وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی
دفتر انتشارات کمک آموزشی
۹۱
www.roshdmag.ir
ISSN:1606-9218
دوره‌ی بیست‌وسوم/شماره‌ی ۱/پاییز ۸۸
بها: ۴۵۰۰ ریال

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

فصلنامه‌ی آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی

هنجارگریزی در تشبیه ظرفیت افعال در کلاس نقاشی
زبان‌کاوی هفت پیکر نظامی
جایگاه طنز در تاریخ بیهقی
شاهنامه

شرایط پذیرش مقاله

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

۱. مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشدو به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هریک از مواد آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی باشد.(طبق اهداف)

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

۳. نثر مقاله به فارسی روان، ساده و سالم باشد و به دور از هرگونه تکلف و تصنع یا سره‌نویسی افراطی، به فارسی معیار نوشته شودو در انتخاب واژه‌های علمی و فنی دقت شود.

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

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

٦.معرفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.

۷.هیئت تحریریه در رد، قبول،ویرایش فنی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.

۸.آرای مندرج در مقاله‌ها، مبین نظر دفتر انتشارات کمک آموزشی و هیئت تحریریه نیست و مسئولیت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.

۹.مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.

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

۱۱.مقالات نباید در هیچ‌یک از نشریات چاپ شده باشد.

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

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

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

۱۵. قاله روی کاغذ (یک رو) در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۱۵ صفحه‌ی A٤ ۲٤ سطری بیش‌تر باشد.

ساختار مقاله

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

چکیده:

حداکثر ده‌سطر ،شامل مسئله‌ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه‌ها

مقدمه:

شامل طرح موضوع یا مسئله‌ی تحقیق، ضرورت و پیشینه‌ی تحقیق

نمونه‌ها و شکل‌ها:

[illegible] از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جای آن‌ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول‌ها باید روشن و آشکار باشد و شماره‌گذاری جدول‌ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می‌آید.

شیوه‌ی ارجاع

در پایان مقاله ، الگوی زیر باید اعمال شود.

کتاب:

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

مجلات:

نام خانوادگی، نام نویسنده، عنوان مقاله، نام نشریه، دوره‌ی مجله، شماره‌ی مجله.

از مجموعه‌ها:

نام‌خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام مجموعه یاکتاب، نام و نام خانوادگی تدوین‌کننده‌ی مجموعه.

محل نشر:

ناشر، تاریخ نشر، شماره‌ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله

پایگاه‌های وب:

نام‌خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، عنوان موضوع، نام و نشانی پایگاه اینترنتی با قلم ایتالیک ، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه.

ارجاعات:

تمام ارجاعات باید رد داخل متن دقیقاً به این صورت‌بیاید.نام‌خانوادگی نویسنده،سال‌انتشار،شماره‌صفحه: زرین‌کوب،۱۳۷۵:۱٤)

پی‌نوشت:

در پای صفحات مقاله هیچ‌گونه توضیحی نوشته نمی‌شود و هرگونه توضیحی با شماره به‌پی‌نوشت که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می‌آید منتقل می‌گردد

اهداف کلی مجله

۱.ایجاد زمینه‌ی مناسب برای تقویت مهارت‌ها و صلاحیت‌های حرفه‌ای معلمان.

۲.کمک به ارتقای دانش‌معلمان در زمینه‌ی اصول و مبانی آموزش و پرورش.

۳.معرفی راهبردها،رویکردها و روش‌های آموزش زبان و ادب فارسی

٤.کمک به ارتقای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب‌های درسی

۵. ایجاد زمینه‌ی مناسب برای هم‌اندیشی و تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه‌ریزان درسی، برای بهبود یا رفع تنگناهای آموزشی

٦. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی، با تاکید بر محتوای کتاب‌های درسی

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

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

۹.آشنا کردن معلمان با مباحث ادبی، بلاغی و تاریخی به منظور دانش‌افزایی و تقویت دیدگاه‌های ارزشی، آموزشی

۱۰.افزایش آگاهی‌های معلمان درباره‌ی رشته‌های علمی،آموزشی زبان و ادب فارسی در ایران وجهان

۱۱.آشنا ساختن معلمان با مهم‌ترین مسائل و سؤالات موجود درحوزه‌ی علمی آموزشی.

بسم الله الرحمن الرحیم

فارسی ۹۱

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی

رشد آموزش زبان و ادب فارسی
فصلنامه‌ی آموزشی، تحلیلی و اطلاع‌رسانی

www.roshdmag.ir
ISSN:1606-9218

دوره‌ی بیست و سوم/ شماره‌ی ۱/ پاییز ۱۳۸۸
شمارگان: ۱۵۰۰۰ نسخه

مدیر مسئول:
محمد ناصری

سردبیر:
دکتر محمدرضا سنگری

مدیر داخلی:
دکتر حسن ذوالفقاری

ویراستار:
دکتر حسین داوودی

هیئت تحریریه:
دکتر علی محمد حق‌شناس
دکتر تقی وحیدیان کامیار
دکتر حسین داوودی
دکتر سید بهنام علوی‌مقدم
دکتر فریدون اکبری شلدره‌ای
غلامرضا عمرانی
دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

طراح گرافیک:
سعید صادقی

تصویرگران:
صفحات داخلی: حسن نوزادیان
تصویرگری جلد: حسین صافی

خوشنویس:
مصطفی اصل روستا

پیام‌گیر نشریات رشد:
۸۸۳۰۱۴۸۲-۰۲۱

مدیر مسئول: ۱۰۲

دفتر مجله: ۱۱۳

امور مشترکین: ۱۱۴

نشانی دفتر مجله:
تهران، ایرانشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵

تلفن امور مشترکین:
۷۷۳۳۶۶۵۶-۷۷۳۳۵۱۱۰-۰۲۱

تلفن دفتر مجله:
۸۸۸۳۱۱۶۱-۰۲۱، داخلی ۳۷۴

چاپ:
شرکت افست (سهامی عام)

ادبیات کهن

مقاله ۲ — دکتر علی گراوند/ دکتر علی حیدری
شاهنامه ۳ — ذبیح‌الله کاظمی اطهر
بهقی ۷ — عباس رحیم بختیاری
بافت پیکر ۱۱ — شیما ملکیان
تصویر شاعران در آینه‌ی شعر ۱۳ — امیرحسین مدنی
ابن‌الوقت ۱۶ — علیرضا عبداللهی کچوسنگی
حمله حیدری ۱۸ — بهرام رضایی ویشه سرایی
زاغ ۲۱

ادبیات معاصر

هوت ۲۴ — دکتر ابراهیم حیدری
دیدن ۲۸ — رضا ریوندی
سلام ۳۰ — احمد دهقان
نگاه ۳۲۰ — رضا کریمی لاریمی
چرند و پرند ۳۴ — رسول کردی

بلاغت

بررسی تطبیقی ۳۷ — دکتر نجمه نظری
مناظره ۴۲ — مرتضی شوشتری
ردیف ۴۵ — اسماعیل نساجی‌زواره
تلمیح ۴۸ — محمد آقاجانپور

زبان فارسی

ظرف افعال ۵۰ — نگار رشید
صدها هزار ۵۲ — غلامرضا عمرانی
معرفی کتاب ۵۳
ادبیات ۵۴ — منصور غفاریان صرافیان
واژه‌سازی ۵۶ — سیاوش یوسف‌نژاد

ادبیات جهان

تبعید ۵۷ — امید ترکمندی
هوگو ۵۹ — مریم نیازی

روش تدریس

خلاقیت ۶۱ — معصومه محلوجی‌زاده

گزارش ۶۴

مقالک

از این شماره مقالات به دلیل تراکم و حجم زیاد و کمی صفحات و نوبت‌های طولانی چاپ، با تلخیص چاپ می‌شود. از نویسندگان فرهیخته‌ی مجله که مقالات آنان با تلخیص به چاپ می‌رسد، پوزش می‌خواهیم.

امروزه کوتاهه‌گویی، کوتاهه‌سرایی و کوتاهه‌نگاری به رسمی ناگزیر بدل می‌شود. فرصت اندک، حوصله‌ی اندک، انبوهی اطلاعات حتی گاه فضاهای اندک- مانند صفحه‌ی تلفن همراه- به این ناچاری گریزناپذیر دامن می‌زنند.

البته هنری است اندک‌گویی و حذف اضافه‌ها و گزافه‌ها و «اصل مطلب» را گفتن و هنرمندانه‌تر آن‌که این کم‌گویی، ایجاز مخل نیافریند و دو برابر زمان از خواننده نگیرد تا با عبور از مازهای رازناک، به کشف منظور گوینده و نویسنده نائل شود.

مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی از این قاعده مستثنی نیست. حجم فراوان مقالات و مقالات پرحجم، کار را بر مجله سخت و سنگین کرده است و ناگزیر با ویرایشی سختگیرانه و کاهنده، حجم مقالات را چنان می‌کنیم که گاه شکوه‌ها و گله‌های دوستان را برمی‌انگیزد. اما راه گریز و پرهیز بسته نیست. می‌توان پیش از آن‌که مقاله به تیغ جراحی ویراستار سپرده شود یا به چند بخش تقسیم شود علاج واقعه قبل از وقوع کرد و به شیوه‌های پیشنهادی که در پی می‌آید خیال و حال همگان را راحت کرد و استراحت داد.

۱. مقالات را با کاهش شاهد مثال‌ها- مقاله‌هایی که مستند به مثال‌های فراوان است- به گونه‌ای سامان داد که مقصود و غرض برآورده شود و نیازمند تعدیل بعدی نباشد.

۲. از ارسال مقالات پایان‌نامه‌ای- بُرش قسمتی از پایان‌نامه- پرهیز شود. این مقالات گاه فاقد آغاز و انجام بایسته‌اند و هیئتی «ابتر» دارند. کِش‌دادن‌ها و بَسط موضوع که سنت متداول برخی پایان‌نامه‌هاست، ما را وامی‌دارد که این‌گونه مقالات را «نادیده» بگیریم یا به‌گونه‌ای سامان دهیم که احیاناً خوشایند صاحب اثر نباشد.

۳. اگر اصل موضوع را با پیش اندیشیدن، طراحی هوشمندانه و زیرکانه و بهره‌گیری از هنر نویسندگی که خوشبختانه دوستان فرهیخته و یاران کارآزموده خوب می‌دانند و می‌توانند، عرضه کنیم بسیاری مقالات در همان حد چند صفحه‌ی حروف‌چینی‌شده یا حداکثر ده صفحه‌ی دست‌نویس متوسط، قابل عرضه هستند.

٤. ارسال مقالات از راه نامه‌های الکترونیکی کار را سهل و ساده خواهد کرد یک‌بار دیگر نشانی پست الکترونیکی مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی تقدیم می‌شود: farsi @ roshdmag.ir و صندوق پستی الکترونیکی: roshdmag.ir

در عصر ترانک (شعر کوتاه) و داستانک، چشم به‌راه مقالک‌های شایسته و بایسته هستیم.

شاهنامه

تولد و پرورش شاهان

چکیده

در این مقاله، به استناد ابیات شاهنامه، تولد و پرورش شاهان دوره‌ی اساطیری و دوره‌ی تاریخی ـ و به تفصیل یک نفر از هر دوره ـ ، از نظر کیفیت (خشونت، عطوفت...)، حمایت نیروهای ماورائی و...، مقایسه‌ی تطبیقی شده است.

کلیدواژه‌ها

تولد، پرورش، شاهان اسطوره‌ای، شاهان تاریخی، نیروهای ماورائی

دکتر علی حیدری
استادیار دانشگاه لرستان

دکتر علی گراوند
استادیار دانشگاه ایلام

مقدمه

شاهنامه‌ی فردوسی را از جهات گوناگون تقسیم‌بندی کرده‌اند. یکی از مشهورترین آن‌ها، تقسیم‌بندی شاهنامه به دو بخش اساطیری و تاریخی است (بعضی، از جمله دکتر صفا، به بخش حماسی نیز معتقدند) بین بخش اساطیری و تاریخی (بعد از پادشاهی کیخسرو تا برافکنی حکومت کیانیان) در بسیاری از موارد، مطالبی هست که بین دو بخش اساطیری و تاریخی شناور است. یعنی از طرفی خصایص دوران اساطیری را دارد و از طرفی با مسائل تاریخی مطابقت دارد.

تفاوت‌های بخش اساطیری و تاریخی فراوان‌اند و در یک مقاله گنجانده نمی‌شود. ما در این مقاله به صورت موردی فقط تولد و پرورش شاهان را در دو بخش اساطیری و تاریخی (از هر بخش یک نفر)، آن هم نه زندگی تمام شاهان را، با هم مقایسه می‌کنیم. در پایان نیز برای نمونه تولد و پرورش دارا (بخش شناور بین اسطوره و تاریخ) را بررسی می‌کنیم.

فریدون (بخش اساطیری)

ضحّاک شبی در ایوان شاهی خوابی هولناک می‌بیند که کسی بر گردن او پالهنگ انداخته است و او را کشان تا دماوند کوه می‌برد و... **(شاهنامه، به تصحیح حمیدیان، ج۱: ص۵۴)**

پس از تعبیر خواب ضحاک به وسیله‌ی موبدان و بیان این مطلب که شخصی به نام فریدون، که هنوز از مادر نزاده است، با گرز گاو سر تخت و تاج تو را بر باد خواهد داد، ضحاک سراسیمه به جست‌وجوی فریدون، به دنیا نیامده می‌افتد و می‌خواهد این فتنه را در نطفه خفه کند.

فریدون، برعکس شاهان دیگر (به‌ویژه شاهان دوران تاریخی) که برای تولدشان از سر خوش‌حالی لحظه‌شماری می‌کنند، برای پیدا کردن و کشتن و نابود کردنش به جست‌وجو می‌افتند. بدیُمنی دیگر فریدون قتل پدرش به وسیله‌ی ضحاک است، قبل از این‌که (فریدون) متولد شود. پس از تولد، مادرش فرانک او را به مرغزاری می‌برد و به نگهبان مرغزار می‌گوید که از پسرش پدروار مراقبت کند و او را با شیر گاو برمایه (که تقریباً هم‌نام با اسم یکی از برادران فریدون است و در حمله‌ی به ضحاک او را یاری می‌کند) پرورش دهد:

بدو گفت کین کودک شیرخوار — ز من روزگاری به زنهار دار

پدروارش از مادر اندر پذیر — وزین گاو نغزش بپرور به شیر **(همان، ۱: ۵۸)**

فریدون سه‌سال از شیر گاو تغذیه می‌کند، اما از بخت بد او جریان به گوش ضحاک می‌رسد و فرانک بلافاصله از طرف نیرویی ماورائی قضیه را درمی‌یابد:

دوان مادر آمد سوی مرغزار *چنین گفت با مرد زنهار دار*
که اندیشه‌ای در دلم ایزدی *فراز آمدست از ره بخردی*
(همان، ۳: ۵۹)

سپس به پیش نگهبان می‌رود و پسر را می‌گیرد به پیش مردی دینی در کوه می‌برد و می‌گوید:

تو را بود باید نگهبان او *پدروار لرزنده بر جان او*
پذیرفت فرزند او نیک‌مرد *نیاورد هرگز بدو باد سرد*
(همان، ۱: ۵۹)

پرورش و تزکیه‌ی نفس در کوه نه فقط در اساطیر ایران و دنیا نمونه‌های فراوانی دارد، بلکه در ادیان نیز قابل توجه است (از جمله تجلی خداوند بر موسی در کوه طور و ابلاغ رسالت و وحی بر پیامبر اسلام(ص) در غار حرا).

ضحاک پس از دست‌یابی بر دایه‌ی فریدون او را می‌کشد و فریدون پس از شانزده سال، از کوه به پیش مادر می‌آید و سراغ پدر را از او می‌گیرد. هنگامی‌که حقیقت را از زبان مادر می‌شنود، می‌گوید:

چنان داد پاسخ به مادر که شیر *نگردد مگر ز آزمایش دلیر*
بپویم به فرمان یزدان پاک *بر آرم ز ایوان ضحاک خاک*
(۱: ۶۱)

ضحاک،باآن که او را ندیده از هیبت او ترسناک است:

به سال اندک است و به دانش بزرگ *گوی گو نژادی دلیر و سترگ*
(۱: ۶۱)

هرچند در دوران تاریخی جنبه‌های پهلوانی شاهان کم‌رنگ می‌شود اما در بسیاری ازموارد شاهان از طریق شجاعت و زور است که فرزندان خود را در بین کودکان شبیه به او تشخیص می‌دهند

و همین ترس از فریدون است که او را به نوشتن محضر وادار می‌کند. هنگام حمله به ضحاک نیز رفتار او فرا انسانی و خارق‌العاده است. وقتی کشتی‌بان او و یارانش را از اروندرود نمی‌گذراند خود با اسب گلرنگ از رود می‌گذرد (کیخسرو نیز با اسب بهزاد شبرنگ همراه گیو و مادر با کمک فر ایزدی از جیحون می‌گذرد)، به برادران می‌گوید به کارگاه آهنگری بروند و گرزی چون سر گاومیش از آهن برای او بسازند (نماد گاو و آهن در داستان فریدون بنیادی اسطوره‌ای دارد، نک‌کزازی، ۱۳۸۰: ۲۲):

نگاری نگارید بر خاک پیش *همایدون به سان سر گاومیش* **(۱: ۶۷)**

سرانجام بر ضحاک چیره می‌شود. از دیگر امتیازات فریدون یاری‌رسانی سروش است به او، که یک‌بار مادرش قبل از دست‌یابی ضحاک به او، متوجه شد و او را از مرغزار به کوه برد و بار دیگر «این سروش است که در کشتن شاه فریدون با ضحاک راهنمای کنش‌های اوست و نیروئی پنهانی به او می‌بخشد که برای پیروزی او بر جادویی هماوردش ضروری است» **(کورجی جویاجی، ۱۳۷۱: ۱۶)** و هم‌چنین «سروش است که پیروزی کیخسرو را در گشودن دژ بهمن- پایگاه جاودان- قطعی و استوار می‌کند» **(همان:۱۶)**.

به گفته‌ی عبادیان، فریدون در شاهنامه زندگی پرفراز و نشیبی دارد. نیش و نوشی که او تجربه می‌کند او را از جهاتی به شخصیت‌های معروف ادبیات جهان، هم‌چون شاه‌لیر شکسپیر و تا اندازه‌ی به اودیپیوس ادب یونان همانند می‌کند **(عبادیان، ۱۳۷۲: ۲۰۳)**. معمولاً شخصیت‌های بزرگ ادبیات جهانی، به‌ویژه پهلوانان، دارای تولد و زندگانی خارق‌العاده‌ای‌اند، به‌طوری که می‌توان گفت شاهان شاهنامه به گونه‌ای شاه‌پهلوان هستند. برای مثال در کتاب **زندگی و مرگ پهلوانان** فریدون، که در شاهی او شک نیست، در ردیف پهلوانان آمده است **(اسلامی ندوشن، ۱۳۷۶: ۱۴۹)**.عبادیان نیز او را پادشاه و پهلوان می‌داند **(عبادیان، همان: ۲۰۲)**. صفا در این مورد می‌نویسد: «شاهان و شاهزادگان ایرانی هم به تمام معنی صاحب خصائل و صفات پهلوانی ایرانیان‌اند» **(صفا، ۱۳۶۹: ۲۳۷)**. کزازی هم او را یک‌سر پهلوان دانسته است تا شاه **(کزازی: همان: ۱۹)**.

هرچند در دوران تاریخی جنبه‌های پهلوانی شاهان کم‌رنگ می‌شود اما در بسیاری ازموارد شاهان از طریق شجاعت و زور است که فرزندان خود را در بین کودکان شبیه به او تشخیص می‌دهند. الگا دیوید سن هنگام مقایسه‌ی سه پهلوان (استار کارد از نورس، شیشوپالا از هند و هرکول در یونان) به مشترکاتی که اشاره می‌کند در حقیقت همان مواردی است که ما به وضوح در فریدون می‌بینیم؛ از جمله تولدی غیرعادی، تجربه کردن دخالتی ملکوتی، انجام اعمال خارق‌العاده و... **(دیوید سن، ۱۳۷۸: ۱۱۷)**.چنین تولد و پرورشی ماورائی، از فریدون شخصیتی ممتاز ساخته به‌طوری که یکی از معدود شاهان و شخصیت‌های شاهنامه محسوب می‌شود که عاری از هر گونه خطا و لغزشی است «فریدون در شاهنامه بری از کم‌بود و خطاست» **(عبادیان، همان: ۲۰۳)**.

شاپور ذوالاکتاف (بخش تاریخی)

زمانی که اورمزد نرسی می‌میرد پسری از او بر جای نمی‌ماند، اما زن او حامله است **(۷: ۲۱۷)** و همه‌ی درباریان مشتاقانه منتظر زادن پسری هستند تا به محض به دنیا آمدن، بر اسب زین‌کرده‌ی شاهی سوار شود (دقیقاً برعکس فریدون و کیخسرو که می‌خواهند حتی قبل از تولد آن‌ها را بکشند). پس از تولد، او را در پارچه‌ی حریر می‌پیچند و تاج شاهی بر سرش می‌نهند و بر تخت سلطنتش می‌گذارند:

چهل روز بگذشت بر خوب چهر *یکی کودک آمد چو تابنده مهر*
ورا موبدش نام شاپور کرد *بر آن شادمانی یکی سور کرد...*
برفتند گردان زرین‌کمر *بیاویختند از برش تاج زر*

در دوران اساطیری وجود نیروهای ماورائی (سروش و نداهای ایزدی) ملموس است اما از این نیروها در دوران تاریخی خبری نیست

چو آن خرد را سیر دادند شیر — نوشتند پس در میان حریر
چهل روزه را زیر آن تاج زر — نهادند بر تخت فرخ پدر
(۷: ۲۱۸)

شاپور پس از پیروزی‌های نسبی و کشتن طاهر عرب و یافتن لقب ذوالاکتاف، بدون دلیل در جامه‌ی بازرگانان به سوی روم می‌رود و بر قیصر وارد می‌شود (برعکس رستم که برای رهائی بیژن و اسفندیار برای آزادی خواهران، لباس بازرگانان می‌پوشند. در حقیقت رستم و اسفندیار برای اهداف والایی به سرزمین بیگانگان سفر می‌کنند و اگر در این راه جان خود را هم ببازند شایسته‌ی تحسین‌اند)، وقتی درمی‌یابند که او شاپور است به دستور قیصر اسیرش می‌کنند و در پوست خرش می‌دوزند، گویی به قول فردوسی پوست خر را بر تخت پادشاهی ترجیح می‌دهد:

بر مست شمعی همی سوختند — به زاریش در چرم خر دوختند
همی گفت هرکس که این شوربخت — همی پوست خر جُست و بگذاشت تخت
(۷: ۲۲۹)

شاپور با این کار ایران را دچار جنگی ناخواسته می‌کند و خون بسیاری از سران و بی‌گناهان ریخته می‌شود. زیرا قیصر می‌داند که شاه ایران در دست او اسیر است و سرزمین ایران از شاه تهی است و به این دلیل بر ایران حمله می‌کند (۷: ۲۲۹).

سرانجام با استمداد از کنیزی ایرانی‌نژاد (مقایسه شود با کمک کردن سروش به فریدون و کیخسرو) که هر روز برای او قدری شیر می‌آورد و شاپور پوست خر را با آن آغشته می‌کند، رهایی می‌یابد (فریدون و کیخسرو برای به‌دست آوردن چیز مهمی از سروش کمک می‌گیرند، اما شاپور برای بازیافتن موقعیت خود، که به بدترین شیوه در معرض خطر است، از کنیزی کمک می‌گیرد). اگرچه بعداً شاپور با جمع‌کردن قوای متفرق‌شده‌ی خویش قیصر و سرداران او را اسیر می‌کند، اما سفر بی‌دلیل او به روم، کشور و خود او را در معرض نابودی قرار می‌دهد.

• • •

در پایان بد نیست از این جهت به زندگی دارا پسر هما، که از نظر ما تلفیقی از تاریخ و اسطوره است، نگاه بیندازیم تا ببینیم چه مشترکاتی بین تاریخ و اسطوره دارد:

مادرش قبل از تولد، برای این‌که تخت شاهی را از دست ندهد، مانند فریدون و کیخسرو نقشه‌ی قتل او را می‌کشد و مانند کیخسرو و فریدون در نهان متولد می‌شود. از طرف دیگر، مهر مادری‌اش مانند دوران تاریخی حکم می‌کند تا از او به نوعی محافظت کند و فقط کاری کند که به تخت شاهی نرسد. لذا دایه‌ای خوب برای او برمی‌گزیند:

بیاورد آزاده تن دایه را — یکی پاک و پرشرم و پرمایه را (۶: ۳۵۵)

وقتی هشت‌ماهه می‌شود (مانند فریدون و کیخسرو سفر دوم او آغاز می‌شود) او را از دایه می‌گیرد و در آب می‌اندازد تا دور از چشم او نابود شود یا به حیات خود ادامه دهد. اما هم‌زمان، مانند دوران تاریخی موقعیت دربار و وضع اقتصادی هما ایجاب می‌کند که صندوق او را چنین آماده کند: (۶: ۳۵۶)

بفرمود دُروگری پاک‌مغز — یکی تخته جست از در کار نغز
یکی خرد صندوق از چوب خشک — بکردند و بر زد بر او قیر و مشک
درون نرم کرده به دیبای روم — بر اندوده بیرون او مشک و موم
به زیر اندرش بستر خواب کرد — میانش پر از دُر خوشاب کرد
بسی زر سرخ اندرو ریخته — عقیق و زبرجد برآمیخته
ببستند بس گوهر شاهوار — به بازوی آن کودک شیرخوار
نهادش به صندوق در نرم نرم — به چینی پرندش بپوشید گرم
سر تنگ تابوت کردند خشک — به دبق و به عنبر به قیر و به مشک

اعمالی را که هما در حق فرزند انجام می‌دهد جزءبه‌جزء زیباست. اما در مجموع از این‌که می‌خواهد فرزند را در دهان آب رها کند، سنگ‌دلی و خشونتی نهفته است که دور از شأن یک زن تاریخی است. دارا در پیش یک خانواده‌ی گازر با ناز بزرگ می‌شود اما نه نازی که در خور یک شاهزاده است (مانند پرورش فریدون و کیخسرو نه بهرام گور) او به حکم خُلق و خوی ارثی از گازر می‌خواهد او را به فرهنگستان ببرد تا فرّ و هنگ بیاموزد. گازر او را فحش و ناسزا می‌دهد اما به هر روی برخلاف فریدون و... به فرهنگیان سپرده می‌شود:

بدو مرد گازر بسی برشمرد — از آن پس به فرهنگیانش سپرد (۶: ۳۵۹)

گازر از او می‌خواهد که گازری بیاموزد و از این‌که او به این کار تن درنمی‌دهد ناراحت می‌شود:

چو داراب زآن پیشه بگریختی — همی گازر از دیده خون ریختی(۶: ۳۵۹)

دارا مانند فریدون و کیخسرو به حکم غریزه تیر و کمانی می‌سازد:

به جایش دیدی کمانی به دست — به آیین گشاده بر و بسته شست
(۶: ۳۵۹)

وقتی در زیرطاقی که رو به ویرانی دارد و مانند گدایان خوابیده است، سروشی با ندایی که می‌زند هم‌زمان دو کار نیک در حق او ادا می‌کند: اول این‌که به دیوار هشدار می‌دهد تا فرو نیاید (پس از بیدار شدن دارا و دور شدن او، بلافاصله دیوار فرو می‌ریزد)، دوم به کسانی که در آن نزدیکی‌اند می‌فهماند که او شاهزاده و شاه آینده‌ی ایران است:

که ای طاق آزرده هشیار باش — بر این شاه ایران نگه‌دار باش
نبودش یکی خیمه و یار و جفت — بیامد به زیر تو اندر بخفت
(۶: ۳۶۳)

هم‌چنان که سروش به فریدون و کیخسرو کمک می‌کند این‌بار به شیوه‌ای دیگر دارا را کمک می‌کند. در حالی که هیچ‌کدام از پادشاهان دوره‌ی تاریخی مورد بحث ما به این وضوح از ناحیه‌ی سروش کمک نمی‌شوند.

دوره‌ی پیست‌و شماره‌ی پاییز فارس

نتیجه‌گیری

از مطالب گفته شده می‌توان نتیجه گرفت:

۱. در دوران اساطیری تولد و پرورش شاهان با خشونت توأم است و در دوره‌ی تاریخی با عطوفت و مهربانی توأم.

۲. در دوران اساطیری وجود نیروهای ماورائی (سروش و نداهای ایزدی) ملموس است اما از این نیروها در دوران تاریخی خبری نیست.

۳. در دوران اساطیری شاخ و برگ‌های فراوانی وجود دارد، اما در دوران تاریخی چنین نیست.

٤. اعمال شاهان اساطیری از شاهان تاریخی خارق‌العاده‌تر است.

۵. شاهان اساطیری بیش‌تر اعمال پهلوانان را می‌آموزند ولی شاهان تاریخی بیش‌تر مسائل اخلاقی و علمی می‌آموزند.

٦. پادشاهان اساطیری عاری از خطاهای عمدی و سهوی‌اند، اما پادشاهان تاریخی عمداً و سهواً دچار خطاهای بزرگ و کوچک می‌شوند.

۷. تولد و پرورش شاهان در دوران اساطیری شباهت بیش‌تری به پهلوانان دارد.

منابع و مآخذ

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان، نشر آثار، چ ۷، تهران، ۱۳۷۶ • ۲. حریری، ناصر، فردوسی، زن و تراژدی، کتابسرای بابل، چ ۲، تهران، ۱۳۶۹ • ۳. حمیدیان، سعید، درآمدی بر هنر و اندیشه‌ی فردوسی، نشر مرکز، چ ۱، تهران، ۱۳۷۲ • ۴. دیوید سن، الگا، شاعر و پهلوانان در شاهنامه، ترجمه‌ی فرهاد عطایی،نشر تاریخ ایران، چ ۱، تهران، ۱۳۷۸ • ۵. شمیسا، سیروس، فرهنگ تلمیحات، انتشارات امیرکبیر، چ ۲، تهران، ۱۳۶۹ • ۶. صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران،انتشارات امیرکبیر، چ ۵، تهران، ۱۳۶۹ • ۷. عبادیان، محمود، فردوسی و سنت و نوآوری در حماسه‌سرایی، انتشارات گهر، چ ۱، الیگودرز، ۱۳۶۹ • ۸. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، نشر قطره، چ ۲، تهران، ۱۳۷۲ • ۹. کزازی، میرجلال‌الدین، مازهای راز، انتشارات نشر مرکز، چ ۲، تهران، ۱۳۸۰ • ۱۰. کورجی جویاجی، جهانگیر، پژوهش‌هایی در شاهنامه، گزارش و ویرایش تحلیل دوستخواه، نشر زنده‌رود، چ ۱، تهران، ۱۳۷۱

مقدمه:

بی‌شک سیاست، حکومت و مملکت‌داری برای تثبیت، اقتدار و توسعه نیاز مبرمی به لوازم و اصولی دارد تا حاکمان و فرمانروایان با اعتماد به نفس کامل و اقتدار به اتخاذ تصمیم بپردازند و این لوازم و امکانات مادی و معنوی، انسانی و غیر انسانی وابستگی اجتناب‌ناپذیری به «دانایی» دارد. زیرا داشتن دانش و خرد و اطلاعات لازم، اصل و اساس مستحکم «توانایی» است و تا زمانی که «توانایی بر اصولی غیر از دانایی بنا نهاده شود ضعف و از هم گسیختگی آن دیر یا زود روی خواهد داد»(بوزان، ۱۳۷۷: ٦).

یکی از مهم‌ترین شاخص‌ها و معیارهایی که به تحقق «دانایی» و به تبع آن «توانایی» کمک شایان توجهی می‌نماید «کسب اطلاعات» است و یکی از راه‌های کسب اخبار و اطلاعات لازم در حوزه‌ی حکومت و سیاست «جاسوس‌گماری و خفیه‌نگاری» است، که در این مقاله سعی شده این موضوع در «تاریخ بیهقی» و در حکومت غزنویان مورد بررسی و بازکاوی قرار گیرد تا علل و انگیزه‌ها و پیامدهای جاسوسی و نحوه‌ی به دست آوردن اخبار لازم برای حاکمیت و کیفیت ارسال اخبار محرمانه مشخص گردد.

«از قدیم الایام حاکمان و فرمانروایان کوچک و بزرگ با اهداف و اغراض متفاوتی سعی کرده‌اند تا از وضعیت داخلی و خارجی قلمرو حکومت خود و از احوال و افکار و عقاید افراد خودی و غیرخودی مطلع گردند» (بهشتی، اخلاق اطلاعاتی: ۲۰).

داشتن اطلاعات لازم به حاکمان قدرت تصمیم‌گیری، تصمیم‌سازی، قدرت برخورد و کنترل بحران، توان پیش‌گیری از حوادث غیرمنتظره و پیشی گرفتن بر رقبا می‌دهد تا با جرئت و شجاعت لازم و با اعتماد به نفس کافی به سوی اهداف مورد نظر خود حرکت کنند.

در واقع، جاسوسی ریشه در دوران باستان دارد، به عبارت دیگر، آغاز جاسوسی با پیدایش زندگی اجتماعی انسان‌ها هم‌زمان بوده است، به طوری که حتی در دوران فنیقی‌ها، یونانی‌ها و رومی‌ها جاسوسی مرسوم بوده است. «چهار قرن پیش از میلاد مسیح «سان زو» نظریه‌پرداز نظامی چین در نوشته‌ای بر اهمیت جاسوسی در تحکیم پایه‌های قدرت تأکید کرده بود.» (کلاریج، ۱۳۷۸: ۲۸).

تجسس در احوال دشمن در بین همه‌ی اقوام وملل مرسوم بوده و در بین مسلمین هم با عنایت به توجه ویژه‌ی حضرت رسول اکرم (ص) به کسب اخبار لازم از وضعیت دشمنان خود و حضرت علی (ع) در کنترل نامحسوس کارگزاران خود اهمیت زیادی داشته است.

طبیعتاً در دوران حکومت غزنویان هم «جاسوس گماری» یکی از سیاست‌های مهم حکومت بوده است، که «بیهقی با کنجکاوی و پشتکار لازم در فراهم آوردن آن اطلاعات و... می‌کوشیده است و با نقد و بررسی و اظهارنظر درباره‌ی صحت و سقم آن مطالب آن‌ها را در تاریخ بیهقی ذکر نموده است»

(یوسفی، ۱۳۷٦: ۱۳).

داشتن اطلاعات لازم و اخبار ضروری از جریانات پیرامونی در عالم پیچیده‌ی سیاست از اصلی‌ترین عوامل پایداری شخص و مقدمه‌ی توفیقات و ارتقای اوست. مسعود غزنوی با درک درست این مقوله‌ی مهم در زمان پدرش سلطان محمود غزنوی به مرد قدرتمند نامرئی تبدیل شده بود و اطلاع از وضعیت دشمنان و دوستان و موافقان و مخالفانش این امکان را به او داده بود تا به راحتی از سلطان محمود افسانه‌ای حق‌السکوت بگیرد و در مواقع متعددی او را به قبول واقعیات تلخناک موجود در حکومت خود و به عقب‌نشینی ناخواسته وادار نماید و بعد از تفویض حکومت به

جاسوسی و خفیه‌نگاری در تاریخ بیهقی

چکیده

یکی از راه‌های کسب اخبار و اطلاعات لازم در حوزه‌ی حکومت و سیاست «جاسوس گماری و خفیه‌نگاری» بوده است. در این مقاله سعی شده است این موضوع در تاریخ بیهقی و در حکومت غزنویان مورد بررسی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها

جاسوسی، خفیه‌نگاری، تاریخ بیهقی، غزنویان، اشراف، انها

ذبیح‌الله کاظمی اطهر

برادرش «امیر محمد» هم آن‌چه «مسعود» را به پیروزی مطلق و به دست گرفتن قدرت و حکومت رساند جاسوسی و کسب اخبار بود.می‌توان موارد جاسوسی در آن دوره را به چند دسته تقسیم کرد:

الف: کسانی که از طرف مسعود در دربار سلطان محمود به نفع مسعود جاسوسی می‌کردند

از اقدامات استراتژیک و سنجیده‌ی سلطان مسعود در دوران ولی‌عهدی خود این بود که در بین خاصان پدرش محمود غزنوی افرادی را وامدار و وابسته‌ی خود کرده بود تا هر آن‌چه را که به مسعود مربوط می‌شود سریعاً و مخفیانه به او گزارش نمایند. مسعود از اصول و مبانی جاسوسی اطلاع کافی و وافی داشت، از جمله این‌که «جاسوس باید به هدف موردنظر دسترسی کامل داشته باشد و در کسب خبر دقت ویژه و در ارسال آن سرعت فوق‌العاده‌ای از خود نشان دهد.»(بهشتی، اخلاق اطلاعاتی، ص ٤٤).

لذا نزدیک‌ترین فرد به سلطان محمود و مطلع‌ترین فرد به احوال پدرش یعنی «نوشتگین» خادم را به عنوان جاسوس تعیین می‌کند تا نظرات و اقدامات و ... سلطان محمود را درباره‌ی مسعود جمع‌آوری نماید و در اسرع وقت برای او بفرستد. از جمله وقتی نوشتگین می‌شنود که سلطان محمود قصد دارد فردی را برای بازرسی از «الفیه خانه»ی مسعود بفرستد قبل از رفتن بازرس، نوشتگین «سواری از دیوسواران خویش نامزد کرد تا... به هرات رود نزدیک امیر مسعود سخت پوشیده و به خط خویش ملطّفه‌ای نوشت و این حال‌ها باز نمود»(تاریخ بیهقی، ١٣٢٤: ١٢٢)

و مسعود با توجه به اعتماد کامل به مخبر خود از یک طرف و اطمینان از صحت خبر از طرف دیگر، قبل از رسیدن بازرس پدرش، سریع و پیش‌گیرانه اقدام می‌کند، تا ضمن برطرف کردن سوءظن پدرش، از گوشمالی و تنبیه او، نیز رهایی یابد.

از پیامدها و نتایج اقدامات هوشمندانه مسعود غزنوی در جاسوس‌گماری در اماکن خاص دربار پدرش، این بود که از تمامی جریانات دربار و حتی از سرّی‌ترین آن‌ها اطلاع داشت و بعضی از آن اطلاعات برای او حیاتی و سرنوشت‌ساز بود. وقتی که سلطان محمود در ماه‌های پایانی حکومت خود به دلایل متعددی به اعیان دولت و مقدمان لشکر مُلطّفه‌های خرد نوشت که «فرزندم مسعود عاق است» (همان: ٢٧)

و امیرمحمد را به جانشینی خود برگزید، بونصر مشکان، که از گماشتگان مسعود در حساس‌ترین نقطه‌ی دربار بود، مقداری از همان ملطفه‌ها را مستنداً برای مسعود فرستاد و رکابدار هم، با رعایت اصول حفاظتی و امنیتی، آن‌ها را در نمد زین اسب و در موم می‌پیچد و بعد از هشت ماه به مسعود می‌رساند. نکته‌ی قابل توجه این‌که وقتی

مسعود ملطفه‌ها را می‌بیند و بعضی از آن‌ها را می‌خواند، به ناگاه می‌گوید که: «به من از بغلان نوشته بودند که مضمون این ملطفه‌ها چیست»(همان: ۲۷) و این یادآور این نکته فوق‌العاده مهم جاسوسی و امنیتی است و از اصول اساسی خبرگیری، که باید از منابع مختلف و از کانال‌های متفاوتی خبر را کسب کرد تا احتمال خطا و اشتباه و کذب در آن به حداقل برسد.مسعود با آن درایت ویژه‌ی خود و کیاست ذاتی، علاوه بر بونصر مشکان، خفیه‌نگاران دیگری هم در دیوان رسایل داشت تا به محض تنظیم گزارش‌های سرّی و قبل از ارسال آن‌ها، مضمون نامه‌ها را به مسعود گزارش می‌نمودند. زیرا در دنیای پیچیده و مرموز تجسس مخفیانه، هر چند ثقه و مورد اعتماد بودن جاسوس از اصول اساسی است، ولی «هادی عملیات» نباید چشم و گوش بسته و به گزاف و نامحدود، به عوامل پنهانی و خبررسانان خود اعتماد نماید و برای اطمینان کامل از کارهای آن‌ها بهترین راه گماردن افرادی کاملاً سرّی بر جاسوسان است که مسعود دقیقاً و عالمانه به این امر پرداخته است.

ب: کسانی که در دربار ترکمانان و در بین سپاهیان آنان به خبرگیری گمارده می‌شدند

مراقبت و تحت نظر گرفتن فعالیت‌ها و تحرکات نظامی و غیرنظامی دشمنان و بیگانگان و آگاهی یافتن از اسرار نظامی و پیمان‌ها و قراردادهای پنهانی همسایگان با یکدیگر و کسب خبر از توانایی‌های آن‌ها از مهم‌ترین عوامل تفوق و برتری بر دشمن است.

مسعود، علاوه بر بونصر مشکان، خفیه‌نگاران دیگری هم در دیوان رسایل داشت تا به محض تنظیم گزارش‌های سرّی و قبل از ارسال آن‌ها، مضمون نامه‌ها را به مسعود گزارش می‌نمودند

لذا سلطان محمود هم در میان همسایگان مخالف خود افرادی را تعیین کرده بود تا جریانات داخلی آن‌ها را به وی گزارش کنند. برای مثال، خان ترکستان با خوارزمشاه ابوالعباس مأمون هم‌گرایی و اتحاد نسبی بین خود به‌وجود آوردند، که موجب نگرانی سلطان محمود و تفرقه در دربار ایرانیان می‌شد و سلطان با هوشیاری کامل اوضاع را زیرنظر داشت. چون «این حال‌ها وی را معلوم می‌گشت که مُنهیان داشت بر همگان که انفاس می‌شمردند و باز می‌نمودند»(همان: ۶۷۴) و سلطان محمود ضمن برهم زدن اتحاد آنان، خان ترکستان را به عذرخواهی تلویحی وا می‌دارد و همبستگی قبلی را به قلمرو حاکمیت خود برمی‌گرداند.

توجه مسعود به اصول کلیدی در خبرگیری

از اصول کلیدی عملیات خبرگیری امکان دست‌یابی عامل مخفی به مرکزیت هدف است تا اخبار ارسالی او از درجه‌ی بالایی از صحت و دقت و اطمینان برخوردار باشد. زیرا «جاسوسی و به دست آوردن خبر ارتباط تنگاتنگی با مسئله‌ی امنیت ملی و حکومت دارد که باید برنامه‌ریزی لازم جهت ارزیابی و سنجش اوضاع داخلی و خارجی از طرق مختلف و با وسایل متعدد انجام پذیرد»(جی میجر، ۱۳۷۳: ۶).

مسعود هم دقیقاً این مورد را در نظر داشت. وقتی که در منطقه‌ی «باورد نسا» لشکریان طغرل شکست خوردند باز هم جاسوسانی در بین آن‌ها به مراقبت و کسب خبر مشغول بودند. در یکی از گزارش‌های آن‌ها آمده بود که: «ترکمانان به دست و پای بمرده بودند» (تاریخ بیهقی، ۱۳۲۴: ۶۰۴) و اگر سلطان به تعقیب آن‌ها بپردازد می‌تواند همه را دستگیر کند. زیرا «به علف سخت درمانده‌اند» و جالب این که سرّی‌ترین نقشه‌های نظامی و امنیتی آن‌ها را به دست می‌آورند. آن‌ها قصد داشتند بعد از گذشت زمستان، در بهار و بی‌بنه و به آسانی به جنگ سلطان برگردند. لذا این اخبار موثق امیر مسعود را به اتخاذ این تصمیم بسیار مهم نظامی وا می‌دارد که مدتی در منطقه مقام کند تا «بیم و فزع خصمان آن‌جا زیادت گردد» (همان: ۶۰۶).

