی آن است که به تبعیت از نظریه‌ی تأویلی کسانی چون گادامر، شعر «پشت دریاها»ی سهراب سپهری را تأویل کند. با توجه به این نظریه، مخاطب می‌داند که «اثر» معنایی از پیش تعیین شده ندارد و با ذهنیت خود امکانات معنایی موجود در متن را کشف می کند. به همین دلیل نگاه او یقیناً نگاه آخر به «اثر» نخواهد بود.

با توجه به این نکته این نوشتار می‌خواهد نشان دهد «پشت دریاها» شعری است عرفانی و با بهره گیری از اصطلاحات و نظریات مطرح در کتب صوفیه سعی دارد عشق را در دنیایی که کسی بدان نمی‌اندیشد، دوباره پیش چشم‌ها بیاورد؛ اندیشه‌ای که بارها در هشت کتاب به اشکال مختلف مطرح کرده است.

قایقی خواهم ساخت

(تأمّلی در شعر پشت دریاها)

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

کلید واژه‌ها: تأویل، سپهری، پشت دریاها، غربت، حلقه‌ی دوست

این سروده، شعری است عرفانی با حرف‌هایی که سپهری کم و بیش در اشعار دیگرش هم گفته است. شاعر عملاً این شعر چهار بخشی را به دوپاره کرده است؛ پاره‌هایی که دریا آن‌ها را از هم جدا می‌کند. پاره‌ای در این سو و پاره‌ای در آن سو، و شعر روایتی است از سفری بدان سوی دریاها و چرایی این سفر.

مضمون سفر بارها در شعر سپهری تکرار شده است؛ از جمله در «ندای آغاز» می گوید:

باید امشب بروم/ باید امشب چمدانی را/ که به اندازه‌ی تنهایی من جا دارد بردارم/ و به سمتی بروم/ که درختان حماسی پیداست/ رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند/ یک نفر باز صدا زد سهراب/ کفش‌هایم کو؟

(هشت کتاب، ص ۳۹۲)

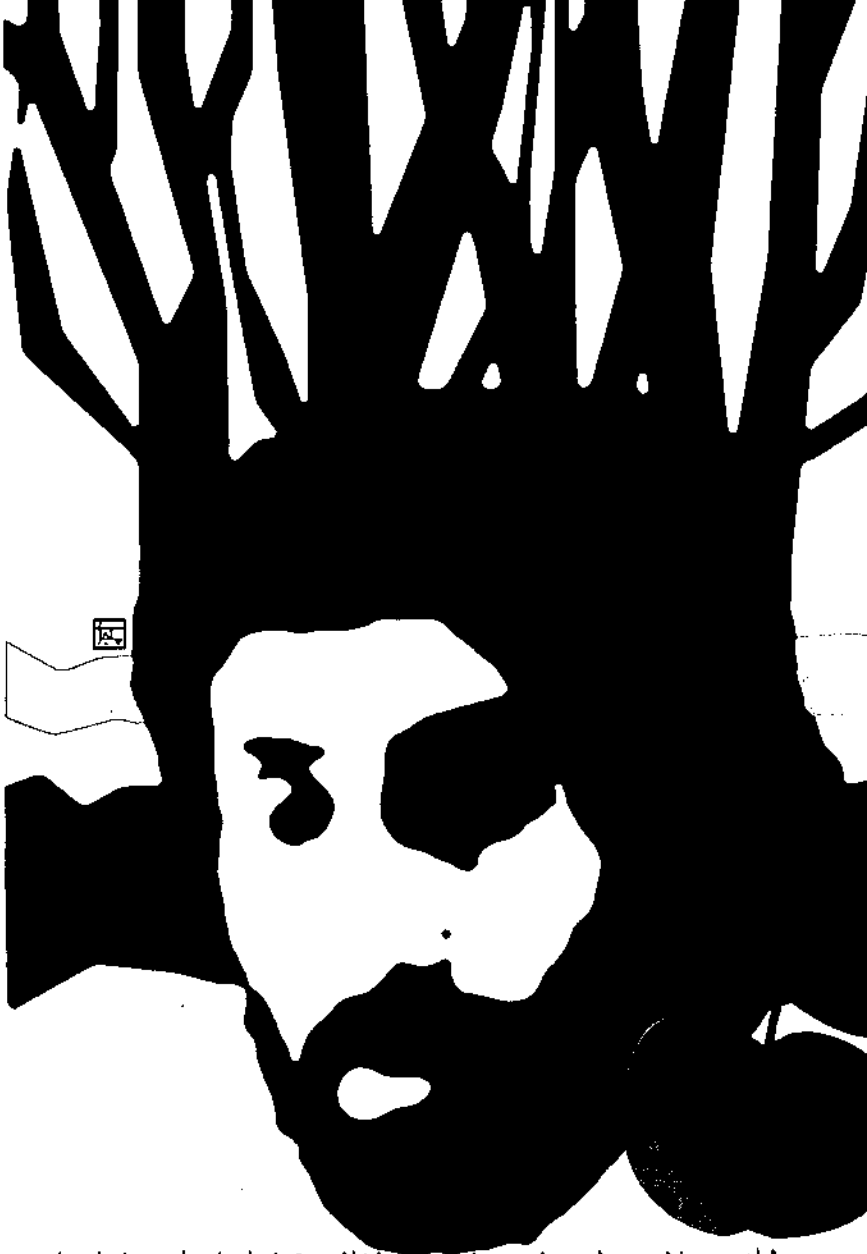
وسعت بی‌واژه می‌تواند آسمان باشد (نیلوفر خاموش، ص ۴۹) و پشت دریاها اگرچه آسمان نیست امّا خواننده را به یاد آسمان می‌اندازد. وقتی چشم به آخر دریا می‌دوزیم گویی که آسمان خم شده و دست در دست در یازده است؛ به عبارتی آخر دریا اوّل آسمان است. هم از این روست که شاید دریا در اشعار عرفانی وسیله‌ای برای رسیدن به آسمان است و حتی جای آسمان را می‌گیرد و نمادی از حضرت حق می‌شود.

شاعر علّت سفر خود را «غربت» ذکر می‌کند. این گلایه و شکایت را باز در «ندای آغاز» مطرح کرده است:

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم/ حرفی از جنس زمان نشنیدم/ هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود/ کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد/ هیچ کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت...

(هشت کتاب، ص ۳۹۱)

بنابراین قهرمان بیشه‌ی عشق، عاشقانی هستند که به خواب رفته‌اند و علّت غربت شاعر هم همین است که هیچ کس در این سو عاشق نیست.[۱]



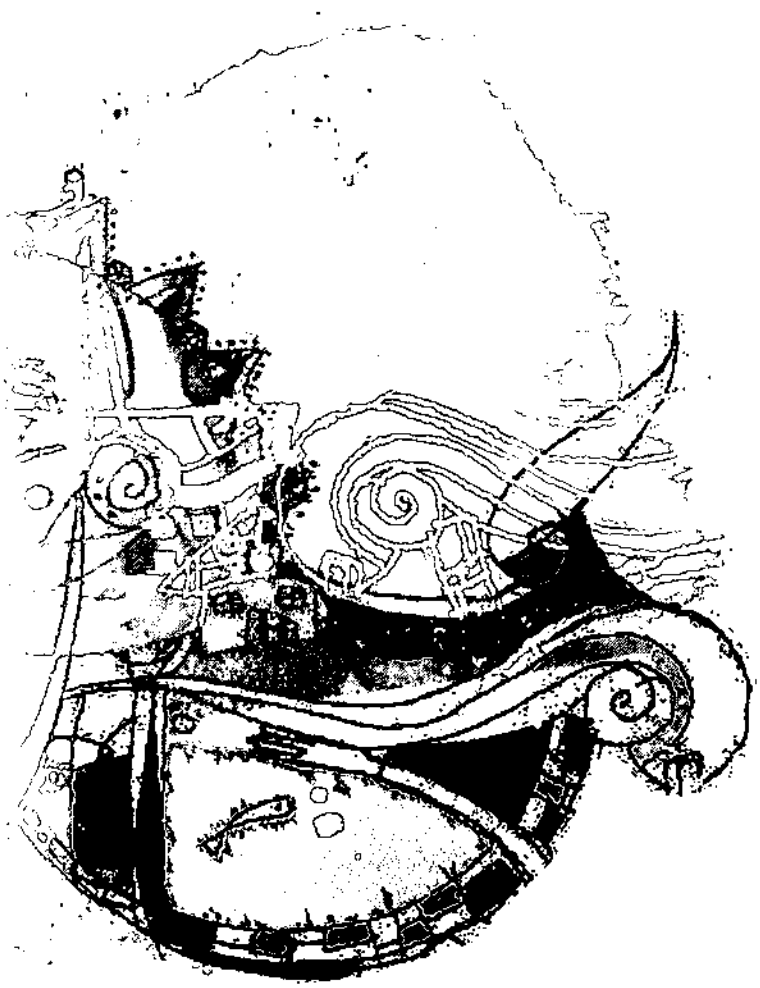
* علیرضا صدیقی

شاعر در بخش دوم شعر وضعیت خود را به هنگام سفر روایت می‌کند: «قایق از تور تهی...» لازمه‌ی سفر نداشتن دل‌بستگی است. مروارید خواننده را به یاد هر آن‌چه می‌اندازد که مادی است، به همین دلیل آبی‌ها را اگرچه می‌توان آبی دریا یا موجودات آبی دانست، به دوستی‌ها و دل‌بستگی‌ها نیز می‌توان تأویل کرد، به همان دلیل که در سمبولیسم رنگ آبی نماد عشق دوستی است (اتاق آبی، ص ۲۴) و نیز در سطر بعدی از پریان دریایی- یعنی عنصر مونّث- یاد شده است.

در بخش سوم شعر، شاعر دوباره علّت سفرش را زیر ذرّه‌بین می‌برد و نگاه کلّی بند اوّل را تجزیه می‌کند. «مرد آن شهر اساطیر نداشت» دنیای اسطوره دنیایی است خاص. دنیایی که بیش‌تر از عقل و تعقّل بر مکاشفه و شهود تکیه دارد. وقتی سخن از شهود به میان می‌آید، باید از دو سوی عقل و دل، جانب دل را گرفت و دل عشق را به خاطر می‌آورد. پس می‌توان گفت مراد شاعر از این مصراع آن است که مرد آن شهر عاشق نبود. در مصراع بعدی نیز شاعر به همین معنا نظر دارد. «زن آن شهر به سرشاری یک خوشه‌ی انگور نبود» خوشه‌ی انگور نیز ذهن را به سمت و سوی شراب می‌برد و از آن‌جایی که شراب زوال عقل را به دنبال دارد باز هم در نبود عقل پای دل و به تبع آن عشق به میان کشیده می‌شود. پس منظور از این مصراع- چنان که گفته شد- آن است که زن آن شهر هم عاشق نبود. بنابراین این دو مصراع تکرار تجزیه‌شده‌ی مصراع «که در آن هیچ کسی نیست که در بیشه‌ی عشق قهرمانان را بیدار کند» است.

در مصراع بعد نیز به نوعی همین مضمون تکرار شده است. آئینه‌های تالاری روبه‌روی هم قرار دارند، بنابراین تکرار را به خاطر می‌آورند. همان واژه‌ای که این مصراع به آن ختم می‌شود. امّا آن‌چه که در این مصراع اهمیّت محوری دارد، واژه‌ی سرخوشی است. این واژه از یک سو با واژه‌ی تالار که معمولاً یادآور سرخوشی‌هاست، گره می‌خورد و از سوی دیگر واژه‌ی عیش را به خاطر می‌آورد. ابوالحسین ورّاق در تعریف عیش می‌گوید: عیش گوارنده زندگانی است با اللّه تعالی (گمشده‌ی لب دریا، ص ۳۹۸). با توجه به این تعریف، آئینه هم می‌تواند به دل تأویل شود[۱]، چرا که دل آئینه‌ای است که حق در آن متجلّی می‌شود. وقتی دل محل تجلّی خدا نباشد پس تاریک است و شاعر این تاریکی را در دو مصراع بعد نشان می‌دهد؛ «چاله آبی حتّی مشعلی را ننمود» و «شب سرودش را خواند.»

وقتی همه‌جا تاریک باشد، شاعر که خود به دنبال نور است باید متوجه چیزی



شود که در تقابل با آن قرار دارد. بنابراین شاعر نوبت را برای طرح بخش چهارم شعر به پنجره ـ محل گذار نور ـ می‌دهد و بخش چهارم را آغاز می‌کند: پشت دریاها شهری است که در آن پنجره‌ها رو به تجلّی باز است؛ صالح حسینی در مقایسه‌ی «ندای آغاز» و «پشت دریاها» می‌گوید: بازترین پنجره در ندای آغاز که شاعر از آن با مردم صحبت می‌کند در پشت دریاها پنجره‌هایی می‌شود که رو به تجلّی باز است (نیلوفر خاموش، ص ۵۳) امّا این برداشت درست نمی‌نماید. «تجلّی» از اصطلاحات صوفیه است و به قول کاشانی عبارت است از آن‌چه ظاهر شود بر قلوب از انوار غیوب و بر سه قسم است:

الف) تجلّی اوّل؛ مراد تجلّی ذات است که وحدها و لذاتها در حضرت احدیّت است.

ب) تجلّی ثانی؛ مراد تجلّی‌ای است که اعیان ممکنات بدان هویدا گشت و آن اوّلین تعیّن با حق شد به صفت عالمیّت.

ج) تجلّی شهودی؛ آن ظهور مسمّا به اسم‌النور است: یعنی ظهور حق به صور اسماء در اکوان و همین ظهور است که او را نفس رحمانی می‌گویند (اصطلاحات الصوفیه، ص ۳۴۹ و نیز ص ۸۰)

دل خانه‌ی خداست، آئینه‌ای که حق در آن متجلّی می‌شود. پس پنجره را می‌توان دل دانست. در دو مصراع بعد، شاعر یکی از عمده‌ترین مسائل عرفان یعنی تقابل عقل و عشق را مطرح می‌کند. تلّقی پرنده به عنوان نمادی از روح انسان در شعر فارسی پیشینه‌ی تاریخی دارد. از جمله انتشار «قصیده‌ی عینیه» و «رسالة الطیر» ابوعلی سینا و رساله‌ای به این نام از امام محمّد غزالی راه یافته است مؤیّد چنین دیدگاهی است (شرح مثنوی شریف، ج ۲، ص ۵۹۳). سپهری نیز در ادامه‌ی این تلّقی، کبوتر را انسانی می‌داند که به بام ـ یعنی بالاترین نقطه ـ رسیده است و از همان بالا، فوّاره‌ی هوش بشری را می‌نگرد.

فوّاره‌ی هوش ترکیبی منفی است. شاعر عقل را به فوّاره تشبیه کرده است، به آن دلیل که فواره رو به بالا دارد امّا در نیمه‌های راه برمی‌گردد. این نگاه همان نگاه عرفا به عقل است.

عرفا عقل معاش را، که وسیله‌ی شناخت فلاسفه (از جمله فلاسفه‌ی یونان) است کافی نمی‌دانند و آن را مذمّت می‌کنند. ظرفیت چنین عقلی محدود است از این رو از شناخت عاجز است. به قول سنایی:

عقل حقش بنوخت نیک بتاخت
عجز در راه او شناخت شناخت...
عقل رهبر ولیک تا درِ او
فضلِ او مر تو را برد برِ او

عارف اگر به عقل اعتباری هم می‌دهد از آن روست که کُحل آشنایی را خداوند خود به چشمش زده است وگرنه:

عقل بی کُحلِ آشنایی او
بی‌خبر بوده از خدایی او

(حدیقة‌الحقیقه، ص ۶۳)

سپهری نیز در پیروی از این نظام می‌گوید: عاشقانی که به مراتب والای سلوک و شناخت رسیده‌اند، می‌بینند که عقل در راه شناخت، ظرفیّت و کارآیی

چندانی ندارد: «دست هر کودک ده ساله‌ی شهر شاخه‌ی معرفتی است»

سپهری در این‌جا از عنصر کودک نیز بهره جسته است. در چنین شهری، وقتی رهگذر نشانی خانه‌ی دوست را به سوار می‌دهد، در آخرین مرحله او را به کاج بلندی هدایت می‌کند که کودکی از آن بالا رفته است تا از لانه‌ی نور جوجه بردارد و می‌گوید: «از او می‌پرسی خانه‌ی دوست کجاست؟» (هشت کتاب، ص ۳۵۸) پس در این شهر کودک می‌تواند نشانی خانه‌ی دوست را بدهد و شاخه‌ی نور جای خود را، در پشت دریاها به شاخه‌ی معرفت داده است (نیلوفر خاموش، ص ۵۳). سپهری در دو مصراع بعد اصولی را مطرح می‌کند که عرفان اسلامی بدان پای‌بند است:

«مردم شهر به یک چینه چنان می‌نگرند/ که به یک شعله، به یک خواب لطیف». اسلام به ایرانیان آموخت- برخلاف آموزه‌های پیش از اسلام- اساساً بدی وجود ندارد یا بد آن است که نباشد. غزالی می‌گوید: «لیس فی الامکان ابدع مما کان» یعنی نظامی زیباتر از نظام موجود امکان ندارد (عدل الهی، ص ۷۶). به همین دلیل سپهری در «صدای پای آب» می‌گوید: «و نخواهیم مگس از سر انگشت طبیعت بپرد/ و نخواهیم پلنگ از در خلقت برود بیرون/ و بدانیم اگر کرم نبود زندگی چیزی کم داشت و اگر خنج نبود لطمه می‌خورد به قانون درخت/ و اگر مرگ نبود دست ما در پی چیزی می‌گشت... (هشت کتاب، ص ۲۹۴).

