دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.org
دوره‌ی نوزدهم ـ شماره‌ی ۳
بهار ۱۳۸۵ ـ بها: ۲۵۰۰ ریال
ISSN 1606-9471

۷۷

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

- سیری در سفرنامه های تمثیلی
- سوگند به آتش در داستان سیاوش
- مقایسه ی طوطی و بازرگان مولوی و عطار
- جلوه های ادبی و هنری شریعتی
- خلعت و خلعت بخشی
- گرز، چرا گاو سر؟

◆ **گل و مرغ**

مینا رضایی ـ نگاره‌ها

بسم الله الرحمن الرحیم

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

۷۷

دوره‌ی نوزدهم ـ شماره‌ی ۳ ـ بهار ۱۳۸۵
شمارگان ۱۶۰۰۰ نسخه ـ بها: ۲۵۰۰ ریال

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

Key title: Roshd. Āmūzish-i zabān va adab-i fārsī
E.mail: info@roshdmag.org

❖ یادداشت سردبیر ۲ — عباس باقی
❖ از معنی واژه تا مفهوم شعر ۴ — دکتر علی حیدری
❖ مقایسه‌ی طوطی و بازرگان مولوی و عطار ۷ — رضا آزادپور
❖ سیری در سفرنامه‌های تمثیلی ۱۰ — سیدعلی قاسم‌زاده
❖ زیبایی‌شناسی نثر جهانگشای جوینی ۱۷ — علیرضا خواجوی
❖ رویکردی نو به فعل از دیدگاه روان‌شناسی زبان ۲۲ — جهان‌دوست سبزعلیپور
❖ خلعت و خلعت‌بخشی ۲۶ — عطاالله آموزیان
❖ تاثیر شعر فارسی بر ادبیّات اروپا ۲۹ — مهدی احمدی
❖ معانی و بیان در شعر سپهری ۳۲ — محمدرضا رهبریان
❖ جلوه‌های ادبی و هنری شریعتی ۳۴ — محمد غفاری
❖ تاملی در واژه‌ی «آزادی» ۳۶ — هادی اکبرزاده
❖ عذر خواجه عبدالله ۳۸ — احمد غلامی
❖ سوگند به آتش در داستان سیاوش ۴۱ — علیرضا قاسمی
❖ گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی ۴۳ — نادر منصوری
❖ گرز، چرا گاو سر؟ ۴۶ — زکریا مهرپرور
❖ نگاهی به واقع‌گرایی و توصیف در فارسی ... ۴۸ — امیرحسن عفیت
❖ معرفی کتاب ۴۹ — زهرا دادنده ـ فریبا بابرامزاده
❖ طرح درس در امواج سند ۵۰ — جلیل غدیری
❖ نگاهی دیگر به عروض ۵۲ — مصطفی منصف
❖ آموزش ترسیمی آرایه‌ها ۵۴ — محسن اعلا
❖ معلمان شاعر و نویسنده ۵۶
❖ دریافت‌هایی نو از نامور نامه‌ی باستان ۵۸
❖ نگاهی به آرایه‌ی مراعات نظیر ۶۲

مدیر مسئول:
علیرضا حاجیان‌زاده
سردبیر:
دکتر محمدرضا سنگری
مدیرداخلی:
دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار:
دکتر حسین داودی
طراح گرافیک:
شاهرخ خره‌غانی
هیئت تحریریّه:
دکترعلی‌محمد حق‌شناس
دکتر تقی وحیدیان کامیار
دکتر حسین داودی
دکتر محمدرضا سنگری
دکتر حسن ذوالفقاری
غلامرضا عمرانی
دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

نشانی دفتر مجله:
تهران: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵
تهران: ایرانشهرشمالی، پلاک ۲۶۸
تلفن امور مشترکین:
۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰
تلفن دفتر مجله:
۸۸۸۳۱۱۶۱ـ۹، داخلی ۲۴۱
چاپ:
شرکت افست (سهامی عام)

قابل توجّه نویسندگان محترم مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی

نوشته‌ها و حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصّصان تعلیم و تربیت بویژه آموزگاران، دبیران و مدرسان را می‌پذیرد.

* مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی باشد.
* مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب‌های زبان فارسی هم‌خوانی داشته باشد (ارجاعات دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و...).
* مقالات حتّی‌الامکان حروف‌چینی شود یا با خطّ خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله‌های مناسب بین سطری، بدون خط‌خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
* حجم مقالات حداکثر بیست صفحه‌ی دست‌نویس باشد.
* اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد، پیشنهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.
* پنج عبارت کلیدی مهمّ مقاله از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.
* نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هرگونه تکلّف و تصنّع یا سره‌نویسی افراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.
* مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
* اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
* معرّفی‌نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.
* هیئت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
* آرای مندرج در مقاله‌ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیئت تحریریّه نیست و مسئولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.
* مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.
* اصل مقاله جهت بررسی به هیئت تحریریّه تحویل می‌شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود.
* مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

قابل توجه خوانندگان محترم مجله

مقالاتی که در زمینه‌ی راهبردهای یاددهی ـ یادگیری نوشته و ارسال شود، در اولویت بررسی و چاپ هستند. خواهشمند است جهت‌گیری مقالات به سوی شیوه‌های آموزش زبان و ادبیات و نوآوری‌های آموزشی باشد.

یادداشت سردبیر

بازوانی ستبر

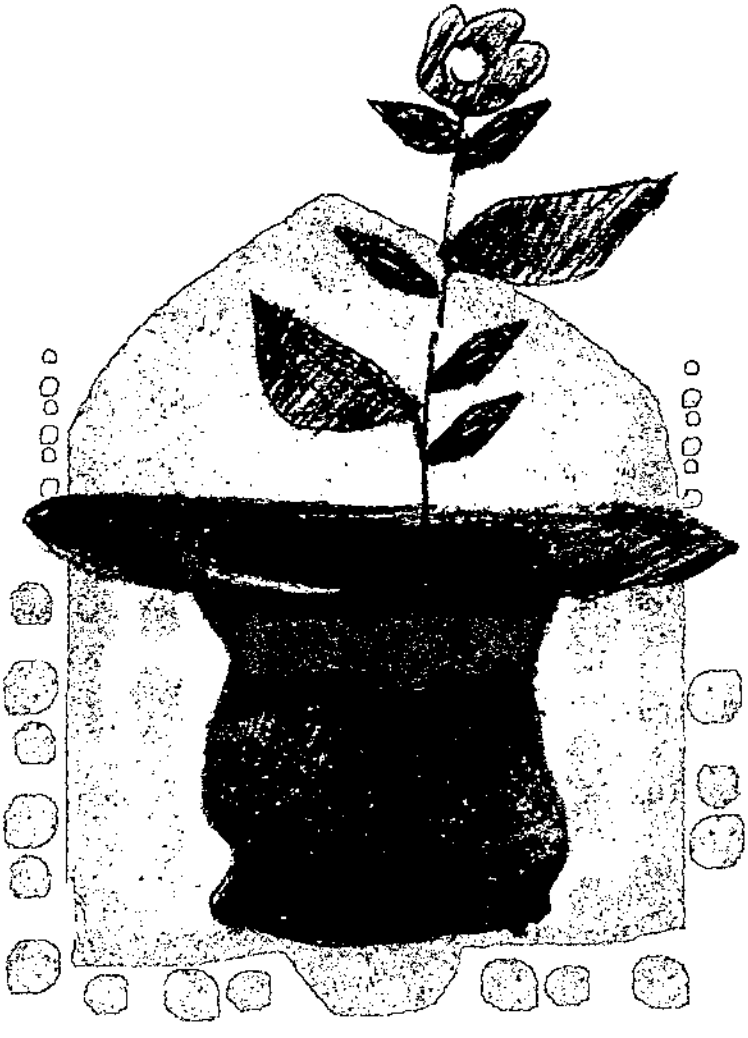
دیرگاهی است بحث تمرکززدایی و بهره گیری از توانمندی های دیگر استان ها، نقل و نقل محافل آموزش و پرورش است. باور این که دیگران هستند و می توانند، تنها نتیجه ی اندیشیدن نیست که هزاران تجربه ی گویا پشت پلک ها را نواخته و چشم ها را به تماشا خوانده است.

تهران، پایتخت است، امّا پایتخت همه ی اندیشه ها و آزموده ها و یافته ها نیست. همه جای این سرزمین، بازوانی سترگ برای برداشتن سنگین ترین بارها و اندیشه هایی بزرگ برای انجام سخت ترین کارها می توان یافت. انگاره های ناروای دیروزین دیری است مرده اند و طلوع ستاره ستاره استعداد ژرف و شگفت در محروم ترین بخش های این آسمان پهناور، خط بطلان بر تاریک اندیشی های منسوخ پیشین است.

در اقدامی ستودنی، تألیف برخی کتاب های درسی به استان ها سپرده شده است. از نخستین تجربه های موفّق در این عرصه، نوشتن کتاب های درسی ادبیّات دبیرستان است که به همّت چهار استان کشور و با نظارت گروه زبان و ادبیّات فارسی دفتر برنامه ریزی و تألیف کتب درسی در فاصله ی سال های ۱۳۷۵ تا ۱۳۸۰ تحقّق پذیرفت. هم اکنون نیز تألیف کتاب های فارسی راهنمایی با همکاری همه ی استان ها آغاز شده و امید است به میمنت و مبارکی، این فصل جدید استمرار یابد و نه تنها گریز از تمرکز باب شود که باب چند تألیفی گشوده گردد و به تناسب فرهنگ، نیاز و بایسته های فردا، شاهد تألیف های متنوّع و امکان گزینش متن از سوی معلّمان و دبیران باشیم.

دامنه ی این حرکت و تحوّل به دیگر ساحت ها نیز کشانده خواهد شد. وجود انجمن های علمی دبیران، فرصتی گرانبهاست تا در تولید مجلّات رشد سهیم و همراه شوند. خوش بختانه، در بسیاری از استان ها و شهرستان ها، این انجمن ها فعّال شده اند، آن چنان که دستاوردها و کوشش هایی ارجمند و اجرمند داشته اند.

اینک شمایید و مجلّه ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی، که دست و آغوش گشوده است، تا هرکس سر



همراهی ما دارد بسم‌الله گوید و به میدان درآید و صد البتّه پیش از ورود، طرح و برنامه‌ی خویش را اعلام کند. تردیدی نیست که تنها «تولید» مقصد و مقصود نیست. قطعاً «نگاه تازه»، «طرح نو» و «ترسیم چشم‌اندازی بدیع و مبتکرانه» از بایستگی‌های مهم این مسئله نیز هست.

❁ ❁ ❁

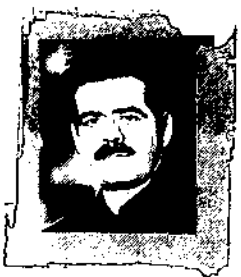
زمانه و زمین هیچ‌گاه از حجّت خالی نیست. همه جا دردمندان راه‌آشنایی هستند که عارفانه می‌گویند، عاشقانه سلوک می‌کنند و بصیرتمندانه راه نشان می‌دهند. گفته‌هایشان «بافته‌هایی» از سر بی‌دردی و بی‌درکی نیست که «بافته‌هایی» است رهاورد خونین جگری، ره‌سپاری و شعورمندی. بسیار نامه‌ها می‌رسد که سرشار هشدار و انذار و راهکار است. کمی پیش از نوشتن این سرمقاله، نامه‌ی بلند دبیری فرهیخته از منطقه‌ی جرقویه‌سُفلی (شهرضا) را می‌خواندم؛ آقای حمید صدری (شهرضایی)؛ که پاسخی بود به سرمقاله‌ی شماره‌ی ۶۵ همین مجلّه، دردمندانه و زیبا و دل‌نشین و حاوی نکته‌ها، لطائف و ظرائف، که همین جا سپاس‌دار این همه لطف و لطافت و روشن‌بینی باید بود.

در فرصتی دیگر از این نامه‌ها سخن خواهیم گفت یا عین نامه‌ها طرح خواهد شد، تا هم دردها شناخته‌تر شود و هم همدردها.

توفیق رفیق راهتان.

بحثی در
معنی آفرینی واژگان شعر

از معنی واژه



❖ عباس باقی نژاد (متولد ۱۳۴۰)

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد ارومیه ـ است و از وی تاکنون چندین مقاله‌ی علمی به چاپ رسیده است.

کلیدواژه‌ها:

شعر، مفهوم، واژه، ظرفیت، خلق مضامین، خلق آثار.

چکیده:

شاعر و فضای شعر به «واژه‌ها» معنای تازه و وظیفه‌ای جدید و دشوار می‌بخشد. البته ظرفیّت معناپذیری «واژه‌ها» و نیز توانمندی شاعر در افزودن چنین معانی و مفاهیم جدید، هر دو مهم و تعیین کننده هستند. آن چه می‌خوانید تلاشی در پروراندن این مطالب است. اصل مقاله مبسوط و محققانه است، امّا، به دلیل محدودیت صفحات مجله، تنها بخش‌هایی از آن انتخاب شده است. این مقاله به هیچ وجه قصد ندارد زحمات استادان گران قدری را نادیده بگیرد که آثاری با شیوه‌های اصولی و متناسب با ذات هنریِ شعر، به منظور یاری خواننده، تدوین نموده‌اند. مقصود این گفتار، آثاری است که شعر را بی‌توجه به ماهیت هنری آن می‌نگرد و جز معنا، در آن چیزی جست‌وجو نمی‌کند.

شعر اگرچه یک پدیده‌ی زبانی است و ارزش‌های آن در زبان و واژه‌های زبان عینیت می‌یابد، اما محصولی هنری نیز هست. ساختار زبان و واژگان شعر، از روابط و مناسباتی هنری تبعیت می‌کنند. چنین روابطی، واژه‌ها را متحول می‌سازد و آن‌ها را در اختیار می‌گیرد و به خدمت سازمان هنریِ شعر در می‌آورد. در این صورت چون واژه‌ها به یک زنجیره‌ی تازه و کلّیّتی هنری تعلق یافته‌اند، نمی‌توانند همان واژه‌ای باشند که از قبل بوده‌اند. در سازمان هنری شعر، واژه‌ها... «آن‌چنان به کار گرفته شده‌اند، به هم درپیوسته‌اند و سامان گرفته‌اند که جان یافته‌اند. جانِ هنر که در کالبدهای واژگانی دمیده شده است جز شور و انگیزندگی نیست... واژگان در شعر به رنگ‌ها می‌مانند در نگاره، به سنگ‌ها در تندیسه، و به آواها در ساخته‌های موسیقی...»[۱]

نکته‌های قابل تاملی که در برخی شرح‌های اشعار به چشم می‌خورد، این است که شارحان، بیرون از حوزه‌ی شعر، برای کلمات شعر، معادل و مترادف می‌آورند. تک‌تک واژه‌های به اصطلاح

تا مفهوم شعر

دشوار، یا کلماتی که به نظر شارح، نیاز به توضیح دارند، با رجوع به منابع لغت؛ یا با استناد به معنای متداول آن‌ها، معنی می‌شوند. در این شیوه، ابتدا کل شعر به اجزا و واحدهای واژگانی کوچک و بزرگ، تجزیه و تقسیم می‌شوند. سپس در برابر هر واژه و جزئی که از پیکر شعر جدا شده، معنی و توضیح لازم آورده می‌شود. با این انتظار که خواننده‌ی متوسط یا مبتدی، با خواندن این توضیحات و مترادفات، در فهم محتوای شعر، یاری داده شود؛ بدون توجه به این که، این کلمات، کلمات شعر و عضوی از یک پیکره‌ی هنری هستند و معنایی که به خود پذیرفته‌اند و به ذهن متبادر می‌کنند، متأثر از جریانی هنری و شاعرانه است که از مجموعه‌ی واژگان و اجزای شعر برآمده است؛ نه فرد فرد آن‌ها. وقتی واژه از دایره‌ی معناآفرینی و معناپذیری خود؛ یعنی حوزه‌ی شعر خارج شود و مجموعه‌ای را که در آن ایفای نقش می‌کند ترک نماید، دیگر آن کلمه متعلق به شعر نمی‌تواند باشد و توضیحی که درباره‌ی آن داده می‌شود، بی‌ارتباط با آن مفهوم و معنایی است که در شعر از آن برمی‌آید. معنای هر کلمه در شعر، بر اثر دخالت عوامل و عناصر مختلف شعری، متحول شده و ابعاد و ویژگی‌هایی بیش‌تر از آن‌چه از پیش داشته، پذیرفته است. بنابراین بیرون از دایره‌ی شعر، همه‌ی آن‌چه را به دست آورده، از دست خواهد داد. هرگونه برخورد فردی با واژه و اجزای شعر، معارضه با جوهره‌ی هنر و ساختار مرکب و مرتبط آن است «... هنر تبلور مجردات است. امر مجرد در شرایطی تعیّن می‌یابد که با کالبد یا قالب خود پیوند انداموار داشته باشد ...»[۲] مستقل دیدن اجزا و بی‌ارتباط دانستن کلمات شعر، با شعریت نهفته در آن، رفتاری غیرهنری و لفظ گرایانه است و حکایت از برخوردی نثراندیشانه با آن دارد که البته زبان‌شناسان در نثر نیز چنین برخوردی را نمی‌پذیرند. آن‌ها بیش‌تر از کلمه برای جمله اهمیت قائل‌اند و می‌گویند: «... معنی جمله از جمع معنی واژه‌ها حاصل نمی‌شود، بلکه غالباً جمله، معنی واژه را تعیین می‌کند...»[۳] «هیچ واژه‌ای را نمی‌توان یافت که برحسب هم‌نشینی با واژه‌های دیگر، تغییری در

معنی اش رخ ننماید ...»[۴] «ارزش معنی واژه از مجموع روابطش با دیگر واژه‌ها مشخص می‌شود ...»[۵]

در نثر، کلمات تنها از جهت معنا با هم گره می‌خورند ـ البته غیر از نثرهای شاعرانه که بار هنری دارند ـ اما در شعر، ابعاد و جنبه‌های وسیع‌تر و متنوع‌تری هست که کلمات را از جهات مختلف به هم مربوط می‌سازد. ارتباط کلمات در شعر، تنها ارتباط معنایی نیست الزامات دیگر و مهم‌تری، غیر از وابستگی معنایی، در آن وجود دارد که واژه‌ها را سخت به هم وابسته می‌کند. برآیند این وابستگی، بسیار فراتر و تاثیرگذارتر از معنی است. بنابراین معنی و مفهوم نهفته در هر شعر، چیزی بیش‌تر از معنای قراردادیِ فرد فرد واژه‌های آن است. واژه‌ها در شعر، غیر از معنا، محملِ عاطفه، اندیشه، خیال و موسیقی نیز هستند. برخورداری شعر از این عناصر، باعث تمایز و تفاوت آن با کلام عادی است و جاری شدن این عناصر در واژه‌ها و بیان شعر، حاصل برخورد خلاق شاعر با زبان و کلمات آن است. در شرح‌هایی که توصیف شدند، بین کلام عادی و شعر تفاوتی نیست. شرح کردن اشعار با روش معمول ـ که البته در روزگار ما رواج زیادی یافته است ـ غالباً برخوردی غیرخلاق با شعر است. در این شیوه، ابیات شعر ابتدا به کلماتی مجزا و پس از آن به نثری ساده و معنایی محدود و خالی از روح شعری تبدیل می‌شوند.

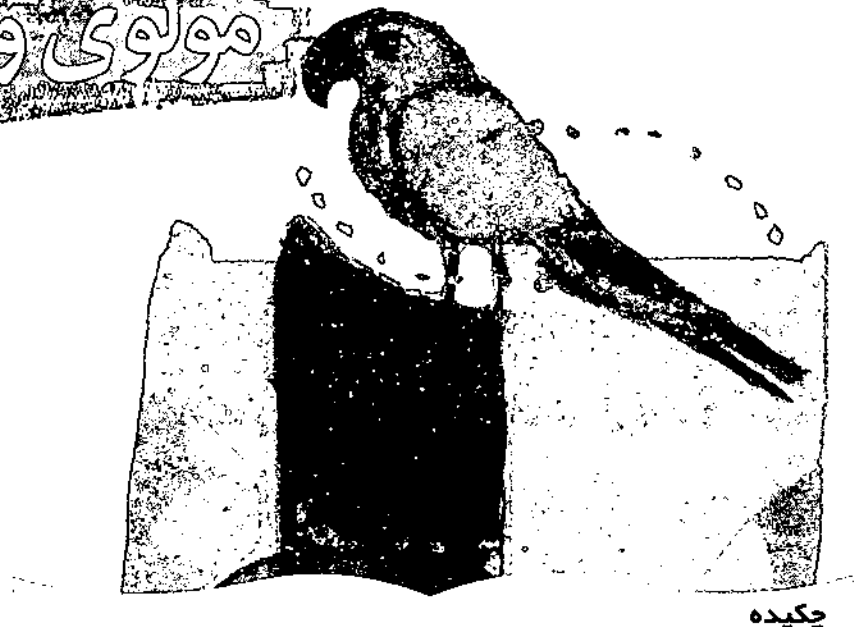
شارحی که اصرار دارد هر بیت شعر را به واژه‌هایی مرده و بی‌خاصیت تبدیل نماید، افزوده‌های خود را بر واژه‌های شعر، بیش‌تر از خود شعر باور دارد. افزوده‌هایی که بر معنای لغت‌نامه‌ای کلمات و مفاهیم قراردادی واژگان تکیه دارند و هرگز نمی‌توانند خصوصیات و بارهای مختلف کلمات؛ از جمله؛ موسیقی، تفکر، احساس و... را به خواننده‌ی شعر نشان دهند. بی‌شک مقصود از این کار، خدمت به خوانندگان شعر و کمک به آن‌ها در فهم معنای شعر است که البته چنین مقصودی، به آسانی حاصل نمی‌گردد و کسی با این شرح‌ها، روح و شعریت اشعار را درنمی‌یابد و از آن لذّت نمی‌برد. آن‌چه خواننده‌ی شعر از این گونه شرح‌ها می‌آموزد؛ معنی ساکن و بدون انگیزشی است که از هر نظر، با معنی پویایی شعر تفاوت دارد. معنایی که خواننده، نه از خود شعر، بلکه از دیگران می‌آموزد. با چنین معنایی، هیچ عاطفه و خیال و اندیشه و تأثیری به خواننده منتقل نمی‌شود. معنی‌سازی در شرح‌ها دو بخش دارد؛ یکی معنی بیت و دیگر معنی واژه‌های آن، که در هر دوی آن‌ها، جای ذوق و سبک و طبع شاعرانه‌ی شاعر خالی است. بار سبکی و عاطفی‌ای که شاعر بر کلمات و عبارات خود افزوده و با آن لذت هنری خواننده‌ی خود را قصد کرده، با معنی کردن‌های معمول به کلی از بین می‌رود. غالب شرح‌ها، همه‌ی شاعران را یک گونه می‌نگرند و به یک شیوه، شعر و معنی اشعار آنان را نشان می‌دهند، طوری که براساس آن‌ها نمی‌توان ویژگی‌های مختلف سبکی و عاطفی و فکری شاعران متفاوت را تشخیص داد. دکتر زرین‌کوب می‌گوید: «... شعر به لفظ تنها درست نمی‌شود ... لفظ در شعر کسوتی پیش نیست...»[۶]

هر واژه در شعر، جایی را به خود اختصاص می‌دهد؛ به گونه‌ای که جابه‌جا کردن آن ممکن نیست. هرگونه تغییر در نظام متشکل و تکوین یافته‌ی کلام به منزله‌ی تغییر و تصرف در کل شعر است. روح شعر کلمات را در سازمانی بلاتغییر و غیرقابل تفکیک جای می‌دهد. هر بیت شعر، تجلی وحدتی هنری منطبق بر منطق شعری است که اجزا و عناصر آن، با همان شکلی که در متن آن هستند، وحدت بیت را سازمان می‌دهند. اجزای بیت یا کلمات آن، که مجموعاً شکلی متحد یافته‌اند، تا هر موضوع، معنی یا مفهومی را به ذهن خواننده برسانند، متاثر از کلیتی است که به آن تعلق دارند و بازتاب تأثیری است که از اجزای دیگر گرفته‌اند. بیرون از کل؛ یعنی خارج از وحدت پدیدآمده، تمام این تأثیر و تأثرها از بین خواهد رفت و هر توضیح و معنایی که بر آن‌ها داده شود، چون عوامل حاکم بر کل در آن دخالتی ندارند، توضیح مناسب و معنای واقعی کل نخواهد بود. زیرا جزئی که از کلمه خود منفک شود، فاقد آن چیزی خواهد بود که کل به آن بخشیده است و تعلقی به آن نخواهد داشت. کلّیّت هر شعر، به طور کافی و طبیعی، اجزای خود را توضیح می‌دهد و مفهوم روشن آن‌ها را به خواننده می‌رساند. واژه‌های شعر، توسط شعر معنی می‌شوند. خواننده این معنی را به طور طبیعی درک می‌کند و چیزی متناسب با حال و ظرف خود از آن برمی‌گیرد، چیزی که ظرفیت پذیرفتنِ طبیعی آن را دارد و اگر بیش‌تر یا غیر آن به او داده شود، مطابق با ظرفیت و پذیرش او نیست. درک و معنایی را که خواننده از افزوده‌های شارح حاصل می‌کند، درکی تصنعی و غیر هنری از شعر است و نمی‌تواند به تهییج و لذت و تأثیری ماندگار در وی بینجامد و درکی با واسطه و غیر اصیل است. حتی اگر خواننده‌ای بتواند با تکیه بر معانی شارح، الفاظ شعر را بفهمد؛ این فهم، فاقد عمق و ارزش‌های زیبایی‌شناسی است و نخواهد توانست او را به سوی ذهنیتی شاعرانه و تربیتی هنری رهنمون شود.

منابع

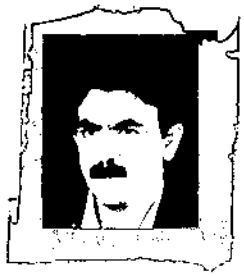
۱. کزازی، میرجلال الدین. بیان (زیباشناسی سخن پارسی). ص ۲۱
۲. علایی، مشیت. جستاری در مبانی فلسفی شکل گرایی ماهنامه‌ی دنیای سخن، شماره ۴۷، بهمن ۱۳۷۰
۳. وزیرنیا، سیما. زبان‌شناخت. ص ۶۹، نشر قطره، چاپ اول ۱۳۷۹
۴. همان ص ۸۲
۵. صفوی، کوروش. گفتارهایی در زبان‌شناسی. ص ۲۴۸، انتشارات هرمس، چاپ اول ۱۳۸۰
۶. زرین‌کوب، عبدالحسین، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص ۴۳، انتشارات جاویدان، چاپ چهارم، ۱۳۶۳.

مقایسه‌ی حکایت طوطی و بازرگان در مولوی و عطار



چکیده

نویسنده در مقایسه‌ی تطبیقی این داستان از مولوی و عطار، ویژگی‌های هر کدام را بیان می‌کند و به نقاط قوّت هریک اشاره می‌نماید. نویسنده کوشیده است از زاویه‌ی فکری، زبانی و هنری دو حکایت را مقایسه نماید. تلخیصی از مقاله‌ی رسیده به هیئت تحریریه را می‌خوانیم.



❖ دکتر علی حیدری

عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان

کلیدواژه‌ها:

حکایت طوطی و بازرگان، اسرارنامه‌ی عطار، مثنوی مولوی، بررسی تطبیقی، نتیجه‌گیری.

حکایت طوطی و بازرگان در اسرارنامه‌ی عطار (ص ۸۹) با ابیات مقاله‌ی یازدهم کتاب ارتباطی تنگاتنگ دارد. در آن مقاله آمده است اگر می‌خواهی به جایگاهی که پیامبران و روحانیون رسیده‌اند برسی، از خویشتن خویش دوری کن. سپس برای تأیید مطلب، این حکایت را به‌درستی ذکر می‌کند. بیت قبل از این حکایت چنین است:

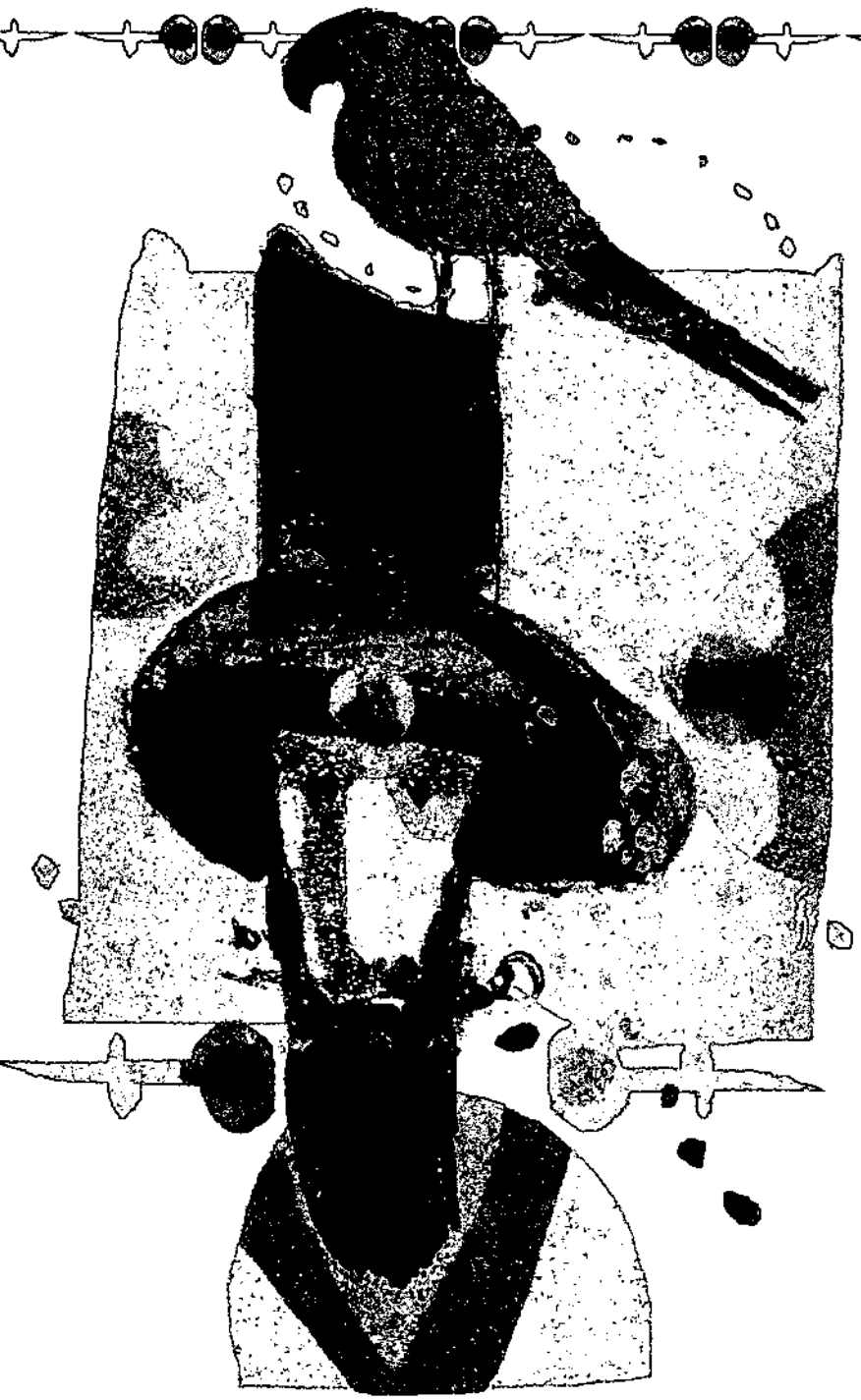
گر این جا از وجود خود بمیری
هم این جا حلقه‌ی آن در بگیری

در پایان هم به اندیشه‌ی مشهور عرفانی (موتوا قبل ان تموتوا) می‌رسد و پس از نتیجه‌گیری، در آخر به اصطلاح، دفع دخل مقدر می‌کند و می‌گوید مراد من از فنا شدن در ذات خدا، حلول نیست.

همین حکایت در مثنوی مولوی (دفتر اول، ص ۶۳) نیز با ابیات قبل خود ارتباطی منطقی دارد. دو بیت قبل از حکایت عبارت‌اند از:

خویش را رنجور سازی زار زار
تا تو را بیرون کنند از اشتهار
که اشتهار خلق بند محکم است
در ره، این از بند آهن کی کم است

اوّلین نتیجه‌ای که مولوی از حکایت



گرفته، این است که اشتهار مایه بدبختی است، امّا مولوی به این اکتفا نکرده است. وی معمولاً در نتیجه گیری از داستان ها به دنبال مضامین دیگری کشیده می شود. تا جایی که بعضی از نتایج به هیچ وجه از این حکایت استنتاج نمی شود. مثلاً طرح پرده دری زبان که از شگردهای دیگر مولوی است. او هرگاه می خواهد ابیات نتیجه را ذکر کند، آن را معمولاً با تشبیه و تمثیل و نماد آغاز می کند. مثلاً در این حکایت می گوید:

این زبان هم سنگ و هم آهن وش است
و آن چه بجهد از زبان چون آتش است
نکته ای کان جست ناگه از زبان
هم چو تیری دان که جَست آن از کمان
تن قفس شکل است تن شد خار جان
در فریب داخلان و خارجان

(هم چنین رجوع شود به مثنوی مولوی تصحیح نیکلسون صفحه های ۶۴، ۶۷، ۱۰۹، ۷۰۳)

گاهی اوقات مولوی از اجزای حکایت نتایجی گرفته که از کل و اصل آن قابل استنباط نیست، حتّی امکان دارد آن نتایج، برخلاف محتوای حکایت باشد، از جمله:

خواجه اندر آتش و درد و حنین
صد پراکنده همی گفت این چنین

بعد از این نتیجه می گیرد:

دوست دارد یار این آشفتگی
کوشش بیهوده به از خفتگی

که مستقیماً ربطی به حکایت ندارد. یا آن که ناله ی خواجه به سبب مردن طوطی، با این که هیچ تأثیری ندارد و چیزی را تغییر نمی دهد، امّا مولوی این ناله را مؤثر می داند و می گوید:

بهر این فرمود رحمان ای پسر
کلّ یوم هُوَ فی شأن ای پسر

قصّه ی طوطی جان زین سان بود
کو کسی کاو محرم مرغان بود؟

مولوی در چند جای این حکایت که مطابق میل اوست، سخن را به درازا

می‌کشاند، از جمله ابیاتی که با «ای دریغا» شروع می‌شود. این شیوه نیز یکی از شگردهای مولوی است که یک مفهوم را با تکرار کلمه‌ای در اوّل ابیات به انحای مختلف بیان می‌کند. مولانا در ضمن این حکایت، یک بیت از سنایی و یک بیت از عطّار را نیز شرح و تفسیر نموده است.

***

با بررسی تطبیقی این داستان در دو کتاب یاد شده، به این موارد می‌توان اشاره کرد:

۱ـ مولوی حکایت را در ۴۷ بیت سروده و در ۲۵۴ بیت آن را تشریح و نتیجه‌گیری کرده است. در حالی که عطّار حکایت را در ۲۹ بیت بیان کرده و با ۱۸ بیت نتیجه‌گیری کرده است.

۲ـ در حکایت مولوی، بازرگان پیام‌آور و صاحب طوطی است. امّا در حکایت عطّار این نقش به حکیم داده شده است و چون حکیم صاحب طوطی نیست، از دو جهت گزینش عطّار از مولوی بهتر است.

الف ـ دادن پیام به وسیله‌ی بازرگان (صاحب طوطی) پس از مشاهده‌ی مرگ طوطی که موجب آزردگی خاطر طوطی می‌شود، منطقی نیست. امّا از جانب حکیم که در این ماجرا سود و زیانی ندارد، طبیعی‌تر است.

ب ـ در حکایت عطّار، طوطی به حکیمی پند می‌دهد که قاعدتاً خودش به دیگران پند می‌داده است! و این پیامش تأمّل‌برانگیزتر است.

۳ـ در حکایت مولوی فقط یک طوطی خودش را از روی شاخه به زمین می‌اندازد. امّا در حکایت عطّار، همه‌ی طوطیان خودشان را به زمین می‌اندازند و قضیه جدّی‌تر به نظر می‌رسد. زیرا مردن یک طوطی، امکان دارد تصادفی باشد. امّا مردن همه‌ی طوطیان با هم، تأثیرگذارتر است.

۴ـ در حکایت مولوی بازرگان خود، طوطی را از قفس بیرون می‌اندازد، امّا در حکایت عطّار، کسی دیگر جز حکیم و پادشاه این کار را انجام می‌دهد.

۵ـ در حکایت مولوی، بازرگان از طوطی جریان را می‌پرسد و جواب می‌شنود و از این‌که به جای طوطی، او مطلب مهم‌تری یاد گرفته است، خوشحال است و از طوطی تشکّر می‌کند. امّا در حکایت عطّار، حکیم از طوطی نمی‌پرسد، بلکه طوطی خود شروع به پند دادن می‌کند و حکیم در مقابل سخنان طوطی ساکت می‌ماند و جوابی نمی‌دهد.

۶ـ در حکایت مولوی پرسش و پاسخ بیش‌تری نسبت به حکایت عطّار وجود دارد.

۷ـ مولوی از حکایت نتایج بیش‌تری گرفته است. وی معمولاً از اجزای حکایت نیز نتیجه می‌گیرد. هم‌چنین علاوه بر آوردن مطلبی که حکایت را برای اثبات آن ذکر کرده است، در پایان، به ذکر مطالب و نتایج دیگری می‌پردازد. زیرا مولوی آگاهانه حکایتی را ذکر می‌کند، امّا ناخودآگاه آن را ادامه می‌دهد و به پایان می‌رساند. امّا عطّار در بعضی از حکایات اصلاً نتیجه نمی‌گیرد و نتیجه‌گیری را به مخاطب واگذار می‌کند. در اکثر حکایات نیز فقط از کلیّت حکایت، همان نتیجه را می‌گیرد که قبل از بیان حکایت اراده کرده است.