«از طرفی چون شناسایی و ارزیابی توانایی دشمن برعهده‌ی سیستم اطلاع‌رسانی و تشکیلات جاسوسی است و آن‌ها نقش چشم هر حکومت و ملت را ایفا می‌کنند، لذا گزارش‌های دقیق، منظم و به موقع آن‌ها ضامن نجات یک ملت و بقای حکومت است» (ماکس پری، حکومت و جاسوسی، ص ۱۶).

در همان زمان جنگ طغرل و مسعود، مُنهیان از جزئی‌ترین وضعیت دشمن تا مسائل کلی را در اخبار خود گزارش می‌نمودند و تعداد شماره‌ی لشکریان و ادوات جنگی و ستوران و... را به مسعود اعلام می‌کردند. «بنه گسیل کردند با سواری دو هزار کودک تر و بد اسب تر و ...» (تاریخ بیهقی، ۱۳۲۴: ۶۱۹).

این اقدام حاکی از این است که جواسیس در آن دوره هم مثل امروز آموزش‌های لازم را کسب می‌کردند تا با آگاهی و دانش کافی به جمع‌آوری اخبار لازم بپردازند و این اخبار باعث تغییراتی در تصمیمات اردوگاه مسعود گردید و از شکست حتمی نجات یافتند.مسعود، در بحرانی‌ترین وضعیت هم، دست از جاسوسی برنمی‌داشت. حتی در زمان شکست از دشمن، وقتی که از ترکمانان در ناحیه‌ی غور، مفتضحانه شکست می‌خورد، جاسوسان او از هدف غایی دشمن با خبر می‌شوند که هدف نهایی تسخیر خراسان و به امیری رسیدن طغرل است و چون مسعود به محتوا و صحت اخبار اطمینان کامل داشت شدیداً هراسان می‌شود و برای پیش‌گیری از شایعه و ایجاد بحران داخلی دستور می‌دهد که «این ملطفه‌ها را پوشیده دارند، چنان‌که کس بر این واقف نگردد» (همان: ۶۲۷).

به طوری که بعد از چند روز مُفاد گزارش‌ها تحقق می‌یابد و خراسان تسخیر می‌شود و طغرل به امیری آن ناحیه می‌رسد.

چون همگان به ضرورت انکارناپذیر «کسب اطلاعات از دشمن»

اعتقاد راسخ دارند قطعاً دشمنان غزنویان هم به جاسوسی و خبرگیری از اردوگاه مسعود می‌پرداختند. بعد از عقد و عهد بین بغراخان و مسعود، بغراخان وضعیت کشوری و لشکری و روحیه‌ی درباریان و قشون را طی گزارشی تماماً برای طغرل و... (از خانان ترکستان) می‌فرستد و با تحلیل جامع و درستی به آنان خبر می‌دهد که غزنویان در ضعف و سستی هستند «پای افشارید هر چند مردم بباید، بخواهید تا بفرستم» (همان: ۵۲۸). ولی این جاسوس با ملطّفه‌های فوق‌العاده سرّی خود به دست مرزداران ایرانی دست‌گیر می‌شود و دستگاه غزنوی از مُفاد گزارش‌ها مطلع می‌گردند و فتنه و نقشه‌ای که در شرف انجام بود در نطفه خفه می‌شود.این مورد هم روی دیگر «سکه‌ی جاسوسی» است که به انحای مختلف باید از فعالیت‌های جاسوسی دشمنان جلوگیری کرد و با طرق پیچیده‌ی ضد جاسوسی باید «مأمور مخفی دشمن را شناخت و از مأموریت و حوزه‌ی کاری و عملیاتی وی مطلع شد و مأمور را به هر شکل ممکن (تهدید، تطمیع و...) از سر راه خود برداشت»(ابصار، شماره‌ی ۲۹: ۳۰).

ضرورت آشنایی هادی عملیات و منبع خبری

یکی از معیارهای مهم و از عوامل ایجاد اعتماد بین «هادی عملیات» و «منبع خبری» وجود آشنایی بین آن‌هاست و هر کس این مقوله را در نظر داشته باشد از تشویش و نگرانی محتوای اخبار رهایی می‌یابد و با اطمینان و قوت قلب زیادی اخبار را می‌پذیرد و درباره‌ی آن به اتخاذ تصمیم می‌پردازد.

سلطان محمود مودّب و معلم دوره‌ی کودکی خود را به نام «صینی»، که به ترکستان فرار کرده بود، به عنوان مُنهی و جاسوس خود در نزد «ایلک» از خانان ترکستان مأموریت داده بود تا همه‌ی کارها و سیاست‌های اجرایی و نظامی را به محمود گزارش کند، به طوری که به دلیل داشتن مهارت و پختگی در این امر، مدتی بعد شغل «اشراف» درگاه به او تفویض گردید و مسعود غزنوی هم چند وقتی او را در همان مسئولیت ابقا نمود.

به دست آوردن اطلاعات ضروری از دشمن، هر چند که در زمان جنگ و وضعیت بحرانی دارای اهمیت و حساسیت زیادی است، ولی در زمان عادی و غیر جنگی هم لازم است تا ضمن حفظ آمادگی لازم در تصمیم‌گیری‌های کلان کشور مورد استفاده قرار گیرد. مسعود غزنوی با عنایت به این مهم، بعد از شکست یا پیروزی در جنگی، تأثیرات منفی و مخرّب یا مثبت و افتخارآمیز را بر روحیه‌ی دشمن مورد مداقه قرار می‌داد و از عوامل اطلاعاتی خود می‌خواست تا دقیقاً بررسی نمایند و نتیجه را گزارش کنند. بعد از شکست از ترکمانان، منهیان او گزارش کردند که «ترکمانان که چندین آلت و نعمت و ستور و زر و سیم و سلاح و... به دست آن‌ها افتاد که در آن متحیر شدند و...»(تاریخ بیهقی، ۱۳۲٤: ٤۸۹)، که باعث غرور آنان شده است ولی می‌دانند که این پیروزی آنان و شکست لشکریان مسعود به علت بی‌تدبیری و بی‌سالاری شما اتفاق افتاده است.

در تاریخ بیهقی، بیش‌ترین و مفیدترین آثار ارزنده‌ی فعالیت‌ها و تلاش‌های عوامل اطلاعاتی و جاسوسی در امور نظامی مشاهده می‌شود. به‌طوری که بعد از گذشت صدها سال، امروز هم «خبررسانان نظامی» همان موارد را بی‌کم و کاست در گزارش‌های خود می‌آورند. از جمله «مناطقی که از نظر نظامی دارای اهمیت بالقوّه می‌باشد و ممکن است برخورد دشمن در آن‌جا صورت گیرد» (نشریه‌ی هادی، ش ۲۲: ۱٦).

زمانی که مسعود قصد حمله به «ناتل» را داشت تا گرگانیان را گوشمالی دهد عوامل پنهانی او از اردوگاه گرگانیان خبر آوردند که دشمن در بیرون شهر اردو زده است و میدان جنگ را طوری تنظیم کرده‌اند که بر روی پهنای باریک جنگل مصاف درپیوندد «که جایی تنگ است و جز آن گذر نیست» (تاریخ بیهقی، ۱۳۲٤: ٤۵۷)

و حتی روحیه‌ی سربازان، پوشش طبیعی منطقه، راه‌های مواصلاتی، کیفیت ترکیب سپاهیان که حَشَر و نابه کارند، ترتیب نیرو و نحوه‌ی استقرار آن‌ها را در اخبار ارسالی خود درج می‌نمایند و سلطان مسعود را آن‌قدر آگاه می‌کنند که تجسم عینی و واقعی میدان جنگ را بالعیان پیش چشم دارد و با علم و یقین کاملی به تنظیم برنامه‌های تهاجمی و تدافعی و آرایش نیروهای خود می‌پردازد، به طوری که با تحمل کم‌ترین تلفات انسانی به پیروزی بزرگی دست می‌یابد.

نیمی از موفقیت‌های امر جاسوسی داشتن افراد زبده و مخصوص

باید به صورت پنهانی لشکریان را شدیداً کنترل و مراقبت نمود. امیر مسعود با علم و آگاهی به این مهم، در داخل لشکریان خود مأموران مخفی داشت که واقعیات متفاوتی را برایش گزارش می‌نمودند

در اردوگاه مخالفان و دشمنان است تا بدون ایجاد پوشش‌های تصنعی و ظاهری شبهه‌انگیز به راحتی به «خفیه‌نگاری» بپردازند. مسعود در مقر فرمانروایی علی تگین، مخبرین خاصی قرار داده بود تا اقدامات سیاسی و نظامی او را جمع‌آوری و به بلخ گزارش نمایند، زیرا علی تگین هم قدرت بیش‌تری در بین مخالفان غزنویان داشت و هم ترس و واهمه‌ای در اذهان اعیان و بزرگان دربار مسعود به وجود آورده بود. لذا حساسیت برای مراقبت و تعقیب او جدّی‌تر بود و به همین جهت، مخبرین مسعود به مرکز اصلی تصمیم‌گیری او نفوذ کردند و از سرّی‌ترین نقشه‌هایش مطلع شدندکه تصمیم دارد با لشکری گران در «دبوس» با خوارزمشاه آلتونتاش بجنگد. در نتیجه، عوامل مخفی مسعود با مهارت و دانش کافی خود موضوع را با کلیه‌ی جوانب آن به مسعود گزارش کردند.

اطلاع یافتن از وضعیت طرف متخاصم و جمع‌آوری جریانات داخلی آن‌ها و تصمیم‌گیری براساس آن اطلاعات، هر چند

ضرورت انکارناپذیر است، ولی در زمان اوج بحران و در بحبوبه‌ی جنگ نقش حیاتی دارد. زیرا سپاهیان در معرض تلف و انهدام، که با اتکا به نیروی خود توان پایداری ندارند، مجبور به تغییر نقشه‌های جنگی هستند تا شاید راه گریزی بیابند. زمانی که لشکریان خوارزمشاه آلتونتاش از علی تگین شکست خورد خواجه احمد عبدالصمد چاره‌ای جز تعیین دقیق کارها و برنامه‌ها و روحیه‌ی دشمن نمی‌دید. لذا، شبانه جاسوسانی را به اردوگاه علی تگین روانه می‌کند تا مقدار عِدّه و عُدّه و طرح‌ها و توانمندی‌های آن‌ها را جمع‌آوری کنند و برای احمد عبدالصمد بیاورند و وقتی لشکرِ در آستانه‌ی هزیمت و از هم گسیختگی، می‌شنوند که «علی تگین سخت شکسته و متحیر شده است که مردمش کم شده است و بر آن است که رسولان بفرستد و به صلح سخن گوید»(همان: ۳٤۸)، امیدوارتر و با روحیه‌ی مضاعف‌تری به استقامت می‌پردازند.همیشه و همه‌جا جاسوسان را چشم و گوش حکومت و حاکمان دانسته و می‌دانند که به مقتضای وظایف و زمان و مکان به درستی و صداقت به بازنمایی واقعی آن‌چه روی می‌دهد می‌پردازند. زمانی هم از «خفیه‌نگاری و تجسس» در بین نیروهای خودی می‌توان بهره‌های فراوانی برد و حاکم باید «مأموران مخفی» در بین سپاهیان خود و یا در کنار حاکمان محلی داشته باشد و به فرمایش حضرت علی (ع) خطاب به مالک: «و بازرس‌های راستکار و خبرگیران وفادار بر آنان بگمار زیرا خبرگیری در نهانی تو، کارهای آن‌ها را، سبب وادار نمودن ایشان است بر امانت‌داری» (نهج‌البلاغه، فیض، نامه ۵۳).

باید به صورت پنهانی لشکریان را شدیداً کنترل و مراقبت نمود. امیر مسعود با علم و آگاهی به این مهم، در داخل لشکریان خود مأموران مخفی داشت که واقعیات متفاوتی را برایش گزارش می‌نمودند. در زمان جنگ با سلجوقیان و مشاهده‌ی شکست‌ها و بروز نگرانی در اردوگاه غزنویان،جاسوسان برای مسعود خبر آوردند که روحیه‌ی سربازان به تنبلی می‌گراید و «گفتی که از تاب می بشنود و کار نمی‌کنند و از تنگی علف و بینوایی می‌بنالند که عارض ما را کشته است از بس که توفیر کرده است» (تاریخ بیهقی، ۱۳۲٤: ۵۷۸).

لذا، مسعود بلافاصله جبران مافات می‌کند و برای پیش‌گیری از ادامه‌ی شکست‌ها، به جلب رضایت سربازان و حل مشکل معیشتی آنان می‌پردازد و از بروز خلل بزرگ‌تر در لشکر و چیرگی حتمی دشمن جلوگیری می‌کند و اگر این اخبار را به دست نمی‌آورند اضمحلال و شکست وی قطعی بود.

چون تصمیمات سیاسی و نظامی، معمولاً براساس اخبار به دست آمده از اوضاع دشمن تنظیم و تدوین می‌گردد، صحت و درستی بی‌کم و کاست گزارش‌ها دارای اهمیت فوق‌العاده‌ای است و در صورت تحریف شدن و مبهم و نادرست بودن، ضربات مهلکی بر پیکره‌ی حکومت و نیروهای خودی وارد می‌شود.

وقتی که لشکر غزنویان در منطقه‌ی «طلخ آب» از سلاجقه پی‌درپی شکست می‌خورد و تا انهدام کامل پیش می‌رود مقدمان و اعیان ایرانی آن وضعیت را متوجه می‌شوند که آن‌چه در این مدت «مخبرین مخفی» باز نموده‌اند با واقعیات دشمن هم‌خوانی ندارد و دروغ بوده است و به قول بیهقی «... و جاسوسان ما به روزگار گذشته در این باره بسیار دروغ گفته بودند و زرستده و این روز پیدا آمد که همه زرق بود» (همان: ۵۷۲). به همین سبب ثقه‌بودن «عامل پنهانی» و صحت کامل و بی‌حب و بغض بودن مطالب ارسالی او نقش مهم و تعیین‌کننده‌ای در پیروزی و شکست دارد.[1]

جاسوسی و خفیه‌نگاری از نگاه بیهقی

صداقت، پاکی و انسانیت و جوان‌مردی بیهقی در این قسمت هم، مانند سایر موارد موج می‌زند. او به منزله‌ی یک «گزارشگر حقیقت» بدون کوچک‌ترین غرضی به بیان واقعیات تاریخی و سیاسی می‌پردازد و از هر کدام نتایجی سیاسی و اخلاقی می‌گیرد. وی در مورد جاسوسی به ندرت اظهارنظر علنی و صریحی دارد. زیرا او هم از دولت‌مردان است و آشنا به سیاست و مملکت‌داری و تنسّم اخبار از طریق مختلف را لازمه‌ی اقتدار و پایداری می‌داند. ولی در دو مورد با صراحت نظر خود را می‌گوید که مبیّن دیدگاه‌های انسان دوستانه، اخلاق‌مداری در سیاست، جوانمردی و سیاست صحیح اسلامی اوست:

الف) وقتی می‌خواستند امیر یوسف عموی مسعود را دست‌گیر کنند ولی بهانه‌ای در دست نداشتند و لذا دست به جاسوسی می‌زنند، بیهقی می‌گوید: «و در نهان حاجبش را، طغرل که وی را عزیزتر از فرزندان داشتی، بفریفتند و تعبیه‌ها کردند تا بروی مشرف باشد و این ترک ابله این چُربک بخورد و ندانست که کفران نعمت شوم باشد» (همان: ۲۵۰)در این‌جا بیهقی نمی‌تواند انزجار و تنفر خود را از عملکرد طغرل پنهان کند، زیرا معتقد بود «امیریوسف مردی بود بی‌غائله و دم هیچ فساد و فتنه‌ای نگرفتی» (همان: ۲٤۷).

ب) یک بار هم زمانی که پدریان قصد برانداختن سپاه سالار غازی و اریارق را داشتند و عبدوس کدخدایان آن‌ها را بفریفت، بیهقی با ناراحتی و تأسف آنان را «دو خاملْ ذکرِ کم مایه» معرفی می‌کند و می‌گوید:

«و ندانستندی که چون خداوندان ایشان برافتادند اَذلّ مِن النَّعل و اَخسّ من التُّراب باشند» و ذلّت و خواری را برای آنان پاداشی می‌داند که مستحق آن هستند.

رنگ‌ها در هفت پیکر نظامی

پی‌نوشت

۱. دیگرانی که به جاسوسی گمارده می‌شدند و در مقاله آمده است، عبارت بودند از: ج) کسانی که در مراکز حکومت‌های محلی انفاس حاکمان را می‌شمردند. د) کسانی که به طور موقّت و برای یک هدف مقطعی به کار خفیه‌نگاری، و انهای مسائل اقدام می‌کردند. ه) کسانی که برای کنترل سالاران سپاه یا افراد مشکوک به جاسوسی تعیین می‌شدند و و) کسانی که برای کنترل مخفیانه‌ی اعیان، وزرا و محتشمان، در دربار جاسوسی می‌کردند. که به دلیل محدودیت صفحات مجله حذف گردید.

منابع و مآخذ

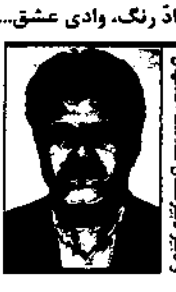
۱. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، دکتر غنی وفیاض،علمی، تهران، ۱۳۲۴ • ۲. خطیب رهبر، خلیل، شرح تاریخ بیهقی، مهتاب، تهران، ۱۳۸۱ • ۳. یوسفی، غلامحسین، دیداری با اهل قلم، علمی، تهران، ۱۳۷۶ • ۴. یادنامه ابوالفضل بیهقی، مشهد، ۱۳۵۰ • ۵. شمیسا، سیروس، سبک‌شناسی نثر، تابش، تهران، ۱۳۷۷ • ۶. رابینسون، والدمن مریلین، زمانه‌ی زندگی و کارنامه‌ی بیهقی، مترجم منصوره اتحادیه، نشر تاریخ ایران تهران، ۱۳۷۵ • ۷. بوزان، باری، مردم دولت‌ها و هراس،مترجم پژوهشکده‌ی مطالعات راهبردی، پژوهشکده تهران، ۱۳۷۷ • ۸ . کلاریج، دوان آر، جاسوسی برای تمام فصول، مترجم اسدالله امرایی، اطلاعات، تهران، ۱۳۷۸ • ۹. جی میجر، دیوید، دورنمای امنیت ملی و ارتباط آن با جاسوسی، مترجم پژوهشکده‌ی امام باقر (ع)، تهران، ۱۳۷۳ • ۱۰. نشریه‌ی هادی، ارگان حراست کل کشور، شماره‌های ۲۲ ـ ۲۳ ـ ۲۶ ـ ۲۸ سال‌های دوم و سوم

چکیده

نویسنده، با تکیه بر ابیاتی از هفت پیکر، سعی کرده است «رنگ‌ها» را بیانگر نگرش عرفانی نظامی معرفی کند.

کلیدواژه‌ها

رنگ، زمینه‌ی داستان، رنگ روز، رنگ ستاره، تضادّ رنگ، وادی عشق...



عباس رحیم بختیاری
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان سلامت اصفهان

با نگاهی ژرف در هفت پیکر و دقّت به تلألؤ **رنگ** در داستان‌ها و استواری و تکیه‌ی هر یک از این داستان‌ها به رنگی خاص، این ذهنیت ایجاد می‌شود که نظامی می‌خواهد با تاباندن **رنگ** به حقیقت زندگی (در قالب داستان)، زیبایی‌های حیات را آشکار کند و آن را با دنیایی زیباتر پیوند دهد. همین اندیشه است که رنگ‌ها در هفت پیکر ـ با داشتن زمینه‌ای بسیار مؤثر ـ به عناصر داستان (زاویه‌ی دید، درون مایه، پیرنگ، شخصیّت‌پردازی، لحن) استواری بخشیده و موجب جاودانگی داستان‌ها شده‌اند.**رنگ** در هر یک از داستان‌ها، از جلوه‌ای خاص برخوردار است. هم‌گونی رنگ گنبدها با پوشش درون قصرها، جام‌ها و جامه‌ها و زیورآلات و هم‌چنین با مفاهیم و نتیجه‌ی داستان‌ها و پیوند آن‌ها با **رنگ روزهای هفته**، ـ که وابسته به رنگ و ویژگی‌های ستاره‌هاست، ـ بیانگر پیوند زیبایی‌های زمینی با زیبایی‌های مجرّد و انتزاعی است؛ و نمود آن را وقتی می‌بینیم که بهرام پنجم (پادشاه ساسانی)، با یک حسّ غیر ارادی و ندای غیبی به غاری پناه می‌برد و از نظرها ناپدید می‌شود. ندای درون غار که یابندگان بهرام را از جست‌وجو باز می‌دارد، نشان از روح معنوی پنهانی است که به انتخاب **رنگ‌ها** معنا می‌دهد.

هفت گنبد، هفت بانو، هفت داستان و هفت‌رنگ که با سیاه آغاز می‌شود و در داستان هفتم (روز جمعه) به رنگ سفید می‌پیوندد، ـ و سپس ناپدید شدن بهرام ـ به این ذهنیت قوّت می‌بخشد که نگرش پوشیده‌ی نظامی در هفت پیکر، می‌تواند یک نگرش عرفانی باشد و **رنگ‌ها وسیله‌ی ابلاغ این نگرش‌اند**؛ یعنی بیان هفت مرحله‌ی عشق و «هفت وادی معرفت».

رنگ در هفت پیکر به صورت یک «افکت» بسیار فعّال از ابتدا تا انتهای داستان‌ها، آمیخته با دیگر عناصر داستان در حرکت است. حضور آن را هم گام با دانای کل، در درون‌مایه، در طول پی رنگ، هماهنگ با شخصیت‌ها و مکمّل لحن داستان‌ها می‌بینیم.

رنگ هر گنبدی ستاره‌شناس — بر مزاج ستاره کرده قیاس
گنبدی کاو ز قسم کیوان بود — در سیاهی چو مشک پنهان بود
وان که بودش ز مشتری مایه — صندلی داشت رنگ و پیرایه
وان که مرّیخ بست پرگارش — گوهر سرخ بود در کارش
وان که از آفتاب داشت خبر — زرد بود، از چه؟ از حمایل زر

وان که از زیب زهره یافت امید *بود رویش چو روی زهره سپید*
وان که بود از عطاردش روزی *بود پیروزگون ز پیروزی*
وان که مه کرده سوی برجش راه *داشت سر سبزی ز طلعت شاه*

(هفت پیکر: ۱۴۵)

زمینه‌ی هر یک از هفت داستان، به رنگ خاصّی است که سراسر داستان را به رنگ خود درآورده است. گنبدها، پرده‌ها، جام‌ها و جامه‌ها، آویزه‌ها و یاره‌ها، حتّی به نوعی چهره‌ی شاهزاده بانوها و به علاوه مفاهیم و نتیجه‌ی داستان‌ها را رنگی یک‌پارچه و یک‌نواخت فرا گرفته است تا با رنگ روز، ـ که وابسته به ویژگی‌ها و رنگ یکی از هفت ستاره است ـ پیوند برقرار کند و این حرکتی کاملاً آشکار از تجلّی نمادین رنگ‌ها در منظومه‌ی هفت پیکر است.

قصه‌گویی هفت‌بانو

قصّه‌گویی هفت بانو از شنبه شروع می‌شود و تا روز هفتم (جمعه) ادامه می‌یابد. رنگ روز شنبه ـ که وابسته به ستاره‌ی زحل (کیوان) است ـ سیاه است و رنگ روز جمعه سفید و به رنگ ستاره‌ی مشتری است. یعنی داستان‌ها با رنگ سیاه شروع می‌شوند و با سفید به پایان می‌رسند و با پایان داستان هفتم و تلألؤ سپیدی و روشنایی، زندگی دوم بهرام آغاز می‌شود؛ یعنی رفتن به غاری و ناپدید شدن از نظرها.

لعل پیوند این علاقه‌ی دُر *کز گهر کرد گوش گیتی پر،*
گفت چون هفت گنبد از می و جام *آن صدا باز داد با بهرام*
عقل در گنبد چراغ سرش *داد از این گنبد روان خبرش*
کز صنم خانه‌های گنبد خاک *دور شو کز تو دور باد هلاک*

(هفت‌پیکر: ۳۴۹)

در تشخّص «رنگ‌های سیاه و سفید»، ماکس لوشر می‌نویسد: «سیاه، تیره‌ترین رنگ است و در واقع خود را نفی می‌کند. سیاه به معنای «نه»، در مقابل «بله»ی رنگ سفید است. سفید به معنای صفحه‌ی خالی می‌ماند که داستان را باید روی آن نوشت ولی سیاه نقطه‌ی پایانی است که در فراسوی آن هیچ‌چیز وجود ندارد.» (روان‌شناسی رنگ‌ها: ۶۷) شروع و خاتمه‌ی داستان‌ها با دو رنگ متضاد، یکی سیاه و بسته و دیگری سفید و آغازگر حیات، می‌تواند مبین رمزی باشد که با الهامات درونی بهرام و ناپدیدشدن او ارتباط تنگاتنگی دارد. به‌خصوص پس از این که بهرام از می‌خوارگی و غفلت، به عدالت‌گری و مردم‌داری می‌رسد؛ سراسر کشور را امن و امان می‌دهد و با شنیدن ندایی غیبی در نهان‌خانه‌ی خود (غار) رو نهان می‌کند:

اسب در غار ژرف راند سوار *گنج کی‌خسروی رساند به غار*
شاه را غار پرده‌دار شده *و او هم آغوش یار غار شده*
شاه می‌جستند و غار می‌دیدند *مهره در مغز مار می‌دیدند ...*
خاصگانی که اهل کار شدند *شاه‌جویان درون غار شدند*
غار بن بسته بود و کس نه پدید *عنکبوتان بسی، مگس نه پدید*

(هفت پیکر: ۳۵۱)

«هر یک از شه بانوان، داستانی و افسانه‌ای از کشور و سرزمین و جامعه و مردم دیار خود برای بهرام می‌سرایند و بهرام را با راز و شناس‌نامه‌ی همه‌ی کشورها و مردم جهان آشنا می‌سازند. یعنی بهرام، این پوینده‌ی راه معرفت (سالک ره)، در هفت‌خان (هفت شهر عشق) سیر و زندگی می‌کند و هر «خان» را با خوشی و روشن‌بینی و کامیابی و پیروزی پشت سر می‌گذارد و پس از گذشتن از این مراحل هفتگانه به جاودانگی (امرداد) می‌رسد. یعنی پیش از مرگ ناپدید می‌شود. بنابراین، هر رنگی می‌تواند مصداق مرحله‌ای از عشق باشد» (هفت‌نگار: ۱۱۳)

روز شنبه ز دیر شماسی *خیمه زد در سواد عباسی*
سوی گنبد سرای غالیه فام *پیش بانوی هند شد به سلام*

(هفت‌پیکر: ۱۴۶)

روز یک شنبه آن چراغ جهان *زیر زر شد چو آفتاب نهان*

(همان: ۱۸۲)

چون که روز دوشنبه آمد، شاه *چتر سر سبز بر کشید به ماه*

(همان: ۱۹۷)

از دگر روز هفته آن به بود *ناف هفته مگر سه‌شنبه بود*
سرخ در سرخ زیوری در ساخت *صبح گه سوی سرخ گنبد تاخت*

(همان: ۲۱۵)

چارشنبه که از شکوفه‌ی مهر *گشت پیروزه‌گون سواد سپهر،*
شاه را شد ز عالم افروزی *جامه پیروزه‌گون ز پیروزی*

(همان: ۲۳۵)

روز پنج‌شنبه است روزی خوب *وز سعادت به مشتری منسوب*
بر نمودار خاک صندل فام *صندلی کرد شاه جامه و جام*

(همان: ۲۶۸)

روز آدینه کاین مُقرنس بید *خانه را کرد ز آفتاب سفید،*
شاه با زیور سفید به ناز *شد سوی گنبد سپید فراز*

(همان: ۲۹۲)

زبان نظامی در پایان داستان‌ها و نتیجه‌گیری‌ها نیز رنگین است. مثلاً در پایان داستان خیر و شر در گنبد ششم (روز پنج‌شنبه) ـ که رنگ صندل دارد ـ ختم کلام نیز بوی رنگ صندل می‌دهد و نتیجه‌ی داستان، کیمیای جان است و طبیب جسم. همین نگرش یعنی تابش «رنگ» در پایان کتاب نیز دل‌نواز هر روشنایی طلبی است:

چون سعادت بدو سپرد سریر *آهنش نقره شد، پلاس حریر...*
بر هوای درخت صندل بوی *جامه را کرده بود صندل شوی*
جز به صندل خری نکوشیدی *جامه جز صندلی نپوشیدی*

(همان: ۲۹۱)

ای سه گز خاک و پهنی تو گزی *چار خم در دکان رنگرزی*
بر چنین رنگ‌های عاریه‌ساز *چه نهی دل؟ که داد باید باز*
غایبانی که روی بسته شدند *از چنین رنگ و بوی رسته شدند*

(همان: ۳۵۴)

منابع و مآخذ

۱. ماکس لوشر، روان‌شناسی رنگ‌ها، ترجمه‌ی ابی‌زاده ویدا، دُرسا، چ ۱۷، ۱۳۸۱ • ۲. نظامی گنجوی، هفت‌پیکر نظامی، به تصحیح وحید دستگردی، نشر قطره، چ ۵، ۱۳۸۵ •

تصویر شاعران از نی

چکیده

نویسنده در این مقاله به استناد ابیاتی از شعرای متقدم و معاصر «نی» را تحلیل و بررسی کرده و در عین حال، ابتکار و محوریت «تمثیل نی» را از آن مولانا دانسته است.

کلیدواژه‌ها

نی، مثنوی، تمثیل، مولانا، نی‌نامه

شیما ملکیان
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
دبیر دبیرستان ناحیه‌ی ۲ زنجان

در تصویرهایی که شاعران از نی داشته‌اند بنا به اعتبار و ویژگی‌های این ساز نغمه‌ها سر داده‌اند. **یکی از این تصاویر نالان بودن «نی» است.**

ای بانگ نای خوش سمر
در بانگ تو طعم شکر
آید مرا شام و سحر
از بانگ تو بوی وفا (دیوان کبیر/ ۳۴۱)

ساقی‌نامه‌ها و مغنّی‌نامه‌ها، که قسمتی از ادبیات ما را تشکیل می‌دهند، درواقع مخاطبشان ساقی و مغنّی است و در این اشعار عاشق خواستار شنیدن صدای نی و چنگ است و در اصل مغنّی‌نامه‌ها مکمّل ساقی‌نامه‌هایند. عاشق همدم نی‌نالان قصه‌ی عشق را سر می‌دهد و با نی‌نالان همدم است، ازجمله ساقی‌نامه‌ی فانی کشمیری (متوفی ۱۰۸۱ کشمیر):

مغنّی تو هم نغمه‌ای ساز کن
نوا را چو آتش سراغراز کن
به یک ناله‌ی زار کارم بساز
ز «نی» کن چو آتش مرا سرفراز

تصویر دیگر از نی این است که درون نی خالی است. لزوم خالی گشتن از خویشتن خویش و خلأ بطن و آزادی در نزد عرفا یکی از اصول سیر و سلوک است. یعنی باید انسان بتواند از خودی‌ها و تعلّقات و دل‌بستگی‌ها فرد شود، زیرا اگر مثل نی از خود خالی نشوی نمی‌توانی نور معرفت ربوبی را که در تو دمیده می‌شود منعکس کنی و ارزش تو به همین است و منشأ این تشبیه از همین‌جاست که گفته‌اند: «مثل المؤمنُ کمثل المزمار لایَحْسُنُ صوتُه الاّ بِخَلأ بَطنِه» (فروزانفر، ۱۳۷۱، ج۱: ۶).

خود مولانا چه زیبا می‌گوید:

اگر خالی شوی از خویش چون «نی»
چو «نی» پر از شکر آکنده باشی (دیوان کبیر/ ۱۶۵۳)

تصویر دیگر این است که درون نی پر از آتش است. ناله‌ی نی آتشی است که می‌سوزاند و می‌گدازد، چون از عشق برخاسته است و هر انسان عارفی چون نی، آتش عشق در دل دارد و اگر انسانی عاشق نباشد نابود است. همان‌طور که حافظ عشق را فنّ شریف می‌داند و معتقد است که اگر انسان عشق نداشته باشد میّتی بیش نیست. مولانا به عشق خوش سودایش لقب طبیب حاذقی چون افلاطون و جالینوس می‌دهد. مولانا خود را نیستانی می‌داند و عشق خدا را آتشی که از نی به او می‌رسد:

ما نیستانیم و عشقش آتشی
منتظر کان آتش اندر «نی» رسد
(دیوان کبیر/ ۸۳۱)

تصویر دیگر شعرا از «نی»واجد نُه سوراخ بودن اوست واین تمثیلی از آدمی‌زاد است، زیرا اگر مثل نی از بندبند وجودت ناله بیرون نیاید لایق نواختن نخواهی شد. این عاشق است که در فراق معشوق ناله می‌کند. گاهی چون خورشید و گاهی چون مروارید است و در درون خود شکوه آسمان را حمل می‌کند. وجود او «اسطرلاب حق» و به تعبیر علی(ع) جهانی در وجودش منطوی(بالقوه) شده است. کرامت او در این است که خود را بشناسد و گنج وجود خویش را دریابد. این تصویر و همانندی در زبان مولانا و شعرای دیگر نیز موج می‌زند:

نُه چشم شده جان‌ها چون نای بنالیده
چون چنگ شده تنها هم پشت به خم کرده
(دیوان کبیر/ ۲۳۱۴)

نُه چشم گشته‌ای تو و ده گوش گشته جان
دردم به شش جهت که تو دم‌ساز هر ششی
(دیوان کبیر/ ۲۹۹۴)

نی، افشاگر است

این تصویر دیگری است که شاعران از نی کرده‌اند. این نی است که اسرار در پرده را فاش می‌کند و حریف کسی است که از یارش بریده باشد. حافظ می‌گوید:

ز باده خوردن پنهان ملول شد حافظ
به بانگ بر بط و «نی» رازش آشکاره کنم (دیوان/ ۳۸۰)
راز سربسته‌ی ما بین که به دستان گفتند
هر زمان با دف و «نی» بر سر بازار دگر (دیوان/ ۲۸۱)

افسانه‌ای که در باب فاش‌شدن راز توسط «نی» در مورد علی(ع) آورده‌اند، نیز قابل ذکر است. به‌دنبال رنجی که علی(ع) از رازداری می‌برده و رازهای خود را به چاه حکایت می‌کرده است، در داخل چاه نایی می‌روید. چوپانی آن «نی» را می‌بُرد و در دست می‌گیرد و متوجه می‌شود که این «نی» نوا سر می‌دهد و رازها افشا می‌کند که داستان، علاوه بر جنبه‌ی افسانه‌ای داشتن، جنبه‌ای عرفانی نیز به «نی» داده است و بی‌دلیل نیست که مولانا فریاد برمی‌آورد:

چه بجوشد «نی» بروید از لباش
«نی» بنالد راز من گردد تباه(دیوان/ ۲۳۸۰)

و حزین لاهیجی نیز می‌گوید:

ای ناله خوشا بخت رسایی که تو داری
ما را نبود راه به جایی که تو داری
بی‌پرده به هر گوشه کند راز نهان را
ای «نی» نفس پرده‌گشایی که تو داری (سیری در شعر فارسی/ ۳۵۳)

تصویر دیگر شعرا از «نی»واجد نُه سوراخ بودن اوست واین تمثیلی از آدمی‌زاد است، زیرا اگر مثل نی از بندبند وجودت ناله بیرون نیاید لایق نواختن نخواهی شد

در اشعار شعرای معاصر نیز این تصویرها به‌وضوح دیده می‌شود و در دیوان شعرایی چون شهریار، نیما، علی معلم دامغانی، منوچهر آتشی، محمود مشرف آزاد تهرانی، سهراب سپهری، محمدرضا عبدالملکیان و... به چشم می‌خورد.

استاد شهریار، خود را نی محزونی می‌داند که می‌نالد:

داستان آدم خاکی چه خوابی رقت‌آور
این نوای نی همانا اشک و خون نینوایی(کلیات/ ۱۷/۳)
نوای نی از نینوا خیزد آری
در این نینوا «نی» نوا می‌پسندد(کلیات/ ۱۳۸/۳)

علی معلم دامغانی نیز در مثنوی هجرت خود از «نی» سخن می‌گوید و آرزو می‌کند که با «نی» هم‌نوا شود و چون نی شرح عشق‌بازی سر دهد:

دانی که در غربت سخن‌ها عاشقانه است
این قصه را با من بخوان باقی فسانه است
ای کاش ما را رخصت زیر و بمی بود
چون «نی» به شرح عشق‌بازی‌مان دمی بود
تقدیر میخانه است با مطرب تنین
از نای شکّر جستن و از دف شنین

عبدالملکیان نیز از نی و نیزار سخن می‌گوید و از این‌که نی‌لبک چوپان در زیر پای کسی لگد بشود ناراحت است

و آن نای را دم می‌دهد مطرب که مستم
وز شور خود بر دف زند سیلی که هستم
لکن مرا استاد نایی دف تراشید
«نی» را نوازش کرد و من را دل تراشید
(حرفی از جنس زمان/ ۱۵۴)

نی در دوبیتی‌ها

نی در دوبیتی‌های امروز نیز به تصویر کشیده شده است. دوبیتی قالبی است که در گذشته اغلب فضای غمگینانه‌ای داشته و ایجاب می‌کرده است که همراه سازهایی چون «نی»، «چگور» و «دوتا» خوانده شود و گاهی نیز مبتنی بر مسائل عینی و برون‌گرایی بوده و بُعد عاطفی‌اش به غنای آن افزوده است. در بین شعرای معاصر هم‌نوایی با «نی» جلوه و رونقی خاص دارد.

تیمور گورکین:
نیِ چوپانِ صحراهای تفته
به اوج غم رسیده رفته رفته
خداوندا بگو باران ببارد
که چوپان‌بانی‌اش آتش گرفته **(دوبیتی‌های امروز/ ۵۰۲)**

صادق همایونی:
بخوان ای نی که غم‌خوار منی تو
بسوز ای سینه تب‌دار منی تو
نمی‌گویم چرا می‌نالی ای دل
بنال ای دل که بیمار منی تو **(همان/ ۴۲۶)**

علی غفورزاده (قیام):
سرود من سرود کوهساران
نوای من نوای آبشاران
شکرریزی کنم چون «نی» که شاید
شود مطبوع طبع «نی» سواران **(همان/ ۶۲۹)**

از هوشنگ ابتهاج (هـ الف. سایه):
چو «نی» می‌نالم از داغ جدایی
دریغا ای نسیم آشنایی
چنان گشتم غبارآلود غربت
که نشناسم که خود بودم کجایی **(همان/ ۷۶)**

ایرج بقایی (وفا):
من و «نی» هم‌نفس هردم بنالیم
بشینیم با هم و با هم بنالیم
من از سوز دل و «نی» از جدایی
که ما سوته‌دلان از غم بنالیم **(همان/ ۱۵۴)**

حمید سبزواری:
خوشا دردمندی که درمان بجوید — که هم درد و درمان به هم داری ای دل
چو «نی» چند می‌نالی از بینوایی — که صد بینوا زیر و بم داری ای دل

بیژن سمندر:
دل ما را غبار غم گرفته
که ما را یار دست‌کم گرفته
نمی‌دانم چه نالیدم به نیزار
که نی هم با دل من دم گرفته

«نی» در شعر نو نیمایی نیز تجلی دارد، اما به گونه‌ای دیگر. نیما در «خانه‌ام ابری است» از دنیایی سخن می‌گوید که ابر گرفته و نی‌زن سرود غم سر داده است:

خانه‌ام ابری است...
یک‌سره روی زمین ابری است با آن...
حواس من، آی نی‌زن که تو را آوای «نی» برده است دور از ره کجایی؟...
و همه دنیا خراب و خرد از باد است و به ره نی‌زن که داریم می‌نوازد،
«نی» در این دنیای ابر اندود، راه خود را دارد اندر پیش.

عبدالملکیان نیز از نی و نیزار سخن می‌گوید و از این‌که نی‌لبک چوپان در زیر پای کسی لگد بشود ناراحت است و از چوپان می‌خواهد که دوباره با نوای نی هم‌سفر باران شود و گله را از سرگردانی نجات دهد:

گله در واهمه سرگردان است — دست شبدرکاران
پا کشیده است زدشت — شهر بی‌عاطفه
چوپان را بلعیده است — گله در وحشت تنهایی خویش
پی چوپان می‌گردد پی شبدرکاران
دیرگاهی است که کوه از نوای نو و هی‌هی خالی است
دیرگاهی است که دشت، گله را بیگانه است
سال‌های بد بی‌باران، آه
چشم چوپان چه کشید
دم دروازه‌ی شهر
چه کسی نی‌لبک چوپان را زیر پایش له کرد
ای چوپان چوپان — گیوه را ورکش
نی‌لبک را بردار گله در واهمه سرگردان است.
راز روییدن باران با توست با نوای نی خود
هم‌سفرِ باران باش — گله را بار دگر چوپان باش.

منابع و مآخذ

۱. زمانی، کریم، نی‌نامه در تفاسیر مثنوی، چ۲، تهران، اطلاعات، ۱۳۷۰ • ۲. شفق، مجید، دوبیتی‌های شاعران امروز، چ۲، تهران، آفرینش، ۱۳۷۳ • ۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا، مختارنامه (مجموعه‌ی رباعیات عطار نیشابوری) چ۲، تهران، سخن، ۱۳۷۵ • ٤. عباسی، محمد، کلیات دیوان شمس، چ۳، تهران، طلوع، ۱۳۶۸ • ۵. فروزانفر، بدیع‌الزمان، شرح شریف مثنوی (سه جلدی)، چ۵، تهران، زوّار، ۱۳۷۱ • ٦. میرجعفری، علی‌اکبر، حرفی از جنس زمان، چ۲، تهران، قو، ۱۳۷۷ •

ابن الوقت و ابوالوقت

چکیده

این مقاله کوششی است در جهت باز نمودن اصطلاح «وقت» و نسبت به آن با «صوفی و عارف» در درس پانزدهم کتاب ادبیات فارسی تخصصی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی با عنوان «درآمدی بر عرفان و تصوّف».