مردم شهر «پشت دریاها» چشم‌هایشان را شسته‌اند و در دیوار گلی همان زیبایی و لطافتی را می‌بینند که در شعله و خواب لطیف.

شهر پشت دریاها شهری کاملاً اسطوره‌ای است. در بینش اساطیری بین افکار، اشیا و تصاویر نوعی «همدمی سحرآمیز» هست که باعث می‌شود جهان اساطیری مانند رؤیایی عظیم جلوه کند که در آن هر چیز ممکن است از هر چیز دیگر پدید آید (بت‌های ذهنی و خاطره‌ی ازلی، ص ۱۰۱). دنیای اسطوره دنیایی است باز و چون موجودی صاحب زبان و بیان نمودار می‌شود که از طریق نوع هستی خاص و به مدد ساختارها و وزن و آهنگ ویژه‌اش با آدمی سخن می‌گوید. در این چنین دنیایی انسان هم باز است و با دنیا ارتباط و مراوده دارد (چشم‌اندازهای اسطوره، ص ۱۵۱). به همین دلیل است که سپهری می‌گوید: «خاک موسیقی احساس تو را می‌شنود. در چنین شهری اساطیری باید صدای پر مرغان اساطیر نیز به گوش برسد.»

در بند پایانی دوباره به عنصر نور پرداخته می‌شود، همان‌طور که در پایان بند مربوط به توصیف شهر در ساحل به شب و تاریکی اشاره شد. پس هر آن‌چه در طرف ساحل است به تاریکی و هر آن‌چه در پشت دریاهاست به روشنی ختم می‌شود. گذار از آب- که یکی از تصاویر مکرر (Motif) شعر سپهری است[۳]- زمینه برای رسیدن به نور و پاکی آماده می‌کند. اصلاً آب عنصری است که نور را در خود دارد و به همین دلیل با خرد و روشنی دارای وجه مشترک است. شاعر کسی است که شعور دارد و آگاهی، و مردم شهر پشت دریاها انسان‌هایی آگاه‌اند، آگاهانی که نور را به ارث برده‌اند.

شعر پشت دریاها، شعری است روایی و شاعر من خود را مخاطب قرار داده و هر آن‌چه می‌گوید، تصاویری است که از برابر دیدگان ذهنش می‌گذرند. شاعر که از مردم روزگار گله‌مند است با خود می‌گوید: بالاخره قایقی می‌سازم و از این‌جا می‌روم. او مصراع اوّل شعر را با تغییر «خواهم» به «باید» در پایان تکرار می‌کند، تکراری که از سر تأکید است؛ دیگر اکنون شاعر پس از فکر کردن- که نمودش را در روایت شعر می‌بینیم- خود را ناگزیر از رفتن می‌بیند، بنابراین می‌گوید: قایقی باید ساخت.

پی‌نوشت

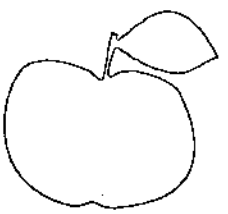
۱. نگاه سپهری یادآور این سخن حافظ است:
شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

۲. در شعر فارسی بارها آئینه را استعاره از دل گرفته‌اند. برای نمونه ر. ک: داستان چینیان و رومیان از مثنوی مولوی، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران، توس، ۱۳۷۵، ج۱، ابیات ۳۴۸۳ به بعد

۳. درباره‌ی تصاویر مکرر در شعر سپهری ر. ک: نیلوفر خاموش، صص ۵۴-۲۱

منابع و مآخذ

۱. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز، چ۲، ۱۳۷۲
۲. الیاده، میرچا، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۶۳
۳. پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، تهران، سروش، ۱۳۷۷
۴. ـــــــ، گمشده‌ی لب دریا، تهران، سخن، ۱۳۸۲
۵. حسینی، صالح، نیلوفر خاموش، تهران، نیلوفر، چ۳، ۱۳۷۳
۶. سپهری، سهراب، هشت کتاب، تهران، طهوری، چ ۱۳، ۱۳۷۴
۷. ـــــــ، اتاق آبی، تهران، سروش، چ۲، ۱۳۷۰
۸. سنایی غزنوی، حدیقة‌الحقیقه، به تصحیح مدرّس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۸
۹. شایگان، داریوش، بت‌های ذهنی و خاطره‌ی ازلی، تهران، امیرکبیر، چ۲، ۱۳۷۱
۱۰. فروزانفر، بدیع‌الزّمان، شرح مثنوی شریف، تهران، زوّار، چ۵، ۱۳۷۱
۱۱. کاشانی، عبدالرّزاق، اصطلاحات الصوفیه، به کوشش سعیدی، حوزه‌ی هنری، ۱۳۷۶
۱۲. مولوی، جلال‌الدین، مثنوی مولوی، به تصحیح رینولد نیکلسون، تهران، توس، ۱۳۷۵
۱۳. مطهری، مرتضی، عدل الهی، تهران، صدرا، چ ۲، ۱۳۵۴



شخصیّت و شخصیّت پردازی در حدیقه‌ی سنایی

* حجت‌الله عباسی،
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی در دانشگاه تربیت مدرس

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۲۲
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۳
◆ بهار ۱۳۸۶

چکیده:
نویسنده در این مقاله با تحلیل ویژگی شخصیّت‌ها در حکایات حدیقة‌الحقیقه، ازجمله پویایی و ایستایی طبقات و تیپ‌ها، تعداد کاربردها، شناختگی و ناشناختگی و...، نحوه‌ی شخصیّت‌پردازی سنایی را در این مثنوی، همراه با جدول و آمار، بررسی کرده است.

کلید واژه‌ها: شخصیت، شخصیّت‌پردازی، حدیقه، عناصر داستان

مقدمه

داستان‌سرایی همزاد زندگی فکری بشر است و در طول قرون و اعصار، نماینده‌ی نوع نگرش و جهان‌بینی و دیدگاه‌های فردی و اجتماعی اوست. بی‌شک آن‌چه را امروزه «داستان» و «رمان» می‌نامیم، شکل تکامل یافته و پیچیده‌ی همان نگرش‌ها و دیدگاه‌های انسان کهن است. این پیچیدگی و تکامل نتیجه‌ی گسترش دامنه‌ی دید بشر در گذر زمان بوده، که در حیطه‌ی داستان‌سرایی با ظهور عناصر جدید در داستان، نمود یافته است. مطالعه و بررسی این عناصر ـ خواه از دید مطالعات ادبی و خواه از منظر مطالعات روانی و اجتماعی ـ می‌تواند جنبه‌های تازه‌ای را از اثر ادبی و هم‌چنین زندگانی و شخصیّت خالق اثر به دست دهد.

در مقاله‌ی حاضر کوشش شده است با توجّه به نارسایی‌های تطبیق معیارهای داستان‌نویسی بر قصّه‌ها و حکایات قدیم فارسی، عنصر شخصیّت و نحوه‌ی شخصیّت‌پردازی در حدیقة‌الحقیقه‌ی سنایی، بررسی و تحلیل شود. از آن‌جا که عنصر شخصیّت در کنار دیگر عناصر داستان مفهوم می‌یابد، ابتدا به صورت گذرا به شیوه‌ی داستان‌پردازی سنایی در حدیقة‌الحقیقه اشاره می‌کنیم.

شیوه‌ی استخدام عناصر داستانی در حدیقة‌الحقیقه

در نگاهی کلّی می‌توان گفت شیوه‌ی به‌کارگیری عناصر داستان در حکایات حدیقه کم‌وبیش متأثر از شیوه‌ی قصّه‌ها و حکایات قدیم فارسی است. ازاین‌رو، درون‌مایه در جریان داستان تکوین و گسترش نمی‌یابد؛ زیرا تعلیمی بودن حدیقه که تنها به پند و اندرز می‌اندیشد، نیز کوتاهی و کم مجالی حکایات، چنین اجازه‌ای به نویسنده نمی‌دهند. عنصر «گفت‌وگو» به سبک قصّه‌های کهن پرداخته شده است و شخصیّت‌ها یکسان سخن می‌گویند؛ مثلاً در حکایت زن دادخواه با سلطان‌محمود، پیرزن همسان با سلطان سخن می‌گوید:

آن زن او را جواب داد درشت
که به دندان گرفت از او انگشت

(حدیقه، ص ۵۴۵)

دیگر آن‌که شخصیّت‌های حکایات، مانند آن‌چه در قصّه‌ها می‌بینیم، ایستا و بی‌تحرک‌اند.

در مقابل، تفاوت‌هایی نیز در شیوه‌ی داستان‌پردازی این حکایات دیده می‌شود که آن‌ها را از قصّه‌ها و رمانس‌های قدیم، مانند سمک عیار، متمایز می‌کند؛ مثلاً عنصر حقیقت‌مانندی در حکایات حدیقه به واسطه‌ی به‌کارگیری زمان و مکان مشخص، بسیار قوی‌تر از قصّه‌هاست؛ از اغراق‌ها و خرق عادات مرسوم در قصّه‌ها و رمانس‌ها در این حکایات خبری نیست و هم‌چنین میان حوادث حکایات، رابطه‌ی علّی- معلولی برقرار است (ادبیّات داستانی، صص ۱۶۸ و ۲۷).

شخصیّت و شخصیّت‌پردازی در حدیقة‌الحقیقه

عنصر شخصیّت را در ادبیّات انسانی، باید پایه‌ای دانست که ساختمان اثر ادبی بر آن بنا می‌شود. ناگفته پیداست که هرچه این پایه مستحکم‌تر باشد، بنا نیز دیرپاتر خواهد بود. از این‌رو، میزان دوام و نفوذ هر اثر ادبی بسته به نحوه و عمق پردازش عنصر شخصیّت در حکایات و داستان‌هاست. در حکایات حدیقه با نحوه‌ی شخصیّت‌پردازی قصّه‌های قدیم فارسی مواجه هستیم و شاید یکی از عللی که حدیقه نتوانست به جایگاه و نفوذی در حد یک شاهکار ادبی دست یابد، همین عامل ضعف در شخصیّت‌پردازی باشد. زبان درباری و علمایی‌ای که سنایی برای بیان این حکایات برگزیده است نیز، فضای حکایات را نامأنوس‌تر می‌سازد و تنها عنصر درون‌مایه و پیام است که دوام ادبی حدیقه را تضمین می‌کند. در ادامه، ویژگی شخصیّت‌ها و شیوه‌ی پردازش آن‌ها در حدیقه، همراه با آمار، ارائه می‌شود.

شخصیّت‌های حدیقه

در حدیقة‌الحقیقه، حدود ۲۱۹ شخصیّت ایفای نقش می‌کنند که در این میان، ۹۸ شخصیّت شناخته‌شده و مشخص و در مقابل، ۱۲۱ شخصیّت ناشناخته و بی‌ذکر نام هستند. در جدول زیر تیپ‌ها و شخصیّت‌های حدیقة‌الحقیقه و ترتیب آن‌ها نشان داده شده است:

تیپ	تعداد کل	با ذکر نام	بی‌ذکر نام	شخصیّت‌ها
پادشاهان و حلفا	۲۸	۲۸		سلیمان، انوشیروان (۲ بار)، اسکندر، ابوبکر، عمر (۲ بار)، معاویه (۳ بار)، علی(ع) (۵ بار)، هشام، مأمون (۲ بار)، امین بن مأمون، سلطان محمود (۲ بار)، سلطان مسعود
وزیران و شاهزادگان	۷	۷		عمرو عاص (۲ بار)، عبدالله عمر (۲ بار)، محمّد ابوبکر، یحیی برمکی، ابوالحسن میمندی
انبیا	۱۲	۱۲		نوح، ابراهیم، موسی(ع) (۳ بار)، سلیمان، عیسی(ع) (۳ بار)، محمّد(ص) (۳ بار)
علما، حکما و بزرگان	۱۷	۱۲	۵	لقمان (۲ بار)، بقراط، عمار یاسر، جعفر طیار، جعفر صادق(ع)، ابوحنیفه (۲ بار)، احنف قیس، حامد لفاف، جحی، بهلول، قیس عاصم
صوفیه	۱۳	۸	۵	جنید، شبلی (۲ بار)، بایزید، بوشعیب ابی، ابوسفیان ثوری، شیخ گرکانی، ابوالمفاخر
توانگران	۸	۳	۵	حاتم اصم، معن‌زاده، بوبکر قهستانی
خودستایی	۵		۵	
غلامان و کنیزان	۱۸		۱۸	
درویشان و گدایان	۱۱		۱۱	
اصحاب مشاغل	۲۹		۲۹	شاعر، پزشک، منجم، قاضی، کشاورز، واعظ، حرامی، پنبه‌زن، ساحر و...
عشاق	۲	۲		مجنون و لیلی
ملائک	۶	۶		جبرائیل (۳ بار)، شیطان و ابلیس، عزرائیل
زنان	۱۱	۵	۶	عایشه، شهربانو، زینب، لیلی، مادر حسنک وزیر
حیوانات	۱۳	۱۳		آهو، روباه، سگ، پیل، شتر (۳ بار)، مرغ (۲ بار)، زاغ، بلبل، موش و اژدها
مفاهیم	۲	۲		نفس کل، ادبار
متفرقه (جوان، پیر، خویشان و...)	۳۷		۳۷	

ایستایی و پویایی شخصیّت‌ها

اغلب شخصیّت‌ها در حکایات حدیقه، مانند شخصیّت قصّه‌ها، ایستا هستند و تنها در حکایاتی که ذکر می‌شود، پویایی و تغییر حال شخصیّت رخ می‌دهد: فی حب الدّنیا و صفة اهله (ص ۱۳۴) که در آن، زاهد از گفتار دانا متنبه می‌شود و تغییر روش می‌دهد؛ فی‌الاجتهاد و طلب التقوی (ص ۲۸۸) که طی آن، عبدالله بن رواحه از آیه‌ای که به تازگی نازل شده است، متأثّر می‌شود و تغییر حال می‌یابد و در حکایت خون ناحق ریختن مأمون (ص ۵۵۱) مأمون مجذوب شخصیّت مادری یحیی می‌گردد و احوالش تحت تأثیر سخنان وی دگرگون می‌شود.

قهرمان و ضد قهرمان

در نوع پردازش قهرمان و ضد قهرمان نیز سنایی متأثّر از قصّه‌ها و حکایات قدیم است؛ زیرا ویژگی مطلق‌گرایی در این حکایات نیز دیده می‌شود و طبق آن قهرمان حکایات، سفید مطلق و در مقابل، ضد قهرمان آن‌ها سیاه مطلق‌اند و جز در معدود حکایاتی که شخصیّت‌های پویا حضور دارند، شخصیّت خاکستری شکل نمی‌گیرد و حد وسطی وجود ندارد. در جدول زیر قهرمانان و ضدقهرمانان برخی حکایات معرفی می‌شوند:

قهرمان	علی(ع)	عمار یاسر	لقمان	عیسی
ضد قهرمان	معاویه	عمرو عاص	بوالفضول	ابلیس

تیپ‌ها

در این حکایات، تیپ‌ها از طبقات گوناگون گزینش شده‌اند و از این جهت حدیقه تنوع فراوانی دارد. از میان همه‌ی تیپ‌ها، سنایی به پادشاهان و خلفا توجّه بیش‌تری نشان می‌دهد و پس از آن، تیپ علمای دینی و عرفانی طرف توجّه اوست، با نقش‌های کمابیش مثبت و در مقابل، نقش‌های منفی را به عوام سپرده است.[1] این میزان اقبال و توجّه، نسبت به تیپ‌ها و طبقات برتر اجتماع نیز، به حکایات سنایی حال و هوای قصّه داده است.

سنایی از گزینش شخصیّت‌ها، از حیوانات و مفاهیم نیز، غفلت ننموده است؛ چنان که در حکایت (اندر حال ادبار)

یکی از شخصیّت‌ها (ادبار)، از مقوله‌ی مفاهیم است و حتی قهرمانان برخی حکایات، همگی غیرانسان‌اند؛ مانند مناظره‌ی مرغ و دام صیّادی (ص ۷۴۰).

تعداد شخصیّت‌ها

حوادث حکایات حدیقه، اغلب میان دو یا سه شخصیّت رخ می‌دهد (به ترتیب ۵۳٪ و ۳۲٪) و در برخی حکایات مانند حکایت قیس بن عاصم (ص ۱۲۹)، تعداد شخصیّت‌ها به شش نفر هم می‌رسد. کمی شخصیّت‌های حکایات نیز از مواردی است که سبک داستان‌سرایی و شخصیّت‌پردازی حدیقه به قصّه‌ها نزدیک شود؛ نقیصه‌ای که مولوی آن را در مثنوی با افزایش شخصیّت‌های فرعی به حکایات، رفع می‌کند (در سایه‌ی آفتاب، صص ۳۱۰ و ۳۱۵).

شناختگی و ناشناختگی قهرمانان

همان‌گونه که ذکر شد، از ۲۱۹ شخصیّتی که سنایی در حکایات به کار گرفته است ۹۸ شخصیّت، به سبب ذکر نام، شناخته شده‌اند و ۱۲۱ شخصیّت ناشناخته و بی‌ذکر نام‌اند. سنایی به‌ویژه آن‌گاه که به گزینش شخصیّت‌ها از تیپ پادشاهان و خلفا، علما، عرفا و صوفیه اقدام نموده، شخصیّت‌ها را معرفه آورده است.