۸ـ مولوی حکایت را در هفت مرحله سروده، و هر بار بنا به مقتضای حال نتایج مختلفی گرفته است. در حالی که عطّار، طبق معمول حکایت را در یک مرحله بیان کرده و لاجرم یک‌بار بیش‌تر نتیجه نگرفته است.

۹ـ در حکایت مولوی، بازرگان به هند سفر می‌کند و برمی‌گردد. امّا در حکایت عطّار، حکیم از هند به چین می‌رود و پس از برگشت به هند، دوباره به چین می‌رود. هم مولوی و هم عطّار چین را رمز این دنیا و هند را نماد بهشت دانسته‌اند و طوطی را نماد انسانی که از بهشت رانده شده است.

منابع و مآخذ

۱. اسرارنامه، فریدالدّین عطّار نیشابوری، مصحح هلموت ریتر، انتشارات صفی‌علیشاه.
۲. سبک خراسانی در شعر فارسی، دکتر محمّدجعفر محجوب، انتشارات فردوس، تهران.
۳. مرثی، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات علمی، تهران، چاپ ششم ۱۳۷۴.
۴. شاهنامه، ابوالقاسم فردوسی، تصحیح ژول‌مول، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ ششم تهران، ۱۳۷۴.
۵. کلیّات سبک‌شناسی، دکتر سیروس شمیسا، انتشارات فردوس، تهران، چاپ پنجم ۱۳۷۸.
۶. مثنوی مولوی، جلال‌الدّین محمّد بلخی، مطابق با نسخه‌ی رینولد نیکلسون، انتشارات پیمان، دل‌آگاه، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۷. مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ سوم، ۱۳۶۳.
۸. مصیبت‌نامه، فریدالدّین عطّار نیشابوری، مصحح دکتر عبدالوهاب نورانی‌وصال، تهران، چاپ اول، ۱۳۳۸.

سیری در سفرنامه‌های تمثیلی

چکیده

در این نوشتار، نویسنده با محور قرار دادن سه سفرنامه‌ی تمثیلی از سه مذهب و تمدّن مختلف جهان یعنی «ارداویراف‌نامه» متعلق به ایران باستان، «سیر العباد الی المعاد»، متعلق به دوران اسلامی و «کمدی الهی» مربوط به اروپای قرون وسطی، به تشریح نکات و رمز و رازهای اجتماعی و دینی هر کدام پرداخته است.

سفرنامه های تمثیلی عمدتاً متأثر از مذاهب آسمانی هستند، که نویسندگان بزرگ با الهام از آموزه های دینی و بر پایه ی روایات مذهبی آن ها را تألیف می کنند. از آن جا که نسبت به آخرت، در همه ی مذاهب آسمانی مشترکات فراوانی وجود دارد، این گونه سفرنامه ها نیز از جهات گوناگونی با هم مشترک هستند، هرچند ممکن است از یکدیگر نیز تأثیر بگیرند.

در این جا به معرفی سه سفرنامه ی تمثیلی و بررسی تطبیقی آن ها می پردازیم.

الف ارداویراف و ارداویراف‌نامه

متأسفانه در آثار تاریخی اطلاعات چندانی از زندگی «ارداویراف» یا «ویراف» نویسنده‌ی کتاب «ارداویراف‌نامه» ثبت نشده است. قدر مسلم آن است که وی از «موبدان» و «مقدسین» آیین زردشتی بوده است. درباره‌ی معنی و اشتقاق «ارداویراف» نظریات مختلفی بیان شده است. اغلب در خواندن جزء اول اتفاق‌نظر دارند و «ارداى» را به معنی راستی و تقدس می‌دانند، امّا جزء دوم همواره مورد مناقشه است. برخی ویراب را مشتق از دو واژه‌ی ویر= حافظه، هوش و آب= آب، آبرو، رونق، قدرت معنی کرده‌اند.[1]

«کریستین سن» جزء دوم را «ویراز» یا «ویراژ» می‌خواند که در اوستا نام یکی از مقدسین است.[2] «بلاردی» معتقد است «سروش اهلو» و «ایزد آذر» راهنمایان ویراف به او این لقب را داده‌اند. «فیلیپ ژینیو»، ارداویراف را «معنی خاصی مربوط به دنیای پس از مرگ»[3] دانسته است.

ارداویراف‌نامه یکی از معتبرترین و شناخته شده‌ترین آثار مزدیسنی به پهلوی است. این کتاب مراحل سفر ارداویراف، پارسای زردشتی را به عالم بالا و دیدار او را از دوزخ و بهشت نشان می‌دهد. آموزه‌ی اصلی کتاب این است که انسان باید راستی بورزد و براساس دینی که برای او فرستاده شده، رفتار کند و پارسایی را بستاید. چرا که

❖ رضا آزادپور (متولد ۱۳۴۸ بروجرد)
فوق لیسانس زبان و ادبیات فارسی و دبیر منطقه‌ی ۹ تهران

کلید واژه‌ها:
ارداویراف، ارداویراف‌نامه، سنایی، سیر العباد الی المعاد، داقیقی، کعبی، آذرپیو، فرشته، دوزخ، برزخ، بهشت

«اورمزد» همه‌ی کردارها و گفتارها و پندارهای آدمی را می‌داند. اگرچه زمان نگارش کتاب ارداویراف‌نامه متأخر است ولی یکی از مهم‌ترین منابع شناخت آموزه‌ها درباره‌ی جهان دیگر، در ایران باستان همین کتاب است. در قلمرو دنیای پس از مرگ، این کتاب نشانه‌ای است که باید آن را با داده‌های اوستا و با آن‌چه ما درباره‌ی همین موضوع در دوره‌ی ساسانی از طریق متن‌های کتیبه‌ی موبد «کردیر» (قرن سوم میلادی) در دست داریم، مقایسه کرد.

دین زردشتی همواره در تغییر و تحول بوده است. این تغییر و تحول، که از عصر اشکانیان آغاز شده بود، در عصر ساسانیان نیز ادامه داشت. «م. موله.» معتقد است «کتاب ارداویراف‌نامه یک اثر فقهی است که در میان جمعیتی که تازه تشکیل شده بود، کاربرد داشته است. این کتاب به صورت توصیف سفری به دنیای دیگر، دستورهای مربوط به آیین و اخلاق دین جدید را در بردارد و نقش این کتاب همین است.»[۴] ارداویراف‌نامه از مهم‌ترین کتب مزدیسنان و حاوی ۸۸۰۰ کلمه است. موضوع آن معراج ارداویراف، یکی از مقدسین زردشتی است. ارداویراف طی این سفر روحانی، انواع پاداش‌ها و پادافراه‌ها را از نزدیک می‌بیند. قدیمی‌ترین نسخه‌ی خطی این کتاب متعلق به قرن چهارم است و از قراین معلوم می‌شود این کتاب در سده‌ی سوم هجری (نهم میلادی) تدوین و مرتب گردیده است. زیرا، در فرگرد اول (فصل اول) آمده است «تا آن که آذرباد مارسپندان نیک پرورد انوشه روان که به روایت دینکرت روی گداخته بر سینه ریخت، زاده شد»[۵]

از این که در این فصل به «دینکرت» اشاره شده، معلوم می‌شود تألیف کتاب زودتر از سده‌ی سوم نبوده است. زیرا نخستین نویسنده‌ی دینکرت «آذر فرنبغ» پسر فرخزاد است که در این تاریخ می‌زیسته است. ارداویراف‌نامه از زبان پهلوی به زبان‌های سانسکریت، پازند، گجراتی ترجمه شده است و پوپ (Pope) خاورشناس انگلیسی نخستین کسی است که در قرن نوزدهم آن‌را به اروپائیان شناسانید و این کتاب را ترجمه کرد. هم‌چنین «بارتملی» محقق و خاورشناس فرانسوی با یک مقدمه و تفسیر عالمانه این کتاب را به زبان فرانسوی ترجمه کرده و در مقدمه به‌طور مبسوط به سوابق تاریخی آن پرداخته است.

این کتاب از دیرزمان توسط کسانی مانند جهانگیر تاوادیا، بهرام پژدو، دستور مرزبان کرمانی و ادیب السلطنه سمیعی به صورت منظوم ترجمه شده و نخستین ترجمه‌ی آن به نثر توسط مرحوم رشید یاسمی بوده است.

ب سنایی (۵۲۹ـ۴۷۳ قمری) و سیرالعباد الی المعاد

حکیم ابوالمجد مجدودبن آدم سنایی غزنوی در غزنه و در خانواده‌ای از خاندان‌های اصیل غزنه دیده به جهان گشود. وی سال‌های آغازین را با شعر و مدیحه‌سرایی شروع کرد، امّا مدیحه‌سرایی وی چندان نپایید و با تغییر حالی عمیق و ناگهانی ستایشگری را رها کرد و به شاعری آزاده و مستغنی مبدل گردید. پیرامون این تغییر حال، افسانه‌های بسیاری گفته‌اند و نوشته‌اند که شرح آن‌ها ضرورتی ندارد. سنایی در خلال سفرهای متعدد خود به خراسان و خوارزم و سرخس، با محمدبن منصور سرخسی از زهاد و علمای عصر آشنا شد و چندی مقیم خانقاه وی گردید و منظومه‌ی «سیرالعباد الی المعاد» را با ستایشی اغراق‌آمیز از او به پایان برد.

سیرالعباد منظومه‌ای است به نام سیف الحق محمدبن محمود سرخسی در ۷۲۰ بیت در وزن بحر خفیف مقطوع و آن را در سال‌های

اقامتش در سرخس سرود. سنایی در این منظومه در تاریکی پیرمردی نورانی را می‌بیند که همان «نفس عاقله» است. پیرمرد به شاعر پیش‌نهاد می‌کند که وی را در همه‌ی سرزمین‌ها که نماد «نخستینه‌های گوناگون»اند، بگرداند و همه‌ی شهرهایی را که در آن‌جاست به او بنمایاند. «سفر از پایین‌ترین نخستینه‌ی زمین آغاز می‌شود. در این جا سنایی نگاره‌ی هولناکی می‌آورد که یادآور دوزخ دانته است»[۶] در تاریکی ظلمات، همه‌ی خزندگان، ماران زهردار و کژدم‌ها می‌لولند و ددان درنده از این سو به آن سو می‌روند. گرازی سرکرده‌ی آنان است. شاعر مار سهمگینی را می‌بیند که یک سر، هفت چهره و چهار دهان دارد. این گراز که در همه‌ی جهان جانداران را می‌آزارد در واقع نماد حرص و طمع است. سپس، رهروان راهی جهان رشک می‌شوند. این سرزمین است که دیوان در آن زندگی می‌کنند. چشمان این دیوها در گردنشان و زبانشان در دلشان است. شاعر در برابر خود دشت سنگلاخی را می‌بیند. دودی غلیظ دشت را پوشانده است و جانورانی وحشی در میان دود تکان می‌خورند و همواره سرگردان‌اند. سر آن‌ها تنها یک «چشم» و تنشان تنها یک «دست» است. در مرز این سرزمین رود خروشانی است که رهروان باید از آن بگذرند و فقط با رهایی از همه‌ی احساسات می‌توان از آن رودخانه گذشت.

سنایی سرزمینی را تصور می‌کند که تندباد، جانوران بی‌خردی را همراه می‌آورد و همه‌ی آن‌ها با غل و زنجیر بسته شده‌اند. همه‌ی آن‌ها، برای رسیدن به آسایش زحمت می‌کشند، اما کارشان هیچ ثمره‌ای ندارد.

در جزیره قفلی از آب و آتش آویخته شده است. در آن‌جا جادوگران زندگی می‌کنند. سر آنان با شتاب این سو و آن سو می‌چرخد اما پایشان چون پای مورچه است، سست و بی‌رمق. در آن سوی رودخانه دشتی از آتش شعله‌ور وجود دارد و در آن مارها و کژدم‌ها می‌لولند. بامداد فرا می‌رسد و شاعر برجی بزرگ را با دروازه‌هایی در زیر آن می‌بیند که گردآگرد دروازه‌های آن با کاشی‌های رنگارنگ آذین شده‌اند. شاعر آرام آرام به دروازه‌ی ابدیت پا می‌گذارد. در آن‌جا مردمانی را می‌بینند که همگان جوان‌اند، اما نابینا و کورکورانه از جذامیان پیروی می‌کنند (اصحاب تقلید). اینان هرچند به کمال رسیده‌اند اما تیره‌بختی آنان در این است که ناچارند در یک زمان به هشت قبله بنگرند. سپس سنایی و مرشد وی به سرزمین «قراء» می‌رسند که از بیرون همه نور و پاکیزگی است و از درون همه تاریکی و ناپاکی؛ و قادر نیستند چیزی را بیرون از افق باریک فکری خویش ببینند.

سرانجام شاعر به سرزمینی خیره کننده گام می‌گذارد و بر آن می‌شود که در آن‌جا بایستد و پیر به او بانگ می‌زند: «پیش رو، راه تو به خرد آغازین (عقل کل) می‌انجامد»[۷] در این وادی که فروغی غیر زمینی بر آن می‌درخشد کسانی می‌زیند که پیامبر (ص) درباره‌ی آنان فرموده است: «انتم الفقراء» در این‌جا منظومه به پایان می‌رسد و شاعر از چنین سروده‌ای برخود می‌بالد و می‌گوید:

تا خرد گوهر سخن سفته است
به خدا ار کسی چنین گفته است

داستان به این‌جا ختم می‌شود که سالک (سنایی) از عاشق (پیر) می‌پرسد آن نور کیست؟ او جواب می‌دهد «ابوالمفاخر محمدبن منصور»:

گفتم آن نور کیست؟ گفت آن نور
بوالمفاخر، محمد منصور

ج دانته (۱۳۲۱-۱۲۶۵ میلادی) و کمدی الهی

کمدی الهی بزرگ‌ترین اثر دانته و یکی از بزرگ‌ترین آثار ادبیات جاویدان دنیاست که در سال‌های تبعید دانته بین ۱۳۱۴ تا ۱۳۲۱ م. نگاشته شده است. این مجموعه‌ی بزرگ شامل یکصد سرود است که هر یک از سه بخش آن یعنی؛ دوزخ، برزخ و بهشت شامل ۳۲ سرود است. هر سرود به بندهای سه مصراعی تقسیم شده و هر سرود دارای صد و ده تا صد و شصت مصراع است. دوزخ، برزخ و بهشت هر کدام دارای ده طبقه‌اند.

در مرحله‌ی دوزخ، شاعر به راهنمایی ویرگیلیوس (Virgillius)، نماد عقل، که در زبان فرانسه به نام «ویرژیل» معروف است، سفر پرمخاطره‌ی خود را انجام می‌دهد. وی سفر بهشت را به مدد «بئاتریس»، نماد عشق، آغاز می‌کند و پس از آن به جهان زندگانی برمی‌گردد.

کمدی الهی سفرنامه‌ای است تمثیلی و موسیقایی که با الهام از آیین مسیحیت نگاشته شده و از قرن چهاردهم میلادی همواره محور تحقیقات پژوهشگران بوده است. تاکنون کتاب‌ها، رسالات، مجموعه‌ها و مقالات تحقیقی فراوانی به زبان‌های مختلف جهان درباره‌ی این کتاب نوشته‌اند. طبق محاسبات استاد «الکساندر ماسرون» تا پایان دهه‌ی ۳۰ قرن بیستم میلادی، ده هزار جلد کتاب درباره‌ی دانته و کمدی الهی نوشته شده و قریب هشتصد بار ترجمه شده است. فقط به زبان انگلیسی یکصد ترجمه از آن در دست است. مشهورترین مترجمان کمدی الهی به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی عبارت‌اند از: لانگ فلو، کالریج، کاری، لارنس، فورتن و... این کتاب در سال ۱۳۳۵ ش. نخستین‌بار توسط شجاع‌الدین شفا به زبان فارسی ترجمه شده است.[۸] در سال‌های اخیر نیز ترجمه‌ای دیگر از آن، به قلم خانم فریده مهدوی دامغانی، و توسط نشر

تیر به دوستداران این کتاب عرضه شد.

***

حال، پس از معرفی اجمالی این سه سفرنامه، به بیان شخصیت‌های رمزی و رمزهای داستانی هر یک می‌پردازیم:

الف: اردا ویراف‌نامه

در این اثر برخلاف دو اثر دیگر، یعنی «کمدی الهی» و «سیرالعباد الی المعاد» که هر کدام برای سفر آن جهانی خود یک راهنما دارند، دو فرشته‌ی راهنما به نام‌های «سروش اهلو» و «آذر ایزد» اردا ویراف را در این سفر ملکوتی همراهی و راهنمایی می‌کنند. ارداویراف پس از سربلند بیرون آمدن از آزمایش‌های سخت «انجمن مزدیسنان» برای سفر به جهان ارواح آماده می‌شود: «و او فرمود ایدون بنویسید که در آن نخستین شب، سروش اهلو و آذر ایزد به پیشواز من آمدند و به من نماز بردند و گفتند: خوش آمدی تو ای اردا ویراف که تو را هنوز زمان آمدن نبود»[9]

سروش اهلو: این فرشته یکی از مهم‌ترین ایزدان آیین مزدیسنان است. او نمودار اطاعت و فرمان‌برداری و از حیث مقام با ایزد مهر برابر است. در کتاب‌های دینی زردشتی، سروش از فرشتگانی است که روز واپسین برای رسیدگی به حساب گماشته شده است... در اوستا آمده است که سروش نخستین کسی است که ستایش اورمزد را به‌جا آورد. در کتاب‌های فارسی این فرشته را با جبرئیل یکی می‌دانند. روز هفدهم هر ماه به نام این فرشته است و نگهبانی این روز با اوست.

آذرایزد: این فرشته نیز در آیین مزدیسنان دارای اهمیّت فراوان است و در اوستا غالباً پسر اورمزد خوانده شده و واسطه‌ی تقرب به درگاه اورمزد است. روز نهم هر ماه و ماه نهم به نام این فرشته است و نگهبانی این روز در ماه به عهده‌ی اوست.[10]

دیدار با فرشته برای هر مؤمن زردشتی بعد از مرگ اتفاق می‌افتد. روح یا نفس مؤمن بر پل «جینوت» که در ایران ویچ است، با مظهری بنام «دئنا» (دین، وجدان) برخورد می‌کند. دئنا، راهنمایی انسان مؤمن را برای گذشتن از پل به عهده می‌گیرد. «دئنا» برحسب متون اوستایی و پهلوی دختری است زیبا که وظیفه دارد انسان را به آن سوی پل، که بهشت یا عالم مینوی است، برساند. روان پاکدین از دئنا می‌پرسد «ای دختر تو کیستی؟» وی در جواب می‌گوید «من دئنای تو یعنی منش نیک و کنش نیک تو هستم»[11]

نیرویی روحانی و رمزی در این سفر به مدد ارداویراف می‌آید تا روح او را به عالم ارواح ببرد. این نیروی روحانی، طبق مندرجات «زامیادیشت»، چنین تعریف شده است: «فر، فروغی است ایزدی، دل به هر که بتابد از همگنان برتری یابد. از پرتو این فروغ است که شخص به پادشاهی رسد. شایسته‌ی تاج و تخت گردد. آسایش گستر و دادگر شود و همواره کامیاب و پیروزمند باشد. و نیز از نیروی این نور است که کسی در کمالات نفسانی و روحانی کامل گردد و از سوی خداوند به پیامبری برگزیده شود.»[12]

علاوه بر دو فرشته‌ی راهنما، در ارداویراف‌نامه در طول مسیر پر پیچ و خم دوزخ و بهشت، بارها از شخصیت‌های رمزی دیگری که در آیین مزدیسنان دارای مقام و اعتبارند، نام برده می‌شود: «پس بهمن امشاسپند از گاه زرین خود برخاست و دست مرا گرفت با اندیشه‌ی نیک، گفتار نیک، کردار نیک، و مرا به جایگاه اورمزد و امشاسپندان و دیگر اهلوان و فروهر و زردشت سپیدمان، کی ویشتاسب، جاماسب، اسیدواستر، پسر زردشت و دیگر دین برداران و پیشوایان دین بود که من هرگز روشن‌تر و نیک‌تر از آن ندیده‌ام.»[13]

بهمن امشاسپند: از مهین فرشتگان آیین مزدیسنی است و از حیث درجه و مقام پس از اورمزد است. این فرشته مظهر اندیشه‌ی نیک و خرد و دانایی است. بهمن طبق اساطیر و سنن محافظ گله و رمه است.[14]

کی گشتاسب: گشتاسب پسر سهراب از پادشاهان کیانی و پشتیبان و حامی زردشت و مروج آیین اوست. گرویدن این پادشاه به زردشت باعث شد تورانیان به ایران حمله کنند.[15]

جاماسب: وزیر دانای گشتاسب، داماد زردشت، در دانایی و هوش شهره بوده است. جاماست هنگامی که ارجاسب و گشتاسب آماده‌ی نبرد بودند آینده‌ی شوم این پیکار و کشته شدن فرزندان گشتاسب را پیش‌بینی کرد.[16]

اسیدواستر: بزرگ‌ترین فرزند زردشت و پیشوای روحانیون و پاکدینان بود.[17]

ب: سیرالعباد و شخصیت‌های رمزی

در داستان منظوم سیرالعباد، فرشته‌ای راهنما در یأس و حرمان و حیرانی، که ناشی از زندان عالم کبیر است بر سنایی ظاهر می‌گردد، که همان تحقق «منِ آسمانی» است. توصیفی که سنایی از این فرشته می‌کند در سیمای پیری نورانی و در عین حال چون بهار تازه و جوان است:

روزی آخر به راه باریکی
دیدم اندر میان تاریکی
پیرمردی لطیف و نورانی
همچو در کافری مسلمانی
شرم روی و لطیف و آهسته
چست و نغز و شگرف و بایسته

زمنی از زمانه خوشروتر
کهنی از بهار نو نوتر[18]

این پیرمرد نورانی که نماد «نفس عاقله» است، خود را فرزند «کاردار خدا» و اولین نتیجه‌ی «قدم» به سنایی معرفی می‌کند:

گفتم ای شمعِ این چنین شب‌ها
وی مسیحایِ این چنین تب‌ها
بس گران‌مایه و سبک‌باری
[بگو] این گوهر از کجا داری؟
گفت من برترم ز گوهر و جای
پدرم هست کاردار خدای
اوست کاول نتیجه‌ی قدَم است
کافتاب سپیده‌ی عدم است[19]

پس از پیرمرد نورانی، از جمله شخصیت‌های رمزی‌ای که سنایی جلوه‌ی آسمانی به او می‌دهد، ممدوح او «محمد بن منصور» است. محمد بن منصور سرخسی از منظر سنایی نمونه‌ی بارز یک انسان کامل است و لذا با شور و حال زایدالوصفی از او یاد می‌کند:

معنی جسم دیده بود از دور
بوالمفاخر محمد منصور
زان چو ترکیب خود فراهم کرد
الفی از نگار خود کم کرد

سنایی در مدح او بسیار اغراق می‌کند و گاه صفاتی را برای او برمی‌شمارد که خاص پیغمبر است.[20]

سنایی شخصیت‌های دیگری نظیر علی(ع) و «جم» را هر کدام با حالتی نمادین ذکر می‌کند:

چون علی از نُقیْ دلیر شدی
همچو خصمش ز خاک سیر شدی
ماهی جم کهینه مزدورش
مار موسی کمینه گنجورش

علی (ع) از نور حق دلیر می‌شود (نماد قناعت) و خصم او معاویه هیچگاه سیر نمی‌شود (نماد حرص). جم نیز رمزی است برای سه شخصیت تاریخی: در جایی که با نگین و وحش و طیر و دیو و پری گفته می‌شود، مراد سلیمان علیه‌السلام است. در جایی که با جام و پیاله بیاید، جمشید است و آن‌جا که با آیینه و سد نام برده شود، اسکندر است.[21]

سنایی پدیده‌ها، اشیا و حیواناتی را نیز در این منظومه به عنوان نماد و رمز به کار می‌برد:

افعیی دیدم اندر آن معدن
یک سرو هفت روی و چار دهن[22]

سنایی افعی را مظهر حسادت گرفته، زیرا این بیت را در وصف حسودان گفته است. ابعاد وسیع حسادت از دیدگاه او، یک سر، هفت فلک و چهار طبع مختلف دارد.

او بگفت این و راه ببریدیم
ز آتش و آب قلعه‌ای دیدیم
قلعه اندر جزیره‌ی اخضر
و اندر او جادوان صورتگر[23]

قلعه در این ابیات مظهر و رمز تن و شهوت است و جزیره‌ی اخضر رمز دنیاست. جادوان صورتگر نیز رمز قوت‌های خیالی است. گاهی نیز نهنگ را رمز شهوت معرفی می‌کند:

هم در آن قلعه حوض تنگی بود
و اندرون حوضشان نهنگی بود
دَم او قوت نفس دیوان بود
دُم او دام عمر حیوان بود
هر چه در دام او درافتادی
دُم او سوی دَم فرستادی

بعضی دیگر از رمزهای سیرالعباد، با توجه به شروحی که بر این مثنوی نوشته شده‌اند، به قرار زیرند:

حجره= بدن، دیو هفت سر= روح حیوانی، روم= روز یا نفس ناطقه، افعی= حسد، موش= حرص، قلعه= تن، نهنگ= هوا و شهوت، حبش= شب

ج ـ کمدی الهی و رمزها

مهم‌ترین شخصیت رمزی کمدی الهی «ویرژیل» شاعر معروف روم باستان است که الگوی دانته و راهنما و «دانای مطلق» او در سفر به دوزخ است. ویرژیل در دوزخ، نماد عقل و منطق بشری است و از آلایش و هوا و هوس‌ها پاک شده است. این عقل انسانی، به گناهکار نومید و پریشان و گم‌گشته هی می‌زند که خود را به دست ظلمت نسپارد و پای طلب فرا نکشد و قوی‌دل باشد و به او می‌فهماند که تا از بوته‌ی آزمایش بی‌غش، بیرون نیاید و از وادی گناه نگذرد و به پشیمانی نرسد؛ نمی‌تواند به کوی رستگاری برسد. برای این کار باید خود را از راهی دورتر و پر پیچ و خم‌تر به آن کوهستان پرفروغ، که مطلوب اوست، برساند.

دانته با هنرمندی تمام، به شکلی نوستالژیک، ورود ویرژیل را به داستان ترسیم می‌کنند:

«در آن دم که در این ورطه از پا در می‌افتادم، آدمی‌زاده‌ای که گویا صدایش بر اثر خاموشی ممتد نارسا شده بود، در برابر دیدگانم هویدا شد. وقتی که او را در وادی پهناور دیدم بانگ برآوردم: هر که باشی خواه بشر، خواه شبح باشی، به من ترحم آور. به من جواب داد: انسانی نیستم، امّا پیش از این انسانی بودم و پدر و مادرم اهل «لمبارديا» بودند و وطن هر دوی آن‌ها «مانتوا» بود.[۲۴]

پس از آشنایی این دو، ویرژیل خطاب به دانته می‌گوید:

«لاجرم صلاح تو را چنین می‌بینم که به دنبال من آیی و من راهنمای تو خواهم بود و تو را از آن مکان سرمدی خواهم گذراند. در آن بس غریوهای نومیدی خواهی شنید و ارواح نالان و شاکی کهن را خواهی دید که هر کدام با فریادهای خود تمنای مرگی دومین را می‌کنند»[۲۵]

ویرژیل هر چند راهنمای انسانی دانته در سفر دوزخ است، امّا روحی بیش نیست: «آن وقت راهنمای من با قایق فرود آمد و مرا نیز جای داد، فقط هنگامی اثر سنگینی قایق نمودار شد که من پای بدان نهادم»[۲۶]

از شخصیت‌های نمادین و رمزی دیگری که دانته همواره با شکوه و عظمت از او یاد می‌کند، بئاتریس معشوقه‌ی دوران کودکی و نوجوانی اوست. در سرود دوازدهم دوزخ می‌نویسد:

«راهنمای خردمند به من گفت آن‌چه را به زبان خودت شنیدی در خاطر نگهدار، امّا اکنون خوب بدان‌چه می‌گویم هش‌دار! چون در برابر فروغ دل‌پذیر آن بانویی رسیده باشی که دیدگان زیبایش همه‌چیز را می‌توانند دید»[۲۷]

دانته در سفر پر رمز و راز خود بسیاری از موجودات عجیب الخلقه را می‌بیند که در حیات این جهانی بی‌نظیرند. برخی از این موجودات ساخته‌ی ذهن خود دانته‌اند و برخی دیگر را از دل اساطیر بیرون می‌آورد:

«چروبرو، حیوان دیوخو، با هر سه پوزه‌ی خود سگ‌وار به کسانی که غرقه‌ی این گنداب‌اند، پارس می‌کند»[۲۸]

چروبرو (Cerobero) در میتولوژی یونان سگی بود که سه سر داشت و در خدمت هادس (Hades) بود و پاسدار دروازه‌ی دوزخ است. چروبرو به هر کس که داوطلب ورود به جهنم بود اجازه‌ی ورود می‌داد، اما به هیچ کس اجازه‌ی خروج نمی‌داد.

شخصیت نمادین دیگری که دانته به توصیف آن می‌پردازد «پیرمرد جزیره‌ی کرت» یا «پادشاه جزیره‌ی کرت» است که دانته بارها از او یاد می‌کند. این پیرمرد قوی‌هیکل که برجسته‌ترین قیافه‌ی نمادین دوزخ دانته است، مظهر کلی بشریت به شمار می‌رود و به یقین دانته این هیولا را از تورات گرفته است:

«در دل این کوهستان پیرمردی ستبر ایستاده که پشت به دمیاط دارد و چنان به روم می‌نگرد که گویی این شهر آینه‌ی اوست. سرش از سیم ناب ساخته شده و بازوان و سینه‌اش از سیم خالص و بقیه‌ی بدنش تا آن‌جا که تن به دو شاخه می‌شود از مفرغ و از آن‌جا به پایین او را از آهن بی‌غش ساخته‌اند به جز کف پای راستش، که از گل پخته است و او بدین پا بیش از آن پای دیگر تکیه می‌کند»[۲۹]

دانته گاهی در دوزخ مکان‌هایی را ذکر می‌کند که کاملاً جنبه‌ی رمزی دارند: «این جویبار شوم هنگام رسیدن به پای دیواره‌های منحوس خاکستری رنگ، مردابی تشکیل می‌دهد که «استیجه» نام دارد»[۳۰]

استیجه: همان «styx» یونان است که در اساطیر یونان، رودخانه‌ای در سرزمین دوزخ است و در دوزخ دانته مردابی است که حد فاصل قسمت اول و دوم از قسمت‌های سه‌گانه‌ی دوزخ است.

دانته در جای دیگر هم‌چنین از مکانی بنام «ماله بولجه» نام می‌برد که از عناصر رمزآلود است:

«... ماله بولجه که سراسر از سنگ ساخته شده و هم‌چون صخره‌هایی، که آن را حلقه‌وار در میان گرفته‌اند، رنگی به سان آهن دارد»[۳۱]

ماله بولجه: این کلمه ساخته‌ی دانته است و مرکب از mala (بد) و Bagia (توبره) است و گودالی است شامل ده ردیف فرورفتگی که تمام آن‌ها شکل مدوری دارند. هر یک از این گودال‌ها به دره‌های ده‌گاه تقسیم می‌شوند و به آن‌ها خورجین گفته می‌شود.

«و او به من گفت: وقتی که اینان از دره‌ی «یهوشافاط» با کالبدهای خود که در آن بالا بر جای نهاده‌اند بدین‌جا باز گردند، همه‌ی این گودال‌ها بسته خواهد شد»[۳۲]

دره‌ی یهوشافاط: در نزدیکی بیت‌المقدس قرار دارد و محلی است که، بنا بر گفته‌ی تورات در روز رستاخیز، محکمه‌ی الهی برای رسیدن به گناهان بشر است. در حقیقت همان صحرای محشر مسلمانان است.[۳۳]

دانته در جای دیگر از حیوان عجیبی بنام جریونه «Gerion» نام می‌برد که ساخته‌ی ذهن اوست و احتمالاً از انجیل گرفته است «این است آن عفریت تیزدم که کوه‌ها را در می‌نوردد و حصارها و جوشن‌ها را می‌شکند و جهان را پریلا می‌کند»[۳۴] در انجیل در وصف این حیوان آمده است: «و دم‌ها چون دم عقرب‌ها با نیش‌ها داشتند و در دُمِ آن‌ها قدرت بود که تا مدت پنج ماه مردم را اذیت نمایند... و از دهانشان آتش و دود بیرون می‌آید»[۳۵]

دانته در کمدی الهی گاهی اصطلاحاتی به کار می‌برد که رازآمیز و کنایی هستند:

«در این جا هم مسلکان با هم در خاک رفته‌اند؛ و گورهای جمله‌ی

ایشان است که کم و بیش در آتش می‌سوزد، بعد از آن‌که به دست راست چرخید»[۳۶]

به دست راست چرخیدن: یکی از رموزی است که هنوز محققان نتوانسته‌اند آن را دریابند. زیرا همیشه در دوزخ برای گذشتن از قسمتی فرعی از هر طبقه به سمت «چپ» می‌چرخند. فقط این یک مورد و مورد دیگر است که به دست راست می‌چرخند.[۳۷]

شیطان اعظم: این هم موجودی است با سه سر، که در طبقه‌ی نهم جهنم است و سرهای سه‌گانه او هر کدام رمز و نماد خاصی دارند.

تأثیرپذیری دانته از دو اثر ایرانی

الف ـ تأثیر دانته از اردا ویراف‌نامه: به احتمال فراوان دانته کتاب ارداویراف‌نامه را دیده است. زیرا مشترکات فراوانی در دو کتاب وجود دارد. ارداویراف‌نامه جهان آخرت را به دوزخ، همیستگان و بهشت، و دانته به دوزخ، برزخ و بهشت تقسیم می‌کند. همیستگان ویراف از قله‌ی کوه «چکاد دانتیک» تا اولین طبقه‌ی بهشت دامن کشیده است و دوزخ دانته یا پیرکانوریو «Purgator» نیز بر روی کوهی قرار گرفته که تا اولین دایره‌ی بهشت کشیده شده است. عمیق‌ترین قسمت دوزخ در ارداویراف‌نامه جایگاه «اهریمن» است و طبقه‌ی نهم دوزخ در کمدی الهی دانته نیز جایگاه «شیطان اعظم» است که شهوت‌پرستان، خسیسان، زندیقان و جادوگران در آن قرار دارند.

دانته در سرود ۲۸ بهشت، نور پرفروغی را می‌بیند که از درخشندگی آن نمی‌تواند دیدگان خود را باز کند و ویراف در فصل ۱۰۱ می‌گوید: «من نور دیدم، ولی جسمی نمی‌دیدم.»

ب: تأثیرپذیری دانته از سنایی غزنوی: سنایی در آغاز سیر و سفر روحانی خود در وادی حیرت دچار سرگشتگی می‌شود و به مدد رهبر خود ـ عقل ـ از آن وادی پربلا می‌گذرد. و دانته نیز به مساعدت نماد عقل (ویرژیل) دشواری‌های هولناک را طی می‌کند.

نیکلسون درباره‌ی تأثیر دانته از سنایی می‌نویسد: «نمی‌توان سیرالعباد الی المعاد را خواند و کمدی الهی به‌ویژه سفر دوزخ را به‌یاد نیاورد. هم‌سویی اندیشه، سبک و ساخت، تصادفی نیست. جزئیاتی در آن کنجکاوی برانگیز است که نشان دهنده‌ی سرچشمه‌ای یگانه و استوار کننده است. این اندیشه که اکنون دستی بالا دارد و پیرو آن دانته با ابزارهایی و از رهگذرهایی از جستارهای مانده در روایت‌ها و سنت‌های مسلمانان بهره‌ای گسترده گرفته است.»[۳۸]

علی‌رغم وجود شواهد فراوان بر تأثیرپذیری کمدی الهی از دو کتاب پارسی دیگر، اغلب محققان غربی منکر این واقعیت‌اند. البته جانبداری آنان متعصبانه و دور از روح تحقیق است، وگرنه تقلید دانته از دو کتاب ایرانی به هیچ روی از ارزش کتابش نمی‌کاهد.