کلیدواژه‌ها

وقت، صوفی، عارف، ابن وَقت و ابوالوقت

امیرحسین هدی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان امام خمینی فلاورجان اصفهان
و مدرس دانشگاه پیام نور

در طریق پر پیچ و خم، مه آلود و در عین‌حال جذّاب «عرفان و تصوف» چند بن‌مایه (motif) وجود دارد که بدون درک درست آن‌ها گره‌ها و ابهام‌های این مشرب هم‌چنان بسته و بکر باقی خواهد ماند. یکی از این بن مایه‌ها، «وقت» و نسبت آن با صوفی و عارف است؛ چنان‌که در دفتر اول مثنوی معنوی (بیت ۱۳۳) چنین می‌خوانیم:

صوفی ابن‌الوقت باشد ای رفیق نیست فردا گفتن از شرط طریق

ابن‌الوقت (فرزند زمان) کسی است که نه غم دیروز و حسرت از دست دادن آن را دارد (بر گذشته حسرت آوردن خطاست: دفتر چهارم بیت ۲۲۴۳) و نه در اندیشه‌ی فردا و چگونگی سپری شدن آن است (ذکر فردا نسیه باشد، نسیه را گردن بزن: کلیات شمس، ج ٤: ۱۹۵۸)، بلکه آن‌چه برای وی اهمیت دارد، همان «وقت حاضر» و زمانی است که در آن به سر می‌برد.

سعدیا دی رفت و فردا هم‌چنان موجود نیست در میان این و آن فرصت شمار امروز را (کلیات، غزل ۱۲)

هم‌چنین، ابن‌الوقت گذشته و زمان‌های سپری شده را دشمن خویش می‌داند؛ چرا که اندیشه‌ی آن او را غمگین و مقبوض می‌کند. به‌علاوه، مجال پرداختن به «حال» و «آینده» را نیز از او می‌گیرد. با آینده هم چندان میانه‌ی خوشی ندارد، زیرا در نظر او «سوف» بزرگ‌ترین لشکر شیطان محسوب می‌شود (ابن جوزی، ۱۳۶۸: ۲۸۸).

پس به ناچار به دامان «حال» متوسل می‌شود و به راستی که برکات و فتوحات فراوانی به واسطه‌ی توسل به عروه‌الوثقای حال نصیبش می‌شود. یک صوفی همواره این عبارت زیبا را آویزه‌ی گوش خود دارد که:وَاعْتَجِل فَالْوقتُ سیفٌ قاطعٌ(عجله کن، زیرا وقت به سان شمشیر برنده‌ای است).

مکن عمر ضایع به افسوس و حیف که فرصت عزیز است اَلوقتُ سیف(بوستان، باب ۹ بیت ۱۹۵۸)

کتبی که موضوعشان عرفان و تصوف است پر است از تعریف، خصوصیات و ویژگی‌های «ابن‌الوقت». صاحب کتاب «اصطلاحات‌الصوفیه» در فلسفه‌ی این‌که چرا به صوفی ابن‌الوقت می‌گویند چنین می‌گوید: «صوفی نباید به گذشته و آینده توجهی داشته باشد؛ چرا که جبران گذشته همان وقت ضایع کردن است و به آینده اندیشیدن هم بی‌فایده است و به این دلیل گفته شده است الصوفی ابنُ الوقت (ترجمه با تصرف: ۳۲).

علاءالدوله سمنانی در «چهل مجلس» توصیف و شرحی مناسب از ابن‌الوقت به دست می‌دهد. او به طور خلاصه چنین می‌گوید: «پس اولیا را ماضی و مستقبل و حال در سه نفس است: یکی ماضی که بگذشت، دوم مستقبل که نیامده است. پس چون از این دو فارغ شد و غم دی و فردا نماند او ماند و یک نفس حال، داد آن بتواند داد و اصل عمر آن است و از این‌جا گفته‌اند که: «الصوفی ابن‌الوقت» (صفحات ۱۵۹ و ۱۶۰). هم‌چنین وی حال را جان ماضی و مستقبل می‌داند، هم‌چنان‌که آخرت را جان دنیا و تأکید می‌کند: «آدمی خود همان حال بیش ندارد، برای این‌که در نفس گذشته آدمی را هیچ حیات نیست و وجود نیست و در نفس ناآمده نیز هم‌چنین»(همان، ۲۲۵).

یک‌بار هم از شبلی پرسیدند که چرا صوفی را ابن‌الوقت می‌گویند. گفت: «زیرا بر گذشته

کتبی که موضوعشان عرفان و تصوف است پر است از تعریف، خصوصیات و ویژگی‌های «ابن‌الوقت»

دریغ نمی‌خورد و اندیشه‌ی فردا ندارد» (شیخ بهایی: ۱۳۷۶: ۱۸۵). از توصیفات فوق چنین برمی‌آید که ابن‌الوقت فقط «امروز» را دارد که در این صورت شایسته است که فقط به همین «دم» بنازد و آن را محترم و مقدس شمارد و حتی به درجه‌ای برسد که به قول شمس: «تمام دشنام‌ها و نفرین‌ها نزد وی سهل باشد، اما نفرین بزرگ برای او این باشد که کارهایت را به فردا حواله کن». در این صورت است که وی بر می‌آشوبد و می‌گوید: «پس امروز را چه شد؟ امروز را برون کردند، چه گناهی کرده بود امروز که از حساب بماند؟» (شمس تبریزی، ۱۳۶۹، ج ۱: ۲۰۵). چنین صوفی‌ای هیچ‌گاه «نقد امروز» را رها نمی‌کند تا به «نسیه‌ی آینده» دل ببندد:

بخواه ای دل چه می‌خواهی عطا نقدست و شه حاضر
که آن مه رو نفرماید برو تا سال آینده (افلاکی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۹۰۳)

حتی ممکن است چنین صوفی‌ای در امور مادی و معیشتی خود هم اصل ابن‌الوقتی‌اش را حفظ کند و هم‌عقیده با شمس شود که: «احمق کسی که مزدوری می‌کند و کار امروز می‌کند و می‌گوید که مزد فردا رسد» (همان: ۶۹۲).

پیر عرفان ـ مولانا ـ نیز در مثنوی و کلیات شمس بارها صوفی را «ابن‌الوقت» معرفی می‌کند. وی یک‌جا عامل «هوشیاری» (منفی) را یاد کرد گذشته می‌داند و اشاره می‌کند که ماضی و مستقبل

ابن‌الوقت فقط «امروز» را دارد که در این صورت شایسته است که فقط به همین «دم» بنازد و آن را محترم و مقدس شمارد

(و بالطبع توجه به این دو) پرده و حجاب خدا تواند بود.[۲] در جای دیگر تمام فکرت‌ها، نگرانی‌ها و مشکلات را از ماضی و مستقبل می‌داند:

فکرت از ماضی و مستقبل بُود چون از این دو رست مشکل حل شود
(دفتر ۲، بیت ۱۷۷)

مولانا در کلیات شمس هم در چندین مورد صفت «ابن‌الوقت» را به «صوفی» نسبت می‌دهد:

ملا صوفی چو ابن‌الوقت باشد گذر از بار و از بیرار و برجه
(کلیات، غزل ۹۲۸)

یا: چو ابن‌الوقت شد صوفی نگردد کاهل فردا
سبک کاهل شود آن‌کس که باشد گول و فردایی
(همان، غزل ۱۳۴۱)

همان‌طوری که در تمام مثال‌های فوق مشاهده می‌شود، صفت «ابن‌الوقت» فقط به «صوفی» نسبت داده شده است نه به «عارف». به عبارت دیگر ما با دو بن مایه روبه‌رو هستیم. یکی صوفی و ابن‌الوقت. دوم عارف و ابوالوقت:

صوفی ابن‌الوقت باشد در مثال لیک صافی فارغ است از وقت و حال[۳]
(دفتر ۳، بیت ۱۴۲۶)

این صوفی است که مانند فرزندی به دامان پدر خود ـ وقت ـ متوسل می‌شود و یک دم نه می‌خواهد و نه می‌تواند از او بگسلد. زیرا «زمان‌بندی» اصلی‌ترین ویژگی عالم حس است و صوفی کسی است که ممکن است هنوز تعلق خاطری به عالم حس و رنگ داشته باشد و همواره بیرون شدی از آن می‌جوید. اما عارف صاحب و مالک وقت است (به قول ابن عربی در فتوحات‌المکیه، ص ۳۵۶: العارف هو صاحب‌الوقت).او هیچ‌گاه اسیر دام وقت و «ساعت» نمی‌شود، زیرا از عالم حس و رنگ گسسته و به «عالم غیب» پا نهاده است. عارف معتقد است که:

نتیجه

در دنیای وانفسا و پر از غم و غصه و گیرودار امروز، یکی از راه‌های شادی و نشاط و جدال با غم، فرزند وقت بودن و فقط به اکنون و «حال» توجه کردن و فراموش کردن حسرت گذشته و اندیشه‌ی آینده است. این درسی است که مشرب پر خیر و برکت عرفان و تصوف در کنار هزاران آموزه‌ی دیگر به امروزیان می‌آموزد. جالب این‌که اساس آموزش و لُبّ سخن تمام «متمایلان عرفان» امروز مثل تاگور، کریشنا مورتی، اُشو و بعضاً «شبه عرفا» بر تأکید بر «دم را غنیمت شمردن» استوار است و نیازی به گفتن نیست که ایشان و برخی درون‌کاوان متأخر در آموزه‌ها و سخنانشان وامدار و مدیون عرفان و تصوف اسلامی ـ ایرانی هستند.

پی‌نوشت

۱. از شافعی نقل است که گفت: «ده سال با صوفیان مصاحبت کردم و تنها از این دو کلمه سود بردم: یکی «الوقت سیف» و دیگر: «أفضل العصمه أن «تقدر».

۲. مثنوی معنوی، دفتر اول، ابیات ۲۲۰۵ و ۲۲۰۶:

هست هوشیاری ز یاد ما مضی
ماضی و مستقبلت پرده‌ی خدا
آتش اندر زن به هر دو تا به کی
پر گره باشی ازین هر دو چو نی

۳. جالب این‌که مولانا صفت «صافی» را در مقابل صوفی و به عنوان لقبی برای «عارف» به کار می‌برد. زیرا عارف از قید وقت و حال و زمان و ساعت رسته است و توانسته خود را پالوده و صافی کند. مولانا در جای دیگر هم صفت «صافی» را برای عارف به کار می‌برد:

هست صوفیّ صفا جو ابنِ وقت

وقت را همچون پدر بگرفته سخت
هست صافی غرق نور ذوالجلال
ابن کس نی فارغ از اوقات و حال
(دفتر ۳، ابیات ۱۴۳۳)

منابع و مآخذ

۱ـ ابن عربی، محیی‌الدین. اصطلاح الصوفیه. حیدرآباد دکن، ۱۹۴۸ • ۲ـ ـــــــ . فتوحات المکّیه. تحقیق و تقدیم عثمان یحیی. الهیئه المصریه العامه الکتاب، ۱۴۰۵ • ۳ـ ابن‌جوزی. تلبیس ابلیس. ترجمه‌ی علیرضا ذکاوتی قراگزلو. چ ۱، ۱۳۶۸. مرکز نشر دانشگاهی • ۴ـ افلاکی، شمس‌الدین احمد. مناقب‌العارفین. به کوشش تحسین یازیجی. چ ۳، ۱۳۷۵. انتشارات دنیای کتاب • ۵ـ انصاری، خواجه عبدالله. طبقات الصوفیه. مقابله و تصحیح دکتر محمد سرور مولایی. چ ۱، ۱۳۶۲. انتشارات توس • ۶ـ جرجانی. التعریفات. تحقیق فلوغل. بیروت ۱۳۷۸. • ۷ـ سجادی، سید جعفر. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. چ ۳. ۱۳۷۵. کتابخانه‌ی طهوری • ۸ـ سراج طوسی. ابونصر. اللمع. تحقیق عبدالحلیم محمود و طه سرور. قاهره، ۱۹۶۰ • ۹ـ سعدی. کلیات. مطابق نسخه‌ی محمد علی فروغی. چ ۷. ۱۳۷۲. نشر محمد • ۱۰ـ بوستان. تصحیح و توضیح: دکتر غلامحسین یوسفی. چ ۴. ۱۳۷۲. خوارزمی • ۱۱ـ سمنانی. علاءالدوله. چهل مجلس. تصحیح نجیب مایل هروی. چ ۱. ۱۳۶۶. ادیب • ۱۲ـ شمس تبریزی. مقالات. تصحیح محمدعلی موحد. چ ۱. ۱۳۶۹. خوارزمی • ۱۳ـ شیخ بهایی. کشکول. ترجمه‌ی عزیزالله کاسب. چ ۳. ۱۳۷۶. انتشارات گلی • ۱۴ـ غزالی. امام محمد. احیاءالعلوم. چاپ مصر. • ۱۵ـ فروزانفر. بدیع‌الزمان. احادیث مثنوی. چ ۳. ۱۳۶۱. امیرکبیر • ۱۶ـ قشیری. ابوالقاسم. الرساله القشیریه. بیروت. دار الکتاب العربی • ۱۷ـ مستملی بخاری. شرح التعرف لمذهب التصوف. تعلیقات محمد روشن. چ ۱. ۱۳۶۶. امیرکبیر • ۱۸ـ مولوی. مثنوی معنوی. به تصحیح و پیش‌گفتار عبدالکریم سروش. • چ ۳. ۱۳۷۷. انتشارات علمی و فرهنگی • ۱۹ـ ـــــــ کلیات شمس تبریزی. تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۳. ۱۳۶۳. امیرکبیر • ۲۰ـ ـــــــ مجالس سبعه. تصحیح و توضیحات دکتر توفیق سبحانی. چ ۱. ۱۳۶۵. کیهان • ۲۱ـ هجویری. علی‌بن‌عثمان. کشف‌المحجوب. تصحیح ژوکوفسکی. • چ ۲. ۱۳۷۱. کتابخانه‌ی طهوری •

حملهٔ حیدری

در صفحه‌ی ۱۲ ازکتاب ادبیات فارسی سال دوم دبیرستان، در درس حمله ی حیدری (تاریخ ادبیات) چنین آمده است: «یکی از حماسه‌های مصنوع و سنتی، حمله‌ی حیدری از باذل مشهدی (م. ۱۱۲۴) است. شاعر در این منظومه به شرح زندگی و جنگ‌های پیامبر (ص) و علی (ع)، تا شهادت آن حضرت در محراب مسجد کوفه، پرداخته است».

احتمالاً، این مطلب از کتاب «حماسه سرایی در ایران» نوشته‌ی دکتر ذبیح‌الله صفا گرفته شده است. اما ایشان در ادامه بیان می‌کند که حماسه‌ی باذل با مرگش به سال ۱۱۲۳ یا ۱۱۲۴ هـ . ق ناتمام ماند (صفا، ۱۳۷۴: ۳۷۶). در اصل، حمله‌ی حیدری باذل حدود بیست و هشت هزار بیت است، که از بعثت پیامبر اسلام تا پایان خلافت عثمان را در برمی‌گیرد و به دوران خلافت حضرت علی نمی‌رسد (استوری، ۱۳۶۲: ۸۴۳؛ گلچین معانی، ۱۳۴۶: ۳۱۳؛ آقابزرگ تهرانی ۱۴۰۸. ق: ۹۱ و منزوی، ۱۳۵۱: ۲۷۷۴ و ۲۷۷۵).

منظومه‌ی باذل با این بیت آغاز می‌شود:

به نام خداوند بسیار بخش
خردبخش و دین‌بخش و دیناربخش

و با این بیت به انجام می‌رسد:

بکن غور ز انصاف در این سخن
وزان پس تو دانی بکن یا مکن

کار ناتمام باذل را شاعران دیگری، که عمدتاً از شبه قاره‌ی هندوستان بودند، دنبال کردند و تکمله‌هایی بر آن نوشتند، که از خلافت امام علی (ع) تا شهادت آن حضرت را در بر می‌گیرد. شیخ آقابزرگ تهرانی، احمد گلچین معانی، احمد منزوی، ذبیح‌الله صفا، استوری و ادب‌پژوهان دیگر معتقدند اولین کسی که بر حمله‌ی حیدری باذل تکمله سرود و آن را کامل کرد، **میرزا ابوطالب فندرسکی** است (همان منابع). در ادامه

... و تکمله‌های آن

راجع به صحت نداشتن آن صحبت خواهیم کرد.

تکمله‌ی دوم از **میرزا ارجمند آزاد کشمیری**، متوفی به سال ۱۱۳٤ هـ . ق است، که پس از نظم «دل‌گشانامه» به تشویق و ترغیب فخرالدین محمدخان پسرعم باذل، تکمله‌ای بر حمله‌ی حیدری به نظم آورد و در سبب نظم کتاب گوید:

ندارد به باذل کسی همسری — که نظمش بود حمله‌ی حیدری
من از دل‌گشا نامه‌ی خویشتن — زدم در جهان گرچه لاف سخن
ندارم ز دامان انصاف دست — که از حمله تا آن بسی فرق هست
خم افتاد در قامت خاص و عام — که ماند این چنین حمله‌ای ناتمام
اشارت شد از خان گردون جناب — که نامش عیان است چون آفتاب...
مدد جوی از حیدر نامدار — به اتمام این حمله، همّت گمار

(گلچین معانی، ۱۳٤٦: ۳۱٦)

تکمله‌ی سوم از **محب علی‌خان حکمت** است، که بنا به گفته‌ی هرمان اته (ص ٦۰) در سال ۱۱٤۳هـ . ق آن را به انجام رسانید و چون تکمله‌ی دو شاعر سابق‌الذّکر را نمی‌پسندید، با تعصّب خاص شیعی خود، به تکمیل شعر باذل پرداخت و منظومه‌ای در وصف زندگانی و شجاعت‌های حضرت علی (ع) ساخت و آن را **صولت حیدری** نام نهاد (همان منبع).

تکمله‌ی چهارم از **عبدالعلی خان احسن بنگالی** است، که در سال ۱۱٤٤ هـ . ق تکمله‌ای دیگر را بر حمله‌ی حیدری باذل آغاز کرد و به سال ۱۱۵۱ به کار خود پایان داد. پس از اتمام این کتاب، شاه کوثر نامی، که به قصد زیارت نجف اشرف از بنگاله می‌گذشت، تکمله‌ی وی را دیده و پسندیده و آن را

چکیده

نویسنده در این مقاله، حمله‌ی حیدری و تکمله‌های آن را، از لحاظ تاریخی و تقدّم و تاخّر هر یک نسبت به هم، بررسی نموده و به یک اشتباه تاریخی در مورد غزوات حیدری میرزا ابوطالب فندرسکی نیز اشاره کرده است. یک تذکر هم برای اصلاح درس حمله‌ی حیدری (ادبیات فارسی سال دوم دبیرستان، بخش تاریخ ادبیات) داده شده است.

کلیدواژه‌ها

حمله‌ی حیدری، باذل مشهدی، تکمله‌های حمله‌ی حیدری، نسخه‌های خطی، میرزا ابوطالب فندرسکی

علیرضا عبداللهی کچوسنگی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر ناحیه ۲ شهرری

جذبه‌ی حیدری نامیده است. نسخه‌ای از این کتاب، شامل هشت‌هزار بیت منضم به حمله‌ی حیدری باذل، که در ۱۲۰۲ هجری نوشته شد، در کتاب‌خانه‌ی شخصی آقای عبدالحسین بیات موجود است (همان منبع).

تکمله‌ی پنجم به نام **حربه‌ی حیدری** است از شخصی به نام **کرم علی بیگ**، متخلص به کریم یا کرم. وی کار باذل را در سال ۱۱۳۵ هـ . ق تکمیل کرده است. او درباره‌ی باذل گفته:

قبل از این که باذل منظومه خود را شروع کرده باشد، میرزا ابوطالب فندرسکی اثر خود را کامل نموده و به شاه سلیمان صفوی تقدیم کرده بود

به یک مصرع باذلِ خوش کلام
سخن مختصر کرده‌ام والسلام
(منزوی ۲، ۱۳۷۶: ۱۶۱۷)

تکمله‌ی دیگر از **سید پسند علی بلگرامی** (۱۱۸۳.ق) است که آن را **تکمله‌ی حمله‌ی حیدری** نامیده‌اند. (استوری، ۱۳۶۲: ۸٤٤)

اما داستان تکمله‌ی **میرزا ابوطالب فندرسکی** از نوعی دیگر است.این شاعر و نویسنده‌ی پرکار عصر صفویه، منظومه‌ی خود را به نام **غزوات حیدری**، سال‌ها قبل از مرگ باذل و ناتمام ماندن کار او، سروده بود. زیرا در مقدمه‌ی منظومه‌ی خود، خطبه‌ی کتاب را به نام شاه سلیمان صفوی می‌نامد و آن را به او تقدیم می‌کند. ذیلاً ابیاتی از این خطبه‌ی ۲٤بیتی را می‌خوانید.

جهانْ پادشاه ثریا جناب — *سپهرِ برینْ تخت و تاج آفتاب*
ثمینِ گهر دُرج صاحب قران — *سلیمانْ شهنشاه کشور ستان*
به آن سان که جستم ز تاریخ و فال سال — *به شاهی بماند صد و بیست*
که دوران گیتی ازو کام یافت — *نگینِ سلیمان ازو نام یافت*

و می‌دانیم که این پادشاه صفوی از سال ۱۰۷۷ تا ۱۱۰۵ هـ .ق حکومت می‌کرده است. بنابراین، قبل از این که باذل منظومه خود را شروع کرده باشد، میرزا ابوطالب فندرسکی اثر خود را کامل نموده و به شاه سلیمان صفوی تقدیم کرده بود.

این منظومه، که حدود پنج هزار بیت دارد، از خلافت حضرت علی (ع) شروع می‌شود و با شهادت ایشان در مسجد کوفه پایان می‌پذیرد.در سال ۱۱۳۵ هـ . ق، شخصی به نام نجف، که ظاهراً از خادمان حرم علی (ع) در نجف اشرف بود، در فکر کامل کردن حمله‌ی حیدری ناتمام باذل بود که نسخه‌ای از منظومه‌ی ابوطالب میرفندرسکی به دستش می‌رسد و چون از لحاظ زمانی و تاریخی منظومه‌ی میرفندرسکی وقایع خلافت امام علی (ع)، یعنی اتفاقات بعد از مرگ خلیفه سوم، را بیان می‌کرد، نجف آن را به حمله‌ی حیدری باذل ملحق کرد و بعد از آن تاریخ، همه‌ی این منظومه اولین تکمله‌ی حمله حیدری شناخته شد. نجف، حتی خطبه‌ی ابتدای کتاب را، که به نام شاه سلیمان صفوی بود، حذف کرد و چند بیت از خود به آن افزود، از جمله:

دُرِ بحر دانش محمد رفیع — *که بادش به محشر، محمد شفیع*
به توفیق حق رتبه‌ی برتری — *چو او یافت از حمله‌ی حیدری...*
به سال هزار و صد و سی و پنج — *نجف یافت از غیب این طُرفه گنج*
کنون گوش دارید ای سامعان — *رسیده است ای دوستان داستان*
نمودند ره رهروان یقین — *پس از قتل عثمان به احیای دین*

از نسخه‌های خطی مستقل (غیر الحاقی) اثر میرزا ابوطالب فندرسکی، دو نسخه شناخته شده است. یکی نسخه‌ی ۲۸۷۳ کتابخانه‌ی دانشگاه تهران و دیگری نسخه‌ی ۷۹۹۸ کتابخانه‌ی مجلس (که هر دو به نام جذبه‌ی حیدری معرفی شده‌اند). سایر نسخه‌ها به حمله‌ی حیدری باذل منضم و به تکمله‌ی منظومه‌ی باذل معرفی شده است. در بین تکمله‌های موجود از حمله‌ی حیدری، تکمله‌ی نجف (میرفندرسکی) و آزاد کشمیری بیش‌تر مورد استفاده قرارگرفت و نسخه‌های خطی موجود بیش‌تر شامل این دو تکمله‌اند(برای آگاهی بیش‌تر ر.ک. به استوری: ص ۸٤٤ تا ۸٤٦ و کاشفی: ۲۱تا٤۹).

در پایان، پیشنهاد می‌شود که مؤلفین کتاب ادبیات فارسی، تاریخ ادبیات این درس را به‌این شکل اصلاح نمایند: حمله‌ی حیدری باذل، منظومه‌ای است در شرح جنگ‌های پیامبر (ص) و حضرت علی (ع)، که تا پایان خلافت عثمان را در برمی‌گیرد و پس از مرگ باذل، کار ناتمام او را شاعران دیگری ادامه دادند و این حماسه را تا شهادت امام علی (ع) به پایان رساندند.

پی‌نوشت

۱ـ نوه‌ی دختری میرزا ابوالقاسم فندرسکی حکیم و دانشمند هم‌عصر شاه عباس صفوی. فِنْدِرسک، دهستانی است از بخش رامیان شهرستان گرگان، که در شمال و مغرب رامیان است (فرهنگ معین). •

منابع و مآخذ

۱ـ آقابزرگ طهرانی، محمد محسن، الذّریعه الی تصانیف الشیعه، ج ۷، اسماعیلیان، قم۱۴۰۸. ق • ۲ـ استوری، ادبیات فارسی، بر مبنای تألیف استوری، ترجمه‌ی یو.ا.برگل، مترجمان: یحیی آرین‌پور، سیروس ایزدی، کریم کشاورز، تحریر.احمد منزوی، ج ۲، تهران، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۲ • ۳ـ صفا، ذبیح‌الله، حماسه سرایی در ایران، چ ۶، تهران، فردوس، ۱۳۷۴ • ۴ـ کاشفی خوانساری، سید علی ، حمله سرایی و حمله خوانی، ج ۲، تهران، حوا، ۱۳۸۶ • ۵ـ گلچین معانی، احمد، حماسه‌های دینی، فهرست کتب خطی کتابخانه‌ی آستان قدس رضوی، ج ۷، مشهد، ۱۳۴۶ • ۶ـ منزوی، احمد، فهرست نسخه‌های خطی فارسی، ج ۴، تهران، مؤسسه‌ی فرهنگی منطقه‌ای، ۱۳۵۱ • ۷ـ ـــــــ فهرستواره‌ی کتاب‌های فارسی، ج ۳، چ ۱، تهران، انجمن آثار مفاخر، ۱۳۷۶ •

زاغ استاد گور مردگان

عقل ما زاغ است نور خاصگان
عقل زاغ استاد گور مردگان **(مولوی)**

باورهای قومی، عقاید مذهبی و ویژگی‌های جانورشناسی این پرنده (یا شاید بهتر است بگوییم این پرندگان که تحت عنوان زاغ از آن‌ها یاد می‌کنیم)، همه دست به دست هم داده‌اند و از آن‌ها در ادبیات چهره‌ای غالباً پلید و پست ترسیم کرده‌اند، نمونه‌ی افراد حریص و نحس و مظهر رهبرانی هدایتگر به صراطی غیرمستقیم؛ اوصافی چون مردارخوار، پرنحوس، نوحه‌گر، غراب‌البین، سرگین‌طلب، سیاه جامه، حریص و امیدساز، طالب عمر دراز، ناجنس، ریمن، سیه گلیم، خودباخته و مقلّدکور و... اوصافی آشنا در ادبیات منظوم فارسی در مورد این پرونده است (جامی مورد اخیر را در مثنوی تحفه‌الأحرار در تقابل با کبک تشریح کرده است. این حکایت در کتاب ادبیات عمومی ۳ آمده است).

مولانا در یکی از حکایت‌های مثنوی که متأثر از داستان مرگ قابیل به دست هابیل است، زاغ را «مظهر نفس‌امّاره» و هدایتگر «عقل جزوی» قابیل به سوی گورستانِ گمراهی و هلاک توصیف کرده است. چون به تعبیر وی هرکسی «دنباله‌ی زاغ پرد» زاغ هم او را «به سوی گورستان برد نه سوی باغ»:

دید زاغی زاغ مرده در دهان
برگرفته تیز می‌آمد چنان
از هوا زیر آمد و شد او به فن
از پی تعلیم او را گورکن
پس به چنگال از زمین انگیخت گرد
زود زاغ مرده را در گور کرد
دفن کردش پس بپوشیدش به خاک
زاغ از الهام حق بُد علمناک
عقل کل را گفت «هذا زاغ البصر»

چکیده

نویسنده در این مقاله، ابتدا با استفاده از فرهنگ برهان قاطع، لغت‌نامه‌ی دهخدا و ... اسامی متعدد زاغ و معانی آن‌ها را بیان کرده، سپس از نظر باورهای اسطوره‌ای و تعبیر خواب (با مراجعه به فرهنگ تلمیحات، عجایب المخلوقات، خواب‌نامه و...) به آن پرداخته، آن‌گاه به تفصیل سیمای این پرنده را در متون ادبی سبک عراقی نمایانده است. در این‌جا به دلیل محدودیت صفحات مجله، بخشی از سیمای ادبی زاغ از نظرتان می‌گذرد.

کلیدواژه‌ها

زاغ، غراب، رمز، تشبیه، باز، طاووس ...

بهرام رضایی ویشه سرایی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی شهدا

عقل جزوی می‌کند هر سو نظر
عقل «مازاغ» است نور خاصگان
عقل زاغ استاد گور مردگان
جان که او دنباله‌ی زاغان پرد
زاغ او را سوی گورستان برد
هین مدو اندر پی نفس چو زاغ
کاو به گورستان برد نه سوی باغ
گر روی رو در پی عنقای دل
سوی قاف و مسجد اقصای دل **(مثنوی معنوی، دفتر ۴: ۱۸۰ـ۱۷۹)**

«پر پرواز» زاغ که می‌توانست هم‌چون پر باز برایَ وی یک امتیاز و وسیله‌ی رهنوردی‌اش تا ساعد سلطان (خداوند) باشد، تنها برای هدایتگری وی تا گمراهی گورستان است

مولانا در غزلیات شمس نیز متأثر از داستان فوق «خواطر» را به رهبرانی تشبیه کرده است که چون زاغان و بازان‌اند، زاغانی که مقصدشان گورستان و بازانی که هدایتگر آدمی تا ساعد سلطان‌اند:

خواطر چون سواران‌اند و زوتر زی وطن آیند
و یا بازان و زاغان‌اند پس در آشیانستی
خواطر رهبران‌اند و چو رهبر مر تو را باز است
مقامت ساعد شه‌دان که شاه شه‌نشانستی
و گر زاغ است آن خاطر که چشمش سوی مردار است
کسی کش زاغ رهبر شد به گورستان روانستی
چو در «مازاغ» بگریزی شود زاغ تو شهبازی
که اکسیر است شادی ساز او را کان دهانستی
گر آن اصلی که زاغ و باز ازو تصویر می‌یابد
تجلّی سازدی مطلق اصالت رایگانستی **(غزلیات شمس، ج ۲: ۴۷۸)**

بنابراین «پرِ پرواز» زاغ که می‌توانست هم‌چون پر باز برای وی یک امتیاز و وسیله‌ی رهنوردی‌اش تا ساعد سلطان (خداوند) باشد، تنها برای هدایتگری وی تا گمراهی گورستان است:

بال بازان را سوی سلطان برد
بال زاغان را به گورستان برد **(دفتر ۶: ۱۹۹)**

و اگر زاغ بخواهد چون باز سودای سلطان داشته باشد، باید از جانِ زاغی خود درگذرد و هم‌چون باز پیش تبدیل خدا جان‌باز باشد:

هین بده‌ای زاغ این جان، باز باش
پیش تبدیل خدا جانباز باش **(دفتر ۵: ۱۳۳)**

چرا که غراب تا از غرابی خارج نشود، لایق نیست تا به طبل باز به سوی شاه بیاید:

رباب دعوت باز است سوی شه باز آ
به طبل باز نیاید به سوی شاه غراب **(غزلیات شمس، ج ۱: ۱۲۷)**

در حکایتی دیگر از مثنوی، زاغ در نزد سلیمان (ع) با انکار حکم قضا، هدهد را به دروغ‌گویی متّهم می‌کند و ادّعای وی را که می‌گفت: من قادرم آب را در قعر زمین ببینم، به سخره می‌گیرد و از روی حسادت و دشمنی به آن طعنه می‌زند که پس «چون ندیدی زیر مشتی خاک دام» و هدهد در دفاع از خود به سلیمان (ع):

گفت ای شه، بر منِ عورِ گدای
قول دشمن مشنو از بهر خدای
گر به بطلان است دعوی کردنم
من نهادم سر ببر این گردنم
زاغ کاو حکم قضا را منکرست
گر هزاران عقل دارد کافر است
در تو تا کافی بود از کافران
جای گند و شهوتی چون کلف ران
من ببینم دام را اندر هوا
گر نپوشد چشم عقلم را قضا
چون قضا آید شود دانش به خواب
مه سیه گردد بگیرد آفتاب
از قضا این تعبیه کی نادرست
از قضا دان کاو قضا را منکرست **(دفتر ۱: ۲۱۴)**

در پایان فقط برخی از ابیات منتخب از دیوان شاعران سبک عراقی را فهرست‌وار می‌آوریم تا با سیمای ادبی این پرنده بیش‌تر آشنا شویم:

۱. زاغ، مرغِ خسِ مردار جو در تقابل با باز، سیمرغ، هما، بلبل و...

زاغ این مرغِ خسِ مردار جو
صد هزاران مکر دارد تو به تو
(دفتر ۵: ۱۴۱)

مرغ مرده‌ی خشک وز زخم کلاغ
استخوان‌ها زار گشته چون نباغ
(دفتر ۳: ۲۶۴)

مرد شهباز گوشت‌خوار کجاست
زاغ کز استخوان درآویزد
(دیوان خاقانی: ۴۸۸)

چون سگ و زاغ استخوان خوردن همان اکنون چو کرم
از تن خود گوشت خور از استخوان کس مخور
(همان: ۷۷۶)

سعدی، جمال و منصب دنیا نظر مکن
میراث بس توانگر و مردار بس کلاغ
(غزلیات سعدی، ج ۲: ۹۸۶)

خاقانیا خسان که طریق تو می‌روند
زاغ‌اند و زاغ را صفت بلبل آرزوست
(دیوان خاقانی: ۸۳۹)

دهقان خسیس رفته از باغ
بلبل سترده نشیمن زاغ
(لیلی و مجنون: ۲۴۳)

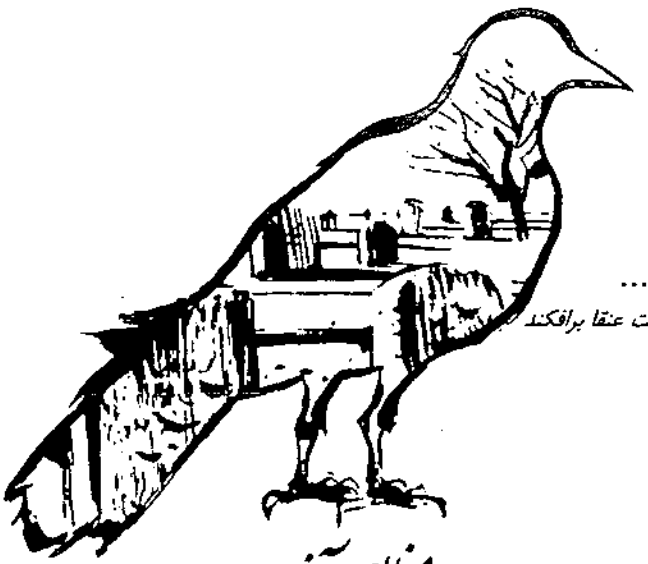
سزدم چو ابر بهمن که بر این چمن بگریم
طرب آشیان بلبل بنگر که زاغ دارد
(حافظ: ۱۲۴)
این فاخته رنج بُرد بر باغ
چون میوه رسید می‌خورد زاغ
(لیلی و مجنون نظامی: ۱۹۰)

۲. سیاهی پر زاغ و تقابل آن با عنقا، بلبل و...
زال ارچه موی چون پر زاغ آرزو کند بر زاغ کی محبت عنقا برافکند
(دیوان خاقانی: ۱۴۰)
سیمرغ را خلیفه‌ی مرغان نهاده‌اند
هرچند هرلباس خلیفه‌ی غراب شد
(همان: ۱۵۷)
تیغ کبود غرق خون صوفی کار آب کن
زاغ سیاه پوش را گفته صلای معرکه
(همان، ص ۴۶۳)
نای است سیه زاغی خوش نغمه‌تر از بلبل
کاندر دهن کبکی منقار همی پوشد
(همان: ۵۰۰)

۳. بهار ستیزی زاغ:
زاغ را بلبل چمن خواندم
خار را سرو و یاسمن گفتم
(غزلیات شمس، ج ۲: ۱۵۴)
نفس خروس بگرفت که نوبتی بخواند
همه بلبلان بمردند و نماند جز غرابی
(غزلیات سعدی، ج ۱: ۷۵۹)

۴. زاغ نوحه‌گر و نغمه‌پرداز شوم
بلبلان ضمیر خود دگرند
نطق حس پیششان چو بانگ کلاغ
(غزلیات شمس، ج ۱: ۵۲۹)
ای زاغ بیهوده سخن، سه ماه دیگر صبر کن
تا در رسد کوری تو، عید جهان، عید جهان
(همان، ج ۱: ۱۷۳)

۵. زاغ مظهر پستی:
هم چو بطان سر فرو برده به آب
گشته طاووسان و بوده چون غراب
در زمستانشان اگر محبوس کرد
آن غرابان را خدا طاووس کرد
(دفتر ج ۱: ۳۱۱)
زاغ اگر زشتی خود بشناختی
هم چو برف از درد و غم بگداختی
(همان: ۳۴۴)



منابع و مآخذ

۱. ..... قرآن کریم، ترجمه‌ی الهی قمشه‌ای، چ یازدهم، تهران، حافظ نوین، ۱۳۷۸ • ۲. ابراهیم همدانی (عراقی)، شیخ فخرالدین، کلیات عراقی، به کوشش سعید نفیسی، چ ۸ ، بی‌جا، سنایی، ۱۳۷۵ • ۳. ابن خلف تبریزی، محمّد حسین، برهان قاطع،به اهتمام دکتر محمد معین، چ ۵، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲ • ۴. ابن محمود همدانی، محمد، عجایب‌نامه، ویرایش جعفر مدرس صادقی، چ اول، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵ • ۵. ابن محمد بن محمود المکمونی القزوینی، زکریا،عجایب‌المخلوقات، بی‌جا، محمد و میرزا غلامحسین، ۱۳۱۰ •
۶. ابن ابراهیم التفلیسی، شیخ ابوالفضل حبیش، تعبیر خواب ابن سیرین و دانیال پیامبر (ص)، بی‌جا، مهتاب و بوستان، بی‌تا. • ۷. احمدی، احمد و دیگران، ادبیات ۳ عمومی، چ ۸ ، تهران، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۵ • ۸. ابن علی نجار (خاقانی شروانی)، افضل‌الدین بدیل، دیوان اشعار، به کوشش ضیاءالدین سجّادی، چ ۵، تهران، زوار، ۱۳۷۴ • ۹. بلخی، مولانا جلال‌الدین محمد، مثنوی معنوی (دوره‌ی شش جلدی)، عبدالباقی گولپینارلی، ترجمه‌ی توفیق هـ سبحانی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چ اول، ۱۳۷۱ • ۱۰. بلخی، مولانا جلال‌الدین محمد، دیوان کامل شمس تبریزی، مقدمه‌ی استاد بدیع‌الزمان فروزانفر با حواشی و تعلیقات م درویش،چ یازدهم، بی‌جا، جاویدان، ۱۳۷۳ • ۱۱. حافظ شیرازی، مولانا شمس‌الدین محمد، دیوان حافظ، به تصحیح عبدالرحیم خلخالی، بی‌جا، کتاب فروشی حافظ، بی‌تا • ۱۲. حبیبی، طلعت و راعی، محمد مهدی، جانورشناسی عمومی مهره‌داران، چ چهارم، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۹ • ۱۳. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، (زیر نظر دکتر محمّد معین و سیّد جعفر شهیدی)، تهران، مؤسّسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا، چ دوم از دوره‌ی جدید، ۱۳۷۷ • ۱۴. سجادی، ضیاءالدین، گزیده‌ی اشعار خاقانی شروانی، چ ۳، تهران، بی‌نا، ۱۳۶۳ • ۱۵. سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین، دیوان غزلیات، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چ ۴، تهران، مهتاب، ۱۳۷۰ • ۱۶. شمیسا، سیروس، فرهنگ تلمیحات، چ ۵، تهران، فردوسی و مجید، ۱۳۷۵ • ۱۷. گنجه‌ای، نظامی، لیلی و مجنون، تصحیح بهروز ثروتیان، تهران، توس، ۱۳۶۴ • ۱۸. مطیعی، منوچهر، خوابنامه، چ ۱، تهران، انیس، ۱۳۷۱ • ۱۹. معین، محمد، فرهنگ معین، چ ۹، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۵

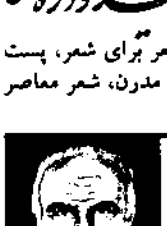
هویت ادبیات معاصر و

چکیده

نویسنده در این مقاله، ابتدا به اختصار بحثی تحلیلی درباره‌ی شعرای ایران در طول تاریخ و رسالتشان داشته، سپس به شعر معاصر پرداخته و نتیجه گرفته است که به دلایل متعدد این هنر اصیل و تأثیرگذار درگذشته، در عصر حاضر مخاطبان انبوه خود را از دست داده است.

کلیدواژه‌ها

شعر متعهد، شعر مدحی، شعر برای شعر، پست مدرن، شعر معاصر



دکتر ابراهیم حیدری
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی
و رئیس مرکز تربیت‌معلم شهید بهشتی

حسرت نبرم به خواب آن مرداب کارام درون دشت شب خفته است
دریایم و نیست باکم از طوفان دریا همه عمر خوابش آشفته است
(دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی)

به نظر نگارنده‌ی این سطور، شعرا را می‌توان به سه گروه مهم تقسیم کرد:

گروه اول، شعرایی که متعهد بوده‌اند و زندگی را عقیده و جهاد در راه آن دانسته و برای دین، مملکت، آزادی، آزادگی، آگاهی و بیداری مردم شعر می‌گویند و دقیقاً معنی واژه‌ی شعر (فهم) و شاعر (فهمیده و آگاه) را بیان می‌کنند، مانند دِعبل، کُمیت اسدی، ناصرخسرو قبادیانی، اقبال لاهوری، فرخی یزدی، نسیم شمال، میرزاده عشقی، اخوان ثالث، احمد شاملو، محمدرضا شفیعی کدکنی و امثالهم.

آن‌جا که ناصرخسرو خطاب به شاعران هم‌عصر خود گوید:

پسنده است با زهد عمار و بوذر کند مدح محمود مر عنصری را؟
به علم و به گوهر کنی مدحت آن را که مایه است مر جهل و بد گوهری را
من آنم که در پای خوکان نریزم مر این قیمتی لفظ دُرّ دَری را

گروه دوم، شعرایی که مدّاح‌اند. این‌گونه شاعران در خدمت زر، زور و تزویر بوده‌اند و در این کار آن‌قدر پیش رفته‌اند که جز برای مدح شعر نسروده‌اند، همان‌طور که عنصری گفته است شاعری که مدح نگوید شاعر نیست!

هر که تا شاعر بُوَد، چون کرد قصد مدح او شاعری گردد که شعرش روضه‌ی رضوان بُوَد
زان‌که مدحش جمع گردانید معنی‌های نیک چون معانی جمع گردد شاعری آسان بود

شعرایی چون عنصری، فرخی، عسجدی، غضائری، انوری، رودکی، امیر معزی، خاقانی، قاآنی و امثالهم با سرودن اشعار متضمن مدح، تملق و چاپلوسی، راه تکدّی را پیش گرفته، به مقتضای زمان شعر گفته و برای آن‌که جاه و مقامی به‌دست آورند به ستایشگری ممدوح پرداخته و تقاضای صله و انعام کرده‌اند. گاهی نیز در برابر حاکم وقت، اظهار بندگی کرده و کلب آستان شده‌اند. یکی از همین شاعران به حاکم وقت خود گفته است:

با فلک آن دم که نشینی به خوان پیش من افکن قَدَری استخوان
کآخر، لاف سگی‌ات می‌زنم دیدبه‌ی بندگی‌ات می‌زنم!