توصیف شخصیّت‌ها

در حدیقه، به اقتضای کوتاهی و کلّی‌گرایی حکایات، چندان به توصیف و تشریح شخصیّت‌ها پرداخته نمی‌شود و سنایی با آن‌که در اغلب حکایات، زاویه‌ی دید سوم شخص را برمی‌گزیند[1]، جز صفاتی کوتاه و مختصر از شخصیّت‌های حکایاتش به دست نمی‌دهد: مثلاً در حکایت خواجه و زاهد (ص ۶۶۸)، سنایی، شخص اوّل داستان را تنها با دو صفت فاضل و پرهنر معرفی می‌کند و بیش از این به تشریح شخصیّت وی نمی‌پردازد.

نقش‌دهی به زنان

سنایی ۷۹ حکایت در حدیقة‌الحقیقه سروده است که تنها در ۱۱ حکایت به زن نقش داده است؛ امّا نقشی اصلی و نه فرعی و سیاهی‌لشکر. این حکایات عبارت‌اند از: زال و کشتزار (ص ۱۰۷)، فی توکل العجوز (ص ۱۱۷)، التمثیل فی التقصر الصلوة (ص ۱۴۳)، التمثیل فی الاشتیاق الی المشهد المقدس (ص ۲۷۱)، فی اشراق العشق (۳۳۱)، التمثیل فی احتراق العشق (۳۳۲)، فی شأن اصحاب الغفلة (۳۹۸)، حکایت زن دادخواه با سلطان محمود (ص ۵۴۵)، التمثیل فی عصمة قتل المظلوم (ص ۵۵۲) و حکایت زن و پنبه‌زن (ص ۷۳۱). برخلاف تصویری که در ادب فارسی به‌ویژه در خود حدیقة‌الحقیقه از زن، در این حکایات، زنان گاه سلطانی را از خواب غفلت بیدار می‌کنند (حکایت زن دادخواه با سلطان محمود و حکایت مأمون و مادر یحیی برمکی)، گاه با بینشی فراتر و گسترده‌تر از مردان، به آنان درس می‌آموزند و گاه نیز هوسناکی دروغ آنان را رسوا می‌کنند (التمثیل فی احتراق العشق).

نتیجه

سنایی در حدیقة‌الحقیقه، ۷۹ حکایت سروده است که در آن‌ها حدود ۲۱۹ شخصیّت، ایفای نقش می‌کنند و اکثر حکایات دو شخصیّتی یا سه شخصیّتی‌اند. شخصیّت‌های این حکایات از همه‌ی تیپ‌ها و طبقات برگزیده شده‌اند و برخلاف سنّت ادب فارسی، به‌ویژه خود حدیقة‌الحقیقه، در یازده حکایتی که زن‌ها نقش دارند، نقش آنان اصلی و مثبت است.

سنایی در به‌کارگیری عنصر شخصیّت در حکایات حدیقه به شیوه‌ی قصّه‌ها و رمانس‌ها عمل می‌کند و بیان شخصیّت‌ها متناسب با جایگاه اجتماعی آنان نیست. شخصیّت اغلب حکایات ایستا هستند و تکوین و تکامل نمی‌یابند. قهرمان و ضد قهرمان در عمده‌ی حکایات نماینده‌ی خیر و شر محض‌اند. به احوال درونی شخصیّت‌ها پرداخته نمی‌شود و اکثر شخص اوّل‌ها، از تیپ پادشاهان و خلفا برگزیده شده‌اند و این خود به ضعف شخصیّت‌پردازی در حدیقه انجامیده است و شاید بتوان گفت از عللی که حدیقة‌الحقیقه، با داشتن درون‌مایه‌ی والا و عمیق، نتوانسته در حد شاهکاری ادبی ظاهر شود، همین ضعف در شیوه‌ی شخصیّت‌پردازی حکایات آن بوده است.

پی‌نوشت

۱. می‌توان نوع شخصیّت‌گزینی سنایی را با سه ساحت شخصیّتی وی تطبیق داد؛ اولویت دادن به تیپ پادشاهان و خلفا متناسب با بُعد مداحی شخصیت سنایی است، توجّه فراوان به علمای دینی و عرفا متناسب با بعد شرعی و عرفانی شخصیّت او و به‌کارگیری عوام در نقش‌های منفی، متناسب با بعد انتقادی شخصیّت او است. برای مطالعه‌ی بیش‌تر ر. ک. محمّدرضا شفیعی کدکنی، تازیانه‌های سلوک، چاپ اوّل، تهران، آگاه، ۱۳۷۲، ص ۲۵

۲. معدود حکایاتی را که زاویه‌ی دید اوّل شخص دارند می‌توان در صفحات ۳۱۷، ۳۲۶، ۳۶۸، ۴۶۹ و ۶۷۴ جست‌وجو کرد.

منابع

۱. پراپ، ولادمیر؛ ریخت‌شناسی قصّه، ترجمه‌ی م. کاشی‌گر، چاپ نخست، تهران، نشر روز، ۱۳۶۸

۲. پورنامداریان، تقی؛ در سایه‌ی آفتاب، چاپ دوم، تهران، سخن، ۱۳۸۰

۳. دقیقیان، شیرین‌دخت؛ منشا شخصیّت در ادبیّات داستانی، چاپ اول، تهران، [بی‌نا]، ۱۳۷۱

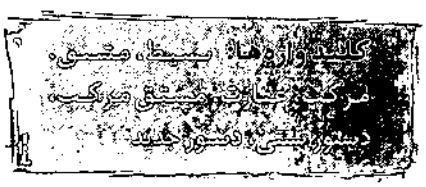
۴. سنایی، ابومجد مجدودبن آدم؛ حدیقة‌الحقیقه و شریعة‌الطریقه، به کوشش مدرس رضوی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۸

۵. میرصادقی، جمال؛ ادبیّات داستانی، چاپ چهارم، تهران، علمی، ۱۳۸۲

ساختمان اسم

* فخری زارعی، دبیر زبان و ادبیات فارسی اصفهان

چکیده:
نویسنده به نقل از چند منبع، انواع ساختمان اسم را در فارسی باستان، فارسی میانه و فارسی دری بیان کرده و سپس کلمات مرکّب را بنابر دیدگاه دستورنویسان سنّتی و جدید تشریح کرده است. آن چه می خوانید بخش ساختمان اسم در فارسی دری و کلمات مرکب مقاله است.



ساخت اسم در زبان فارسی دری (فارسی) چهار نوع است:
۱. بسیط ۲. مشتق ۳. مرکب ۴. عبارت [گروه اسمی]

۱. بسیط: نام‌های بسیط به دو صورت تقسیم می‌شوند:

الف ـ نام‌هایی که از ماده فعل نیستند؛ مانند درخت (اسم) و سپید (صفت). ب ـ نام‌هایی که از ماده‌ی فعل‌اند و با تغییر محل تکیه (اگر بیش از یک هجا باشند) به عنوان نام به کار می‌روند؛ مانند دریافت (از ماده‌ی ماضی) و درخور (از ماده‌ی مضارع)

۲. مشتق: اسم‌های مشتق در زبان فارسی (دری) هم‌چون ایرانی باستان و میانه اسم‌هایی هستند که با پیشوند و پسوند همراه می‌شوند.

بعضی از پیشوندهای ایران میانه با تغییر صورت به دری رسیده‌اند؛ مثلاً وندهای a-an-anā به صورت «نا» به فارسی دری رسیده‌اند و هم اسم و هم صفت از آن‌ها ساخته می‌شود: نامردمی=اسم ناپاک=صفت

در فارسی دری کلمات عربی لا، بلا، ذو، ذی به عنوان پیشوند به کار می‌روند: ذوفنون، لامذهب، بلادرنگ، ذی‌حیات و...

۳. مرکب: در فارسی دری روش‌های رایجی که برای ساختن کلمه‌ی مرکب در ایران میانه به‌کار می‌رود رایج است.

الف ـ مرکب‌های آزاد

۱. نام‌های مرکبی که میان اجزای آن چیزی آورده نمی‌شود:

اسم+اسم=اسم: گاومیش، شترمرغ
اسم+اسم=صفت: راه راه
صفت+صفت=صفت: ترش شیرین، پاره‌پاره

۲. نام‌های مرکبی که میان اجزای آن «و» بازمانده‌ی ud فارسی میانه یا «ا» قرار می‌گیرد (این اسم‌ها در دستور زبان معاصر مشتق مرکب نامیده شده‌اند.) مثال: مرز و بوم، خان و مان، سپید و سیاه، گیر و دار، آمدوشد، سراسر، تنگاتنگ و...

ب ـ مرکب‌های وابسته

۱. نام‌هایی که از ترکیب دو اسم به‌وجود می‌آیند؛ مثال: کارنامه، بارنامه

۲. نام‌هایی که از ترکیب یک اسم و یک صفت به وجود می‌آیند؛ مثال: نیک‌گهر، سیاه‌چشم، سربلند، چشم‌سفید

۳. نام‌هایی که از ترکیب صفت فاعلی مضارع با اسم به وجود می‌آیند؛ (طبق دستور جدید: عیب+جوی+انده=مشتق مرکب است. در دستور جدید مثال‌های ۳/۴/۵ به صورت مشتق مرکب مطرح‌اند.) مثال: عیب جوینده؛ نام جوینده

۴. نام‌هایی که از ترکیب صفت فاعلی گذشته با اسم و یا صفت به‌وجود می‌آیند؛ مثال: گم‌گشته، سرخ‌شده، سرگشته، دل‌شده

۵. نام‌هایی که از ترکیب صفت مفعولی با اسم و صفت به‌وجود می‌آیند؛ مثال: جهان‌دیده، خاک‌آلوده، سرخ کرده

۶. نام‌هایی که از ترکیب اسم با ماده‌ی مضارع به‌وجود می‌آیند؛ مثال: سرکوب، چشم‌انداز، راه‌رو، سرنشین، راه‌نشین، جنگ‌جو، آب‌پز

۷. نام‌هایی که از ترکیب اسم و ماده‌ی ماضی متعدی به وجود می‌آیند؛ مثال: خاک‌آلود

۸. نام‌هایی که از قید و اسم به‌وجود می‌آیند؛ مثال: بالادست، پس‌فردا، زیرزمین

۹. نام‌هایی که از ترکیب قید با ماده‌ی مضارع به‌وجود می‌آیند؛ مثال: تندرو، بلندگو، پاک‌نویس

۱۰. نام‌هایی که از ترکیب ضمیر مشترک خود با اسم به‌وجود می‌آیند؛ مثال: خودکار، خودکام، خودرأی

۱۱. نام‌هایی که از ترکیب ضمیر مشترک خود با صفت مفعولی گذشته به‌وجود می‌آیند؛ مثال: خودساخته، خودخواسته

۱۲. نام‌هایی که از ترکیب ضمیر مشترک «خود» و «خویشتن» با ماده‌ی مضارع به‌وجود می‌آیند؛ مثال: خودرو، خودخواه، ـ خویشتن‌بین

ج ـ نام‌های مرکبی که در اصل فعل‌اند:

۱. تکرار دو فعل امر؛ مثال: بزن بزن، بخور بخور

۲. تکرار فعل امر و نهی؛ مثال: بگو مگو، کش مکش

۳. تکرار دو فعل امر یا یک امر و یا یک

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۳
◆ بهار ۱۳۸۶

نهی با یک «و» بر میان آن‌ها («و» در دستور زبان فارسی جدید میانوند است و اسم‌هایی که صورت ساخت آن‌ها این گونه است مشتق مرکب‌اند.) مثال: بخور و نمیر، بیاوبرو، بگیر و ببند

۴. عبارت [یا گروه اسمی]: نام‌های فارسی دری که از یک عبارت به‌وجود می‌آیند صفت‌اند؛ مثال: سر به‌هوا، سربه‌زیر، سخن در زبان آفرین، پیچ‌درپیچ، دم‌به‌دم، شسته مغز از خرد، پای از گلیم خویش فراتر دراز کن

ساختمان اسم

اسم از نظر ساختمان بر دو قسم است (با توجه به نظر دکتر خسرو فرشیدورد، دستور مفصل امروز چاپ اول صص ۱۹۳ تا ۲۰۷)

بسیط و غیربسیط

اسم غیربسیط خود بر دو قسم است:
۱. مشتق ۲. مرکب

۱. اسم بسیط: اسمی که بی‌جزء باشد؛ مانند: پدر، ماه، حرمان، تحسین، دو، ساز، جوش

۲. اسم مشتق: اسم‌های مشتق به دو دسته‌ی پیشوندی و پسوندی تقسیم می‌شوند.

اسم مرکب

امروز ساختمان فعّالی برای اسم مرکب نداریم (اسم‌هایی که تنها از ریشه‌ی مضارع به‌وجود می‌آیند)، اما برای صفت مرکب چند ساختمان فعال موجود است.

اسم‌های مرکب از جهات مختلف به اقسامی تقسیم می‌شوند؛ مثلاً از لحاظ رابطه‌ی آن‌ها با ریشه‌ی فعل بر دو قسم‌اند: ۱. فعلی ۲. غیرفعلی

هم‌چنین اسم‌های مرکب از جهت دیگر بر سه قسم‌اند: ۱. وابستگی ۲. همسانی ۳. بین‌بین

از نظر ژرف‌ساخت نیز بر سه قسم‌اند:

۱. مقلوب یا درهم‌ریخته ۲. مستقیم ۳. بینابین

در این قسمت به بررسی اسم‌های مرکب فعلی و غیرفعلی می‌پردازیم.

اسم‌های مرکب فعلی

اسم‌های مرکب فعلی از ریشه‌ی مضارع یا مصدر تام یا مصدر کوتاه (یا مصدر مرخّم) و یا اسم مصدر ساخته می‌شوند.

۱. اسم‌های مرکب مصدری

۱. از اسم یا قید یا پیشوند و مصدر کوتاه؛ مانند: پیشرفت، بازگشت، دریافت (فعل‌های مثل دریافت و بازگشت در دستور جدید مشتق شمرده می‌شوند.)

۲. از فعل‌های مرکب یا گروه‌های فعلی با حذف «ـَـن» مصدری؛ مانند: عملکرد، کاربرد، کارکرد، نگهداشت

۲. اسم‌های مرکب غیرمصدری

۱. اسم و ریشه‌ی مضارع به معنی اسم مکان، اسم مصدر، اسم آلت؛ مثال: مال‌رو، صیدیاب، پابوس، گوشمال، بازبین، روکش، دست‌بند

۲. از مفعول‌رائی و ریشه‌ی مضارع به معنی اسم آلت و صفت فاعلی (این ساختمان هنوز فعال است)؛ مثال: قندشکن، سرپوش، بالاپوش

۳. از قید یا پیشوند یا قید شبه‌پیشوند و ریشه‌ی مضارع به معنی اسم مصدر؛ مثال: بازدم، فروگزار، برگزار (این اسم‌ها در دستور جدید مشتق نامیده شده‌اند.)

۴. از اسم و ریشه مضارع و پسوند که خود بر چند قسم است (این اسم‌ها در دستور جدید مشتق مرکب شمرده می‌شوند.) مثال: سرزنش، دستگیره، پاشوره

۵. از صفت‌های بیانی مرکب فعلی و پسوندهای دیگر؛ مثال: سرگشتگی، درماندگی، واپس‌زدگی، توانایی، رانندگی

اسم‌های مرکب غیرفعلی

این اسم‌ها بر سه قسم‌اند: ۱. وابستگی ۲. همسانی ۳. بینابین

تعدد صورت‌های ساخت اسم‌های مرکب را در جدول زیر ملاحظه می‌کنید:

- اسم مرکب وابستگی
  - از مضاف و مضاف‌الیه
    - ۱ـ اضافه‌ی دستوری
      - ۱ـ با تخفیف کسره: تخم‌مرغ
      - ۲ـ حذف کسره: پسرخاله
    - ۲ـ اضافه‌ی مقلوب: مهمان خانه، سردرد
  - از صفت و موصوف
    - ۱ـ با صفت مقلوب پسین
      - ۱ـ با صفت بیانی: نوروز، بهبود، نرم‌افزار
      - ۲ـ با صفت غیربیانی: تخت‌وزیر، اول نفر
    - ۲ـ با صفت پیشین غیر مقلوب
      - ۱ـ با صفت عددی: هفت اقلیم، چهل‌چراغ، دوبرادران●
      - ۲ـ با صفت مبهم: هرکس، هرکدام، هیچ‌کس، هرکسی●
      - ۳ـ با صفت اشاره: همین‌جا، همان‌جا، این‌جا
    - ۳ـ با موصوف و صفت و تخفیف یا حذف کسره: گل‌سرخ، هیئت مدیره
- اسم مرکب همسانی
  - اسم مرکب عطفی
    - ۱ـ با تخفیف «ضمه» عطف: سروصدا، بزن و بکوب●، خط و خال●
    - ۲ـ با حذف ضمه‌ی عطف
      - ۱ـ ترکیبات غیراتباعی: کاغذ مداد، کمدی دوام
      - ۲ـ ترکیبات اتباعی: کلاه ملاه، کتاب متاب
  - اسم مرکب تأکیدی و اتصالی (بینابین) = بزن بزن، سراسر●، سر تا قدم●
- اسم مرکب تأکیدی و اتصالی
  - از مشبه و مشبّه‌به: زهرخند، شکرخند
  - از دو اسم
    - ۱ـ با حرف اضافه به معنی اتصال و تکرار: سرتاسر، سربه‌سر، دوش‌به‌دوش
    - ۲ـ از دو اسم با الف اتصال: سراسر، گرداگرد، سرایا
    - ۳ـ از دو اسم با حذف حرف اضافه: شبه پنجشنبه، تهران اصفهان

(ساخت اسم‌های ستاره‌دار در دستور جدید مشتق مرکب است. بعضی از اسم‌های مرکب را می‌توان هم از ترکیبات وابستگی گرفت و هم از ترکیبات همسانی و یا ترکیب‌های تقویتی)

اسم‌های مرکّب عربی: ماجرا، عکس‌العمل، مقسوم‌علیه، مابعدالطبیعه

اسم‌های ترجمه‌ای: عدم صلاحیت (income petence)ـ تجدید حیات (renaissance)

بعضی از دستورنویسان (از جمله دکتر محمدجواد مشکور در دستورنامه) ساختمان اسم را فقط به دو صورت کلی مفرد و مرکب مورد بررسی قرار می‌دادند و اسم مشتق را از دیدگاه دیگری (در کنار اسم جامد) بررسی می‌کردند. هم‌چنین در مبحث مرکب به طور کلی کلمات مرکب را درنظر می‌گرفتند، هم‌چنان که در فارسی باستان تحت عنوان کلی «نام» یعنی (اسم و صفت) بود.