پانوشت‌ها

۱. ارداویراف‌نامه، ترجمه‌ی دکتر رحیم عفیفی، تهران، انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۷۲، ص ۳.
۲. ایران در زمان ساسانیان، آرتور کریستین سن، ترجمه‌ی غلامرضا رشید یاسمی، تهران، دنیای کتاب ۱۳۶۸، ص ۹۳.
۳. ارداویراف‌نامه، ترجمه‌ی ژاله آموزگار، تهران، انتشارات معین، ۱۳۷۲، ص ۱۵.
۴. همان کتاب، ص ۱۹.
۵. اردا ویراف‌نامه، دکتر رحیم عفیفی، ص ۷.
۶. تاریخ ادبیات فارسی، یوگنی برتلس، ترجمه‌ی سیروس ایزدی، هیرمند، ۱۳۷۴، ص ۲۱۴.
۷. همان کتاب، ص ۲۱۶.
۸. کمدی الهی، دانته آلیگیری، ترجمه‌ی شجاع‌الدین شفا، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷، ج ۱، ص ۲۹.
۹. ارداویراف‌نامه، ژینیو، ص ۴۸.
۱۰. ارداویراف‌نامه، دکتر رحیم عفیفی، ص ۲۶، حواشی.
۱۱. روابط حکمت اشراقیه و فلسفه ایران باستان، هانری کربن، ترجمه‌ی احمد فردید، انجمن فلسفه ایران، ص ۵۸.
۱۲. مزدیسنا و ادب فارسی، محمد معین، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۳، ج ۱، ص ۴۱۵، به نقل از یشتها.
۱۳. اردا ویراف‌نامه، ژینیو، ص ۵۴.
۱۴. دیانت زردشتی، پرفسور کای بار، ترجمه فریدون وهمن، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸، ص ۱۴۸.
۱۵. فرهنگ نام‌های شاهنامه، منصور رستگار فسایی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۷۹، ج ۲، ص ۸۹۱.
۱۶. همان کتاب، ج ۱، ص ۳۰۱.
۱۷. اردا ویراف‌نامه، دکتر رحیم عفیفی، حواشی، ص ۳۶.
۱۸. سیرالعباد الی المعاد، سنایی غزنوی، تصحیح مریم السادات رنجبر، اصفهان، مانی، ۱۳۷۸، ص ۲۲.
۱۹. همان کتاب، ص ۲۳.
۲۰. همان کتاب، ص ۵۲.
۲۱. برهان قاطع، محمد حسین بن خلف تبریزی، به اهتمام دکتر محمد معین، امیرکبیر، ۱۳۵۷، ذیل واژه‌ی جم.
۲۲. سیرالعبادالی المعاد، ص ۲۶.
۲۳. همان کتاب، ص ۳۲.
۲۴. کمدی الهی، ج ۱، ص ۸۷.
۲۵. همان کتاب، ص ۹۱.
۲۶. همان کتاب، ص ۱۸۸.
۲۷. همان کتاب، ص ۲۲۴.
۲۸. همان کتاب، ص ۱۵۶.
۲۹. همان کتاب، ص ۲۵۷.
۳۰. همان کتاب، ص ۱۸۰.
۳۱. همان کتاب، ص ۳۱۵.
۳۲. همان کتاب، ص ۲۱۵.
۳۳. تورات، کتاب یوئیل نبی، باب سوم، به نقل از حواشی کمدی الهی.
۳۴. کمدی الهی، ج ۱، ص ۳۰۱.
۳۵. انجیل شریف، یوحنا، باب نهم، ص ۲۷۸.
۳۶. کمدی الهی، ج ۱، ص ۲۱۱.
۳۷. کمدی الهی، ج ۱، سرود هفدهم.
۳۸. تاریخ ادبیات فارسی، برتلس.

زیبایی شناسی نثر جهانگشای جوینی

ویژگی های ادبی و تصویرپردازی های نثر شاعرانه

❖ **سید علی قاسم‌زاده**

وی کارشناس ارشد دانشگاه تربیت‌مدرس و عضو گروه آموزشی زبان و ادبیّات فارسی اسلام‌شهر و پژوهشگر در مباحث ادبی است. برخی از مقالات نویسنده عبارت‌اند از روان‌شناسی رنگ‌ها، رنگ و زمینه‌های نمادین آن در اشعار معاصر، آسیب‌شناسی تربیت‌دینی از دیدگاه ملامتیه و چند مقاله‌ی دیگر.

کلیدواژه‌ها:

ویژگی‌های ادبی، تصویرپردازی‌های شاعرانه، نثر جهانگشا.

چکیده

قرن ششم و هفتم هجری را باید دوران تعالی نثرنویسی فارسی دانست؛ دوره‌ای که در آن نثر فارسی به پیروی از شعر، به سوی زیباتر شدن گام برداشت و رویکرد گسترده‌ای برای آرایش‌های کلامی در نثر فارسی ایجاد شد. این گرایش عظیم، حتی نویسندگان کتب تاریخی را نیز تحت‌تأثیر قرار داد. بر این اساس کتاب‌های تاریخی بسیاری در ایران به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند؛ که به جای تکیه بر اصل رسایی معنی بر صورت‌آرایی و تصویرآفرینی تکیه دارند. لذا از اهمیت زبانی و ادبی والایی برخوردارند. تاریخ جهانگشای عطاملک جوینی از آن دسته است. نویسنده در این مقاله می‌کوشد، با نگاهی دوباره و دیگرگونه به متن جهانگشا، عوامل اصلی ادبی‌ساز و ایماژهای شاعرانه‌ی آن را ـ که از عوامل حقیقی گرایش نثرهای فنی به سوی شعر است ـ به شکل جامع‌تری تفسیر نماید. با هم تلخیص مقاله را می‌خوانیم.

«جهانگشا» نمونه‌ی بارز نثر ادبی، فنی و گاه متکلّفانه‌ی گذشتگان و درواقع ادامه‌ی نثر فنی قرن ششم فارسی است. «نثر فنی در یک کلام نثری است که می‌خواهد تشبّه به شعر کند و بدین‌لحاظ هم از نظر زبان، هم از نظر تفکّر و هم از نظر مختصّات ادبی دیگر نمی‌توان دقیقاً آن را نثر دانست، که هدف آن تفهیم و تفاهم و انتقال پیام به صورت مستقیم است، بلکه نثری است شعروار که مخیّل است و زبان تصویری دارد و سرشار از صنایع ادبی است.» (شمیسا، ۱۳۷۹، ص ۷۶) به همین دلیل تمام ویژگی‌های نثر فنی چون: موازنه، سجع و تجنیس، اشتقاق، مراعات نظیر، تلمیح و استدلال به آیات و احادیث، استشهاد به ابیات عربی و فارسی و... در آن به وفور یافت می‌شود.

نشانه‌های ادبی نثر جهانگشا:

۱ـ **اطناب:** آرایش‌های کلامی و تصویرسازی‌های ادبی و گاه تفنّنی، در کنار

داستان‌سرایی‌های جوینی، جهانگشا را مبتنی بر اطناب کرده است و این از عمده‌ترین عوامل بریدگی و گسست توالی معانی در کتاب‌های فنّی و مصنوع از جمله جهانگشاست. الزام جوینی به آوردن مترادفات، تشبیهات ادبی و اتّخاذ روش درازگویی و گاه حاشیه‌پردازی در هنگام نقل وقایع، از جمله نشانه‌های اطناب سخنان اوست. اگرچه جمله‌هایی از کتاب ـ چون سخن درویش نیشابوری در حکایت حمله‌ی مغولان: «آمدند و کشتند و کندند و سوختند و بردند و رفتند.» ـ گاه نمونه‌ی کامل ایجاز در ادب فارسی به‌شمار می‌روند، امّا در کل و در محور عمودی، این کتاب به دلیل استفاده از آرایه‌های لفظی و ایماژهای شاعرانه، بر بلندنویسی استوار است.

۲ـ سجع و تضمین المزدوج (اعنات القرینه): از برجسته‌ترین صنایع کلامی جوینی استفاده‌ی فراوان او از سجع است، که گاه با اعنات و موازنه در نثر همراه می‌شود و بر زیبایی آن می‌افزاید. با این‌که نثر جوینی در همه جای کتاب یکدست نیست، امّا کم‌تر صفحه‌ای از صفحات جهانگشا را می‌توان دید که خالی از این صنعت باشد؛ صنعتی که بیش‌ترین بار صوری را در آهنگین نمودن نثر فنّی برعهده دارد. چرا که این از ویژگی نثر فنّی است که می‌کوشد خود را به مرز شعر نزدیک کند و سجع همان قافیه در نثر است. از سوی دیگر روشن است در دورانی که علمای بلاغت کاربرد سجع را از محسنات هر کلام منثور و از دلایل رونق آن می‌دانند؛ گرایش نویسندگان به استفاده از آن تا چه اندازه خواهد بود. (خطیبی، ۱۳۷۵، ص ۱۷۶) اکنون به نمونه‌ای از کاربرد سجع در جهانگشا اشاره می‌کنیم:

ـ و الب غازی به خدمت سلطان آمده و خاک بارگاه به تقبیل شفاء مُجدّر شد و پیشانی او به سجده‌ی شکر مُعفّر.

(جوینی، جلد ۲، ص ۵۴)

ـ و با احتیاج اموال و مواشی مستظهر گشتند و هرچند از آن نهب و تاراج از سلطان متحاشی و مستشعر بودند.

(همان، ج۲، ص ۵۶)

۳ـ جناس: این صنعت ادبی نیز پابه‌پای صنعت سجع در کلام جوینی، نقش به‌سزایی در آرایش‌های کلامی دارد. از جمله:

الف) جناس تام و جناس مرکب

ـ طرب اوتار را بر طلب اوتار ترجیع نهاده، کمیت عتیق بر کمیت عتیق اختیار کرده.

(همان، ج۲، ص ۱۸۷)

اوتار اولی معنی: آلات موسیقی و دومی به معنی: کین‌خواهی، و کمیت عتیق اولی به معنی: شراب کهنه و دیگری به معنی: اسب سرخ‌رنگ اصیل و نجیب، به‌کار رفته است.

ـ دور از خوشیِ معموری دور شد، قصور بعد از سرکشی در پای قصور افتاد.

(همان، ج۱، ص ۱۴۰)

دور جمع دار به معنی خانه هاست که با دور به معنی فاصله بسیار و قصور به معنی کاخ‌ها با واژه قصور به معنی نقصان و خرابی جناس تام ساخته است.

ب) جناس ناقص

ـ سلطان شهاب‌الدین بر انتقام باز عزم خروج را ساز می‌کرد.

(همان، ج۲، ص ۵۴)

ـ غنی تمام و عیبی بنام باشد که باقی را به فانی معاوضه زنند.

(همان، ج۱، ص ۵۵)

ج) جناس مضارع و لاحق

ـ رعایت جانب حزم را عزیمت جزم کرد.

(همان، ج ۲، ص ۵۴)

ـ اصحاب فیل چون دانستند از حرب و بأس، یأس حاصل خواهد بود. ... فرار را بر قرار اختیار نمود.

(همان، ج۲، ص ۵۵)

د) جناس خط

ـ رعیت را رغبت بر مقابلت خوارزمشایان بیش‌تر شد.

(همان، ج۲، ص ۵۱)

هـ) جناس مقلوب

ـ وفود نجاح قلب و جناح او را تلقی واجب می‌داشت.

(همان، ج۲، ص ۹۵)

و) جناس زاید، مطرف و مزید

ـ عزیمت بدان طرف مستخلص گرداند و دیار آن را از جور و ظلم ظلمه‌ی ختائی مصفی.

(همان، ج۲، ص ۷۴)

ـ او را به جان امان فرمود به قرار آن‌که از اترار تحویل کند و با خیل و خیول...

(همان، ج۲، ص ۸۱)

ز) جناس اشتقاق (ریشه) و شبه‌اشتقاق:

ـ هر مستدفیی، مستوفیی و هر مسرفی مشرفی...

(همان، ج۱، ص ۴)

ـ هر رادی مردودی و هر داهی ای قرین داهیه‌ای و هر محدثی رهین حادثه‌ای و هر عاقلی اسیر عاقله‌ای...

(همان، ج۱، ص۵)

۴ـ مراعات نظیر: این صنعت در راستای مقاصد ادبی نثر فنّی ـ که به دنبال

ایجاد هارمونی کلامی از سیلاب واژگان مسجع و متجانس بهره می‌گیرد. نقش بارزی داراست؛ به گونه‌ای که گاه استفاده‌ی پی‌درپی از کلمات متناظر در جمله‌ها و عبارت‌ها رشته‌ی سخن نویسنده را قطع می‌کند و پیوند معنایی را در ذهن خواننده می‌گسلاند. به طور کلّی از آن‌جا که نویسندگان متون فنّی و مصنوع در کمال آگاهی برای آرایش کلام خویش دست به گزینش واژگانی می‌زنند، خواه و ناخواه در دایره‌ی تداعی‌ها و گرداب آن گرفتار می‌شوند، به گونه‌ای که گاه ربط بین واژه‌ی اوّل با آخر جز از طریق واسطه معلوم نمی‌گردد. به نمونه‌ای از کاربرد این صنعت در جهانگشا اشاره می‌کنیم:

ـ شاه سواران را مجال نماند که اسبان را در میدان جولان آرند؛ هرچند پیلان در انداختند؛ مغولان رخ نتافتند؛ ملک به زخم تیر فرزین بند ایشان که در بند فیل بود، بگشادند و صف پیاده را برهم ریختند.

(همان، ج۱، ص ۹۳)

۵ـ اقتباس از آیات، احادیث، درج و تضمین امثال و اشعار فارسی و عربی: کم‌تر صفحه‌ای از کتاب جهانگشا را می‌توان دید که خالی از این ویژگی باشد. ویژگی‌ای که هدف آن پرورش معنی، تکمیل سخن، تأکید و تأیید آن و برانگیختن توجّه مخاطبان است. شدّت و گستره‌ی استفاده از این ویژگی در توصیف‌ها و روایت‌های نثر جهانگشا به حدّی است که گاه بوی لفاظی و فضل‌فروشی می‌دهد: کسی که بدین موضع قماشی آورد زیره است که به کرمان تحفه می‌آرد و آب عمان را نوباوه...

(همان، ج۱، ص ۱۶)

ـ هرچه در آینه جوان بیند
پیر در خشت خام آن بیند

(همان، ج۲، ص ۸۰)

ـ به حکم حدیث صحیح «من قُتل دون نفسه و ماله فهو شهید»[1] رخصت محاربت فرمود.

(ج۲، ص ۵۵)

همانگونه که مشاهده می‌شود درج امثال و اشعار عربی و فارسی اغلب برای تکمیل معناست، به‌نحوی که نبود یا حذف آن در معنای جملات و رساندن پیام نویسنده خلل ایجاد می‌کند و این از دشوارترین نوع استفاده از این صنعت است.

۶ـ ایهام و انواع آن، که البته بیش‌ترین بسامد مربوط به ایهام تناسب است:

ـ چون سلطان دانست که آن قوم را در چنین هنگامی اندیشه‌ی لجاج و عناد است نه رأی موافقت و اتحاد... چون مردان بر راه نسا عازم شادیاخ شد.

(همان، ج۲، ص ۱۲۳)

با توجه به واژه‌ی «مردان» نویسنده با واژه‌ی «نسا»، ایهام تناسب ساخته است.

ـ وبر بساط محاربت بازی‌ها در هم شد و شاه‌سواران را مجال نماند که اسبان را در میدان جولان آرند، هرچند پیلان درانداختند مغولان رخ برنتافتند...

(همان، ج۱، ص ۹۳)

نویسنده با توجه به دو معنی «رخ» (ایهام مناسب) ساخته است.

۷ـ تصویرگری‌های هنری یا ایماژهای شاعرانه: از آن‌جا که جهانگشا به نثر فنّی نوشته شده، عناصر تصویرساز (ایماژهای ادبی) در آن به‌وفور یافت می‌شود و باید مهم‌ترین و برجسته‌ترین عامل ادبی‌ساز و هنجار گریز کلام جوینی را در استفاده‌ی هنری و زیبا از آرایه‌های تصویرساز چون تشبیه، تشخیص، استعاره، کنایه و اغراق دانست به عواملی که در برجسته‌سازی (فورگرانیک) نثر جهانگشا از دیگر نثرهای زمان مغولان ـ که رویکرد عظیمی به سوی ساده‌نویسی داشته‌اند[1] ـ بسیار مؤثرند.

در نثر جهانگشا به دلیل همین استفاده شاعرگونه از صنایع ادبی ـ برخلاف نثرهای مرسل ادبی که فقط هنجارگریزی (Deviation of the norm) دارند ـ با قاعده‌افزایی و هنجارفرمایی (Extre regularity)؛ یعنی افزودن هنجارهای شعری به نثر، نیز مواجهیم. درواقع جوینی چونان نقّاشی ماهر می‌کوشد به نقّاشی با واژگان بپردازد. امّا نکته‌ی مهمّی که در عموم نثرهای شعرگونه (نثرهای فنّی) به‌ویژه نثر جوینی کاملاً مشهود است، جایگاه و زمان استفاده از آرایه‌های ادبی است. نویسندگان این گونه متن‌ها اغلب زمانی از صنایع ادبی استفاده می‌کردند که قصد توصیفگری داشته‌اند، بدین گونه که اینان نیز هم‌چون شاعران «موصوف را چنان‌که خود می‌دیدند یا می‌خواستند با لطف تخیل، دقّت تعبیر، باریک‌اندیشی، مبالغه و اغراق شعری بیان می‌کردند و کم‌تر اتّفاق می‌افتاد که موصوف چنان‌که هست وصف شود؛ بلکه به اسلوب شعر، قسمتی از آن‌که بیش‌تر توجّه نویسنده را جلب کرده بود و یا با رشته‌ی معنی تناسب بیش‌تری داشت، وصف شود؛ معانی وصفی به مضامین شعری بدل می‌گشت و با همان کیفیت تعبیر با تمثیلات، استعارات، کنایات و دیگر صنایع بیان می‌شد.»

(خطیبی، همان، ۲۵۳)

نکته‌ی قابل ذکر دیگر کیفیت استفاده از تصاویر ادبی در جهانگشاست. به‌طور کل صور خیال متن جهانگشا از ابتکار و ابداع خاصی برخوردار نیست و اغلب تصویرسازی‌های آن تکراری و کلیشه‌ای و حاصل نگاه و خیال ادیبان فارس و عرب ماقبل اوست که جوینی با تحصیل و مطالعه، با آن‌ها آشنا شده است. تصاویری که اگرچه باعث پویایی نثر او گشته و آن را دل‌نشین کرده است، در کل حاصل تجربه‌های شخصی خود نویسنده نیست و بیش‌تر حاصل وصف‌های آفاقی و برون‌گراست ـ که خاص مراکز درباری، مدّاحی و حماسی و فضای روایی حاکم بر آن است ـ که جوینی با بازسازی و گاه بازآفرینی تصویرها تلاش می‌کند که از آشکاری آن‌ها بکاهد.

با همه این اوصاف، نثر جهانگشا از نمونه‌های هنرمندانه‌ی نثرنویسی فارسی و سرشار از ایماژهای شاعرانه است. اکنون به نمونه‌هایی از این عناصر تصویرساز و انحراف‌های زبانی کتاب جهانگشا اشاره می‌کنیم:

الف) نمونه‌هایی از تشبیه، استعاره و انواع اضافه‌های تشبیهی و استعاری

ـ **وفود درود آفرینش بر نور حدیقه‌ی آفرینش و نور حدقه‌ی اهل بینش خاتم انبیا محمّد مصطفی باد...** و هم‌چنین برگزیدگان امّت و متّبعان سنّت او از یاران و اهل خاندان که **نجوم آسمان هدایت و رجوم شیطان غوایت‌اند...** و آثار معدلتی که خلایق به تازگی به واسطه‌ی آن **چون طفلان کلاً و اشجار به خاصیّت گریه‌ی ابر بهاری** خنده‌زنان شوند، انتعاشی گرفتند و به وسیلت آن بار دیگر ارتیاشی یافتند امتثال فرمان ربّانی را که «انظروا الی آثار رحمة‌الله کیف یحیی الارض بعد موتها» مشاهده افتاد.

(جوینی، ج۱، ص۲)

در این مثال به روشنی مشاهده می‌شود که اضافه‌های تشبیهی چون: «وفود درود آفرینش، نور حدیقه‌ی آفرینش، نور حدقه‌ی اهل بینش ـ که این دو اضافه‌ی آخر درواقع مشبّه‌به خاتم‌انبیاست ـ نجوم آسمان هدایت، رجوم شیطان غوایت و طفلان کلاً و اشجار»، تا اضافه‌ی استعاری «گریه‌ی ابر بهاری» در کنار تشبیه خلایق به شاخه‌های تازه روییده‌ی درختان همه و همه نشانه‌های برجسته‌ی نثر جوینی و جنبه‌های ادبیّت کلام اوست.

ـ تا روز سیم که **مشعله‌ی زبانه‌ی خرشید** از میان ظلمت دخان شب قیری بالا گرفت و شب سیاه در کنج انزوا رفت، چندان مرد از مغول و حشری مجتمع شده بودند که **عدد آن‌ها از ریگ بیابان و قطار باران** فزون بود.

(همان، ج۱، ص ۹۲)

ـ روز دیگر که **عقاب جمشید افلاک** را سر از عقاب خاک افراخته شد و پیکر آتشین‌خور بر طبق آسمان افروخته گشت خلایق را که از زیر شمشیر جسته بودند شمار کردند.

(همان، ج۱، ص ۹۵)

در شواهد فوق نیز استعاره‌هایی چون «شاه سیارگان» و «عقاب جمشید افلاک» ـ که هر دو استعاره از خورشیدند ـ و «علم» ـ که استعاره از پرتو خورشید است ـ و اضافه استعاری چون «پیکر آتشین‌خور» در کنار تشبیه اغراق‌آمیز کثرت افراد مغولی به «ریگ بیابان و قطار باران» و اضافه‌های تشبیهی چون «مشعله‌ی زبانه‌ی خورشید و شب قیری» تصاویر شاعرانه‌ای ایجاد کرده و نثر او را به مرز شعر نزدیک کرده‌اند.

ب) کنایه

ـ یکی از آن جماعت تیری غرق کرد.

(همان، ج۱، ص ۸۹)

تیر غرق کردن: کنایه از کشیدن کمان به غایت و پرتاب تیر از کمان به شدت.

ـ مغولان دندان انتقام تیز کرده و دهان حرص گشاده که «بار دیگر دستی بزنیم و کامی برانیم و خلایق را حطب تنور بلا سازیم...»

(همان، ج۱، ص ۹۰)

دندان انتقام تیز کردن: کنایه از قصد انتقام‌گیری داشتن و دستی‌زدن کنایه از حمله بردن.

ـ صاحب اترار چون دید و دانست که بغاث‌الطیور با مخالب صقور تپانچه زدن محال است چاره‌ی کار در بیچارگی دید، با شمشیر و کرباسی میان أمل و یأسی بیرون آمد و روی بر زمین بارگاه نهاد.

(همان، ج۲، ص ۸۰)

با شمشیر و کرباس بیرون آمدن، کنایه از تماماً تسلیم فرمان و اراده کسی شدن.

ج) اغراق

از آن‌جا که جهانگشا در توصیف حملات مغولان و جهانگشایی چنگیزخان و اخلاف او نوشته شده و نوعی فضای حماسی‌ای بر آن حاکم است، سرشار از این آرایه تصویرساز است، که به نمونه‌های زیر اکتفا می‌کنیم:

ـ تیراندازانی که به زخم تیر، باز را از مقعر فلک اثیر بازگردانند و ماهی را به گزارد سنان نیزه در شبان تیره از قعر دریا بیرون اندازند.

(جوینی، ج۱، ص ۶۳)

ـ و چون مردان بر راه نسا عازم شادیاخ شد، تا به استو رسید، با لشکر تاتار دوچار زد و با عدد قلیل ساعتی طویل با آن قوم محاربت نمود و به حمله‌های متواتر متعاقب، که اگر در آن حالت پور زال بودی جز راه گریز نسپردی، مقاومت کرد، تا به وقتی که روزگار چادر قیری پوشید: سپهبد عنان اژدها را سپرد/ به گرد از جهان روشنایی ببرد.

(همان، ج۲، ص ۱۳۳)

نتیجه‌گیری

کتاب تاریخ جهانگشا از عمده‌ترین کتاب‌های تاریخی فارسی است که به سبک و سیاق ادبی (به نثر فنّی) نگاشته شده است. از حالت شعرگون و تصویرسازی‌های ادبی آن به خوبی مشهود است که هدف نویسنده‌ی آن، تنها تاریخ‌نویسی نبوده، بلکه قصد اظهار فضل و ادب نیز داشته است. جوینی اگرچه گاه در استفاده از آرایه‌های ادبی افراط کرده است و شیوه‌ی تصویر در تصویر را برگزیده، گاه جنبه‌ی روایی تاریخ، بر نحوه‌ی بیان وی چیره گشته و او را از آراستن کلام خود باز داشته است؛ عاملی که در بسیاری از مواقع باعث عدم یکپارچگی نثر جهانگشا شده است.

به طور کلی کتاب «جهانگشای جوینی» در بسیاری از مواقع از اهداف تاریخی خود فاصله می‌گیرد و به مرز شعر نزدیک می‌شود. علاقه‌ی فراوان جوینی به تصویرسازی‌های ادبی خواننده را با هنجارگریزی‌ها و قاعده‌افزایی‌های بسیاری مواجه می‌سازد، به گونه‌ای که گاه رشته‌ی پیوند میان معنی و صورت به واسطه‌ی ازدحام تصاویر گسسته و خواننده در گرداب تصاویر شاعرانه غرق می‌شود. مطابق این تحقیق، بیش‌ترین کارکرد در ادبی‌شدن نثر جهانگشا بعد از آرایه‌های لفظی چون سجع و جناس ـ که در آهنگین کردن و موزیکال نمودن آن نقش عمده‌ای داشته‌اند ـ مربوط به صنایع تصویرساز چون تشبیه، کنایه و استعاره است.

پی‌نوشت:

۱. حدیثی است به این معنی: «هرکس در راه دفاع از جان و مال کشته شود، شهید می‌شود.»

۲. بعد از حمله مغولان، اولاً به دلایلی چون قطع شدن ارتباط اهل علم با کتب قدیم و گسیخته شدن رابطه استادی و شاگردی و سقوط بغداد ـ که مرکز حکومت اسلامی بود ـ به دست هلاکوخان، از اهمیّت زبان عربی کاسته شد. لذا دیگر کسی به سوی عربی‌نویسی تمایل نشان نمی‌داد. ثانیاً علاقه‌ی مغولان به ساده‌نویسی و مختصرگویی منجر به تمایل نثر فنّی به سوی ساده‌نویسی گشت به گونه‌ای که بعد از مدّتی نثر فنّی از میان رفت. لذا رویکرد عظیمی به سوی ساده‌نویسی ایجاد شده بود. جوینی خود در مقدمه کتاب خود از چنین رویکرد و کشته شدن طبقه فضلا و دبیران به دست مغولان سخن به میان می‌آورد. (نگ: شمیسا، سیک‌شناسی نثر، ۱۳۷۹، ص ۱۷۲)

منابع و مآخذ:

۱. بهار، محمّدتقی، سبک‌شناسی، چاپ نهم، تهران، انتشارات مجید، ۱۳۷۶.

۲. پورنامداریان، تقی، سفر در مه، چاپ اول، تهران، انتشارات زمستان، ۱۳۷۴.

۳. خاتمی، احمد، شرح مشکلات تاریخ جهانگشا، چاپ اول، تهران، انتشارات پایا، ۱۳۷۳.

۱. خطیبی، حسین، فن نثر، چاپ دوم، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۷۵.

۲. جوینی، عطاملک محمّد، جهانگشا، تصحیح علامّه محمّد قزوینی، چاپ دوم، سه جلد، تهران، انتشارات دنیای کتاب، ۱۳۷۸.

۳. شعار، جعفر، گزیده تاریخ جهانگشا، چاپ اول، تهران، انتشارات بنیاد، ۱۳۶۸.

۴. شفیعی کدکنی، محمّدرضا، صور خیال در شعر فارسی، چاپ هفتم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۸.

۵. شمیسا، سیروس، سبک‌شناسی نثر، چاپ چهارم، تهران، انتشارات میترا، ۱۳۷۹.

۶. منشی، نصرالله، کلیله و دمنه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، چاپ چهاردهم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۵.

۷. نسوی، محمّد، نفثة المصدور، تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی، چاپ دوم، تهران، نشر ویراستار، ۱۳۷۰.

۸. نظامی عروضی، چهار مقاله یا مجمع‌النوادر، تصحیح علامّه محمّد قزوینی و شرح دکتر محمّد معین، نشر جامی، چاپ ۱۳۷۵.

روان‌شناسی زبان

رویکردی نو به فعل از دیدگاه

چکیده

هدف از نگارش این مقاله بیان دیدگاه تازه‌ای است که می‌تواند برای تعیین جنبه‌های روان‌شناختی و زبان‌شناختی فعل راهگشا باشد. از جمله، نویسنده «مصدر» را که معمولاً از مقوله‌ی «اسم» به شمار می‌رفته است، در این تحقیق از مقوله‌ی «فعل» دانسته است. از این مقاله‌ی تفصیلی همین بخش (مصدر) را ملاحظه می‌کنید. عمده‌ترین مسائل مقاله عبارتند از:

۱. دکتر میرعمادی فعل را به خودایستا و ناخودایستا تقسیم می‌کند، که فعل خودایستا حالت‌های صرفی را دارد و ناخودایستا مانند مصدرها حالت‌های صرفی را ندارد.

۲. هر فعل مداری دارد و بر گرد این مدار اقمار یا سازه‌هایی برونی یا درونی‌اند.

۳. در دستور سنتی (کلمه، عمل، زمان، شخص و شمار) و در دستورهای زبان‌شناسی (گروه فعلی، گزاره، هسته، سازه‌ها و متمم‌های فعل) از مشخصه‌های تعریف فعل به‌شمار می‌آیند.

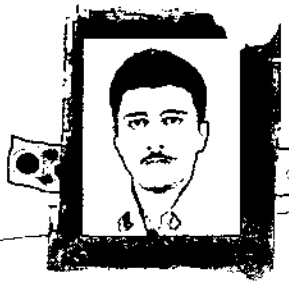
۴. فرآیند درک فعل در ذهن به صورت معانی یا ساخت‌های نحوی است.

۵. از آموزش فعل به طور جداگانه و جدای از جملات خودداری شود.

۶. دکتر خانلری می‌گوید: در زبان مشترک اصلی اقوام هند و اروپایی ظاهراً مصدر وجود نداشته است.

۷. در پس واژه‌ها، دستور زبان مستقل اندیشه، که همان نحو معانی واژه‌ها است، وجود دارد.

به رغم این‌که تعاریفی از «مصدر» شده از جمله این‌که «مصدر» کلمه‌ای است که بر انجام گرفتن کاری یا پذیرفتن حالتی بدون حالت‌های صرفی (زمان، شخص) دلالت می‌کند و نشانه‌ی آن در فارسی باستان «تن» و «دن» و در فارسی امروز «ن» است؛ دکتر خانلری می‌گوید: در زبان مشترک اصلی



❖ علیرضا خواجوی
کارشناس ارشد زبان‌شناسی
و دبیر دبیرستان‌های بجنورد

کلیدواژه‌ها:
مصدر، فعل، اسم، زبان دستوری، جعلی بی‌فعل، عنصر کلیدی، دستور سنتی، روان‌شناسی زبان، زبان‌شناسی، ساخت‌گرایان، سازه، کمتر پذیرفته‌اند

اقوام هند و اروپایی ظاهراً مصدر وجود نداشته است. اصولاً همه‌ی زبان‌ها صیغه‌ی خاصی برای بیان معنی مصدر دارا نیستند و آن‌جا که این صیغه با ساخت وجود دارد، صورت و ساختمان کلمه، حتی در زبان‌های نزدیک و همسایه با هم مطابقت نمی‌کند.

یافت نشدن این صیغه در زبان اصلی هند و اروپایی (که فارسی از شاخه‌های آن است) محصول ویژگی خاص این زبان است که در آن صیغه‌های حاکی از مفهوم عام و کلی کلمه وجود نداشته، بلکه فقط صورت‌های خاص صرفی، حاکی از حالات نحوی کلمه را دارا بوده است. (تاریخ زبان فارسی، خانلری- ج ۲، ص ۱۰۱)

در زبان سغدی نیز، که یکی از زبان‌های ایرانی میانه است و از سلسله‌ی تکامل زبان‌هایی که به فارسی امروز منتهی شده است، جداست، مصدر مختوم به «تن» وجود ندارد. از وجوه مصدری که در این زبان هست، یکی همانند مصدر مرخم فارسی است و مورد استعمال آن درست مثل مصدرهای فارسی دری است که بعد از افعال خواهم، باید و شاید و مانند آن‌ها می‌آید، مثل: «خواهم ساخت»، «توانم رفت» و «باید کاشت.» (تاریخ زبان فارسی- ج ۲، ص ۱۰۳).

«پالمر» و «راسل» نیز مصدرها را در مقوله‌ی فعل‌ها لحاظ کرده‌اند. البته آن‌ها تفاوتی بین فعل و مصدر از نظر پردازش قائل نیستند. درنتیجه هر لفظی که ارجاع به عملی و نیاز به عاملی داشته باشد فعل به‌شمار می‌آید. برخلاف این‌که ما اغلب مصدرها را در مقوله‌ی اسم‌ها قرار می‌دهیم. این‌جا دیدیم که اسم اساساً با مصدر متفاوت است، چرا که مصدرها را باید با سازه‌هایی که فراخوان می‌شود، در نظر گرفت درحالی‌که اسم فاقد سازه‌های همراه است و هم‌چنین «مصدرها» هر چند زمان ندارند ولی برخلاف «اسم»ها عملی در جریان زمان هستند. مثلاً «راه رفتن» امری است که در جریان زمان اتفاق می‌افتد هر چند زمان خاص ندارد.

از طرف دیگر مصدرها یک گزاره‌ی جداگانه، علاوه بر فعل، به جمله می‌افزایند درحالی‌که اسم چنین نیست. به این جمله‌ها توجه کنید که هر یک دو گزاره (مفهوم) دارد:

الف) گریختن از واقعیت چاره‌ی کار نیست.

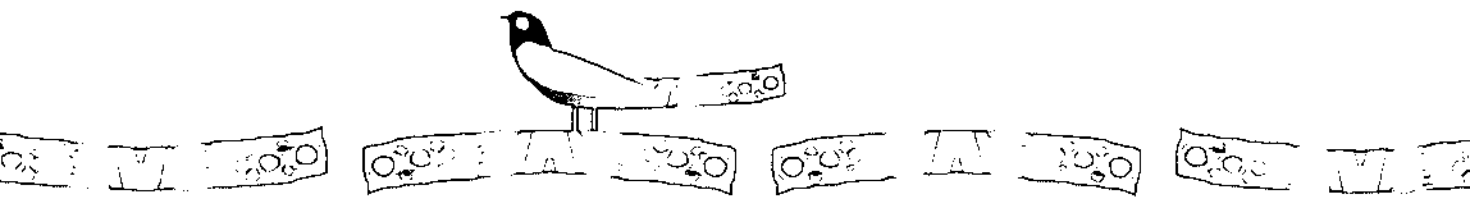
ب) رسیدن به هدف پشتکار می‌خواهد.

ج) دوست داشتن کار مهم‌ترین عامل موفقیت است.

هر چند گاهی «اسم‌ها» نیز مانند «برادر احمد» در جمله‌ی (برادر احمد درس می‌خواند) گزاره‌ی افزوده دارند و به کمک مصدرها یا فعل، گزاره‌ای افزوده؛ یعنی «احمد برادر دارد» یا «برادر داشتن احمد» یک گزاره و «درس می‌خواند» گزاره‌ی دیگر است. بنابراین بهتر است «مصدرها» را، همان‌طور که دکتر میرعمادی در مقوله‌ی فعل‌های ناخودایستا در نظر گرفته‌اند، جزء فعل‌های بی‌زمان لحاظ کنیم تا «اسم‌ها». در این صورت زبان‌آموزان به‌ویژه غیرفارسی زبانان در درک آن با مشکل کم‌تری روبه‌رو می‌شوند.

از نظر روان‌شناسی زبان هم، ذخیره‌ی داده‌ها و فرآیند درک آن‌ها از طریق همین معانی صورت می‌گیرد و این‌که ماهیت این معانی چیست نمی‌توان دقیقاً اظهارنظر کرد، ولی به نظر می‌رسد به صورت جمله باشد؛ یعنی ذهن معانی را به صورت واژه‌ها فراخوان نمی‌کند. در مورد «فعل» هم که ظاهراً یک واژه است باید گفت که عناصر واژگانی به‌ویژه افعال واژگانی در پردازش و درک گفتار تا آن اندازه است که بسیاری از روان‌شناسان زبان مدعی‌اند «فعل» به یک معنی درواقع «کلید جمله» است.

روان‌شناسان زبان مانند «فودر» و «به‌ور» معتقدند وقتی انسان جمله‌ای را می‌شنود به فعل آن توجهی خاص معطوف



می‌دارد. به عنوان مثال به محض شنیدن یک فعل، فرهنگ لغت ذهنمان فهرستی از ساخت‌های ممکن را که با آن فعل مربوط‌اند، همراه می‌کند. مثلاً با فعل «لگد زدن» یا «با پا زدن» چند ساخت به ذهن می‌آید که این خود نشان می‌دهد که فعل در اصل به صورت معانی در ذهن فراخوان می‌شود و سپس این معانی، به احتمال، به صورت جملات یا ساخت‌های نحوی فراخوان می‌شوند. حداقل واژه‌ی فعل به تنهایی پردازش و درک نمی‌شود. از طرفی دیگر باید ببینیم آیا هنگام ارجاع به مصداق یا معنی یک واژه، فقط آن مصداق و معنی واحد به ذهن می‌رسد یا مصداق همراه فراخوان‌های دیگر به ذهن می‌آید؟ به نظر می‌رسد همراه مصداق، دیگر ویژگی‌های آن مصداق یا واژه نیز فراخوان می‌شود. اگر غیر از این بود یعنی هر کلمه‌ای معنای واحدی داشت امکان انتقال از معنای صریح به روابط مشخص، که در لحظه‌ای خاص آشکار می‌شوند، وجود نداشت و تجزیه و تحلیل ارتباط بین معنی و مضمون نامیسر می‌شد.