و شاعری معاصر (احمد کمالپور) در نقد عنصری گفته است:

اگر عنصری مدح محمود کرد وزان یاوه‌گویی بسی سود کرد
کنون کس ندانست گورش کجاست چنان مدح‌پرداز را این سزاست!

گروه سوم، شعرایی که عقیده دارند هنر برای هنر است و ادعا می‌کنند «هنر» یگانه دلیل زندگی است و با وجود این به درد هیچ کار نمی‌خورد! هنر بی‌فایده است و تنها وجود آن به‌خودی‌خود کافی است. اینان معتقدند زندگی مشکل و پر از درد و رنج است و سرنوشت بشر روشن نیست. بنابراین، یگانه چیزی که می‌تواند ما را تسلی بخشد زیبایی است و هنر وقتی به کمال زیبایی می‌رسد که از افکار اخلاقی، فلسفی و از تحولات پی‌درپی آن‌ها و از بیان تمایلات پیچیده و آشفته به‌دور باشد. «ئوفیل گوتیه»، در مقدمه‌ی اشعار خود درباره‌ی هنر چنین نوشت:

فایده‌اش چیست؟ زیبا بودن! آیا همین کافی نیست؟ مثل گل‌ها، مثل عطرها، مثل پرندگان و مثل همه‌ی چیزهایی که بشر نمی‌تواند به میل خود آن‌ها را تغییر دهد و ضایع کند. به‌طور کلی هر چیزی، وقتی مفید شد دیگر نمی‌تواند زیبا باشد. ما مدافع استقلال هنریم. برای ما هنر وسیله نیست، بلکه هدف است. هر هنرمندی که به فکر چیزی دیگر به‌جز زیبایی باشد در نظر ما هنرمند نیست. فقط چیزی واقعاً زیباست که به درد هیچ کاری نخورد

(سید حسینی، ج۱: ۲۷۸).

به نظر نگارنده‌ی این سطور، شعرا را می‌توان به سه گروه مهم تقسیم کرد: گروه اول، شعرایی که متعهد بوده‌اند و زندگی را عقیده و جهاد در راه آن دانسته و برای دین، مملکت، آزادی، آزادگی، آگاهی و بیداری مردم شعر می‌گویند

مولانا گروه سوم را این‌چنین مورد سؤال و نکوهش قرار می‌دهد:

هیچ کوزه‌گر کند کوزه شتاب — بهر عین کوزه نی از بهر آب؟
هیچ کاسه‌گر کند کاسه تمام — بهر عین کاسه نی بهر طعام؟
هیچ خطّاطی نویسد خط به فن — بهر عین خط نه بهر خواندن؟

(دفتر چهارم مثنوی: ۶-۲۸۸۴)

آسیب‌شناسی معاصر

اگر شعر معاصر را آسیب‌شناسی کنیم، می‌بینیم که گرایش شاعران جوان به مدرنیسم بیش از حد معمول است. این شاعران می‌خواهند مدرنیست‌تر از حد معمول باشند و از زمان خود جلوتر حرکت کنند. به این دلیل به هنجارشکنی‌ها، نحوگریزی‌ها و بی‌قانونی‌ها دست می‌زنند که شعر را از آن ارزش مطلوب و مورد دل‌خواه خود دور می‌سازد.

شعر هر زمانی به همان زمان تعلق دارد و ما نمی‌توانیم در پشت‌سر یا در پیش‌روی خود حرکت کنیم. امروز نمی‌توان مانند دوران نظامی یا جامی شعر گفت یا شعری سرود که شاعران ۴۰۰ سال دیگر خواهند سرود!

از منظر دیگر، شاعر باید شعری بگوید که با مخاطب ارتباط برقرار کند اما وی چیزی می‌گوید که در آن معنای خاصی نیست و بیش‌تر معنازدایی می‌کند و اصولاً جایی برای کار کردن در این قالب شعری نمانده است تا آن را دوباره زنده کنند.

البته ما می‌توانیم در ایران آثار پست‌مدرن داشته باشیم. چرا که هم گذشته‌ای قوی دارد و هم جوانانی داریم که می‌خواهند به سرعت به‌روز شوند. فلسفه‌ی اصلی پست‌مدرن با نگاه به گذشته شکل می‌گیرد. ما، هم گذشته‌ی نیرومندی داریم که از آن گریزی نداریم و هم، جوانانی که پیشرو هستند. اما دلیل این‌که آثار پست‌مدرن در ایران چندان موفق نبوده این است که غربی‌ها آرام‌آرام از مرحله‌ای به مرحله‌ی بعدی رسیده‌اند و مانند ما همین‌طور یک‌باره وارد عرصه‌ی پست‌مدرن نشده‌اند!

در کشور ما عده‌ای از داستان‌نویسان جوان می‌خواهند نقب و میان‌بر بزنند تا زودتر به آن‌چه که غربی‌ها رسیده‌اند، برسند و این باعث ناپختگی آثارشان می‌شود.

برای هر چیز تازه‌ای، مدتی زمان لازم است تا جا بیفتد. در ادبیات هم این حکم صادق است. یعنی باید به دست خوانندگان ما بیش‌تر آثار «پست مدرن» برسد تا با آن‌ها آشنا شوند. آن‌وقت است که خواننده‌ی ما هم از خواندن آثار پست‌مدرن لذت خواهد برد.

آسیب دیگر شعر امروز این است که بیش‌تر شاعرانی که وارد این حیطه می‌شوند، قصد دارند خود را نمایش دهند. درحالی‌که شعر در دوره‌های گذشته این‌طور نبود و کسی که می‌خواست شعر بگوید دغدغه‌ی این را نداشت که از این راه به نمایشی بودن و ستاره شدن برسد. وقتی شاعران به فکر ستاره شدن هستند، شعرشان با مخاطب ارتباط برقرار نمی‌کند و متأسفانه شعر امروز به این درد مبتلاست!

شاعران زمان ما بیش از آن‌که به فکر کارشان باشند به فکر نامشان هستند و بعضی از شاعران ما هنوز کتابشان منتشر نشده است که از دیگران می‌خواهند در مورد اثرشان مقاله و نقد بنویسند و به بهانه‌ای می‌خواهند اسم‌شان سر زبان‌ها بیفتد. همه‌ی انسان‌ها دوست دارند حس محبوب شدن را تجربه کنند اما باید دید این موضوع به چه قیمتی تمام می‌شود!

دکتر صفارزاده (برجسته‌ترین چهره‌ی زن مسلمان و نخبه‌ی جهان در سال ۲۰۰۵ میلادی) درباره‌ی عوامل مؤثر در نبود استقبال عامه از شعر اظهار داشته است (اطلاعات، ش ۲۳۴۸۸: ٦) از عوامل دخیلی که به شخص شاعر مربوط می‌شود، می‌توان کم‌سوادی، کم‌بود مطالعه، خلأ معلومات ادبی و عمومی را نام برد. این دسته از شاعران حتی کاربرد

فعل معلوم و مجهول، لازم و متعدی و اسم و صفت را نمی‌دانند!
یک روز به جوانی که شعرش را برای نقد و بررسی نزد من آورده بود گفتم چرا شما جوان‌ها دستور زبان را در نوشتار فارسی رعایت نمی‌کنید؟ گفت: ما هنجارشکنی می‌کنیم! به تحقیق اینان هرچه را که نمی‌شناسند می‌شکنند.

نقش دولت در شعر معاصر

سیاست‌گذاری‌های دولت نیز در بی‌توجهی به شعر معاصر و استقبال نکردن از آن مؤثر بوده است. درحالی‌که درواقع شعر به دلیل ذات روشنگرانه‌ای که دارد با حکومت در تعارض نیست. حتی شعر معاصر ما از جمله «شعر دفاع مقدس» در جاهایی منشأ خدماتی برای حکومت بوده است.
پس به این دلیل می‌توان گفت شعر معاصر ما هنوز به اندازه‌ی کافی با مسائل اجتماعی گره نخورده و بازگوکننده‌ی جامعه

آسیب دیگر شعر امروز این است که بیش‌تر شاعرانی که وارد این حیطه می‌شوند، قصد دارند خود را نمایش دهند

امروز ما نیست و به همین دلیل است که مخاطب، حرف‌ها و خاطره‌های خود را در شعر امروز پیدا نمی‌کند و از آن فاصله می‌گیرد. درحالی‌که در کشورهای غربی، نویسندگان و ادیبان نبض جامعه هستند. بنابراین، این سؤال مطرح است که نویسنده‌های ما وقت و توان اقتصادی‌شان چه‌قدر است و چه‌قدر مورد توجه قرار می‌گیرند؟مسئله‌ی دیگر این است که شعر در جهان امروز، کارکردی را که در دنیای دیروز داشت، ندارد!
در گذشته، شعر یک رسانه بود ولی امروز کارکرد شعر در داستان، تلویزیون، سینما، رادیو، ماهواره، اینترنت تقسیم شده است درحالی‌که در گذشته، شعر بار تمام آن‌ها را به دوش می‌کشید و بزرگان ما بسیاری از مفاهیم را با شعر بیان می‌کردند. گاه مثل مولانا درس فلسفه و عرفان می‌دادند و مثنوی پدید می‌آمد یا به‌سان سعدی پند و اندرز می‌دادند و بوستان خلق می‌شد. اما در دنیای مدرن و پست‌مدرن با انواع دستاوردهای بشر، عملاً چنان وظایفی از شعر گرفته شده و این موضوع باعث شده است که دیگر رویکرد عمومی به شعر نداشته باشیم. انسان، در زمان معاصر وقتی را به اینترنت و تلویزیون و زمانی را به ماهواره و گاهی به رمان اختصاص می‌دهد. بنابراین، وقتی که قبلاً در اختیار شعر قرار می‌گرفت میان همه‌ی این‌ها تقسیم شده است و مخاطب ما امروز گزینه‌های بیش‌تری در اختیار دارد و شعر، تنها یکی از آن‌هاست. پس شعر دیگر هنر عمومی جامعه‌ی ما نیست و امروز شعر هنری است در کنار هنرهای دیگر!

علاوه بر این، بعضی از رسانه‌ها فریبایی بیش‌تری دارند و عمومی‌تر نیز هستند. درنتیجه مخاطبان در دنیای امروز کم‌تر به سراغ شعر می‌آیند.
دلیل دیگر مواجه نشدن شعر با اقبال عامه، خود شاعران هستند. شاعران امروز ما در جریان‌های مدرن و پست‌مدرن، گونه‌هایی از شعر را به‌وجود می‌آورند که تخصصی است.
دلیل بعدی در مخاطب عام نداشتن شعر، مسئله‌ی حاکمیت و نهادهای رسمی دولت و ادبیات است. این نهادهای رسمی ادبیات هم‌اکنون به گونه‌ای از شعر می‌پردازند که با کم‌ترین اقبال از جانب مخاطب مواجه است. مخاطب امروز حوصله‌ی شنیدن پند و اندرز را ندارد و اگر بخواهیم در تلویزیون و رادیو و شب‌شعرهای رسمی، مردم را نصیحت کنیم و درس اخلاق بدهیم مردم از آن فاصله می‌گیرند. چرا که جامعه‌ی امروز ما نصیحت‌پذیر نیست!
وقتی خود ما در انجمن‌های رسمی‌مان، با رودربایستی‌های معمول، واقعیت شعر و آن‌چه را مردم می‌توانند بپذیرند به آن‌ها اختصاص نمی‌دهیم و به گونه‌های نامطبوع شعر را ترویج می‌کنیم، حاصلش دور شدن مردم از شعر می‌شود. پس ما باید انتظارمان را از شعر، کم‌وبیش واقعی کنیم و ببینیم آیا مطلق شعر مخاطب ندارد یا شعر امروز مخاطب ندارد؟آیا افسانه (نیما یوشیج)، زمستان (مهدی اخوان ثالث)، هوای تازه (احمد شاملو)، آهنگ دیگر (منوچهر آتشی) و تولدی دیگر (فروغ فرخزاد) جامعه‌ی هنری ما را تکان نداده است؟
زمانی که شعر ما در رمانتیک سیاه غرق بود، آیا ناگهان شاعری حماسی از جنوب حضورش را اعلام نکرد و همه را به حیرت وانداشت؟ آیا منوچهر آتشی تعریف شعر نبود؟ و قوی‌ترین تخیل شعر معاصر از آن او نیست؟ خوش‌بختانه در زمان ما هنوز هم شاعران و ادیبانی هستند که از عمر، مایه گذاشته و دارای شخصیت شعری هستند و هرگز در موج‌های کم‌جان و گذرای شعری، که سال‌ها در این سرزمین جاری است، گرفتار نیامده‌اند و استوار و پویا به رسالت و دستورالعمل‌های نیمای بزرگ و شاملوی جاودانه و دیگر سرایندگان شعر امروز، که آتیه‌ی زلال زندگی و بازتاب‌دهنده‌ی واقعیت در ارتباط جامعه هستند، با اقتدار و استوار گام برمی‌دارند. هرچند ممکن است برای عرصه‌ی آثار خود زمینه‌ای آن‌چنان که باید نداشته باشند.

منابع و مآخذ

۱. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج ۱۰، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۶
۲. مولوی مثنوی، به تصحیح نیکلسون، دفتر چهارم، انتشارات مولا، ۱۳۶۵

زاویه‌ی دید در روایت داستان

چکیده

نویسنده در این مقاله‌ی تحقیقی با استناد به منابع متعدد داستان‌نویسی، زاویه‌ی دید را در ابعاد گوناگون بررسی کرده است.

کلیدواژه‌ها

زاویه‌ی دید، دیدگاه، دانای کل، اول شخص، سوم شخص، فرم داستان

رضا ریوندی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر مدارس ناحیه ۷ مشهد

انتخاب و کاربرد زاویه‌ی دید/ دیدگاه (point of view/ view point) در نقد ساختاری داستان شاید تا حدودی از سر ناچاری و اجبار باشد. زیرا این واژه کارکردها و معانی گوناگون دارد.خواننده‌ی علاقه‌مند می‌تواند برای تفصیل این مبحث بر منابع زیر مراجعه کند: جنبه‌های رمان (٤-١٠٣)، تئوری فوْل (٧-٨٦) سلیمانی (١٣٠)، نظریه‌ی رمان (٨٤)، شیوه‌های داستان‌نویسی (٧٤)، ساختار و تأویل (٢٩٨)، لاتاری (١٧٢)، هنر فیکشن (١١١)، دستور زبان داستان (٦-٩٥)، فن داستان‌نویسی (٧٠-٣٦٦)، الفبای قصه‌نویسی (٣٩) و عناصر داستان (٢٣٩)

شناخت زاویه‌ی دید از دو جهت برای خواننده مهم است؛ اول فهم داستان و دیگر ارزیابی آن. این کار مستلزم آن است که خواننده از چند نکته آگاه گردد:

۱. راوی در حقیقت کیست؟ آیا رخدادهای داستان به‌وسیله‌ی نویسنده روایت شده است یا راوی یکی از شخصیت‌های داستان است؟ آیا نقل رخدادها و تجزیه و تحلیل آن‌ها با ذهنیت و دید راوی هم‌خوان است یا خیر؟

۲. راوی در ارتباط با رخدادهای داستانی که بازمی‌گوید در چه جایگاهی قرار گرفته است؟ آیا راوی از رخدادهای داستان آگاه است یا نیمه‌آگاه یا از همه‌چیز بی‌خبر؟ آیا راوی شاهد است یا فاعل؟ میزان دخالت او در حرکت داستانی (movement) تا چه اندازه است؟ آیا تجزیه و تحلیل‌های او را بپذیریم (اگر راوی معتمد باشد) یا به واسطه‌ی ناآگاهی، اشتباه، دروغ و یا کودنی نپذیریم (اگر راوی نامعتمد باشد)؟ آیا راوی محدود است و آیا این محدودیت از جهت تأثیرگذاری وقایع و شخصیت‌ها خللی بر داستان وارد ساخته است؟

۳. نویسنده از چه زاویه‌ی دیدی به داستان خود می‌نگرد؟ چرا نویسنده این زاویه‌ی دید را برگزیده است و تا چه حد این انتخاب او صحیح و به‌جا بوده است؟ انتخاب این زاویه‌ی دید برای نویسنده چه مزیت‌هایی دارد؟ آیا زاویه‌ی دید را برحسب هدف و عناصر داستان برگزیده است؟ آیا انتخاب این زاویه‌ی دید توانسته است بیش‌ترین تأثیر را در القای هدف داستان داشته باشد و یا دلیل خاصی نویسنده را واداشته است تا این زاویه‌ی دید را انتخاب کند؟

گاه نویسنده زاویه‌ی دید را برمی‌گزیند تا از ارائه‌ی یک‌سری اطلاعات خودداری کند، تا بدین‌وسیله بتواند حالت شک و انتظار را در خواننده تقویت کند و با گره‌گشایی و ارائه‌ی اطلاعات در پایان داستان او را شگفت‌زده سازد. در این صورت آیا نویسنده به گونه‌ای منطقی و موجه از دادن اطلاعات مهم خودداری کرده است یا این کار او

بی‌دلیل و برای گول‌زدن خواننده و پنهان‌کاری بوده است؟
٤. آیا عناصر داستانی مطابق با نوع زاویه‌ی دید ارائه شده است؟ آیا زاویه‌ی دید به همراه دیگر عناصر داستان باعث تأثیربخشی و انسجام بیش‌تر شکل داستانی گشته است یا خیر؟ آیا نویسنده توانسته است تا پایان داستان زاویه‌ی دید انتخابی را حفظ کند؟ اگر زاویه‌ی دید نویسنده در داستان تغییر یافته، آیا علتی منطقی یا هنری برای این کار داشته است یا خیر؟

تفاوت دید در داستان کوتاه و رمان

داستان کوتاه و رمان اگرچه ممکن است از جهات دیگر تفاوت عمده داشته باشند، اما از جهت گزینش و کاربرد زاویه‌ی دید با هم اختلاف چندانی ندارند. البته، نویسنده در داستان‌های کوتاه، به‌سبب محدودیت‌هایی که دارد، نمی‌تواند از چند راوی استفاده کند یا انواع زاویه‌ی دیدها و شیوه‌های روایی را هم‌سان در داستان خود بگنجاند. در حالی که در رمان امکان به‌کارگیری زاویه‌ی دیدهای مختلف و کاربرد راویان وجود دارد. زیرا گستره‌ی داستان این قابلیت را برای نویسنده فراهم می‌سازد.

داستان کوتاه برخلاف رمان، آن‌قدر طولانی نیست که خواننده از یاد ببرد که دارد نوشته‌های نویسنده‌ای را می‌خواند. بنابراین، خواننده داستانی را که راوی کنشگر باشد راحت‌تر می‌پذیرد و در حرکت داستانی سهیم می‌گردد تا در داستانی که راوی به‌منزله‌ی ناظر قصد روایت یا تعریف آن را دارد. علت توجه نویسندگان به زاویه‌ی دید نمایشی و روایت ذهنی در داستان کوتاه به همین دلیل است.کانون تمرکز راوی (focus of narrator) در داستان کوتاه بر روی شخصیت یا موقعیت یا... تا پایان داستان ثابت است. در حالی که در رمان ممکن است در هر فصل تغییر کند. هم‌چنین، اغلب زاویه‌ی دید در داستان کوتاه تا پایان ثابت باقی می‌ماند، در حالی که نویسنده در رمان می‌تواند هر فصل را با زاویه‌ی دید خاص بیان کند.

مشکل اصلی نویسندگان ما، به‌خصوص، نویسندگانی که بعد از انقلاب به عرصه‌ی نویسندگی به‌ویژه داستان کوتاه قدم گذاشته‌اند، این است که ادراک درستی از زاویه‌ی دید و راوی ندارند و از آن‌جا که این دو عنصر بر دیگر عناصر ساختار داستان تأثیر مستقیم دارند، کلیت داستان ایشان به درجه‌ی یک گزارش یا نقل ساده تقلیل می‌یابد و گاه دخالت آشکار آن‌ها در روایت بر بافت داستان خلل وارد می‌کند. درنهایت ما در ساختار داستان با ضعف تألیف روبه‌رو می‌شویم. برای مثال در دو قصه‌ی **کلید و سنگر محمود** از **منصور شریف‌زاده** راوی بچه‌ای است که با دیدگاه اول شخص داستان را بازمی‌گوید. نویسنده تجزیه و تحلیل و سخنانی را بر زبان راوی می‌نهد که با سن و سال و نوع اندیشه‌ی راوی سازگار نیست و یا در داستان **ارس** از م. **الف فجر** که در مجموعه‌ی داستان **دو قدم تا قاف** آمده است؛ راوی داستان **رود ارس** است، از نمادگرایی نابه‌جای نویسنده گذشته، رودخانه چیزهایی را می‌بیند و بازمی‌گوید و از جاهایی سخن می‌گوید که منطقی و معقولانه نیست.

کانون تمرکز راوی (focus of narrator)
در داستان کوتاه بر روی شخصیت یا موقعیت یا...
تا پایان داستان ثابت است. در حالی که در رمان
ممکن است در هر فصل تغییر کند

زاویه‌ی دید در داستان‌های فارسی

زاویه‌ی دید در داستان‌های فارسی تابع منطق داستانی نیست؛ بی‌نظم است و گاه می‌شود گفت که بر داستان تحمیلی است. دیدگاه نویسندگان ما همان دیدگاه سنتی نقّالی است که در جریان داستان، حوادث و رخدادها (events) مهم‌اند و محور؛ حالا فرقی نمی‌کند که چه راوی‌ای با چه زاویه‌ی دید روایت را بازگوید. اصل این است که رخدادها آن‌قدر کشش داشته باشند که مخاطب را به همراه خود تا پایان داستان بکشانند. متأسفانه پسند آنی و سطحی‌نگری خوانندگان فارسی، که ریشه در قصه‌های سنتی و عامیانه دارد، این ویژگی را تقویت کرده است.اگر نویسنده در داستان خود سوم شخص دانای کل را برمی‌گزیند باید بداند که گرچه حاکم بر فضای داستان و شخصیت‌های داستانی است، دید وی نیز محدود به دید شخصیت‌هاست. یعنی هرجا شخصیت‌ها بروند او می‌تواند برود و هرچه دیده‌اند، ببیند.

او باید سعی کند که پیوسته شخصیت خود را در پشت‌سر شخصیت‌ها پنهان کند و تحلیل‌های او مبتنی بر ذهنیت و تحلیل شخصیت‌ها باشد؛ یعنی از دید و زبان شخصیت/ راوی حرف بزند تا به واقع‌نمایی (verisimlar) داستان لطمه‌ای وارد نشود. اما نویسندگان فارسی‌زبان گاه این نکته را از یاد می‌برند و سوم شخص را بهانه‌ای می‌سازد تا در داستان دخالت کنند. برای نمونه **علی محمد افغانی** در **شوهر آهو خانم** افسانه‌های یونانی را از زبان نانوایی عادی بازمی‌گوید که این حرف و کلام شخصیت نمی‌تواند باشد و تنها بر فضل‌نمایی نویسنده و ضعف تکنیکی و اطناب در داستان دلالت دارد.گاه نویسنده، بدون دلیل، زاویه‌ی دید را از اول شخص به سوم شخص یا برعکس تغییر می‌دهد. گرچه چرخش در زاویه‌ی دید امروزه مسئله‌ی پذیرفته‌شده‌ای است، این نکته را نباید فراموش کرد که آن، تابع ضرورت هنری یا ساختاری داستان است.

چرخش زاویه‌ی دید در داستان‌های فارسی بیش‌تر در حد یک تفنن باقی مانده است. گاه نویسنده زاویه‌ی دید را از شخصیتی به شخصیت دیگری در داستان تغییر می‌دهد و او را راوی داستان می‌کند و از دید او حرکت داستان را پی می‌گیرد و این

نکته را فراموش می‌کند که، به‌خصوص در داستان کوتاه، وقتی نویسنده شخصیتی را راوی داستان خود کرد، کنش و حرکت داستانی تا پایان داستان باید تابع دید و ذهنیّت این شخصیت باشد و تا زمانی که توجیهی تکنیکی یا هنری برای تغییر وجود داشته باشد، زاویه‌ی دید ثابت است.

شیوه‌های روایی

شیوه‌هایی که داستان‌نویس برای نقل روایت خود می‌تواند برگزیند، بسیار متنوع و متعدد است و این تا حدودی به خاطر تنوع و تعدد زاویه‌ی دید داستان‌نویس است. نویسنده، داستان خود را به دو شکل می‌تواند روایت کند:

۱. داستان، من روایتگری/ راوی نداشته باشد.

۲. من روایتگری برای نقل روایت خود انتخاب کند و روایت داستانی را از دید و ذهنیّت او بازگوید.

گاه داستان‌نویس برای نقل روایت خود ترجیح می‌دهد، روایتگر/ راوی نداشته باشد بلکه فرم داستان آن را روایت کند؛ یعنی نویسنده خود روایت داستان را برعهده بگیرد و همان‌طور که داستان را می‌نویسد، روایتش کند. در این حال، داستان‌نویس می‌تواند داستان خود را با کاربرد یکی از شیوه‌های ترسل یا نامه‌نگاری (letter narration/ epistolary/ correspondence) یا خاطره‌نویسی (memoir) یا یادداشت‌های روزانه یا هفتگی (diary narration) یا بیوگرافی/ شرح حال‌نویسی (biography) روایت کند.

این شیوه‌های روایی اگرچه درگذشته در نقل روایت بسیار مورد توجه بوده‌اند امروزه خیلی کاربرد ندارند و کم‌تر نویسنده‌ای پیدا می‌شود که، به‌دلیل محدودیت‌های هریک، به‌طور مستقل با یکی از آن‌ها داستانی را روایت کند.اما آن‌ها در بخش‌هایی از یک روایت هنوز هم استفاده‌ی فراوان دارند.اگر راوی روایت داستان را برعهده داشته باشد از چهار زاویه‌ی دید می‌تواند استفاده کند:

۱. زاویه‌ی دید دانای کل خداگونه

۲. زاویه‌ی دید دانای کل محدود با سوم‌شخص: الف) از دید شخصیت اصلی (فاعل/ کنشگر) ب) از دید شخصیت فرعی (شاهد/ ناظر)

گاه داستان‌نویس برای نقل روایت خود ترجیح می‌دهد، روایتگر/ راوی نداشته باشد بلکه فرم داستان آن را روایت کند

۳. زاویه‌ی دید اول شخص: الف) از دید شخصیت اصلی (فاعل/ کنشگر). ب) از دید شخصیت فرعی (شاهد یا ناظر).

٤. زاویه‌ی دید دوم شخص

در هریک از موارد ذکر شده، زاویه‌ی دید راوی می‌تواند بیرونی (عینی) و یا درونی (ذهنی) باشد. استفاده از راوی برای نقل روایت امروزه یکی از متداول‌ترین شیوه‌های روایی است. زیرا به‌دلیل قابلیتشان در تمام موارد از دیگر شیوه‌های روایی مناسب‌ترند. شکل‌های دوم درحقیقت برآمده از شکل‌های اول‌اند. یعنی اول شخص ریشه در خاطره‌نویسی یا یادداشت‌های روزانه دارد و دوم شخص از تحول شیوه‌ی ترسّل به‌وجود آمده است.

درباره‌ی شیوه‌هایی روایی نوع اول نیز این نکته گفتنی است که آن‌ها درحقیقت فرم‌های (forms) داستانی هستند تا شیوه‌های روایی؛ فرم‌هایی که با دوم شخص یا اول شخص کار می‌کنند. اما در آغاز این زاویه‌ی دیدها در این فرم‌های خاص تقسیم‌بندیِ زاویه‌ی دید (جز شیوه‌ی نقّالی) براساس فرم داستانی بوده و در تمام کتاب‌های فنّ داستان‌نویسی نیز به همین صورت آمده است. این زاویه‌ی دیدها، در سیر زمان تکامل واقعیِ خود را در زاویه‌ی دیدهای اول شخص و سوم شخص به‌دست می‌آورند و زاویه‌ی دیدهای عام و مطلوب داستان می‌شوند. امروزه زاویه‌ی دید اول شخص و دوم شخص توسعه‌یافته و از فرم‌های داستانی جدا شده‌اند و خود به مثابه‌ی یک مبحث خاص جدای از فرم بررسی می‌شوند. این زاویه‌ی دیدها در داستان معاصر در دیگر فرم‌های داستانی نیز به‌کار می‌روند.

منابع و مآخذ

۱. آلوت، میریام، رمان به روایت رمان‌نویسان، ترجمه‌ی علی‌محمد حق‌شناس، چ۱، نشر مرکز، چاپ پنگوئن، تهران، سال ۱۳۵۸ • ۲. ابراهیمی، نادر، لوازم نویسندگی، چ۱،فرهنگان، چاپ دیبا، زمستان سال ۱۳۶۹ • ۳. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، چاپ اول، نشر مرکز، چاپ پایا، کرج، سال ۱۳۷۰، چ۱ •

۴. اخوت، احمد، دستور زبان داستان، چ۱، فردا، چاپخانه اصفهان، سال ۱۳۷۰ • ۵. جکسن، شرلی و دیگران، لاتاری، چخوف و داستان‌های دیگری، ترجمه‌ی جعفر مدرس صادقی، چ۱، نشر مرکز، چاپ سعدی، تهران، سال ۱۳۷۱ • ۶. رهگذر، رضا، الفبای قصه‌نویسی، چ۱، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، کتاب جوانه، تهران، تابستان ۱۳۶۹ • ۷. سلیمانی، محسن، از روی دست رمان‌نویس‌ها، چ۱، نشر هنر اسلامی، چاپ سپهر، تهران، سال ۱۳۶۷ • ۸. سلیمانی، محسن، فن داستان‌نویسی، (مجموعه مقالات و مصاحبه‌ها)، چ۱، امیرکبیر، چاپ سپهر، تهران، سال ۱۳۷۰ • ۹. فورستر، ادوارد مورگان، جنبه‌های رمان، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، چ۲، فرانکلین، امیرکبیر، چاپخانه سپهر، تهران، سال ۱۳۷۵ • ۱۰. لاج، دیوید و دیگران، نظریه‌ی رمان، (مجموعه مقالات)، ترجمه‌ی حسین پاینده، چ۱، نشر نظر، چاپ وزارت ارشاد، تهران، بهار سال ۱۳۷۴ • ۱۱. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، چ۱، شفا، چاپ افست نقش جهان، تهران، سال ۱۳۶۴

۱۲. Sterick, Philiph, "The Theory of The Novel", Colier- Macmilan Limited, NewYork ۱۹۶۷ • ۱۳. Dietrich, R. F And Roger, H. sundell, "The Art of Fiction", University of Delaware, Holt And Rinehart And Winston, United states of America

۱۴. Staton, Robert, "An Introduction To Fiction", university of washington, Holt And Rinchart And Winston, United states of America ۱۹۵۶ •

بر سر سلام ما

چکیده

در این نوشتار برآنیم که آن‌چه بُعد عاطفی این شعر را (از شفیعی کدکنی و درسی در تاریخ ادبیات متوسطه) نیرومند ساخته حاصل دخالت ناخودآگاه در آگاهی است و عناصر فرهنگی نیرومندی که جوهر و بعد عاطفی شعر را پشتیبانی نموده نیز فرایند این حرکت است. بر همین اساس عناصر فرهنگی شعر را نشان داده‌ایم و با بهره‌گیری از آن به تأویل و تفسیر شعر پرداخته‌ایم.

کلیدواژه‌ها

شفیعی کدکنی، طبیعت‌گرایی، شعر معاصر، طوطی و بازرگان مولوی

احمد دهقان

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌های بندرعباس

این شعر در گونه‌ی وزنی فعلات فاعلاتن (بحر رمل مشکول) که وزنی پرتحرک و شتابان است، سروده شده است و با عنوان و محتوای شعر، که شتاب و عجله و اضطراب مایه‌های اصلی مفاهیم آن را تشکیل می‌دهند، تناسبی دقیق و ظریفانه دارد. کوتاهی و ایجاز شعر در چهارده مصراع که در قالب گفت‌وگویی عجولانه و در تنگنای زمان صورت گرفته در تقویت عنصر شتاب بسیار مؤثر افتاده است. تکرار مصراع «به کجا چنین شتابان» در دو موقعیت استراتژیک بدنه‌ی شعر، یکی در آغاز و دیگری در نیمه‌های کار، باز هم تأکید بر مفهوم شتاب را رساتر نموده است. در آغاز شعر هم، مقدم شدن «به کجا چنین شتابان»، که مفعول فعل پرسید در پاره‌ی بعدی شعر است، در قالب یک صورت بلاغی بیانی (تقدیم ما حقّه التأخیر) برای تأکید بر مفعول «به کجا چنین شتابان» و بیان عجله و سرعت صورت گرفته است. عبارت «به هر آن کجا که باشد» در پاره‌ی دهم شعر و هم‌چنین «کویر وحشت و به سلامتی گذشتی» در پاره‌ی دوازدهم باز هم دلیل دیگری بر ناامنی و انگیزه‌ای دیگر برای عجله و شتاب است. همه‌ی این عناصر برانگیزنده‌ی شتاب، رسالت دارند اجزای این شعر را، که یک مجموعه‌ی اندام‌وار و ارگانیک‌اند، به خوبی به خواننده انتقال دهند. این مطلب در بخش بعدی توضیح داده خواهد شد.

تمامی موارد یاد شده به اضافه‌ی صُوَر خیالی مانند تضاد میان «بسته پایی و شتاب»، «کویر وحشت با سلامتی و شکوفه و باران» و مراعات‌النظیر و تناسب میان واژه‌های غبار، بیابان، کویر، گون و نسیم که همگی از اجزای خانواده‌ی طبیعت و صحرا هستند، توان تأثیر بعد عاطفی شعر را تا مرزهای اعجازگونه‌ی همّت عارفانه ارتقا داده است. این توان شگفتِ بعد عاطفی شعر، عامل اصلی حرکت و رسوب مفاهیم تا ژرف‌ترین لایه‌های ذهن خواننده می‌شود.

شعر یاد شده در یکی از سال‌های ۱۳٤٦ تا ۱۳۵۰ هـ. ش سروده است. گرچه تاریخ سرایش آن در دفتر شعر استاد قید نشده است ولی از تأمل در شعر چنین دریافت می‌شود که باید قبل از سال ۱۳٤۹ که سال وقوع حادثه‌ی «سیاهکل» و اوج‌گیری مبارزات مسلحانه است سروده شده باشد. زیرا تئوری شعر، مبارزه‌ی زیرزمینی است نه مستقیم و رودررو. اما بعد از سال ۱۳٤۹ که حادثه‌ی سیاهکل به وقوع پیوست ادبیات و مبارزه از شکل زیرزمینی خود خارج شد و صورت علنی به خود گرفت.

در سال‌هایی که این شعر سروده شده است، مکتب سمبولیسم اجتماعی که بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ علیه دکتر محمد مصدق، شدت گرفته بود، هنوز ادامه دارد و این شعر ادامه‌ی همان سمبولیسم است و در همان حال و هوا سیر می‌کند.

همه‌ی این شعر و به‌خصوص پاره‌ی آخر آن «برسان سلام ما را» اشاره‌ای ظریف و در عین حال ژرف به داستان طوطی و بازرگان مولانا در مثنوی دارد، که درک عمیق و

باغ نگاه

چکیده

در این مقاله شعر نیمایی «باغ نگاه» (درسی از ادبیات فارسی سوم متوسطه) از نظر محتوایی و هم‌چنین ادبی و هنری مورد نقد و بررسی قرار گرفته و سعی شده است تصاویر چهارگانه‌ی آن صبح، شب، آفتاب و آبشار تحلیل گردد.

کلیدواژه‌ها

علیرضا قزوه، باغ نگاه، صبح، شب، آفتاب، آبشار، میوه‌ی خورشید

رضا کریمی لاریمی
کارشناس زبان و ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان‌های جویبار

سروده‌ی «باغ نگاه» در توصیف جانبازی یک بسیجی به نام «مجید ابوالقاسمی» است که چشمان خویش را در راه ایمان و اعتقادش به درگاه خدا تقدیم داشته است. این شعر، که بیانگر پایداری و ایثارگری جانبازان انقلاب اسلامی است در فروردین ماه ۱۳۶۷ سروده شده است.ترکیب «باغ نگاه» اضافه‌ی تشبیهی است و این شعر دارای چهار تصویر زیبا و جذاب است: ۱. صبح، ۲. شب، ۳. آفتاب و ٤. آبشار.

صبح

صبح دو مرغی رها
بی‌صدا
صحن دو چشم تو را ترک کرد.

تصویر اول صبح است که با دمیدن روشنی و خورشید تناسب دارد. از این رو شاعر شعر خود را با صبح که نماد «روشنایی و نور» است، آغاز کرده است. این بند بیانگر از دست دادن بینایی یک بسیجی است. به قول شاعر چه آرام نور دیدگانت از کاسه‌ی چشمان تو بیرون رفت؛ آن‌هم بی‌صدا، چون دیده صدایی ندارد. آری، سحرگاهان بینایی، هم‌چون پرنده‌ی آزاده و رها، ساکت و آرام فضای مقدس چشمان تو را ترک کرد./ صحن دو چشمان اشاره به مقدس بودن چشمان جانباز دارد و این ترکیب اضافه استعاری است. (دو مرغ رها: استعاره از بینایی دو چشم جانباز، معادل دو صف از یاکریم/ شاعر بین مرغ رها، صحن و ترک کردن تناسب زیبا و دل‌نشینی ایجاد نموده است./ رها و صدا: قافیه‌اند).

شب

شب، دو صف از یاکریم
بال به بال نسیم
از لب دیوار دلت پرکشید.

تصویر دوم شب است. چون نور و روشنایی که رفت شب (نابینایی) فرامی‌رسد. شب سیاهی است و ظلمت و نمادی از امتداد دیده‌ها را نشان می‌دهد. این بند بیانگر این است که شب‌هنگام نور دیدگانت به سوی آسمان‌ها کشیده شد. بینایی از دو

افزایش التذاذ هنری از این شعر ماندگار در گرو فهم این ارتباط است. دلیل الهام‌بخشی اولیه‌ی شعر از داستان مورد اشاره این است که طوطی بازرگان نیز مانند گون در اسارت است.
گون، نسیم، و کویر وحشت سمبل‌های مرکزی و اصلی شعرند که گون و نسیم را با توجّه به قراینی مثل پرسیدن، دل گرفتن، هوس سفر داشتن و سلام رساندن، که همه اعمال انسانی هستند، می‌توانیم استعاره بنامیم. ولی به دلیل حرکتشان در قالب عناصر یک قابل متراکم به مرز نماد ارتقا یافته‌اند. براین اساس، گون نماد انسان اسیر و نسیم نماد انسان رها و آزاده و کویر وحشت هم، محیط زندگی شاعر است.
چنان‌که از ساختار متن برمی‌آید شعر حاصل معنی اندیشی نیست، بلکه یک تجربه و شهود شاعرانه است که با تأمل در طبیعت شروع شده و با حرکت به سوی معنی و ذهن به اوج خود رسیده است. گون می‌تواند دوست اسیر شاعر و نسیم، خود شاعر باشد یا دو انسان دیگر با این ویژگی‌ها و نسیم با عجله در حال آماده شدن برای خارج شدن است.
دوست اسیرش از او می‌پرسد که با این شتاب به کجا می‌روی؟ او هم پاسخ می‌دهد که از این محیط پر از بیداد و ستم در رنجم و می‌خواهم بروم. آیا تو قصد نداری از این محیط پر از آلودگی و غبار سفر کنی. او نیز پاسخ می‌دهد که تمام وجود من در آرزوی چنین سفری است. اما چه کنم که گرفتارم و امکان سفر برایم میسّر نیست. در این‌جا عبارت مرکزی بیان تشویش و اضطراب (به کجا چنین شتابان) برای برجسته نشان دادن اوضاع نابه‌سامان جامعه تکرار شده است.

پاسخ نسیم

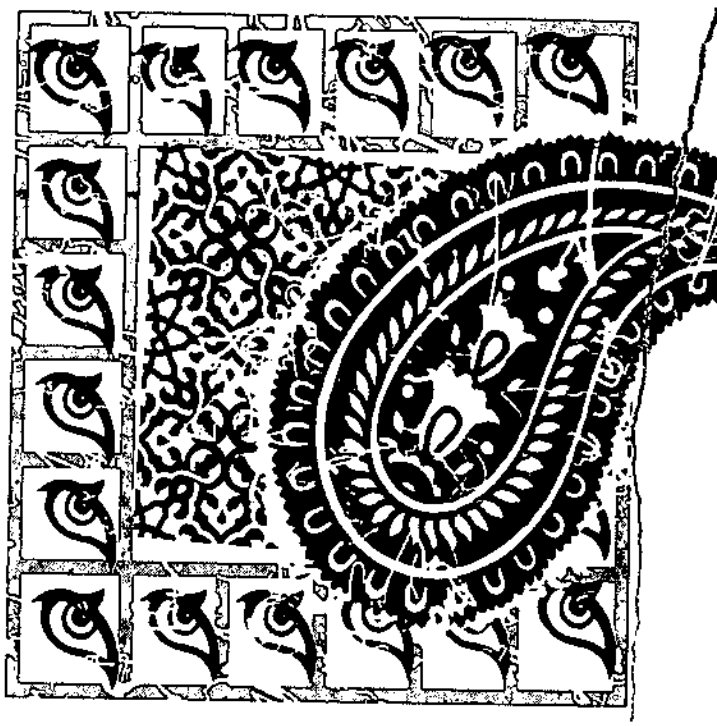
پاسخ نسیم نیز قابل تأمل است. زیرا او می‌گوید مهم نیست که به کجا می‌روم، فقط باید هرچه زودتر از این مهلکه خارج شوم. به عبارت دیگر، یعنی هرجا باشد از این‌جا بهتر است. در پاره‌ی بعدی واژه‌ی سوگند «تو و دوستی خدا را» باز هم اوضاع نابه‌سامان و قمر در عقرب جامعه را پررنگ‌تر نشان می‌دهد. در بیت بعدی، تضاد میان کویر وحشت و سلامتی بار دیگر هراس و اضطراب و اختناق حاکم بر جامعه را ترسناک‌تر به تصویر می‌کشد. پس از آن همه فضاسازی، با استفاده از واژه‌ها و عبارات مؤثر و به تصویر کشیدن اوضاع و احوال نابه‌سامان جامعه در جریان متنی که با حال و هوای ویژه‌اش، همان‌طور که شاعر را به‌سوی خود می‌کشد، خواننده را هم با توجه به دنیای درونش تحت تأثیر قرار می‌دهد و او را آماده‌ی پذیرش پیام شعر می‌سازد، مرحله‌ی نهایی تکوین و تکامل شعر فرا می‌رسد.
در چنین لحظه‌ای است که انبوه دریافت‌های سالیان و ذخایر تجربی شاعر، که در ناخودآگاه او رسوب یافته است، حرکت خود را آغاز می‌کند و از آن میان داستان طوطی و بازرگان، که بی‌تردید شاعر آن را خوانده و با درک عمیق در وجودش نهادینه شده و ضمن ترکیبی خودکار و غیرارادی با دیگر ذخایر ذهن، حجم معرفتی شاعر را تشکیل داده است، فعال‌تر می‌گردد و از این رهگذر عبارت رمزگونه‌ی «برسان سلام ما را» در ذهن شاعر تولید می‌شود، که از زبانِ گونِ بسته پا بر متن جاری می‌شود. از این‌روست که با عبارتی چنان موجز این حجم عظیم مفاهیم یک‌باره به فضای ذهن خواننده سرازیر می‌شود و با همین عبارت رمزگونه است که راه نجات از بند استبداد را به خواننده نشان می‌دهد.
رسالتی که پیش از این درباره‌اش سخن گفتیم واقعیتی است که با توجه به تمرکز و تأکیدی که بر گزینه‌ی شتاب مشاهده می‌شود و وجود ترکیب‌های «غبار بیابان» در بیت ششم و «کویر وحشت» در پاره‌ی دوازدهم و هم‌چنین از تأمل در برهه‌ی زمانی سروده شدن شعر، که پیش از این بدان اشاره شد و با نگاهی به زندگی و مبارزه‌ی شاعر، باید اوضاع و احوال نامساعدی باشد که در آن فرار برقرار ترجیح دارد.