اسم جامد: آن است که کلمه از کلمه‌ی دیگری گرفته نشده‌است؛ مانند: سر، کوه، دشت

اسم مشتق: اسمی که از کلمه‌ای دیگر گرفته شده است؛ مانند: کردار، دیده

اسم ساده یا بسیط: آن است که تنها یک کلمه باشد؛ مثال: مرغ، پرده

اسم مرکب: آن است که از دو کلمه یا بیش‌تر تشکیل شده باشد؛ مثال: کاروان‌سرا

اصلی‌ترین ساخت‌های کلمات مرکب:

۱. دو اسم با هم بیایند؛ مثال: سراپرده، صاحب‌دل

۲. اسم و صفت؛ مثال: دل‌سرد، تنگ‌دل

۳. صفت و اسم؛ مثال: خیره‌سر، بلندقد

۴. اسم فاعل و اسمی دیگر؛ مثال: درنده‌خوی، گیرنده‌دل

۵. از دو قید؛ مثال: چون و چرا

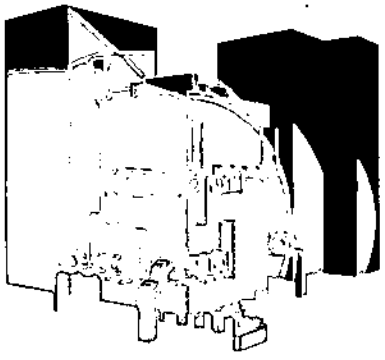
۶. از دو فعل؛ مثال: کشاکش، گیرودار

۷. از مصدر مرخم و فعل؛ مثال: جست‌وجو، شست‌وشو

۸. از عدد و اسم؛ مثال: چهارپا، چهل‌ستون

۹. از دو مصدر مرخّم؛ مثال: تاخت‌وتاز، برد و باخت

۱۰. مصدر و اسم مصدر؛ مثال: خورد و خواب



۱۱. مضاف و مضاف‌الیه؛ مثال: تختخواب، جام جم

۱۲. مشبه و مشبه‌به؛ مثال: گلرخ، ماهرو، سروقد

۱۳. اسم و پساوند؛ مثال: باغبان و دهکده

۱۴. پیشاوند و اسم؛ مثال: بازدید، درآمد

۱۵. گاهی در ترکیب دو یا سه نام را به یکدیگر درهم می‌آمیزند؛ مثال: شترگاو پلنگ، موش خرما

۱۶. گاهی در ترکیب، اسم مرکب با حذف کسره‌ی اضافه به‌دست می‌آید؛ مثال: پدرزن، سرمایه

بعضی دستورنویسان در مورد ساختمان اسم این‌گونه گفته‌اند:

اسم مفرد یا ساده آن است که یک کلمه و بی‌جزء باشد؛ مثال: دست، پا، مرغ

اسم مرکب یا آمیخته آن است که از دو کلمه یا بیش‌تر ترکیب شده باشد؛ مثال: کارخانه، باغبان، کاروان‌سرا

اسم مرکب ممکن است از کلمات ذیل ترکیب گردد:

۱. از دو اسم: گلاب، گلشکر

۲. از دو فعل: گیرودار، بود و نبود

۳. از صفت و اسم: نوروز، سبزکوه

۴. از عدد و اسم: چارپا، سه خواهر

۵. از صفت و فعل: شادباش، خرم باش

۶. از دو مصدر: رفت‌وآمد، زدوخورد

۷. از مصدر و اسم مصدر: جست‌وجو، گفت‌وگو، خوردوخواب

۸. از حرف و اسم: بدست به معنی وجب

۹. از اسم و پسوند: باغبان، جویبار، لاله‌زار

کلمات جامد و مشتق از نظر پنج استاد، همانند دکتر مشکور تقسیم و تعریف شده‌است. از نظر ایشان برای مرکب ساختن دو یا چند کلمه از چند طریق این کار انجام می‌گیرد:

۱. به خودی خود: باغبان، گلشکر

۲. با حذف کسره اضافه: پدرزن، صاحب‌دل

۳. با تقدیم مضاف‌الیه بر مضاف: گلاب، کارخانه، دست‌مایه

۴. به واسطه‌ی الف که میان دو کلمه افزوده شود: شباروز، بناگوش، زناشوئی

۵. به واسطه‌ی «واو» که در میان دو کلمه درآورند: زدوبند، کاروبار، رفت‌وآمد

هم‌چنین گروه کلمات را مجموع کلماتی می‌دانند که از یک ریشه و ماده مشتق شده باشند؛ مانند: «پرنده، پرش، پران، پریده، پریدگی» که همه از پریدن مشتق شده‌اند.

دکتر پرویز ناتل خانلری در مبحثی اسم مرکب را با دید جدیدی نسبت به پنج استاد و دستور دکتر مشکور بررسی کرده است و آن، این است که اسامی مرکب را تقسیم‌بندی کرده است به:

اسم‌هایی که دو جزء آن معنی مستقلی دارند: کتاب‌خانه، گلاب، رودخانه، سیاه‌کوه

اسم‌هایی که یک جزء معنی‌دار و یک جزء فاقد معنی مستقل: خردمند، ناامید، شرمگین، بیکار، گلزار، غمناک

اجزائی را که دارای معنی مستقل نیستند اما در ساخت کلمه‌ی دیگر نقش دارند «اجزای پیوند» می‌خوانیم. اگر پیش از کلمه‌ی دیگر واقع شوند «پیشوند» و اگر پس از کلمه قرار گیرند «پسوند»ند.

دستورنویسان سنتی گویا اکثر به جداسازی اسم‌های مرکب از مشتق عقیده‌ای نداشته‌اند. (از جمله در کتاب دستور آقایان دکتر انوری و احمد گیوی).

معروف‌ترین انواع اسم‌های مرکب از نظر ایشان از اجزای زیر ساخته می‌شوند (به نقل از دستور زبان فارسی، چ۶، سال ۷۰،

صص۹۹-۹۶):

۱ . از دو یا چند اسم: پدرزن، شترگاو پلنگ، دادسرا

۲ . از دو اسم با الف میانوند (وصل): پیشاپیش، سراسر

۳ . از دو فعل هم‌جنس مثبت و منفی: کش‌مکش، هست و نیست

۴ . از ترکیب بن ماضی و مضارع با دیگر کلمات: خاک‌ریز، سازوبرگ، سررسید

۵ . از تکرار ساخت امر یک فعل: بزن‌بزن، بخوربخور

۶ . از ساخت امر دو فعل جداگانه: بگیر ببند

۷ . از صفت بیانی و اسم: نوروز، زنده‌رود

۸ . از صفت بیانی و پسوند: خوبی، سفیده، گرما

۹ . از اسم و پسوند: روزه، لاله‌زار، سنگلاخ

۱۰ . از صفت شمارشی و اسم پسوند: دهه: پنجه، هزاره

۱۱ . از صفت شمارشی و اسم و پسوند: دوراهی، دوبیتی

۱۲ . از صفت شمارشی و اسم: چهارپا، سه‌راه، چهارقد

۱۳ . از پیشوند و اسم: بدست، وردست

۱۴ . از تکرار صوت و اسم صوت: من‌من، پیش پیش، شرشر، ورور

۱۵ . از اسم و اتباع: اخم و تخم، چرند و پرند، چیزومیز

۱۶ . از گروه وصفی با تکرار اسم یا بن فعل و «ک» تصغیر، نسبت و آلت: بادکنک، رورک، دلخوش‌کنک

اسم مرکب در دستور جدید

اسم در دستور جدید از نظر ساخت تقریباً متفاوت با همه‌ی دوره‌هاست و چهار قسم است:

۱ . بسیط یا ساده ۲ . مشتق ۳ . مرکب ۴ . مشتق مرکب

اسم ساده: در دستور جدید کلمات به دو صورت ساده و غیرساده می‌آیند (دستور زبان فارسی، دکتر وحیدیان و غلام‌رضا عمرانی، چ۶، از انتشارات سمت)

اسم‌های ساده: آن است که فقط یک تکواژ آزاد داشته باشد؛ مثل: خوش، هوا، بیابان، گوسفند

اسم‌های غیرساده: خود به سه صورت می‌آیند: مشتق، مرکب، مشتق مرکب

۱ . مشتق: واژه‌ای که از یک تکواژ آزاد و یک یا چند وند تشکیل می‌شود؛ مثل: رفتن، دانشمند، خوبی، بهاره، کمانک

۲ . مرکب: آن است که از دو تکواژ آزاد یا بیش‌تر تشکیل شود؛ مثال: چهارراه، یک‌رنگ، مداد پاک‌کن، آب‌دوغ خیار، گلاب‌پاش

۳ . مشتق مرکب: واژه‌ای است که ویژگی مرکب و مشتق را با هم داشته باشند؛ مثال: هیچ‌کاره، نوجوانی، دانشسرا، ناخودآگاه، حلقه به گوش، سه‌گوش

دستورنویسان جدید در تشخیص انواع اسم از نظر ساخت، نکات مفیدی را یادآور شده‌اند؛ از جمله:

۱ . در واژه‌های مرکب یا مشتق مرکب هیچ تکواژی در میان اجزای تشکیل دهنده‌ی واژه قرار نمی‌گیرد؛ مثال: واژه‌ی خوش‌نویسان را نمی‌توان به صورت خوش‌هانویس یا خوش این نویس به کار برد. اگر میان اجزای کلمه‌ی مرکب تکواژی قرار گیرد آن کلمه مرکب نیست و دو کلمه از هم جدا هستند، مثال: گل سرخ، گلی سرخ، گل‌های سرخ

۲ . از آن‌جا که هر واژه یک تکواژ بیش‌تر ندارد، پس اگر کلمه‌ای با وند همراه شود و یک واژه‌ی مشتق بسازد یا با جزء معنادار دیگر همراه شود و یک کلمه‌ی مرکب بسازد باز هم یک تکواژ بیش‌تر ندارد؛ مثال:

گفت+و+گو=گفت‌وگو

دانش+نامه=دانش‌نامه

۳ . مجموع مضاف و مضاف‌الیه یا موصوف و صفت یا ترکیب‌های عطفی، هنگامی که به هم بپیوندند و تشکیل یک کلمه بدهند تنها یک تکیه می‌گیرند؛ مثال: پسر عمو ← پسرعمو، کار دستی ← کاردستی، کت و شلوار ← کت‌شلوار

اجزای واژه‌های غیرساده گاه آن‌چنان با هم ادغام می‌شوند که تشخیص ساده از غیرساده ممکن نیست؛ مثلاً می‌دانیم که «دشخوار» از دو جزء «دش+خوار» ساخته شده است، اما امروز این نوع واژه‌ها از نظر اهل زبان ساده به شمار می‌آیند. (اهل زبان پیشینه‌ی باستانی زبان را درنظر نمی‌گیرند. نمونه‌ای از این کلمات: زمستان «زمهریر+ستان»، نابستان «تاب+ستان»، دبستان «دب+ستان»، زنخدان «زنخ+دان»، خلبان «خلا+بان»، ساربان «سار+بان»، مژه «موی+ژه»، کوچه «کوی+چه»، «کلوچه، پارچه، غنچه، پگاه، بنگاه، استوار»)

منابع و مآخذ .....

۱ . ابوالقاسمی، محسن، دستور تاریخی زبان فارسی، تهران، ۱۳۷۵

۲ . امین مدنی، صادق، دستور زبان فارسی، ۱۳۶۳

۳ . انوری، حسن، احمدی‌گیوی، حسن، دستور زبان فارسی۲، مؤسسه‌ی انتشارات فاطمی، ۱۳۷۰

۴ . باطنی، محمدرضا، زبان و تفکر، فرهنگ معاصر، ۱۳۶۹

۵ . ـــــــ، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، امیرکبیر، ۲۵۳۶

۶ . پنج استاد، دستور زبان فارسی، انتشارات واژه، ۱۳۶۹

۷ . رولاند، ج، کنت، فارسی باستان دستور زبان، متون، واژه‌نامه‌ها، انتشارات حوزه هنری، ۱۳۷۹

۸ . شریعت، محمدجواد، دستور زبان فارسی، اساطیر، ۱۳۷۶

۹ . فرشیدورد، خسرو، گفتارهایی درباره دستور زبان فارسی، امیرکبیر، ۱۳۷۵

۱۰ . ـــــــ، دستور مفصل امروز، تهران، ۱۳۸۲

۱۱ . ـــــــ، جمله و تحول آن در زبان فارسی، امیرکبیر، ۱۳۷۸

۱۲ . مشکور، محمدجواد، دستورنامه در صرف و نحو زبان پارسی، انتشارات شرق، ۱۳۴۹

۱۳ . ناتل‌خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، نشر نو، ۱۳۶۶

سال‌شمار اشعار نوی نیما

چکیده:
مقاله‌ی حاضر به بیان سیر تحوّل شعر نوی نیما همراه با تبیین انواع قافیه در شعر نو و نیز قالب‌های آن می‌پردازد. ضمن این که به ویژگی‌های این قالب‌ها نیز اشاره می‌کند.

کلید واژه‌ها: قالب، قالب‌های نیمایی، بحور نیمایی، شعر نو، نیما یوشیج

نیما در زندگی هنری و آموزشی‌اش اگر نگوییم یاغی بوده؛ سر به راه نیز نبوده است! (بدعت‌ها و بدایع نیمایی) این عامل موجب شد وی علیه آداب ادب عصر خود، که جاهلی و جامد بودند، شورش کند و از نظر محتوا، فرم و وزن، دست به انقلاب بزند. این حرکت و تحول هرچند برای نیما کُند صورت گرفت، چون حدود سی سال طول کشید، ولی در عوض؛ برای تاریخ ادبیات ایران، تحولی سریع و انفجاری بود.

برای شناخت سیر تکاملی شعر نو، بهترین راه حرکت با نیما و اشعارش بر روی خط تاریخ است. لذا در این جا به بررسی اشعار نوی نیما از «ققنوس» تا «شب همه شب» که بالغ بر نود شعر است می‌پردازیم. قبل از ورود به بخش اصلی مقاله، چند نکته را باید یادآوری و تبیین کرد:

الف) منظومه‌ها و اشعار متوسط نیما، که پس از تحقیق و بررسی کنار گذاشته شده، در این مقاله منظور نشده‌اند. دلیل حذف اشعار متوسط و شاید ضعیف نیما این است که نیما خود به «خراب یا ضعیف بودن بعضی از اشعارش» اذعان کرده است. (برگزیده‌ی آثار، ص ۳۰۱) از طرفی، ذکر این قبیل اشعار سیر مقاله را کُند می‌کرد.

ب) قافیه در اشعار نیما نقش بسیار مهمی دارد و هر چند باید در جای دیگر بررسی شود ولی به ناچار و برای وضوح بیش‌تر بحث، اقدام به ذکر قافیه‌های شعر نو می‌کنیم. با این توضیح که دسته‌بندی‌های حاضر ابتکاری است:

۱. **قافیه‌ی پایانی** که در پایان بندی بندها یا جمله‌های شعری می‌آید تا مفهوم را تمام کند، که همان «موسیقی کناری» به تعبیر دکتر شفیعی کدکنی است (ادوار شعر فارسی، ص ۱۰۲) مانند کلمات «خیزران» و «پرندگان» در بند اوّل شعر ققنوس. (مجموعه‌ی کامل اشعار نیما ص ۲۲۲ـ۲۲۳)

۲. **قافیه‌ی بیرونی** که در پایان مصراع می‌آید و با قافیه‌ی پایانی و دور می‌تواند همانند و یا غیر همانند در کلمه‌ی قافیه باشد که جزء «موسیقی کناری» به تعبیر دکتر شفیعی کدکنی است (ادوار شعر فارسی، همان‌جا) مانند کلمات «سرد» و «فرد» در بند اوّل شعر ققنوس.

۳. **قافیه‌ی معمولی** یا سنتی به کلماتی گفته می‌شود که به فاصله‌ی یک مصراع می‌آیند، چه در میان بند و چه در پایان بند، مانند کلمات «موج» و «اوج» در بند دوم شعر ققنوس.

۴. **قافیه‌ی دور** به کلماتی گفته می‌شود که با فاصله‌ی نامشخص از هم تکرار و قافیه می‌شوند: خصوصاً در یک بند شعری مانند کلمات «مرغ نغز خوان» و «تکان» در بند سوم

* مهدی عصّاره

شعر ققنوس، با فاصله‌ی دو سطر شعری.