بنابراین با این دیدگاه به فعل، همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد، مصدرها باید جزو افعال به‌شمار آیند. فقط آن‌ها فاقد زمان هستند، هر چند که «زمان دستوری» امری همگانی نیست، چرا که آن‌ها مانند افعال سازه‌های دیگر را فراخوان می‌کنند و در تعداد ظرفیت (سازه‌ها) با هم متفاوت‌اند؛ مثلاً «آمدن» جدای از شخص عامل نمی‌تواند درک شود، یا «خوردن» جدای از فاعل (عامل) و مفعول (کنش‌پذیر) نمی‌تواند فراخوان شود و بدون آن‌ها معنی ناقص است و درک کامل صورت نمی‌گیرد. با توجه به این که نگارنده تجربه‌ی آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان را دارد، بارها این نکته را مشاهده کرده که زبان‌آموزان مصدر را با فعل اشتباه می‌گرفتند. حتی فارسی‌زبانان نیز تا اول دبیرستان با این مشکل روبه‌رو هستند و گاهی فعل را به خوبی نمی‌توانند تشخیص دهند و متأسفانه معلمان و مربیان با دیدی منفی به این امر می‌نگرند. درحالی که به نظر می‌رسد این مشکل ناشی از دو عامل باشد:

۱ـ در تهیه‌ی مواد آموزشی به همان شیوه‌ی سنتی به فعل پرداخته‌اند و مصدر و فعل را جدا در نظر گرفته‌اند و عموماً مصدر را جزو مقوله‌ی اسم‌ها دانسته‌اند. درنتیجه زبان‌آموز وقتی مصدرها را با اسم‌های دیگر مقایسه می‌کند با سردرگمی و عدم درک روبه‌رو می‌شود. به همین دلیل بیش‌تر ترجیح می‌دهند مصدر را جزو فعل‌ها در نظر بگیرند. ۲ـ رشد ذهنی تا این دوره (اول دبیرستان) در مرحله‌ای است که به‌طور کامل به رشد انتزاعی نرسیده تا این مباحث را به طور کامل درک کند.

نکته‌ی دیگر این که هر چه «فعل‌ها» به سازه‌های کم‌تری نیاز داشته باشند درک آن‌ها نسبتاً راحت است. آزمایش‌ها نیز این امر را ثابت کرده‌اند. مثلاً درک فعل‌های ناگذرا از گذرا راحت‌تر است. ولی این هنوز به صورت یک فرض است، نه نظر قطعی. از طرفی باید گفت با شنیدن سازه‌های دیگر جمله، مثلاً با شنیدن سازه‌ی «نامه را» درک آن مشکل‌تر یا نامشخص‌تر است و همراه آن افعال متعدد به ذهن می‌آید. ولی با شنیدن فعل، درک سازه‌های دیگر مشخص‌تر می‌شود، مثلاً با شنیدن فعل «نوشتن» سازه‌های همراه آن مشخص‌تر فراخوان می‌شود و این به نقش کلیدی فعل در جمله و پردازش آن، که به صورت جمله یا معانی است، تأکید دارد.

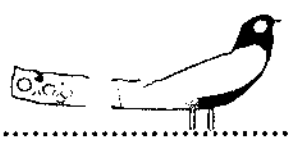
نکته‌ی دیگر این که معنای واژه، حاصل پیوند واژه و اندیشه است و این اندیشه چیزی جز معناهای ذخیره‌شده‌ی ذهنی نیست. معنای فعل هم فقط یک واژه نیست بلکه حاصل آن واژه و اندیشه است و این امر در مراحل رشد زبان‌آموزی کودک نیز دیده می‌شود، که حرکتی از جزء به کل است؛ یعنی از واژه به جمله. هر چند نخستین واژه‌ی کودک از بُعد معنا جمله‌ای کامل است و از این نظر حرکت کودک از کل به جزء است، به طوری که از یک هم‌بافته‌ی فکری معنادار شروع می‌کند و سپس بر معنی تک‌تک واژه‌ها تسلط می‌یابد. ولی از نظر ساختاری ظاهراً از واژه به جمله حرکت می‌کند که این نشان می‌دهد در پس واژه‌ها، دستور زبان مستقل اندیشه که همان نحو معانی واژه‌ها است، وجود دارد و اساساً فرایند رشد زبان، گذر از معنا به آواست. این امر نیز پردازش و درک فعل را که به شکل معانی است، تأیید می‌کند.

نکته‌ی پایانی مربوط به جمله‌های بی‌فعل است. برای نمونه ما جمله‌هایی را، که ظاهراً فعل روساختی ندارند، به صورت یک کنش و عمل درک می‌کنیم. مثلاً «صبح به‌خیر» و «خداحافظ». این درک کنش، بیانگر درک فعل در ذهن به صورت معانی یا ساخت‌های نحوی است.

پس باید ارائه‌ی تعریف و توصیف فعل نیز چنان باشد که زبان‌آموزان با نحوه‌ی

پردازش و درک فعل آشنا شوند تا درک کامل‌تری از فعل داشته باشند. متأسفانه اغلب زبان‌آموزان، صرفاً با آن تعریف‌های روساختی آشنا هستند. درنتیجه بخشی از ناتوانی آنان در تشخیص فعل به عدم درک درست آن‌ها از فعل مربوط می‌شود. **بنابراین باید از آموزش فعل به‌طور جداگانه و جدای از جملات خودداری شود و آن را همراه جملات متعدد، به فارسی رایج امروز آموزش دهیم.** ضمناً برای آموزش فعل در مراحل اولیه می‌توان از بافت کلاس استفاده کرد. مثلاً با برداشتن کتاب از روی میز، یا انجام دادن کاری، فعل را به زبان‌آموزان آموزش داد و سپس آن عمل (کنش) را برای آنان، همراه با نوشتن، تجزیه و تحلیل کرد که همان تجزیه‌ی فعل (کنش) به سازه‌های آن است. در این صورت زبان‌آموز درک خواهد کرد که «فعل» تنها یک واژه نیست، بلکه عنصر کلیدی جمله است که سازه‌هایی همراه خود دارد و سپس می‌توان سازه‌های همراه آن را توضیح داد. البته در ارائه‌ی این امر هرکس می‌تواند از شگردهای خاص خود استفاده کند.

در پایان امیدوارم این مختصر، گامی در جهت پیشبرد زبان فارسی باشد. هر چند نارسایی‌های فراوانی به همراه دارد و نقد و بررسی آن از سوی خوانندگان عزیز موجب امتنان و خرسندی است.



منابع و مآخذ

۱. ابومحبوب، احمد، ساخت زبان فارسی، نشر میترا، تهران، ۱۳۷۵.

۲. احمدی گیوی، حسن، دستور تاریخی فعل، نشر قطره، تهران، ۱۳۸۰.

۳. اچسون جین، روان‌شناسی زبان (ترجمه‌ی حاجتی عبدالخلیل)، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴.

۴. انوری و احمدی گیوی، دستور زبان فارسی (ج ۲)، انتشارات فاطمی، تهران، ۱۳۸۰.

۵. آلتون ویلیام، پ، فلسفه زبان (ترجمه جهانگیری نادر)، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۰.

۶. باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستور زبان فارسی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۸.

۷. برتراند، راسل- تحلیل ذهن، مترجم بزرگمهر منوچهر، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۴۸.

۸. پالمر فرانک، ر، نگاهی تازه به معنی‌شناسی، ترجمه‌ی صفوی کوروش، انتشارات کتاب ماد، تهران، ۱۳۷۴.

۹. خروشی، امیر، بررسی ویژگی‌های دستوری در زبان فارسی (پایان‌نامه کارشناسی ارشد)، دانشگاه فردوسی، مشهد.

۱۰. خواجوی علیرضا، تحلیل پاره‌ای از مشکلات آموزش زبان بر پایه نظریه‌های معناشناسی، مرجعی وانگاره‌ای (پایان‌نامه کارشناسی ارشد)، دانشگاه فردوسی، مشهد ۱۳۸۳.

۱۱. غلامعلی‌زاده، خسرو، قائمی، ناهید (مترجمان)، دستور نوین زبان انگلیسی تحلیل بر پایه‌ی نظریه گشتاری، انتشارات احیاء کتاب، تهران، ۱۳۷۳.

۱۲. لوریا، الکساندر، زبان و شناخت (ترجمه‌ی قاسم‌زاده، حبیب‌الله)، انتشارات انزلی، ارومیه.

۱۳. لاچینی، کوروش، دستور گشتاری و استدلال‌های زبان‌شناختی، ناشر رهنما، تهران، ۱۳۷۴.

۱۴. ماهوتیان، شهرزاد، دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی (ترجمه‌ی سمایی مهدی)، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۸.

۱۵. مزرجی، حسین رحیم، بررسی ویژگی‌های نحوی و معنایی فعل در فارسی امروز (پایان‌نامه)، دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۷۹.

۱۶. محتشمی، بهمن، دستور کامل زبان فارسی، انتشارات اشراقی، ۱۳۷۰.

۱۷. مرزبان‌راد، علی، دستور سودمند، نشر قومس، تهران، ۱۳۷۴.

۱۸. مشکوةالدینی، مهدی، دستور زبان فارسی بر پایه نظریه‌ی گشتاری، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۷۴.

۱۹. معین، محمد، فرهنگ معین، انتشارات امیرکبیر، تهران.

۲۰. میرعمادی، سیدعلی، نحو زبان فارسی بر پایه حاکمیت و مرجع گزینی، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۷۶.

۲۱. ناتل خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، ج ۲، نشر سیمرغ، ۱۳۷۴.

۲۲. ناتل خانلری، پرویز، دستور زبان فارسی، انتشارات توس، تهران، ۱۳۷۷.

۲۳. نقوی، حسین، مقابله زمان‌ها و بررسی برخی نتایج کاربردی و نظری آن (پایان‌نامه)، دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۳.

۲۴. وحیدیان کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا، دستور زبان فارسی، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۰.

۲۵. ویگوتسکی لئو سیمونوویچ، زبان و تفکر، (ترجمه‌ی عزیزدفتری، بهروز)، انتشارات نیما، تبریز، ۱۳۶۷.

۲۶. یوستوس، هارت، ناک، وینگنشتاین، ترجمه‌ی بزرگمهر، منوچهر، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۵۱.

خلعت و خلعت بخشی

نگاهی به خلعت و خلعت‌بخشی در تاریخ

❖ جهان‌دوست سبزعلی پور
نویسنده(۱۳۵۲ـ شاهرود خلخال)
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و هم‌اکنون رئیس کتابخانه عمومی سهند تبریز است و با مطبوعات کشور همکاری دارد. مقالاتی از وی در مجلات کشوری به چاپ رسیده است.

کلیدواژه‌ها:
خلعت، خلعت‌بخشی، تاریخ بیهقی، نثار، صاحب‌نثار، انواع خلعت

چکیده

مقاله‌ی حاضر سعی دارد با استفاده از محتوای تاریخ بیهقی به کم و کیف «خلعت» و «خلعت بخشی»، که رسمی درباری بوده است، بپردازد. بقایایی از این رسم هنوز هم در مناطقی از کشور و نواحی هم‌جوار رواج دارد. گزیده‌ای از مقاله را می‌خوانیم.

آن‌چه در این مقاله تحت عنوان خلعت ذکر می‌شود جدا از هدایا و انعامی بوده است که در مناسبت‌های مختلف سال به افراد مختلف اعطا می‌شده، خواه هدایایی که یک امیر و حاکم محلّی برای سلطان می‌فرستاده یا هدایای جشن‌های مختلف، از جمله نوروز، مهرگان و جشن سده و یا هدایایی که شخص امیر به افراد می‌بخشیده است.

رسم «نثار» و دادن «هدیه» و «انعام» در تاریخ بیهقی بسیار به چشم می‌خورد. در عین حال «هدیه»، «نثار» و «انعام» با «خلعت» یکی نبوده‌اند. «خلعت» مخصوص یک شغل یا مقام بوده و هرکس بدان نایل می‌شده، خلعت آن مقام را به او اعطا می‌کردند. اما «نثار» و «هدیه» به شغل و مقام ربطی نداشته، گرچه افراد مختلف هنگام انتصاب به شغلی، علاوه بر خلعت آن شغل، هدایایی هم از طرف مردم یا امیر دریافت می‌کردند.

معانی لغوی و اصطلاحی خلعت

«جامه‌ی دوخته که بزرگی به کسی بخشد ج. خلع».

(معین، ۱۳۷۵، ذیل خلعت)

«به کسر اول جامه‌ای از تن کنده به کسی دادن و در عرف جامه‌ای که ملوک و امرا مر کسی را دهند و کم از سه پارچه نباشد، دستار و جامه و کمربند. خلعت به کسر اول در تداول فارسی‌زبانان به فتح اوّل تلفظ می‌شود، تشریف.»

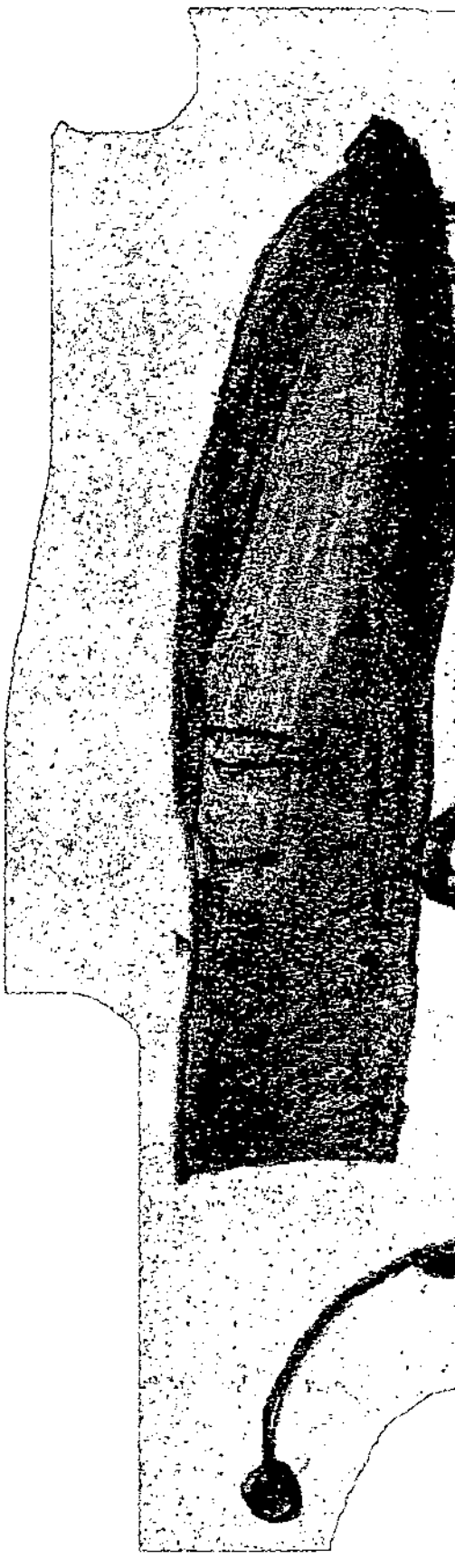
(دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل خلعت)

«سائل از بخشش نو گشت شریک اشراف
زایر از خلعت نو گشت ردیف بزاز»

(فرخی، ۱۳۷۳، ص ۱۵۶)

در گنجینه‌ی «بیهقی» به موارد زیادی از «خلعت» و «خلعت‌پوشی» برمی‌خوریم که جمع‌آوری همه‌ی آن موارد و شواهد، بیانگر یک نظر تازه در خصوص این آداب و رسوم است.

صابی در «رسوم دارالخلافه» درباره‌ی خلعت‌هایی که درگاه خلفا به افراد می‌داده‌اند



می‌نویسد:

«خلعت‌هایی که در مورد سپاهیان و رزم‌جویان مرسوم است، این‌هاست: عمامه‌ی سیاه یکرنگ و جامه‌ی سیاه یکرنگ که فروسوی دارای آستر است و جامه‌ی یکرنگ دیگری که گریبان ندارد و خز شوشتری سرخ‌رنگ و جامه‌ی ابریشمین (=وشی) و ملحم یا مصمت (= یکرنگ) و قبای دبیقی و شمشیری سرخ برای آویختن بابندی از سیم سپید که در قسمت قایمه مثل تبرزین است و بر نیام آن فلک قرار دارد و بر حمایل آن نیز هم‌چنین.»

(صابی، ۱۳۴۶، ص ۷۱)

«خلعت» در قدیم مصادیق گسترده داشته و حتی شامل غلام، برده، فیل، پول نقد، علم، طبل، و جز آن‌ها بوده است.

دکتر حسن انوری در اصطلاحات دیوانی دوره‌ی غزنوی و سلجوقی ذیل «خلعت» چنین آورده است: «در عهد عباسیان خلعت‌ها در کارگاه‌هایی که بیت‌الطراز نامیده می‌شد، تهیه می‌شد و خلفای عباسی به سلاطین و امرای بزرگ کشورهای اسلامی نیز خلعت می‌فرستاده‌اند. خلعت خلیفه عبارت بوده است از طوق و کمر و یاره و تاج، جامه‌های دوخته، و عمامه و شمشیر...»

سال ۴۲۲ که احمد حسن میمندی وزارت می‌یابد، خلعت می‌پوشد، که عبارت بوده است از: قبای سقلاطون بغدادی، عمامه، قصب بزرگ، طرازی سخت باریک، زنجیره‌ی بزرگ و کمری از هزار مثقال در نشانده. پس از مرگ احمد حسن به سال ۴۲۴ سلطان مسعود احمد عبدالصمد را از خوارزم فرامی‌خواند و وزارت را به وی می‌دهد. احمد خلعتی که می‌پوشد کمری هزارگانی با آن بوده است.»

(انوری، ۱۳۷۳، ص ۱۲۳)

انواع خلعت

خلعت امارت: خلعتی که برای امیر از دارالخلافه بغداد فرستاده می‌شده است:

«رسول صندوق‌های خلعت بخواست پیش آورند. هفت فرجی برآوردند، یکی از آن دیبای سیاه و دیگر از هر جنس و جامه‌های بغدادی مرتفع. امیر بوسه بر آن داد و دو رکعت نماز بکرد و به تخت آمد و تاج مرصع به جواهر و طوق و یاره مرصع همه پیش آوردند و ببوسیدند... و عمامه بسته خادم پیش برد.»

(بیهقی، ۱۲۳۴، ص ۴۷۲)

خلعت حاجب: «خلعتی سخت فاخر و بزرگ راست کرده بودند حاجب بزرگ را از کوس و علامت‌های فراخ و منجوق و غلامان و بدره‌های درم و جامه‌های نابریده و دیگر چیزها...»

(همان، ص ۱۹۶)

«امیر فرمود تا حاجب بزرگ بلکاتگین را به جامه‌خانه بردند و خلعت پوشانیدند... قبای سیاه و کلاه دو شاخ و کمر زر.»

(همان، ص ۱۹۷)

خلعت رسول: «نماز دیگر، آن روز صلتی از آن وی رسولدار ببرد: دویست هزار درم و اسبی با ستام زر و پنجاه پاره جامه نابریده‌ی مرتفع، و از عود و مشک و کافور چند خریطه.»

(همان، ص ۵۳)

خلعت رضا: گویا چیزی بوده است شبیه «حلالیت طلبیدن امروزه»، مثل کسی که هنگام سفر پر خطر، از شخصی حلالیت می‌طلبید تا خطاهای او را ببخشد و حلالش نماید.

«امیر روز آدینه چهارم جمادی الاخری پیش از نماز، خواجه بزرگ را خلعت رضا داد که سوی تخارستان و بلخ خواست رفت، بدان سبب که نواحی ختلان شوریده

گشته بود.»

(همان، ص ۵۱۸)

خلعت سپهسالاری هندوان: طوق مرصع به جواهر، خلعت بارز سپاهسالاری هندوان بوده است:

«دیگر روز تلک را خلعت دادند به سالاری هندوان، سخت نیکو. چون پیش‌آمد، خدمت کرد. امیر خزینه‌دار را گفت: طوقی بیار مرصع به‌جواهر، که ساخته بودند. بیاورد. امیر بستد. تلک را پیش خواند و آن طوق را به دست عالی خویش در گردن وی افکند.»

(بیهقی، ص ۶۴۸)

«سپاه‌سالاری هندوان بر جای نبود. تلک را بنواخت و خلعت زر داد و طوق زرین مرصع به‌جواهر در گردن وی افکند.»

(همان، ص ۵۲۴)

خلعت شحنه: «امیر فرمود تا وی را به جامه‌خانه بردند و خلعت گران‌مایه به شحنگی ری بپوشانیدند: قبای خاص دیبای رومی، کمر زر پانصد مثقال و دیگر چیزها فراخور این.»

(بیهقی، ص ۲۶)

خلعت عارضی: «دیگر روز شنبه ابوالفتح را به جامه‌خانه بردند و خلعت عارضی پوشید و در آن خلعت، کمر هفتصدگانی بست و پیش آمد و خدمت کرد و به خانه بازگشت.»

(همان، ص ۴۳۰)

خلعت فقها و رسول خلیفه: روز [سه]شنبه بیستم محرم، رسول را بیاوردند و خلعتی دادند سخت فاخر، چنان‌که فقها را دهند. ساخت زر پانصد مثقال و استری و دو اسب و باز گردانیدند.»

(همان، ص ۳۹۰)

خلعت کدخدا: «سخت نیکو خلعتی راست کردند والی را، کمر دو شاخ و علامت و پنج پیل و آن‌چه فراخور این باشد از آلت دیگر به‌تمامی، و کدخدای را ساخت زر و شمشیر حمایل.»

(همان، ص ۵۵۵)

خلعت مبشّر: «فرمود تا بوق و دهل زدند و مبشّران را خلعت و صلت دادند و در لشکرگاه بگردانیدند و بسیار مال یافتند.»

(همان، ص ۵۵۹)

خلعت ندیمان: «فقیه بوبکر حصیری را خلعتی پوشانیدند سخت گران‌مایه، چنان‌که ندیمان را دهند. وی را پیش آوردند و سلطان او را بنواخت و گفت این اعداد و رسمی است بر اثر نیکویی‌ها بینی.»

(همان، ص ۵۶)

خلعت والی: «خلعتی سخت نیکو راست کردند والی را، کمر و کلاه دو شاخ و کوس و علامت و پنج پیل و آن‌چه فراخور این باشد از آلت دیگر به تمامی.»

(همان، ص ۵۵۵)

خلعت وزارت: «و خواجه خلعت پوشید... قبای سقلاطون بغدادی سپید سپید، سخت خُرد نقش پیدا و عمامه، قصب بزرگ اما به غایت باریک و مرتفع و طرازی سخت باریک و زنجیرهای بزرگ و کمری از هزار مثقال پیروزه‌ها درنشانده.»

(همان، ص ۱۹۰)

اسامی خلعت‌هایی که در تاریخ بیهقی آمده به قرار زیر است:

کمر دو شاخ، تاج، اسب، قبای خاص دیبای رومی، طوق، شمشیر حمایل، دیبای سیاه، تاج مرصع به جواهر، عمامه، کلاه دو شاخ، کوس، پیل، ساخت زر، استر، دینار، علامت‌های فراخ منجوق، جامه نابریده، تخته‌های جامه قبای سیاه، طبل، علم، دهل کاسه، خریطه‌ی سیم، دبدبه، سرای پرده، چتر، عود، مشک، کافور و...

این‌ها نمونه‌هایی بودند از خلعت‌هایی که در جامه‌خانه‌ی دربار غزنه نگهداری می‌شد و در مواقع مختلف از مورد استفاده قرار می‌گرفت.

در پایان، نکته‌ی قابل ذکر این است که آگاهی از چنین نکات تاریخی، شاید در نگاه اول، چنان مفید و مهم نباشد. اما هرچه باشد اینها جزئی از تاریخ و فرهنگ قدیمی ایران بوده است و می‌توان با استفاده از کلّیه‌ی کتب تاریخی دیگر، تمام زوایای مکتوم فرهنگی این سرزمین را شناسایی کرد و درباره‌ی فرهنگ و جامعه‌شناسی ایران، یک‌نظر صائب ارائه داد.

منابع و مآخذ:

۱. والدمن، مریلین، زمانه زندگی و کارنامه بیهقی، ترجمه منصوره اتحادیه (نظام مافی)، نشر تاریخ ایران، تهران ۱۳۷۵.

۲. بیهقی، ابوالفضل، یادنامه بیهقی، مجموعه سخنرانی‌های مجلس بزرگداشت ابوالفضل بیهقی، مشهد ۲۱ تا ۲۵ شهریور ماه ۱۳۴۹، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۲.

۳. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه دهخدا، زیر نظر محمّد معین و جعفر شهیدی، مؤسسه‌ی لغت‌نامه دهخدا، تهران ۱۳۷۷.

۴. انوری، حسن، اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی، کتابخانه طهوری، تهران، ۱۳۷۳.

۵. صابی، رسوم دارالخلافه، تصحیح و حواشی میخاییل عواد، ترجمه محمّدرضا شفیعی کدکنی، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶.

۶. فرخی سیستانی، سخن‌گستر سیستان، گزیده اشعار فرخی سیستانی، محمّد دبیر سیاقی، سخن، تهران، ۱۳۷۳.

۷. جرفادقانی، ابوالشرف ناصح‌بن ظفر، ترجمه تاریخ یمینی، جعفر شعار، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، تهران، ۱۳۷۴.

۸. منوچهری دامغانی، دیوان، به کوشش محمّد دبیر سیاقی، چاپخانه حیدری، تهران، ۱۳۴۷.

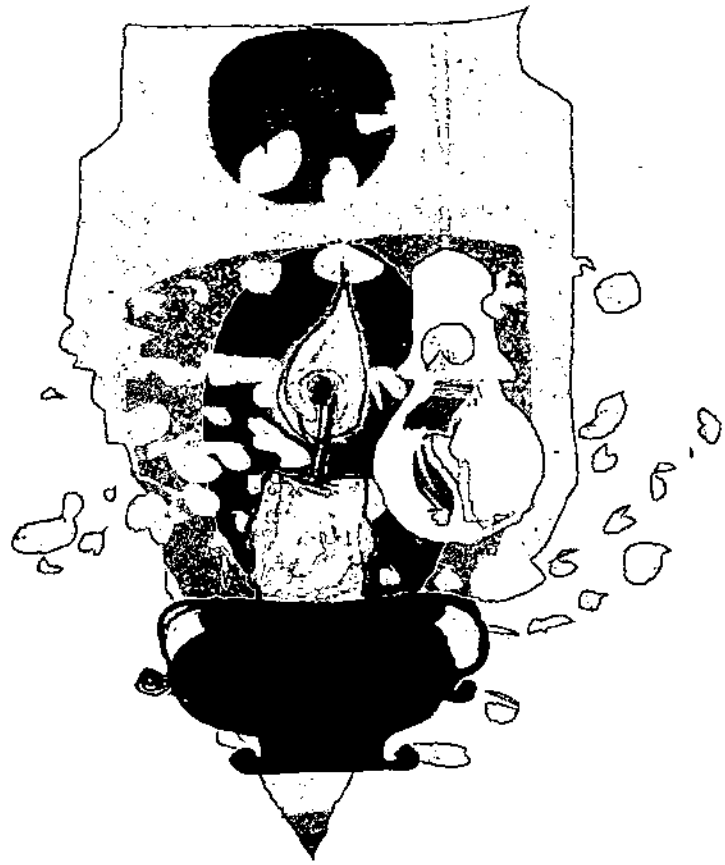
۹. معین، محمّد، فرهنگ فارسی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵.

۱۰. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، تصحیح غنی-فیاض، چاپخانه بانک ملی ایران، تهران، ۱۳۳۴.

۱۱. شبانکاره‌ای، محمّدبن علی، مجمع‌الانساب، تصحیح میرهاشم محدث، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.

۱۲. زیدان، جرجی. تاریخ تمدّن اسلام، ترجمه و نگارش علی جواهرکلام، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۶.

۱۳. محمّدی ملایری، محمّد، تاریخ و فرهنگ ایران در دوره انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی، توس، تهران، ۱۳۷۹.



چکیده

نویسنده، چهره‌های برجسته‌ی ادب فارسی، از جمله سعدی، فردوسی، حافظ و خیام را تأثیرگذار در ادبیّات غرب دانسته و با استناد به منابعی که در غرب انتشار یافته، پیش‌تازی و تقدّم فضل ایرانیان را در این خصوص بیان داشته است.

تأثیر شعر فارسی بر ادبیّات اروپا

❖ عطاءالله آموزیان

کلیدواژه‌ها:
شعر نامه‌ی «شاردن»، بوستان سعدی، غزلیات حافظ، داستان‌های هزار و یک شب، بارون منتسکیو، شاهنامه، رباعیات خیام.

سفرنامه‌های گوناگون مسافران و پیک‌های اروپایی به دربار شاهان صفوی و ایران، به‌ویژه «شاردن» و «تاورنیه»، جهان غرب را از سده‌ی هفدهم میلادی با شعر و ادب فارسی آشنا ساخت. اولین شاعر بزرگ ایرانی که توجه نویسندگان و شاعران اروپایی را به خود جلب کرد، سعدی بود. در سده‌ی هجدهم «فرانسوا ولتر» با الهام از مقدمه‌ی بوستان که در سفرنامه‌ی «شاردن» خوانده بود، قطعه شعری را به زبان فرانسوی سرود.[1] «دیدرو» از بزرگان عصر روشنگری و از نویسندگان دایرة‌المعارف، چکیده‌ای از

گلستان را به فرانسوی برگرداند.[۲] «آبه بلانشه» نویسنده‌ی دیگر فرانسوی در ۱۷۸۴ با الهام از سعدی مجموعه‌ای به نام حکایت اخلاقی و قصه‌های شرقی انتشار داد[۳] داستان‌های هزار و یک شب، برخلاف تصور معروف، اصل آن عربی نیست بلکه ترجمه‌ی عربی کتاب پهلوی هزار افسانه است و در ضمن از همه‌ی تمدن‌ها و فرهنگ‌های شرقی از هند تا چین نیز مایه گرفته است. این کتاب در سده‌ی هجدهم با استقبال بی‌نظیری روبه‌رو شد و از همان آغاز به اغلب زبان‌های اروپایی ترجمه گردید. تنها در فرانسه از سال ۱۷۰۴ تا ۱۷۸۶ بیش از هفتاد بار به چاپ رسید.[۴]

فرهنگ و ادب ایرانی چنان در اروپا و فرانسه جا باز کرده بود که «بارون منتسکیو» کتاب انتقادی‌اش را درباره‌ی آداب و رسوم منحط فرانسه از زبان یک ایرانی بازگو می‌کند. کتاب «نامه‌های ایرانی» منتسکیو، که در ۱۷۲۰ میلادی نوشته شد، این واقعیت را منعکس می‌کند که بسیاری از اروپائیان با همان دانسته‌ها و یافته‌های ناقص و ضعیفی که از فرهنگ ایرانی داشتند، آداب و دین و آیین‌هایی ایرانی را بسیار پسندیده‌تر از صورت‌های رفتاری مسیحیان اروپایی می‌دانستند.[۵] در سده‌ی نوزدهم نیز ادب و فرهنگ اروپایی و نویسندگان و روشنفکران اروپایی مانند سده‌ی پیش هم‌چنان تحت‌تأثیر جاذبه‌ی ادب و فرهنگ ایرانی بودند. یکی از روشنفکران فرانسوی، «کنت دوگوبینو» سفیر فرانسه در ایران بود. او چنان شیفته‌ی ایران شده بود که می‌گوید:

«می‌دانم که امروز حوادثی بد در ایران می‌گذرد و فساد در این کشور گسترش یافته است؛ ولی ایران هم چنان ایران است.»[۶] او در جای دیگر به شرح گفت‌وگوی خود با روشنفکران ایرانی تحصیل کرده در فرانسه می‌پردازد و می‌گوید که این ایرانیان تحصیل کرده به خوبی توانسته‌اند اندیشه‌های غربی را به رنگ ایرانی درآورند و از ترکیب آن‌ها با اندیشه‌های خود اندیشه‌های نوینی بسازند.[۷]

سبک ادبی رمانتیسم و نویسندگان و شاعران وابسته به این سبک شدیداً تحت تأثیر شعر و ادب شرق، به‌ویژه ایران، بودند و پیوسته می‌کوشیدند از منابع ادبی ایران الهام بگیرند.

دومین شاعر ایرانی که فرهنگ دوستان و ادیبان اروپایی را مسحور خود ساخت، فردوسی بود. «شاردن» اولین اروپایی‌ای بود که شاهنامه و سراینده‌ی آن را می‌شناخت و این آگاهی را به ما می‌دهد که این حماسه در سراسر آسیا خواننده‌ی فراوان داشت.[۸] «لویی لانگس» اولین خاورشناس فرانسوی بود که به عظمت کار فردوسی و ارزش شاعرانه‌ی آن پی برده بود و او را در بزرگی هم پایه‌ی هومر یونانی می‌دانست. وی در این‌باره می‌گوید: «شاهنامه آن‌چنان زیباست و زبان فردوسی آن‌چنان با طبیعت هماهنگ است که اشعارش به هر زبانی ترجمه شود باز هم لطافت و جاذبه خود را همراه خواهد داشت.»[۹]

ترجمه‌ی کامل جلد اول شاهنامه به کوشش «ژول مل» چنان تأثیری در محافل فرهنگی اروپا گذاشت که یکی از استادان دانشگاه سوربن در سال ۱۸۹۳ گفت: شاهنامه یکی از بزرگ‌ترین آثاری است که نبوغ بشر فراهم آورده است.[۱۰] «موریس مترلینگ» نمایش‌نامه‌نویس سمبولیست بلژیکی بیش‌تر مایه‌های داستانی نمایش‌نامه‌ی معروفش، «پلئاس و ملیزاند» را از شاهنامه گرفت.[۱۱] گذشته از شاعران بزرگ و شناخته‌شده‌ی فرانسوی، هنرمندان و روشنفکران انقلاب فرانسه نیز به شعر فارسی و شاعران ایرانی ارادت می‌ورزیدند. «آندره شینه» شاعر انقلابی فرانسه که سرش به زیر گیوتین «روبسپیر» رفته بود، خاطراتی از خود به جا گذاشت که پر است از یادداشت‌های مربوط به سعدی.[۱۲] «لازار کارنو» جد «سعدی کارنو» رئیس جمهور فرانسه، که یکی از برجسته‌ترین شخصیت‌های انقلابی فرانسه بود، از فرط دل‌بستگی به سعدی و گلستانش، نام سعدی را برای دو پسرش گذاشته بود. سومین شاعری که روح شاعران اروپایی را در تب و تاب انداخت، حافظ شیراز بود. او که خود را از هرگونه تعلق آزاد می‌دانست پیش از همه بر «مکتب پارناس» اثر گذاشت که هنر را برای هنر می‌خواست و وظیفه و کارکرد اصلی هنرمند را خلق اندیشه‌ها و تخیلات زیبا بدون هرگونه پای‌بندی به رسالت‌ها و تعلقات دیگری می‌دانست. «ژان لاهور» شاعر فرانسوی نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم که با الهام گرفتن از حافظ مجموعه اشعاری به نام «پندار» منتشر کرده بود، درباره‌ی حافظ، چکامه‌ی زیر را سرود که دلیل بر قابلیت پذیرش جهانی شعر فارسی است.

حافظ، بلبلی دیوانه‌ی گل‌ها
و در آتش عشق مهرویان می‌سوخت
و روحی شعله‌ور و بی‌قرار داشت
و همه چیز او را به‌وجد و شوق می‌آورد
وجد و شوق و با اشک و اندوه
و دردهای رهایی‌بخش که به مرگ رهنمون می‌گردد.
زیرا که تشنه‌ی عشق بود
و درد عشق را سرچشمه‌ی زندگی می‌دانست
و چون روحش هرگز از باده‌ی عشق سیراب نمی‌شد
و هرچه بیش‌تر دوست می‌داشت، بیش‌تر در تب عشق می‌سوخت
سمندروار خود را در آتش افکند
و لب بر جام عشق الهی زد
همان جامی که خداوند بر جان‌های شیفته ارزانی داشته است.[۱۳]

این همه ستایش و شیفتگی «ژان لاهور» بی‌گمان از ترجمه‌ی ناقص شعر حافظ به زبان فرانسه سرچشمه گرفته، که قطره‌ای از دریای جهان شاعرانه زیبای حافظ است. تنها شاعران و نویسندگان فرانسوی نبودند که از باده‌ی شعر حافظ سرمست شده بودند، بلکه شاعران ملت‌های دیگر اروپایی نیز مانند «گوته» شاعر آلمانی در برخورد با جلوه‌های زیبا و وجدآور جهان شاعرانه‌ی حافظ مبهوت وانگشت به دهان مانده بودند. «گوته» در دیوان شرقی‌اش می‌گوید: «حافظ! دلم می‌خواهد از شیوه‌ی غزل‌سرایی تو تقلید کنم. چون تو قافیه‌پردازم و غزل خویش را به ریزه‌کاری‌های گفته‌ی تو بیارایم. دلم می‌خواهد همه‌ی این دستورها را به کار بندم تا شعری چون تو ای شاعر شاعران جهان سروده باشم. ای حافظ، هم‌چنان که جرقه‌ای برای آتش زدن و سوختن شهر امپراتوران کافی است از گفته‌ی شورانگیز تو چنان آتشی بر دلم نشسته که سراپای مرا در تب و تاب افکنده است.»[۱۲]

شاعر دیگری که پیش از همه‌ی شاعران فارسی‌گوی و حتی شاعران بزرگ اروپایی دل و جان اروپائیان را تسخیر می‌افسونگر ولی تلخ‌گون خود ساخت، خیّام است. مشهور است که اروپائیان پس از کتاب مقدس خود بیش‌تر از هر اثر دیگری خیّام خوانده‌اند.[۱۵] اما چرا جهانیان به‌ویژه اروپائیان این همه خیّام را خوانده‌اند و او را می‌ستایند؟

شاید بتوان این راز را بدین سان گشود که بزرگ‌ترین و مهم‌ترین مضمون رباعیات خیّام چالشی است که انسان‌ها در اعصار گوناگون و در زمان‌های مختلف داشته‌اند و آن چیزی جز همان دست و پنجه نرم کردن همیشگی با مرگ نبوده است. پاسخ او در واکنش به مرگ، روی‌آوردن به زندگی و روی گردانی از هر آن چیزی است که مرگ انسان‌ها را بدان فرامی‌خواند. خیّام اندیشیدن به مرگ محتوم را تنها زمانی و تا آن‌جایی روامی‌دارد که هشداری باشد به انسان در جهت لذّت بردن از لحظه‌لحظه زندگی و سرشار کردن این لحظه‌ها از جوهر همدلی و عشق به جلوه‌های زیبای حیات انسانی. طبیعت این چالش و رهنمود زیبا و درضمن خردمندانه و انسانی خیّام بود که جهان را شیفته خود ساخت. کسی می‌تواند این گونه بیندیشد و به این زیبایی اندیشه‌اش را در پهنه‌ی جهانی هدیه کند که دارای فرهنگ سرد و گرم چشیده‌ی روزگار باشد و در سیر تاریخی‌اش جهان را درنوردیده و با همه رنگ مردم و هفتاد و دو ملّت آشنا شده و حقیقت را در پشت و فراسوی تعصّبات و کوته‌اندیشی‌های قومی، نژادی و محلّی به زیبایی جسته و یافته باشد.