شاعر مرد مبارزه با استبداد است

از توجه به حال و هوا و پیام مستتر در شعر معلوم می‌شود که شاعر مرد مبارزه با استبداد است. علاوه بر این طبق اظهارات شفاهی «م سرشک» و دوستانش به‌گونه‌ای مستقیم نیز سرگرم مبارزه بوده و با شاعران و نویسندگان مبارز ارتباطی مؤثر داشته است و این شعر نیز به زبان (العاقل یکفیه الاشاره) نوعی مبارزه را به ما می‌آموزد. از این‌رو می‌توانیم این شعر را نوعی از ادبیات زیرزمینی به حساب آوریم. بنابراین، فشرده‌ی آن‌چه از جمله‌ی «برسان سلام ما را» دریافت می‌شود این است که (ای نسیم، سلام ما را به دوستان جوان و سرزنده‌ی ما برسان و به آن‌ها بگو که شما هم مثل طوطیان هند که راه نجاتی را به طوطی بازرگان نشان دادند، برای نجات ما از این اسارت و اوضاع اسف‌بار چاره‌ای بیندیشید).
البته همان‌طور که از داستان طوطی و بازرگان درمی‌یابیم، راه نجاتی که طوطیان هند به طوطی بازرگان می‌آموزند، این است که او خودش را به خاموشی و مرگ بزند و با این ترفند است که طوطی بازرگان از اسارت و تنگنای قفس نجات می‌یابد. با توجه به نکته‌ی یاد شده شاید شاعر هم برای درامان ماندن از بند استبداد به گونه‌ای ظریف و پوشیده در شرایطی، خاموشی ظاهر و آتش زیر خاکستر بودن را تجویز می‌کند.

منابع و مآخذ

۱. شفیعی کدکنی. در کوچه باغ‌های نشابور.چ ۱. انتشارات توس، تهران، ۱۳۵۰ • ۲. محمد بلخی. مثنوی معنوی. به تصحیح استاد فقید بدیع‌الزمان فروزانفر(از روی نسخه‌ی نیکلسون) ناشر مؤسسه‌ی نشر رحیمی. چ ۱، تهران. ۱۳۸۰ •



چشمت هم‌چون دو گروه کبوتر به‌همراه نسیم از چشمان تو پرواز کرد.

حال نوبت مناجات‌های توست که پشت‌سرهم با دست‌های بلندکرده، به رازگویی می‌پردازی. در «دو صف از یاکریم» دو ایهام لطیف وجود دارد:

۱. پرندگان، که مثل نور چشم‌ها را ترک کردند.

۲. دعاها، که پشت‌سرهم به هوا پرواز می‌کنند (مناجات و یاکریم گفتن). (یاکریم، استعاره از امتداد نور و روشنایی چشم./ بالِ نسیم: استعاره‌ی مکنیّه (اضافه استعاری)، نسیم چون پرنده بال دارد./ بال به بال: کنایه از همراه./ لب دیوار دل: استعاره از چشم است زیرا چشم، دیده‌بان قلعه‌ی دل است. لب دیوار دل معادل صحن دو چشمان است./ دیوار دل استعاره‌ی مکنیّه (اضافه‌ی استعاری)، دل هم‌چون قلعه دیواری است./ در صامت‌های «ب» و «ل» واج‌آرایی یا نغمه‌ی حروف دیده می‌شود.

آفتاب

آفتاب خار و خس مزرعه‌ی چشم تو

تصویر سوم آفتاب است. نماد پرتوافشانی، روشنایی، تابندگی و درخشندگی. در این تصویر شاعر ممدوح خود را توصیف می‌کند و با شیوه‌ی مبالغه و اغراق تشبیه تفضیل را به کار برده است. می‌گوید چشم تو با این‌که نور و روشنایی خود را از دست داده، برتر و نورانی‌تر از خورشید است و آفتاب در برابر چشمان تو هیچ است و خار خسی بیش نیست.

آفتاب به خار و خس تشبیه شده است./ خار و خس نماد بی‌ارزشی است./ مزرعه‌ی چشم: اضافه‌ی تشبیهی/ شاعر آفتاب را خار و خس چشم جانباز می‌داند زیرا خورشید با همه‌ی عظمتش در برابر روشن‌بینی چشم جانباز حقیر و بی‌ارزش است.

آبشار

آبشار

موج فروخفته‌ای از خشم تو

می‌شود از باغ نگاهت، هنوز

یک سبد از میوه‌ی خورشید چید.

تصویر چهارم آبشار است. نماد خروشندگی و تپندگی (مبالغه در چشم). آبشار در برابر خشم و خروش تو به مانند موج خاموش و ساکتی است. آبشار با این‌که خروشنده و تپنده است اما در مقابل خشم تو فروکش کرده است. هنوز هم چشمان تو طراوت و تازگی دارد و می‌شود سبد سبد از چشمان تو میوه‌ی روشنایی و نور معرفت و معنویت باطنی (میوه‌ی خورشید) چید. با این‌که ظاهراً بینایی چشمانت را از دست داده‌ای با این‌همه نور معنوی و باطنی چشمان تو از نور خورشید بیش‌تر است و نور خورشید در برابر چشمان تو ارزشی ندارد. خشم تو نیز پرخروش‌تر و سهمناک‌تر از آبشار است (آبشار با آن همه خروش و خشمش مثل موج به ساحل رسیده و آرام خشم توست).

مفهوم بند این است که با وجود از دست دادن بینایی ظاهری چشمانت، هنوز هم می‌توان از نگاهت نور معنویت و ایمان را برداشت کرد. با این که چشمانت را از دست داده‌ای اما دلی روشن و نورانی داری.

(آبشار به موج فروخفته (خوابیده و خاموش) تشبیه شده است./ موج فروخفته: پارادوکس و متناقض‌نما/ چشم و خشم: جناس ناقص اختلافی/ میوه‌ی خورشید: اضافه استعاری، استعاره از نور معنوی و باطنی و بصیرت. خورشید استعاره از درخت و نور میوه‌ی آن است (استعاره مکنیّه)/ باغ، سبد، میوه: تناسب/ آبشار، موج: مراعات نظیر. یک سبد میوه‌ی خورشید: چشم دل باز کن که جان بینی/ آن‌چه نادیدنی است آن بینی «هاتف اصفهانی»).

منابع و مآخذ

۱ـ ادبیات فارسی (۱ و ۲) نظری، فنی و حرفه‌ای و کاردانش، یاسینی حسین، محبی نصرت‌الله، نشر شورا وابسته به علمی و فرهنگی، چ ۱، ۱۳۷۷ • ۲ـ ادبیات فارسی (۱ و ۲)، ۲۰۱/۱، مؤلفان...، تهران، شرکت نشر و چاپ کتاب‌های درسی ایران، چ ۲، ۱۳۷۷ • ۳ـ ادبیات فارسی (۳) سال سوم متوسطه، آموزش از راه دور، فعّال عراقی حسین، تهران، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ ۱، ۱۳۸۵ • ۴ـ ادبیات فارسی (۳)، سال سوم متوسطه، ساجدی علی، گاج، تهران، چ ۳، ۱۳۸۴ • ۵ـ ادبیات فارسی (۵) سال سوم متوسطه، ۲۴۹/۱، مؤلفان، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران، چ ۱، ۱۳۷۸ • ۶ـ از نخلستان تا خیابان، قزوه علیرضا، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، چ ۳، ۱۳۷۲ • ۷ـ پرستو در قاف، قزوه علیرضا، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، چ ۱•

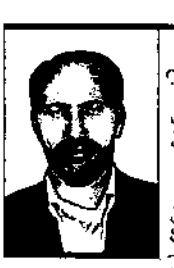
تحلیل سبکی چرند و پرند

چکیده

این مقاله کوشیده است که به تحلیل سبکیِ نثر طنزآمیز «چرند و پرند» از علامه‌ی دهخدا ـ که در روزنامه‌ای صوراسرافیل[1] در عصر مشروطه منتشر می‌شده ـ با تکیه بر مطالبی از آن‌چه در کتاب‌های درسی (ادبیات ۱: ۱۳۱ تا ۱۳۴) و (ادبیات ۱: ۱۵۷ تا ۱۶۱) آمده است، بپردازد. نظر به این‌که این مقاله با مساعدت همکار مرحوم انوش اسکندری، که مدرّس دانشگاه آزاد اسلامی ایذه نیز بودند، شکل گرفته است آن را به روح بلند وی تقدیم می‌کنم.

کلیدواژه‌ها

دهخدا، چرند و پرند، طنز، مشروطه، ساخت فکری، ساخت ادبی، ساخت زبانی



رسول کردی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
مدرس دبیرستان‌ها
مرکز پیام نور دانشگاه آزاد واحد باغ‌ملک

علّامه‌ی دهخدا با استفاده از فرهنگ غنی اصطلاحات عامیانه، کنایات، ضرب‌المثل‌ها و ایهام‌های لطیف موجود در بعضی از ترکیب‌ها و اصطلاحات، لطافت و ظرافت‌های ادبی خاصّی به این نثربخشیده است. با تأمّل و ژرف‌نگری در بعضی از این ضرب‌المثل‌ها، (مانند **دزد نگرفته پادشاه است**) با ایهام‌هایی مواجه می‌شویم که در فضای حاکم بر جامعه‌ی عصر مشروطه سیاسی و نیش‌دار است و از اوضاع نامناسب آن عصر انتقاد می‌کند. چرند و پرند را در سه سیاحت می‌توان تحلیل کرد.

نگاه نخست: ساحت ادبی

«چرند و پرند» در استعمال روزمرّه به معنای سخن مهمل و یاوه است. انگیزه‌ی علّامه دهخدا از انتخاب این عنوان طنزگونه برای روزنامه‌ی «صوراسرافیل» تحوّل در نثر فارسی، ایفای نقش مثبت در برخورد با استبداد و تأثیر بر داستان‌نویسی ایران بود.وی متن‌های «چرند و پرند» را با اسامی **دِخو، دخوعلی، روزنومه‌چی، نخود همه آش، غلام گدا، خرمگس، سگ حسن دله، برهنه خوش‌حال، خادم‌الفقرا** و... امضا می‌کرد. **خرمگس** دلالت برمزاحم **بودن** دارد. **نخود هر آش** و **سگ حسن دله** بیانگر دخالت و فضولی در کار دیگران است. **دخو** به معنای **ساده‌دل** است و در منطقه‌ی قزوین به آدم ساده‌لوحی گفته می‌شود که از او مانند ملّانصرالدّین کردارها و گفتارهای تمسخرآمیز و طنزگونه سر می‌زند (چرند و پرند: ۱۶ و ۱۷). علّامه دهخدا علاوه بر امضاها و نام‌های یاد شده، گاهی از نام مستعار **اسیرالجوال** و **رئیس انجمن لات‌لوت‌ها** نیز استفاده می‌کرد(گزیده: ۲۰).اینک به پاره‌ای از ویژگی‌های ساخت ادبی به‌کار رفته در متن نوشته‌های **چرند و پرند** می‌پردازیم.

الف) به‌کار بردن «اَتباع و مهملات» که شاید انتخاب «چرند و پرند» نیز بی‌ارتباط با آن نباشد.برای این کارها خیلی **شیلوق پلوق** است (احمدی، ۱۳۷۵: ۷۵).در همین **حیص و بیص** جناب حاجی مَلِک‌التّجار راه آستارا را به روس‌ها واگذار کرد (همان: ۷۸).

ب) استفاده از واژگانِ «مثبت» در معنای «منفی» به‌منظور افزایش بار طنز که در واقع نوعی استعاره‌ی تهکّمیه یا عنادیه است.

مثال: من نمی‌گویم که سر حدّ ایران یک وقتی از پشت دیوار چین تا ساحل رود دانوب ممتد می‌شد و امروز به واسطه‌ی **زحمات** همین رؤسا اگر در تمام طول و عرض ایران دو تا موش دعوا کنند، سر یکی به دیوار خواهد خورد (همان: ۹۸). کنایه از کوچک و محدود شدن قلمرو ایران. (زحمت در این‌جا به معنای خیانت است).

مثال: حالا من به تمام برادران مسلمان **غیور** تریاکی خود اعلام می‌کنم ترک تریاک ممکن است به این‌که... (همان: ٦٥)؛ برادران **غیور** تریاکی من، البتّه می‌دانید که انسان عالم صغیر است... (همان: ٦٦). در دو مثال اخیر، به‌کار بردن واژه‌ی مثبت «غیور» در مفهوم «منفی» (بی‌غیرت) برای افراد تریاکی به‌منظور افزایش بار طنز است. حافظ شیرازی نیز واژه‌ی «غیور» را به شیوه‌ی طنز و استعاره‌ی تهکّمیه به معنای «بی‌غیرت» به‌کار برده است:

چرند و پرند بیانگر اندیشه‌ی متعال علّامه‌ی دهخدا در ادب فارسی است

پیراهنی که آید از او بوی یوسفم
ترسم برادران غیورش قبا کنند
عزیز مصر به رغم برادران غیور ز قعر چاه برآمد، به اوج ماه رسید
(حافظ)

ب) استفاده از دو ادات پرسشی در یک جمله‌ی سؤالی برای تأکید بیش‌تر ـ که در نگارش حشو قبیح است ـ مثال: مگر همان مشروطه‌ی خالی **چه‌طور** است؟ (ادبیات فارسی!؟: ۱۳۳)

ت) استفاده‌ی طنزآمیز از اعداد. مثال: آفتابه لگن **شش** دست، شام و ناهار **هیچی**! (احمدی، ۱۳۷۵: ۹٦)؛

حاضرم **دویست و پنجاه** حدیث در فضیلت خربزه و **یک‌صد و چهل و نه** حدیث در فضیلت عسل شاهد بگذرانم(همان: ۹۷).

ث) استفاده‌ی فراوان از ضرب‌المثل‌ها و کنایه‌ها و به‌کار بردن اصطلاحات عامیانه در آن‌ها:

مثال: نشخوار آدمی‌زاد حرف است(ادبیات ۲: ۱۵۸)؛ مفهوم کنایی این ضرب‌المثل یعنی حرف زدن نوعی سرگرمی است، البتّه نه در همه‌جا(ضرب‌المثل‌ها: ۲۱۷)؛ بر گفتار دراز من یا او ملامتی

علّامه‌ی دهخدا با نوشتن چرند و پرند نخستین پایه‌گذار ساده‌نویسی در ایران به‌شمار می‌رود، که کار او را بعدها سیّدمحمّدعلی جمال‌زاده در یکی بود، یکی نبود و صادق هدایت در مجموعه‌ی قصّه‌هایش به کمال رسانیدند.

نیست (امثال و حکم: ج ٤: ۱۸۱٤)؛من ریشم را توی آسیا سفید نکردم (ادبیات ۲: ۱٦۰)، کنایه از این‌که باتجربه هستم؛مردم که مغز خر نخورده‌اند (ادبیات ۲: ۱۵۹)، کنایه از این‌که مردم نادان نیستند و خوب می‌فهمند؛در واقع تو این کار را روی دست من گذاشتی، به قول تهرانی‌ها تو مرا رو بند کردی. یا تو دست مرا توی حنا گذاشتی[۲] (ادبیات ۲: ۱۵۹)، کنایه از این‌که تو سبب گرفتاری من شدی و در این گرفتاری هم، هیچ کمکی به من نکردی. تو مرا روبند کردی، کنایه از این‌که تو مرا در رودربایستی قرار دادی (ادبیات ۲: ۱٦۱) و...

نگاه دوم: ساحت فکری

نویسندگی علّامه دهخدا در دوران انقلاب مشروطه و هم‌زمان با انتشار روزنامه‌ی صوراسرافیل آغاز می‌شود که خود سردبیری آن را برعهده داشت. وی در هر شماره‌ی روزنامه‌ی صوراسرافیل دو مقاله داشت: یکی سیاسی و اجتماعی در اول هر شماره و دیگری طنزآمیز و انتقادی با عنوان **چرند و پرند** در پایان یا در خلال آن روزنامه (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۹).

چرند و پرند بیانگر اندیشه‌ی متعال علّامه‌ی دهخدا در ادب فارسی است، به‌طوری که دکتر رعدی آذرخشی درباره‌ی آن گفته است چرند و پرند دهخدا مانند تاجی بر تارک ادبیّات ایران می‌درخشد. این اثر نه تنها به مرور زمان اهمیت خود را از دست نمی‌دهد، بلکه به‌دلیل حقایق کلی و بشری، مانند شعر حافظ با اوضاع هر زمان منطبق می‌شود و جنبه‌ی شاهکار بودن به خود گرفته است (مرتضی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۷).

تأثیر مقاله‌های تند و کوبنده‌ی علّامه‌ی دهخدا در روح و مسیر زندگی ملت ایرانی به حدّی بود که وقتی در روزنامه‌ی صوراسرافیل به دفاع از مردم ستم‌دیده‌ی کرمان در برابر **نصرت‌الدّوله**، نایب‌الحکومه‌ی کرمان، برخاست، مردم باوفا و حق‌شناس کرمان، پس از استبداد صغیر و بازگشایی مَجلس، او را به نمایندگی خود در مجلس شورای ملی برگزیدند و این در حالی بود که علّامه‌ی دهخدا در آن زمان در اسلامبول مشغول نوشتن روزنامه‌ی سروش بود وهیچ‌یک از موکّلان برای یک‌بار هم او را ندیده بودند (احمدی، ۱۳۷۵: ۲۱).وی جمله‌هایی طنزآمیز علیه نظام حاکم بر عصر مشروطه به‌کار می‌بَرَد، از جمله: شأن مَقَنّن از آن بالاتر است که به قانون عمل کند (همان: ۱۳٤).

به‌نظر می‌رسد علّامه‌ی دهخدا، آگاهانه نام چرند و پرند را به منظور مخالفت با اوضاع نابه‌سامان حاکم بر جامعه و ناهماهنگی‌اش با اندیشه های سران دستگاه حکومتی عصر مشروطه، برای مطالب طنزآمیز خود در روزنامه‌ی صوراسرافیل انتخاب کرده است. گاهی، نیز در شکل نوشتاری ضرب‌المثل‌ها تغییراتی با اهداف سیاسی و انتقاد از اوضاع نامناسب حاکم بر جامعه ایجاد می‌کند: مَثَل معروف **هر که تنها به قاضی شود، راضی باز می‌آید** را به‌صورت **هر که تنها به قاضی رفت، البته قاضی به او خواهد گفت دست کن تَه جیب، ببین چه داری؟** (همان: ۲۰).

در مجموع می‌توان گفت که علّامه‌ی دهخدا از اندیشه‌ی مذهبی ـ سیاسی ممتازی برخوردار است و این اندیشه را در خدمت کمک به مظلومان جامعه در عصر مشروطه به‌کار می‌بَرَد و با نوشتن چرند و پرند به بیدار کردن مردم از خواب غفلت تلاش می‌کند و از هیچ تهدیدی نمی‌هراسد. حتی با تبعید هم دست از اهداف مقدس خود برنمی‌دارد.

نگاه سوم: ساحت زبانی

علّامه‌ی دهخدا با نوشتن چرند و پرند نخستین پایه‌گذار ساده‌نویسی در ایران به‌شمار می‌رود، که کار او را بعدها سیّدمحمّدعلی جمال‌زاده در یکی بود، یکی نبود و صادق هدایت در مجموعه‌ی قصّه‌هایش به کمال رسانیدند. نثر چرند و پرند ساده، صمیمی، نرم، آشنا، پُرخون و پُرتحرّک است. از آن‌جا که مخاطبان چرند و پرند عامّه و انبوه مردم هستند، دهخدا به زبان ایشان سخن می‌گوید و به فرهنگ غنی عامیانه توجّه می‌کند(همان: ٤٦).به‌نظر نگارنده زبان نثر طنزآمیز چرند و پرند عوام فهم و خواص‌پسند است. علّامه‌ی دهخدا، آگاهانه واژه‌های ساده را با فرهنگ غنی عامیانه درهم می‌آمیزد و معتقد است که مردم جامعه‌ی عصر مشروطه و قرن اخیر، به‌دلیل مشغله‌ی فراوان، علاقه‌ی چندانی به نثر متکلّف و فنّی ندارند؛ از این‌رو، زبان ساده‌ای برای نثر چرند و پرند انتخاب می‌کند و آن را با چاشنی گفتار عامیانه و فرهنگ غنی عامه درهم می‌آمیزد و طنز سیاسی هم بر آن می‌افزاید. به این ترتیب نثری مورد پسند جامعه‌ی امروزی ایجاد می‌کند.

نتیجه

تحلیل سبکی نثر چرند و پرند، بدون بررسی همه‌جانبه‌ی هر سه ساحت ادبی، فکری و زبانی علّامه‌ی دهخدا امکان‌پذیر نیست. در بخش ساحت ادبی ویژگی‌های یک نثر موفّق ادبی به زبان ساده و قابل فهم به چشم می‌خورد. این بخش پرمعنا بهره گرفته از ضرب‌المثل‌های کنایی نیش‌دار به اوضاع نابه‌سامان حاکم بر جامعه و نمونه‌ای از فرهنگ غنی عام است. نویسنده‌ی نثر چرند و پرند از نظر فکری از اندیشه‌ی مذهبی، سیاسی و عالمانه برخوردار است و از منظر ساحت ادبی، از واژه‌های ساده، روان و به دور از تکلّف بهره جسته است.

پی‌نوشت

۱. در روز ۲۲ جمادی‌الاولی ۱۳۲۶هـ.ق. قزاق‌های محمّدعلی‌شاه مرحوم میرزا جهان‌گیرخان شیرازی (یکی از دو مدیر روزنامه‌ی صوراسرافیل) را، دستگیر کردند و به باغ شاه بردند و ۲۴ همان ماه در همان‌جا او را با طناب خفه کردند. علّامه دهخدا، مسمّط یاد آر را در رثای آن مرحوم سرود (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۵۳) ● ۲. برای اطلاع از ریشه‌ی تاریخی این ضرب‌المثل به «داستان‌های امثال» مراجعه کنید. ●

منابع و مآخذ

۱. احمدی گیوی، حسن، گزیده‌ی آثار دهخدا،چ ۱، نشر قطره، ۱۳۷۵ ● ۲. تاکی، مسعود و دیگران...، ادبیّات فارسی(۱) (اول دبیرستان)، چ ۹، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۴ ● ۳. دهخدا، علی‌اکبر، امثال و حکم،چ ۱۰، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۷ ● ۴. ــــــــــ ، چرند و پرند، به کوشش اکبر مرتضی‌پور، چ ۱، انتشارات عطّار، ۱۳۸۰ ● ۵. ذوالفقاری، حسن، داستان‌های اَمثال،چ ۱، انتشارات مازیار، ۱۳۸۴ ● ۶. سنگری، محمدرضا و دیگران... ادبیّات فارسی(۲) (متون نظم و نثر) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی علوم انسانی، چ ۹، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۲ ● ۷. فعّال عراقی، حسین، ادبیّات فارسی (۲) (متون نظم و نثر)، دوره‌ی پیش‌دانشگاهی علوم انسانی، چ ۲، انتشارات پیش‌دانشگاهیان، ۱۳۸۴ ● ۸. شمیسا، سیروس، فرهنگ اشارات ادبیّات فارسی (۲ جلد)،چ ۱، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۷ ● ۹. معصومی، رضا، ضرب‌المثل‌ها (اَمثال شیرین زبان فارسی)،چ ۱، ناشر کتاب نمونه، ۱۳۷۶ ●

بررسی تطبیقی

چند اصطلاح ادبی در بلاغت فارسی و اروپایی

چکیده

در این نوشته تلاش بر آن است که برخی اصطلاحات مشترک بلاغی در ادبیات فارسی، و اروپائی بررسی و مقایسه شود.

کلیدواژه‌ها

ادبیات فارسی، ادبیات اروپایی، بلاغت، ادبیات تطبیقی، آرایه‌های ادبی

دکتر نجمه نظری
استادیار دانشگاه بوعلی‌سینا در همدان

مقدمه

ادبیات تطبیقی که در زبان عربی «الادب المقارن» و در زبان انگلیسی literature comparative و در زبان فرانسوی litteratur comparee خوانده می‌شود(غنیمی هلال، ۳۱:۱۳۷۳)عبارت است از بررسی تبادلات فرهنگی و ادبی بین ادبیات ملل گوناگون، که مواردی نظیر مقایسه و مطالعه‌ی تأثیر گذاری‌ها و تأثیرپذیری‌ها، شباهت‌ها و تفاوت‌ها را دربر می‌گیرد.ادبیات تطبیقی، امروزه جزء علوم ادبی جدید به‌شمار می‌رود و از جایگاه و اهمیت خاصی برخوردار است. این علم با سایر علوم ادبی نظیر تاریخ ادبیات، نقد ادبی، سبک‌شناسی و بلاغت ارتباطی نزدیک دارد و از سوی دیگر در تحقیقات علومی نظیر جامعه‌شناسی کاربرد بسیار دارد.

مقایسه‌ی آثار ادبی ملل گوناگون بدون وجود پیوندهای مشترک و روابط تاریخی امکان‌پذیر نیست. از این‌رو ادبیات تطبیقی به بررسی موضوعاتی که بر اساس تصادف و درک سطحی وجوه تشابه و گردآوری اطلاعات و بررسی متون مشابه باشد نمی‌پردازد و هدف اصلی آن تجزیه و تحلیل حقایق تاریخی و چگونگی انتقال این حقایق از زبانی به زبان دیگر است.

ادبیات تطبیقی موجب نزدیک شدن ملّت‌ها به یکدیگر و برقراری تفاهم و دوستی میان آنان می‌شود. از سوی دیگر، ادبیات یک ملّت را به‌عنوان جزئی از ادبیات جهان مورد توجّه قرار می‌دهد و در سطحی جهانی مطرح می‌کند.

با توجه به آن‌چه بیان شد و از آن‌جا که بلاغت فارسی و عربی از همان ابتدا از راه ترجمه‌ی آثار ارسطو با غرب ارتباط پیدا کرده است، می‌توان به‌صورت تطبیقی به بررسی اصطلاحات ادبی مشترک در بلاغت فارسی و غربی پرداخت. در ادامه برخی از این اصطلاحات بلاغی را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

ادبیات تطبیقی موجب نزدیک شدن ملّت‌ها به یکدیگر و برقراری تفاهم و دوستی میان آنان می‌شود

۱. ابهام (ambiguity)

در لغت به معنی پوشیده و مجهول گذاشتن و در اصطلاح ادبی سخنی است که معنی آن آشکار و واضح نیست. ابهام، به‌صورت مثبت و هنری آن، جزء ذاتی غالب آثار هنری و ادبی است و سبب چندمعنایی گشتن هنری یک اثر می‌گردد. اما ابهام منفی حاصل تعقیدهای لفظی و معنوی، ایجاز مُخل و نداشتن توانایی لازم در استفاده از محورهای جانشینی و هم‌نشینی زبان است، نظیر آن‌چه در برخی ابیات سبک هندی می‌بینیم:

سرمه‌ی چشم هوس بادا کف خاکسترم

گر به دام شعله چون خاشاک بال و پر زنم (میرزا جلال اسیر)

ابهام هنری حاصل عوامل متعددی نظیر تشبیهات، استعارات و کنایات تازه است. استخدام، ذووجهین و محتمل‌الضدین نیز از عوامل ایجاد ابهام در شعر به‌شمار می‌آیند. در تاریخ شعر فارسی، در سبک هندی، خصوصاً شاخه‌ی هندی آن و در شعر نوی معاصر، «ابهام» جایگاه خاصی دارد. در شعر زیر، از کاربرد هنرمندانه‌ی ایهام، استخدام و ذو وجهین، ابهام پدید آمده است.

وقاف، حرف آخر عشق است

آن‌جا که نام کوچک من آغاز می‌شود. (امین‌پور، ۱۳۸۴:۹۸)

در بلاغت غرب هنگامی که ویلیام امپسون، نظریه‌ی ابهام را در کتاب «هفت‌نوع ابهام» (۱۹۳۰میلادی) مطرح کرد، این اصطلاح به نقد ادبی راه یافت. از موارد ابهام که امپسون بدان اشاره کرده، قابلیت برداشت چند معنی از یک کلمه یا جمله و جمع آمدن دو معنی دور از هم و گاه متضاد در یک کلمه یا جمله است؛ مانند مصرع دوم بیت زیر:

آفرین بر تو و نفرین به خودم می‌گفتم

جز تو نفرین و دعا را به که باید گفتن؟ (امین‌پور، ۱۳۸۵:۱۳۴)

نوع دیگری از ابهام در بلاغت انگلیسی وجود دارد که amphiboly نامیده می‌شود و غالباً برخاسته از ساختمان مبهم دستوری است (داد، ۱۳۸۰:۱٤). برای مثال در جمله‌ی زیر مشخص نیست «گریان» به «او» برمی‌گردد یا به «من»:

He saw me crying

در بلاغت فارسی این نوع ابهام، بیش‌تر به ذووجهین نزدیک است؛ مانند بیت زیر:

یعنی بیا که آتش موسی نمود گل

تا از درخت نکته‌ی توحید بشنوی (حافظ، ۱۳۶۹:۳۴۵)

که می‌توان گفت «گل، آتش موسی را نمایان کرد» یا «آتش موسی برافروخته شد».

در سبک باروک وغالب سبک‌های هنری و ادبی قرن بیستم و بیست‌ویکم در غرب، ابهام و پیچیدگی جزء ویژگی‌های اساسی اثر هنری و ادبی است. از اصول مکتب سمبولیسم قابلیت برداشت معانی متعدد از یک متن ادبی است.

۲. ارسال المَثَل (gnomic verse/proverb)

هنگامی است که شاعر یا نویسنده از ضرب‌المثلی معروف در سخن خود بهره گیرد یا سخنی حکیمانه بیاورد که بعدها جنبه‌ی مَثَل پیدا کند. اساس ارسال المثل بر تشبیه است و از آن برای تبیین مسائل عرفانی و اخلاقی بسیار استفاده می‌شود. گاه ارسال المثل به‌صورت اسلوب معادله دیده می‌شود؛ به این معنا که بین دو مصراع رابطه‌ی تشبیه برقرار است؛ مانند بیت زیر:

ای دل اندر بند زلفش از پریشانی منال

مرغ زیرک چون به دام افتد، تحمل بایدش (حافظ، ۱۳۶۹:۱۸۷)

در شعر سبک هندی، خصوصاً شاخه‌ی ایرانی آن، کاربرد ارسال‌المثل به‌صورت اسلوب معادله به اوج خود می‌رسد و در شعر صائب بیش‌ترین بسامد را دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ص٦٤).

صورت نبست در دل ما کینه‌ی کسی

آیینه هرچه دید فراموش می‌کند (صائب، ۱۳۷۸:۷۰)

ارسال‌المثل به‌صورت اسلوب معادله تا زمان سعدی در شعر فارسی چندان رواج ندارد و تنها در شعر سعدی است که می‌توان نمونه‌های متعددی از آن را دید. یکی از دلایل این امر ظاهراً آن است که اسلوب معادله با قالب غزل سازگارتر است تا قصیده و تا قرن ششم قصیده قالب مسلط در شعر فارسی بوده است. برخی اعتقاد دارند استفاده‌ی فراوان سعدی

از اصول مکتب سمبولیسم قابلیت برداشت معانی متعدد از یک متن ادبی است

از اسلوب معادله می‌تواند ناشی از تأثیرپذیری او از مُتنبّی شاعر عرب باشد، «چرا که در شعر عرب، اسلوب معادله را در شعر متنبّی بیش‌تر از دیگران می‌توان یافت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ٦٤).

دل من نه مرد آن است که با غمش برآید

مگسی کجا تواند که بیفکند عقابی (سعدی، ۱۳۶۷:۶۰۴)

استفاده از ضرب‌المثل در ادبیات و فرهنگ تمامی ملل سابقه‌ای طولانی دارد. در غرب سابقه‌ی آن به یونان باستان برمی‌گردد. «در ادبیات انگلیسی در منظومه‌ی حماسی بیوولف که متعلق به دوره‌ی انگلوساکسون است، موارد بسیاری از ارسال‌المثل یافت می‌شود.» (داد، ۱۳۸۰: ۲۳) از ضرب‌المثل‌های معروف انگلیسی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

Remember the flight as the bird is mortal

که یادآور شعر فروغ فرخزاد است: «پرواز را به‌خاطر بسپار، پرنده مردنی است». Kill tow birds with one stone که معادل «با یک تیر دو نشان زدن» در ادبیات ماست.

۳. اغراق(hyperbole/understatement)

در لغت به معنی سخت کشیدن کمان و در اصطلاح ادبی وصف، مدح یا ذمّ چیزی زیاده از حد معمول است. در برخی حوزه‌های ادبی نظیر مدح، حماسه، هجو و مرثیه از اغراق بیش‌تر استفاده می‌شود. «شاعران فارسی زبان بیش‌تر به اغراق گرایش داشته‌اند. این اغراق‌ها در آغاز بیش‌تر درحوزه‌ی مدایح درباری است و اندک‌اندک به مسائل دیگر کشیده می‌شود»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۳۸). چند نمونه از اغراق در زمینه‌ی مدح، حماسه و مرثیه:

سپهر هشت شود چون کنند چتر تو باز
بهشت نُه شود، آن‌گه که گسترندت خوان
مسعود سعد سلمان
چو آواز او رعد غرّنده نیست
چو چنگال او تیغ بُرنده نیست
(فردوسی، ۱۳۸۲: ۲۵۶)

نامت سپیده دمی است که بر پیشانی آسمان می‌گذرد
متبرک باد نام تو.
(شاملو، ۱۳۸۴: ۶۵۲)

هم‌چنان که گفته شد از مقایسه‌ی شعر عربی و فارسی، در می‌یابیم اغراق در شعر فارسی بیش‌تر دیده می‌شود. (ر.ک همان) از دلایل این امر می‌توان به ارتباط تنگاتنگ ادبیات و دربار، رواج داشتن حماسه و روحیه‌ی حماسی در ایرانیان و گرایش به بزرگ‌نمایی و آرمان‌طلبی (که در قوم ایرانی وجود دارد، چه در برابر معشوق و چه در برابر ممدوح)، اشاره کرد. در شعر دوره‌ی سامانی اغراق جز در حماسه‌ها، کم‌تر دیده می‌شود. دلیل آن نیز می‌تواند سادگی شعر و توجه به عقل‌گرایی، علم و رعایت اعتدال در این دوره باشد.

در شعر دوره‌ی غزنوی اغراق بیش‌تر در حوزه‌ی مدح و هجو دیده می‌شود. در سبک عراقی در توصیف معشوق عرفانی یا معشوق زمینی، که مرتبه‌ای والا دارد، بیش‌تر شاهد استفاده از اغراق هستیم. در سبک هندی، به سبب نازک خیالی‌ها و باریک اندیشی‌ها، اغراق بسیار است؛ خصوصاً در بیان احساسات شخصی؛ نظیر بیت زیر از میر عبدالباقی:

نازکی بین، لب او را چو ببوسم به خیال
لبش آزرده شود چون نکرم روز وصال **(فتوحی، ۱۳۷۹: ۱۰۵)**

در شعر معاصر نیز، به خصوص در آثار شاملو که از فضایی حماسی برخوردار است، اغراق در بیان مسائل سیاسی و اجتماعی بسیار دیده می‌شود:

نگاه کن چه فروتنانه بر خاک می‌گسترد
آن‌که پیش عصیانش

در آثار شاملو که از فضایی حماسی برخوردار است، اغراق در بیان مسائل سیاسی و اجتماعی بسیار دیده می‌شود

بالای جهنم پست است. (شاملو، ۱۳۸۴: ۷۵۰)

در ادبیات مغرب‌زمین، نخستین‌بار ارسطو در فنّ خطابه از افراط سخن گفته و نمونه‌هایی آورده است که نشان می‌دهد منظور او همان مبالغه و اغراق است. عقاید ارسطو درباره‌ی اغراق در بلاغت اسلامی تأثیر مستقیم داشته است.در بین مکاتب ادبی غرب، اغراق از ویژگی‌های سبک باروک است و می‌توان گفت یکی دیگر از وجوه اشتراک این مکتب با سبک هندی به‌شمار می‌رود.در ادبیات غرب دو نوع اغراق دیده می‌شود:

الف) hyperbole: اغراقی که به موجب آن معانی خرد را بزرگ جلوه دهند. این نوع اغراق از ویژگی‌های شعر متافیزیک است. آندرو مارول، شاعر متافیزیک، برجسته‌ترین نمونه‌های این نوع اغراق را در شعر انگلیسی دارد. در شعر «معشوقه‌ی ناز آلود» او می‌خوانیم:

An hundred years should go to praise thine eyes.

برای ستایش چشمان تو صدسال عمر باید.

ب) under statement: اغراقی که به موجب آن معانی بزرگ را خرد جلوه دهند. این نوع اغراق غالباً برای استهزا به‌کار می‌رود (داد، ۱۳۸۰: ۳۱).در ادبیات غرب بیش‌ترین کاربرد اغراق در نمایش‌های پهلوانی و آثار طنزآمیز است. در شعر انگلوساکسون و در منظومه‌ی بیوولف نمونه‌هایی از اغراق دیده می‌شود. در دوره‌ی متأخر، چارلز دیکنز در طنزپردازی از اغراق بسیار استفاده کرده است(Cuddon، ۱۳۷٤: ۳۱۹).

طنز در ادبیات فارسی تا دوره‌ی معاصر، چندان مورد توجه قرار نگرفته است. از این‌رو، اغراق طنزآمیز نیز کم‌تر دیده می‌شود. از دلایل این امر می‌توان به ارتباط تنگاتنگ دربار و ادبیات و وابستگی و نیاز اهل ادب به حمایت مالی و فرهنگی و اجتماعی دربار اشاره کرد. هنگامی که فضای باز و سالم برای انتقاد وجود نداشته باشد، معمولاً طنز به‌صورت هجو دیده می‌شود؛ نظیر آن‌چه در برخی دوره‌های تاریخ ادبیات در گذشته شاهد بوده‌ایم.از نمونه‌های اغراق طنزآمیز، که صورت انتقادی نیز دارد، می‌توان به ابیات زیر از «گلستان» اشاره کرد[1]:

خلاف رای سلطان، رای جستن
به خون خویش باشد، دست شستن
اگر خود روز را گوید شب است این
باید گفتن آنک ماه و پروین! **(سعدی، ۱۳۶۷: ۶۴)**

در ادبیات اروپایی تجاهل‌العارف، استفهام انکاری، استفهام تقریری و دیگر مواردی که گوینده پاسخ پرسش خود را می‌داند و هدف او تأکید و تأثیرگذاری بیش‌تر، اظهار شگفتی، تحسین و... است، پرسش بلاغی نامیده می‌شود

۴. تجاهل‌العارف، پرسش بلاغی
(rhetorical question)

تجاهل‌العارف اصطلاحاً به معنی خود را بی‌اطلاع نشان دادن در تشخیص دو امر است و بیان آن همراه با تعجب یا تحسین است. بنای تجاهل‌العارف بر تشبیه و اغراق است و در آثار حماسی، مدحی و عاشقانه، که دربر گیرنده‌ی توصیف اغراق‌آمیز از اشخاص‌اند، کاربرد بیش‌تری دارد.

که این تخت و گاه است یا چرخ و ماه
ستاره به پیش اندرش یا سپاه؟ (فردوسی، ۱۳۸۲: ۱۴۴)

گاه ممکن است تجاهل‌العارف در تمامی ابیات یک غزل دیده شود، نظیر غزل زیر از حسین منزوی:

چه گرمی، چه خوبی، شرابی؟ چه هستی؟
بهاری؟ گلی؟ ماهتابی؟ چه هستی؟
چه هستی که آتش به جانم کشیدی
سرود خوشی؟ شعر نابی؟ چه هستی؟... (به نقل از سهیلی، ۱۳۷۷: ۵۰۱)

در ادبیات اروپایی تجاهل‌العارف، استفهام انکاری، استفهام تقریری و دیگر مواردی که گوینده پاسخ پرسش خود را می‌داند و هدف او تأکید و تأثیرگذاری بیش‌تر، اظهار شگفتی، تحسین و... است، **پرسش بلاغی** نامیده می‌شود. پرسش بلاغی در سخنان تبلیغاتی سیاستمداران کاربرد بسیار دارد؛ برای نمونه: «آیا تجاوزی را که به آزادی می‌شود باید تحمل کنیم؟ این فشارها را باید بپذیریم؟» (Cuddon، ۱۳۷۴: ۵۷۱)

آغاز شعر «قصیده‌ای برای باد غرب» اثر شلّی از مشهورترین پرسش‌های بلاغی در ادبیات انگلیسی است.

If winter comes, can spring befar behind?
(Abrams، ۱۳۶۶: ۱۴۹)

۵. تمثیل (allegory)

آوردن حکایت یا داستانی است به گونه‌ای که از آن هم معنای ظاهری و هم معنای ثانوی برداشت شود. آوردن تمثیل و ارسال‌المثل هر دو، موجب آرایش و تقویت کلام و تأثیرگذاری بیش‌تر بر مخاطب می‌شود. تفاوت تمثیل با ارسال‌المثل در آن است که ارسال‌المثل غالباً ژرف ساخت تشبیهی دارد امّا تمثیل ممکن است ژرف ساخت استعاری داشته باشد. ارسال‌المثل از یک یا دو بیت تجاوز نمی‌کند اما تمثیل ممکن است یک اثر کامل را دربر گیرد؛ مانند منطق‌الطیر عطار.

تمثیل از دیرباز در افسانه‌ها و ادبیات تمامی ملل وجود داشته و بیانگر آن است که بشر همواره به این نوع ادبی توجه داشته و از آن برای بیان افکار و احساسات خود بهره گرفته است.

تمثیل در ادبیات دینی، عرفانی و اخلاقی جایگاه خاصی دارد. از این‌رو، در آثار تعلیمی نظیر حدیقه، بوستان، مخزن‌الاسرار و مثنوی مولوی نمونه‌های بسیاری از آن دیده می‌شود.