۵. قافیه‌ی نو بین دو کلمه که در یک بند شعری و معمولاً نزدیک به هم‌اند و حروفی زیادی هم دارند ولی در حروف قافیه مشترک نیستند، ایجاد می‌شود مانند کلمات «پندارید» : «پدید آرید» و «می‌بندید» در مصراع‌های پی در پی بند دوم شعر «آی آدم‌ها!» (مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، همان) که کلمه‌ی «می‌بندید» از نوع قافیه‌ی نو است.

ج) توجه نیما به «قالب»، بسیار اهمیت دارد. این امر موجب می‌شود که ما با تأکید بیش‌تر شعر نیمایی را دارای فرم و قالب بدانیم. نیما در سال ۱۳۲۵ در کتاب «دو نامه» می‌نویسد: «شکل (فرم) حتمی‌ترین وسیله برای جلوه و سر و صورت دادن به صورت کلی داستان یا قطعه‌ای از شعر است [و] تسلط و احاطه‌ی گوینده را در جمع‌آوری اندیشه‌های خود می‌سازد؛ و ذوق به خصوص تقاضا می‌کند... مفردات به جا هستند، ولی ترکیب طوری است که موضوع را کم اثر، یا گاهی بی‌اثر ساخته، چنگ به دل زدن جلوه‌گر نمی‌دارد.» (بدعت‌ها و بدایع نیما، ص، ۲۷۰) اخوان نیز در این خصوص می‌نویسد: «در امر ساختمان یک قطعه‌ی شعر، نیما به شکل اثر بسیار اهمیت می‌دهد.» (همان، ص ۲۷۶) نکته‌ای که بر نظرات بالا باید افزود، دیدگاه کارشناسانه‌ی دکتر شفیعی کدکنی در این مورد است که «فرم آزاد، صورت تکامل یافته و ترکیبی تمام فرم‌های گذشته‌ی شعر فارسی است، هم از نظر نوع قافیه‌بندی و هم از نظر شکل‌های مختلف یک بحر.» (موسیقی شعر شفیعی کدکنی، ص ۲۲۱)

سال ۱۳۱۶، سال آغاز شعر نو

شعر «ققنوس» در بحر مضارع و با معیار «مفعولُ و فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن / فاعلاتُ» سروده شده (موسیقی شعر نیما، حسنی، حمید) که نیما از سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۳۵ از آن در سرودن هجده شعر دیگر سود جسته است. چند شعر معروف نیما از جمله: «ققنوس، ناقوس، قایق، ری را» به این بحر سروده شده‌اند. در شعر ققنوس، نیما علاوه بر استفاده از قافیه‌ی سنّتی به طبع آزمایی در قافیه‌پردازی اقدام کرده است. از میان ۳۰ مورد استفاده از کلمه‌ی قافیه و از ۱۶ مورد پایان بندی با نقطه (نقطه، علامت‌های سؤال و تعجب، دو نقطه)؛ ۱۲ مورد قافیه‌ی پایانی‌اند.

شعر دارای چهار بند است که به نقطه ختم شده‌اند و همه دارای قافیه‌اند و سه مورد آن‌ها قافیه‌ی معمولی‌اند. برای اولین بار در این شعر از «قافیه‌ی دور» استفاده شده که قبلاً از نظر خوانندگان گرامی گذشت.

در شعر نیما «ردیف» بسیار کم به کار رفته است ولی جالب است که در اولین شعر نوی او، ردیف‌های «مرغ» و «یافته» دیده می‌شود.

سال ۱۳۱۷، سال استفاده از تکرار در شعر نو

شعر «غراب» (مجموعه‌ی کامل اشعار نیما صص ۲۲۴ ـ ۲۲۵) در بحر مضارع و با معیار شعر ققنوس سروده شده است. این شعر دارای ۳۹ مصراع است و همانند شعر ققنوس، بسامد مصراع عادی آن (۲۴ عدد) بیش‌تر از مصراع کوتاه آن (۱۵ عدد) است. نیما اگر در شعر ققنوس خروج از وزن را تجربه کرده است ولی

در این شعر به روانی وزنی بهتری رسیده و خروج از وزن ندارد. کلمات «قافیه‌ی معمولی و دور» ۳۳ مورد است. شعر دارای ۱۴ پایان‌بندی با نقطه است که از آن میان ۱۳ مورد قافیه‌ی معمولی است. هر سه مورد پایان بندی بندها که با نقطه آمده دارای قافیه‌ی معمولی‌اند. در مجموع، این شعر دارای نظم بهتری است و شاید همین امر، دلیل زودتر چاپ شدنش نسبت به شعر ققنوس باشد! ققنوس یکسال بعد از غراب، یعنی در اردیبهشت ۱۳۱۹، در مجله‌ی موسیقی چاپ شده است. (کماندار بزرگ کوهساران، ص ۲۴۱) تکرار کلمه و عبارت برای اولین بار در این شعر صورت گرفته است. تکرارهایی که در این شعر دیده می‌شود عبارت‌اند از: ترکیب «یک چیز» که دوبار در ابتدای دو مصراع در بندهای دوم و سوم آمده است و نیز کلمه‌ی «غراب» که چند بار در طول شعر تکرار شده است. این کلمه ـ خصوصاً ـ دوبار در پایان مصراع آمده که بار اوّل قافیه واقع شده و موجب گردیده تا تکرار این کلمه حالتی ترجیعی ـ تداعی کننده ـ در ذهن مخاطب ایجاد کند.

سال ۱۳۱۸، سال دوآر شدن شعر نو

۱ ـ شعر «می‌خندد» (مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، ص ۲۲۷) در بحر هزج و با معیار «مفاعیلن مفاعیلن فعولن/ مفاعیل» سروده شده که از سال ۱۳۱۸ تا ۱۳۲۷ از این وزن، تنها دو شعر به ترتیب تاریخ: «می‌خندد» (۱۳۱۸) و آقاتوکا (۱۳۲۷) استفاده شده است. ویژگی اصلی این شعر استفاده از مصراع‌های بلند برای اولین بار و به تعداد زیاد است: از ۲۱ مصراع شعر، ۷ مصراع عادی، ۴ مصراع کوتاه و ۱۰ مصراع بلندند.

۲ ـ شعر «وای بر من» (همان، صص ۲۳۴، ۲۳۵) در بحر رمل و با معیار «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/ فاعلات» سروده شده و این وزن، تنها در این شعر به کار رفته است. خصوصیات اصلی این شعر عبارت‌اند از:

الف) استفاده از تکرار «وای بر من» در آغاز چهار مصراع؛ که این ترکیب اولین بار در مصراع چهارم شعر آمده و آخرین بار در مصراع آخر شعر تکرار شده و به شعر «حالت دوآر» داده است. این حالت، از این شعر تا آخرین شعر نیما، یعنی «شب همه شب» به چشم می‌خورد. از این رو می‌توان گفت یکی از خصوصیات شعر نیمایی، دوآر بودن آن است.

نکته‌ی مهم این که شعر نوی نیمایی با در اختیار داشتن تکراری از این دست، و دوآر بودن؛ اجباراً نیاز به بند بند شدن ندارد. همان‌طور که در این شعر ـ به ظاهر ـ با یک بند ۲۸ مصراعی روبه رو هستیم!

ب) در این شعر برای اولین بار با جمله‌ی معترضه‌ی «ـ کاندر آن هر لحظه مطرودی فسون تازه می‌بافد ـ» روبه‌رو می‌شویم که البته در شعر فارسی نیز سابقه داشته و خود یک صنعت ادبی است. (معانی و بیان شمیسا، ص ۶۳)

ج) هم‌چنین برای اولین‌بار، به مصراع «به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده‌ی خود را» برمی‌خوریم که از آغاز سطر شروع نشده است.

سال ۱۳۱۹، سال تلاش در سپید ـ سرایی و دوری از قافیه‌اندیشی

۱ ـ شعر «پریان» (مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، صص ۲۷۴ تا ۲۸۰) در بحر هزج و با معیار «مفعول مفاعلن مفاعیلن فاع/ فع» سروده شده است و چون بیش‌ترین شباهت را از نظر قالب و وزن با شعر سپید دارد، از محدوده‌ی اشعار نوی عروضی نیمایی خارج شده و به مجموعه‌ی «اشعار آزاد (سپید) نیمایی» می‌پیوندد. از این رو می‌توان گفت این شعر، اولین شعر سپید نیماست. آخرین شعر سپید نیمایی «مرغ آمین» است که در سال ۱۳۳۰ و به شکل منظومه سروده شده است.

۲ ـ شعر «امید پلید» (همان، صص ۲۸۸ تا ۲۹۱) در بحر هزج و با معیار «مفعول مفاعلن فعولن/ مفاعیل» سروده شده که از سال ۱۳۱۹ تا ۱۳۳۴ از این وزن، تنها در دو شعر به ترتیب تاریخ: امید پلید (۱۳۱۹) و هنگام که گریه می‌دهد ساز (۱۳۲۷) استفاده شده است. نیما در این شعر از تکرار «آی آمد صبح...» و «... خروسان...» و «می‌پاید» بهره گرفته و از این طریق، در کنار استفاده‌ی خوب و زیبا از قافیه‌های «معمولی، دور، و بیرونی»، در آن به شعر جلوه‌ای خاص داده و بیانگر آن است که نیما در پرداخت این شعر موفق بوده است.

سال ۱۳۲۰، سال تکرار و ترجیع در شعر نو، و تجربه‌ی قراردادن قافیه بر فعل پایانی مصراع یا بند

به گفته‌ی جلال آل‌احمد، «نیما [در این سال] دیگر، سنگلاخی را پیموده است.»

۱ ـ شعر «پانزده سال گذشت» (مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، صص ۲۹۳ ـ ۲۹۴) در بحر رمل و با معیار «فاعلاتن فعلاتن فعلن (فعلات، فع‌لن، فع‌لات)» سروده شده که این وزن از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۴ در ۲۲ شعر او آمده است. در شعر «پانزده سال گذشت» از ترجیع ـ تکرار «پانزده سال گذشت» پنج بار استفاده شده است.

۲ ـ شعر «خواب زمستانی» (همان، صص ۲۹۵ ـ ۲۹۷) در بحر رمل و با معیار «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» سروده شده و این وزن از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۶ در ۹ شعر به کار رفته است. خصوصیات اصلی شعر «خواب زمستانی» عبارت‌اند از: الف) در این شعر برای اولین بار به یک بند یک مصراعی بر می‌خوریم: «اوشعاع گرم از دستی به دستی کرده بر پیشانی روز و شب دل‌سرد می‌بندد.» ب) این شعر دارای ۹ بند است که به جز بند «یک مصراعی بالا»؛ «یک بند ۶ مصراعی» در ابتدای شعر آمده که با کمی تفاوت در مصراع سوم بند آخر شعر ـ عیناً ـ تکرار شده و به شعر حالتی دوآر داده است. با این توضیح که شعر «وای بر من» با تکرار مصراع «وای بر من» حالت دوار یافته و این شعر با تکرار «یک بند ۶ مصراعی» حالت دوار پیدا کرده

است. پس می‌توان گفت: حالات دوآر در شعر نوی نیما تا این شعر به دو شکل بوده است:

۱) یک مصراع در آغاز و انجام شعر

۲) یک بند در آغاز و انجام شعر.

۳. شعر «من لبخند» (همان، صص ۲۹۷ ـ ۲۹۹) در بحر رمل و با معیار «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلات» سروده شده و نیما از این وزن از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۱ در ۱۳ شعر استفاده کرده است. در این وزن، چند شعر برجسته‌ی نیما از جمله: «پادشاه فتح، مرغ آمین، خانه‌ام ابری است» سروده شده‌اند. در این دوره کارهای نیما رواج بیش‌تری یافت و پیروانش تقریباً با تمامی اوزان نیمایی آشنا شدند. از جمله با بحر رمل و وزن‌های نیمایی آن، که از سال ۱۳۲۰ تا آخرین اشعار او کاربرد زیادی داشت. این بحر ـ خصوصاً ـ رمل مخبون آن، با معیار «فاعلاتن فعلاتن فعلن (فعلات، فع لن، فع لات)»، موجب گردید پیروان نیما بیش‌تر به سرودن اشعار خود در این بحر بپردازند. یکی از خصوصیات مهم این شعر، آن است که نیما سعی نموده قافیه‌ی پایانی و پایان بندی بندها را بر اساس «فعل» قرار دهد تا هم مفهوم مصراع یا مصراع‌ها، و هم جمله تمام شود؛ کاری که سهراب سپهری در «صدای پای آب» به آن مبادرت نموده است.

۴. در شعر «کله‌دار صبح» (همان، صص ۲۹۹ ـ ۳۰۰)، نیما قافیه‌ها را بر فعل قرار داده است. وی برای انجام این کار، با بررسی «اشعار عامیانه»، که قافیه‌ها را بر روی صفت‌های مفعولی (فعل وصفی) قرار می‌دهند (بررسی وزن شعر عامیانه، ص ۱۰۶)، آن‌ها را به درون شعر نو آورد. نیما ۸ مورد از قافیه‌های این شعر را بر صفت مفعولی (فعل وصفی) قرار داده است و این پیش درآمدی برای این شیوه محسوب می‌شود.

۵. در شعر «آی آدم‌ها!» (مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، صص ۳۰۱ ـ ۳۰۲) برای اولین بار با کاربرد قافیه‌ی نو روبه‌رو می‌شویم. نیما در مصراع‌های پی‌درپی بند دوم این شعر، که سروده‌ی ۲۷ آذر ۱۳۲۰ است، و نیما آن را در تیرماه ۱۳۲۵ در «نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران» به عنوان یکی از اشعار برجسته‌ی خود خوانده (کماندار بزرگ کوهساران، صص ۲۵۵ ـ ۲۵۶)، نمونه‌ای از قافیه‌ی نو را به دست داده است. او بین کلمات «پندارید»، «پدید آرید» و «می‌بندید» قافیه ایجاد کرده است. می‌دانیم که دو کلمه‌ی «پندارید» و «پدید آرید» از نظر قافیه‌ی سنّتی سه حرف مشترک دارند (دار) ولی این ویژگی در کلمه‌ی «می‌بندید» وجود ندارد. امّا نیما با شگردی زیبا و هنرمندانه و با استفاده از نظم آهنگ پایانی کلمات، که کلام را طبیعی‌تر و به زبان گفتاری نزدیک‌تر می‌کند؛ استفاده کرده است. او حروف الحاقی «ید» را که در سه کلمه مشترک‌اند مبنای قافیه کردن آن‌ها قرار داده است و با توجه به حروف مشترک «رید» در دو کلمه‌ی «پندارید» و «پدید آرید» و حضور حروف «دید» در کلمه‌ی «می‌بندید»؛ دو دسته حروف پایانی را با هم قافیه کرده و بدین ترتیب به قافیه‌ای جدید دست یافته است که خود در نامه‌ی تیرماه ۱۳۲۵ درباره‌ی آن می‌نویسد: «لازم نیست قافیه در حرفه «روی» متّفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت، گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند.» (درباره‌ی شعر و شاعری، ص ۱۰۲) متأسفانه تاکنون کسی از بزرگان ادبیات معاصر به این مسئله اشاره نکرده و این مسئله در محاق فراموشی قرار گرفته است؛ در صورتی که نیما به حرفی که در سال ۱۳۲۵ زده در شعر «آی آدم‌ها!» که مسلّماً قبل از ۱۳۲۵ سروده شده، عمل کرده است. ناگفته نماند اولین کسی که به نوع جدیدی از قافیه در شعر نو اشاره کرده استاد دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی است که «قافیه‌ی القایی» را در شعر اخوان یافته است، (موسیقی شعر، صص ۱۰۰ ـ ۱۰۲) و شاگرد ایشان، آقای محمدرضا محمدی آملی با اجازه‌ی استاد، این نوع جدید را در کتاب آواز چگور آورده (آواز چگور، صص ۳۲۳ ـ ۳۲۶) و از ذکر دو نوع دیگر قافیه در شعر نیما غافل شده است که عبارت‌اند از: «قافیه‌ی دور» و «قافیه‌ی نو» که در این مقاله همراه با مثال‌هایی از شعر نیما به آن‌ها اشاره شد. در این‌جا دو مثال دیگر از «قافیه‌ی نو»، آن هم از اشعار نیما در سال ۱۳۲۱، جهت اثبات نظر خود می‌آوریم: نیما در شعر «سایه‌ی خود» (مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، صص ۳۰۷ ـ ۳۰۸) بین کلمات «نهادش» و «لبانش»؛ و نیز بین کلمات «نوایی» و «درازی» در شعر «باز گرداندن تن سرگشته» (همان، صص ۳۰۹ ـ ۳۱۰) این نوع قافیه را ایجاد کرده است.

سال ۱۳۲۱، سال پایان بندی بندها

۱. شعر «خرمن‌ها» (همان، صص ۳۰۶ ـ ۳۰۷): خصوصیت اصلی این شعر قرار گرفتن تمامی پایان‌بندی مصراع‌ها و بندها بر فعل است و این ویژگی برای اولین بار در این شعر به چشم می‌خورد.

سال ۱۳۲۳، سال انواع تکرار در شعر نو

۱. شعر «ناروایی به راه» (همان، صص ۳۳۲ ـ ۳۳۵) در بحر خفیف و با معیار «فاعلاتن (فعلاتن) مفاعلن فعلن/ فع لن، فع لات» سروده شده که وزن مذکور تنها در این شعر به کار رفته است.