منابع و مآخذ

۱. حدیدی، جواد، از سعدی تا آراگون. تهران، مرکز نشر دانشگاهی ۱۳۷۳ ش، صص ۸۷ـ۸۶.
۲. حدیدی، همان مأخذ، ص ۸۸.
۳. حدیدی، همان، ص ۹۰.
۴. حدیدی، همان، ص ۱۰۰.
۵. حدیدی، همان، صص ۴ـ ۱۲۳.
۶. حدیدی، همان، ص ۲۳۷.
۷. حدیدی، همان، ص ۲۳۸.
۸. حدیدی، همان، ص ۲۴۹.
۹. حدیدی، همان، ص ۲۵۱.
۱۰. حدیدی، همان، صص ۲۵۸.
۱۱. حدیدی، همان، ص ۲۷۸.
۱۲. حدیدی، همان، ص ۲۹۲.
۱۳. ثلاثی، محسن، جهان ایرانی و ایران جهانی، تهران، نشر مرکز ۱۳۷۹ ش، صص ۱۹۳ـ۱۹۲.
۱۴. گوته، دیوان شرقی، شجاع‌الدین شفا، تشریه کتابخانه سقراط، تهران ۱۳۲۸، ص ۵۴.
۱۵. حدیدی، پیشین، ص ۳۵۹.

چکیده

نویسنده در این مقاله سعی کرده نشان دهد شعر سهراب سپهری از دیدگاه «معانی» و «بیان» در چه جایگاهی قرار داشته و تا چه حد موفق بوده است. بخش «بیان» آن از نظرتان می‌گذرد.

❖ **مهدی احمدی (از فریدن اصفهان)**

لیسانس زبان و ادبیات فارسی، دانشجوی کارشناسی ارشد فارسی در اصفهان و از دبیران دوره‌ی راهنمایی در ناحیه‌ی ۵ این شهر است.

کلیدواژه‌ها:

علم بیان، اشعار سپهری، تشخیص، استعاره، تشبیه

معانی و بیان در شعر سپهری

اگر درخواست سخنور، تنها بازنمود اندیشه‌ای باشد، نیازی به ترفندهای شاعرانه نخواهد داشت. همه‌ی تلاش‌های زیباشناختی در هنر، و از آن میان در ادب، برای آن است که هنرمند یا سخنور بتواند اثری هرچه بیش‌تر کارا و پایا بر مخاطب هنری خویش بنهد.

(بیان ـ کزازی، ص ۳۰)

برای این هدف، شاعر لفظ را برای آن که مؤثر سازد و از کلام عادی جدا کند، آن را در غیر معنی حقیقی‌اش به کار می‌برد و برای همین به «تشبیه»، «استعاره»، «مجاز» و «کنایه» می‌رسد. مرزی که در آن از چگونگی بازگفت و بازنمود اندیشه‌ای به شیوه‌های گوناگون سخن می‌رود.

(بیان ـ کزازی، ص ۳۰)

نوع و میزان استفاده از ترفندهای بیانی بیانگر نوع نگاه شاعر و نوع اندیشه‌های اوست و بیان کننده میزان شناخت او از دنیای اطرافش است.

سهراب از همه‌ی ترفندها استفاده کرده است. از ساده‌ترین تشبیهات تا استعاره‌های پیچیده و مجازهایی که به راحتی قابل فهم نیستند. از تشبیه برق آسمانی به مار (مرغ پنهان) و گیاه نارنجی خورشید در (خواب تلخ)، تا استعاره‌ی شب را نوشیده‌ام در (جهنم سرگردان) و مجازهایی مانند آن بلند را می‌اندیشم و هیاهوی سبز پایین را در (خوابی در هیاهو). برای بررسی دقیق‌تر به بررسی بعضی مجموعه‌ها می‌پردازیم و نشان خواهیم داد که تشبیهات و استعاره‌ها... به مانند تغییر زبان او، در هر مجموعه تغییر می‌کنند و به سادگی یا پیچیدگی می‌گرایند.

(مرگ رنگ‌ها) از نظر تصویر و تنوع، حالت فقیرانه‌ای دارد. تشبیهات ساده و به راحتی «وجه شبه» آن‌ها قابل شناسایی است. تشبیهاتی مانند: (قیر شب) که عنوان یکی از شعرهای این مجموعه است و استعاره‌ای مانند دست جادویی شب، (پنبه) در:

طرح‌هایی که فکندم در شب
روز پیدا شد و با پنبه زدود

که «استعاره‌ی مصرّحه مجرّده» از خورشید است. در این مجموعه: کوه خاموش و سنگ‌ها افسرده‌اند (رو به غروب) صبح عقاب‌آلوده است (خراب) و قصه‌ها را زنگار گرفته‌اند (دلسرد) و سکوت بند گسسته است (دره خاموشی). اگر دقت کنیم تشبیهات و استعاره‌ها با فضای حاکم بر شعر این مجموعه هماهنگی دارند. فضای شعر سیاه و هم‌آلود، با تشبیهاتی که همین‌ها را بیان می‌کنند. چیزی که تقریباً در چهار مجموعه‌ی اول شعری او تکرار می‌شوند.

در مجموعه‌ی (شرق اندوه)، خورشید، گل یک روزه‌ی نور است. (هلا) چشم تماشا باز است. (پادمه)، خواب غنچه‌ای است

(و)، اندیشه به مانند کاهی است. (پاراه)، تاریکی پیچک‌وار به چپرها می‌پیچد (هنگامی) و خورشید با صد سوزن نور، شب را روزن روزن می‌کند، (نیایش). تشبیهات ساده و تا حدودی وهم‌آلود هستند. از نظر استفاده‌ی مناسب از عناصر بیان می‌توان شعر نیایش را در این مجموعه نمونه‌ی موفقی دانست. در این تشبیهات غرض بیان امکان مشبّه و توصیف آن است، غرضی که در تمام شعرهای سهراب کم و بیش تکرار می‌شود. «صدای پای آب» و «مسافر» دارای تشبیهات و استعاراتی هستند که به روشنی ما فی‌الضمیر شاعر را بیان می‌کنند. تپش پنجره‌ها مانند آبی است که با آن وضو می‌گیرد؛ دست، فواره‌ی خواهش می‌شود، شوق می‌آید دست در گردن حس می‌اندازد؛ فکر بازی می‌کند (صدای پای آب)، اسب مانند واژه‌ی پاکی در سکوت سبز چمن چرا می‌کند؛ صدای فاصله‌ها مانند نقره تمیز است؛ دست منبسط نور روی شانه‌ی گیاهان کشیده می‌شود و خون محزونی در عروق لحن جریان دارد، محل نشستن روی هیچ است؛ دست و روی را با حرارت سیب می‌شوید. در شعر (مسافر) جمله‌ها طولانی هستند و امیدواری و شوق برای رفتن، در آن موج می‌زند. بیش‌تر تشبیهات توصیف و صورتگری‌اند، که گاهی بیان حال مشبه و مقدار آن را نیز دربرمی‌گیرد. (محزون بودن خون در عروق لحن) که بیان حال مشبه و تمیز بودن صدای فاصله‌ها مانند نقره (بیان مقدار حال مشبه) است.

مجموعه‌ی حجم سبز با استعاره‌ی (از روی پلک شب) آغاز می‌شود و تا (نبض خیس صبح) ادامه دارد. لعاب آفتاب (از روی پلک شب)، پایین آمدن صبح از روی نردبان (روشنی، من، ...)، تشبیه زندگانی به سیب (ساده رنگ)، تشبیه خیالی مانند بیشه نور (در گلستانه)، و اضافه استعاری خشت غربت (غربت)، عقاب خورشید (پیام ماهی‌ها)، آواز خواندن میوه‌ها (صدای دیدار)، در فانوس به دست (صدای دیدار) و علف خستگی (از سبز به سبز) از تشبیهات و استعارات این مجموعه هستند. دیگر مانند مجموعه‌ی قبلی تشبیهات و استعارات طولانی نیستند و شخصیت بخشی به اشیا که از مشخصه‌های بارز شعر سهراب است در این مجموعه نمود بیش‌تری دارد.

«ما هیچ، ما نگاه»، آخرین مجموعه‌ی شعری سهراب، تشبیهات و استعاره‌هایش با زبان پیچیده‌ی این مجموعه هماهنگی کاملی دارند. شاید یکی از دلایل پیچیدگی این مجموعه گنگ بودن تشبیهات و استعاره‌های آن است. مشتق‌های هندسی (ای شورای قدیم)، قاطی بودن حیرت با درخت و زخمی شدن حنجره جوی آب از قوطی کنسرو ـ که این از ساده‌ترین تصویرهای این مجموعه است ـ (نزدیک دورها)، ارتفاع خیس ملاقات (اکنون هبوط رنگ)، مفصل ترد لذت (از آب‌ها به بعد)، رفتار آفتاب مفرح که حجم فساد را از خواب می‌پراند (هم‌سطر، هم سپید)، سوختن سینه‌ی آب در حسرت عکس یک باغ (متن قدیم شب)، پلک حوادث (بی‌روزها عروسک)، کوچ بازیچه‌ها (چشمان یک عبور) و ماه که مانند یک رنگ تفسیر مس است (سمت خیال دوست) از نمونه‌های تشبیهات و استعاره‌های این مجموعه هستند، نمونه‌هایی که خارج از شعر شاید جالب به نظر آیند ولی در روال منطقی شعر ارتباطی مبهم با قبل و بعد خود دارند.

مشخصه‌ی اصلی استعاره‌های سهراب که با صنعت تشخیص همراه است. از نوع مکنیّه بودن آن‌هاست. سهراب به تمام اشیا جان می‌دهد و با آن‌ها صحبت می‌کند و با آن‌ها زندگی و خواننده را وامی‌دارد که تفکر کند و آن‌ها را مانند شاعر دوست داشته باشد. سهراب در این موارد تقریباً موفق است و نوع نگاه به شعر او در این دوره، حاکی از توان او برای برقراری ارتباط با دیگران است.

منابع:

۱. هشت کتاب سهراب سپهری، تهران، طهوری، چ ۲۴، ۷۹.
۲. نگاهی به سهراب، سیروس شمیسا، تهران: مروارید، چ ۵، ۷۳.
۳. شعر زمان ما ـ سهراب سپهری، محمد حقوقی، تهران، نگاه، چ ۴، ۷۳.
۴. جهان مطلوب سهراب سپهری، حجت عماد، تهران، بهزاد، چ اول، ۷۶.
۵. بیدل، سپهری و سبک هندی، حسن حسینی، تهران، سروش، چ ۲، ۷۶.
۶. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، عبدالحسین زرین‌کوب، علمی، چ ۵، ۷۱.
۷. زیباشناسی سخن پارسی ـ بیان، میرجلال‌الدین کزازی، تهران، مرکز، چ ۲، ۷۰.
۸. زیباشناسی سخن پارسی ـ معانی، میرجلال‌الدین کزازی، تهران، مرکز، چ ۳، ۷۳.

جلوه‌های ادبی و هنری شریعتی

❖ محمدرضا رهبریان
دبیر زبان و ادبیات فارسی اسلام‌شهر

کلیدواژه‌ها:
پیدایش فلسفی، دوره نویسندگی، دکتر شریعتی، نقد ادبی، ترجمه، ضرورت‌های اجتماعی.

چکیده

نویسنده سعی کرده است مرحوم دکتر علی شریعتی را از ابعاد ادبی و هنری‌اش معرفی کند و تأثیرگذاری وی را در ترجمه، نقد ادبیات، نویسندگی و شعر نو تشریح نماید؛ هرچند دکتر شریعتی در اجتماع بیش‌تر به عنوان یک «ابلاغگر دینی» و «روشنفکر مذهبی» مطرح بوده و هست. در این‌جا به درج بخشی از آن می‌پردازیم.

دکتر علی شریعتی شخصیت ممتازی است که در تاریخ معاصر ایران از جایگاه گسترده و ارجمندی برخوردار است و بی‌شک عمده‌ی آرا و اندیشه‌هایش می‌تواند برای نسل‌های امروز و فردا قابل توجه و نگرش واقع شود.

آن‌چه در باب دکتر شریعتی نادیده انگاشته یا بی‌اهمیت جلوه نموده، یکی بینش فلسفی شریعتی، دیگری دیدگاه ادبی و نبوغ نویسندگی اوست.

شریعتی در زمینه‌ی نویسندگی از توانمندترین نویسندگان معاصر است. قدرت قلم، باریکی خیال و ژرف‌اندیشی در آثار قلمی او بسیار شگفتی‌خیز است. اوست که بهتر از هر نویسنده و هنرمند دیگری، اندیشه‌ها و نقدهای اجتماعی و مذهبی را با زبانی گیرا و قلمی شیوا و جان‌پرور بیان می‌کند. قدرت قلم او در به‌کارگیری واژه‌ها و کاربرد جملات و کلمات دل‌نشین، پیراسته و بی‌نظیر است. نثری که شریعتی به کار می‌گیرد، به راستی خردآشوب و موشکاف است. به جرئت می‌توان گفت اگر دکتر شریعتی در قلمرو داستان‌نویسی قلم می‌زد بی‌گمان آثاری بدیع و ماندگار از خود بر جای می‌گذاشت. سبک و نگارش «گفت‌وگوهای تنهایی»، که اغلب به شکل روایی و توصیف‌گرانه نگاشته شده و به صیغه‌ی اول شخص مفرد نقل می‌شود، مثال‌زدنی است. در نثر شریعتی شیوه و سبک‌های متفاوتی چون رئالیسم، رمانتیسم، سورئالیسم، تحقیقی، داستانی، نمایش‌نامه و ترجمه دیده می‌شود. اسلوب و شیوه‌های نویسندگی او در لابه‌لای آثارش فراوان به چشم می‌خورد. شریعتی بی‌تردید در ترجمه دستی توانا داشت. ترجمه‌های او معمولاً آزاد و از قلمی هموار برخوردار است. ترجمه‌هایی چون: «ابوذر» از متن عربی، از عبدالحمید جودةالسحار، «سلمان پاک» از متن فرانسوی، از لویی ماسینیون، «در نقد و ادب» از متن عربی از دکتر محمد مندور، «نیایش» از متن فرانسوی، از الکسیس کارل. از نثرهای زیبا و صمیمی او می‌توان به «کویر» و «گفت‌وگوهای تنهایی» اشاره کرد. به‌ویژه «کویر» او که نثری شاعرانه دارد. به قول اخوان ثالث که، پس از مطالعه‌ی کتاب «کویر»، این چنین از آن یاد می‌کند: «کویر را انشائیاتی با شور و احساس، و نزدیک به بعضی شطح‌های عرفانی قدیم و نوشته‌ای احساساتی، انشایی، رجایی، امری، خطابی، و گاه مناجات‌گونه و شعرهای منثور و حدیث نفس‌هایی مؤثر و گیرا و در واقع شطح مانندهایی، منتها با کلامی امروزین یافتم.»[1] تعریفی که شریعتی از هنر ارائه می‌دهد، کم‌تر کسی مانند آن ارائه داده است. وی در مجموعه‌ی آثار هنر و بخش‌هایی از گفت‌وگوهای تنهایی و آثار گوناگون، فلسفه‌ی هنر و رسالت آن را می‌کاود و هنر را به‌ویژه شاعری را در مرتبه و جایگاهی بلند در اجتماع روشنفکری می‌نشاند. به اعتقاد او، «هنر ماندن در تفنن نیست، بلکه ساختن نوع بالاتری از انسان و از بشر است. انسان خالق یعنی هنرمند»[2] و در تقسیم‌بندی هنرها می‌گوید: «هنر در والاترین شکلش موسیقی و شعر و در پست‌ترین نوعش تقلید و تفنن است»[3] و گاه تعریفی به مراتب وسیع‌تر و عمیق‌تر از تعریف یونانی آن که «هنر تقلیدی است از طبیعت» ارائه می‌دهد و آن این‌که «هنر تجلی غریزه‌ی آفریدگاری انسان است، در ادامه‌ی این هستی که تجلی آفریدگاری خداست.»[4] ناگفته نماند شریعتی مطالبی که پیرامون هنر نوشته اغلب پراکنده و ناتمام به نظر می‌رسد. اما همان مقدار که از او باقی مانده، بیانگر وسعت فکر و درک و دریافت عمیق او از مقوله‌ی هنر است.

دیگر دیدگاه‌های او در زمینه‌ی ادبیات و نقد ادبی است. شریعتی از نگرش سنتی به ادبیات انتقاد می‌کند و لازمه‌ی رشد فرهنگ و ادب را نقد و نقادی می‌داند و آشنایی شاعران و هنرمندان را با ادبیات غرب و جهان، باعث پرمایگی و بالندگی آنان و تعالی ادبیات می‌داند.

شریعتی: هنگامی که سال آخر دوره‌ی لیسانس را در دانشکده‌ی ادبیّات مشهد می‌گذراند، کتاب «در نقد و ادب» محمد مندور نویسنده‌ی مصری را از عربی به فارسی ترجمه می‌کند. این کتاب از اعتقاد شریعتی به ادبیات پویا و پیشرو و توجه وی به مکاتب مختلف نقد و آشنایی با نوابغ نقد و زیباشناسی خبر می‌دهد. در مقدمه‌ی همین کتاب یادآور می‌شود که امروزه ارزش نویسندگان و هنرمندان به این است که علاوه بر شناخت سرچشمه‌های ادب پارسی می‌بایست با اندیشه‌ها و آفرینش‌های ادبی غرب و جهان نیز آشنا باشند و به تعبیر خود شریعتی، باید «دو فرهنگه»[5] بود. نقدهای او بر مباحثی چون ادبیّات کلاسیک، شعر نو، عرفان، موسیقی و رسالت هنر در میان آثارش، به‌ویژه در «هبوط»، «کویر»، «گفت‌وگوهای تنهایی» و در پاورقی‌های ترجمه‌ی کتاب «در نقد و ادب»، خواندنی و قابل توجه است.

شریعتی علاوه بر نقادی شعر و ادبیّات، آفرینش‌های شاعرانه‌ای هم دارد که به دوران دانشکده‌اش در مشهد برمی‌گردد. شعرهایی که بیانگر ذوق و استعداد او در این کار است. از جمله اشعار زیبا و معروف او که بعضاً در حافظه‌ی شعرخوانان جاری است عبارت‌اند از: «غریق راه»، «من چیستم»، «نگهبان سکوت» و...

شناخت شریعتی از عرفان ابعادی تازه دارد. از نظر او عرفان خاص مرحله‌ای از زندگی است و نمی‌توان آن را در جامعه‌ای که در انحطاط فرهنگی غرق است آورد. «عرفان» پیش از «عدالت» کار عبث و بی‌فایده‌ای است. «چرا می‌گویم عرفان برای اجتماع شوم است و بیماری و بیچارگی است. مگر نه من خود شیفته‌ی عرفانم. عرفان بلندترین اوج پرواز اندیشه، متعالی‌ترین احساس روح انسانی و زیباترین و مقدس‌ترین و خوب‌ترین جنبش و جهش دل آدمی است. اما برای ملتی که در فقر ودیکتاتوری و بی‌سوادی و انحطاط و گرسنگی و بیماری می‌سوزد سخن گفتن از بهشت‌هایی که در آن سوی این جهان است... جز رنج بیش‌تر از آن‌چه بدان گرفتار است چه سودی می‌تواند داشت.»[6] او با نگاهی انتقادی به مقوله‌ی عرفان می‌کوشد تا عقاید و آداب دست و پاگیر آن را نقد و تصفیه کند و عناصر ارزشمند و متعالی آن را مطرح سازد. علاوه بر این خود شریعتی متن‌ها و نوشته‌های عرفانی فراوانی دارد که حتی با آثار بزرگ عرفانی ما مقابله می‌کند. گرمای عرفان شریعتی خردپرور و جان‌پرور است. عرفان او با سیاست و اجتماع درآمیخته است. عرفان او نه از نوع تخیلات و آداب و رسوم عامیانه است و نه غرق شدن در اندیشه‌های هپروتی صوفیانه و در اصطلاحات و تعابیر عالمانه، بلکه عرفانی آگاهانه که عقل و عشق در آن جاری است. عرفانی که با سیاست و اجتماع و عدالت‌جویی گره خورده است. نمونه‌ی بارزی از متن‌های عرفانی او را در «کویر» می‌بینیم.

به هر روی شریعتی ادبیّات را تنها تا دوره‌ی لیسانس پی گرفت و پس از آن به ضرورت و از سر ناچاری آن را رها ساخت و به اقرار خود «من اگر خودم بودم و خودم، فلسفه می‌خواندم و هنر، تنها این دو است که دنیا برای من دارد. خوراکم فلسفه بود و شرابم هنر و دیگر بس.»[7] آری شریعتی به سبب ضرورت اجتماعی‌ای که در خود احساس می‌کند، شعر و شاعری و اشتهار در نویسندگی را رها می‌کند و با پا گذاشتن بر روی تمام احساسات درونی خود، به خواندن جامعه شناسی روی می‌آورد. «من اگر خود را ناچار نمی‌دیدم و احساس مسئولیت نمی‌کردم به اقتضای ذوق شخصی و گرایش باطنی‌ام فلسفه و مذهب‌شناسی و نقد و ادبیّات و هنر را تعقیب می‌کردم، که عطش روحم را سیراب می‌کرد و نویسندگی، که برایم یک نوع زندگی کردن است و بهترین نوعش.»[7] و این بزرگ‌ترین فداکاری شریعتی در طول تاریخ زندگی‌اش بود که حاضر می‌شود از ادبیّات و آن‌چه که با خلق و خوی او پیوندی ریشه‌دار و عاطفی داشت، دست بشوید و رسالت خود را در خدمت به اجتماع و مردم خود معطوف کند، آن هم در عصری که فرصت چندانی در اختیار نداشت.

پانوشت‌ها

۱. سیدی، جعفر، شخصیت و اندیشه‌های دکتر علی شریعتی، ص ۱۸۲.
۲. شریعتی، علی، مجموعه آثار ۳۲ (هنر)، ص ۲۸.
۳. همان، ص ۱۰۳.
۴. همان، ص ۱۰۳.
۵. همان، ص ۵۵۷.
۶. همان، ص ۹۴.
۷. همان، ص ۴.

❖ محمد غفاری
عضو گروه زبان و ادبیات فارسی
استان آذربایجان شرقی

کلیدواژه‌ها:
آزادی، هفت‌پیکر نظامی، ترجمه‌ی قاریخ طبری، تفسیر کشف‌الاسرار و...

تأمّلی در واژه‌ی «آزادی»

چکیده

نویسنده در معنی کلمه‌ی «آزادی»، در کتاب ادبیّات سال اول دبیرستان، تأمّلی دارد که قابل توجه است. بیت چنین است:

بر چنین دختری به آزادی اختیارت کنم به دامادی

سال‌ها قبل حین تدریس «آیین نگارش و ویرایش» در یکی از کتاب‌ها دریافتم که واژه‌ی «آزادی» در معنی «سپاس، تشکر و حق‌شناسی» نیز به کار رفته است.[1] از این‌رو وقتی این واژه را در بیت هفت‌پیکر ادبیّات فارسی سال اول، فاقد توضیح دید، بر آن شدم تا معنای واژه‌ی «آزادی» را با چنان ذهنیّتی بررسی کنم. ضمن این که معنای آن از دید استاد بزرگوار جناب دکتر «ثروتیان» هم در هفت‌پیکر پوشیده مانده و هیچ توضیحی در تعلیقات راجع به آن ننوشته است.

این واژه از «آزات» (azat) پهلوی مشتق شده است و حاصل مصدر است[2] و دارای معانی مختلف است، از قبیل:

حرّیت، آزادگی ـ قدرت انتخاب و اختیار ـ اصالت و نجابت ـ جمعیّت خاطر، فراغ ـ رفاه و آسایش ـ نجات و رستگاری ـ وارستگی، ترک علایق ـ خشنودی و رضا ـ اسیر و دربند نبودن و شادی و خرّمی و...[3]

با اندکی تأمّل معلوم می‌شود واژه‌ی «آزادی» در کتاب با هیچ یک از معانی ذکر شده مطابق نیست، اما با معنی «حق‌شناسی و تشکر» تناسب و سنخیت دارد.

نظامی بار دیگر در ادامه‌ی همین داستان از دختر پادشاه شهر که دچار مرض صرع شده و پادشاه شرطی را برای معالجه‌ی او درنظر گرفته است؛ می‌گوید:

پادشا شرط کرده بود نخست
که هر آن کاو کند علاج درست
دختر، او را دهم به آزادی
ارجمندش کنم به دامادی[4]

که باز با معنی «حق‌شناسی و تشکر» سازگار است. این واژه در متون دوره‌های

قبل و بعد نظامی نیز به این معنی استعمال شده است، مثال:

ـ «دهقانی بود اندر آن دیه مر درویشان را چیزی دادی... و مردم را از وی آزادی بودی.»

(ترجمه‌ی تاریخ طبری ص۷۶۳، تصحیح بهار)

یا

ـ «براهام را گفت: کای پادشا
گر آزادیت بشنود پادشا»

(شاهنامه‌ی فردوسی، ج۷، ص۳۱۱۷، چاپ شوروی)

ـ «سپاس و ستایش و آزادی از ما خدای را.»

(چند برگ از تفسیر قرآن عظیم، ص۵۳، به نقل از لغت‌نامه‌ی فارسی)

ـ «اوست خدای که نیست خدایی مگر او، داور است و او را سزد سپاس و آزادی در این جهان و در آن جهان»

(تفسیر سورآبادی، ص۱۹۰، به نقل از لغت‌نامه‌ی فارسی)

ـ «به آزادی نی‌اند و سپاس‌داری نکنند به این نعمت که ما ایشان را دادیم.»

(تفسیر کشف‌الاسرار، ج۸، ص۲۳۷)

یا در بیت:

«نیاطوس را دید و در بر گرفت
بپرسید و آزادی اندر گرفت»

(شاهنامه‌ی فردوسی، ج۷، ص۷۰، ژول مول)

در این‌جا «آزادی اندر گرفتن» به معنای «تشکر و سپاس‌گزاری کردن» به کار رفته است.

زیرنویس

۱. احمدی، حسن، ص۴۸

۲. معین، محمد، ذیل آزادی

۳. دهخدا، لغت‌نامه، ذیل آزادی

۴. نظامی گنجوی، ص۲۸۹، بیت‌های ۲۴۴ـ۲۴۵

منابع

ژول مول، شاهنامه‌ی فردوسی، ترجمه‌ی جهانگیر افکاری، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۶۳.

میبدی، ابوالفضل، کشف‌الاسرار و عُدّة‌الابرار، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، انتشارات امیرکبیر، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۷۱.

نظامی گنجوی، هفت‌پیکر، تصحیح و شرح دکتر بهروز ثروتیان، انتشارات توس، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۷.

شرح عبارتی از خواجه عبدالله انصاری

عذر خواجه عبدالله

❖ هادی اکبرزاده (بجنورد ـ ۱۳۵۲)
دکترای زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مدرس تربیت معلم و مراکز پیش‌دانشگاهی و دانشگاه آزاد اسلامی مشهد است. از وی مقالاتی در رشد آموزش زبان و ادب فارسی و نیز مجلات دیگر چاپ شده است.

کلیدواژه‌ها:
خواجه عبدالله، عمر بکاستن، عذر نخواستن، ادبیات فارسی (۲)، آزادی، توبه، بنده، پیر شدن.

چکیده

در کتاب ادبیات فارسی سال دوم، درس اول، در شرح عبارت «الهی، عبدالله عمر بکاست امّا عذر نخواست»، از خواجه عبدالله انصاری «عذر نخواست» را برخی از شارحان متن، «توبه نکرد» معنی کرده‌اند. نویسنده در این مقاله می‌کوشد ضمن ردیابی موضوع، به معنی دقیق آن اشاره کند.

۱ ـ باید توجه کرد که بعد این سطر از مناجات خواجه عبدالله در عبارتی دیگر از وی، آمده است که در آن، خواجه عبدالله از خداوند می‌خواهد که عذر او را بپذیرد، او می‌گوید: «الهی، عذر ما را بپذیر، بر عیب‌های ما مگیر.»[۱] پس نباید «عذر نخواست» به معنی «توبه نکرد» باشد. با توجّه به عبارت «عذر ما را بپذیر» مشخص می‌شود که خواجه عبداللّه از خداوند عذر خواسته است و توبه کرده است.

۲ ـ از سویی دیگر «توبه» در نظر عرفا مقامی بس بلند است و آنان یکسر بدان سفارش می‌نموده‌اند، مثلاً «توبه، اوّل مقام سالکان طریق حق است.» (هجویری، ص ۳۷۸).

۳ ـ با توجه به شواهد و دلایلی که در زیر می‌آید معنی عبارت «عذر نخواست»، «توبه نکرد» نیست؛ بلکه معنی درست آن، باید به این صورت گزارده شود که: خواجه عبداللّه، «از بندگی تو (ای خداوند) عذر نخواست.» در عبارت «الهی، عبداللّه عمر بکاست امّا عذر نخواست.» بین «الهی»، «عبداللّه»، «عمر بکاست» و «عذر نخواست» رابطه‌ی دقیق و سنجیده‌ای وجود دارد. در روزگاران گذشته، هرگاه بنده یا غلامی، پیر و فرتوت می‌شده او را از بندگی آزاد می‌کرده‌اند و ما شواهد بسیاری برای این مطلب یافته‌ایم که در ذیل، آن‌ها را می‌آوریم. خواجه عبداللّه، بنده و غلام پروردگار (= عبداللّه) است. او پیر شده (= عمر بکاست) ولی (از بندگی خداوند) عذر نخواسته است.

خرمشاهی، در توضیح عبارت «بنده‌ی پیر آزاد کردن» می‌نویسد: «در قدیم رسم بوده که بنده‌ی پیر را حرمت بگذارند و به پاس خدمات دیرینه آزاد کنند. شیخ طوسی می‌نویسد: «ورده را به آزاد کردن (= آزاد کردن برده) فضلی بزرگ است و ثوابی بسیار... و هرگاه که مملوک (= بنده/ برده) مؤمن بود، و هفت سال برآید تا در ملک وی بود، مستحب بود آزاد کردن وی، و بیش‌تر از آن به ملک نگیرد او را... و هرگاه که ده سال برآمده باشد بر غلام (= ده سال در بندگی گذرانده باشد) روا بود وی را آزاد کردن و صدقه دادن چون بر جهت معروف بود.» (النهایه، به کوشش محمّد تقی دانش‌پژوه، ج ۱، ص ۵۵۴ ـ ۵۶۰) حافظ در جای دیگری نیز به ثواب و استحباب بنده آزاد کردن اشاره دارد:

کلک مشکین تو روزی که ز ما یاد کند
ببرد اجر دو صد بنده که آزاد کند.»[۲]

استاد اجل سعدی نیز در باب دوم گلستان گوید:

من بنده‌ی حضرت کریمم
پرورده‌ی نعمت قدیمم
گر بی‌هنرم و گر هنرمند
لطف است امیدم از خداوند
با آن که بضاعتی ندارم

سرمایه‌ی طاعتی ندارم
او چاره‌ی کار بنده داند
چون هیچ وسیلتش نماند
رسم است که مالکان تحریر
آزاد کنند بنده‌ی پیر
ای بارخدای عالم آرای
بر بنده‌ی پیر خود ببخشای
سعدی، ره کعبه‌ی رضا گیر
ای مرد خدا، ره خدا گیر
بدبخت کسی که سر بتابد
زین در، که دری دگر نیابد[2]

خداوندگار عشق و عرفان، مولوی نیز می‌گوید:
غلام، پیر شود خواجه‌اش کند آزاد
چو پیر گشتم از آغاز بنده کرد مرا[3]

عبدالرحمن جامی نیز در (هفت اورنگ) گوید:
جامی از هستی خود گشته ملول
دارد از فضل تو امید قبول
بر سر خوان عطایش بنشان
دامن از گرد خطایش بفشان
بنگر اندوه وی و شادش کن
بنده‌ای پیر شد آزادش کن
بینشی ده که تو را بشناسد
نعمتت را ز بلا بشناسد

کوتاه سخن این‌که با توجه به شواهد بالا، بر خلاف لقمان سرخسی که می‌گوید: «الهی، پادشاهان را چون بنده‌ای پیر شود آزادش کنند. تو پادشاهی عزیزی. در بندگی تو پیر گشتم، آزادم کن.» خواجه عبدالله در عبارت «الهی، عبدالله عمر بکاست امّا عذر نخواست.» آزادی از بندگی خداوند را نمی‌خواهد، هرچند پیر شده است. در نتیجه، معنای «عذر نخواست»، «توبه نکرد» نیست، بلکه به معنی «از بندگی تو عذر نخواست» است.

زیرنویس

۱. ادبیات فارسی (۲)، ص ۱.
۲. حافظ‌نامه، بهاءالدین خرمشاهی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، چاپ چهارم، ۱۳۷۱، بخش اول، صص ۵۷۹ـ۵۷۸.
۳. گلستان سعدی، تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چاپ سوم ۱۳۷۳، ص ۱۰۸.
۴. کلیات شمس تبریزی، مولانا جلال‌الدین محمد مولوی رومی، بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۳۱

دفتر انتشارات کمک آموزشی

آشنایی با مجله های رشد

مجله های رشد توسط دفتر انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی وابسته به وزارت آموزش و پرورش، با این عناوین تهیه و منتشر می شوند:

مجله های دانش‌آموزی (به صورت ماهنامه ـ ۹ شماره در هر سال تحصیلی ـ منتشر می شوند):
- رشد کودک (برای دانش‌آموزان آمادگی و پایه‌ی اول دوره‌ی ابتدایی)
- رشد نوآموز (برای دانش‌آموزان پایه های دوم و سوم دوره‌ی ابتدایی)
- رشد دانش‌آموز (برای دانش‌آموزان پایه های چهارم و پنجم دوره‌ی ابتدایی).
- رشد نوجوان (برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی).
- رشد جوان (برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه).

مجله های عمومی (به صورت ماهنامه ـ ۹ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):
- رشد مدیریت مدرسه، رشد معلم، رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه فردا

مجله های تخصصی (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می شوند):
- رشد برهان راهنمایی (مجله ی ریاضی، برای دانش آموزان دوره ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله ی ریاضی، برای دانش آموزان دوره ی متوسطه)، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش جغرافیا رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش زبان رشد آموزش زیست شناسی، رشد آموزش تربیت بدنی، رشد آموزش فیزیک رشد آموزش شیمی، رشد آموزش ریاضی، رشدآموزش هنر، رشد آموزش قرآن رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش زمین شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه ای و رشد مشاور مدرسه.

مجله های رشد عمومی و تخصصی برای معلمان، آموزگاران، مدیران و کادر اجرایی مدارس
دانشجویان مراکز تربیت معلم و رشته های دبیری دانشگاه ها
و کارشناسان تعلیم و تربیت تهیه و منتشر می شوند.

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

❖ احمد غلامی، دبیر ناحیه‌ی ۲ رباط کریم و دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی است که تاکنون مقالاتی از وی در روزنامه‌ها و مطبوعات به چاپ رسیده است.

کلیدواژه‌ها:
سوگند، سیاوش، شاهنامه، آتش، پیشینه‌ی ور

چکیده‌ی

نویسنده در این مقاله جایگاه و پایگاه آتش را در فرهنگ دیرینه‌مان، تا حد توان، بررسی کرده و سپس به این مقوله پرداخته است که چگونه به آتش سوگند می‌خورده‌اند. سپس از آتش، که در فرهنگ گذشته‌مان به عنوان «ور» یاد می‌کردند و نحوه‌ی اجرای آن، با نمونه‌ای از آن در داستان سیاوش، یاد کرده است. تلخیص مقاله را با هم می‌خوانیم.

از دیرترین روزگاران، آتش، این جادوی سپند اهورایی همواره در فرهنگ ایران درخشیده و رخشان بوده است. ارزش فراسویی و رازآمیز بودن آن تا جایی است که پیشوایان دینی، راهبان آتش برمی‌شمرده‌اند که بدان آتوری یا آذرو یا آذربان نام می‌برگرفته است. بدین سان است که در شاهنامه‌ی می‌خوانیم که جمشید در بخش‌بندی «لایگان اجتماعی»، گروه نخستین را که پیشوایان دین‌اند، آتوریان یا آذریان نامیده است.

گروهی که آتوریان خوانی‌اش
به رسم پرستندگان دانی‌اش
جدا کردشان از میان گروه
پرستنده را جایگه کرد کوه
بدان تا پرستش بود کارشان
نوان، بیش روشن جهاندارشان[1]

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط

۱ـ واریز مبلغ ۲۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شمارهٔ ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه سه راه آزمایش (سرخه حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست.

۲ـ ارسال اصل رسید بانکی به همراه برگ تکمیل شده اشتراک.

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

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

.....

پلاک: ..... کدپستی: .....

- **مبلغ واریز شده:** .....
- **شماره و تاریخ رسید بانکی:** .....