آن حکیمی گفت دیدم در تکی
می‌دویدی زاغ با یک لک‌لکی
در عجب ماندم بچستم حالشان
تا چه‌قدر مشترک یابم نشان
چون شدم نزدیک، من حیران و دنگ
خود بدیدم هر دوان بودند لنگ

و نتیجه می گیرد:

ور بیامیزی تو با من ای دنی
این گمان آید که از کان منی (مولوی، ۱۳۸۲: ۲۶۴)

در کتب آسمانی نظیر قرآن کریم نیز از تمثیل برای بیان مسائل استفاده فراوان شده است، برای نمونه:

«وَ هُوَ الَّذی یُرسِلُ الرِّیاحَ بُشراً بَیْنَ یَدَیْ رَحْمَته حَتّی اِذا اَقَلَّت سحاباً ثقالاً سُقْناهُ لِبَلَد مَیِّت فَاَنزَلنا به الماء فَاَخْرجنا به مِن کلِّ الثَّمراتِ کذلک یُخرِجُ الموتی لَعلَّکُم تَذَکَّرون. وَالبلدُ الطَّیِّبُ یُخرجُ نَباتُهُ باذْنِ رَبِّه وَالَّذی خَبُثَ لا یَخْرُجُ اِلاّ نَکِداً» (اعراف: ۵۸-۵۷)

حدود چهل تمثیل اخلاقی و دینی از حضرت عیسی(ع) در انجیل‌ها ثبت است. در انجیل آمده است. حضرت عیسی برای بیان مسائل دینی همواره از امثال و حکایات استفاده می‌کرد و این چیزی بود که انبیا نیز پیش‌بینی کرده بودند. پس هرگاه برای مردم سخن می‌گفت، مثلی می‌آورد (انجیل، ٦٤: ١٥).

تمثیل در بلاغت غربی انواع گوناگون دارد، از جمله:

الف) historical and political allegory

در دوره‌ی معاصر «قلعه‌ی حیوانات» اثر جورج اورول (۱۹۴۵م)، از نمونه‌های ارزشمند داستان بلند تمثیلی در ادبیات انگلیسی است

تمثیل تاریخی و سیاسی، که در مورد شخصیت‌ها و حوادث تاریخی و سیاسی است؛ مانند Absalom and Achitophel (۱۹۸۱م) اثر درایدن، (Abrams، ٤، ١٣٦٦).

ب) allegory of ideas: تمثیل آرا و عقاید، که جنبه‌ی دینی یا اخلاقی دارد (همان‌جا). متفکران مسیحی در ادبیات کلاسیک از این نوع تمثیل برای بیان حقایق مسیحیت بسیار استفاده کرده‌اند.

جبران خلیل جبران ـ نویسنده‌ی لبنانی ـ نیز در اثر معروف خود با نام «پیامبر» تحت تأثیر انجیل از تمثیلات ساده و اخلاقی بهره برده است: «سخن باد با بلوط تناور، شیرین‌تر از سخن او با تیغ های گیاه نیست. و بزرگی تنها از آن کسی است که از صدای باد ترانه‌ای

می‌سازد که با مهر خود او شیرین‌تر شده است.» (جبران، ۱۳۸۱: ۵۶)
یکی از معروف‌ترین انواع تمثیل، فابْل است. فابل نوعی تمثیل است که شخصیت‌های آن ممکن است از بین ارباب خدایان، حیوانات، گیاهان یا اشیا انتخاب شوند. معمول‌ترین نوع فابل، فابل حیوانات (Best fable) است که سابقه‌ی آن به ازوپ، برده‌ی یونانی در قرن ششم قبل از میلاد می‌رسد (همان: ۶).
در ادبیات اروپایی چاسر و لافونتن از تمثیل بسیار استفاده کرده‌اند. تمثیل‌های «بلوط ونی»، «گرگ و سگ» و «خسیسی که گنجینه‌اش را گم کرد» از لافونتن معروف است
(ر.ک مکتب‌های ادبی جهان، ج۱، ۱۳۷۶: ۱۵۱-۱۴۷).
در دوره‌ی معاصر «قلعه‌ی حیوانات» اثر جورج اورول (۱۹۴۵م)، از نمونه‌های ارزشمند داستان بلند تمثیلی در ادبیات انگلیسی است. هر یک از شخصیت‌های این داستان نماینده‌ی یکی از رهبران انقلاب اکتبر شوروی و از عناصر مؤثر در بروز این انقلاب‌اند (داد، ۱۳۸۰: ۱۰۸).
در ادبیات فارسی نمونه‌ی فابل سیاسی، شعر «سفر به خیر» از دکتر شفیعی‌کدکنی و نمونه‌ی فابل اخلاقی برخی حکایت‌های «کلیله‌ودمنه» و «مرزبان‌نامه» است. برخی مناظرات پروین اعتصامی را نیز می‌توان فابل اخلاقی و اجتماعی به‌شمار آورد؛ مانند قطعه‌ی «گل و خار» و مثنوی «کلمه‌ی بی‌جا» که گفت‌وگوی گرگی با سگ رمه است.[۲]

پی‌نوشت

۱. ارنست رنان ـ منتقد فرانسوی ـ در مورد سعدی می‌گوید: «سعدی واقعاً یکی از گویندگان ماست. ذوق سلیم تزلزل‌ناپذیر او، لطف جاذبه‌ای که به آثار او روح خاصی می‌بخشد. این همه اوصاف که در نویسندگان شرقی به ندرت یافت می‌شود. او را در نظر ما عزیز می‌دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۰۵). •

۲. اصطلاحات بلاغی مشترک دیگری که در این مقاله آمده عبارت‌اند از: حس‌آمیزی، صدامعنایی، لُغز یا چیستان، متناقض‌نما، معمّا و مناظره، که به‌دلیل محدودیت صفحات مجله حذف گردید. •

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم • ۲. انجیل عیسی‌مسیح، ترجمه‌ی تفسیری عهد جدید، چ۲، تهران، آفتاب عدالت، ۱۳۶۴ • ۳. امین‌پور، قیصر، گزینه‌ی اشعار، چ۸، تهران، مروارید، ۱۳۸۴ • ۴. ـــــــــ گل‌ها همه آفتاب‌گردانند، چ۶، تهران، مروارید، ۱۳۸۵ • ۵. پور نامداریان، تقی، سفر در مه، چ۱، تهران، نگاه، ۱۳۸۱ • ۶. حافظ، دیوان اشعار، به اهتمام محمدقزوینی و قاسم غنی، چ۶، تهران، زوار، ۱۳۶۹ • ۷. داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ۴، تهران، مروارید، ۱۳۸۰ • ۸. دهخدا، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۳ • ۹. روزبه، محمدرضا، ادبیات معاصر (شعر)، چ۱، تهران، روزگار، ۱۳۸۱ • ۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین، حدیث خوش سعدی، چ۱، تهران، سخن، ۱۳۷۹ • ۱۱. جبران، جبران خلیل، پیامبر، ترجمه‌ی نجف دریابندری، چ۲۰، تهران، کارنامه، ۱۳۸۱ • ۱۲. سپهری، سهراب، هشت کتاب، چ۳۷، تهران، طهوری، ۱۳۸۲ • ۱۳. سعدی، کلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، چ۷، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۷ • ۱۴. سهلگی، محمدبن‌علی، دفتر روشنایی، ترجمه‌ی محمدرضا شفیعی کدکنی، چ۲، تهران، سخن، ۱۳۸۲ • ۱۵. سهیلی، مهدی، گنج غزل، چ ۱۲، تهران، سنایی، ۱۳۷۷ • ۱۶. سید حسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، چ۱۱، تهران، نگاه، ۱۳۸۱ • ۱۷. شاملو، احمد، مجموعه‌ی آثار (دفتر یکم: شعرها) چ۶، تهران، نگاه، ۱۳۸۴ • ۱۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، شاعر آینه‌ها، چ۳، تهران، آگاه، ۱۳۷۱ • ۱۹. ـــــــــ صُور خیال در شعر فارسی، چ۴، تهران، آگاه، ۱۳۷۰ • ۲۰. ـــــــــ موسیقی شعر، چ۲، تهران، آگاه، ۱۳۶۸ • ۲۱. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، چ۵، تهران، فردوس، ۱۳۷۶ • ۲۲. ـــــــــ نگاهی تازه به بدیع، چ۱۴، تهران، فردوس، ۱۳۸۳ • ۲۳. صائب تبریزی، دیوان شعر، به اهتمام جهانگیر منصور، چ۲، تهران، سیمای دانش، ۱۳۷۸ • ۲۴. غنیمی هلال، محمد، ادبیات تطبیقی، ترجمه‌ی سید مرتضی آیت‌الله‌زاده‌ی شیرازی، چ۱، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۳ • ۲۵. فاطمی، سیدحسین، تصویرگری در غزلیات شمس، چ۲، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۹ • ۲۶. فتوحی، محمود، نقد خیال، چ۱، تهران، روزگار، ۱۳۷۹ • ۲۷. فردوسی، شاهنامه، بر پایه‌ی چاپ مسکو، چ۱، تهران، هرمس، ۱۳۸۲ • ۲۸. کزازی، میرجلال‌الدین، زیباشناسی سخن فارسی (بدیع)، چ۴، تهران، ماد، ۱۳۸۱ • ۲۹. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، کلیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۱، تهران، آبان، ۱۳۸۳ • ۳۰. ـــــــــ، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد، الف. نیکلون، چ۱، تهران، هرمس، ۱۳۸۲ • ۳۱. Abrams.M.H.Aglossory of literary terms، ۱۳۶۶، دانشگاه آزاد اسلامی تهران چ۱ • ۳۲. Cuddon.j.A.A dictionary of literary terms ۱۳۶۶. ۱۳۷۴، نیا، تبریز، چ۴ • Abstract Comparative literature disc asses the cultural and Literary negotiations between different nations. Since rhetoric in Islam has been related to rhetoric in Europe through translation of Aristotle's work and also in some cases has been influenced by it, there fore rhetorical terms in Persian and European Literature can be assessed comparatively.
In the present article after defining a term and investigating the route of it's employment in Persian Literature, comparative assessment takes place • Key words: Persion literature, European literature, Rhetoric, comparative literature, Rhetorical figuers

مناظره

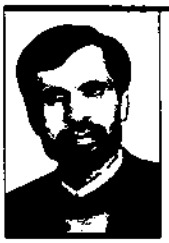
نشانه‌ای گرگونی در اندیشه جامعه

چکیده

نویسنده در این مقاله با استناد به نمونه‌هایی از مناظره در قالب‌های متنوع شعری، پیشینه و کاربرد این نوع سروده را بررسی کرده است.

کلیدواژه‌ها

مناظره، ادبیات منظوم، ادبیات منثور، مجادله، گفتمان‌شناسی



مرتضی شوشتری

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی؛ دبیر دبیرستان‌های کرج و مدرس دانشگاه آزاد نوبسکان

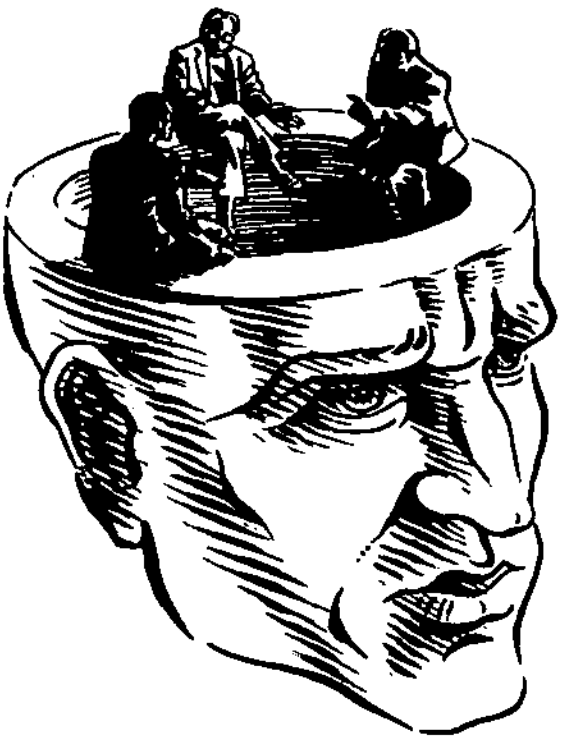
از ویژگی‌های این هنر بدیعی آن است که از یک طرف «بیش‌تر نمایانگر ظریف اندیشی‌های شاعر و حاضرجوابی معشوق بوده و از طرف دیگر تضاد اندیشگی شاعر را به خوبی می‌نمایاند، چنان که شاعر با در نظر گرفتن یک موضوع و طرح آن به‌صورت یک پرسش، پاسخی نیز برای آن اندیشیده است که از زبان حریف بیان می‌کند»(فرهنگ‌نامه‌ی ادبی فارسی، ذیل واژه‌ی مناظره) بعضی از محققین نیز معتقدند «ژرف ساخت مناظره حماسه است زیرا در آن بین دو چیز بر سر برتری و فضیلت خود بر دیگری نزاع و اختلاف لفظی در می‌گیرد و هر یک استدلالات خود را بر دیگری ترجیح می‌دهد و سرانجام یکی مغلوب یا مجاب می‌گردد» (انواع ادبی، دکتر سیروس شمیسا).

اساس و فلسفه‌ی شکل‌گیری مناظره:

معمولاً هدف شاعر یا نویسنده از مقابله و مباحثه‌ی دو عنصر مخالف، اثبات نظریه‌ای فلسفی یا نتیجه‌ای اخلاقی و یا چنان‌چه گذشت هنرنمایی شاعرانه است. مباحثه کنندگان یا انسان‌اند یا از زمره‌ی اشیا و جانوران و مفاهیم انتزاعی (مثل روح یا لذت)، که در قالب شخصیت‌های انسانی قرار می‌گیرند و گاه، هر کدام مظهر عقیده یا طرز فکری می‌شوند.

از سوی دیگر، مناظره ریشه در مفاخره دارد. از آن‌جا که مفاخره سرایی در فرهنگ عرب و آن‌گاه در ادب عجم یک امتیاز و برتری به‌حساب می‌آمد، به تدریج این فخرفروشی‌های، گاه جاهلانه شکل و شمایل دو سویه به خود گرفته و در هیئت گفت‌وگوهای دو طرفه و به صورت پرسش و پاسخ و قال وقلت و به زیباترین صورت در زبان پارسی «گفتم ـ گفت» آمده است. نمونه‌ای از این شیوه‌ی بیان، مناظره‌ی چنار و کدوبن از انوری است:

مناظرات پنج‌گانه‌ی اسدی، که در قالب قصیده سروده شده است عبارت‌اند از مناظره‌ی «عرب و عجم» «آسمان و زمین» «نیزه و کمان» «شب و روز» و «مغ و مسلمان»



نشنیده‌ای که زیر چناری کدو بنی
برجست و بر دوید برو بر، به روز بیست
پرسید از چنار که تو چند روزه‌ای
گفتا چنار عمر من افزون‌تر از دویست
گفتا به بیست روز من از تو فزون شدم
این کاهلی بگوی که‌آخر ز بهر چیست؟
گفتا چنار نیست مرا با تو هیچ جنگ
کاکنون نه روز جنگ و نه هنگام داوری است
فردا که بر من و تو وزد باد مهرگان
آن‌گه شود پدید که نامرد و مرد کیست
(دیوان انوری)

در باب مبتکر فن مناظره در دوره‌ی اسلامی اهل تحقیق به اتفاق، اسدی طوسی را معرفی کرده‌اند مناظرات پنج‌گانه‌ی اسدی، که در قالب قصیده سروده شده است عبارت‌اند از مناظره‌ی «عرب و عجم» «آسمان و زمین» «نیزه و کمان» «شب و روز» و «مغ و مسلمان». اسدی در سرآغاز قصایدش، به جای تشبیب و تغزل، از مناظره بهره می‌گیرد و سپس، به مدح ممدوح می‌پردازد.نظامی، سعدی، حافظ و خواجوی کرمانی نیز، از این شیوه بهره جسته‌اند.نظامی چنان‌چه گذشت مشهورترین شاعر داستان‌سرا و مناظره‌گوی قرن ششم است. شعرای سبک عراقی و هندی به این نوع سخن‌سرایی توجه زیادی نشان داده‌اند. از آن میان مناظره‌ی نقاشان رومی و چینی معنوی مولانا آمده است. هم‌چنین، مناظره‌ی تیر و کمان در شاه درویش هلالی جغتایی و منظومه‌های مستقل مناظره، مثل گوی و چوگان جاجرمی، ماه و خورشید خواجه مسعود قمی و مثنوی پیر و جوانِ میرزا محمد نصیر اصفهانی شاخص و خاص شده‌اند.

شکل و قالب مناظره

مناظره در شعر فارسی شکل و قالب خاصی ندارد. به همین جهت، از سده‌ی پنجم هجری علاوه بر قصیده، قالب‌های غزل، قطعه، مثنوی و دو بیتی نیز برای سرایش آن رواج یافته است.

مناظرات نظامی، از جمله مناظره‌ی خسروشیرین در قالب مثنوی سروده شده و از شاهکارهای ادبی به‌شمار می‌روند. اما از آن‌جا که سرآمد قالب شعری در دوره‌ی عراقی «غزل» است عمده‌ی مناظرات این سبک نیز در هیئت غزل و از سوی شاعرانی چون کمال خجندی، حافظ، سعدی و خواجوی کرمانی سروده شده‌اند. در این‌جا نمونه‌ای از مناظرات را ملاحظه می‌کنید:

گفت یار، از غیر ما پوشان نظر، گفتم به چشم
وانگهی دزدیده در ما می‌نگر، گفتم به چشم
گفت اگر گردی شبی از روی چون ماهم جدا
تا سحرگاهان ستاره می‌شمر، گفتم به چشم
گفت اگر شد دولت خشک از دم سوزان آه
باز می‌سازش چو شمع از گریه‌تر، گفتم به چشم
گفت اگر بر آستانم آب خواهی زد زاشک
هم به مژگانت بروب آن خاک در، گفتم به چشم
گفت اگر سر در بیابان غمم خواهی نهاد
تشنگان را مژده‌ای از ما ببر، گفتم به چشم
گفت اگر داری هوای ذره‌ی وصل ای «کمال»
قعر این دریا بپیما سربه‌سر، گفتم به چشم
(کمال خجندی)

مناظره در ادبیات معاصر

در ادبیات کلاسیک و نیز در ادبیات معاصر نمونه‌های فراوانی از مناظره‌ی ملک‌الشعرای بهار و تالی وی پروین اعتصامی در اختیار داریم، از جمله:

در دست بانویی، به نخی گفت سوزنی

کای هرزه گرد بی‌سر و پا چه می‌کنی؟
ما می‌رویم تا که بلوزیم پاره‌ای
هرجا که می‌رسیم، تو با ما چه می‌کنی؟
خندید نخ که ما همه‌جا با تو همرهیم
بنگر به روز تجربه تنها چه می‌کنی؟
هر پارگی به همت من می‌شود درست
پنهان چنین حکایت پیدا چه می‌کنی؟
در راه خویشتن اثر پای ما ببین
ما را ز خط خویش مجزا چه می‌کنی؟
تو پای‌بند کار خودت گشته‌ای و بس
پرسندت ار ز مقصد و معنا چه می‌کنی؟
گر یک شبی ز چشم تو خود را نهان کنیم
چون روز روشن است که فردا چه می‌کنی؟
جایی که هست سوزن و آماده نیست نخ
با این گزاف و لاف، در آن‌جا چه می‌کنی؟
خود بین چنان شدی که ندیدی مرا به چشم
پیش هزار دیده‌ی بینا چه می‌کنی؟
پندار، من ضعیفم و ناچیز و ناتوان
بی‌اتحاد من، تو توانا چه می‌کنی؟
(دیوان پروین، به کوشش ولی‌الله درودیان)

اگرچه مناظره در شعر جایگاه یافته است، اما در ادبیات فارسی مناظره‌ی منثور فراوان به‌کار رفته است

مناظره در نثر پارسی

اگرچه مناظره در شعر جایگاه یافته است، اما در ادبیات فارسی مناظره‌ی منثور فراوان به‌کار رفته است، از جمله بعضی از قسمت‌های مقامات حمیدی (مثل مناظره‌ی بین ملحد و سنّی و طبیب و منجم) و جدال سعدی با مدعی در گلستان. بخش اعظم این مناظرات با توجه به شرایط اجتماعی ساخته و پرداخته شده‌اند و بدیهی است که شرایط اجتماعی گفت‌وگو با نظام سیاسی حاکم مستقیماً مرتبط است.در گلستان مدینه‌ی فاضله‌ی خویش را در حکایت می‌جوید و چه بهتر که این دگرگونی اندیشه‌ی اجتماعی را در لباس حکایت ادبی به جامعه معرفی نماید. مناظره‌ی سعدی با مدعی اوج این نظام فکری است که در آن پس از مجادله‌ی نفس‌گیر، هر دو تن به قضاوت قاضی می‌دهند تا در هر طایفه ـ درویش و غنی ـ تفاوت اندیشه‌ها و شخصیت‌های فکری را از زبان قاضی بشنوند.

مناظره در شعر نیمایی

شاعران فرهیخته در ادب نیمایی به پیروی از الگوی کهن مناظره در این خصوص بهره‌ها برده‌اند. با این تفاوت که دیدگاه آنان در قالب و محتوا با شعرای پیشین در انتخاب مضمون بسیار متفاوت است. از میان شعرای معاصر چهره‌ی سرشناسی که گفت‌وگو و مناظره را به شیوه‌ی دل‌انگیز در ادبیات نیمایی به‌کار گرفته، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی است. از این شاعر چند مکالمه و گفت‌وگو در دست است، از جمله:

به کجا چنین شتابان؟
گون از نسیم پرسید دل من گرفته زاین‌جا
هوس سفر نداری ـ زغبار این بیابان
همه هست آرزویم ـ چه کنم که بسته پایم
به کجا چنین شتابان؟
به هر آن کجا که باشد به‌جز این سرا سرایم
سفرت به خیر اما
تو و دوستی خدا را
چو از این کویر وحشت به سلامتی گذشتی
به شکوفه‌ها به باران برسان سلام ما را.

نیما، که پایه‌گذار فرهنگ نوسرایی در ادب معاصر است، در منظومه‌ی مرغ‌آمین گفت‌وگوی مرغ و خلق را به نظم درآورده است و پیش‌تر از آن در منظومه‌ی بلند قصه‌ی رنگ پریده خون سرد با منطق زیبایی، انسان را با پاسخ‌های آتشین عشق مجاب می‌نماید.در روزگار معاصر، از طریق مناظره می‌توان اصول حاکم بر گفت‌وگو را از بُعد نظری مورد مداقه قرار داد. متفکران و محققان با واکاوی این هنر ادبی در علم گفتمان‌شناسی (discourse analaysis) می‌گویند حقیقت در علوم انسانی به‌وجود نمی‌آید مگر از طریق تفاهم بین‌الاذهانی و تفاهم بین‌الاذهان حاصل نمی‌گردد مگر به کمک ابزاری به نام گفت‌وگو (فصل‌نامه‌ی مطالعات ملی، ش۱۳).

منابع و مآخذ

۱. اختر چرخ ادب، کتاب همشهری، اسفند ۱۳۸۵ • ۲. ادبیات فارسی۲، سال دوم متوسطه • ۳. انوشه، حسن، فرهنگ‌نامه‌ی ادبیات فارسی، چ۱، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶ش • ۴. پروین اعتصامی، دیوان پروین، به کوشش ولی‌الله درودیان • ۵. زبان و ادبیات فارسی ۱و۲ عمومی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی • ۵. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، مؤسسه‌ی لغت‌نامه، دانشگاه تهران • ۶. شمیسا، سیروس، انواع ادبی، تهران • ۷. غنیمی، هلال، ادبیات تطبیقی، ترجمه‌ی دکتر سید مرتضی آیت‌الله زاده شیرازی، ص۳۴۵ • ۸. فصل‌نامه‌ی مطالعات ملی، ش۱۳، ص۴، پاییز ۱۳۸۱ • ۹. فضل‌الله، محمد حسین، گفت‌وگو و تفاهم در قرآن کریم، ترجمه‌ی حسین میردامادی، چ۱، تهران، ۱۳۸۱ • ۱۰. مرقع رنگین، گاه‌نامه‌ی گروه تخصصی زبان و ادبیات فارسی سازمان آموزش‌وپرورش استان همدان، شماره‌ی چهارم، پائیز ۸۳ •

تصویرآفرینی ردیف در غزل فارسی

چکیده

هنر تصویرآفرینی، بلاغی و موسیقائی «ردیف» در شعر از دیرباز، مدنظر شاعران و شعرشناسان قرار داشته است.
نگارنده در این نوشتار سعی دارد کارکردهای زیبایی‌شناختی ردیف‌های ساده و مرکب را در «غزل» به کمک علم معانی و بیان مورد بررسی قرار دهد.

کلیدواژه‌ها

ردیف، موسیقی، تصویر (ایماژ)، غزل، تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و...

اسماعیل نساجی‌زواره
دبیر دبیرستان‌های زواره

در میان انواع شعر، کاربرد ردیف در غزل بیش‌تر است و درحقیقت جزئی از شخصیت این نوع شعر است و غزلی که ردیف نداشته باشد کم‌تر داریم و اگر گاهی شاعران بزرگ خواسته‌اند غزل بی‌ردیف بسرایند، ردیف را از رهگذری دیگر در شعر ایجاد کرده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۸).

چنان‌که سعدی شیرازی می‌گوید:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران

(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۸۵)

در بیت فوق قافیه را به صورت «اعنات» یا «لزوم مالایلزم» آورده است.

ردیف در زنجیره‌ی گفتار شاعر، علاوه بر این که مکمل معناست، یک صفت و ترفند زینتی و زیبایی‌ساز در شعر محسوب می‌شود. یعنی یک رشته تشبیهات، استعاره‌ها و کنایه‌های خاص در زبان او ایجاد می‌شود و به توسعه‌ی خیال و ترکیبات تصویری شعر کمک می‌کند، اما از سوی دیگر حسی‌بودن و ملموس بودن تصاویر را از شعر می‌گیرد.

چنان‌که می‌دانیم، موضوع «علم بیان» بررسی معانی ثانوی یا مجازی واژه‌ها، کلمات یا عبارات است. به همین جهت، آرایه‌های ادبی، که کم و بیش در حوزه‌ی خیال‌های شاعرانه قرار دارند، با کاربرد ردیف در شعر گسترش می‌یابند. برای نمونه، اگر در غزل زیبا و دل‌آرای زیر به ردیف (فراق) توجه کنیم، اوج تصویرسازی و بلاغت‌آفرینی حافظ را درمی‌یابیم و می‌بینیم که چه تصاویر بی‌نظیری در دل این غزل جای دارد:

زبانِ خامه ندارد سرِ بیانِ فراق
وگرنه شرح دهم با تو داستان فراق
چگونه باز کنم بال در هوای وصال
که ریخت مرغ دلم پر در آشیان فراق
کنون چه چاره که در بحر غم به گردابی
فتاد زورقِ صبرم ز بادبان فراق
بسی نماند که کشتیِ عمر غرقه شود
ز موج شوق تو در بحرِ بی‌کران فراق
اگر به دست من افتد فراق را بکشم
که روزِ هجر سیه باد و خان و مان فراق

فلک چو دید سرم را اسیر چنبر عشق
ببست گردن صبرم به ریسمان فراق
به پای شوق در این ره به سر شدی حافظ
به دست هجر ندادی کسی عنان فراق
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۰، غزل ۲۹۸)

در این غزل با تعداد زیادی از تصاویر متنوع، زیبا و بی‌نظیر روبه‌رو هستیم؛ هم‌چون داستان فراق، آشیان فراق، بحر بی‌کران فراق، خوان فراق و ریسمان فراق، که از نوع «تشبیه بلیغ»اند

ردیف در زنجیره‌ی گفتار شاعر، علاوه بر این که مکمل معناست، یک صفت و ترفند زینتی و زیبایی‌ساز در شعر محسوب می‌شود

و ترکیبات آستان فراق، عنان فراق و خان و مان فراق، که استعاره‌ی مکنیه‌اند. هم‌چنین، آرایه‌ی مراعات نظیر و تناسب‌های دل‌نشینی هم‌چون «خامه، زبان، بیان و داستان»، «بال، هوا، مرغ، پر، آشیان» و «بحر، گرداب، زورق، بادبان» و دیگر انواع صنایع بدیعی، که به یمن وجود ردیف «فراق» پدید آمده‌اند.

علم معانی از معنا و کاربرد مجازی جملات بحث می‌کند. در دنیای ادبیات، قصد اولیه و اصلی از ایراد جملات خبری «اخبار» است؛ یعنی منتقل کردن پیامی به مخاطب. اما از این نوع جملات برای اهداف دیگری هم استفاده می‌شود که در علم معانی مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ مثلاً وقتی خواجه حافظ شیرازی می‌گوید:

منت سدره و طوبا ز پی سایه مکش
که چو خوش بنگری ای سرو روان این همه نیست
(حافظ، ۱۳۷۰، غزل ۷۴)

جمله‌ی «این همه نیست» که ردیف این غزل است، ظاهراً یک جمله‌ی خبری است که شاعر آن را در معنای «بی‌ارزش است» به کار برده؛ یعنی این همه که تو می‌دانی، نیست و اسباب دنیا و نعمت‌های ناپایدارش شایسته‌ی غم‌خوردن نیست

(ثروتیان، ۱۳۸۰، ج۱: ۸۲۵).

جملات خبری نیز، گاهی مفهوم غیرحقیقی یا ثانوی دارند؛ مفاهیمی هم‌چون امر، نهی، تأثر و اندوه. جمله‌ی خبری «برفت» که ردیف ابیات زیر را تشکیل می‌دهد، معنا و مفهوم تأسف و اندوه را دارد و بدون‌شک این فعل (برفت) در هر جایی از این ابیات جز ردیف به‌کار می‌رفت، معنای تأسف و اندوه را ادا نمی‌کرد:

شربتی از لب لعلش نچشیدیم و برفت
روی مه‌پیکر او سیر ندیدیم و برفت...
(حافظ، ۱۳۷۰، غزل ۸۵)

یکی از علل تکرار مسند در جملات خبری تأکید است که گوینده برای جلب‌توجه مخاطب و ذکر اهمیّت مضمون یا معنا آن را بار دیگر بیان می‌کند. در غزل زیر از خاقانی شروانی، ردیف تکرار مسند است که ضمن ایجاد آهنگ و موسیقی دل‌نشین و روح‌نواز، بر مسند تأکید دارد و موضوع را به مخاطب خبر می‌دهد و به خوبی ایجاز را نیز در مضمون ابیات به‌کار برده است:

تو را در دوستی رایی نمی‌بینم نمی‌بینم
مرا اندر دلت جایی نمی‌بینم نمی‌بینم
(خاقانی شروانی، ۱۳۷۲، غزل ۸)

یکی از ترفندهای زیبا در سخن ادبی، حذف اجزا و ارکان کلام است، به‌طوری که می‌توان آن را از ایجاد قصر بهتر دانست؛ زیرا شاعر یا نویسنده با ذکر قراین لفظی و معنایی و هم‌چنین با به‌کارگیری مهارت خاصی، اجزا و عناصری را از جمله حذف می‌کند و «ایجاز» می‌آفرینند. ردیف غزل زیر به بهترین شیوه در آفرینش این ایجاز هنری دخیل است.

دیدار میسّر شد و بوس و کنار هم
از بخت شکر دارم و از روزگار هم...
(حافظ، ۱۳۷۰، غزل ۳۶۲)

منظور شاعر این است که دیدار دست داد و هم‌چنین بوس و کنار هم ممکن گردید و من از بخت و نیز از روزگار سپاس‌گزارم (ثروتیان، ۱۳۸۰، ج۴: ۳۱۳۴).

در ادبیات گاهی شاعر یا نویسنده با ذکر افعال منفی و سلبی، نتیجه‌ی مثبت اراده می‌کند. تکرار عبارت «نیست که نیست» در غزل زیر در نقش «ردیف»، به گونه‌ای حیرت‌انگیز نظر مخاطب را جلب می‌کند و در هاله‌ای از ابهام فرومی‌برد. سپس، او را به نتیجه‌ی مثبت رهنمون می‌سازد:

روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست
منّت خاک درت بر بصری نیست که نیست
(حافظ، ۱۳۷۰، غزل ۷۳)

یعنی هر نظری از پرتو روی تو روشن است و...

توضیح این‌که در زبان فارسی، عبارت «نیست که نیست» به دو شکل ایهامی معنا می‌شود: یکی به معنای «اصلاً نیست» و دیگری به معنای «هست و قطعاً هست» که منظور شاعر از این ردیف معنای دوم است *(ثروتیان، ۱۳۸۰، ج۱: ۸۱۰)*.

اصولاً در علم معانی جملات پرسشی جنبه‌ی هنری و غیر ایجابی دارند؛ یعنی جواب نمی‌خواهند. این‌گونه سؤالات در ادبیات بسیار رایج است و به آن‌ها «سؤال بلاغی» می‌گویند. سؤال بلاغی انتقال پیام را غیرمستقیم منتقل می‌کند که مؤثّرتر است. سؤالات بلاغی در مفهوم غیرسؤالی نظیر امر، نهی، توبیخ و ملامت، استفهام انکاری، استفهام تقریری، آرزو، طنز و تمسخر، تعظیم، بیان تعجب، اظهار یأس، بیان تردید، بیان منافات و استبعاد، استیناس، تهدید و... به‌کار می‌روند.

ردیف غزل زیر را یک جمله‌ی سؤالی تشکیل می‌دهد؛ اما

منتقدان و صاحب‌نظران ادب فارسی بیش‌تر بر تأثیر موسیقایی ردیف بر شعر توجه کرده‌اند و کارکرد بلاغی آن را کم‌تر مدنظر قرار داده‌اند

سؤالی که مفهوم انکار و نفی دارد:

مردم ز فیض عالم بالا چه دیده‌اند؟

غیر از حباب و موج ز دریا چه دیده‌اند؟ **(صائب تبریزی، ۱۳۷۰، غزل ۹۸)**

یعنی مردم از فیض عالم بالا چیزی ندیده‌اند...

گاهی سؤال مفهوم تصویری دارد؛ یعنی مخاطب به صحّت قول گوینده اقرار می‌کند. ردیف غزل زیر که ساختار پرسشی دارد در مفهوم فوق به‌کار رفته است:

چون ز نسیم می‌شود زلف بنفشه پرشکن

وه که دلم چه یاد از آن عهدشکن نمی‌کند **(حافظ، ۱۳۷۰، غزل ۱۹۲)**

یعنی چون زلف بنفشه از نسیم پرشکن می‌شود، وه که دل من چه آن عهدشکن را بسیار یاد می‌کند **(ثروتیان، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۹۴۶)**.گاهی سؤال بلاغی مفهوم اظهار مخالفت و بیان عجز دارد. ردیف غزل زیر در بیان اظهار مخالفت و ناتوانی به‌کار رفته است:

ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد

چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا؟ **(حافظ، ۱۳۷۰، غزل ۲)**

هم‌چنین گاهی سؤال مفهوم استیناس دارد؛ یعنی گوینده در قالب پرسش می‌خواهد با مخاطب مأنوس شود و در صحبت با او را باز کند. غزل زیر که ساختار پرسشی دارد، در مفهوم فوق به‌کار رفته است:

گر من از باغ تو یک میوه بچینم چه شود؟

پیش پایی به چراغ تو ببینم چه شود؟ **(همان، غزل ۲۲۸)**

جملات امر و نهی نیز، گاهی در معانی مجازی و ثانوی به‌کار می‌روند و مفاهیمی هم‌چون دعا، تشویق، تعجب، استرحام و... را در حوزه‌ی شعر به زیباترین صورت بیان می‌کنند، که در این مقال، مجال شرح و توضیح آن‌ها نیست.

نتیجه‌گیری

«ردیف» بهترین نعمت در خوان ادب فارسی است، که از جهات مختلف به انواع شعر، مخصوصاً غزل، زیبایی و اهمیّت خاص می‌بخشد.منتقدان و صاحب‌نظران ادب فارسی بیش‌تر بر تأثیر موسیقایی ردیف بر شعر توجه کرده‌اند و کارکرد بلاغی آن را کم‌تر مدنظر قرار داده‌اند که این موضوع خود می‌تواند جهت تحقیق در عرصه‌ی علم معانی و بیان، بستر مناسبی فراهم سازد.

منابع و مآخذ

۱. انوشه، حسن، دانش‌نامه‌ی ادب فارسی، تهران، مؤسسه‌ی فرهنگی و انتشاراتی دانش‌نامه، ۱۳۷۵ • ۲. ثروتیان، بهروز، شرح غزلیات حافظ، تهران، نشر پویندگان دانشگاه، ۱۳۸۰، ج۱، ۲ و ۴ • ۳. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد، دیوان، به کوشش خطیب رهبر، خلیل، تهران، صفی‌علیشاه، ۱۳۷۰ •

۴. خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل، دیوان برگزیده به کوشش ماهیار، عباس، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۲ • ۵. سعدی شیرازی، مشرف‌الدین مصلح‌بن عبدالله، کلیات (برگزیده)، مقدمه و شرح انوری، حسن، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۹ • ۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، تهران، انتشارات توس، ۱۳۵۸ • ۷. صائب تبریزی، میرزا محمدعلی، دیوان (برگزیده)، به کوشش شعار، جعفر و مؤتمن، زین‌العابدین، تهران، نشر بنیاد، ۱۳۷۰ • ۸. میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۲ •

تحلیل آماری تلمیحات

دوره متوسطه و پیش دانشگاهی

نگار رشید
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سوادکوه(مجری طرح پژوهشی)

محمد آقاجانپور
مدرس دانشگاههای پیام نور، غیرانتفاعی و علمی-کاربردی شهرستان محمودآباد
مرکز دبیران زبان و ادبیات فارسی شهرستان محمودآباد

چکیده

این مقاله برگزیده‌ای از طرح تحقیقاتی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سوادکوه با عنوان فرهنگ تلمیحات ویژه‌ی دوره‌ی دبیرستان و پیش‌دانشگاهی است که با هدف تبیین تأثیر آیات و احادیث و روایات و داستان‌های دینی و اساطیری در کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی یادشده به‌روش بررسی درس‌به‌درس و به‌صورت دو فهرست درس‌به‌درس و الفبایی (حرف‌اول بیت یا جمله) تهیه و تدوین شده است و می‌تواند مرجعی برای دانش‌آموزان و دبیران ارجمند باشد.

کلید واژه‌ها

کلید واژه‌ها: تلمیح، کتاب‌های زبان و ادبیات فارسی متوسطه، آیات و احادیث، داستان‌ها، اساطیر

با توجه به بررسی‌های انجام شده در کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی یادشده، ۱۷۶تلمیح وجود دارد که می‌توان آن‌ها را به دو دسته تقسیم کرد: ۱ـ تلمیح به آیات و احادیث، که شامل ۱۱۲مورد است ۲ـ تلمیح به داستان‌های دینی و اساطیری، که شامل ٦٤ مورد است.آمار تلمیحات.دوره‌ی مذکور در نمودار زیر نشان داده شده است:

کتاب	تعداد تلمیحات	درصد	تعداد و درصد آیات و احادیث		تعداد و درصد داستان‌ها
ادبیات فارسی۱	۱۴	۷/۹۵	۱۲	٪۶/۱۸	۲ ٪۱/۱۳
ادبیات فارسی۲	۶۰	۳۴/۰۹	۳۷	٪۲۱/۰۲	۲۳ ٪۱۳/۰۶
ادبیات فارسی۳ علوم انسانی	۳۵	۱۹/۸۸	۲۳	٪۱۳/۶۲	۱۲ ٪۶/۱۸
ادبیات فارسی۳ علوم تجربی-ریاضی	۲۲	۱۲/۵۷	۱۴	٪۷/۹۵	۸ ٪۴/۵۴
زبان و ادبیات فارسی۱و۲ پیش دانشگاهی	۱۷	۹/۶۵	۱۱	٪۶/۲۵	۶ ٪۳/۴۰
ادبیات فارسی۲ پیش دانشگاهی علوم انسانی	۲۸	۱۵/۹۰	۱۴	٪۷/۹۵	۱۴ ٪۷/۹۵

- پنجاه‌ودو مورد از تلمیحات یعنی حدود ۳۰٪ در ارتباط با صفات خدا و ارتباط خدا با بندگان است.
- بخشی از این تلمیحات به داستان پیامبران مربوط است، از جمله در خصوص

از مجموع ۱۷۶ تلمیح موجود در کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی دبیرستان و پیش‌دانشگاهی و آمار ارائه شده، بیش‌ترین تلمیح در سال دوم دبیرستان مشاهده می‌شود و از نظر محتوا، بیش‌ترین بخش تلمیح به خداوند متعال و صفات او مربوط می‌شود

پیامبر اکرم(ص)، که شامل معراج، شق‌القمر، ماجرای پیامبری، عظمت پیامبر، به نرمی سخن گفتن پیامبر و... است.

بلند آسمان پیش پایت خجل

تو مخلوق و آدم هنوز آب و گل **ادبیات فارسی(۳): ۴**

● بخش عمده‌ای از این تلمیحات به ماجراهایی از زندگی حضرت علی(ع) اشاره دارد، از جمله دادن انگشتری به اعرابی، سفارش به فرزند برای مداراکردن درقصاص‌ابن‌ملجم، فتح قلعه‌ی خیبر، گریستن در چاه و راز دل گفتن با آن:

به جز از علی که گوید به پسر که قاتل من

چو اسیر توست اکنون به اسیر کن مدارا

چو به دوست عهد بندد زمیان پاک‌بازان

چو علی که می‌تواند که به سر برد وفا را **ادبیات فارسی(۲): ۲**

چاه از آن زمان که تو در آن گریستی جوشان است.

ادبیات فارسی(۲): ۱۳۹

● و نیز داستان دیگر ائمه‌ی دین از جمله حضرت ابراهیم(ع) و گلستان، حضرت صالح(ع) و ناقه، حضرت موسی(ع) و طور سینا، حضرت موسی(ع) و گذر از رود نیل، حضرت نوح(ع) و کشتی او، حضرت عیسی(ع) و مائده‌ی آسمانی، حضرت خضر، حضرت سلیمان(ع) و انگشتری و ظهور حضرت مهدی(ع):

شب تار است و ره وادی ایمن در پیش

آتش طور کجا موعد دیدار کجاست

ادبیات فارسی(۲) پیش‌دانشگاهی انسانی: ۴۲

● داستان‌های اساطیری هم‌چون جمشید، هفت‌خان (خوان) رستم، اسکندر، آب‌حیات، سهراب و سیاوش نیز از جمله تلمیحاتی است که در کتاب‌های مورد نظر به آن اشاره کرده است.

آیینه‌ی سکندر جام می است بنگر

تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا **ادبیات فارسی(۲): ۹۸**

● در مذمت دنیا نیز مواردی ذکر شده است، از جمله تشبیه دنیا به مردار و زندان مومن:

در این فاصله‌ی کم که خورشید یک بار این لاشه‌ی خاکی را روشن کرده بود، آنان چه فاصله‌ی عمیقی را طی کرده بودند.

زبان و ادبیات فارسی ۱و۲ پیش‌دانشگاهی: ۶۱

دلا تا کی در این زندان فریب این و آن بینی

یکی زین چاه ظلمانی برون شو تا جهان بینی **ادبیات فارسی(۲): ۱۰۱**

از مجموع تلمیحات یاد شده، ۴۲مورد در آثار شاعران و نویسندگان معاصر دیده شد، که ۲۳مورد به آیه و حدیث و ۱۹ مورد به داستان مربوط می‌شد.

● تلمیحات اندکی نیز وجود دارد که به شاعران خارجی مربوط می‌شود، از جمله گوته، ابراهیم صفا، تاگور، آندره ژید، اقبال و...

ناتانائیل، ای کاش عظمت در نگاه تو باشد نه در چیزی که به آن می‌نگری (آندره ژید). **ادبیات فارسی(۲): ۹۳**

خدا آن ملتی را سروری داد.