۲. شعر «کینه‌ی شب» (همان، صص ۳۳۶ ـ ۳۳۸): نکته‌ای که در این شعر حایز اهمیت است، این است که مصراع «می‌مکد» دو بار تکرار شده و این کوتاه‌ترین مصراعی است که با «فعل» سروده شده؛ پس نتیجه می‌گیریم: «در شعر نوی نیمایی تکرارها به سه شکل تقسیم‌بندی می‌شود: الف) تکرار آغازین مصراع مانند «هیس!...» در همین شعر ب) تکرار یک مصراع مانند «می‌مکد» که در این شعر، دو مورد از آن دیده می‌شود و حالت ترجیع به شعر داده است. ج) تکرار چند مصراع یا یک بند که نمونه‌ی آن را در شعر «خواب زمستانی» (همان، صص ۲۹۵ ـ ۲۹۷) می‌توان یافت.

۳. شعر «ناقوس» (همان، صص ۳۳۸ ـ

۳۵۰): این شعر، خصوصیات تکرار آغازین و قافیه‌بندی و قافیه ـ فعل را توأمان دارد.

سال ۱۳۲۴، سال استفاده از تمام امکانات شعر در جهت اهداف انسانی

۱. شعر «مانلی» (همان، ص ۳۵۰ـ ۳۸۶) هرچند به شکل منظومه است و ما را با آن کاری نیست. ولی باید از آن یاد کرد چون در این شعر برای اولین بار از ستاره برای ایجاد فاصله‌ی بین‌بندی استفاده شده است.

۲. شعر «بخوان ای هم‌سفر با من» (همان، صص ۴۰۲ـ۴۰۵) در بحر هزج و با معیار «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» سروده شده و نیما از این وزن از سال ۱۳۲۴ تا ۱۳۳۶ در سرودن شش شعر استفاده کرده است. شعر «بخوان ای هم‌سفر با من» دارای انسجام خوبی است: ترجیع و قافیه‌پردازی، قافیه ـ فعل، با بسامد بالای ۱۱ پایان‌بندی از ۱۴ پایان‌بندی بیرونی.

سال ۱۳۲۵، سال مبارکی هم‌چون سال ۱۳۲۴

۱. شعر «کار شب‌پا» (همان، صص ۴۱۲ ـ۴۱۷): مرحوم اخوان ثالث در کتاب بدایع و بدعت‌های نیما، بخشی را به نام «پابه‌پای شعر نیما» به نقد و شرح این شعر اختصاص داده است، در آن‌جا می‌نویسد: «کار شب‌پا از شعرهای نمونه‌ی نیما یوشیج است. بعضی از اصول شیوه‌ی او در این منظومه به کمال آمده است و بسیاری از خصال هنر او را متبلور گردانیده است.» (بدعت‌ها و بدایع نیما، صص ۳۳۱ـ۳۵۶) در این شعر، مصراع «کار شب‌پا نه هنوز است تمام» در پایان بند آغازین و پایانی شعر تکرار شده که حالت دوّار به شعر داده است. مصراع «چه شب موذی و [...]» با حالت ترکیبی در چهار بند تکرار شده، و نیز دو بند با «دالنگ! دالنگ...» آغاز شده که در مجموع به شعر حالتی دوّار همراه با تکرار ـ ترجیع داده است. این در حالی است که در شعر از قافیه‌های بیرونی و پایانی دور و معمولی به نحو زیبایی استفاده شده است و حقیقتاً به انتخاب مرحوم اخوان ثالث باید آفرین گفت که همچو شعری را به عنوان نماینده‌ی شعر نوی نیمایی در سال ۱۳۵۷ و قبل از آن به دنیا معرفی کرده است و این جدای از مفهوم انسانی و اندیشه‌ی والایی است که در شعر جریان دارد!

۲. شعر «وقت تمام» (مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، صص ۴۱۷ـ۴۱۸): شعر منسجم و دوّاری است که نیما در آن از قافیه خوب استفاده کرده است.

۳. شعر «که می‌خندد؟ که گریان است؟» (همان، صص ۴۱۸ـ۴۱۹): شعر منسجمی است که نیما در آن از ترجیع «... که می‌خندد؟ که گریان است؟» و از قافیه‌ی بیرونی که بر فعل منطبق شده در تمام پایان بندی‌های درونی شعر استفاده کرده است (پنج مورد)

۴. شعر «او را صدا بزن!» (همان، صص ۴۲۲ـ۴۲۴): این شعر که منظومه‌ای کوتاه است بیش‌تر به شعر سپیدی می‌ماند که در آن فاصله‌ی قطعات شعری ـ و نه بندها ـ با «او را صدا بزن!» (۵ مورد) ایجاد شده و آخرین تکرار آن، در انتهای شعر آمده که به شعر، حالت دوّار داده است.

۵. شعر «پادشاه فتح» (همان، صص ۴۲۴ ـ۴۳۰): این شعر دارای ۱۷۰ مصراع است که ۳ مصراع آن عادی و ۱۱۷ مصراع آن کوتاه و ۵۰ مصراع بلند است. شعر دارای ۱۹ بند است که ۱۰ بند با پایان‌بندی قافیه‌ی معمولی آمده است و ۶۶ پایان‌بندی آن، قافیه‌ی بیرونی و پایانی دارند که ۳۰ مصراع (پایان‌بندی) قافیه‌ی معمولی بیرونی، و ۳۰ مصراع قافیه‌ی معمولی و دور دارد و کاربرد زیاد قافیه‌ی پایانی را در این شعر نشان می‌دهد. در بندهای اوّل و سیزدهم و نوزدهم (بند آخر)، مصراع «در تمام طول شب» تکرار شده که حالت دوّاری به شعر داده است. از طرف دیگر، جز مصراع اوّل بند اوّل، سه مصراع دیگر در بند آخر هم تکرار شده که عبارت‌اند از: «و آن جهان افسانه، نهفته در فسون خود، / از پی خواب درون تو، / می‌دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو.» که می‌تواند موجب دوّار شدن شعر نو شود و این جدای از حالت ترجیعی است که این عبارات به شعر داده‌اند. در مجموع باید گفت که نیما در این شعر از حالت ترجیعی ـ تکرار و نیز قافیه، بسیار استفاده کرده است که موجب می‌شود زیبایی شعر و تأثیر محتوا و درونمایه‌ی آن بر خواننده و شنونده بیش‌تر گردد.

سال ۱۳۲۷، سال تحولی تازه

۱. شعر «آقا توکا» (همان، صص ۴۳۸ ـ

۴۴۰): نکته‌ی قابل ذکر در مورد این شعر و ۹ شعر دیگری که در سال ۱۳۲۷ سروده شده این است که ۹ شعر از آن‌ها در وزن‌هایی قرار گرفته که ارکانشان سه‌تایی است و کوتاهی مصراع‌ها را به دنبال دارد. در واقع نیما در این سال استفاده از مصراع‌های کوتاه را تجربه کرده است.

۲. شعر «مهتاب» (همان، صص ۴۵۳ ـ ۴۵۴): شعر مهتاب، اگر از میان اشعار نیما گزیده شده و در کتاب‌های مختلفی به عنوان نمونه‌ی شعر نو آمده است، جدای از مفهوم

طبیعی ـ انسانی آن، از نظر قالب در سیر تکاملی شعر نیما، تکامل یافته‌ترین شعر نیمایی تا سال ۱۳۲۷ است. این شعر ۲۸ مصراع دارد. ۹ مصراع عادی، ۱۶ مصراع کوتاه و ۳ مصراع دیگر آن، بلند است. بدین ترتیب در شعر نوی نیمایی برای اولین بار مصراع‌های کوتاه از دیگر انواع مصراع‌ها بیش‌تر شده است. شعر «مهتاب» پنج بند دارد و پایان‌بندی همه به عبارت یا قافیه‌سازی برای عبارت «خواب در چشم ترم می‌شکند» انجامیده است که پایان‌بندی‌های شعر، به آن حالتی ترکیبی ـ ترجیعی داده است. در این شعر، هیچ پایان‌بندی بیرونی دیده نمی‌شود ولی از قافیه‌ی بیرونیِ معمولی بسیار

استفاده شده است (۸ مورد) و عبارت «غم این خفته‌ی چند/خواب در چشم ترم می‌شکند.» در پایان بند اول و آخر تکرار شده که حالت دوّار به شعر داده است. عبارت «می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شبتاب» که در آغاز بند اول آمده، به صورت ترجیعی و عیناً در آغاز بند آخر هم تکرار شده است. نیما از ردیف «می‌شکند» در پایان‌بندی بندها در کنار قافیه‌های متعدد بهره برده است؛ و مهم‌تر از همه، در این شعر برای اولین بار به پایان‌بندی‌هایی که هم قافیه‌اند برمی‌خوریم: «تَرَم، سفرم، بَرَم، سَرَم، تَرَم». هرچند این قافیه بر فعل قرار نگرفته ولی ردیف همه‌ی قافیه‌ها فعل «می‌شکند» است و این حالت، نظر نیما را در افزایش تأثیر موسیقیایی شعر و ایده‌اش بر خواننده و شنونده، تأمین می‌کند.

۳. شعر «اجاق سرد» (همان، صص ۴۵۳ ـ ۴۵۴) در بحر رمل و با معیار «فاعلاتن فاعلاتن فاع» سروده شده که تنها شعر نوی نیماست که در این بحر و وزن سروده شده است. این شعر، جدای از درونمایه‌ی زیبای آن؛ نمونه‌ی خوبی از شعر نوی نیمایی است و نیما همان کاری را که در موزد قافیه در شعر «مهتاب» انجام داده به نحو زیبایی در این شعر تکرار کرده است. نیما، هنگامی که چند مصراع را در این شعر با حالت ترجیع می‌آورد، نیازی نمی‌بیند که از کاربرد قافیه‌ی بیرونی استفاده کند و این نکته‌ی مهم این شعر و این سال است. (یکی دیگر از خصوصیات شعر نوی نیمایی)

سال ۱۳۲۸، سال وجود جملات معترضه و تثبیت نسبی شیوه‌ی جدید

۱. شعر «با قطار شب و روز» (همان، ص ۴۵۶): این سروده، شعری نسبتاً خوب و در سطح کارهای سال ۱۳۲۷ است.

۲. شعر «ماخ اولا» (همان، ص ۴۵۷): در این شعر نیز شیوه‌ی قافیه‌ها در پایان‌بندی بندها، ترجیع و تکرار، و دوّار بودن شعر به وضوح دیده می‌شود و نشان از آن دارد که در ذهن نیما شیوه‌ای مقبول و پسندیده است.

۳. شعر «بر فراز دشت» (همان، ص ۴۵۸) در بحر رمل و با معیار «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» سروده شده و تنها در این شعر به کار رفته است.

۴. شعر «جاده خاموش است» (همان، صص ۴۶۶ ـ ۴۶۷) در بحر رمل و با معیار «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع/فاع» سروده شده و تنها در این شعر به کار رفته است. این شعر دارای حالت دوّار، با قافیه‌های بیرونی است و اکثر بر فعل قرار گرفته‌اند. قافیه‌های پایانی آن نیز همگی بر فعل واقع شده‌اند. در این شعر، سه جمله‌ی معترضه وجود دارد.

سال ۱۳۲۹، سال اندیشیدن به کوتاهی شعر، همراه با مصراع‌های کوتاه و مکرّر

۱. شعر «یک نامه به یک زندانی» (همان، صص ۴۷۴ ـ ۴۸۴) در بحر رمل و با معیار «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن» سروده شده و تنها در این شعر به کار رفته است. شعر حالت منظومه دارد و مصراع‌های کوتاه آن بیش‌تر است.

۲. شعر «در بسته‌ام» (همان، صص ۴۸۴ ـ ۴۸۵) در مورد این شعر تنها این نکته قابل ذکر است که بسامد مصراع‌های کوتاه در آن بسیار بالاست (عادی ۹، کوتاه ۲۸ و مصراع بلند ندارد) و همین موجب شده تا شاعر به قافیه‌اندیشی نپردازد.

۳. شعر «چراغ» (همان، صص ۴۸۶ ـ ۴۸۷): در این شعر نیز، نیما به مصراع‌های کوتاه پرداخته (عادی ۷، کوتاه ۳۸ و مصراع بلند ندارد) و از قافیه‌ی بیرونی زیاد استفاده کرده است.

۴. شعر «در شب سرد زمستانی» (همان، صص ۴۸۷ ـ ۴۸۸): این شعر دارای ۱۶ مصراع است و پیش‌درآمدی برای کوتاهی طول اشعار نیما تلقی می‌شود.

۵. شعر «هنوز از شب» (همان، ص ۴۸۹): این شعر تنها ۸ مصراع دارد.

۶. شعر «مرغ شباویز» (همان، ص ۴۹۰): این شعر دارای ۱۴ مصراع است (عادی ۳، کوتاه ۹ و بلند ۲) که نسبت به شعر «هنوز از شب» انسجام بیش‌تری دارد و در سرودن آن از قافیه‌های بیرونی و پایانی استفاده شده است.

۷. شعر «شب است» (همان، صص ۴۹۰ ـ ۴۹۱): در این شعر که ۱۲ مصراع (عادی ۲، کوتاه ۷ و بلند ۳) دارد از قافیه، بیش‌تر از تکرار، استفاده شده است. توضیح این‌که در شعر نوی نیمایی هرگاه طول شعر کم باشد بیش‌تر باید از تکرارهای آغازین و تکرارهای تمام مصراع

استفاده کرد. (یکی دیگر از خصوصیات شعر نوی نیمایی)

سال ۱۳۳۰، سال منظومه‌سرایی

شعر «مرغ آمین» (همان، صص ۴۹۱ـ ۴۹۷): حالت منظومه دارد و بیش‌تر به شعر سپید می‌ماند (سومین و آخرین نمونه از اشعار سپید نیما).

سال ۱۳۳۱، سال تکامل یافتن نوع دوم شعر نوی نیمایی (انسجام، تکرار و دوَر بودن شعر)

۱. شعر «قایق» (همان، صص ۴۹۹ـ ۵۰۰): این شعر ۳۶ مصراع دارد. تعداد ۲۹ مصراع آن کوتاه است. (عادی ۷، و مصراع بلند ندارد.) شعر دارای ۴ بند است. بند اوّل (دو مصراع) در میانه‌ی بند سوم تکرار شده و به انسجام شعر کمک کرده است. مصراع «فریاد می‌زنم» نیز، که در بند دوم آمده در میانه‌ی بند سوم و دو بار (دو مصراع آخر) در بند آخر (بند چهارم) تکرار شده و استحکام شعر را دو چندان کرده است. در این شعر از قافیه‌ی بیرونی معمولی زیاد استفاده شده و در بسیاری از موارد قافیه بر فعل قرار گرفته است؛ چه عبارت یا مصراع، ترجیع شده باشد و چه ترجیع نشده باشد. عبارت «بر...» در آغاز ۴ مصراع، پی‌درپی آمده و عبارت «من...» در آغاز ۹ مصراع پی‌درپی و غیرپی‌درپی تکرار شده و نیز عبارت «فریاد...» در آغاز ۶ مصراع تکرار شده است. تمامی این موارد ـ حالت ترجیعی، ترکیبی و دوَر ـ بر زیبایی شعر افزوده‌اند.

پس می‌توان نتیجه گرفت شعرهای «ققنوس» (۱۳۱۶) و «غراب» (۱۳۱۷) آغازگر خلق نوعی از شعر، با نام «شعر بلند نیمایی»اند که با دَوَران و تکرار همراه بوده و قافیه‌هایشان معمولاً بر فعل قرار می‌گیرند. تکامل این قالب در شعر «پادشاه فتح» (۱۳۲۵) نمود یافته و شاعر سیر تکاملی این نوع شعر را در ۱۰ سال به پایان برده است. هم‌چنین شعر «مهتاب» (۱۳۲۷) آغازگر خلق نوعی دیگری با نام «شعر کوتاه نیمایی» است که منسجم و دارای تکرار و دَوَران است. نیما در شعر «شب همه شب» به تکامل این قالب دست یافته و بدین ترتیب سیر تکاملی نوع دوم شعر خود را نیز در ۱۰ سال طی کرده است.

۲. شعر «آهنگر» (همان، صص ۵۰۰ـ ۵۰۱): نکته‌ی حایز اهمیت در این شعر، آن است که در آن از سجع استفاده شده، آن‌جا که می‌سراید: «قد برآور، باز شو، از هم دو تا شو، ...» یا «خواستن بی‌ترس، حرف از خواستن بی‌ترس گفتن، شاد بودن.»

۳. شعر «در کنار رودخانه» (همان، صص ۵۰۷ـ۵۰۸): در بحر رمل و با معیار «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» سروده شده و تنها نمونه‌ی این وزن در بین اشعار نیماست.

سال ۱۳۳۲، سال سختی شاعر

نیما این سال را با سختی پشت سر گذاشت و متأسفانه اشعار قوی و برجسته‌ای از وی در این مقطع سراغ نداریم.

سال‌های ۱۳۳۳ ـ ۱۳۳۴، سال‌های کم‌تحرکی نیما

نیما با ترک شعر گفتن وقفه‌ای در زندگی شعری خود ایجاد کرد. (برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج، ص ۲۶۷): او در این سال‌ها تمایل و توان چندانی برای سرودن شعر نداشت؛ آن هم شعرهایی هم‌چون سروده‌های برجسته‌ی گذشته‌اش!