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی مشترکین ۱۶۵۹۵/۱۱۱
نشانی اینترنتی: www.roshdmag.org
پست الکترونیک: Email:info@roshdmag.org
امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰
پیام گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

یادآوری:

- هزینه برگشت مجله در صورت خوانا و کامل نبودن نشانی، بر عهده مشترک است.
- مبنای شروع اشتراک مجله از زمان وصول برگ اشتراک است.
- برای هر عنوان مجله برگ اشتراک جداگانه تکمیل و ارسال کنید (تصویر برگ اشتراک نیز مورد قبول است).

سوگند به آتش در داستان سیاوش

«واژه‌ی سوگند از لفظ «سوکنت ونت» (saokenta-vant) اوستایی است به معنی دارای گوگرد و مراد آن است که در دوران قدیم آب آمیخته به گوگرد به هنگام قضا و داوری به‌کار می‌رفته است. بدین ترتیب که این گونه آب را به متهم می‌نوشانیدند و از دفع شدن، یا در شکم ماندن آن، بی تقصیری یا مقصر بودن او معلوم می‌شده است. استعمال فعل «خوردن» از همین‌جا به یادگار مانده است.»[۲] سوگند یکی از وَرهای معمول در ایران باستان است که در محاکمات مشکوک مورد استفاده قرار می‌گرفت. «کلمه‌ی سوکنَتَ وَنت مرکب است از دو قسمت یکی سوکنت به معنی گوگرد و دیگر ونت به معنی صاحب و دارنده، که به معنی گوگردمند یا دارای گوگرد است. پس لفظ سوگند صورت تطور یافته‌ی سوکنت ونت است، با این تفاوت که «ونت» از آخر آن افتاده و در قسمت نخست کاف به گاف بدل شده و تا به دال.»[۳]

سوگندخوردن با آداب و تشریفات خاصی انجام می‌گرفته است که در زیر نمونه‌وار بدان اشاره می‌رود: «از کتاب ایاتکار زریران، آن‌جا که ویشتاسپ شه می‌خواهد از دانش و بینش وزیر خود جاماسب، در مورد چگونگی جنگی که فردا با ارجاسب پادشاه هون‌ها دارد، باخبر شود و جاماسب که به سبب علم به اخترشناسی و آگاهی از شکست شاه و شهادت برادرش و دیگران از اظهار جریان امر ابا داشته و شاه نیز با اصرار زیاد از او می‌خواسته است که اطلاعات خود را در اختیار او بگذارد، در این جا جاماسب پادشاه را بدین ترتیب سوگند می‌دهد: «اگر شما خدایگان، صواب بینید دست خویش را بر روی قلب خود برده به خُورَه (جلالت)ی اورمزد و به دین مزد یسنان و جان زریر برادر خود سوگند بخور و شمشیر پولادین و صیقلی را نیز از قبضه تا به سر تیغه‌ی شمشیر سه‌بار دست بمال که تو را نزنم و نه بکشم و نه نیز تو را به زندان سپارم، تا بگویم که در آن رزم گشتاسپی چه خواهد شد...»[۴]

در دوران گذشته عمل سوگند خوردن و سوگند دادن در حضور موبدان صورت می‌گرفت و بدان «وَر» می‌گفته‌اند. گویند «در ایران‌باستان سی و سه وَر بوده است ولی از شیوه‌ی اجرای آن در جایی سخن به میان نیامده است. در کتاب دینکرت به چند قسم «ور» اشاره شده است از قبیل؛ گرمک‌وَر (وَرگرم)، برسمک ور (ور با برسم) یا «ورخوران» که شاید نظیر زهری باشد که به مدعی و مدعی علیه خورانده می‌شده تا حقانیت یکی از طرفین به اثبات رسد.»[۵]

«در زاتسپرم دو «ور» دیگر، که پَساخت نیز نامیده می‌شده است، نام برده شده است. یکی ریختن فلز گداخته بر سینه بوده و دیگر بریدن تن با کارد است. امشاسپندان سه نوع پساخت (= آزمایش ایزدی) در

دین نشان داده‌اند. نخست کوره‌ی آتش را زرتشت به وسیله‌ی گفتار نیک، کردار نیک، اندیشه‌ی نیک، سه گام پیش رفت، نسوخت. دوم فلز گرم بر سینه‌ی او ریخته شد بر او بیفسرد (یخ بست)، به دست گرفت و به سوی امشاسپندان داشت. اورمزد گفت که پس رواج پاک دینی هنگامی که اختلافی در دین باشد آن را شاگردان توبر اُهو (= پیشوا) بریزند و او با دست برگیرد. با دیدن آن همه‌ی جهان مادّی بدو بگروند. سوم بریدن با کارد، پیدا شدن درون شکم، جریان یافتن خون به بیرون، پس دست بر آن مالیدن و درست شدن، [نشان] داده می‌شود که تو وهمدینان تو با وجدان استوار دینی، دین پاک را بپذیرد آن‌گونه که با چون سوزش آتش و جریان فلز گرم و بریدن کارد با تیغ از دین به برنگردند.»[۶]

موبد نامدار روزگار ساسانی، آذرپاد مهر اسپند، کسی است که آزمون دوم را تندرست و بی‌گزند از سر گذرانیده است. او به فرمان شاپور دوم اوستا را سامان داد. دشمنان بر او زبان دراز کردند و گفتند که دستور آذرپاد پاره‌هایی را از خویش بر نامه‌ی مینوی افزوده است. او به آهنگ آن‌که بی‌گناهی خویش را و راستی و درستی نامه‌ی مینوی را آشکار بدارد به آزمون «ور» تن در داد و فلز گداخته بر سینه‌ی برهنه‌اش ریخته آمد؛ ... و گرامی داشتن آهن گداخته این است که آهن دل را چنان اویژه (= ناب و خالص) و پاک کند که چون آهن گداخته را بر تن وی گذارند نسوزد و نیز آذرپاد مهر اسپندان از این روی دستوری دین کرد که آهن گداخته را چون بر وجود و دل اویژه (= پاکیزه) او گذراند پس او را چنان خوش باشد چونان که شیر بر او دوشند. اما چون آن را بر وجود و دل دروندان و گناهکاران گذارند وی بسوزد و بمیرد.»[۷]

یکی از انواع «ور» که بدان اشاره شد وَر گرم است که در شاهنامه در داستان سیاوخش[۸] بدان اشاره شده است که در این نوع، سوگندخوار باید دست در آتش کند و یا انگشتان را در آب جوشیده یا روغن گداخته فرو می‌برده است و یا روغن داغ و سرب گداخته بر سینه‌ی او می‌ریختند. در تمام این حالات سوگندخوار نباید بسوزد و از آتش به سلامت بیرون آید. چنان‌که فردوسی در این معنی چنین می‌فرماید:

زهر در سخن چون بدین گونه گشت
بر آتش یکی را بباید گذشت
چنین است سوگند چرخ بلند
که بر بی‌گناهان نیاید گزند
جهاندار سودابه را پیش خواند
همی با سیاوش به گفتن نشاند
سرانجام گفت ایمن از هر دوان
نگردد مرا دل نه روشن‌روان
مگر کآتش تیز پیدا کند
گنه کرده را زود رسوا کند...

نمونه‌ی دیگر از این ور گرم را در داستان ویس و رامین اثر فخرالدّین اسعد گرگانی می‌بینیم. آن‌جا که شاه موبد بر بانوی خویش ویس بدگمان شده است، به گمان آن‌که او شیفته و واله‌ی رامین شده است و از او درمی‌خواهد که برای روشن داشت بی‌گناهی‌اش به آزمون آتش تن در دهد. آن‌گاه کوهی از آتش برپا می‌کنند اما ویس تن به آتش نمی‌دهد و همراه با رامین پا به گریز می‌نهند.

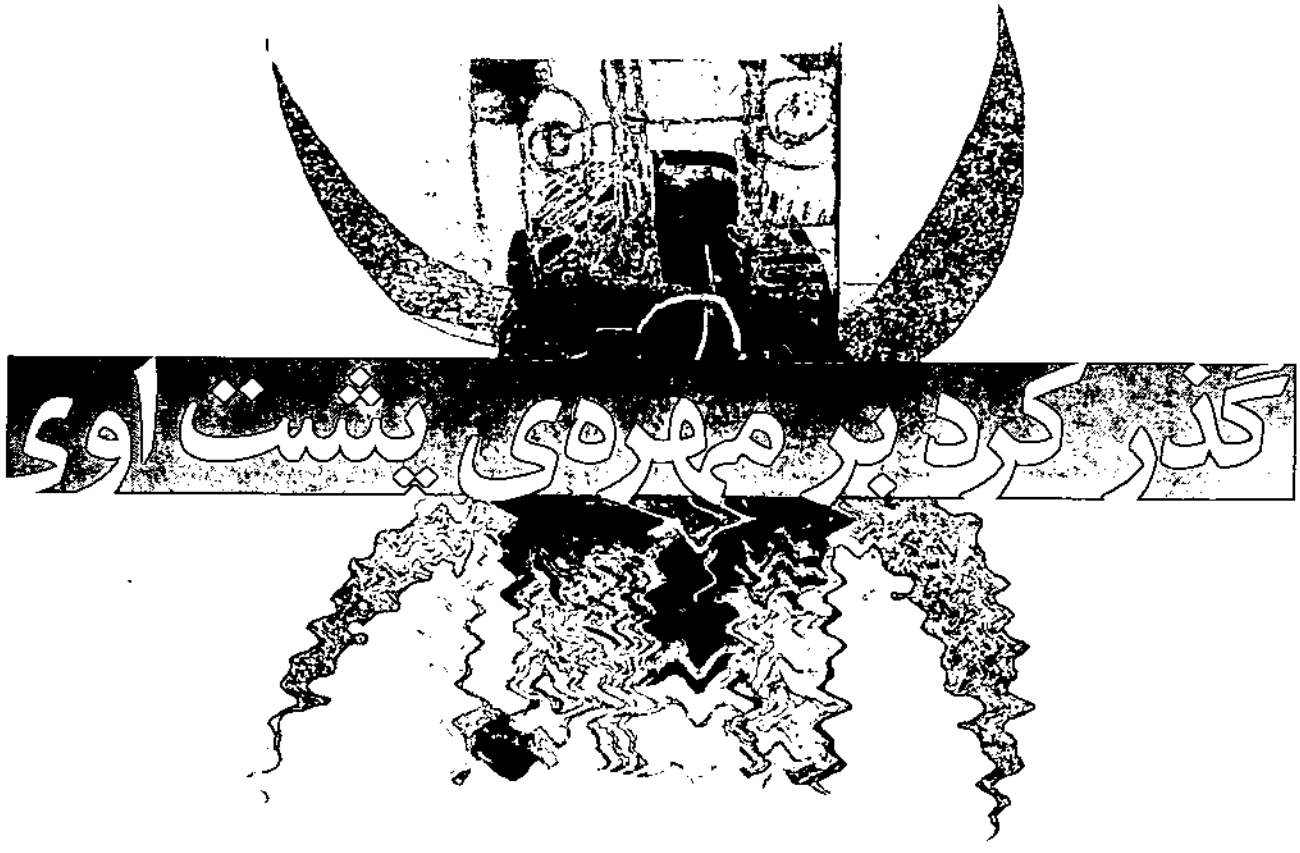
ز آتشگاه لختی آتش آورد
به میدان آتشی چون کوه بر کرد
بسی از صندل و عودش خورش دارد
به کافور و به مشکش پرورش داد
ز میدان آتشی چون کُه برآمد
که با گردون سروی همبر آمد
چو زرین گنبدی بر چرخ بازان
شده لرزان وزرّش پاک‌ریزان[۹]

زیرنویس

۱. نامه‌ی باستان، ج اوّل، ص ۳۱، ب ۳۷۵.
۲. سوگند در زبان فارسی، باب اول.
۳. لغت‌نامه‌ی دهخدا.
۴. مقاله‌ی ملک‌الشعرا بهار، مجله‌ی مهر، سال هفتم، ص ۲۱۲.
۵. به نقل از کتاب سوگند در زبان فارسی، فصل دوم.
۶. گزیده‌های زاد سپرم/ ۳۳ و همچنین رج به نامه باستان، ج ۳، ص ۲۷۴.
۷. شایست و نشایست/ ۲۱۴، و ایضاً.
۸. واژه‌ی سیاوخش در اوستا سیاورشن بوده است به معنی دارنده‌ی ستور سیاه، این نام از دوپاره سیا و وَرشن ساخته شده است؛ ارشن که در فارسی آرش گوییم در اوستا گذشته از این‌که اسم خاص است مجرد هم استعمال شده به معنی مرد و نر در مقابل زن و از برای تعیین جنس نر سنوران نیز آمده... از همین ماده است اسم خاص ارشک (= اشک) و ارشادا که اسم قلعه‌ای بوده در هروونی harauvatiduj (یعنی قندهار حالیه که داریوش در کتیبه‌ی بهستان (بیستون) در ذکر یکی از فتوحاتش از آن اسم می‌برد. از ریخت پهلوی و کهن «سیاوخش» در پارسی نوتر سیاوش به یادگار مانده است (از افاضات دانشمند فاضل دکتر میرجلال‌الدین کزّازی).
۹. ویس و رامین، ص ۱۹۵.

منابع:

۱. کزّازی، دکتر میر جلال‌الدّین، مازهای راز، نشر مرکز، چ اول ۱۳۷۰.
۲. کیانی، دکتر حسن، سوگند در زبان و ادب فارسی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۷۱.
۳. کزّازی، دکتر میر جلال‌الدّین، نامه‌ی باستان، ج اوّل، انتشارات سمت، تهران ۱۳۷۹.
۴. کزّازی، دکتر میر جلال‌الدّین، نامه‌ی باستان، ج سوم، انتشارات سمت، تهران ۱۳۸۲.
۵. پورداود، استاد ابراهیم، فرهنگ ایران باستان، انتشارات اساطیر، چ اول ۱۳۸۰.
۶. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، چ مسکو، ج ۴ و ۳.
۷. اسعدی گرگانی، فخرالدین، ویس و رامین، تصحیح روان‌شاد مجتبی مینوی، تهران.
۸. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه فارسی، مؤسسه لغت‌نامه، ۱۳۸۰.
۹. بهار، ملک‌الشعرا، سبک‌شناسی زبان و شعر فارسی، انتشارات مجید، چ اول ۱۳۷۷.



گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی

چکیده

نویسنده‌ی مقاله، با استناد به ابیات شاهنامه معتقد است مرجع ضمیر «اوی» در بیت «چو بوسید پیکان سر انگشت اوی/ گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی» از داستان رستم و اشکبوس، اشکبوس است نه رستم. البته چندی پیش در شماره‌ی هفتاد و سوم مجله، مقاله‌ای با عنوان «خروش شاخ گوزن» به چاپ رسید که نویسنده، مرجع ضمیر «اوی» را در هر دو مصراع بیت مذکور، رستم دانسته است. مقاله‌ی حاضر به گونه‌ای نقدی بر مقاله‌ی مذکور نیز هست.

❖ **علیرضا قاسمی (۱۳۵۶ ـ آمل)**

دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران و مدرس مراکز آموزشی و آموزش عالی بابلسر و آمل.

کلید واژه‌ها:

شاهنامه، رستم، اشکبوس، پیکان، مهره، ضمیر، تقدیم و تأخیر

یکی از داستان‌های زیبای شاهنامه که نمایانگر هنر تصویرآفرینی فردوسی است، داستان نبرد رستم و اشکبوس است. این داستان، جزئی از داستان کاموس کشانی و نبردهای طولانی ایران و توران به کین‌خواهی سیاوش است. سپاهیان ایران به سرداری توس، از سپاهیان توران به سرداری پیران ویسه شکست می‌خورند و به کوه «هماون» پناه می‌برند و در آن‌جا محاصره می‌شوند. چون خبر شکست سپاه ایران به کیخسرو می‌رسد، رستم را فرامی‌خواند و به یاری سپاه می‌فرستد. از آن سوی نیز سپاهیانی از سرزمین‌های گوناگون به یاری سپاه توران می‌آیند، که کاموس و خاقان چین از جمله دلاوران و سرداران این لشکرها هستند. رستم که دو منزل یکی می‌کند و روزان و شبان اندکی نمی‌آساید، شب هنگام به سپاه ایران می‌رسد و گودرز به پیشواز او می‌شتابد. پیران ویسه، سردار توران، بیش از هر چیز از احتمال رسیدن رستم بیم دارد و آگاهی او از این موضوع نیز فقط در حد گمان است و بس. با دمیدن روز، دو لشکر در برابر یکدیگر صف‌آرایی می‌کنند. در این

میان، اشکبوس هماورد می‌طلبد و رهام نیز به نبرد با او می‌شتابد. پس از ناکامی و گریز رهام، رستم پیاده به جنگ با اشکبوس می‌رود. چرا که شتاب او برای رسیدن به سپاه ایران، رخش را خسته و فرسوده کرده است. فردوسی در این داستان با استادی بی‌مانندی، صحنه‌ی نبرد دو هماورد و پرتاب تیر رستم را به تصویر می‌کشد و هیچ نکته‌ای را فرو نمی‌گذارد. به گونه‌ای که حتی با بهره‌گیری از موسیقی واژه‌ها و ترکیب و تلفیق واج‌های «چ» و «خ» صدای کشیده شدن کمان را به گوش می‌رساند:

تهمتن به بند کمر برد چنگ
گزین کرد یک چوبه تیر خدنگ
یکی تیر الماس پیکان چو آب
نهاده بر او چار پرّ عقاب
کمان را بمالید رستم به چنگ
به شست اندر آورد تیر خدنگ
برو راست خم کرد و چپ کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخاست
چو سوفارش آمد به پهنای گوش
ز شاخ گوزنان برآمد خروش
چو بوسید پیکان سر انگشت اوی
گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی
بزد بر بر و سینه‌ی اشکبوس
سپهر آن زمان دست او داد بوس
قضا گفت گیر و قدر گفت ده
فلک گفت احسنت و مه گفت زه
کشانی هم اندر زمان جان بداد
چنان شد که گفتی ز مادر نزاد[1]

عده‌ای معتقدند مرجع ضمیر «اوی» در هر دو مصراع بیت ششم، رستم است و بیت مذکور با بیت بعد موقوف‌المعانی است، بدین معنا که: «وقتی پیکان تیر سرانگشت رستم را لمس کرد و انتهای تیر از برابر ستون مهره‌های رستم گذشت و از پهنای گوش او عبور کرد، آن را رها ساخت و بر سینه‌ی اشکبوس زد». اما مراجعه به شاهنامه و تأمل در بقیه‌ی ابیات داستان، خواننده را به این باور خواهد رساند که مرجع ضمیر «اوی» در مصراع دوم اشکبوس است نه رستم، بدین معنا که: «رسیدن پیکان تیر به سرانگشت رستم

همان و گذر کردن بر مهره‌ی پشت اشکبوس همان». بر اساس ادامه‌ی داستان پس از آن که اشکبوس جان داد و «چنان شد که گفتی ز مادر نزاد»، فرستاده‌ی خاقان چین تیر را از بدن او بیرون می‌کشد؛ تیری که همه‌ی آن تا پَر، پُر از خون است.

کزان نامور تیر بیرون کشید
همه تیر تا پَر پُر از خون کشید

بدیهی است این تیر بلند و نیزه‌آسا هنگامی به طور کامل و تا پَر، پُر از خون خواهد شد که از پشت هماورد نگون‌بخت گذر کرده باشد. نکته‌ی مهم دیگر در بیت آخر و در مصراع «کجا تیر او بگذرد بر درخت» نهفته است که در آن، دقیقاً سخن از گذشتن تیر بر درخت است. با توجه به ابیات پیشین و کلیت داستان، درخت در این مصراع استعاره از اشکبوس تواند بود که تیر رستم بر مهره‌ی پشت او گذر کرد.

با بررسی کل شاهنامه به دو بیت تقریباً مشابه برمی‌خوریم که همه‌ی شبهات مربوط به مصراع مورد بحث را می‌زداید. زیرا در این دو بیت که نمایانگر هنر و قدرت اردشیر و بهرام گور در تیراندازی است برای توصیف عبور تیر از بدن شکار، دقیقاً عبارت «گذر کرد بر...» آمده است و معنای این دو بیت نیز آن چنان روشن است که هیچ تأویل دیگری از آن نمی‌توان داشت. بر اساس داستان نخست، روزی اردشیر به همراه اردوان و چهار فرزند او به شکار می‌رود و با قدرت و استادی تمام تیری بر سرین گور نر می‌زند که پیکان و پَر آن از بدن گور گذر می‌کند:

بزد بر سرین یکی گور نر
گذر کرد بر گور پیکان و پر[2]

بر اساس داستان دیگر نیز بهرام گور در دشت یک چوبه‌ی تیر بر پشت گور نری که گور ماده‌ای را به زیر آورده است می‌زند، پیکان و پر تیر از بدن گور نر می‌گذرد و ماده‌اش را به آن می‌دوزد:

بزد تیر بر پشت آن گور نر
گذر کرد بر گور پیکان و پر
نر و ماده را هر دو بر هم بدوخت
دل لشکر از زخم او برفروخت[3]

همان گونه که ملاحظه می‌شود حتی اگر هیچ برهان دیگری برای اثبات مدعای خود نمی‌یافتیم، استناد به مصراع «گذر کرد بر گور پیکان و پر» کافی بود تا مرجع ضمیر را در مصراع «گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی» اشکبوس بدانیم نه رستم.

واقعیت آن است که شاعر همان گونه که تیر اردشیر و بهرام گور را از بدن شکار عبور می‌دهد تا قدرت و هنر آنان را در تیراندازی نشان دهد، در نبرد رستم و اشکبوس نیز می‌کوشد تا قدرت و سرعت تیر نامورترین و مؤثرترین قهرمان شاهنامه را بنمایاند. چراکه پهلوانی چون رستم که زادن او همانند زندگی اش شگفتی آفرین و غیرعادی است، با خوارق عادتی مانند گرز هفتصد من و عمر ششصد ساله و سیخ کبابش درخت و تیرش با نیزه برابر است، باید چنان نیرویی در تیر نهد که پشت حریف را نیز بشکافد و هم‌اندر زمان جان او را بستاند؛ همین نیرو است که تفاوت او را با هماوردی چون اشکبوس که با تنی لرز لرزان و رخی سندروس، کمان را به زه می‌کند، می‌نمایاند.

مهم‌ترین دلیل آنانی که مرجع ضمیر «اوی» را در مصراع «گذر کرد بر مهره‌ی پشت اوی» رستم می‌دانند، آن است که اگر در این مصراع مقصود از «اوی» اشکبوس است، پس چرا شاعر در مصراع نخست بیت بعدی می‌گوید: «بزد بر بر و سینه‌ی اشکبوس». در پاسخ باید گفت که در واقع بین این دو مصراع از نظر ترتیب رویدادها، تقدیم و تأخیری روی داده و ترتیب آن‌ها در اصل بدین گونه است که: «وقتی پیکان تیر سرانگشت رستم را لمس کرد، او تیر را [سریع و با قدرت] بر سینه‌ی اشکبوس زد، به گونه‌ای که از مهره‌ی پشت اشکبوس عبور کرد». البته برای این تقدیم و تأخیر، نمونه‌های دیگری نیز در شاهنامه می‌توان یافت. به عنوان مثال در همین داستان، مصراع «قضا گفت گیر و قدر گفت ده» با تأخیر و پس از ابیات مربوط به پرتاب تیر و اصابت آن به سینه‌ی اشکبوس آمده است.

پانوشت‌ها:

۱. شاهنامه‌ی فردوسی (بر اساس چاپ مسکو)، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات سوره، چ اول، ۱۳۷۷، ج ۴، صص ۵۶۰ـ۵۵۹، ب ۱۳۰۵ـ ۱۲۹۷.

۲. شاهنامه‌ی فردوسی، ج ۷، ص ۱۲۰۱، ب ۱۶۴ـ۱۶۱.

۳. همان، ج ۷، ص ۱۳۴۸، ب ۷۲۶ـ۷۲۰.

گرز چرا گاو سر؟

❖ نادر منصوری (۱۳۳۷ ـ میاندواب)
کارشناس زبان و ادبیّات فارسی، دبیر مدارس متوسطه و مراکز آموزش عالی فرهنگیان و صاحب مقالاتی چند، از جمله «شمس در مقطع غزلیات شمس»، «انسان در صور خیال» و «شعر شاعران عصر سامانی».

کلیدواژه‌ها:
گرز، گرز گاوسر، گاو پرمایه، فریدون، گاومه

چکیده

در این مقاله علت نام‌گذاری «گرز گاوسر» بیان شده است. هم‌چنین گرزهایی که به دلیل انتساب به شخصیّت‌های شاهنامه اشتهار یافته‌اند، استخراج و تنظیم شده و با ذکر شواهد، بیان گردیده‌اند. مقاله را به اختصار می‌خوانیم.

مطابق روایت شاهنامه، فریدون، پادشاه ایرانی، سلاح پرهیبتی داشته به نام «گرز گاوسار یا گاوسر». اما چرا فریدون گرز خود را به این اسم نامیده است؟ و آیا نام‌گذاری آن اتفاقی و لحظه‌ای بوده است؟

گرز

یکی از برجسته‌ترین و شاخص‌ترین ابزارهای جنگی شاهنامه‌ی حکیم فردوسی، «گرز» است. سلاحی که کاربرد آن با دقت و وسواس حیرت‌انگیز صورت گرفته و می‌توان گفت از نظر آماری، تقریباً به تعداد صفحات شاهنامه تکرار شده است.

این ابزار جنگی گاهی تنها و بدون صفت و وابسته، زمانی با ترکیب‌های گوناگون، گاهی همراه جنگ‌افزارهای دیگر و زمانی در کنار نام بزرگان و پهلوانان ذکر گردیده و با نام آن قهرمانان اشتهار یافته و به صورت اسم خاص درآمده است.

«گرز» نخستین بار در داستان پادشاهی تهمورث و بدون وابسته و صفت به کار رفته است:

چنین گفت کامروز این تخت و گاه
مرا زیبد و تاج و گرز و کلاه (۲۲/۱)*

و بعد با وابسته‌ها و صفت‌های گوناگون به کار رفته که از آن میان ترکیب «گرز گران» بیش‌ترین موردی است که تکرار شده:

زمین کوه تا کوه جوشن‌وران
برفتند با گرزهای گران (۲۰۴/۱)

مهم‌تر از همه در نقش اصلی خود، یعنی وسیله‌ای برای تهدید و ارعاب و نمایش قدرت و نیرومندی، به خدمت گرفته شده است:

نجویم بدین کینه آرام و خواب
من و گرز و میدان و افراسیاب (۲۱۴/۳)

گرز گاوسر

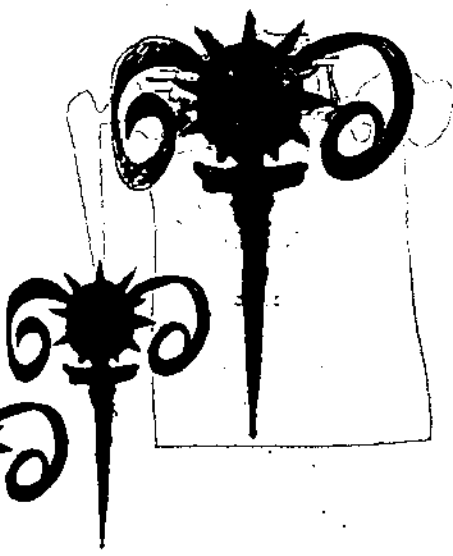
گرز گاوسر اوّل بار در داستان «اندر خواب دیدن ضحّاک فریدون را» آمده و به تدریج وارد ماجرا شده و از کلیدی‌ترین عناصر داستان شاهنامه گشته است:

دو مهتر یکی کهتر اندر میان
به بالای سرو و به چهر کیان
کمر بستن و رفتن شاهوار
به چنگ اندرون گرزه‌ی گاو سار
دمان پیش ضحّاک رفتی به جنگ
زدی بر سرش گرزه‌ی گاورنگ (۳۷/۱)

انتخاب آگاهانه

باید گفت انتخاب این نام نمی‌تواند تصادفی و آنی باشد بلکه آگاهانه و زاییده‌ی اندیشه‌ی تیز و ذهن پویای فریدون بوده است و در ورای آن فلسفه‌ای بسیار قوی و ارزشمند قرار داشته، تا آن را از صورت یک قالب و شکل عادی و معمولی خارج سازد و به نمادی بزرگ تبدیل کند؛ نماد پیروزی، نماد انتقام‌کشیِ ستم‌دیدگان و مظلومان از جنایتکاران؛ نمونه‌ی یک سلاح آرمانی. در غیر این صورت چه لزومی داشت با وجود حیواناتی چون شیر، فیل، پلنگ، نهنگ، عقاب، شاهین و اژدها، که در قدرت و سرعت و چالاکی و بی‌باکی شهره هستند و هر کدام به عنوان مظهر و نماد محسوب می‌شوند، حیوانی چون گاومیش ترجیح داده شود؟

ابتدا لازم می‌نماید شائبه‌ی تصادفی بودن انتخاب نام «گاوسر» برای گرز زدوده شود سپس وجه‌تسمیه‌ی آن را بیان کنیم.



فریدون چون از پیوستن کاوه‌ی آهنگر و ایرانیان به اردوی خویش آسوده‌خاطر می‌گردد، درصدد حمله برمی‌آید. برای این منظور آن‌چه را که ضروری است تدارک می‌بیند. اکنون همه چیز برای یک پیروزی شیرین مهیاست. اما فقط یک چیز کم است؛ یک ارزش، یک مظهر و یک نماد. چیزی که سال‌های متمادی در فکر و ذهنش پرورانده بود و انتظار چنین روزهایی را می‌کشید. وسیله‌ای که مظهر انتقام‌کشی و نماد پیروزی باشد. از این‌رو دستور داد صنعتگران و آهنگران گرد آمدند. آن‌گاه نقشه‌ی گرزی را که مدنظرش بود طرح و رسم کرد:

بیارید داننده آهنگران
یکی گرز سازند ما را گران
چو بگشاد لب هر دو بشتافتند
به بازار آهنگران تافتند
از آن پیشه هر کس که بُد نام‌جوی
به سوی فریدون نهادند روی،
جهان‌جوی پرگار بگرفت زود
وزان گرز پیکر برایشان نمود
نگاری نگارید بر خاک پیش
همیدون به‌سان سر گاومیش
بدان دست بردند آهنگران
چو شد ساخته کار گرز گران،
به پیش جهان‌جوی بردند گرز
فروزان به کردار خورشید برز
پسند آمدش کار پولادگر
ببخشیدشان جامه و سیم و زر (۴۷/۱)

با توجه به ابیات بالا اتفاقی بودن گزینش نام «گرز گاوسر» منتفی به نظر می‌رسد. اما

فریدون با این انتخاب چه هدفی را دنبال می‌کرد و می‌خواست چه پیامی بدهد؟ آیا می‌خواست گرز او با دیگر گرزها متفاوت باشد؟

فریدون با این انتخاب می‌خواست در لحظه‌ی انتقام، عزیزترین موجودی را که بقا و حیات خود را مدیون او بود، حاضر و ناظر سازد و این خواسته میسر نبود مگر با مجسّم کردن آن. پس دستور داد هیکل و نمادی از او ساخته شود. آن موجود عزیز گاوی بود به نام «پرمایه» که شاه ایران هنگام محرومیت از پدر و جدایی از مادر، با خوردن شیر آن، طفولیت و کودکی خود را به نوجوانی رسانید و قوام و بالندگی خود را از او می‌دانست. طوری که نقش دایگی وی را ایفا کرده بود. هرچند سرانجام از خشم و غضب دژخیمان ضحّاک در امان نماند و خونش ریخته شد.

تردیدی باقی نمی‌ماند که فریدون در انتخاب و طراحی «گرز گاوسر» کاملاً به سابقه توجه داشته و از روی آگاهی و با هدف قبلی اقدام کرده است. انتخاب فریدون هم عاطفی و هم منطقی بود و از این پس گرز گاوسر هم‌چون «درفش کاویانی» نقش نماد پیروزی، قدرت، عظمت و سلطنت می‌یابد و نام‌های گوناگونی می‌گیرد، از جمله:

گرزه‌ی گاوسار، گرزه‌ی گاوسر، گرز گاوسار، گرز گاوپیکر، گرز گاوچهر، گرز گاوروی، گرزه‌ی گاورنگ و... بعدها از همین گرز به عنوان یکی از لوازم سلطنت و زینت پادشاهی نام برده می‌شود:

جهاندار شاه آفریدون سه چیز
بر آن پادشاهی برافزود نیز
یکی تخت و آن «گرزه‌ی گاوسار»
که ماند آن سخن در جهان یادگار
سه دیگر کجا هفت چشمه.گهر
همی خواندی نام او دادگر (۱۵۵/۷)

بعد از فریدون این گرز در دست پادشاهان، شاهزادگان، نجبا، نجیب‌زادگان، عالی‌جنابان، صاحب‌منصبان، پهلوانان و قهرمانان شاهنامه ظاهر می‌شود و جنبه‌ی نمادینش بیش‌تر از پیش جلوه می‌نماید.

زیرنویس

* ابیات از شاهنامه‌ی ژول مول انتخاب شده است. عدد سمت راست شماره‌ی جلد و عدد سمت چپ شماره‌ی صفحه را نشان می‌دهد.

منابع

از آن‌جا که در این مقاله اختصاصاً به بیان نظریّه‌ای خاص پرداخته شده، بنابراین فقط از یک منبع استفاده شده است. شاهنامه فردوسی، حکیم ابوالقاسم فردوسی، ژول مول، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ سوم، تهران ۱۳۶۳ (یک دیباچه و هفت جلد).

نگاهی به واقع گرایی و توصیف در فارسی پیش دانشگاهی

❖ زکریا مهرپرور

کلیدواژه‌ها:
واقعیت، ناتورالیسم، توصیف، توصیف‌گری، زبان و ادبیات پیش‌دانشگاهی، ادبیات توصیفی، واقع‌گرایی

در کتاب زبان فارسی ۱ و ۲ پیش‌دانشگاهی (زبان و ادبیات فارسی عمومی ۱ و ۲ ـ چاپ ۱۳۸۳) فصلی به توصیف و ادبیات توصیفی اختصاص یافته و با عنوان «درآمدی بر توصیف و تصویرگری» در صفحات ۸۴ تا ۸۶ به چاپ رسیده است. این درآمد، ضمن طرح مطالب

چکیده

نویسنده، این مقاله را به عنوان نقدی بر درآمد ادبیات توصیفی کتاب زبان و ادبیات پیش‌دانشگاهی نگاشته است. از جمله مباحث مقاله، مفهوم واقعیت و توصیف هنرمندان از واقعیت و تقسیمات آن و نقد دیدگاه‌ها در باب توصیف است. هم‌چنین نویسنده به تبیین مکتب واقع‌گرایی پرداخته و به واقعیت از دید ناتورالیست‌ها نیز اشاراتی داشته است. بخش‌هایی از مقاله از نظرتان می‌گذرد.

مفید آموزشی، نقایصی اساسی دارد، از جمله در آن:

۱ ـ مسائل توصیف در ادبیات کهن (کلاسیک) و ادبیات جدید (معاصر) در هم آمیخته است.

۲ ـ خط فاصلی بین مسئله‌ی توصیف در شعر و نثر به ویژه نثر داستانی کشیده نشده است.

۳ ـ عناوین مکاتب ادبی جهان، بدون آن‌که چند و چون آن‌ها سنجیده شوند، بر شیوه‌های توصیف اطلاق شده‌اند.

۴ ـ شیوه‌های دو مکتب واقع‌گرایی (رئالیسم) و طبیعت‌گرائی (ناتورالیسم) در هم آمیخته است. حال آن‌که میان آن دو، با وجود آن‌که منبع الهامات ناتورالیست‌ها مکتب واقع‌گرایی بوده است، تمایزات اساسی وجود دارد.

در بخشی از درآمد یاد شده می‌خوانیم: «ادبیات توصیفی ایران را می‌توان به سه دسته تقسیم نمود: ۱ ـ توصیفات تخیلی... ۲ ـ توصیفات نمادین... ۳ ـ توصیفات واقعی...» (ص ۸۵ کتاب)

... بر این تقسیم‌بندی اشکالاتی واردست اما اشکال اساسی‌تر در توصیف و توضیح نوع سوم است. در این‌باره آمده است: «این شیوه بیش‌تر در دنیای رمان‌نویسی و داستان‌پردازی پایگاه و جایگاه داشته است تا در عالم شعر و شاعری (ص

۸۶). اگر چنین باشد که هست باید گفت: این نوع توصیف در عالم نویسندگی، و به طور کلی هنر، نمونه‌ی عینی ندارد زیرا آن‌چه واقع‌گرایی (رئالیسم) نامیده شده هنر جهت‌دار و هدفمند است و مربوط به دوره‌ی خاصی از تاریخ ادبی اروپاست و به طور طبیعی مولود انتقاد از رمانتیسم است.

این نوع توصیف در ادبیات کهن ایران سابقه ندارد و تنها همان توصیفات نوع اول و دوم نمونه‌هایی در خور دارند و در مورد توصیفات واقعی تنها می‌توان بخشی از ادب داستانی عامیانه را نمونه‌هایی از توصیف واقعی دانست.

... این نکته را نیز از نظر نباید دور داشت که واقع‌گرایی خود شاخه‌های دیگری دارد که باید به شیوه‌ای در خور توضیح و تشریح می‌گردید یا آن‌که از آغاز بحث توصیف با بحث مکتب‌های ادبی درنمی‌آمیخت.