که تقدیرش به دست خویش بنوشت (اقبال لاهوری)

ادبیات فارسی(۱): ۱۶۹

آهنگ شرق دل‌پذیر کن تا در آن‌جا نسیم روحانیت بر تو وزد و در بزم عشق و می و آواز، آب خضر جوانت کند (گوته).

زبان و ادبیات فارسی ۱و۲ پیش‌دانشگاهی: ۱۷۳

نتیجه‌گیری

با توجه به تأثیرگذاری تلمیح در مخاطبان، هر یک از شاعران سنتی‌سرا و شاعران و نویسندگان معاصر و نیز شاعران کشورهای دیگر در آثار خود از تلمیح بهره گرفته‌اند تا بر تأثیر شعر و نثر خود بیفزایند.

از مجموع ۱۷۶ تلمیح موجود در کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی دبیرستان و پیش‌دانشگاهی و آمار ارائه شده، بیش‌ترین تلمیح در سال دوم دبیرستان مشاهده می‌شود و از نظر محتوا، بیش‌ترین بخش تلمیح به خداوند متعال و صفات او مربوط می‌شود.

تلمیحات مربوط به پیامبر و سایر امامان و نکات اساطیری و تاریخی نیز هر کدام در کتب مذکور سهم عمده‌ای را به‌خود اختصاص داده‌اند.

منابع و مآخذ

۱. ادبیات فارسی(۱) سال اوّل دبیرستان، گروه مؤلفان، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ۸، ۱۳۸۳ • ۲. ادبیات فارسی(۲) سال دوم دبیرستان، گروه مؤلفان، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ۵، ۱۳۸۱ • ۳. ادبیات فارسی (۳) رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، گروه مؤلفان، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ۴، ۱۳۸۱ • ۴. ادبیات فارسی(۳) به استثنای رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی (علوم تجربی ـ ریاضی)، گروه مؤلفان، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ۴، ۱۳۸۱ • ۵. ادبیات فارسی(۲) (متون نظم و نثر) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی ـ رشته‌ی علوم انسانی، گروه مؤلفان، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ۳، ۱۳۷۶ • ۶. زبان و ادبیات فارسی ۱و۲ (عمومی) دوره‌ی پیش‌دانشگاهی درس مشترک کلیه‌ی رشته‌ها، گروه مؤلفان، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چ۹، ۱۳۸۲ • ۷. واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، چ۲، ۱۳۷۶•

ظرفیت افعال در کلاس نقاشی

چکیده

تنوّع به‌کارگیری فعل‌ها در درس «کلاس نقّاشی» یکی از شاخصه‌های مهمّ زیبایی هنری آن است.
در این‌جا، فعل‌هایی که بیش از یک‌بار تکرار شده‌اند انتخاب شده و مورد بررسی قرار گرفته‌اند. سهراب سپهری در به‌کارگیری متنوع فعل‌ها جایگاهی منحصر به خود دارد.

کلیدواژه‌ها

سپهری، تنوّع فعل‌ها، شناخت واژه و قدرت هنری

حمیدرضا اکبرپور
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان‌های بابل

کلاس نقّاشی، عنوان درسی است به نثر ادبی با موضوع زندگی‌نامه که از کتاب **اتاق آبی** نقل شده است.

اصولاً نویسندگی ادبی این ویژگی را دارد که الزاماً تنوع‌پذیر است؛ چه این‌که «ادبیّات نحوه‌ی ادای زبان است»[1].

سپهری تنوع در افعال را چگونه ارائه می‌دهد؟

الف) ساختاری: یعنی به کمک ساخت‌های ساده، مرکب و پیشوندی در کلام ایجاد تنوع کرده است. او با این وسیله، علاوه بر این‌که از تکرار ممانعت به‌عمل آورده، معانی دیگری از افعال به‌دست می‌دهد. به نمونه‌های زیر توجه کنید.

ـ رنگ را نگارین **می‌ریخت** (ساده ـ به‌کار می‌برد).

ـ سگ را روان گرته **می‌ریخت** (مرکّب ـ گرته می‌زد؛ ترسیم می‌کرد).

ـ ... صورتک به رو **نداشت** (ساده ـ درمعنی اصلی/مستقیم).

ـ شیاگردی از در مخالفت صدا **برداشت** (پیشوندی ـ بلند کرد).

ـ نمایش نیم‌رخ زندگان رازی دربردارد (مرکّب ـ محتوی است).

ـ اما معلم در **نمانید** (پیشوندی ـ عاجز نشد).

ـ فکّ زیرین را پیمود و در آخره **ماند** (ساده ـ متوقّف شد).

ـ ... هرجا به‌کار صورتگری **درمی‌ماند** (پیشوندی ـ عاجز می‌شد).

ـ کُلّه‌ی پاها مانده بود (ساده ـ معنای اصلی/مستقیم).

ب) از یک فعل در ساختمان ساده‌اش معانی مختلف می‌گیرد:
ـ رنگ را نگارین **می‌ریخت** (ساده ـ به‌کار می‌برد).
ـ به تخته‌ی سیاه با گچ طرح جانوری **می‌ریخت** (ساده ـ می‌کشید).
ـ در کلاس **نشسته بودیم** (ساده ـ معنی اصلی/ مستقیم).
ـ ما را به رو نگاری آن می‌نشاند (ساده ـ وا می‌داشت).
ـ خود به نقطه‌چینی نقشه‌ی خود **می‌نشست** (ساده ـ مشغول می‌شد).

سپهری گاهی برای یک معنی از فعل‌های متعدد استفاده کرده است

ـ چشم را **نشاند** (ساده ـ کشید).
ـ حیوان را تا ساق پا به علف **نشاند**(ساده ـ بُرد).
ـ فکّ زیرین را **پیمود** و در آخُره **ماند** (ساده ـ متوقف شد).
ـ کُلّه‌ی پاها **مانده بود** (ساده ـ معنی اصلی/ مستقیم).
ـ دستش را پائین برد و مردّد **مانده بود** (ساده ـ شد).
پ) سپهری گاهی برای یک معنی از فعل‌های متعدد استفاده کرده است. مثلاً برای «کشیدن و رسم کردن» آورده است:
ـ معلّم مرغان راگویا **می‌کشید**.
ـ گوزن را رعنا **رقم می‌زد**.
ـ خرگوش را چابک **می‌بست**.
ـ سگ را روان گرته **می‌ریخت**.
ـ دست معلّم از وقب حیوان **روان شد** (حاصل معنی مسند و فعل آغاز کردن رسم است).
ـ ... و طرّاحی آغاز کرد(شروع به کشیدن نمود).
ـ لب را به اشاره صورت **بست** (کشید).
ـ فکّ زیرین را **پیمود** (رسم کرد).
ـ چشم را **نشاند** (کشید).
ـ گرده را **برآورد** (رسم کرد).
ـ دُم را **آویخت** (کشید).
ـ خود دست را تا فراز کُلّه نمایان **ساخت**(حاصل معنی مسند و فعل کشید).
ـ علفزاری **ساخت** (رسم کرد).
در معنی «فریاد زدن» آورده است.
ـ **شاگردی بانگ زد (فریاد زد).**
ـ ... از در ناسازی صدا برداشت (فریاد زد).
ـ معلّم **فریاد کشید** (فریاد زد).
کلمات در محور هم‌نشینی معانی چندگانه می‌یابند. مثلا فعل **ریخت** در کنار رنگ و نگارین به معنی **به کار می‌برد** است در جمله‌ی «رنگ را نگارین می‌ریخت.» امّا در محوری که با کلمات، به تخته‌ی سیاه، گچ، و طرح جانوری، همراه شده است معنای غیر مستقیم **می‌کشید** دارد.«به تخته‌ی سیاه با گچ طرح جانوری می‌ریخت.»
پرسشی که در این‌جا به ذهن می‌رسد آن است که چگونه سپهری به راز این ترکیب‌ها (بازنمایی قدرت هم‌نشینی کلمات) دست یافته است؟ پاسخ آن است که او به مدد قدرت شاعرانه و نبوغ در هنر نقاشی به کشف این راز هنری رسیده است.

نتیجه‌گیری

۱. دانش‌آموزان پایه‌ی اوّل دبیرستان می‌آموزند که چگونه ازافعال در آفرینش آثار ادبی سود بجویند.
۲. جمله‌بندی، ترکیبات و توصیفات این درس می‌تواند موادّ مناسبی برای تمرین موضوع **توصیف** از درس چهاردهم کتاب زبان فارسی پایه‌ی اول دبیرستان باشد.
۳. توجّه به موارد یاد شده لذّت هنری را در خاطر خوانندگان افزایش خواهد داد.
٤. موادّ مفیدی برای تمرین و یادگیری بهتر درس **نظام معنایی زبان** از کتاب زبان فارسی(۳) برای دانش‌آموزان پایه‌ی سوم فراهم خواهد کرد.

زیرنویس

۱. نقل از افاضات دکتر سیروس شمیسا در کلاس درس دانشکده‌ی ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی علامه طباطبایی.

صدها، هزار، امید نجم آم

غلامرضا عمرانی

چکیده

می‌توان ادّعا کرد که در زبان فقط یک قاعده‌ی بدون استثنا وجود دارد و آن این است که «هر قاعده‌ای استثنا دارد»!

یکی از استثناهای عمده در مبحث صفت، تبدیل آن‌ها به اسم است در حالتی که وابسته‌ی پسین جمع بگیرند امّا همین استثنا نیز استثنایی دیگر دارد که برخی از ترکیب‌های حاصل از این استثنا نیز استثنا دارند و در شرایطی ویژه صفت می‌شوند. شرایط ویژه‌ی این صفت‌ها چیست؟ هدف مقابله بررسی همین مبحث است.

کلیدواژه‌ها

صفت، اسم، عدد، نشانه جمع

همیشه گفته و شنیده‌ایم که هر واژه‌ای نشانه‌ی جمع بگیرد، اسم است: بزرگ‌ها، بزرگ‌ترها، سیاهان، خرده‌ریزها، دیوانگان، پنج‌ها، خوب‌ها، نازنینان. گاهی به این قاعده، مثل هر قاعده‌ی دیگر زبانی، استثناهایی هم راه می‌یابد؛ مثلاً «ده‌ها» ـ چون جمع است، طبق قاعده ـ هم می‌تواند اسم باشد و هم ـ چون جمع است، برخلاف قاعده‌ای که گفتیم ـ صفت؛ به این معنا که اگر منظورمان چند نفر از دوندگان با شماره‌ی «۱۰» باشد، مسلماً «ده‌ها = ۱۰ها» اسم است؛ اما وقتی بگوییم «ده‌ها نفر دانش‌آموز در حیاط مدرسه صف کشیده‌اند»، «ده‌ها» مثل «ده» صفت شمارشی و از نوع پیشین است. تعداد این واژه‌ها / عددها / صفت‌ها ـ که می‌توانند نشانه‌ی جمع بگیرند ـ در فارسی محدود است؛ یعنی نمی‌توانیم در جمله‌ی «ده‌ها نفر دانش‌آموز در حیاط مدرسه صف کشیده‌اند»، «بیست‌ها» یا «نودها» را جانشین «ده‌ها» کنیم؛ به تعبیر دیگر هر یک از صفت‌های اخیر، باید عضوی از مجموعه‌ی A باشند؛ به این ترتیب

$$A = \{۱۰^n \mid (n \in N) \wedge (k \in N) \wedge (n = ۱ \vee n = ۲ \vee n = ۳k)\}$$

بنابراین، در زنجیره‌ی هم‌نشینی، سمت راست موصوف، از اعضای این مجموعه، تنها این واژه‌ها / عددها/ صفت می‌آیند و تنها با همین نشانه‌های جمع:

ده‌ها، صدها، هزارها / هزاران، میلیون‌ها، میلیاردها:[۳]

ده‌ها صفتی است که بر تعدادی میان سی تا نود دلالت می‌کند؛

صدها نیز دال بر عددی میان سیصد تا نهصد است؛

هزارها / هزاران بر تعدادی میان سه تا نه هزار دلالت می‌کند؛

میلیون‌ها نیز شامل اعداد میان سه تا نه میلیون است؛

و بالأخره میلیاردها دال بر عددی است میان سه تا نه میلیارد

این صفت‌ها به ترتیب زیر می‌توانند با هم همراه شوند و صفت‌های مرکب[۴] نیز بسازند:

ده‌ها هزار، ده‌ها میلیون، ده‌ها میلیارد

صدها هزار، صدها میلیون، صدها میلیارد

هزاران هزار، هزارها هزار[۴]

میلیون‌ها میلیون

میلیاردها میلیارد

با توجه به نمونه‌های بالا به این نتیجه می‌رسیم که نمی‌توان به دل‌خواه، بعضی از این صفت‌ها را با برخی دیگر از صفت‌ها جمع بست و مثلاً گفت: ده‌ها ده، ده‌ها صد یا صدها صد و صدها ده.[۵]

شیوه‌های ترکیب صفت‌های اخیر از این قرار است:
الف: صفت‌هایی که در مرتبه‌ی بزرگ‌تر از نظر تعداد قرار دارند، همیشه در سمت چپ قرار می‌گیرند و نمی‌توانند در سمت راست عددهای کوچک‌تر بیایند:
(ص) ده‌ها هزار، ده‌ها میلیون، ده‌ها میلیارد
(ص) صدها هزار، صدها میلیون، صدها میلیارد
(غ) هزارها / هزاران ده، میلیون‌ها ده، میلیاردها ده

در زبان فقط یک قاعده‌ی بدون استثنا وجود دارد و آن این است که «هر قاعده‌ای استثنا دارد»!

(غ) هزارها صد، میلیون‌ها صد، میلیاردها صد
ب: از مجموعه‌ی عددهای مساوی، فقط نمونه‌های زیر، در کنار هم نمی‌آیند:
ده‌ها ده، صدها صد
آمدن بقیه‌ی عدها هزار[۶]
ت: بیش از دو صفت در کنار هم نمی‌آیند؛ به زبان دیگر، پس از نشانه‌ی جمع، تنهددهای این مجموعه در کنار هم مانعی ندارد: میلیون‌ها میلیون
پ: نشانه‌ی جمع «ها» و «ان» برعکس همه‌ی کاربردهای شناخته شده، به جای آن‌که در پایان واژه بیاید، پس از جزء نخست می‌آید: صا یک صفت دیگر می‌تواند بیاید:
(ص): ده‌ها هزار، صدها میلیون
(غ): ده‌ها هزار هزار، صدها میلیون میلیون

پی‌نوشت

۱. عنوان مقاله برگرفته از این دو شعر ناب است:«امروز اگر مراد تو برناید/ فردا رسی به دولت آبابر/«صدها هزار امید بنی‌آدم»/طوقی شده به گردن فردابر ترک کشی ایلاتی/یک دم نگاه کن که چه بر باد می‌دهی/«صدها هزار امید بنی‌آدم» است این سایه● ۲. دستور پنج استاد این موضوع را، در مبحث عدد، طی یک تبصره‌ی کوتاه آورده است: «اعداد از صد به بالا جمع بسته می‌شوند مانند: صدها، هزارها، هزاران، صدهزاران». دکتر حسن انوری و دکتر حسن احمدی گیوی نیز در کتاب دستور زبان فارسی (۲) موضوع را به کوتاهی، به این شکل مطرح کرده‌اند: «ده و اضعاف آن یعنی صد، هزار، ده هزار، صد هزار، میلیون برای بیان کثرت و تأکید گاهی ... جمع بسته می‌شوند». ● ۳. روشن است که هر کدام از این ترکیب‌ها از دو تک‌واژ آزاد (قاموسی) و یک تک‌واژ وابسته (دستوری) (مفید) صرفی (= وند جمع) ترکیب شده؛ بنابراین، واژه‌ی حاصل، مرکب است نه مشتق و نه مشتق ـ مرکب. ● ٤. بسامد این ترکیب کم‌تر است. ● ۵. دو ترکیب «صد هزاران» و «هجده هزاران» در شعر حافظ و مولوی ـ که از این پس بیاید ـ از موارد بسیار نادر است. ● ۶. تنها در چند مورد خاص، نشانه‌ی جمع در پایان ترکیب آمده است:
حافظ /صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست/
عندلیبان را چه پیش آمد هزاران را چه شد؟
مولوی /گر نترسم ز ملال تو بخوانم صد بیت/که ز صد بهتر وز هجده هزاران تو مرو
مولوی /صد هزاران دام و دانه‌است ای خدا/ما چو مرغان حریص بی‌نوا

معرفی کتاب

بدخوانی متن ـ شعر یا نثر ـ سرگردانی در معنا یا نارسایی معنا را سبب می‌شود و درست‌خوانی هنری است که، گذشته از التذاذ موسیقایی، راه را برای درک معنا هموار می‌کند.
رساخوانی، زیباخوانی و رواخوانی متن به‌ویژه در کلاس‌های درس ادبیات، دبیران عزیز را از توضیحات فراوان و گاه ابهام‌آفرین رهایی می‌بخشد و همین است که از بایسته‌ترین آموزش‌ها یاد دادن شیوه‌های درست متن‌خوانی و به‌ویژه استفاده از عناصر زَبَر زنجیری زبان در خوانش متن است.
کتاب «تناسب مفهومی و قرابت معنایی»، تکاپویی ستودنی و هوشمندانه در این راه است. دکتر هامون سبطی، که سال‌هاست هم و غم خویش را مصروف ادبیات بارور و گشن این سرزمین داشته است، نخستین گام را در «روش‌شناسی» متن‌خوانی برداشته است.
این کتاب در سه فصل تنظیم شده است. در نخستین فصل روش درست‌خوانی بیت‌ها و سروده‌ها آموزش داده شده و نویسنده با طرح مثال‌های فراوان بدخوانی ابیات را هشدار و انذار داده و شیوه‌ی درست‌خوانی شعر و معنا کردن آن را روشن ساخته است.
شناخت درست واژه‌ها از نظرگاه نگارش و خوانش، شناخت جمله‌ها و نحوه‌ی سامان‌دهی آن‌ها برای ادراک معنا و واژه‌های کلیدی متن بخش‌های سه‌گانه نخستین فصل کتاب را تشکیل می‌دهند.
در فصل دوم چگونگی معنا کردن ابیات مطرح شده است که شامل سه بخش مفهوم‌های رایج در ادبیات غنایی عاشقانه، ادبیات غنایی عارفانه و ادبیات تعلیمی است. گفتنی است که عمده‌ی مثال‌ها از متون درسی زبان و ادبیات انتخاب شده‌اند که در کنکور راهنما و راه‌گشای دانش‌آموزان خواهد بود.فصل سوم کتاب دوره و آزمون است و فرصتی تا دانش‌آموزان نمونه‌های آزمون را بر اساس آموخته‌های دو فصل قبلی پاسخ دهند. این نمونه‌ها همگی از کنکور سال‌های گذشته انتخاب شده‌اند.نثر کتاب روان، زیبا، شیرین و طنزآمیز است و در نتیجه می‌توان این کتاب را لاجرعه نوشید!

بحثی درباره واژهٔ ادبیات

چکیده

نویسنده در این مقاله پیشینه‌ی واژه‌ی «ادب» در زبان عربی و فارسی را با معانی متعدد آن بررسی کرده و به شکل‌گیری واژه‌ی «ادبیات» در فرهنگ اسلامی و ایرانی پرداخته است. بخش پایانی مقاله به کاربرد واژه‌ی ادب «در احادیث و امثال» و «در شعر و نثر بزرگان ادب فارسی» اختصاص داشت، که به‌دلیل محدودیت صفحات مجله حذف گردید.

کلیدواژه‌ها

ادبّ، ادبیّه، ادبیات، پیشینه و معنی و مفهوم ادب

منصور غفاریان صرافیان
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان‌های مشهد

واژه‌ی «ادب» در زبان فارسی[1]

در زبان فارسی معادل‌های متعددی در مقابل این لفظ نهاده‌اند، از جمله: پرهیخت، دانش، فرهنگ، هنر، چم‌وخم، حُسن معاشرت، حُسن محضر، طور پسندیده، آزرم، حرمت، پاس، شگفتی و شگفت، فرهنگی شدن. تعریف‌هایی که در لغت‌نامه‌ی دهخدا گرد آمده، به‌طور کلی شامل این معانی است (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج ۷: ۲۹۷).

۱. ده یا دوازده یا پانزده علم (صرف، نحو، لغت و...) ۲. نگاه داشتن حدّ هر چیز ۳. علمی که انسان را از همه‌ی اقسام خطا محفوظ دارد ٤. نیکی احوال و رفتار در نشست و برخاست و خوش‌خویی و گرد آمدن خوی‌های نیکو ٥. هر ورزش پسندیده که آدمی را به فضیلتی سوق دهد ٦. ادب‌القاضی نزد فقها ۷. گاه به معنی سنّت ۸. نزد اهل شرع پرهیزگاری و نزد اهل حکمت نگاه‌داری نفس ۹. ظرافت و کیاست، ظرافت در زبان و براعت در هوش.

این معانی و بسیاری دیگر، همه صحیح است اما نه در یک زمان، زیرا نخستین فرهنگ‌نویسان چیزی نقل نکرده‌اند و شاید «ازهری»[2] (متوفّی ۳۷۰ق) نخستین کسی باشد که در «تهذیب‌اللّغة» خود به معنی واژه‌ی مورد بحث اشاره می‌کند(تهذیب‌اللغه، ۱٤۲۱ق، ج ۱٤: ۱٤۷).بنابر آن‌چه از شعر مُخَضرم و نخستین شاعران اسلام برمی‌آید، واژه ادب نخست به معنی همان سنّت‌ها و آداب و رسوم کهن عرب بوده است که در واقع مایه‌ی اصلی تعلیم و تربیت جاهلیان را تشکیل می‌داده است. از همان زمان نیز، نتایجی که از این آموزش پدید می‌آمد و در مردی تجلّی می‌یافت، «ادب» خوانده شد.

نظریات مختلف

درباره‌ی ریشه‌ی لغوی واژه‌ی «ادب»

لغت‌شناسان کهن، واژه‌ی «ادب» و مشتقّات آن را خوب می‌شناختند. این واژه دو معنی اساسی دارد (همان):

۱. شگفت، هر چیز شگفت ۲. دعوت به مهمانی.

«ازهری» ـ و نیز بسیاری دیگر پس از او ـ «ادب» را مأخوذ از معنای دوم دانسته و گفته است: «ادب آن چیزی است که ادیب به دیگران می‌آموزد.» (همان). علت این نام‌گذاری آن است که ادیب هم مانند کسی که جمعی را به خوراک خوب مهمان می‌کند، مردم را به چیزهای نیک فرامی‌خواند. از همین‌جا مشتقّات «مأدُبَه، مأدَبَه، اُدْبَه» همه به معنی چیزی که برای مهمانی تدارک می‌بینند و نیز «آدب» و «ادیب» به معنی «صاحب مَأدُبَه» یا مهماندار است (ترجمه‌ی منجدالطّلاب، ۱۳۷۰، چ ۷: ٤).این نظر قرن‌ها مورد قبول بوده است، اما برخی دیگر مانند عبدالقادر بغدادی معنی نخست را هم غریب نمی‌دانند. از آن‌جا که «ادب» دل‌انگیز و شگفت است، پس بعید نیست که از «اَدْب» به معنی شگفت مشتق شده باشد (خزانه‌الادب، ۱۳۸۷ق، ج ۹: ۲ ـ ٤۳۱).

اما این توجیهات، معاصران را قانع نمی‌کند و آن‌چه بیش‌تر مقبول افتاده نظر فلرس (Vollers) است که توسط نالینو[3] (Nallino) بسط یافته است.بنابراین نظریه، واژه‌ی «دَأب» ـ که به معنی عادت یا تکرارکاری است و از همین‌جا با سنت که آن هم تکرار عادات و رسوم جامعه است، شبیه می‌گردد ـ صیغه‌ی جمع ندارد و احتمالاً اعراب به مقیاس واژه‌ای چون «بئر» که جمع آن «آبار» است، واژه‌ی «دأب» را نیز به «آداب» جمع بسته‌اند و سپس با گذشت زمان از لفظ «آداب»، مفرد «ادب» را ساخته‌اند و از آن نیز الفاظ دیگری چون «ادّب» و «ادیب» (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج ۷: ۲۹۸).

این نظر نیز البته مورد پسند همه‌ی پژوهشگران خاصّه ایرانیان و ایران‌شناسان قرار نگرفت. اینان به جست‌وجو در زبان‌های دیگر از جمله یونانی پرداختند. محمدعلی

سجادیه ریشه‌ی سومری «ادوپا» به معنی شاگرد و ادب‌آموز را ریشه‌ی اصلی «ادب» پیش‌نهاد کرده است (همان). استاد محیط طباطبایی هیچ‌یک از این نظریات را نمی‌پسندد و معتقد است که «ادیب» و «ادب» از زبان فارسی باستان و ریشه‌ی «دیپ» و «دب» به معنی «نوشتن» گرفته شده است[۳]. علی‌اکبر دهخدا نیز به پیروی از استاد محیط طباطبایی واژه‌ی «ادب» را اسم و معرّب از فارسی می‌داند(لغت‌نامه، ۱۳۷۷، ج ۱: ۱۵۶۱).

واژه‌ی «ادب» در قرآن کریم نیامده است اما واژه‌ی «دَأب» در قرآن کریم چهاربار به‌صورت «دَأب» و به معنی «شیوه» و «رفتار» و در دو مورد دیگر به‌صورت «دائِبَیْن» به معنی «دو از پی هم آینده» و «دَأباً» به معنی «پیاپی» آمده است[۴].

در زبان فقط یک قاعده‌ی بدون استثنا وجود دارد و آن این است که «هر قاعده‌ای استثنا دارد»!

با توجه به مطلب اخیر، به‌نظر می‌رسد که از میان نظریات ارائه شده درباره‌ی ریشه‌ی عربی واژه‌ی «ادب»، نظریه‌ی «فلرس» و «نالینو» صحیح‌تر است.

واژه‌ی «ادبیّات»

با توجه به آن‌چه که درباره‌ی ریشه‌ی لغوی واژه‌ی «ادبیّات» بیان شد، به‌نظر می‌رسد که بهترین معنای لغوی برای این واژه عبارت است از: «تمامی آن چیزهایی که پیوستگی و وابستگی به ادب دارد» و از میان معانی ارائه شده برای واژه‌ی «ادب» هم بهترین معنی «نگاه داشتن اندازه و حدّ هر چیز و هر کار» است.

بنابر این «ادبیّات» در معنای لغوی خود مجموعه‌ی آثاری است که به نگاه داشتن اندازه و حدّ هر چیزی و هر کاری پیوستگی و وابستگی دارد. از این منظر می‌توان گفت که «ادبیّات»، تمامی آثار مکتوب بر جای مانده از هر زبان را در برمی‌گیرد و این آثار مکتوب همان سخنانی هستند که مردم در طول تاریخ آن‌ها را شایسته‌ی نگه‌داری می‌دانند و از خواندن و شنیدنشان لذت می‌برند.

اما «ادبیّات» در معنای اصطلاحی خود یکی از گونه‌های هنر است و کلمات، مصالح و موادی هستند که شاعر و نویسنده با بهره‌گیری از عواطف و تخیّلات خویش آن‌ها را به‌کار می‌گیرد و اثری ادبی و هنری پدید می‌آورد (ادبیات فارسی ۲ و ۱ نظام جدید، ۱۳۷۶: ۷).

در روزگار ما «ادبیّات» با دیگر آثار مکتوب تمایزی اساسی پیدا کرده است. امروزه قلمروی ادبیّات را به شعر و نثرهای داستانی، نمایشی و نوشته‌های ادبی و شاعرانه منحصر می‌کنند. اما در گذشته، ادبیّات دایره‌ی وسیع‌تری داشته و تمام آثار مکتوب شعر و نثر ـ اعمّ از آثار علمی، دینی، تاریخی، اخلاقی و هنری ـ را در بر می‌گرفته است. در این‌که شعر همیشه جزء ادبیّات بوده، هیچ‌کس تردید نکرده است. انواع نثرهای مربوط به دوره‌های گذشته هم جزء ادبیّات محسوب می‌شوند اما درجه‌ی ادبی بودن همه‌ی آن‌ها یک‌سان نیست(کتاب درسی تاریخ ادبیات ایران و جهان، سال دوم، ۱۳۷۹: ۳ ـ ۲).

پی‌نوشت

۱. برای آگاهی از پیشینه‌ی تاریخی ادب و ادبیات در عربی و معانی متعدد آن به منابع زیر مراجعه شود: شوقی، ۱۳۶۴: ۱۳. دیوان طرفه، قصیده‌ی پنجم. ابن‌اثیر، ۱۳۱۱ق، ج ۱: ۳. الأصمعیات، قصیده‌ی دوازدهم، بیت ۳۰. خضری، ۱۳۷۲ق، ج ۱: ۱۴۰. رسائل، رساله‌ی پنجم، بخش ریاضی. مقدمه‌ی ابن‌خلدون، ج ۲: ۱۱۷۴. آداب‌اللغه العربیه، ج ۲: ۹۵. ۲. ابومنصور محمدبن‌احمد ازهری از جمله بزرگان علمای ادب در قرن۴ق است. ولادت و وفات او در شهر هرات اتفاق افتاد. او مدتی در عراق و جزیره‌العرب به جمع لغت پرداخت. چندی هم به‌دست قرامطه در عربستان اسیر بود و در آن‌جا بر اثر معاشرت با عرب‌ها بسیاری از لغات و اصطلاحات حقیقی زبان عرب را فراگرفت. کتاب مشهور او لغت «التّهذیب» است. ۳. کارلو آلفونسو (و. ۱۸۸۲ ـ ف. ۱۹۳۸م.) مستشرق ایتالیایی، استاد عربی در دانشگاه تورنتو و معلم علوم شرقی در ناپولی (نایل) و عضو مجمع لغوی سلطنتی مصر به مسائل جغرافیایی و فلکی عرب توجه داشت و کتاب «علم‌الفلک، تاریخه عندالعرب فی‌القرون الوسطی» را در این باب تألیف نمود که در سال ۱۹۱۱م. در رم به چاپ رساند. هم‌چنین قسمتی از کتاب «منتهی الادراک فی تقسیم الافلاک» تألیف بهاءالدّین ابوبکر خرقی، عالم بزرگ قرن ششم را به طبع رسانید. وی علاوه بر زبان و ادبیّات عربی با فارسی و ترکی نیز آشنایی داشت. ۴. مقاله‌ی «ادب و ادیب»، مجله‌ی آموزش و پرورش، ۱۳۱۵ش، س ۹، ش ۱ و نیز مقاله‌ی «چند نکته درباره‌ی ادب و ادیب»، مجله‌ی آینده، ۱۳۶۵ش، س ۱۲؛ هر دو از محمد محیط طباطبایی. ۴۰. س ۳ (آل‌عمران) آیه‌ی ۱۱ و س ۸ (انفال) آیه‌ی ۵۲ و ۵۴ در هر سه آیه «کَدَأب آل فرعون و الّذین من قبلهم...» و س ۴۰ (مؤمن) آیه‌ی ۳۱ «مثلَ دَأب قوم نوح و عاد و ثمودَ و الّذین من بعدهم...» و س ۱۴ (ابراهیم) آیه‌ی ۳۳ «و سخّر لکم الشمس و القمرَ دائِبَیْن...» و س ۱۲ (یوسف) آیه‌ی ۴۷ «قال تزرعون سبع سنین دَأباً...».

منابع و مآخذ

۱. ابن‌اثیر، کامل. النهایه فی غریب الحدیث و الأثر، بی‌نا، قاهره، ۱۳۱۱ق. ۲. ابن‌خلدون، مقدمه‌ی ابن‌خلدون، ترجمه‌ی محمدپروین گنابادی، بی‌نا، بی‌جا، بی‌تا. ۳. اخوان‌الصفا، رسائل... ۴. ادبیات فارسی ۲ و ۱ نظام جدید متوسطه، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، تهران، ۱۳۷۶. ۵.ازهری، ابومنصور، محمدبن‌احمد، تهذیب‌اللغه، دارالاحیاء لتراث العربی، بیروت، ۱۴۲۱ق. ۶. الاصمعیات، دارالمعارف، بی‌تا. ۷. بغدادی، عبدالقادر، خزانه الأدب به کوشش عبدالسّلام محمدهارون، قاهره، ۱۳۸۷ق. ۸. بندرریگی، محمد، ترجمه‌ی منجد الطلاب، انتشارات اسلامی، تهران، ۱۳۷۰. ۹. تاریخ ادبیات ایران و جهان (۱)، سال دوم متوسطه، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، تهران ۱۳۷۹. ۱۰. حصری، ابراهیم، زهرالآداب، به کوشش زکی مبارک، قاهره، ۱۳۷۲ق. ۱۱. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، انتشارات دانشگاه، تهران، ۱۳۷۷. ۱۲. زیدان، جرجی، تاریخ آداب‌اللغه العربیه. ۱۳. ضیف، شوقی، العصرالجاهلی، ترجمه‌ی علیرضا ذکاوتی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴. ۱۴. طباطبایی، محمدمحیط، مقاله‌ی ادب و ادیب، مجله‌ی آموزش و پرورش، سال ۹ شماره‌ی ۱، ۱۳۱۵. ۱۵. ـــــــــ چند نکته درباره‌ی ادب و ادیب، مجله‌ی آینده، سال ۱۲، ۱۳۶۵. ۱۶. طرفه العبد، دیوان طرفه، چاپ آلوارد. ۱۷. محمد معین، فرهنگ معین، امیرکبیر، تهران، چ ۸، ۱۳۷۱. ۱۸. موسوی بجنوردی، کاظم و دیگران، دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، تهران، ۱۳۷۷.

واژه‌سازی در آینه فارسی
و واژه‌گزینی در زبان و ادبیات

چکیده

در این مقاله سعی شده است، ضمن بیان فرآیندهای واژه‌سازی و واژه‌گزینی، به یکی از تصرّفات فارسی زبان‌ها در واژه‌های عربی پرداخته شود که به گسترش قلمرو واژگانی منجر گردیده و با یکی از بیاموزیم‌های زبان فارسی سال دوم و یکی از خودآزمایی‌های زبان و ادبیات فارسی (عمومی) پیش‌دانشگاهی مرتبط است.

کلیدواژه‌ها

واژه‌سازی، واژه‌گزینی، ترکیب، اشتقاق، وام‌گیری، کلمات مختوم به «ـَه» و «ـَت»

سیاوش یوسف‌نژاد
کارشناس زبان و ادبیات فارسی
و دبیر مراکز پیش‌دانشگاهی بابل

زبان‌شناسان معتقدند که ورود واژگان بیگانه به زبان‌های مختلف امری طبیعی است و این داد و ستد زبانی از گذشته بوده است و از این پس نیز خواهد بود؛ بنابراین، همه‌ی زبان‌ها پیوسته در حال تغییر و سازگاری با نیازهای زمان خود هستند تا با وام‌گیری یا آفرینش واژه‌های نو و ترکیب‌های بدیع بتوانند از عهده‌ی موقعیت‌های جدید برآیند. اگرچه ورود برخی از واژه‌های بیگانه به زبان امری است اجتناب‌ناپذیر، اما باید توجه داشت که این ورود به یک هجوم و تصرف کامل زبان وام‌گیرنده تبدیل نشود که در این صورت به اشغال زبان و نهایتاً استحاله‌ی فرهنگی و اجتماعی و زبانی منجر خواهد شد.

زبان همانند موجودی زنده است که **می‌میرد و زاده می‌شود.** پس به نگه‌داری و مراقبت نیاز دارد و بر اهل زبان واجب است که اسباب سلامت و تکامل و عوامل بالندگی آن را فراهم سازد و آن‌چه را که موجب آلودگی و پژمردگی و بیماری زبان می‌شود کنار گذارد. جهت تحقق این امر در زبان فارسی به شیوه‌های زیر عمل می‌شود:

۱. واژه‌سازی با عناصر زنده و پویای زبان خود، به سه شکل:

الف) اشتقاق؛ مثلِ همایش، رایانه، نمکدان.

ب) ترکیب؛ مثلِ هواپیما، خودرو، نرم‌افزار، برف پاک‌کن.

ج) استقاق ـ ترکیب؛ مثلِ همه‌پرسی، دلباختگی، آتش‌نشانی.

۲. استفاده از واژه‌های فشرده (اختصاری)؛ مثل سمپاد (سازمان ملی پرورش استعدادهای درخشان)، سانا (سازمان انرژی‌های نوی ایران)

۳. وام‌گیری؛ در این شیوه اهل زبان به دو صورت به رفع نیازهای زبانی خود می‌پردازد:

الف) وام‌گیری عناصر بیگانه به همان‌گونه که در زبان مبدأ استفاده می‌شود و به آن واژه‌ی دخیل یا عاریتی نیز گفته می‌شود. این واژه‌ها معمولاً یا به همراه ورود ابزارهای فنی، مانند رادیو، تلویزیون یا به دنبال کشفی در علوم مانند ویروس و باکتری وارد زبان می‌شوند یا مربوط به نهادهای ناآشنایی است که در زبان کشور وام‌گیرنده مشابهی ندارد و اگر هم داشته باشد عیناً به آن صورت نیست، مانندِ بورس، پارلمان.

ب) وام‌گیری عناصر بیگانه و شناس‌نامه و هویّت فارسی به آن بخشیدن. به این ترتیب که به کمک تکواژهای اشتقاقی یا تکواژهای آزاد و واژه‌ی وام گرفته شده، مطابق نیاز زبان واژه‌ی جدید ساخته می‌شود و رنگ فارسی به خود می‌گیرد و

ادامه مطلب در صفحه ۵۸

در بیابان‌های بی‌تعهد

نگاهی به شعر در بیابان‌های تبعید اثر جبرا ابراهیم جبرا

چکیده

در بخشی از این شعر که در کتاب ادبیات سال دوم دبیرستان آمده است، شاعر به شکلی زیبا و در عین حال مضمر، به این باور پیشینیان اشاره می‌کند که میان افعی و زمرّد نوعی هم ارتباط و هم تضاد وجود دارد، به گونه‌ای که چشم مار یا افعی با دیدن زمرد کور و نابینا می‌شود. به سادگی می‌توان ردپای این باور دیرین را در بسیاری از آثار بزرگانی هم‌چون مولانا، انوری، امیرخسرو دهلوی و... نیز مشاهده نمود.

کلیدواژه‌ها

جبرا ابراهیم جبرا، زمرّد، مار، افعی

احمد ترکمندی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان‌های بیجار

سرزمین ما زمرد است ولی در بیابان‌های تبعید
بهارهای پیاپی جز زهر بر چهره‌ی ما نمی‌باشد

با اندکی تأمل در این شعر، به سادگی درمی‌یابیم که شاعر آگاهانه تلاش کرده است تا میان واژه‌های «زمرّد» و «زهر» ارتباط برقرار کند و چون واژه‌ی زهر به طور طبیعی موجودات و خزندگان سهمگینی هم‌چون مار و اژدها و... را در ذهن انسان تداعی می‌نماید، با کمی تعمق، بلافاصله اندیشه و فکر خواننده به سوی باوری کهن و اعتقادی دیرین در میان گذشتگان ما سوق داده می‌شود. باوری عامیانه که گواهِ ارتباطی عمیق میان دو واژه‌ی «مار» و «زمرد» است (فرهنگ معین و آنندراج، ذیل زمرد).این باور تا جایی فکر و ذهن پیشینیان را به خود معطوف نموده بود که دانشمند بزرگی هم‌چون ابوریحان بیرونی، که پیوسته تجربه را شرط علم می‌دانست، برای رد یا قبول آن، دست به آزمایش‌های متعدد و گوناگونی زد. یکی از آن‌ها بدین‌گونه بود که رشته و گردن‌بندی از زمرد تعبیه نمود و آن را به گونه‌ای بر گردن افعی آویخت که زمردها درست در مقابل چشم او قرار گیرد (مقاله، سیاست سده لنجان، ۲۶ آذر ۸۶ اسفندیار معتمدی).هم‌چنین در آزمایشیِ دیگر یک افعی را به مدت شش ماه در میان قفسی که با زمرد، فرش شده بود محبوس نمود تا صحت یا سقم این باور عامیانه بر وی آشکار گردد. وی، سرانجام در کتاب «الجماهر فی معرفه الجواهر» به صراحت اذعان داشت: «من بارها این کار را تجربه نمودم و صحت نداشت» (مقاله، سایت روزنامه‌ی اطلاعات، ۲۱ آبان ۸۶ صادق بصیری).

البته با اندک تأملی در آثار نویسندگان و شاعران پیشین به سادگی می‌توان رد پای این باور را در جایِ جای نوشته‌ها و آثار آنان مشاهده نمود. بزرگانی هم‌چون مولانا، انوری، مجیر بیلقانی، امیر معزی و... بارها در اشعار خود به این اعتقاد و باور عامیانه اشاره نموده‌اند و آن را باوری مبتنی بر حقیقت جلوه داده‌اند، ازجمله:

نفس اژدرهاست با صد زور و فن روی شیخ او را زمرد، خانه کن (دفتر سوم)
نور رویش [موسی] آن‌چنان بردی بصر که زمرد از دو دیده‌ی مار، کر (دفتر ششم)

و باز در مقامی دیگر، شیخ شوریده‌ی بلخ مال و جاه و جلال دنیوی را به مار و اژدهایی تشبیه می‌کند که وجودِ هم‌چون زمردی پیران پاک طریقت تأثیرات منفی آن‌ها را خنثا می‌سازد و چشم بینای آن‌ها را نابینا می‌گرداند و به این وسیله موجب رهایی وجود مرید و سالک و رستگاری او می‌گردد.

ادامه مطلب در صفحه ۵۸

ادامه مطلب در بیابان‌های تبعید

مال چون مار و آن جاه اژدها سایه‌ی مردان زمرد این دو را
زان زمرد مار دیده جهد کور گردد مار و رهرو وارهد (دفتر پنجم)

هم‌چنین، در غزلیات شورانگیز شمس می‌توان ردپای این باور دینی را مشاهده نمود. چنان‌که در غزل معروف «رو سر بنه به بالین» که بسیاری از بزرگان آن را آخرین اثر مولانا می‌دانند، وی بار دیگر نفس را به اژدهایی تشبیه می‌کند که برای مصون ماندن از یورش‌های بنیان‌کن و صدمات او باید به دامان عشقی پاک پناه برد، که هم‌چون زمرد است و خطر اژدهای نفس را دفع می‌گرداند.

گر اژدهاست بر در، عشق است چون زمرد
برخیز و با زمرد هین دفع اژدها کن (گزیده‌ی غزلیات شمس، ص ۴۰۱)

و اما ابیاتی دیگر از این دست و از دیگر شعرا که در پی می‌آید:

برف‌های قطب را از روی گل‌های احتمال پس می‌زنم
من نامت را زمرد می‌گذارم چون کمر به کشتن مارها بسته‌ام

(منوچهر آتشی، سایت شعر نو)

گرفته‌ام که عدوی شتر دلت افعی است شود زمرد چشمش سپهر مینایی

هرچند سرزمین ما، فلسطین، هم‌چون زمردی گران‌بهاست و از آن انتظار می‌رود که شر این مارها و افعی‌های متخاصم را از سر ما بکند اما زندگی سخت و طاقت‌فرسا در تبعیدگاه‌ها و گذراندن بهارهای پیاپی دور از سرزمین و وطن خود، هم‌چون ماری سهمگین بر چهره‌ی ما زهر می‌پاشد.