سال ۱۳۳۵، سال کار در وزن‌های تازه‌ی شعری

۱. شعر «سیولیشه» (مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، صص ۵۱۳ـ۵۱۴) در بحر رجز و با معیار «مفاعلن مفاعلن» سروده شده، که تنها نمونه از این وزن در میان اشعار نیماست.

۲. شعر «در پیش کومه‌ام» (همان، صص ۵۱۴ـ۵۱۵) در بحر مضارع و با معیار «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلن» سروده شده، که تنها نمونه از این وزن در میان اشعار نیماست.

سال ۱۳۳۶، سال افسوس‌ها و امیدها

۱. شعر «پاس‌ها از شب گذشته است» (همان، ص ۵۱۶) شعر خوبی است و نیما از قابلیت‌های گذشته‌ی خود در آن به شایستگی بهره برده است.

۲. «تو را من چشم در راهم» (همان، ص ۵۱۷): شعر منسجم و خوبی است و نیما در سرودن آن از امکانات گذشته به خوبی بهره برده است.

سال ۱۳۳۷، سال خاموشی نیما قبل از مرگش، سال شعر دو وزنی

در شعر «شب همه شب» (همان‌جا) ـ با توجه به گشت و گذاری که در شعر نیما داشتیم ـ درمی‌یابیم که هرگاه نیما خواسته به کار جدیدی اقدام کند ابتدا آن را در قالب‌های سنتی و جاافتاده تجربه کرده است. در این‌جا نیما از «دو بیتی نو» استفاده کرده و شعر «شب همه شب» حاصل تمرین نیما در سرودن شعر، در دو وزن بوده است (عمارت دیگر، ص ۳۹۶) که راهی نو در وزن شعر نیمایی محسوب می‌شود. ولی متأسفانه، نیما در به پایان رساندن آن توفیق نیافت و عمر باارزش او کفاف به انجام رساندن این طرح را نداد. زیرا با بلاهایی که بر سر او ـ خصوصاً ـ از طرف خانواده و دوستانش می‌رسید، پیرمرد ضعیف و ضعیف‌تر می‌شد. تا آن‌جا که در سال ۱۳۳۷ این یادداشت پر از درد را نوشت: «یک هفته بیش‌تر سرماخوردگی شدید داشتم. بی‌دوا، بی پرستار با زحمت‌های دیگر.» (برگزیده‌ی آثار نیما، صص ۳۰۲ـ ۳۰۳) او در یادداشتی دردناک‌تر در سال ۱۳۳۸ می‌نویسد: «هرکس حال تو را می‌پرسد و تو می‌گویی متشکرم. همه تو را دوست دارند امّا

هیچ‌کس نمی‌پرسد که تو چه می‌خوری و کجا منزل داری و درآمد تو از کجاست؟» (همان، ص ۳۰۵)، نگارنده‌ی این سطور هرگاه به خلاصه‌ی تاریخ آن سال‌های تاریکی و ناامیدی نیما می‌نگرد جز درد و عذاب روحی برای چنان انسان دانا و اهل فکر، چیز دیگری نمی‌بیند. به هر حال او «بالید» و «مُرد»! امّا کاری کرد، کارستان، و ما امروزی‌ها باید قدردان آن باشیم و سعی کنیم آن را بفهمیم.

جمع‌بندی:

در این جا خلاصه‌ی آن‌چه را که تاکنون از نظر خوانندگان گرامی گذشت، به عنوان جمع‌بندی مقاله می‌آوریم:

✓ قالب نیمایی (قالب موزون و عروضی آن) به دو دسته‌ی کلی تقسیم می‌شود:

الف) شعر بلند نیمایی (۱۳۱۶ ـ ۱۳۲۶) دارای حالت دَوَران؛ تکرارهای آغازین؛ ترکیبی، ترجیعی و یا توأمان، که در آن قافیه بر فعل یا صفت مفعولی ـ چه در پایان بندی‌های مصراع‌ها و چه در پایان‌بندی بندها ـ قرار گرفته است و در آن از مصراع‌های بلند، بیش‌تر استفاده می‌شود.

ب) شعر کوتاه نیمایی (۱۳۲۷ ـ ۱۳۳۷) شعری منسجم و دارای حالت دَوَران و تکرارهای آغازین یا تمام مصراع، که در آن از مصراع‌های کوتاه بیش‌تر استفاده می‌شود و پایان‌بندی بندهای آن اکثر مقفّایند. طول این نوع شعرها کوتاه و معمولاً بین ۸ تا ۴۰ مصراع است.

نکته: شعر سپید نیمایی (غیر عروضی) که تعداد نمونه‌های آن نسبت به اشعار نوی نیما بسیار کم، یعنی ۳ به ۹۰ است و از سال ۱۳۱۹ تا ۱۳۳۰ سروده شده‌اند. بنابراین شعر نیمایی اصیل و ایرانی نیما در واقع «شعر عروضی» است. از طرف دیگر، سه شعر موردنظر، همگی منظومه‌اند، چه بلند و دارای گفت‌وگو مانند «پریان» و «مرغ آمین»؛ و چه کوتاه همراه با توصیف و صحنه‌پردازی مانند «او را صدا بزن!».

✓ در قالب نیمایی از «تکرار» زیاد استفاده شده است، آن هم به سه شکل: الف) تکرار آغازین مصراع ب) تکرار یک مصراع ج) تکرار چند مصراع یا یک بند.

✓ شاعر، در قالب نیمایی از «قافیه‌های معمولی، دور، بیرونی و پایانی» می‌تواند استفاده کند ـ خصوصاً در شعر بلند نیمایی ـ البته اجباری در این کار نیست. بنابراین با توجه به جمله‌ی اخیر، می‌توان گفت در قالب‌های نیمایی نسبت به قالب‌های کلاسیک، انواع بیش‌تری از قافیه حضور دارند که خود تأکیدی، در کنار طرح «قافیه‌ی نو» از طرف نیما، بر تنوّع قافیه و توجه به آن در شعر نیمایی است.

✓ در شعر نیمایی استفاده از ردیف، در صورت نیاز، جایز است.

✓ شعر نیمایی را با حفظ و درک زبان نمایش، می‌توان به صورت منظومه درآورد. ضمن این‌که هم می‌توان آن را به صورت شعر عروضی ارائه نمود و هم به صورت شعر سپید.

✓ در شعر نیمایی بهتر است از جملات معترضه کم‌تر استفاده شود.

✓ ایجاد حالت دوار ـ خصوصاً در شعر بلند نیمایی ـ به دو صورت است: الف) یک مصراع در آغاز و انجام شعر. ب) یک بند در آغاز و انجام شعر.

✓ در صورتی که شاعر بخواهد، می‌تواند پایان‌بندی‌های هم‌قافیه نیز داشته باشد مانند شعر «مهتاب».

✓ هنگامی که در شعر به جای «قافیه»، بیش‌تر به «حالت ترجیع» نیاز باشد، می‌توان از به کار بردن «قافیه‌های بیرونی» کاست.

✓ هنگامی که شاعر می‌خواهد به آهنگ درونی شعرش بیفزاید بهتر است قافیه‌های بیرونی بر فعل قرار دهد، مانند شعر «جاده خاموش است».

✓ در شعر نیمایی خصوصاً شعر کوتاه نیمایی می‌توان از سجع در کلامْ نیز بهره گرفت.

✓ مهم‌ترین وزن‌های شعر نوی نیمایی به ترتیب اهمیت عبارت‌اند از:

الف) بحر رَمَل با معیار «فاعلاتن فعلاتن فعلن (فعلات، فع‌لن، فع‌لات)» با ۲۴/۴ درصد از تمام اشعار نوی نیما.

ب) بحر مضارع با معیار «مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن/ فاعلات» با ۲۰ درصد از اشعار نوی نیما.

ج) بحر رمل با معیار «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن/ فاعلات» با ۱۴/۴ درصد از اشعار نوی نیما.

د) بحر رمل با معیار «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» با ۱۰ درصد از اشعار نوی نیما.

هـ) بحر هَزَج با ۶/۶ درصد از اشعار نوی نیما.

از آمار بالا نتیجه می‌گیریم: ۴۸/۸ درصد از اشعار نوی نیما به جز منظومه‌های او، در بحر رمل‌اند که نشان از تمایل نیما به استفاده از وزن‌های زیر مجموعه‌ی این بحر دارد.

منابع و مآخذ

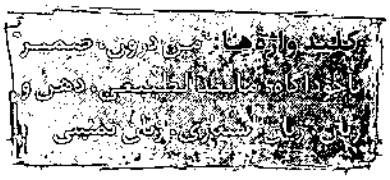
۱. اخوان ثالث، مهدی، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات توکا، تهران، ۱۳۵۷
۲. آملی، محمدرضا، آواز جگور، انتشارات ثالث، تهران، ۱۳۷۷
۳. آل‌احمد، جلال، ادب و هنر ایران، مجموعه آثار جلال آل‌احمد، کتاب یکم، به کوشش مصطفی زمانی‌نیا، نشر میترا و همکلاسی، تهران، ۱۳۷۳
۴. حسنی، حمید، موسیقی شعر نیما، انتشارات زمان، تهران، ۱۳۷۱
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی، تهران، ۱۳۵۷
۶. ـــــــ موسیقی شعر، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸
۷. شمیسا، سیروس، معانی و بیان (۱)، انتشارات پیام نور، تهران، ۱۳۷۰
۸. شهرستانی، محمدعلی، عمارت دیگر (معنی شعر نیما) در پنج بخش، نشر قطره، تهران، ۱۳۸۲
۹. طاهباز، سیروس، برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج (نثر)، انتشارات بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۹
۱۰. ـــــــ مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۱
۱۱. ـــــــ کماندار بزرگ کوهساران، زندگی و شعر نیما، انتشارات ثالث، تهران، ۱۳۸۰
۱۲. ـــــــ درباره‌ی شعر و شاعری از مجموعه آثار نیما، دفترهای زمانه، تهران، ۱۳۶۸
۱۳. وحیدیان کامیار، تقی، بررسی وزن شعر عامیانه‌ی فارسی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۵۷

شکل گیری ادبیات در ذهن و زبان

چکیده:
نویسنده در این مقاله می کوشد زمینه های پیدایش و گسترش ادبیّات را جست‌وجو کند و به سرچشمه های آن دست یابد و برای خواننده افق روشنی از ظهور و بروز ادبیّات و مراحل شکل گیری آن، چه در ذهن و روان آدمی و چه در جهان برون و درون و ماوراء الطبیعه و اُلوهیت، ترسیم نماید.

بدیهی است که شکل گیری ادبیّات به طور عام بر مبنای دیدگاه این مقاله، وابسته به ادبیّات کودک به طور خاص است؛ یعنی ازلیت ادبیّات. کودک با خود حقایقی از ازل در ژرفای ضمیر ناخودآگاه آورده است و آن را در این دوره از حیات از لوح ضمیر به واقعیت بدل می کند، که از نشانه های آن یکی توانش زبانی و دیگر حافظه‌ی همگانی انسان هاست. این سیر، در طول زندگی، از صفحه‌ی ضمیر به واقعیت می پیوندد و راه تکامل را طی می کند. نویسنده در این بخش از مقاله به مرحله‌ی نخست شکل گیری ادبیّات، یعنی دوران کودکی و ادبیّات خاص آن می پردازد و در بخش های دیگر، آن را پی گیری خواهد کرد.

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۳
◆ بهار ۱۳۸۶



۱ . من درون، شعور ذاتی انسان است که با او متولّد می‌شود، رشد می کند و در ادوار مختلف زندگی متحوّل می‌شود. اعتقاد به فَرَوَرها که همزاد و به اصطلاح «من» آن‌ها در عالم بالا است از زمان‌های بسیار کهن نزد ایرانیان وجود داشته است. بنابر عقیده‌ی باستانی، «همزاد» به هنگام تولد کودک با وی همراه است و در زندگی او را راهنمایی می کند و پشتیبان اوست و وظیفه‌ی اصلی‌اش از میان بردن عوامل اهریمنی است (جهان فروَری، صص۹ و ۸).

آن‌چه این تصوّر را جذابیّت می بخشد این است که در ملل دیگر نیز این پدیده را با نام‌های مختلف معرفی کرده‌اند. در یونان قدیم واژه‌ی ایده که افلاطون آن را با عالم مثالی عنوان کرده، وجود داشته است. در روم باستان واژه‌ی ژینوس مظهر همزاد بوده است؛ جای تأمل است که هجای اوّل این واژه، ژن است که درون‌مایه‌ای از وجود هر انسان و موجودات دیگر است. به عقیده‌ی هندیان نیز واژه‌ی پیتر با همزاد ایرانیان برابر است. این واژه معادل پدر فارسی است و یادآور پدر مابعدالطبیعی افلاطون است.

نکته‌ی بسیار مهمی که در همه‌ی این معادل‌ها برای «همزاد» به چشم می‌خورد این است که آن را موجب باروری، فراوانی و زندگی می‌دانستند و مقدّس می‌شمردند؛ و حضورش را در ضیافت‌های مذهبی، محسوس می‌شناختند و مظهر وجود مینوی انسان می‌شمردند (همان، ص۱۱ و ۱۰): ما از بالاییم و بالا می‌رویم.

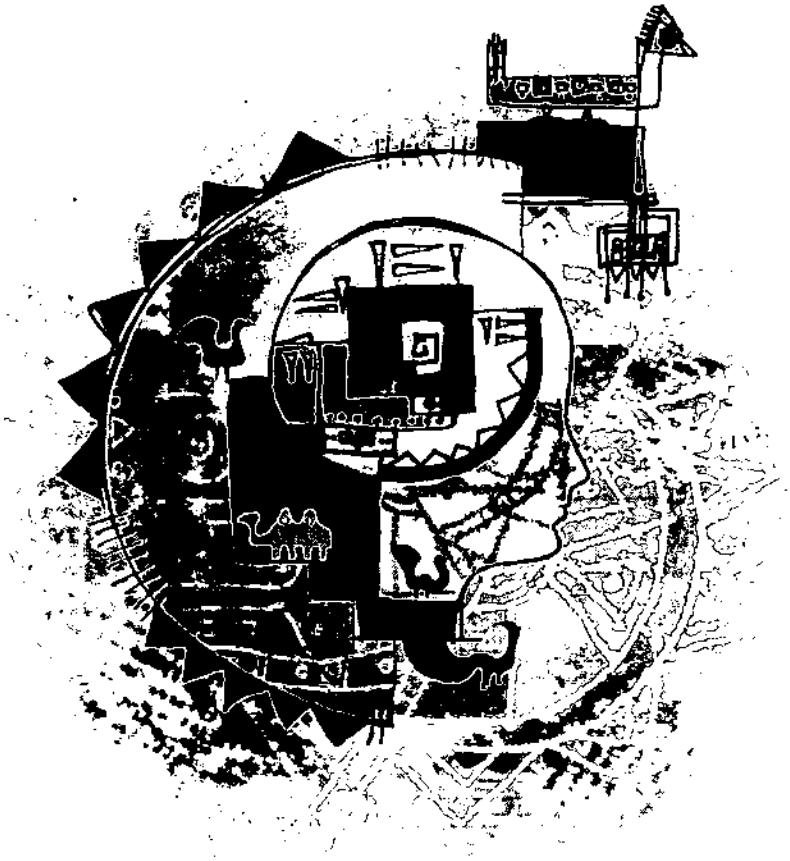
۱ـ۱ اعتبار وجود چنین نیرویی است که دانش جدیدی را با نام‌های فوق‌طبیعی (paranormal) یا فراکُرپی (paraphysique) و یا فراروان‌شناختی (parapsychologie) پایه‌ریزی کرد و فیزیک کلاسیک را زیر سؤال برد و ثابت کرد که چیز دیگری جز مادّه بر جهان کائنات زمان می‌راند که در ژرفای ضمیر ناخودآگاه هر انسانی مأوا گزیده و در ادبیّات عرفانی ما که روایت عشق و مغازله است از آن صحبت شده (همان، ص۱۴۷). بنابراین، یکی از جنبه‌های ارزشی و اعتباری من درون، بنیاد منطق عرفانی زبان است که در ادبیّات تظاهر می کند.

در ذهن حکیمانه‌ی فردوسی، اوّلین ویژگی یک انسان خداوندی است که «بَرتر از اندیشه» است:

به نام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد
خداوند کیهان و گردان سپهر
فروزنده‌ی ماه و ناهید و مهر
زنام و نشان و گمان برتر است
نگارنده‌ی بر شده گوهر است
نیابد بدو نیز اندیشه راه
که او برتر از نام و از جایگاه
سخن هرچه زین گوهران بگذرد
نیابد بدو راه جان و خرد
خرد گر سخن برگزیند همی
همان برگزیند که بیند همی
به هستیش باید که خستو شویم
ز گفتار بیکار یک سو شویم

۲ـ۱ به نظر چومسکی نیز، زبان زاییده‌ی ذهن انسان است، که «ژن»های گفتاری را، از راه شنیدن، بارور و تولید می کند. ـ آیا این ژن‌های گفتاری از من درون ناشی نمی شوند؟ ـ پدیده‌ای که در ذهن مقدّر شده است تا انسان با

* داریوش تاج‌الدینی



شنیدن، آن را بارور کند و مهیای تعامل (برقراری ارتباط) گردد و نیز بتواند بر نیروی اندیشه‌ی خود بیفزاید تا بتواند بر حقیقتی یگانه صحّه بگذارد.