در پایان ذکر این چند پرسش ضروری به نظر می‌رسد: نمایندگان مکتب واقع‌گرایی و توصیفات واقعی، حتی با همین کیفیت که در کتاب آمده، در ایران چه کسانی هستند و نمایندگان ناتورالیسم کیان‌اند؟ و آیا می‌توان درس‌های «توصیف کویمات و...، شب کویر و اورازان» را در این دسته جای داد و در یک سطح با واقع‌بینی «زولایی» سنجید؟ آیا به راستی آثار واقع‌گرایانه‌ی توصیفی از نوع سفرنامه‌ها یا تک‌نگاری‌ها، در رده‌ی آثار توصیفی ادبیات داستانی هستند؟

داستان‌های امثال نوشته‌ی دکتر حسن ذوالفقاری در بر گیرنده‌ی ۲۵۰۰ داستان مثل از ۱۳۰ منبع است. این مجموعه حاوی داستان‌هایی است که درباره‌ی ریشه‌ی ضرب‌المثل‌های فارسی ساخته شده است. منبع این داستان‌ها بخشی متون ادب فارسی چون مثنوی مولوی، قابوسنامه، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، انوار سهیلی، آثار عطار، سیاست‌نامه، حدیقة‌الحقیقه و ده‌ها اثر کلاسیک فارسی و کتاب‌های امثال و حکم فارسی و محلی است. بخشی از این داستان‌ها بر ساخته‌ی عوام است که از آن‌ها دو یا چند روایت وجود دارد. داستان‌های شیرین این کتاب جز آن که بیانگر ریشه‌ی داستانی ضرب‌المثل‌های فارسی است، خود مجموعه‌ای از جذاب‌ترین داستان‌های رایج میان مردم نیز هست.

در مقدمه‌ای مبسوط، به تاریخچه، منشأ، فواید، ویژگی‌ها، ریخت شناسی و تقسیم‌های داستان امثال نیز اشاره می‌شود تا خوانندگان با این گونه داستان‌ها بیش‌تر آشنا شوند.

این کتاب در نوع خود جامع‌ترین مجموعه داستان‌های مربوط به ضرب‌المثل‌های فارسی است که می‌تواند منبع مهم و اساسی در این زمینه به حساب آید. این داستان‌ها که عمدتاً برساخته‌ی مردم است، جزء منابع مهم مطالعه‌ی ادب شفاهی نیز محسوب می‌گردد. مطالعه‌ی داستان‌های شیرین و پرجاذبه و طنزآمیز این کتاب ما را با بخشی از فکر و فرهنگ ایرانی و اندیشه‌ها و حکمت‌های مردمی آشنا ساخته و دورنمایی از زندگی ایرانی را برایمان ترسیم می‌کند و خاطرات خوشی را برای همیشه در ذهن ما باقی می‌گذارد.

این کتاب از سوی نشر مازیار چاپ شده است.

برخی مآخذ عام:

۱. زبان و ادبیات فارسی (عمومی ۱ و ۲)، وزارت آموزش و پرورش، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۳۸۳.

۲. تاریخ رئالیسم، ماکس رافائل، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، تهران، شباهنگ، ۱۳۵۷.

۳. تاریخ اجتماعی هنر، دکتر آرنولد هاوزر، ترجمه‌ی امین مؤید، تهران، دنیای نو، چاپ اول ۱۳۶۱.

۴. مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی، تهران، زمان، چاپ هفتم، ۱۳۵۸.

۵. رئالیسم، دیمیان گرانت، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۵.

❖ امیرحسن مغیث
دبیر زبان و ادبیات فارسی همدان

کلیدواژه‌ها:
روش تدریس، طرح درس، رسانه‌ی آموزشی، هدف کلی و رفتاری، روش اجرا، ارتباط عاطفی، ایجاد انگیزه، عملکرد فردی، بازخورد.

چکیده

نویسنده کوشیده است درس «در امواج سند» از کتاب ادبیات (۱) متوسطه را در قالب یک «طرح» تدریس کند و با این رویکرد، کار گروهی و دانش آموز محوری را بر معلم، محوری ترجیح داده است. ضمناً در پایان، به منظور ارائه‌ی مجموعه‌ی کامل «طرح درس»، نمونه‌ای از سؤالات آزمون محتوایی درس و کلید آن و نیز نمونه‌ای از سؤالات سنجش عملکرد و کلید آن، همراه با اطلاعاتی درباره‌ی حکومت خوارزمشاهیان و شاعر درس (حمیدی) اضافه کرده است که در این‌جا ضرورتی به درج آن‌ها نبود.

طرح درس در امواج سند

روش تدریس: کارآیی تیم
رسانه‌ی آموزشی: کتاب درسی، تابلو، گچ، دیوان دکتر مهدی حمیدی، فرهنگ لغت، واژه‌نامه‌ی پایان کتاب درسی.
زمان تدریس: نود دقیقه.
هدف کلی: آشنایی با ادبیّات غنایی
هدف‌های رفتاری:
دانش‌آموز باید در پایان درس بتواند:
۱. شعر را روان بخواند.
۲. ابیات درس را به نثر روان بازگردانی نماید.
۳. آرایه‌های درس را تشخیص دهد.
۴. ویژگی‌های قالب چهارپاره را برشمارد.
۵. پیام محوری درس را بیان کند.
۶. پیام‌های درس را فهرست‌وار بیان نماید.
۷. دکتر مهدی حمیدی را معرفی نماید.

مراحل تدریس:

۱. برنامه‌های آغازین و پایانی کلاس (حضور و غیاب، ارتباط‌های عاطفی)، (۴دقیقه)
۲. جلب توجه و ایجاد انگیزه: (۳دقیقه)
الف ـ آیا دکتر مهدی حمیدی را می‌شناسید و شعری از او خوانده‌اید؟
ب ـ آیا از وضعیت حکومت خوارزمشاهیان و حمله‌ی مغول به ایران اطلاعاتی دارید؟
پ ـ چه تفاوتی در شکل ظاهری این درس با درس رستم و سهراب مشاهده می‌کنید؟
۳. مطلع کردن دانش‌آموزان از اهداف درس: (۳ دقیقه)
الف ـ آشنایی با ادبیّات غنایی
ب ـ آشنایی با یکی از شاعران معاصر
پ ـ آشنایی با قالب چهارپاره
ت ـ یادآوری آرایه‌های تشبیه و تشخیص
۴. یادآوری پیش‌نیازها: (۵ دقیقه)
الف ـ وضعیت سیاسی حکومت خوارزمشاهیان
ب ـ شیوه‌ی بازگردانی شعر به نثر معیار
پ ـ ویژگی‌های آرایه‌ی تشبیه و تشخیص
ت ـ چگونگی تدریس در روش کارآیی تیم
ث ـ تعریف شعر غنایی
۵. روش اجرا:
به منظور آشنایی دانش‌آموزان با نحوه‌ی خواندن ابیات، از دانش‌آموز موفّق کلاس می‌خواهم که درس را با صدای بلند برای همه بخواند.
الف: گروه‌بندی دانش‌آموزان کلاس (تیم‌های چهار نفره با نفرات ناهمگن) (۲دقیقه)
ب ـ تعیین شکل ظاهری گروه‌ها (ترجیحاً به شکل دایره)
پ ـ هر دانش‌آموز شخصاً یک بار متن را صامت خوانی کند. (۳ دقیقه)
ت ـ معنی یا تلفظ کلماتی را که نمی‌داند از سایر

اعضای گروه بپرسد. (۵ دقیقه)

ث ـ با سایر اعضای تیم درباره‌ی موارد زیر بحث و گفت‌وگو نماید. (۲۰ دقیقه)

ـ روخوانی متن

ـ بازگردانی بعضی از ابیات

ـ تشخیص آرایه‌ها

ـ ویژگی‌های قالب چهارپاره با توجّه به «بیاموزیم» درس

ـ پیام محوری شعر

ج ـ پاسخ‌گویی به سؤالات آزمون محتوایی درس (فراخواندن عملکرد گروه‌ها) (۱۵ دقیقه)

ـ بحث و تبادل نظر درباره‌ی پاسخ‌های فردی و گزینش بهترین پاسخ گروهی

ـ ارزش‌یابی پاسخ‌ها با توجّه به کلید آزمون (هر پاسخ صحیح ۲ امتیاز)

کلید آزمون پس از این که همه‌ی افراد گروه‌ها به سؤالات پاسخ دادند، در اختیار آن‌ها قرار داده می‌شود تا با بحث و بررسی در گروه‌ها به موارد اشتباه خود پی ببرند. (بازخورد)

۶. فراخوان عملکرد فردی (۷ دقیقه)

طرح چند پرسش شفاهی یا روخوانی متن یا بازگردانی شعر

۷. بازخورد: (۵ دقیقه)

الف ـ از دانش‌آموزان می‌خواهم که درباره‌ی پاسخ‌های دیگران اظهارنظر کنند.

ب ـ بررسی و یادآوری پاسخ‌های سؤالات و تعیین پاسخ‌های صحیح

۸. سنجش عملکرد فردی (پرسش مستمر)، (۱۰ دقیقه)

ارزش‌یابی همگانی از محتوای درس جدید و درس قبلی

۹. دست‌یابی به یادداری و انتقال (تثبیت یادگیری)، (۱۰ دقیقه)

الف ـ چگونگی مطالعه‌ی درس برای تثبیت یادگیری

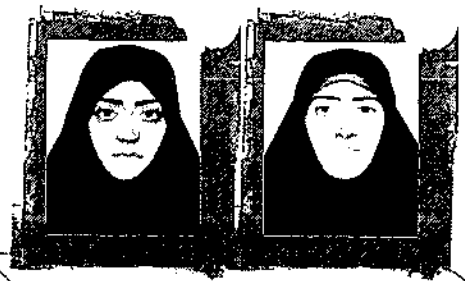
ب ـ بیان مجدّد نکات کلیدی درس و یادآوری آرایه‌ها

پ ـ روخوانی شیوای متن درس

ت ـ بررسی چگونگی پاسخ‌گویی به خودآزمایی درس

(کلیه‌ی فعّالیّت‌های مرحله‌ی هشتم به وسیله‌ی معلّم کلاس انجام می‌شود.)

نگاهی دیگر به عروض



❖ زهرا دادنده ـ فریبا بایرام‌زاده

کلیدواژه‌ها:
علم عروض، ریتم ارکان، تقطیع، تشخیص وزن.

چکیده

این دو دبیر علاقه‌مند و خوش‌ذوق از طریق آموزش «ریتم» اشعار، تجربه‌ی موفقی در تدریس علم عروض به دانش‌آموزان داشته‌اند. با درج بخش‌هایی از این شیوه‌ی تدریس، در انتظار دریافت تجربیات موفق سایر دبیران این درس هستیم.

ریتم ارکان در صفحه‌ی ۳۳ کتاب عروض و قافیه آمده است، ولی ما معمولاً به «علائم هجا» توجه می‌کنیم، و به «ریتم» آن که در پرانتز با دو علامت «تن» و «ت» و یا «دم» و «د» آمده است، توجه نمی‌کنیم و چون در قسمت‌های دیگر کتاب هم، اشاره‌ای به آن نشده است، موضوع «ریتم» در همان صفحه به فراموشی سپرده می‌شود.

برای آموزش بهتر ریتم [که از درس چهارم یعنی تقطیع به ارکان شروع می‌شود] پیش‌نهاد این است که معلم، خودکار را در دست بگیرد و در حالی که با انتهای آن بر روی میز ضربه می‌زند، به دانش‌آموزان بگوید: عروض چیزی نیست جز یک «تن» (یک ضربه به روی میز) و یک «ت تن» (دو ضربه‌ی نزدیک هم بر روی میز). در واقع چگونگی قرار گرفتن «تَن‌ها» (چند ضربه‌ی دور از هم روی میز) و «تَ تَن‌ها» (چند ضربه‌ی دوتایی)، یعنی دو تا نزدیک یک فاصله، دو تا نزدیک دیگر، به این صورت (dd dd)، موسیقی شعر را به‌وجود می‌آورد.

در طول تدریس درس یک تا سه، که مربوط به قافیه و تقطیع ابیات است، دبیر سعی کند با نواختن آهنگ اشعار مختلف، وزن آن‌ها را بگوید:

خوشا شیراز و وضع بی مثالش
مفاعیلن مفاعیلن فعولن
خداوندا نگهدار از زوالش
مفاعیلن مفاعیلن فعولن

ملکا ذکر تو گویم که تو پاکی و خدایی
فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن
نروم جز به همان ره که توام راه‌نمایی
فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

مرده بُدم زنده شدم، گریه بُدم خنده شدم
مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

این باعث می‌شود کم‌کم ذهن دانش‌آموزان با مفاهیم غریب «فاعلاتن، مفاعیلن، مستفعلن، مفاعلن و...» ـ بدون دانستن قوانین مربوط به آن و خواندن درس آن‌ها ـ ارتباط برقرار نماید و آن‌ها را با لذت و شیرینی فرا گیرد و کم‌کم خود کار دانش‌آموزان نیز روی میزها به حرکت درمی‌آید و سعی می‌کنند از دبیرشان تقلید کنند و این همان هدف ماست که می‌خواهیم آن‌ها را وادار کنیم؛ خوب گوش کنند و با گوش وزن را تشخیص دهند.

در درس چهارم که تقطیع به ارکان است دانش‌آموزان را با ارکان صفحه‌ی ۳۳ و ریتم آن‌ها آگاه کنیم و در کلاس، ریتم هر رکن را با آنان دو یا سه بار روی میز بزنیم و گوشزد کنیم که همیشه، «تن‌ها» ضربات جدا و دور از هم را به‌وجود می‌آورند و «تَ‌ها» ضربات نزدیک به هم را و تأکید کنیم هر «ت» با «تن» بعد از خودش قابل خواندن و ریتم زدن است، یعنی «تَ» هیچ‌گاه به تنهایی نمی‌آید و خوانده هم نمی‌شود.

بعد از دانش‌آموزان بخواهیم ریتم این ارکان را حفظ کنند، به طوری که وقتی شما ریتم را زدید بتوانند تشخیص دهند کدام رکن را می‌زنید. آن‌گاه باید بتوانند ریتم دو یا سه یا چهار رکن را با هم بزنند. ابتدا ارکان شبیه به هم، بعد ارکان متفاوت؛ مثلاً اول فاعلاتن فاعلاتن، مفاعیلن مفاعیلن، مستفعلن مستفعلن؛ آن‌گاه فاعلاتن فعلاتن، مفعول مفاعیلن، مفاعیلن فاعلاتن، مفتعلن فاعلن، مفاعلن فعلاتن، فعلاتُ فاعلاتن، سپس چهار رکن را با هم بزنند.

برای مثال:

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن
تن تَ تن تن/ تن تَ تن تن/ تن تَ تن تن/ تن تَ تن تن

روزگار است این که گه عزّت دهد گه خوار دارد
چرخ بازیگر ازین بازیچه‌ها بسیار دارد
یک تک ضربه ـ دو ضربه‌ی نزدیک ـ یک تک ضربه (۴ بار تکرار شود)

مثالی دیگر :

فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش
گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش
فاعلاتن/ فعلاتن/ فعلاتن/ فَعَلَن
تن تَ تن تن/ تَ تَ تن تن/ تَ تَ تن تن/ تَ تَ تن

یک تک ضربه ـ دو ضربه‌ی نزدیک ـ یک تک ضربه / سه ضربه نزدیک ـ یک تک ضربه / سه ضربه نزدیک ـ یک تک ضربه / سه ضربه‌ی نزدیک

دانش‌آموزان باید بتوانند وقتی وزن و بحر را با صدای بلند می‌خوانند، ریتم آن‌ها را هم بزنند و این امر را به دفعات تکرار کنند تا قادر شوند وزن ریتم خاصی را که ما روی میز می‌زنیم، دقیقاً تشخیص دهند. برای این کار باید به دفعات ریتم این وزن‌ها را در چند مثال شعری بزنیم و از آن‌ها بخواهیم خوب گوش کنند،

بت خود را بشکن خوار و ذلیل
ت ت تن تن/ ت ت تن تن/ ت ت تن
فعلاتن فعلاتن فعلن
نامور شو به فتوّت چو خلیل
تن ت تن تن/ ت ت تن تن/ ت ت تن
فاعلاتن فعلاتن فعلن

آه که آن/ صدرسرا/ می‌ندهد/ بار مرا
تن ت ت تن/ تن ت ت تن/ تن ت ت تن/ تن ت ت تن
مفتعلن/ مفتعلن/ مفتعلن/ مفتعلن
می‌نکند/ محرم جان/ محرم اسرار مرا
تن ت ت تن/ تن ت ت تن/ تن ت ت تن/ تن ت ت تن
مفتعلن/ مفتعلن/ مفتعلن/ مفتعلن

ای همه هستی ز تو پیدا شده
تن ت ت تن/ تن ت ت تن/ تن ت تن
مفتعلن مفتعلن فاعلن
خاک ضعیف از تو توانا شده
تن ت ت تن/ تن ت ت تن/ تن ت تن
مفتعلن مفتعلن فاعلن

هنگام ریتم زدن دانش‌آموزان، باید تمام دقّتمان به خودکار و دست‌های تک‌تکشان باشد.

بدین ترتیب می‌توان تشخیص داد چه کسی درست می‌زند و چه کسی نادرست. برای یادگیری دانش‌آموزان ضعیف‌تر می‌توانیم هریک از آن‌ها را (که تعدادشان زیاد نیست) به دانش‌آموزانی بسپاریم که ریتم را کاملاً یاد گرفته‌اند تا با آنان کار کنند.

در جلسات بعدی هر بیت شعر را با ریتم آن تقطیع می‌کنیم و در پرسش‌های کلاسی ریتم ارکان و اشعار را جزو سؤالات قرار می‌دهیم و به آن نمره می‌دهیم تا دانش‌آموز وادار شود آن‌ها را به خوبی یاد بگیرد.

شاید به نظر برسد این کار وقت زیادی می‌خواهد و با ساعات کوتاه مدرسه سازگار نیست. اما نباید از نظر دور داشت که در این مرحله که دانش‌آموزان ریتم اشعار را آموخته‌اند، سرعت عمل زیاد خواهد شد. مثلاً می‌توانیم در حل تمرینات درس پنجم که تقطیع آن‌ها بسیار وقت‌گیر است از دانش‌آموزان بخواهیم فقط از آهنگ و ریتم استفاده کنند و این کار را در بسیاری از شعرهایی که تقطیعشان نکته‌ی خاصی ندارد به‌کار گیریم و به این ترتیب، در وقت صرفه‌جویی کنیم.

در ضمن باید بعد از آموزش ریتم، از دانش‌آموزان بخواهیم قبل از تقطیع هر شعر، ریتمش را بزنند و وزن آن را تشخیص دهند. به این ترتیب شکل شعرهایی که در تقطیعشان دچار اشکال می‌شوند با ریتم و تشخیص بحر، به راحتی حل می‌شود.

ضمناً در کتاب توصیه شده هنگام تقطیع هجای کشیده، به صامت پایانی هجا حرکت ندهیم (کاری که در عروض سنتی انجام می‌شود) ولی ما ناگزیریم در ریتم و تشخیص آهنگ شعر (به خصوص در مورد دانش‌آموزانی که ناآشنایند) هنگام خواندن، به صامت پایانی هجای کشیده، یک حرکت دلخواه بدهیم تا وزن و ریتم به هم نخورد. اما به آنان تأکید می‌کنیم که این حرکت فقط هنگام خواندن مطرح می‌شود و در تقطیع دقیقاً باید به توصیه‌ی کتاب عمل کنیم.

آموزش ترسیمی آرایه‌ها

❖ جلیل غدیری،
دبیر زبان و ادبیات فارسی راسمر است.
از وی در مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی چندین مقاله چاپ شده است.

کلیدواژه‌ها:
تربیه، عالقه، کنایه، مجاز، استعاره‌ی مصرحه، آرایه‌های ادبی.

چکیده

نویسنده در این مقاله، تجربه‌ی دبیری خود را در تدریس علم بیان(کنایه، مجاز، استعاره...) با استفاده از آموزش ترسیمی به اختصار آورده و معتقد است چنین روش‌های کاربردی برای دانش آموزان نتیجه‌ی مطلوب و مثبت داشته است. بخش‌هایی از آن را ملاحظه می‌کنید.

آن‌چه می‌خوانید طرح خاصی در شیوه‌ی تدریس «بیان» یا کشف گره‌های آن است، به این امید که موجب ارتقای فراگیرنده در فهم آرایه‌ها، و نه پیچیدگی آن‌ها، شود.

تدریس این درس را با نوشتن سه عبارت زیر آغاز کنیم:

۱ ـ دلیران میدان گشوده نظر
فرو شد تا برآمد یک گل زرد
۲ ـ تمام شهر وارد خیابان شد.
۳ ـ هزاران نرگس از چرخ جهانگرد
که بر کینه اول که بندد کمر

سپس مراحل ذیل را به ترتیبی که در پی می‌آید اجرا کنیم:

مرحله‌ی اول: ترکیب «کمر بستن» را روی تابلو بنویسیم و از دانش‌آموز بخواهیم برای ما معنی نماید. او ترکیب «آماده شدن» را بیان می‌کند، سپس از او سؤال کنیم که آیا به جای ترکیب «آماده شدن» اگر ترکیب «بستن کمربند» را بنویسیم درست است یا خیر؟ او جواب مثبت می‌دهد، و اگر پاسخ منفی بود با استدلال منطقی او را هدایت کنیم تا بپذیرد، نظیر چنین استدلالی:

«از آن‌جایی که از لوازم آماده شدن، بستن کمربند است و از طرفی در متن هم به بستن کمربند اشاره شده، بستن کمربند هم درست است زیرا که می‌توان آن را در معنی خود به کار برد.»

بحث پیرامون جمله‌ی اوّل را در این جا خاتمه بدهیم تا در فرصتی مناسب و در جای خود پی‌گیری شود.

مرحله‌ی دوم: از مخاطب بخواهیم جمله‌ی «تمام شهر وارد خیابان شد.» را معنی نماید. او در جواب خواهد گفت: «تمام مردم شهر وارد خیابان شد.» در مقابل چشم‌های او واژه‌ی «شهر» را با علامت ضربدر حذف کنیم و زیر آن، واژه‌ی «مردم» را بنویسیم، یعنی منظور گوینده به روایت خود دانش‌آموز واژه‌ی «مردم» بوده است نه شهر.

مرحله‌ی سوم: از مخاطبان بخواهیم مثال آخری را معنی نماید.

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد
فرو شد تا برآمد یک گل زرد

معمولاً کمی برایش دشوار است به او کمک کنیم و بگوییم که ترکیب «فرو شد» به معنی «غروب کرد»، یا ترکیب «برآمد» به معنی «طلوع کرد» است، تا از این راه او را به معنی منظور شاعر از «نرگس» که «ستاره» است برسانیم. این‌جا واژه‌ی «نرگس» را در متن مورد بحث با ضربدر حذف کنیم و زیر آن واژه‌ی «ستاره» را بنویسیم.

مرحله‌ی چهارم: جمع‌بندی موارد مذکور با طرح سؤال:

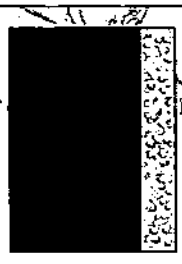
چرا در مثال دو و سه واژگان «مردم» و «نرگس» حذف شد و به جای آن کلمه‌ی جدید آمد در حالی که در مثال اول این اتّفاق نیفتاد و واژه‌ی «کمر بستن» هم در معنی خود (= بستن کمربند) و هم در معنی دیگری (= آماده شدن) آمد؟

ذهن دانش‌آموز را آماده کنیم تا جواب نهایی را بشنود. البته گهگاهی او خود جواب‌های خاصی می‌دهد. هرچند به تجربه ثابت شده است جواب دانش‌آموز در این مرحله معمولاً درست نیست.

هم‌اکنون خود را آماده کنیم تا به شکل ساده و با زبانی ساده‌تر بدون بیان نام، قرینه‌ی صارفه را برایشان معرفی نماییم. مثلاً با این مقدمه بپرسیم، در جمله‌ی دو و سه کلمه یا کلماتی وجود دارند که مانع می‌شوند تا ما واژه را در معنی اصلی به کار بریم و از جمله «شهر» و «نرگس» را به معنی اصلی خود به کار نبریم، آن‌ها کدام‌اند؟ دانش‌آموزان پاسخ‌های مختلفی می‌دهند امّا خیلی زود به پاسخ درست می‌رسند. وقتی اثبات شد ترکیب «وارد شد» درجمله‌ی دو و ترکیب «فرو شد» در جمله‌ی سه یا نظایر آن عمل انتقال ذهن از خود واژه به واژه‌ی موردنظر شاعر را انجام می‌دهد، آن وقت به دانش‌آموزان خواهیم گفت که ترکیب‌های «وارد شد» و «فروشد» اصطلاحاً «قرینه‌هایی هستند که مانع می‌شوند که ما به معنی خود واژه اکتفا کنیم. البته در گسترش شبکه‌ی ذهنی اگر از واژه‌ی «قرینه صارفه» سخن نگوییم بهتر است، فقط قرینه را طرح کنیم.

سپس دایره‌ای دور ترکیب‌های «وارد شد» و «فروشد» رسم می‌کنیم و با بیان این جمله که قرینه داخل دایره قرار گرفت، بحث را ادامه می‌دهیم. در این مقام به ترسیم نمودار زیر اقدام می‌نماییم تا به حافظه سپردن آن راحت‌تر باشد.

معلّمان شاعر و نویسنده



الله کرم لیراوی (۱۳۳۴ ـ دیلم استان بوشهر) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات و از دبیران استان بوشهر است. وی فعالیت های فرهنگی خود را با عضویت افتخاری واحد فرهنگ مردم صدا و سیما آغاز کرد و در زمینه ی فرهنگ مردم مطالعات خود را ادامه داد. آثار چاپ شده ی وی در این زمینه عبارت اند از:

۱. گویش و ادبیّات فرهنگ مردم دیلم و لیراوی، انتشارات پازینه
۲. شاهنامه سرایی و گامی در تاریخ معاصر شهرستان دیلم، انتشارات شروع
۳. شصت قصه، حکایت و متل در فرهنگ بومی و سنتی، انتشارات شروع
۴. هفتاد بازی، ورزش و سرگرمی، انتشارات شروع
۵. راهنمای جامع متون اسلامی، انتشارات شروع

و چند کتاب دیگر از آثار اوست که برخی از آن ها در دست چاپ و تحقیق اند. از جمله ضرب المثل ها، چیستان ها، تکیه کلام ها در فرهنگ بومی و سنتی.

وی هم چنین چندین پژوهش و تحقیق زیر نظر شورای پژوهشی آموزشی استان به انجام رسانیده است که از جمله آن ها می توان بررسی عوامل مؤثر بر دیدگاه دانش آموزان دختر به نوع پوشش در استان بوشهر اشاره کرد.

حسن عادلخانی (متولد ۱۳۵۱ ـ آمره)، کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه علامه طباطبایی و دبیر شاغل در منطقه۴ و ۱۴ آموزش و پرورش استان تهران است. عادلخانی در کنار تدریس به تحقیق در حوزه فرهنگ مردم و ادب عامه نیز مشغول است. وی تاکنون سه عنوان کتاب در این زمینه به چاپ رسانده است:

۱. فرهنگ عامه آمره (نشر فرتاب ۱۳۸۴) شامل اشاره به زبان و ادبیات مردم آمره و اشاره به آداب و رسوم، باورها، بازی ها، متل ها و... است. بخش قابل توجه کتاب تدوین دستور زبان آمره ای است.
۲. فرهنگ آمره (پیام دیگر، ۱۳۷۹) شامل ۵۰۰۰ واژه آمره ای با آوانگاشت و معنی فارسی و توضیحات لازم و سه هزار مثل آمره ای به همراه مقدمه ای در باب این گویش.
۳. گویش آشتیان (پیام دیگر، ۱۳۸۱) شامل بررسی دستور زبان گویش و لهجه ی آشتیان. عادلخانی جز تحقیق و تدریس، طبع شعر نیز دارد و اغلب در قالب سپید شعر می سراید.

حوا جباری‌فرد (متولد ۱۳۵۴ـ برازجان)، کارشناس زبان و ادبیّات فارسی است و هم‌اکنون در دبیرستان شریعت برازجان مشغول به کار است. هفت سال هم سابقه‌ی کار دارد و جز تدریس، شعر هم می‌گوید. نمونه‌ای است از آثار او:

می‌توان...

می‌توان مفهوم یک پرواز شد
می‌توان با سروها هم‌راز شد
می‌توان در فصل رویش فصل سبز
چون بنفشه چون شقایق باز شد
می‌توان خندید با آواز گل
چون قناری آشنا با ناز شد
می‌توان با چک‌چک باران عشق
نغمه‌ای چون نغمه‌ی یک ساز شد
می‌توان چون ذره‌ای پرواز کرد
تا به خورشید حقیقت ساز شد
می‌توان نوشید یک احساس را
می‌توان احساس شد آواز شد
می‌توان در سایه‌ی شبنم شکفت
در میان بوستان یک راز شد
می‌توان در یک غزل فریاد کرد
هم‌کلام خواجه‌ی شیراز شد.

* * *

سروهای بلند
در انتظار توانند
تا بیایی و در برابرت تعظیم کنند
کاج‌های سبز
در پیشاپیشت، آماده ایستاده‌اند
تا بیایی و سبزی خود را به تو هدیه کنند
به تو ای بلندای عشق
و ای سبزترین سرسبزی عالم
ای امام زمان...

جواد استادیان بیدگلی بازنشسته‌ی آموزش و پرورش آران و بیدگل است. وی ۲۰ سال است که عضویت انجمن شاعران کاشان را دارد و مجموعه اشعارش را آماده‌ی چاپ کرده است. از اوست:

انتظار

یاد تو در دل است باور کن
دوری‌ات مشکل است باور کن
باغ‌های شکوفه و شبنم
بی‌تو بی‌حاصل است باور کن
با نگاهم ز دور دریاها
کوی تو ساحل است باور کن
کاروان چون رود دلم با اوست
یار در محمل است باور کن
حوریان پیش روی تو هیچ‌اند
دل به تو مایل است باور کن
من که دیوانه‌ی جمال توأم
دل من عاقل است باور کن.

افسون

می‌کنی دیوانه‌ام با یک نگاه
می‌دهٔ از پیمانه‌ام با یک نگاه
آتش افروزی کند چشمان تو
سوختی کاشانه‌ام با یک نگاه
مرغک دل را به مویی بسته‌ای
بنده‌ی این خانه‌ام با یک نگاه
شانه‌ی دست توام در موی تو
دل خوشم چون شانه‌ام با یک نگاه
گر بیایی از تنم جان می‌رود
من چنین مستانه‌ام با یک نگاه
گاه‌گاهی با نگه افسون کنی
یاد آن افسانه‌ام با یک نگاه.

محمود رشیدی بناب

دگر شوم

هر ساعتی که می‌سپرم پخته‌تر شوم
بر جهل خویش واقف و فردی دگر شوم
از لطف تو چو من بچشم شهد دلبری
از دولتت به ترنّم سحر شوم
عمری که می‌گذرد جای شکوه نیست
با نقد جان همی ز جهان باخبر شوم
گیرم مرا تو بار دگر امتحان کنی
دیگر بس است بی‌تو کجا من قمر شوم
در باورم چو آدم و حوّا دوگانه نیست
ترکیب عشق پروردم تا ثمر شوم
امروز را به سیر و سیاحت به دشت و باغ
فردا به شکل توده‌ی گِل مثل زر شوم
آرم هزار نکته‌ی ایمان به صحن خاک
بر لاله‌های سرخ وطن عطر سر شوم
خشکد نهال دشمن عاجز به رمز ما
خوش طالعم، من از نفست شعله‌ور شوم
ما را حدیث روضه‌ی رضوان اثر نکرد
پروانه‌ام به سوی تو هر جا سفر شوم.

دریافت‌هایی نو از نامورنامه‌ی باستان

❖ مصطفی منصف (متولد ۱۳۵۱ شهرضا)
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

کلیدواژه‌ها:
اسطوره، هرمنوتیک، دشواره‌ی معنایی، شاهنامه، رستم، اسفندیار

چکیده

امروزه اسطوره‌ها و باورهای به ظاهر غیرواقعی و غیر ممکن به کمک علم تفسیر متن (هرمنوتیک) مورد بررسی مجدّد قرار گرفته و با تأمّل در آن‌ها «نشانه‌های معنایی» تازه‌ای به دست آمده است. نویسنده کوشیده است با چنین نگاهی اسطوره‌ی رستم و اسفندیار را بررسی کند.

در نظر پژوهشگران، ملتی که اسطوره‌ها و داستان‌های رمزی دارد، از پشتوانه‌ی فرهنگی غنی و با عظمتی برخوردار است و هر چه سابقه‌ی فرهنگ و تمدن یک ملت بیش‌تر باشد، اسطوره‌هایش نیز پیچیده‌تر و عمیق‌تر است. البته نگاه انسان معاصر به اسطوره‌ها و باورداشت‌های پیشینیان ـ چه ملی و چه مذهبی ـ با نگاه انسان‌هایی که قرن‌ها قبل می‌زیسته‌اند متفاوت است. بدین جهت «هرمنوتیک» یا علم تفسیر متن به یاری انسان معاصر آمده و اسطوره‌ها و باورهای به ظاهر غیرواقعی و غیرممکن را با هیئتی جدید در معرض دید و قضاوت او قرار داده است، تانمادهای رمزآمیز و وهم‌انگیز اسطوره‌ها – که هنوز هم مابازای خارجی دارند – برای او پذیرفتنی و قابل قبول گردند. تنها اندکی تأمل و درنگ می‌خواهد تا «نشانه‌های معنایی» آن‌ها دریافته شود و رازهایشان کشف گردد.

از آن‌جا که محققان و شاهنامه‌پژوهان درباره‌ی اسطوره، حماسه، جایگاه شاهنامه و... بسیار نوشته‌اند، ما به هیچ‌یک از این موارد نمی‌پردازیم و تنها به ذکر نمونه‌ای از دریافت‌های جدید از این اثر سترگ بسنده می‌نماییم. اما پیش از آن باید بدین سؤال پاسخ دهیم که: آیا شاهنامه یک اثر نمادین و سمبولیک است؟

اولین و موجزترین پاسخ را از خود فردوسی بشنویم:

تو این را دروغ و فسانه مدان
به یکسان روشن زمانه مدان
از او هر چه اندرخورد با خرد
دگر بر ره رمز معنی برد[1]

حکیم طوس در این ابیات صراحتاً داستان‌های شاهنامه را به دو دسته تقسیم می‌کند: داستان‌هایی که از نظر عقل و منطق پذیرفتنی و قابل قبول است و داستان‌هایی که با معیار عقل و منطق پذیرفتنی نیست. دسته‌ی دوم همان داستان‌های رمزی و سمبولیک است، که باید تفسیر شوند و رمزها و نمادهای آن‌ها گشوده گردد.

فردوسی در داستان اکوان‌دیو نیز – که به نظر غیرقابل قبول می‌آید – دیو را نماد انسان‌های بد و ناسپاس می‌داند و بدین گونه آن را پذیرفتنی می‌سازد:

تو مر دیو را مردم بدشناس
کسی کاو ندارد ز یزدان سپاس
هر آن کاو گذشت از ره مردمی
ز دیوان شمر مشمر از آدمی
خرد گر بدین گفته‌ها بگرود
مگر نیک معنیش می‌نشنود[2]

به علاوه، وقتی می‌بینیم بر پیشانی شاهنامه بیت:

«به نام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد»

می‌درخشد و در مقدمه‌ی آن فصلی در ستایش خرد آمده است و نیز در جای‌جای آن، خرد و خردورزان ستوده شده‌اند، بی‌اختیار این سؤال به ذهن می‌آید که آیا حکیم فردوسی خود به ناسازگاری این داستان‌ها با خرد و منطق آگاهی نداشته است؟ یقیناً عمری را بر سر مشتی افسانه‌ی بی‌ارزش و غیرواقعی گذاشتن و سختی‌ها را به جان خریدن کار «حکیم» نیست. پس باید بپذیریم که فردوسی در پس ظاهر این داستان‌ها، رمزهایی خوانده و حقایقی یافته است که حاضر شده عمر گران‌بهای خود را صرف احیای آن‌ها بنماید.