(مجیر بیلقانی، دیوان اشعار، نرم‌افزار درج)

هرکه چون **افعی** بود وقت خطاب او اصم
آن رسد بر وی که از **زمرد** به افعی می‌رود

(شمس طبسی، دیوان اشعار، نرم‌افزار درج) و...

در پایان، مفهوم این بخش از شعر جبرا ابراهیم جبرا را چنین می‌توان بیان نمود: هرچند سرزمین ما، فلسطین، هم‌چون زمردی گران‌بهاست و از آن انتظار می‌رود که شر این مارها و افعی‌های متخاصم را از سر ما بکند اما زندگی سخت و طاقت‌فرسا در تبعیدگاه‌ها و گذراندن بهارهای پیاپی دور از سرزمین و وطن خود، هم‌چون ماری سهمگین بر چهره‌ی ما زهر می‌پاشد و ما را می‌آزارد.

منابع و مآخذ

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا. گزیده‌ی غزلیات شمس • ۲. عفیفی، فرهنگ اصطلاحات شعری • ۳. معین، محمد. فرهنگ معین، انتشارات امیرکبیر • ۴. مولوی، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون • ۵. نرم‌افزار دُرج (دیوان انوری ابیوردی، دیوان امیر معزی، دیوان مجیر بیلقانی، دیوان امیر خسرو دهلوی، دیوان شمس طبسی، دیوان سوزنی سمرقندی) •

ادامه مطلب فرآیند واژه‌سازی

این، نقطه‌ی قوّتی است برای زبان و موجب زایایی و پویایی آن می‌گردد، مانند سخاوتمند، مؤدبانه، غمناک، کنترل‌چی، باتری‌ساز، بی‌کلاس، کلانتری، وکالت‌نامه، وطن‌پرست... که تکواژهای پایه‌ی (آزاد) هر یک از موارد یاد شده واژه‌ای عاریتی هستند.[1]

٤. گرته‌برداری (loanshift): گرته‌برداری (گرده‌برداری) یعنی ترجمه‌ی لفظ به لفظ واژه‌ی بیگانه، به بیان دیگر تجزیه کردن صورت ترکیبی کلمات یا اصطلاحات بیگانه به اجزای سازنده‌اش و جای‌گزین کردن معادل‌هایی که از پیش در زبان وام گیرنده موجود است به جای آن‌ها؛ مثل **راه‌آهن** که ترجمه‌ی لفظ به لفظ chemin de fer فرانسوی یا **خودکفایی** که ترجمه‌ی لفظ به لفظ self-sufficiency انگلیسی است.

۵. گاه اهل زبان به جای ساختن واژه‌ی جدید، واژه‌های رایج را به معنی دیگر به کار می‌برد و از آن معنی مجازی و استعاری اراده می‌کند؛ مثل کلمه‌ی **دل** که در عبارت «او دل این کار را ندارد» به جای جرئت به کار رفته است و یا آنتن به معنی جاسوس.

پی‌نوشت

۱. اگر زبان وام‌گیرنده تابع قواعد صرفی یا نحوی زبان وام‌دهنده شود موجب ضعف و تخریب زبان خواهد شد و متخصصان گرایش اهل زبان را در کاربرد چنین مواردی جایز نمی‌شمرند. به همین دلیل به کارگیری تنوین یا علامت‌های جمع «ات» و «ین» با کلمه‌های فارسی و کاربرد جمع مکسر واژه‌هایی همچون دِهقان بستان، درویش، فرمان، روند و... که ذاتاً فارسی هستند، و مواردی از این قبیل در زبان فارسی پیش‌نهاد نمی‌شود. • ۲. این تعبیر از مرحوم احمد بهمنیار است (مقدمه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا، چاپ ۱۳۷۳، ص ۱۲۹). • ۳. بخش پایانی مقاله به تحوّلی معنایی برخی از واژه‌های عربی مختوم به «ـة/ ـت» در زبان فارسی اختصاص یافته است (اشاره، اشاره و اشارت ...)، که به دلیل آشنایی دبیران ادبیات با این مبحث و نیز محدودیت صفحات مجله حذف گردید. علاقه‌مندان می‌توانند در این خصوص به مقالات صادقی و اعلم در مجله‌های زبان‌شناسی و کتاب درباره‌ی ادبیات و نقد ادبی مراجعه نمایند. •

منابع و مآخذ

۱. اعلم، هوشنگ، تفاوت معنایی دوگونه تکواژ ـَ ت / ـِ ه در فارسی، مجله‌ی زبان‌شناسی، سال هفتم، شماره‌ی دوم • ۲. بهمنیار، احمد، املای فارسی (مقدمه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا)، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، زمستان ۱۳۷۳ • ۳. صادقی، علی اشرف، درباره‌ی کلمات عربی‌الاصل مختوم به ـَه و ـَت، مجله‌ی زبان‌شناسی، سال هفتم شماره‌ی دوم •۴. فارسی و آیین نگارش، سال دوم نظام جدید آموزش متوسطه، چاپ ۱۳۷۵ • ۵. فرشیدورد، خسرو، درباره‌ی ادبیات و نقد ادبی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چ ۱، ۱۳۶۲، جلد اول • ۶. معین، محمد، فرهنگ فارسی معین (شش جلد)، تهران، انتشارات امیرکبیر، چ ۸ ، ۱۳۷۱ • ۷. نجفی، ابوالحسن، غلط ننویسیم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چ ۱، ۱۳۶۶ •

ویکتور هوگو و رمانتیسم

چکیده

آن‌چه در این نوشته‌ی کوتاه مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته زمینه‌های تاریخی مکتب رمانتیسم و اصول و پایه‌های این مکتب است. که به‌گونه‌ی مستقیم با طرح این جنبش فکری و هنری، مندرج در کتاب درسی تاریخ ادبیّات ایران و جهان (۱)، سال دوم متوسّطه مرتبط است.

کلیدواژه‌ها

ویکتور هوگو، رمانتیسم، اشباح، رمانس

مریم نیازی
دبیر دبیرستان آیت‌الله کاشانی منطقه‌ی ۱۲ تهران

کلمه‌ی «رمانس» (Romance)، ریشه‌ای لاتینی دارد. این واژه در قرونِ وُسطا به اَشکالی از زبان‌های کهن و بومی در اروپا گفته می‌شد که با آن‌چه در مَدارس و مراکز علمی رسمی مورد آموزش قرار می‌گرفت، تفاوت داشت. صفت رمانتیک (Romantic)، نیز، نخستین با در سال ۱۶۵۰ میلادی، به داستان‌هایی با درون‌مایه‌های خیالی و احساسی اطلاق شد و البتّه هاله‌ای منفی و همراه با تحقیر و توهین به آن آثار را در خود پنهان داشت.

در نیمه‌ی دوم قرن هجدهم، که تقابل عصر خرد محوری با عصر احساس است، رمانتیک بار معنایی متفاوتی یافت. این تغییر به یک سلسله جریان‌های سیاسی و فکری و اجتماعی علیه کلاسی‌سیسم انجامید و جنبشی به نام رمانتی‌سیسم یا رمانتیسم را به وجود آورد. (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۱۱ـ ۱).

مهمّ‌ترین اصل در مکتب رمانتیسم، اصلِ «آزادی» است که ویکتورهوگو آن را به این مکتب اهدا کرد. هنرمند از حصار «عقلَ و منطق» محض آزاد می‌شود و از ذوق و شوقِ طبیعیِ خود به خلاقیّت‌های تازه دست می‌یابد.(سیدحسین، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۷۹).

ویکتور هوگو (۱۸۰۲ـ۱۸۸۵م) با رویکردی قابل توجّه به رمانتی‌سیسم توانست تمام منش‌های سیاسی و اجتماعی‌اش را در هنرش جلوه ببخشِ و البتّه هنر او نیز در خدمت آن دو بود. آن‌چه در مکتب مورد بحث با عنوان توجّه به انسان و احساسات او یاد می‌شود، به خوبی در آثر هوگو قابل دِرک است.

به‌علاوه، او در صدد است با برانگیختگی این عواطف دنیایی آرمانی ایجاد کند: تغییر دادن ناسودمندی به سودمند بودن؛ جای‌گزینی بیداد و ظلم به داد و عدالت و... و بالاخره جای‌گزینی جنگ به عشق(ولک، رنه. ۱۳۷٤، ج۲، ۳۰۱)

او می‌خواهد با یاری دیگر شاعران و هنرمندان، آرمان شهری را به تمام اَبنای بشر اهدا کند. از این رو، در راه خدا هیچ واهمه‌ای از رقبا و حاسدان، چه در عرصه‌ی هنر و چه در حیطه‌ی سیاسی ـ اجتماعی، به خود راه نمی‌دهد. در واقع وی مروّج و مبتکر اندیشه‌ی رمانتیک شناخته شده است. او در میان بزرگان این جنبش فکری به ژرف‌ترین افکار در مورد انسان و انسانیّت رسیده است.

به نظر می‌آید که در آثار هوگو، اعمّ از شعر یا نثر، فلسفه و ادبیّات به نوعی در هم‌آمیخته‌اند. او به اصل آزادیِ در هنر معتقد است و بنابراین اصل، مسیر تازه‌ای را به روی هنرمندان گشود. او خلاقیّت هنرمند و شاعر را با نوعی راهِ شناخت کلام او

به مخاطب می‌داند (برونل، پیر، ۱۳۷۸: ۹۳)و با روحیه‌ای سرشار از کشف و شهود به بیان خاصّی از اعتقاد خویش می‌رسد.او به خداوند اعتقاد دارد و با او به نیایش می‌پردازد.خداوند از نظر وی قادر مطلق است و برای انسان، ناشناخته. او می‌گوید: «کسی وجود دارد، ما در دست او هستیم، می‌دانیم که ما را می‌نگرد، ما را می‌خواند و درباره‌ی ما داوری خواهد کرد (همان: ۷ـ ۸۴).آیزیا برلین، فیلسوف سیاسی‌و تاریخ نگار و اندیشه‌مندِ قرن بیستم، درباره‌ی این مکتب عقیده دارد: اهمّیت رمانتیسم درجنبشی بوده است که این مکتب توانسته با آن زندگی و اندیشه‌ی دنیای غرب را دگرگون کند (برلین، آیزیا، ۱۳۸۵: ۲۰).

در میان دفترهای شعر هوگو، **اشعار شرقی** (۱۸۲۹) او از اعتبار و آوازه‌ی خاصّی برخوردار است. وی در برخی قطعه‌های این دفتر، از بُن مایه‌های غیر اروپایی یا شرقی سود جُسته است. یکی از این قطعات **اشباح** نام دارد. او این شعر را در مرگ دخترکی اسپانیایی، که در اوج شادابی و نشاط و زیبایی کشته شد، سروده است. از این‌رو، شعر به صورتی کاملاً واضح، برمبنای عاطفه‌ای رمانتیک شکل یافته است و شاعر مستقیم و غیرمستقیم درصدد است خواننده را به قلمروی تأثرهای خاص هدایت کند.

هوگو در این قطعه، عناصر طبیعت را نیز در کنار یادآوری‌های‌واقعی می‌نشانَد. شاعر، زندگی‌های فریبنده و پر آلایش مادّی را مقابل طبیعت قرار می‌دهد و شاید به شکلی ناخواسته این کل را بر آن دیگری ترجیح می‌دهد:

«دریغ! که آن تیره بخت چه زود از جهان رفت! هم‌چنان که **اوفلیا** را رودخانه برد؛ او نیز هنگامی که به گل چیدن سرگرم بود، جان سپرد»(هوگو، ۱۳۳۵: ۵۶).

یا: «دریغ! که مرگ دوشیزگان جوان چه بسیار دیده‌ام! تقدیر این است که جان طعمه‌ی مرگ باشد... و آب از دویدن در جوی‌ها خشک شود... آری زندگی این است؛ شام سیاه از پس روز سپید، و در آخر رستاخیزی، دوزخی یا بهشتی... (همان: ۴۹).

هوگو در نوشته‌ای در پاسخ به این پرسش که «واقعاً شاعر کیست؟» می‌نویسد: «شاعر کسی است که با احساسات نیرومندی که دارد، بتواند آن‌ها را گویاتر از دیگران بیان کند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸، ج ۱: ۸ ـ ۷).

در واقع وی، در این باره بازگشت به سرشت انسانی را پیشنهاد می‌کند و شاعر را کسی می‌داند که تمام احساسات خود را بتواند به شکلی کاملاً طبیعی، دور از هرگونه تصنّع، به کلمات پیوند بزند و البتّه به نظر می‌آید خود وی نیز در این راه بسیار توانا عمل کرده است.

گفتنی است که شاعران رمانتیک، عموماً در توجّه به احساسات تا حدّی راه افراط پیموده‌اند و گه‌گاه، بسامد واژه‌هایی مانند مرگ، تیره‌بختی و غم در آثارشان چنان گسترده می‌شود که ممکن است خواننده دچار دل‌زدگی شود. در قطعه‌ی مذکور به چنین بسامدهایی زیاد بر می‌خوریم:

«مرگ در ربودن آن وجود زیبا خیلی شتاب کرده (هوگو، ۱۳۳۵: ۵۵). یا: «چه سود! اکنون آن دختر جوان مرده و بی‌جان درون تابوت سربین خفته و طعمه‌ی کرم‌ها، شده است.» (همان:۵۵).

در این میان، هوگو در بیانِ حسّ شاعرانه، خود نیز گاهی به جانب افراط کشیده می‌شود؛ امّا در همان حال عنصر تخیّل در اشعار رمانتیک او در پرتو شخصیّت بخشی به اشیا یا پدیده‌های غیر انسانی بسیار عمده است:

«در آن حال بر افق اَشْهَب، ماهی بزرگ و پریده رنگ می‌درخشد و قوس قزح، شامگاهان، دامانِ ابرهای سیمین را به الوان گوناگون می‌آراید» (همان: ۵۵)

در خور یادآوری است، سرآمدان ادبی جهان، یعنی کسانی چون فردوسی، حافظ، مولانا، شکسپیر و بسیاری دیگر، در ایجاد توان میان زبان، بیان و حسّ شاعرانه بسیار مهارت داشته‌اند. هوگو نیز بی‌تردید، از جمله‌ی بزرگان ادبی جهان است؛ امّا عدّه‌ای از صاحب‌نظران ادبی عقیده دارند که وی گاه در به وجود آوردن توازن میان لفظ و معنا در زبان فرانسوی از تعادل اندکی دور شده‌است:(زرین‌کوب، ۱۳۷۸، ج ۱: ۸ ـ ۷).

«گل‌های بی‌دوامی ناشکفته پژمردند. مرغان زیبایی در آشیانه به گرداب، مرگ فرو شدند و کبوترانی که آسمان به این جهان فرستاده بود!...» (هوگو، ۱۳۳۵: ۵۰).

با این‌همه، وسعت تخیّلِ او نیز گاه مرزهای ذهنی را به سوی نوعی دریافت ماوراء الطبیعی و باورهای عارفانه و دینی و حتیّ دل‌سپاری به قضا و قدر (تقدیر گرایی) می‌کشاند. نکته‌ی اخیر، به ویژه، هنگامی که سخن از مرگ و نیستی به میان می‌آید، برجستگی خاصّی دارد:

«و تقدیر این است که آب از دویدن در جوی‌ها خشک شود، برق بجهد و یک لحظه بیش‌تر برنتابد» (همان: ۴۹).

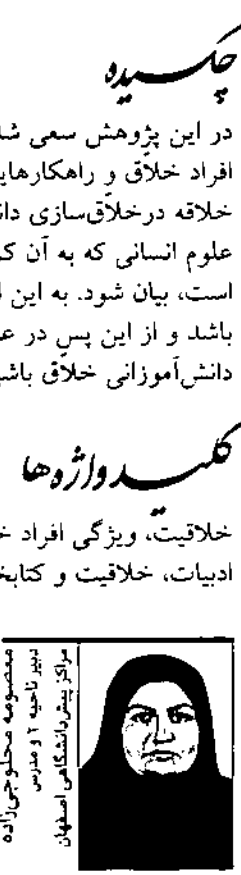
این موضوع در شعر سنّتی ایران، به ویژه در رباعی‌های حکیم عمر خیّام نیشابوری، اندیشه‌مند و شاعر فلسفی قرن ششم، همراه با نوعی اندیشه خوش‌باشی و دم غنیمت شمری پیوند یافته است، آن‌جا که می‌سراید:

برخیز و مخور غم جهان گذران — بنشین و دمی به شادمانی گذران
در طبع جهان اگر وفایی بودی — نوبت به تو خود نیامدی از دگران

منابع و مآخذ

۱. برلین، آیزیا، ریشه‌های رمانتیسم، ترجمه‌ی عبدالله کوثری، تهران، نشر ماهی، چ ۱، ۱۳۸۵ • ۲. برونل، پیر (و دیگران)، تاریخ ادبیّات فرانسه، ترجمه‌ی ضیاءالدّین دهشیری، ج ٤، تهران، انتشارات سمت، چ ۱، ۱۳۷۸ • ۳. جعفری جزی، مسعود، سیر رمانتیسم در اروپا، تهران، نشر مرکز، چ ۱، ۱۳۷۸ • ٤. زرّین‌کوب، عبدالحسین، نقد ادبی (جست‌وجو در اصول و روش‌ها و مباحث نقادی با بررسی در تاریخ نقد و نقّادان)، ج ۱ و ۲، تهران، انتشارات امیرکبیر، چ ٦، ۱۳۷۸ • ۵. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج ۱، تهران، انتشارات نگاه، چ ۱۲، ۱۳۸۱ • ٦. ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، ج ۲، تهران، نشر نیلوفر، چ ۱، ۱۳۷٤ • ۷. هوگو، ویکتور، اشعار، منتخب و ترجمه‌ی نصرالله فلسفی، چ ۱، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۵ •

تقویت خلاقیت در دانش‌آموزان


معصومه محلوجی‌زاده
دبیر ناحیه ۲ و مدرس
مراکز پیش‌دانشگاهی اصفهان

چکیده

در این پژوهش سعی شده است ویژگی افراد خلاق و راهکارهایی برای بروز کارهای خلاقه درخلاق‌سازی دانش‌آموزان رشته‌های علوم انسانی که به آن کم‌تر توجه شده است، بیان شود. به این امید که تأثیرگذار باشد و از این پس در عرصه‌های ادبی شاهد دانش‌آموزانی خلاق باشیم.

کلیدواژه‌ها

خلاقیت، ویژگی افراد خلاق، ادبیات، تاریخ ادبیات، خلاقیت و کتابخانه

تاریخ ادبیات/ را در این پژوهش از این جهت انتخاب کرده‌ام، که بروز و شکوفایی خلاقیت در آن نسبت به درس‌های دیگر مشکل‌تر به‌نظر می‌رسد.[1] برای مثال:

الف) در درس زبان فارسی در بخش نگارش به راحتی می‌توان دانش‌آموزان را در شکوفا شدن خلاقیت‌شان یاری کرد: ۱ـ در بخش نوشته‌های ادبی می‌توان به دانش‌آموزان چند کلمه داد و از آنان خواست تا با آن‌ها نوشته‌های ادبی بنویسند. ۲ـ جمله‌ی ناتمامی را روی تابلو نوشت و از آن‌ها خواست تا آن را با شیوه‌ی خاطره‌نویسی تکمیل کنند. ۳ـ سرگذشتی خیالی در مورد یکی از بزرگان علمی جهان بنویسند. ٤ـ سفرنامه‌ای تخیلی بنویسند که به زمان‌های گذشته سفر کرده‌اند و در آن زمان مثلاً ناصرخسرو را دیده‌اند و از او در مورد سفرنامه‌نویسی سؤالاتی مطرح کرده‌اند. ٥ـ آرزوها و آرمان‌های خود را بنویسند و به شیوه‌ی حسب حال نویسی آن‌ها را زیبا سازند. ٦ـ یک نوشته‌ی علمی از کتاب زیست‌شناسی یا شیمی را به‌صورت نوشته‌ای ادبی و تخیلی درآورند. ۷ـ یک مبحث علمی را به شکل داستان بیان کنند (البته به دانش‌آموزان باید این نکته را گوشزد کرد که در تمام این‌ها اطلاعات صحیح قبلی نیاز است و باید پایه و اساس قرار گیرد.

ب) در درس ادبیات فارسی نیز از دانش‌آموزان می‌توانیم بخواهیم توضیح دهند:

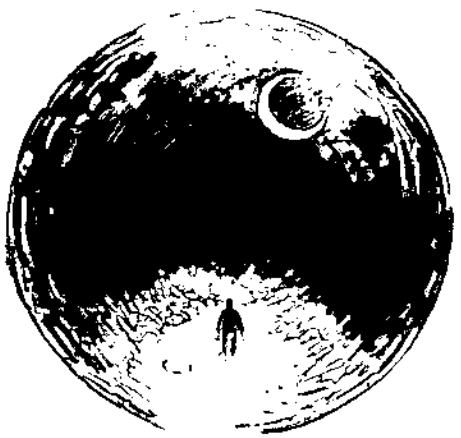
۱ـ به چه دلیل نویسندگان کتاب فلان تصویر را برای فلان درس انتخاب کرده‌اند، مثل تصویر درس خسرو در ادبیات فارسی دوم یا تصویر درس گاو در کتاب فارسی سوم. ۲ ـ برداشت خود را از درس در چند جمله بنویسند و برای جلسه‌ی بعد به کلاس بیاورند. ۳ـ یک نام مناسب دیگر برای درس مورد نظر بنویسند و دلیل خود را ذکر کنند. ٤ـ درس‌های داستانی و سرگذشت‌ها را به گونه‌ای دل‌خواه به پایان ببرند. ٥ـ نتیجه‌ی اخلاقی درس را بنویسند. ٦ـ قسمتی از کتاب شاعران یا نویسندگان را در کلاس بخوانند و اولین چیزی را که به ذهنشان می‌رسد، یادداشت کنند.

ج) اما درس تاریخ ادبیات از درس‌های حفظی‌ای است که تدریس آن به شیوه‌ی معلم محوری کارایی لازم را ندارد. به همین دلیل باید در شیوه و تدریس آن تغییر ایجاد کنیم تا در بروز خلاقیت آن‌ها مؤثر باشد و ذهنشان درگیر درس شود و خود مشتاقانه درس را ارائه دهند.

از جمله می‌توان دانش‌آموزان و درس بین آن‌ها را به گروه‌های ناهمگن و براساس طرح درس سالانه تقسیم نمود و هر گروه وظیفه‌ی تدریس یک درس را داشته باشد. در این صورت: ۱ـ دبیر در مورد عصر مورد نظر توضیح کلی می‌دهد. ۲ـ یک دانش‌آموز سؤالات درس را ـ که در زنگ استراحت روی تابلو نوشته شده است ـ می‌خواند و در مورد آن توضیح می‌دهد. ۳ـ دانش‌آموز دیگر که جواب‌ها را به‌طور کلیدی بر روی کارت‌ها نوشته است به دانش‌آموزان نشان می‌دهد. ٤ـ یکی از دانش‌آموزان ـ با کمک دبیر ـ کتاب‌هایی را که برای مطالعه‌ی بیش‌تر در مورد موضوع می‌توان از آن‌ها استفاده کرد، به کلاس می‌آورد و در صورت امکان مقداری از آن‌ها را در کلاس می‌خواند ۵ـ دانش‌آموزی هم وسیله‌ی کمک‌آموزشی تهیه می‌کند.مزایای طرح دانش‌آموز محوری یاد شده در کلاس تاریخ ادبیات به این شرح است:

۱ـ شکوفا شدن خلاقیت دانش‌آموزان ۲ـ ایجاد روحیه‌ی هم‌فکری و همکاری و تقویت هنر اجتماعی شدن ۳ـ ایجاد رقابت سالم بین دانش‌آموزان برای ارائه‌ی بهتر درس. در این شیوه راهکارهایی برای تدریس بهتر پیدا می‌شود. دبیر از خرد جمعی استفاده می‌کند و ما در واقع از خلاقیت دانش‌آموزان استفاده می‌کنیم. ٤ـ دانش‌آموزانی که ابتکار بیش‌تری دارند وسایل کمک‌آموزشی درست می‌کنند. این وسایل با این‌که ساده است، در یاددهی و یادگیری درس مؤثر است.در این‌جا چند مورد عملی دانش‌آموزان را ذکر می‌کنم: الف) در کلاس دانش‌آموزی روی کاغذ بسیار بزرگ و محکمی، جنگلی با کاغذهای رنگی درست کرده بود و روی تنه‌ی هر درخت نام دوره‌های ادبی را نوشته بود. روی برگ‌ها نام شاعران و نویسندگان و روی میوه‌ها نام آثار آنان را. ب) مورد دیگر دانش‌آموزی برای درس سعدی ماکت شهر سعدی را درست کرده بود که دو خیابان اصلی به نام بوستان و گلستان داشت و مسیرهای فرعی آثار دیگر وی بود. در کنار جاده علامت‌های خبردهنده وجود داشت که زندگی سعدی را معرفی می‌کرد. ج) دانش‌آموزی هم برای شاعری شناس‌نامه‌ای به شکل طومار درست کرده بود و...با چنین ابتکاراتی دقت دانش‌آموزان به دو دلیل افزایش می‌یابد: یکی از تنوع وسایل کمک‌آموزشی و دیگری ایجاد رقابت، به‌طوری‌که دانش‌آموزان دقت می‌کنند تا نحوه‌ی ارائه‌ی گروه‌های دیگر را ببینند و خودشان راه‌های بهتری برای ارائه‌ی درس بیابند.۵ـ مطالب در ذهن دانش‌آموزان ماندگاری بیش‌تری دارد. ٦ـ در دانش‌آموزان اعتمادبه‌نفس و خودباوری ایجاد می‌شود. (البته هیچ اجبار و تا حدامکان محدودیتی برای نحوه‌ی تدریس نباید وجود داشته باشد).برای شکوفا نمودن خلاقیت از کتابخانه نیز باید کمک گرفت.

«هنگامی که در پی یافتن یک ایده برای موضوع خاصی هستید، ورق زدن کتاب‌ها و مجلات و روزنامه‌های گوناگون به‌صورت تصادفی، اغلب اوقات نتیجه‌بخش است. در بسیاری از موارد



تصاویر و عناوین کتاب‌هایی که به‌صورت اتفاقی آن‌ها را ورق می‌زنید، یا عناوین روزنامه‌ها و مجلات، در ذهن یک جرقه‌ی ایده برانگیز تولید می‌کنند که می‌توانند سودمند واقع شوند.» (سلیمانی، ۱۳۸٤: ٤-۸۳)به این منظور قرار شد طرحی که از مدتی قبل شروع شده بود حالت رسمی‌تر و منسجم‌تری پیدا کند. چند ماه اول از دانش‌آموزان می‌خواستم کتاب‌هایی که برای مطالعه می‌برند جلد کنند و بعضی از دانش‌آموزان این کار را می‌کردند. بعد قرار شد چسب‌های شیشه‌ای تهیه شود و مسابقه‌ای در این زمینه برگزار گردد.

یکی از دانش‌آموزان اجرای کار را زیر نظر بنده شروع کرد. به این‌صورت که دانش‌آموزی که تنها رمان می‌خواند برای شرکت در این مسابقه به او اجازه داده می‌شود تا خود از قفسه‌ی کتاب‌های ادبی، ورزشی، تاریخی و... هر کدام یک کتاب انتخاب کند و برای جلد کردن ببرد. دانش‌آموزی اسمش

هنگامی که در پی یافتن یک ایده برای موضوع خاصی هستید، ورق زدن کتاب‌ها و مجلات و روزنامه‌های گوناگون به‌صورت تصادفی، اغلب اوقات نتیجه‌بخش است

در قرعه‌کشی قرار می‌گرفت که می‌توانست نام کتاب‌ها، نویسندگان و موضوع آن‌ها را به‌طور خلاصه بگوید ـ البته در این مورد زیاد سخت‌گیری نمی‌شد. چون هدف این بود تا دانش‌آموز به مطالعه‌ی کتاب‌های دیگر نیز رو بیاورد. چه‌بسا بعضی از دانش‌آموزان از مطالعه‌ی تک‌محوری دست برمی‌داشتند و به مطالعه‌ی کتاب‌های دیگر می‌پرداختند و این مسئله را به‌وضوح می‌شد مشاهده کرد. زیرا آموزش‌وپرورش جایی است که باید دانش‌آموز را خلاق بار آورد «رویکرد نوین به ابتکار و خلاقیت، نه هدف بلکه جهت‌گیری است که نقش

انسان در آن صرفاً نقش پردازشگری اطلاعات نیست بلکه آفرینشگری اطلاعات جدید است. فرایندی که نقطه‌ی شروع آن طرح مسئله است. از این‌رو، مهم‌ترین لحظه‌ی پیدایش هر ابتکار همین لحظه است، زیرا چگونگی طرح مسئله است که امکان کشف آن را فراهم می‌کند و آفرینش اطلاعات جدید به سبب آن ممکن می‌شود» (پسران قادر، ۱۳۸۱: ۱۳۳).

به هر حال کتابخانه بهترین جایی است که می‌تواند باعث شکوفایی و بروز خلاقیت شود. یکی دیگر از کارهایی که می‌تواند در کتابخانه انجام شود تا خلاقیت دانش‌آموزان بروز کند این است که از دانش‌آموزانی که رمان و داستان‌های گوناگون را می‌خوانند بخواهیم دست به قلم شوند و خود داستانی را بنویسند. ابتدا با ایجاد اعتماد به‌نفس آن‌ها را به سوی نوشتن سوق می‌دهیم و از آن‌ها می‌خواهیم داستانی را که می‌خوانند به گونه‌ی دل‌خواه خود به پایان ببرند. این کار با طرح یک سؤال ساده امکان دارد این که داستان چه‌طور بود؟ فکر می‌کنی قهرمان داستان چه‌کار دیگری می‌کرد تا جذابیت داستان و ارزش آن بیش‌تر می‌شد؟ بعد از او می‌خواستیم تا آن‌چه می‌گوید بنویسد. در این راستا دانش‌آموزان داستان‌هایی را تدوین کردند که تعدادی از آن‌ها بررسی شد. در مرحله‌ی بعد می‌توان در کتابخانه نشریه‌ای داخلی تهیه و آثار دانش‌آموزان را چاپ کرد.

یک پیش‌نهاد

اگر بخواهیم دانش‌آموزان فعال داشته باشیم باید بهترین و موفق‌ترین دبیر را همراه با یک کتابدار در کتابخانه‌ی مدرسه به‌کار بگماریم تا کتابخانه در راستای ظهورخلاقیت و تولید علم گام بردارد و برای کتابداران و کارهایی که می‌توانند انجام دهند، ارزش بیش‌تری قائل شویم.

پی‌نوشت

۱. برای اطلاع از ویژگی‌های معلّم خلاّق و دانش‌آموزان خلاّق به کتاب کلاس خلاقیت (صفحات ۵۷ تا ۶۰) مراجعه کنید. •

منابع و مآخذ

۱. پسران قادر، مجید، مدیریت، خلاقیت و تحول سازمان‌دهی، نشر کیفیت، چ۱، تهران، ۱۳۸۱ • ۲. دافی، برنادت، تشویق خلاقیت و تخیل در کودکان، ترجمه‌ی مهشید یاسائی، تهران، چاپ شمشاد، انتشارات ققنوس، چ۱، ۱۳۸۱ • ۳. دیمیک، سالی، ارتباط موفقیت‌آمیز با NLP، مترجم علی اسماعیلی، انتشارات شباهنگ، تهران، ۱۳۸۳ • ۴. رابینز، آنتونی، مهارت در بازی زندگی، مترجم وحید ایمن، انتشارات نسل نواندیش، تهران، چ۲، ۱۳۸۴ • ۵. رایت، آندرو، تقویت مهارت‌های ذهنی (خلاقیت، هوش، حافظه و تندخوانی)، مترجم حمید بلوچ، انتشارات شباهنگ، چ۱، تهران، ۱۳۸۴ • ۶. سلیمانی، افشین، کلاس خلاقیت، انتشارات انجمن اولیا و مربیان، تهران، چ۲، ۱۳۸۴ • ۷. کلاین، آلن، گفته‌های روحیه‌بخش، مترجم سهیلا موسوی رضوی، ویراستار زهرا جوادی‌زاده، چ۱، ۱۳۸۴ •

دفتر انتشارات کمک آموزشی

با مجله‌های رشد آشنا شوید

مجله‌های رشد توسط دفتر انتشارات کمک‌آموزشی سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وابسته به وزارت آموزش و پرورش تهیه و منتشر می‌شوند:

مجله های دانش آموزی

(به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

- رشد کودک (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه‌ی اول دوره‌ی دبستان)
- رشد نوآموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های دوم و سوم دوره‌ی دبستان)
- رشد دانش‌آموز (برای دانش‌آموزان پایه‌های چهارم و پنجم دوره‌ی دبستان)
- رشد نوجوان (برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)
- رشد جوان (برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی)

مجله‌های عمومی

(به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

• رشد آموزش ابتدایی • رشد آموزش راهنمایی تحصیلی • رشد تکنولوژی آموزشی • رشد مدرسه فردا • رشد مدیریت مدرسه • رشد معلم

مجله‌های تخصصی

(به صورت فصلنامه و ۴ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند):

• رشد برهان راهنمایی (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی) • رشد برهان متوسطه (مجله ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه) • رشد آموزش قرآن • رشد آموزش معارف اسلامی • رشد آموزش زبان و ادب فارسی • رشد آموزش هنر • رشد مشاور مدرسه • رشد آموزش تربیت‌بدنی • رشد آموزش علوم اجتماعی • رشد آموزش تاریخ • رشد آموزش جغرافیا • رشد آموزش زبان • رشد آموزش ریاضی • رشد آموزش فیزیک • رشد آموزش شیمی • رشد آموزش زیست‌شناسی • رشد آموزش زمین‌شناسی • رشد آموزش فنی و حرفه‌ای • رشد آموزش پیش دبستانی

مجله‌های رشد عمومی و تخصصی برای آموزگاران، معلمان، مدیران و کارکنان اجرایی مدارس، دانش‌جویان مراکز تربیت‌معلم و رشته‌های دبیری دانشگاه‌ها و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می‌شوند.

• نشانی: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، ساختمان شماره‌ی ۴ آموزش و پرورش، پلاک ۲۶۶، دفتر انتشارات کمک‌آموزشی.
• تلفن و نمابر: ۸۸۳۰۱۴۷۸-۰۲۱

دو گزارش از گروه زبان و ادبیات فارسی در زمستان ۱۳۸۷

الف) همایش ویژه‌ی سرگروه‌های ادبیات استان‌های کشور در روز ۱۲ اسفند ۱۳۸۷ در مجتمع فرهنگی رشد تنکابن با حضور گروه زبان و ادبیات دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی و نمایندگان گروه‌های آموزشی استان‌های کشور و دبیرخانه‌ی راهبری زبان و ادبیات فارسی آغاز شد.

در این نشست اهم مطالب مطرح شده عبارت بود از:

۱. چگونگی تغییر کتاب‌های درسی زبان و ادبیات دوره‌ی متوسطه و بهره‌گیری از نیروهای استان‌های کشور و مشارکت آنان در تألیف

۲. ضرورت شناخت گام‌های برداشته‌ی پیشین در تألیف کتاب‌های فارسی دوره‌ی راهنمایی

۳. بدل کردن چند صدایی به یک‌صدایی در تولید محتوای کتاب‌های مذکور

در این نشست آقای فریدون اکبری- مسئول گروه زبان و ادبیات فارسی- با طرح نکات پیش‌گفته از نمایندگان استان‌ها خواست که با یاری و همراهی برای تحول کتاب‌ها در دوره‌ی دبیرستان آماده باشند.

در این نشست آقایان قاسم‌پور و علومی‌مقدم- کارشناسان گروه زبان و ادبیات فارسی- نیز به تبیین و تشریح ابعاد کتب فارسی دوره‌ی ابتدایی و دلایل تغییر کتاب‌های فارسی راهنمایی پرداختند و سپس نمایندگان استان‌ها بر موضوعاتی چون نگارش خلاق، معرفی دانش‌آموزان موفق، تأکید بر آموزش زبان، تقویت جایگاه داستان و داستان‌نویسی در کتب درسی، تناسب ساعات تدریس با حجم کتب، پایان دادن به آشفتگی خط و املا، بهره‌گیری از تجربه‌های تألیف کتب در دیگر کشورها و هماهنگی و سازمان‌دهی مباحث دستوری، ادبی و محتوای کتب راهنمایی با دوره‌ی دبیرستان و تقویت ذوق ادبی و مهارت‌های زبانی و فرازبانی تأکید کردند. پایان بخش نشست طرح محورهای راهنمای برنامه‌ی درسی زبان و ادبیات فارسی دوره‌ی متوسطه بود.

ب) نشست علمی- آموزشی سرگروه‌های زبان و ادبیات کشوری در اسفندماه ۱۳۸۷ در شهر ایلام، این نشست با حضور آقای فریدون اکبری شلدره‌ای مسئول گروه زبان و ادبیات فارسی برگزار شد و مباحثی چون اهمیت و جایگاه زبان و ادب فارسی، نقش ویژه‌ی دبیران این رشته در پاس‌داشت باورها و هنجارهای فرهنگی مذهبی مطرح گردید. در همان روز در کار گروه‌های هفت‌گانه درباره‌ی چگونگی همکاری استان‌ها با دفتر برنامه‌ریزی گفت‌وگو شد.

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط:

۱ـ پرداخت مبلغ ۵۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله‌ی درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شماره‌ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه ی سه راه آزمایش (سرخه‌حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست.

۲ـ ارسال اصل فیش بانکی به همراه برگ تکمیل شده‌ی اشتراک با پست سفارشی. (کپی فیش را نزد خود نگه دارید.)

- **نام مجله های درخواستی :**

.....

.....

.....

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

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

پلاک: ..... کدپستی: .....

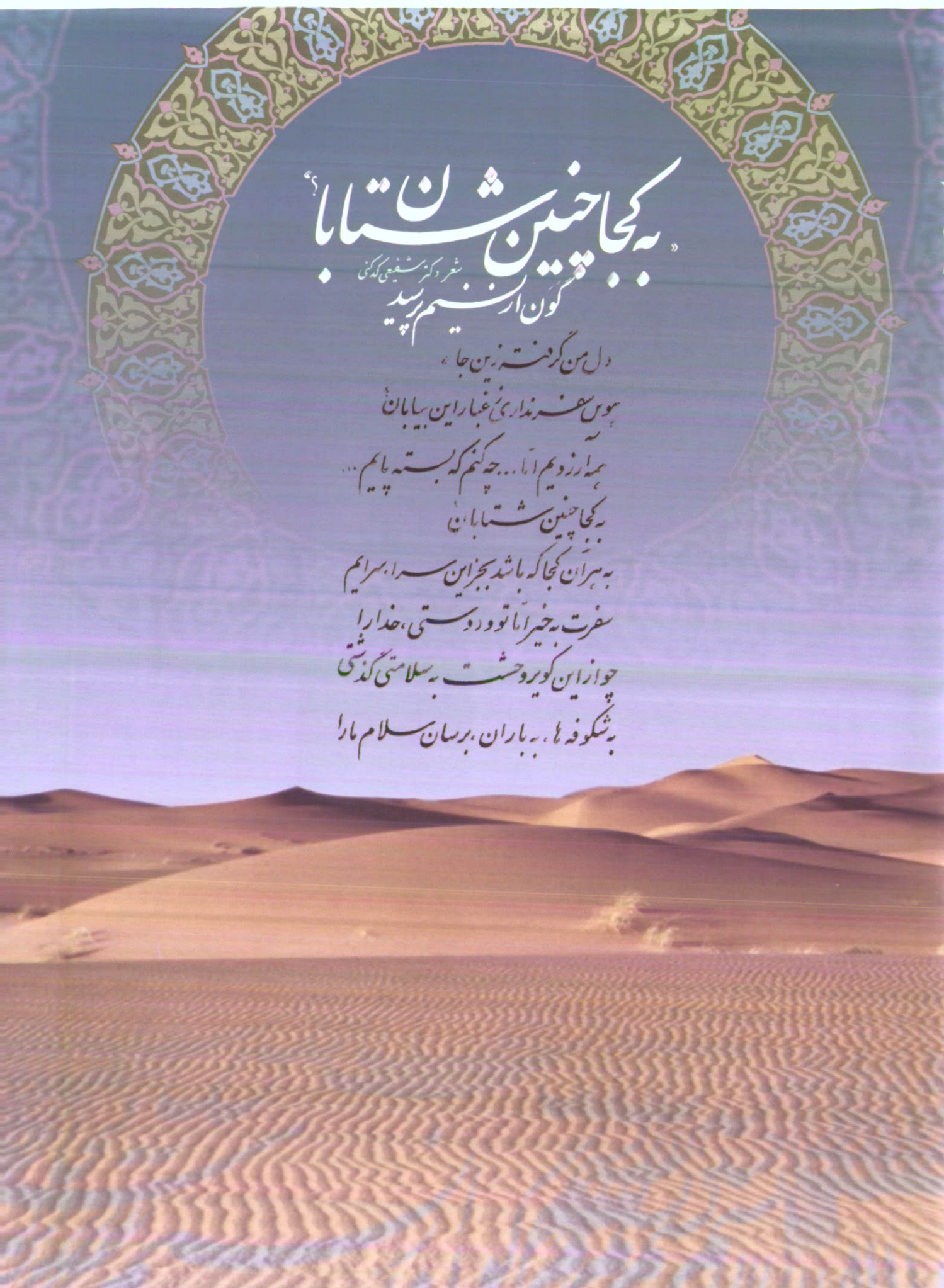
- در صورتی که قبلاً مشترک مجله بوده اید ،شماره‌ی اشتراک خود را بنویسید:

امضا:

○ صندوق پستی مرکز بررسی آثار:	۱۵۸۷۵/۶۵۶۷
○ صندوق پستی امور مشترکین:	۱۶۵۹۵/۱۱۱
○ نشانی اینترنتی:	www.roshdmag.ir
○ پست الکترونیک:	Email:info@roshdmag.ir
○ ☎ امور مشترکین:	۰۲۱-۷۷۳۳۶۶۵۶-۷۷۳۳۵۱۱۰
○ ☎ پیام گیر مجله های رشد:	۰۲۱-۸۸۳۰۱۴۸۲

یادآوری:

- هزینه‌ی برگشت مجله در صورت خوانا و کامل نبودن نشانی و عدم حضور گیرنده، بر عهده‌ی مشترک است.
- مبنای شروع اشتراک مجله از زمان دریافت برگ اشتراک است.



«به کجا چنین شتابان؟»

شعر: دکتر شفیعی کدکنی

گون از نسیم رسید

دل من گرفته زین جا،
هوس سفر ندارم ز غبار این بیابان
همه ارزدم اما... چه کنم که بسته پایم
به کجا چنین شتابان؟
به هر آن کجا که باشد بجز این سرا، سرایم
سفرت به خیر اما تو در دستی، خدا را
چو از این کویر وحشت به سلامتی گذشتی
به شکوفه ها، به باران، برسان سلام ما را

حریرچی،مهرنوش/جوی شیر کندن فرهاد بهر شیرین/گواش و آبرنگ/۳۳*۴۸ سانتیمتر
Harirchy,Mehrnoosh / A Piece of Poem / Gouache & Watercolor / 48cm*33cm

نگاره‌ها/دومین نمایشگاه دوسالانه نگارگری ایرانی- اسلامی
انجمن هنرهای تجسمی با همکاری موزه هنرهای معاصر تهران/تابستان ۱۳۷۵