اچسون در این باره می‌گوید:

... دستور گشتاری، به صورت کلاسیک آن، عمدتاً «دانش بایگانی شده» یا «ساخت‌های عالمانه‌ی دریافته»ی افراد را دربر می‌گیرد؛ یعنی مجموعه‌ای از آرا یا علم حضوری (intllitions) افراد نسبت به زبان خود که ممکن است در یک سطح آگاهانه لزوماً قابل بازیابی نباشند. این آرا یا معتقدات چیزهای صرفاً اضافی و اختیاری نیستند، بلکه در امر حرف زدن و فهمیدن زبان یک بخش اساسی از توانایی انسان به شمار می‌آیند (روان‌شناسی زبان، ص۳۴۴)

۳ـ۱ـ بنابر آن‌چه که اظهار گردید «من درون»، من تعریف‌شده‌ای است که دارای نیروهای ازلی است؛ این نیروها شخصیّت باستان‌گونه‌ی افراد را تشکیل می‌دهد؛ و ادوار مختلف زندگی از آن‌ها نشئت می‌یابد (دوران غنایی، پهلوانی و عرفانی) و وظیفه‌اش این است که خواست‌های باطنی باستان‌گونه را به ما بشناساند و ادبیّات، عالَم مثالی (تمثیلی) آن نیروهای باستانی را به‌عهده دارد.

اگر انسان به این من تعریف‌شده بی‌توجّه بماند دچار خواب دگماتیسم می‌گردد که نتیجه‌ی آن همان غفلت‌زدگی است.

این من را در ژرفای ضمیر ناخودآگاه باید جست‌وجو کرد و هر تأمّل یا تفکّر می‌تواند ما را بدان سو، سوق دهد. اگر در ادبیّات به آن خواست‌های باطنی یا نیروهای ازلی یا شخصیّت باستانی امعان‌نظر داشته باشیم، در این صورت شیوه‌ای صحیح را برای رسیدن به ژرفای ضمیر ناخودآگاه و من درون مخاطب خود برگزیده‌ایم. همان‌گونه که مولوی، سعدی، حافظ و فردوسی با زبانی استعاری و تمثیلی به این کار دست زده‌اند، زیرا «من درون» از احاطه‌ی اندیشه‌ی انسان خارج است و نمی‌توان با زبانی روشن درباره‌ی آن سخن گفت. بیهوده نیست که مولوی، سعدی، حافظ، فردوسی و عطار، ... سعی کرده‌اند در عوالم خیال با زبان استعاری و تمثیل از خواست باطنی عرفانی من درون پرده بردارند. برای مثال مولوی با زبانی استعاری، خود را «نی» می‌خواند و به‌سبب جدایی‌اش از عالَم علوی می‌نالد؛ و یا این‌که فردوسی نیروهای اسطوره‌ای (خاطرات ملکوتی) خود را در قالب «رستم» می‌نمایاند، «... هرجا فردوسی در شاهنامه می‌گوید که روایتی را خود شنیده است، این نشان مشهودی است از اعتبار راوی، مانند اعتباری که از هر نشان دیگری حاصل شود، هم‌چون خویشاوندی راوی با قهرمان اصلی داستان.» (شاعر و پهلوان در شاهنامه، ص۶۸ و نیز ۶۷ و ۸۷)

این‌که چرا شاعران عرفانی و حماسی (و غنایی)، داستان‌سرایی و قصّه‌پردازی را انتخاب کرده‌اند خود جای تأمّل دارد و این‌که چون داستان و قصّه ریشه در زمین رئال دارد (مجله‌ی سیمرغ، ش۵۷، صص۲۵ و ۲۴)، آن‌ها را یکسان می‌سازند. به همین دلیل قدرت نقل (همان، ش۳۵، ص۲۱)، دست شاعر را بازمی‌گذارد تا به هر شکلی که دوست دارد خواست باطنی یک شاعر عرفانی یا حماسی یا غنایی را تأمین کند. آنان سعی دارند تا خواست باطنی مخاطب را نیز تأمین و قدرت جذبه را ایجاد نمایند و خواننده را از سرگردانی درآورند و او را با من درون خود همراه سازند و در بیداری من درون مخاطب خویش بکوشند؛ به این ترتیب ادبیّات باید عنصر حیاتی (لیبیدوی) خود را مدیون قابلیّت‌های من درون بداند.

۲. در ادبیات کودک نیز وجود من درون در ژرفای ضمیر ناخودآگاه، او را به زبان استعاری و تمثیلی می‌کشاند؛ خصوصاً این‌که در وجود

او جاندارانگاری از من درون اسطوره‌ای حکایت می‌کند؛ گویا از یک حس زنده‌ی ایزدی بهره برده است که دوست دارد «جان» را در وجود هر شیئ حس کند، همان طوری که اعراب جاهلی ایشان را جان می‌بخشیدند؛ زیرا در نگاه اسطوره‌ای هر شیئی با عنصر جان‌گرایی و جان‌بخشی آمیخته است و این از قابلیّت من درون در دوران کودکی یا «کودک‌ماندگی» است. قابلیّت جان‌گرایی به نوعی در زندگی همیشه با انسان همراه است. کلودریویر در کتاب درآمدی بر انسان‌شناسی (صص۱۹۹ و ۱۹۸) اظهار می‌دارد:

«... تایلر نخستین مردم‌شناسی است که نظریه‌ای درباره‌ی مذهبی که به آن جان‌گرا (animiste) نام می‌دهد، عرضه می‌کند. او بر آن است که نظام دینی در تطور خود از اعتقاد به موجودات معنوی ریشه می‌گیرند... در این توالی دین به عنوان فرایندی درنظر گرفته می‌شود که با اعتقاد به همزاد شروع شده و سپس با انتساب جان (یا روح) به جانوران، سپس به اشیا، آن‌گاه با کیش در گذشتگان و نیاکان ادامه یافته، سپس به بت‌واره (یا شیئ‌واره)، شیئ‌پرستی و بت‌پرستی کشیده و سرانجام از خلال چند خداپرستی به تک‌خداپرستی انجامیده است. در بسیاری از جوامع این اعتقاد وجود دارد که یک فرد ممکن است جان‌ها یا ارواح متعددی در وجود خود داشته باشد، جان‌هایی که هر کدام دارای کارکرد متفاوتی باشند. ...»

۱-۲ واژه‌ی جان‌گرا (animiste) در فرهنگ واژه‌های یونگ، یادآور واژه‌های آنیما (anima) و آنیموس (animus) است که مؤید نیروهای زنانه و مردانه هستند و بر باورشناسی‌های مردانه و زنانه دلالت می‌کنند (روان‌شناسی زبان، ص۱۵۱)

۲-۲ هم‌چنین یونگ معتقد است که انسان در ژرفای ضمیر ناخودآگاه خود دارای صورت‌های مثالی یا کهن الگو یا صورت ازلی یا نمونه‌ی دیرینه است (همان، ص۱۸۴). از نظر ما اسطوره‌ها یادآور آن صورت‌های مثالی هستند که یونگ آن را ناخودآگاهی جمعی می‌نامد (همان، صص ۱۶۶ و ۸۵). این اسطوره‌ها را که برانگیزاننده‌ی درونی همه‌ی انسان‌ها بر عالم علوی دلالت می‌کنند، اسطوره‌های خویشاوندی می‌نامیم. نارسیسیسم/ narcissisme/ خودشیفتگی که از اسطوره‌ی یونانی نارسیس گرفته شده بر همین تعلّقات درونی و تمایل به آن‌ها دلالت می‌نماید. می‌گویند روزی نارسیس تصویر خود را در آب دید و شیفته‌ی خود شد.[1] در اسطوره‌های ایرانی نیز با جمشید (مقالات معین، ج۱، ص۳۴۸) قابل تطبیق است. جمشید نخستین کسی است که اهورامزدا دین خود را بدو سپرد. هم‌چنین جام جمشید یا جام جم (همان، ص۳۴۷ به بعد) «یادآور [تاریخ استعاری و] مسئله‌ی "Reminiscentia"ی افلاطون است که به موجب آن کلیه‌ی معرفت‌های اکتسابی و تحصیلی ما، تنها تذکار و یا خطور به ذهن است از معلوماتی که پیش از تولد در نهاد ما وجود داشته است». (نشریه‌ی دانشکده ادبیّات، هانری کربن، ص۲۹ صص۵-۱۶۱) از جمله‌ی این معلومات یا صورت‌های مثالی در اسطوره‌ی دیوسکیوریسم/ dioscurism (از اسطوره‌ی یونانی Dioskouroi=فرزندان زئوس) یعنی دوقلوهای ملکوتی است که نمادهای اصلی مکمل بودن (شاعر و پهلوان، ص۱۷۵ به بعد) را بیان می‌کند؛ مانند اهورامزدا و اهریمن (پژوهشی در اساطیر، ص۹/ جهان فروری، ص۲۷) یا: خیر و شر؛ یا: عاشق و معشوق؛ که بنیاد داستان‌های تعلیمی و اخلاقی است. همین گونه است اعتقاد به زیبایی و عشق و اصالت که در وجود ونوس متبلور است. (فرهنگ معین)

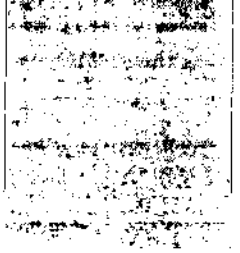
از دیگر صورت‌های مثالی، بهره بردن از موسیقی است که در اسطوره‌ی اورفه اوس خنیاگر (مجموعه مقالات معین، ج۲) یا زهره یا ناهید (فرهنگ معین) آشکار است و چون از بدو تولد در وجود هر انسانی ـ حتی بلافاصله بعد از تولد ـ لحاظ شده است، کودک را مستعدّ پذیرش موسیقی و شعر می‌سازد، که نمونه‌ی بارز آن در «لالایی»های مادران است و به تعامل عاطفی می‌انجامد. این خود اثباتی است برای این‌که ادبیّات کودک بدون موسیقی کلام ارزشی ندارد. در مراحل بعد؛ یعنی در دوره‌ی نوجوانی و جوانی با صورت دیگری از من درون آشنا می‌شویم، یعنی نیروی پهلوانی و جنگ‌جویی. این دو نیرو با موجودات مینوی به نام‌های ورت/ Vart و گرد/ gord ارتباط دارند که وظیفه‌ی پهلوانی و جنگ‌جویی را بر عهده دارند (جهان فروری، ص۷). دو کارکرد مهم ادبیّات حماسی بازگویی همین دو نیرو است. همین طوری که کارکرد مهم ادبیّات عرفانی بازگویی و پرورش نیروی اهورایی است؛ و مهم‌ترین کارکرد ادبیّات کودک بازگویی قابلیّت موسیقی برای لذّت و تخیل، خصوصاً در موقعیّت بازی است.

پی‌نوشت

۱. آب رود و دریا نخستین آینه‌ی بشر بوده است. لطافت آب و انعکاس صورت اشیا و اشخاص در سطح آن موجب گردید که علاوه بر شرب، آب را مظهر و مجلای اشیا به کار برند..... برخی آب را جام جهان‌نما دانسته‌اند که کلیه‌ی صور جهانی به صورت استعداد در آن مکنون است. (مراجعه کنید به مقالات معین، ج اول، ص۳۵۵). تره‌ثی‌نیز در جهان فروری، ص۶۳ (و نیز صص ۶ و ۷) چنین آورده است: آینه، از نظر واژه‌شناسی از ادونک advenak آمده است به معنی شکل و دیدار و ادونک یکی از نیروهای تشکیل دهنده‌ی انسان است.

منابع و مآخذ

۱. اچسون، جین. زبان‌شناسی زبان، ترجمه‌ی عبدالخلیل حاجتی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴
۲. اسکات، ولیور ـ تی. اس. الیوت، دیدگاه‌های نقد ادبی، ترجمه‌ی فریبرز سعادت، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۸
۳. بهار، مهرداد. پژوهش در اساطیر ایران، ج اول، انتشارات توس، ج اول، تهران، ۱۳۶۲
۴. خالقی مطلق، جلال، مجله‌ی سیمرغ (ش۵): مطالعات حماسی، نشریه‌ی بنیاد شاهنامه‌ی فردوسی، ۲۵۳۷
۵. دیوید سن، الگا، شاعر و پهلوان در شاهنامه، ترجمه‌ی فرهاد عطایی، نشر تاریخ ایران، تهران، ج اول، زمستان ۱۳۷۸
۶. ریویر، کلود، درآمدی بر انسان شناسی، ترجمه‌ی ناصر فکوهی، نشر نی، تهران، چ سوم، ۱۳۸۲
۷. فره‌وشی، بهرام، جهان فروری (بخشی از فرهنگ ایران کهن)، انتشارات کاریان، چ دوم، ۱۳۶۴
۸. کوربن، هانری، نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی، ترجمه‌ی محمد غروی، سال۲۹، ۲۵۳۶
۹. معین، محمد، مجموعه‌ی مقالات، ج اول و دوم، به کوشش مهدخت معین، مؤسسه‌ی انتشارات
۱۰. ـــــ، تهران ۱۳۶۴ و ۱۳۶۷؛ و نیز فرهنگ فارسی معین، ج۶، امیرکبیر، تهران، چ ششم، ۱۳۶۳
۱۱. مورفی، ژوزف، حافظه و ضمیر باطن (نیروی تفکر مثبت)



محبوبه اخوان دبیر منطقه‌ی ۲ تهران با ۲۵ سال سابقه و لیسانس زبان و ادبیّات فارسی. وی در قالب‌های نو و سنتی شعر می‌گوید. از اشعار اوست:

فِراق

با تو گفته دلم بی بهانه
قصّه‌های نهانِ شبانه
روی دلتنگی لحظه هایم
می‌زند مِهر تو تازیانه
با تو بودن در آن روزها را
می کنم جاودان، صادقانه
ای دلم، ای دلم، ای تو غمگین
گریه کن، گریه کن، عاشقانه
رفت و با خود بِبُرد این دل من
وندر آتش فکند این فِسانه
یاد لیلی غزل‌ها سراید
تا که مجنون شود بی‌نشانه

دشمن

آرام و بی صدا آمد
شاخه‌های زیتون را شکست
و خندید
به تسخیر آسمان حریص شد
و در فتنه‌ی زمین رقصید
چکاوک‌ها مُردند
پیچک‌ها بر او زنجیر بستند
و او به انتقام اندیشید

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 می‌شوند:

مجله های دانش آموزی (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 دانش‌آموز (برای دانش‌آموزان 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 دوره ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره ی متوسطه)، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش جغرافیا رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش زبان رشد آموزش زیست شناسی، رشد آموزش تربیت بدنی، رشد آموزش فیزیک رشد آموزش شیمی، رشد آموزش ریاضی، رشدآموزش هنر، رشد آموزش قرآن رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش زمین شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه‌ای 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 می‌شوند.

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

اصغر محمودآبادی (اهر ـ ۱۳۴۵) از معلّمان محقق شهرستان اهر است و کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی. وی از سال ۶۷ تاکنون در مراکز تربیت معلّم دبیرستان‌ها و دانشگاه پیام نور اهر مشغول به تدریس است. از وی مقالات زیادی در نشریات محلی و کشوری چاپ شده است. آخرین کتاب او به نام «پژوهش و نگارش» در سال ۱۳۸۴ چاپ شده است. این کتاب به‌عنوان درسی اختیاری برای «مهارت‌های مطالعه یا آیین مطالعه و پژوهش»، که از دروس پرورشی است، معرفی شده است.

محمدرضا رهبریان دبیر زبان و ادبیات فارسی دبیرستان‌های اسلام‌شهر است که شش سال سابقه تدریس دارد.
جز مقاله نگاری برای مجلات رشد، شعر هم می گوید و در قالب‌های نو می‌سراید. از اوست:

سکّه‌ی عشق	انتظار
دیگر هیچ سکّه‌ای را	در جاده‌های انتظار
به نام عشق	آن‌قدر چشم به راه تو ماندم
نمی‌زنم	و چشم‌های منتظر را
و دیگر هیچ باجه‌ای را	به هر سو چراندم
اِشغال نمی‌کنم	که علف‌های هرز
	تا زانوان قد کشیدند

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط

۱ـ واریز مبلغ ۲۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شمارهٔ ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه سه راه آزمایش (سرنه 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).

آزمایشگاه ریاضی • آموزش زبان و ادب فارسی • آموزش زبان • آموزش جغرافیا • آموزش شیمی • آموزش زیست‌شناسی • زمین‌شناسی

آموزش هنر • برگ • خط و خطوط • فیزیک • آموزش تاریخ • آموزش صنایع دستی • برگ • آموزش ...

نشریات رشد

◆ راهی مطمئن بسوی تقویت بنیه‌ی علمی دانش آموزان و معلمان ◆

از کجا بخریم؟

مژده به همکاران محترم آموزش و پرورش، دانشجویان و دانش‌آموزان عزیز که تمایل به دریافت محصولات دفتر انتشارات کمک آموزشی (نشریات رشد عمومی و تخصصی و کتاب‌های رشد) را دارند.

از این تاریخ، غیر از سازمان آموزش و پرورش استان‌ها، اداره آموزش و پرورش شهرستان‌ها و مناطق، نمایشگاه دائمی نشریات رشد واقع در فروشگاه مرکزی انتشارات مدرسه در تهران مجلات رشد را به طور مستقیم عرضه می‌کنند.

تهران، خیابان کریم‌خان، ابتدای ایرانشهر شمالی، ساختمان شماره چهار آموزش و پرورش، کتاب فروشی انتشارات مدرسه تلفن: ۸۸۸۲۲۶۶۸ امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