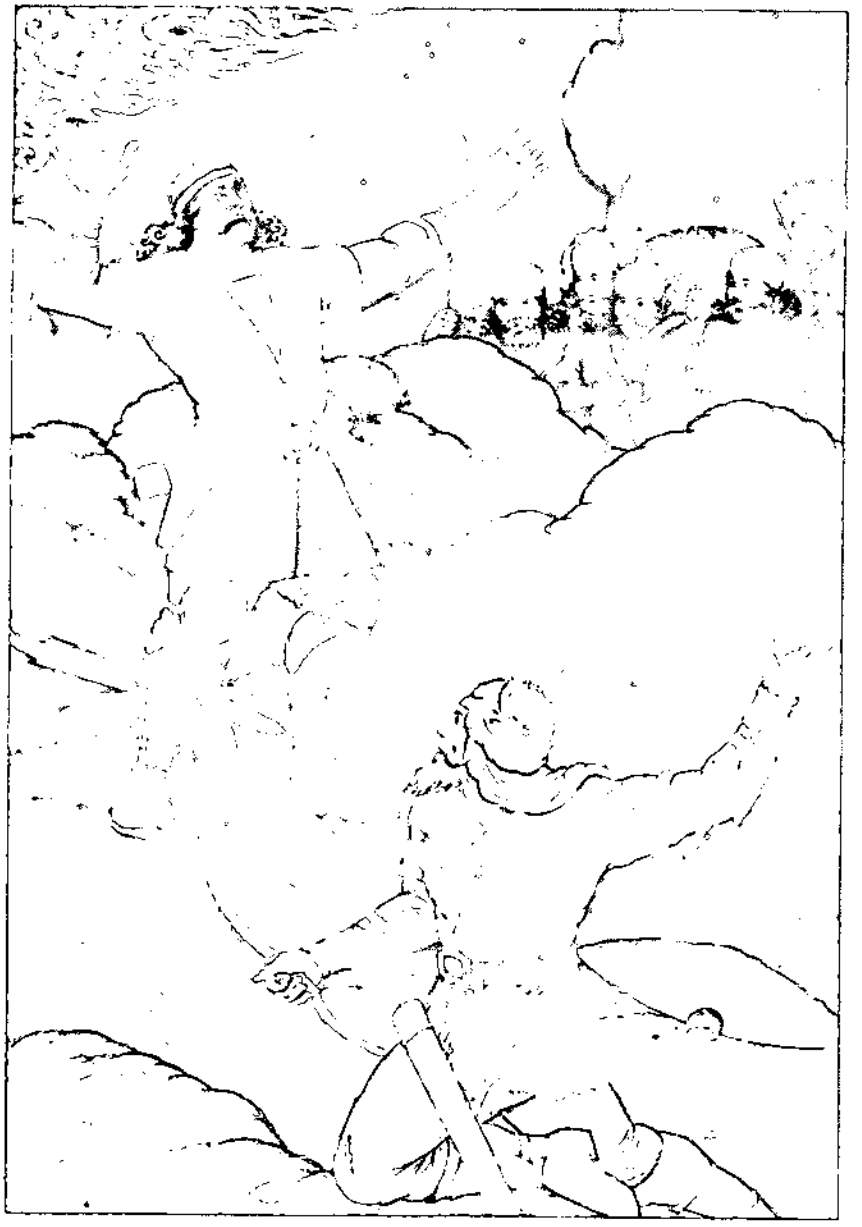
پس می‌توان گفت که برخی داستان‌های شاهنامه قابلیت تفسیر دارند. جالب است بدانیم که در قرون گذشته گروهی از شاعران و نویسندگان این داستان‌ها را به مذاق خود تفسیر و تأویل کرده‌اند، که در جای خود بسیار زیبا و دل‌انگیز است.[۳]

متأسفانه در دوره‌های اخیر در زمینه‌ی تفسیر و تحلیل داستان‌ها و نمادشناسی شخصیت‌های شاهنامه آثار مستقل و کاملی منتشر نشده است، و این خود یکی از اسباب مهجور ماندن کتابی است که قرن‌ها آیینه‌ی تمام‌نمای آرزوها و دغدغه‌های فکری ملت ایران بوده است.

در این مقاله برآنیم که تنها به عنوان نمونه به نقد و تحلیل دو شخصیت نامبردار شاهنامه بپردازیم و پیام‌های نهفته در داستان‌هایشان را باز نماییم. اما قبل از ورود به بحث، این نکته را از قول «دریدا» ـ منتقد معروف معاصر ـ گوشزد می‌کنیم که «هیچ تأویلی قطعی و نهایی نیست و نباید هیچ تفسیری را بی‌رقیب فرض کنیم».[۴]

الف) رستم

صاحب‌نظران معتقدند که بهترین قسمت شاهنامه، همانا، بخش پهلوانی آن است، یعنی بخشی که تقریباً رستم در



سرتاسر آن حضور دارد. در این جا مجال بازگو کردن خلاصه‌ی داستان‌های مربوط به رستم نیست. از آن گذشته علاقه‌مندان، این داستان‌ها را بارها و بارها خوانده و شنیده‌اند.

رستم پهلوان بی‌همتای شاهنامه است و او را تجسم روحیات و آرزوهای ملت ایران دانسته‌اند.[5] بارزترین ویژگی رستم قدرت بی‌مانند اوست. پس می‌توان گفت رستم نماد قدرت ایران است. گویی سازندگان[6] اسطوره‌های ایرانی آرزوی شکست‌ناپذیری و اقتدار ملی را در سیمای رستم مجسم کرده‌اند. از همین روست که در تمام شاهنامه هیچ‌گاه رستم را در هیئت یک پهلوان شکست خورده نمی‌بینیم، مگر در دو جنگ: یکی نبرد با سهراب و دیگری ستیز با اسفندیار. اگر اندکی تأمل کنیم، می‌بینیم هر دوی این پهلوانان ایرانی بوده‌اند (اولی پسر رستم و دومی شاهزاده‌ای ایرانی است) پس رستم (نماد قدرت ایران) هیچ‌گاه از انیران (دشمنان غیرایرانی) شکست نخورده است. شگفت‌تر داستان مرگ رستم است که شغاد، نابرادری رستم، در آن دست دارد. می‌بینیم که متأسفانه حتی مرگ رستم نیز به توطئه‌ی یک ایرانی است.

با کنار هم چیدن این مقدمات به نتیجه‌ای سخت عبرت‌آموز می‌رسیم که بزرگ‌ترین پیام و هشدار برای امروزیان است: *قدرت ایران زوال‌ناپذیر است مگر آن که از داخل و به دست خود ایرانیان آسیب بیند.*

شاید، سازندگان این اسطوره در «ناخودگاه جمعی» خود چنین اندیشه‌ای را در سر می‌پرورانده‌اند که تا وقتی ملت ایران، خود تیشه به ریشه‌ی قدرت و وحدت خویش نزند، هیچ گزندی آن‌ها را تهدید نمی‌کند.

اما وقتی گروهی به خاطر هوس‌های کودکانه‌ی خود و فریب قدرت‌های بیگانه (هم‌چون سهراب) یا تعصبات بی‌دلیل و اطاعت کورکورانه (هم‌چون اسفندیار) شمشیر به روی قدرت ایران بکشند و یا با نیرنگ و دغل قدرت ایران را به چاهسار زوال و نابودی بکشانند (هم‌چون شغاد) دیگر انتظار پیروزی قاطع محال و ناممکن است و اگر هم به دست آید ظاهری و مقطعی است.

نکته‌ی عبرت‌آموز دیگری که در این اسطوره‌ی شگفت نهفته شده، سرنوشت دشمنان داخلی ایران است: آن‌ها با هر هدفی که رودرروی ایران و قدرت بزرگ آن ایستاده‌اند، طعم تلخ شکست را چشیده‌اند و خود پیش از زوال ایران نابود گشته‌اند (هم‌چنان که سهراب و اسفندیار و شغاد این گونه شدند) اما ضربه‌ای که بر پیکره‌ی ایران و قدرت آن وارد آورده‌اند عاقبت ایران را به سراشیبی زوال و نابودی کشانده است. چرا که نیروهای عظیم ایران را به هدر داده‌اند و این خسرانی عظیم است.

آیا پیامی ارزشمندتر، عینی‌تر و تکان‌دهنده‌تر از این می‌توان برای ایرانیان و به خصوص جوانان این مرز و بوم داشت؟

برای این تفسیر و تأویل، دلایل متعدد فرعی دیگر ـ چه در خود داستان و چه در افسانه‌های شفاهی ـ وجود دارد، که بیان تک‌تک آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد. جویندگان خود می‌توانند این نشانه‌های معنایی را دریابند.

ب) اسفندیار

دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن، داستان رستم و اسفندیار را بهترین داستان شاهنامه و «داستان داستان‌ها» نامیده‌اند و معتقدند این داستان «تنها بر یک دوران انطباق ندارد، داستان دوران‌هاست» و «مطلبی که در آن است کهنه شدنی نیست»[7]

محقّقان سعی کرده‌اند جنگ بین رستم و اسفندیار را به برخورد آزادی و اسارت، پیری و جوانی، کهنه و نو، تعقّل و تعبّد، سرنوشت با اراده‌ی انسان[8] و یا به جنگ دو مذهب[9] تفسیر کنند که همه‌ی آن‌ها در جای خود درست و قابل تأمّل است. اما اگر بپذیریم که «هر متنی دارای لایه‌های معنای متعدد است»[10] پس امکان تفسیرها و تعبیرهای دیگر نیز وجود دارد.

ما در این جا می‌خواهیم از یک زاویه‌ی دیگر علت شکست اسفندیار را بررسی نماییم. برای این منظور ناچاریم بسیار مختصر داستان زندگی اسفندیار را بازگو کنیم:

اسفندیار در زمان ظهور زرتشت به دنیا می‌آید و بنا بر روایات شفاهی، زرتشت او را در آب مقدس فرو می‌برد و او روئین تن می‌گردد، چنان که هیچ سلاحی بر او کارگر نیست. اما اسفندیار در هنگام فرو رفتن در آب چشمان خود را می‌بندد و لاجرم دیدگانش آسیب‌پذیر می‌ماند. اسفندیار به فرمان پدر و زرتشت برای گسترش «دین بهی» بسیار می‌کوشد و آن را در سراسر جهان می‌گستراند. اما میل اسفندیار به تصاحب تاج و تخت، او را در مقابل پدر قرار می‌دهد. گشتاسب چند بار به او وعده‌ی تاج و تخت می‌دهد اما هر بار خلف وعده می‌کند و او را به مأموریتی جدید و مهلکه‌ای تازه می‌فرستد و سرانجام نیز او را به زابلستان گسیل می‌کند و از او می‌خواهد که رستم را دست بسته، هم‌چون اسیران، به خدمت او بیاورد و برای این کار بهانه‌های واهی می‌تراشد. اسفندیار به زابلستان می‌رود و

فرمان پدر را به رستم می‌رساند. رستم حاضر می‌شود که با او به دربار بیاید ولی پذیرفتن بند را بر نمی‌تابد و با پرخاش می‌گوید:

که گفتت برو دست رستم ببند؟
نبندد مرا دست چرخ بلند

و این آغاز فاجعه است. جنگ درمی‌گیرد. اسفندیار، هم به نیروی جوانی خود می‌بالد و هم به روئین‌تنی خود اطمینان دارد. در نخستین جنگ، رستم شکست می‌خورد. اما اسفندیار به او «زنهار» می‌دهد. سرانجام تدبیر زال و راهنمایی سیمرغ باعث می‌شود که در نبرد بازپسین رستم با تیر گز «بدان سان که سیمرغ فرموده بود» چشم اسفندیار را هدف قرار دهد و او را بکشد.

در نقد هرمنوتیک این داستان باید به چند نکته اشاره کرد:

۱. اسفندیار در آب مقدس (که نمادی از دین است) فرو می‌رود و روئین تن می‌شود. پس دین حصار امن اسفندیار است و او را از گزند بلاها و خطرات مصون می‌دارد.

۲. آب مقدس به چشمان اسفندیار نمی‌رسد (چشم نماد بینش و بصیرت است) پس می‌توان گفت اسفندیار دین‌داری است بی‌بصیرت یا دین او تعبّدی است نه از روی بینش و بصیرت.

۳. اسفندیار از چشمان خود آسیب می‌بیند و کشته می‌شود. به بیان دیگر چون دین او از روی درک و بینش نیست در مقابل مخالفانش توان مقاومت و «استدلال» ندارد وناچار شکست می‌خورد.

پیام نهفته در این داستان آن است که دین بدون بینش و بصیرت نه تنها نجات‌بخش و رهاننده نیست، بلکه انسان را بیش‌تر در معرض خطر و پرتگاه هلاک قرار می‌دهد.

البته از این داستان تاب، پیام‌های دیگری هم می‌توان برداشت کرد و نیز درباره‌ی تک‌تک شخصیت‌های آن صحبت نمود و مشخص کرد که هر کدام نماد چه طرز تفکر و نماینده‌ی چه قشری از اجتماع هستند. اما اقتضای کلام را به همین اندازه بسنده می‌کنیم. امید که شاهنامه‌پژوهان و محققان این نامور نامه‌ی کهن را به طور کامل و دقیق و از این دریچه بررسی کنند و مرواریدهای غلتانی را از این دریای ذخّار به بازار فرهنگ و ادب عرضه نمایند.

پی‌نوشت‌ها

۱. شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، نیویورک، چاپ اول ۱۳۶۶، دفتر یکم، ص ۱۲ (نقل از فردوسی، نوشته‌ی محمد امین ریاحی، انتشارات طرح نو، چاپ اول ۱۳۷۵، ص ۱۸۴) در چاپ ژول‌مول بدین صورت آمده است:

تو این را دروغ و فسانه مدان
به یکسان روش در زمانه مدان
ازو هر چه اندرخورد با خرد
وگر بر ره رمز معنی برد

شاهنامه، ج۱، ص ۹

۲. همان، دفتر سوم، چاپ اول ۱۳۷۱، ص ۲۹۸، بیت آخر در چاپ بروخیم، ج ۴، ص ۱۰۵۸ این گونه است:

خود کاو بدین گفته‌ها نگرود
مگر نیک معنیش می‌نشنود

۳. استاد فرزانه جناب آقای دکتر تقی پورنامداریان در کتاب پرارج «رمز و داستان‌های رمزی» نمونه‌هایی از این تفسیرها و تأویل‌ها را از شاعرانی چون سنایی، عطار و آذر بیگدلی و بزرگانی هم‌چون شیخ اشراق آورده‌اند. ما برای نمونه تنها یک مورد را ذکر می‌کنیم:

ز ایران جان «سیاوش عقل معاد»، روی
از بهر این نتیجه به «توران تن» نهاد
«پیران» مکر پیشه که «عقل معاش» بود
آمد به رسم حاجب و در پیشش ایستاد
تا برد مرو را بر «افراسیاب نفس»
بس سعی کرد و دختر طبعش به زن بداد
تا چندگاه در «ختن کام و آرزو»
بیچاره با «فرنگس شهوت» ببود شاد
«گرسیوز حسد» زپی کینه و فساد
آمد میان آن دو شه نامور فتاد
تدبیرهای باطل و اندیشه‌های زشت
کردند تا هلاک سیاوش از آن بزاد
زیر سفال سفله درخشنده گوهرش
پنهان نشد که داشت زخم دو شه نژاد
«کیخسرو وجود» ز تزویج عقل و نفس
موجود گشت و بال بزرگی همی گشاد
«گیو طلب» بیامد و شهزاده بر گرفت
از «تور تن» ببرد به «ایران جان» چو باد
زانجاش باز برد به «زابلستان علم»
دادش به «زال علم» که او بود اوستاد...
(اطعمی آذر بیگدلی)

رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تقی پورنامداریان، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۵، ص ۱۹۰

۴. فصل‌نامه‌ی کتاب زنان، شماره‌ی ۱۲، مقاله‌ی هرمنوتیک و مسئله‌ی فهم متون، نوشته‌ی همایون همتی (نقل از اینترنت به آدرس: www.iranwomen.org/mag/shora).

۵. مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار، شاهرخ مسکوب، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ ششم، ۱۳۶۹، ص ۵.

۶. بنده در به کار بردن تعبیر «سازندگان» در این مقام تردید داشتم اما وقتی آن را در نوشته‌های دکتر اسلامی‌ندوشن دیدم کاربرد آن را جایز دانستم.

۷. ر. ک: همان، مقدمه، صص پنج و چهار

۸. ایضاً، همان، ص ۳.

۹. طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار، دکتر سیروس شمیسا، نشر میترا، چاپ اول، تهران ۱۳۷۶، ص ۱۹

۱۰. هرمنوتیک و مسئله‌ی فهم متون، همایون همتی.

نگاهی به آرایه‌ی مراعات نظیر

❖ محسن اعلا ـ (نور، ۱۳۴۴) کارشناس زبان و ادب فارسی با ۱۳ سال سابقه و دبیر زبان و ادبیات در دبیرستان‌های نور و کجور مازندران. وی با مجلات سروش نوجوانان، کیهان بچه‌ها و سلام بچه‌ها همکاری دارد.

کلیدواژه‌ها:
آرایه‌ی معنوی، مراعات نظیر، ارزش هنری این آرایه، جنبه‌های کاربرد، واژه‌های متناسب و غیرمتناسب

چکیده

تعاریفی که درباره‌ی مراعات نظیر در منابع بلاغی ارائه شده نیازمند بازنگری و تحقیق بیش‌تری است. از این‌رو این مقاله می‌کوشد که آن را بکاود تا دیدگاه صحیح و تازه‌تری از آن پیش روی خوانندگان گران‌مایه بگذارد.

۱ـ مراعات نظیر وقتی ارزش ادبی پیدا می‌کند که مابین اجزای کلام تناسب و تقارب وجود داشته باشد.

۲ـ شاعر مابین چند کلمه و چند چیز مخیّر و مختار باشد و از میان آن‌ها کلمه یا چیزی را برگزیند که با کلمات دیگر متناسب باشد. این نکته را با مثال روشن می‌کنیم:

خاک خواهان، دشمن سنجاقک‌اند
دوستداران شقایق اندک‌اند

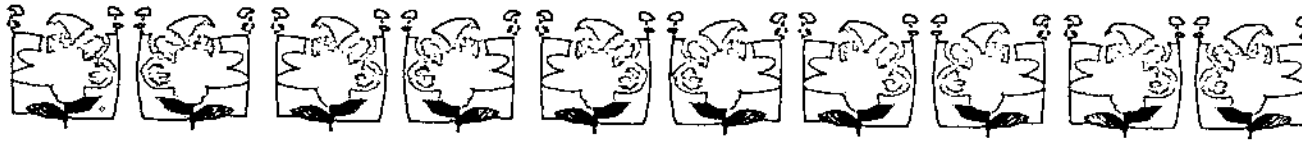
«احمد عزیزی»

در این جا شقایق شخصیتی انسانی یافته اما خارج از این تشخیص، هیچ رابطه‌ی تصویری‌ای مشاهده نمی‌شود و اما بیتی از حافظ:

ای گُل! تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای
ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم

این جا شقایق تشخیص یافته اما کار شاعر منحصر به آن نشده است بلکه این تشخیص را در خدمت تصویری گسترده‌تر قرار می‌دهد و در جااندازی آن به تناسب میان شقایق، داغ و گل نظر دارد. فی‌الواقع می‌توان گفت شقایق در بیت دوم دارای یک هویت تصویری است و نقشی دارد که نمی‌توان آن را به کلمه‌ی دیگری واگذار کرد. ولی در بیت اول شقایق فقط یک واژه‌ی زیباست و هیچ رابطه‌ی تصویری‌ای با بقیه‌ی اجزای بیت ندارد. به همین سبب به سهولت می‌توان آن را برداشت و کلمه‌ی دیگری جایگزین آن کرد.

آن‌چنان که پیش از این اشاره شد، ظهور و بروز مراعات نظیر در شعر زمانی ممکن است که میان کلمات شعر از لحاظ نوع،



جنس، زمان، مکان، همراهی و... تناسب باشد و واژه‌های کلام، اجزائی از یک کل را تشکیل دهند و از این جهت بین آن‌ها پیوند و ارتباط برقرار باشد.

بدیهی است که اسم بردن از اجزای یک مجموعه خود به خود ارزش هنری محسوب نمی‌شود، چنان‌که مثلاً بگوییم: گل، پروانه، درخت و باغ. بلکه باید این اسم‌ها و تناسب میان آن‌ها مخیّل و یا مضمون‌ساز باشد. بدیهی است هرچه تناسب و روابط بین آن‌ها گسترده‌تر، مستحکم‌تر و یا پیچیده‌تر باشد، آن اثر هنرمندانه‌تر خواهد بود.

(سپر، پیکان، تیر):

برو ای سپر ز پیشم که به جان رسید پیکان
بگذار تا ببینم که، که می‌زند به تیرم

«سعدی»

(خسرو، شبدیز / شبدیز نام اسب خسروپرویز و ضمناً در معنی استعاری ناله)

هر خسی قیمت نداند ناله‌ی شب خیز را
خسروی باید که داند قدر این شبدیز را

«صائب»

(دم، نفس و دهان)

می‌خواست گل که دم زند از رنگ و بوی دوست
از غیرت صبا نفسش در دهان گرفت

«حافظ»

در این جا باید متذکّر شد که تناسبات، گاه به خودی خود در عرف ادبی و اجتماعی وجود دارند. مثلاً گل و لاله / شمع و پروانه / لیلی و مجنون و دکتر محمّدی در کتاب «بیگانه مثل معنی» آن‌ها را اصطلاحاً «جفت‌های گردان» می‌نامد. در واقع آن‌ها عبارت‌اند از عناصری که همیشه به صورت دوتایی در یک بیت حضور پیدا می‌کنند و نوعی ارتباط منطقی (چه معنایی و چه لفظی) بین آن‌ها برقرار است و از سویی دائم هم در بیت‌های مختلف تکرار می‌شوند.

(پروانه و شمع):

شبی باد دارم که چشمم نخفت
شنیدم که پروانه با شمع گفت

«سعدی»

(سنگ و دیوانه):

تا سنگ بُوَد در بغل و دامن اطفال
دیوانه غم رزق چرا داشته باشد

«صائب»

از مرحمت به مرهم کافور غوطه داد
صائب! اگر کتان مرا ماهتاب سوخت

بر طبق سنن ادبی، نور ماه سبب پاره شدن پارچه‌های کتانی می‌شود. جفت‌های گردان از یک دیدگاه در محدوده‌ی سنت‌های ادبی (literary traditions) قرار می‌گیرند. بعضی از پُرکاربردترین جفت‌های گردان را که در اشعار صائب سازنده‌ی مراعات نظیر و تناسب‌اند، می‌آوریم:

تیر و کمان / سرمه و خاموشی / سنگ و دیوانه / سرو و فاخته / کتان و ماه / مخمل و خواب / گل و گلاب و مار و گنج.

(آینه و خاکستر):

به چشم ظاهر اگر تیره‌ام چو خاکستر
هزار آینه‌رو، تشنه‌ی لقای من است

«صائب»

(شیشه و سنگ):

پاس اندوه دل تنگ نگه می‌دارد
شیشه‌ی ما، طرف سنگ نگه می‌دارد

«صائب»

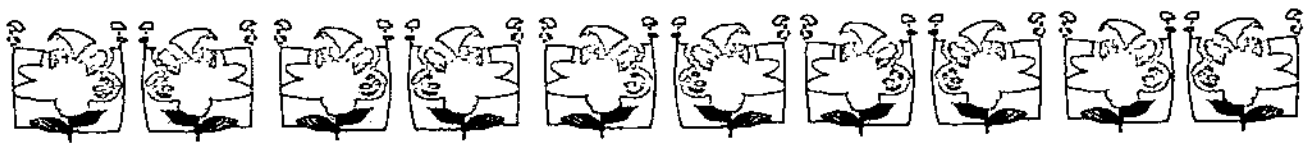
با توجّه به توضیحات فوق، این نکته را نباید از نظر دور داشت که اگر مراعات نظیر از نوع حافظانه باشد ارزش هنری پیدا می‌کند. در غیر این صورت ارزشمند نیست. منظور ما از حافظانه بودن آن است که این آرایه با آرایه‌های دیگر اشعار حافظ پیوند و گره می‌خورد. از این‌رو تناسب و مراعات نظیر از مختصات مهمّ شعر اوست و هرچه بیش‌تر در اشعار او دقّت شود، تناسبات بیش‌تری میان واژه‌های شعرش کشف می‌کنیم. به عبارت دیگر کلمات در شعر حافظ با رشته‌های متعددی به یکدیگر بسته شده‌اند.

تو نیز باده به چنگ آر و راه صحرا گیر
که مرغ نغمه سراساز خوش نوا آورد

(باده، چنگ و راه به ترتیب شراب، دست و طریق است اما معنای دیگر آن‌ها، باده «نام لحنی»، چنگ (=ساز) و راه (= نوا) با هم تناسب و مراعات نظیر ایجاد می‌کنند. از سوی دیگر ایهام هم دارند)

یارب این آتش که بر جان من است
سرد کن آن‌سان که کردی بر خلیل

شاعر آرایه‌ی مراعات نظیر را با آرایه‌های دیگری مانند تلمیح، استعاره، کنایه درهم‌تنیده تا این آرایه فراتر از حدّ متعارف و با قوّت بیش‌تری تجلّی یابد و جنبه‌ی هنری



پیدا کند. اگر جز این باشد، ادبی و هنری نیست.

توانایی شاعر در بهره‌گیری از مراعات نظیر هنری، زمانی آشکار می‌شود که آن را هنرمندانه و ماهرانه در کلامش بگنجاند و چنان‌چه از جفت‌های گردان سود می‌جوید باید به گونه‌ای عمل کند که خواننده شاهد تازگی و تجدید حیات در آن باشد. یقیناً اگر جز این باشد ترکیباتی از قبیل «شمع و پروانه، گل و بلبل، خضر و آب بقا» به علّت تکرار و بسامد بالای آن‌ها در دیوان متقدمین برای خواننده نکته‌بین و ژرف‌کاو قابل پیش‌بینی است و در او التذاذ هنری ایجاد نمی‌کند. یکی از جفت‌های گردان «خضر و آب بقا= آب حیات» است. سعدی آب بقا را ستوده است و دست‌یابی به آن را نشانه‌ی لطف حق می‌داند:

کنونم آب حیاتی به حلق تشنه فرو کن
نه آنگهی که بمیرم به آب دیده بشویی

حال آن‌که صائب با نگاه تازه به این موضوع، آب بقا را تلخ و خضر، نوشنده‌ی آن را، تلخ‌کام می‌شمرد:

خبر ز تلخی آب بقا کسی دارد
که هم‌چو خضر گرفتار عمر جاوید است

در این جا باید افزود که مراعات نظیر و تناسب از مهم‌ترین عوامل در تشکّل و استحکام فرم درونی شعر است و دقّت در آن منجر به یافته‌های دقیق سبک‌شناسانه می‌شود. اگر در شعر فارسی دقّت کنیم، می‌بینیم که هرچه تناسبات ادبی بیش‌تر باشد، لطف شعر بیش‌تر است و نیز هرچه تداعی‌ها دیریاب‌تر و ظریف‌تر باشند، ارزش مراعات نظیر آن‌ها بیش می‌شود.

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

«حافظ»

در این بیت آسمان به مزرعه و مه‌نو به داس مانند شده است. مضافاً این‌که بین کلمات مزرع، داس، کشته و درو مراعات نظیر است و واژه‌ی «خویش»، «خیش» (گاوآهن) را به ذهن متبادر می‌کند.

در این آرایه باید توجّه داشت که شاعر از تخیّل شاعرانه و آرایه‌های دیگر سود جسته است. زیرا صرفاً با پهلوی هم قرار دادن کلمه‌ها مراعات نظیر ادبی به وجود نمی‌آید. ردیف کردن کلمات پیش پا افتاده، در زبان معمولی و هنگام سخن گفتن نیز مشاهده می‌شود و القای خیال و انگیزندگی نمی‌کند. (جم، فریدون، هوشنگ...):

ز جمّ و فریدون و هوشنگ شاه
فزونی به گنج و به شمشیر و گاه

«فردوسی»

مطلب دیگری که در این باره باید افزود، روش تشخیص و شکل‌گیری این صنعت ادبی است که نباید از یاد برد. برای تشکیل آن اولاً کلام باید انشایی باشد. ثانیاً جمله باید جنبه‌ی هنری و ادبی داشته باشد. ثالثاً آشنایی‌زدایی در قالب صور خیال و صنایع ادبی با واژه‌هایی متناسب ایجاد شده باشد. این آرایه همیشه در قالب یک کلام ادبی شکل می‌گیرد؛ به بیان دیگر معمولاً در استعاره، تشبیه، کنایه، تمثیل، تلمیح و... ظاهر می‌شود و ارزش هنری آن در این است که همواره با صور خیال و صنایع ادبی همراه باشد.

(گل و عندلیب: مراعات نظیر و استعاره)

غرور حُسنت اجازت مگر نداد ای گل!
که پرسشی نکنی عندلیت شیدا را

«حافظ»

(پا، دست و سر: مراعات نظیر / پای سخن: استعاره / دست دراز: کنایه)

پای سخن را که دراز است دست
سنگ سراپرده‌ی او سرشکست

«نظامی»

منابع

۱. انوری، دکتر حسن، صدای سخن عشق، تهران، انتشارات سخن، چاپ چهارم، ۱۳۷۸.
۲. رشد آموزش زبان و ادب فارسی، مراعات نظیر و ارزش هنری آن (سعید تردامنی ـ مشهد)، شماره‌ی ۶۲، بهار ۸۱.
۳. سجادی، سیدعلی محمّد، صائب تبریزی و شاعران معروف سبک هندی، تهران، مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه پیام نور، چاپ چهارم، بهمن ۱۳۷۶.
۴. شمیسا، دکتر سیروس، نگاهی تازه به بدیع، تهران، انتشارات فردوس، چاپ چهاردهم، ۱۳۸۱.
۵. فشارکی، دکتر محمّد، بدیع، تهران، انتشارات جامی، چاپ نخست، ۱۳۷۴.
۶. کاظمی، محمّدکاظم، روزنه‌ی (۳)، مشهد، نشر مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری و انتشاراتی ضریح آفتاب، چاپ اول، ۱۳۷۴.
۷. محمّدی، دکتر محمدحسین، بیگانه مثل معنی، تهران، نشر میترا، چاپ نخست، ۱۳۷۴.
۸. هادی، روح‌الله، آرایه‌های ادبی (سال سوم)، تهران، شرکت چاپ و نشر ایران، چاپ ۱۳۷۳.
۹. همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، نشر هما، چاپ چهارم، ۱۳۶۷.

به یاری آفریننده‌ی نقش‌ها
مجلات رشد، وابسته به دفتر انتشارات کمک آموزشی،
سومین دوره‌ی «جشنواره‌ی عکس رشد» را برگزار می‌کنند.

دفتر انتشارات
کمک آموزشی
برگزار می‌کند

سومین دوره‌ی جشنواره‌ی عکس رشد

عکاسان بزرگسال و دانش‌آموز هر کدام می‌توانند در دو گرایش:
۱. آموزش و پرورش از نگاه دوربین. ۲. آزاد.
در این جشنواره شرکت کنند.

جوایز

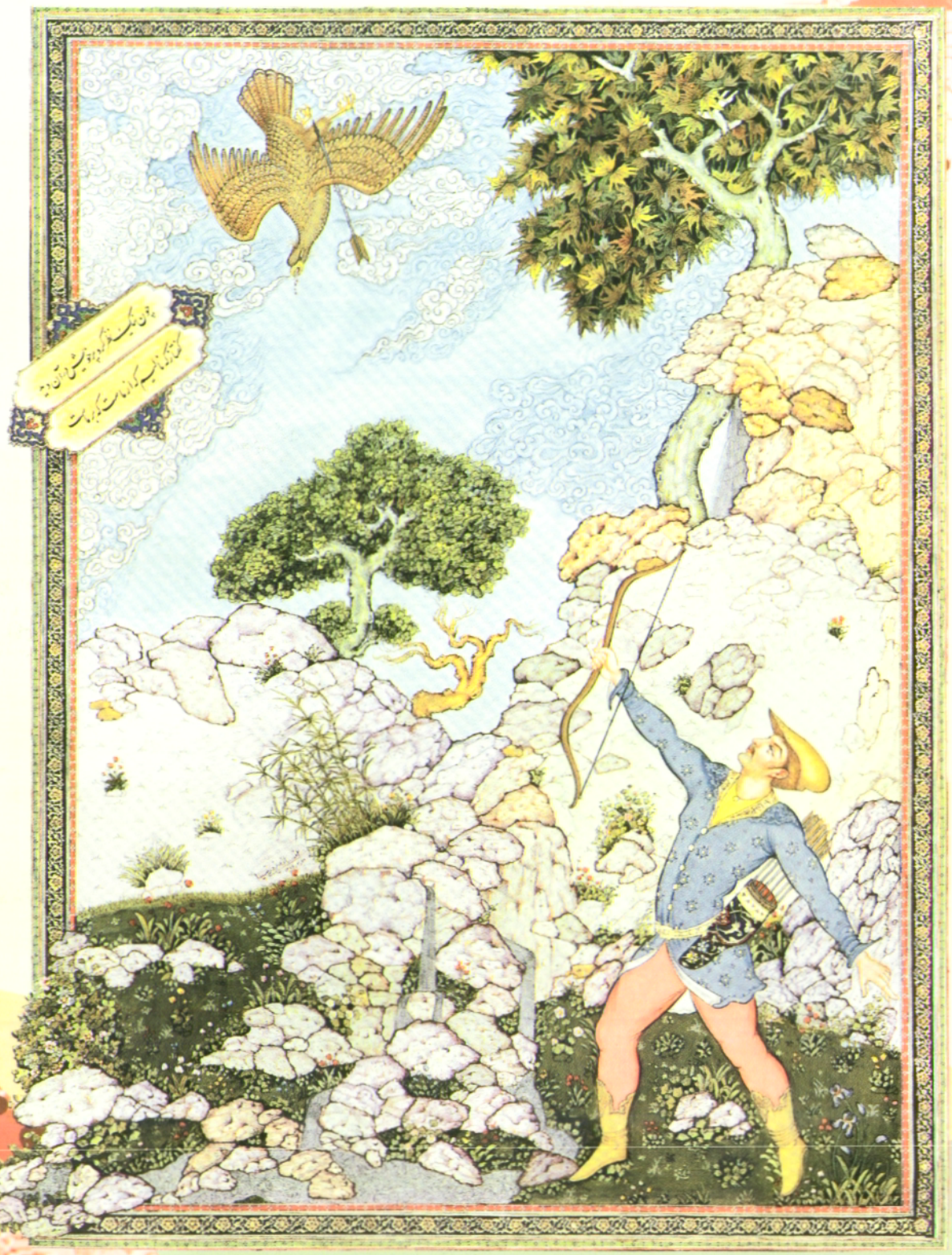
۱. جایزه نفر اول هر گرایش، علاوه بر دیپلم افتخار، تندیس و چهار سکه‌ی بهار آزادی است.
۲. به کسانی که رتبه‌ی دوم و سوم هر گرایش را به‌دست آورند، علاوه بر اهدای لوح تقدیر و تندیس، به ترتیب به هر کدام سه و دو سکه‌ی بهار آزادی اهدا خواهد شد.
۳. در هر گرایش بنا به نظر گروه داوری، حداکثر از یک نفر تقدیر می‌شود که هریک از آنان، علاوه بر لوح تقدیر، یک سکه‌ی بهار آزادی دریافت خواهند کرد.
۴. به همه‌ی کسانی که عکسشان به نمایشگاه راه پیدا کند، لوح یادبود، پنج حلقه فیلم عکاسی و برخی از تولیدات دفتر انتشارات کمک آموزشی اهدا می‌شود.
۵. نمایشگاه آثار برگزیده و مراسم اهدای جوایز نفرات برتر، شهریورماه ۱۳۸۵ در تهران برگزار خواهد شد که مکان و زمان دقیق برگزاری مراسم، به موقع به اطلاع شرکت‌کنندگان و علاقه‌مندان خواهد رسید.

مقررات

۱. مهلت ارسال آثار تا ۱۵ اردیبهشت ۱۳۸۵ است.
۲. هر نفر می‌تواند، حداکثر با پنج قطعه عکس در هر گرایش شرکت کند. (شرکت یک عکاس در هر دو گرایش آزاد است).
۳. ابعاد عکس‌ها باید حداقل ۱۸ × ۱۳ و حداکثر ۳۰ × ۲۰ سانتی‌متر باشد.
۴. عکاسانی که سن آن‌ها کم‌تر از ۱۸ سال است، می‌توانند در گروه دانش‌آموزی، و عکاسانی که سنشان بیش‌تر از ۱۸ سال است، در گروه بزرگسال شرکت کنند.
۵. عکس‌های ارسالی نباید قبلاً در نشریه و یا کتابی به چاپ رسیده باشند.
۶. مسؤولیت درستی اطلاعات مربوط به هر عکس وعکاس آن، بر عهده‌ی شرکت‌کننده خواهد بود.
۷. شرکت‌کنندگان باید برگه‌ای شامل گرایش، شماره، تاریخ و مکان عکاسی و نام عکاس را پشت هریک از عکس‌ها بچسبانند.
۸. در برگه‌ای جداگانه، مشخصات کامل خود را با شماره تلفن تماس و نشانی کامل پستی یادداشت کنید و همراه عکس‌ها به نشانی دبیرخانه‌ی جشنواره بفرستید.
۹. دفتر انتشارات کمک آموزشی اجازه دارد، عکس‌های دریافتی را به صورت مجموعه عکس و یا به صورت‌های دیگر، از قبیل چاپ در نشریات یا کتاب‌ها و... لزوماً با ذکر نام عکاس، منتشر کند.
عکس‌هایی که به نمایشگاه راه پیدا می‌کنند، بازگردانده نخواهند شد و بقیه‌ی عکس‌ها حداکثر تا پایان آبان ۱۳۸۵ به نشانی فرستندگان، ارسال می‌شوند.
نشانی دبیرخانه‌ی جشنواره‌ی عکس رشد: تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۳۳۳۱
تلفن: ۸۸۳۰۵۲۷۹

● موضوع‌های پیشنهادی برای گرایش «آموزش و پرورش از نگاه دوربین»

۱. بازی دانش‌آموزان (ابتدایی، راهنمایی و متوسطه)
۲. کلاس شلوغ و بازیگوشی دانش‌آموزان
۳. لحظه‌ی تعطیلی کلاس و مدرسه
۴. دانش‌آموزان، معلمان و مسأله‌ی امتحان
۵. درس، کار و فعالیت‌های فوق برنامه
۶. درس پرسیدن و درس جواب دادن
۷. بهداشت در مدرسه
۸. دانش‌آموز و معلم در اردو، و سفرها و گردش‌های علمی
۹. کارهای نو و ابتکاری در تدریس، اداره‌ی کلاس و...
۱۰. فضاهای خاص و جالب مدرسه، کلاس و...
۱۱. شادی و لحظه‌ها و فضاهای شاد در مدرسه و در میان دانش‌آموزان
۱۲. امید به آینده و تلاش برای ساختن فردایی بهتر
۱۳. کلاس رایانه
۱۴. آزمایشگاه
۱۵. کارهای فنی
۱۶. تکلیف شب
۱۷. دانش‌آموزان، شهروندان آینده (شهروندی دانش‌آموز در مدرسه و اجتماع)
۱۸. دانش‌آموز و کار
۱۹. فعالیت‌های دانش‌آموزان، خارج از مدرسه



◆ **از ماست که بر ماست**

افسانه یزدی نیا ـ نگاره‌ها