WWW.ROSHDMAG.IR

رشد زبان و ادب فارسی

فصلنامه‌ی آموزشی، تحلیلی و اطلاع رسانی
دوره‌ی بیست و چهارم / شماره‌ی ۱ / پاییز ۸۹
۸۰ صفحه / ۵۵۰۰ ریال

۹۵ رشد
آموزش

مهر، بهار تعلیم و تربیت

هویت ملّی، تاریخ ادبیات
مقایسه‌ی گلستان با مقامات
سبک شعر منوچهری دامغانی
لالایی در فرهنگ مردم خراسان جنوبی
جلوه‌های طنز در مثنوی مولانا
حضور حیوانات در آثار ادبی
تأمّلی در تشبیه
شیوه‌ی نمایش در تدریس تاریخ ادبیات
پوشیده‌رویی زنان در شاهنامه
فرّه یا فروغ ایزدی

شرایط پذیرش مقاله

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

۱. مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با سطح خبره و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت کشف بیان گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس فرایند آموزش زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و مراکز تربیت معلم تنظیم شده باشد. ۲. اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد پیش‌بینی لازم صورت گیرد و محل قرارگرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی متن مشخص شود. ۳. هر مقاله به فارسی روان، ساده و ساده باشد و به دور از فرگونه تکلف و تصنع و شیوه‌نویسی اقتراضی، به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنی دقت شود. ۴. مقاله‌های ترجمه شده با تعیین اصالی هم‌جوی داشته باشد و عنصر اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد. ۵. اضافه مقاله و حاشیه‌ی نظریه و بیانه آن در حد متعارف باشد. ۶. معرفی نامه‌ای کوتاهی از نویسنده‌ی هم و یک قطعه عکس و سیرابه‌ی او روی نمونه باشد. ۷. هشت نسخه تحریریه در رد. قبول و ویرایش فنی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است. ۸. برای مندرج در مقاله‌ها تعیین نظر دفتر انتشارات کمک آموزشی و هیئت تحریریه لازم است و مسئولیت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان بر عهده نویسنده یا مترجم است. ۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود. ۱۰. اصل مقاله برای بررسی به هیئت تحریریه تحویل شود. از ارسال نسخه‌ی دوم خودداری کنید. ۱۱. مقالات نباید در هیچ یک از نشریات چاپ شده باشد. ۱۲. مقاله‌ای که در نسخه‌ی ضرورت‌های بازنگری نویسنده و ارسال شود در اولویت بررسی و چاپ است. حق تلخیص، ویرایش و تجدیدنظر مقالات به عهده‌ی شیوه‌های آموزش زبان، ادبیات و نوآوری‌های آموزشی داشته. ۱۳. مقاله‌ی پژوهشی حاوی یک مسئله‌ی علمی نظم یافته، ساده و تا حدی و دست‌کم روش تازه‌ای است. حاصل تحقیق پژوهنده و به روشی علمی و منطقی بیان و اثبات می‌شود. ۱۴. عنوان، نام و نشانی (صفحه‌ی اول) عنوان مقاله و نام نویسنده یا نویسندگان عنوان شغلی یا علمی و نشانی کامل صفحه‌ی روی نسخه عنوان و چکیده‌ی مقاله آماده کردند. ۱۵. مقاله روی کاغذ یک رو در صورت امکان تایپ شود. حجم مقاله نباید از ۱۵ صفحه‌ی A۴، ۲۴ سطری بیشتر باشد.

ساختار مقاله: چکیده ـ مقدمه ـ متن اصلی مقدمات، بحث، نتیجه‌گیری ـ پی‌نوشت ـ منابع

■ **چکیده:** حداکثر ده سطر شامل مسئله‌ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده به فارسی همراه کلیدواژه‌ها ■ **مقدمه:** شامل طرح موضوع یا مسئله‌ی تحقیق، ضرورت و پیشینه‌ی تحقیق ■ **نمودارها و شکل‌ها:** در بطن مقاله باید جداگانه به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و جداگانه جای آن‌ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول‌ها باید روشن و آشکار باشد و شماره‌گذاری جدول‌ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می‌آید.

شیوه‌ی ارجاع در فکر منابع و ماخذ در پایان مقاله: الگوی زیر باید عمل شود:

■ **کتاب:** نام خانوادگی نویسنده، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، نام دوره، جلد، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر، سال چاپ ■ **مجلات:** نام خانوادگی نویسنده، عنوان مقاله، نام مجله، دوره‌ی مجله، شماره‌ی مجله، سال ■ **از مجموعه‌ها:** نام خانوادگی نویسنده، سال، عنوان مقاله، نام مجموعه، نام خانوادگی ویرایشگر مجموعه. ■ **محل نشر:** ناشر، تاریخ نشر، شماره‌ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله. ■ **پایگاه‌های وب:** نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، عنوان موضوع، نام وب‌سایی پایگاه اینترنتی یا قلم ایدالیک، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه. ■ **ارجاعات:** شیوه ارجاعات باید در داخل متن و مطابق با این صورت‌بندی باشد: نام خانوادگی، نویسنده، سال نشر، شماره‌ی صفحه. برای مثل: (۱۲۷۵:۱۲). ■ **پی‌نوشت:** از برای توضیح به مقاله هیچ‌گونه توضیحی نوشته نمی‌شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی‌نوشت که در پایان مقاله و پیش از منابع و ماخذ می‌آید منتقل می‌گردد. ■

اهداف کلی مجله: ۱. ایجاد زمینه‌ی مناسب برای تقویت مهارت‌ها و اصلاحات‌های حرفه‌ی معلمان ۲. کمک به ارتقای دبیر معلمان در زمینه‌ی اصول و مبانی آموزش و پرورش ۳. معرفی راهبردها، رویکردها و روش‌های آموزش زبان و ادب فارسی ۴. کمک به ارتقای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب‌های درسی ۵. ایجاد زمینه‌ی مناسب برای تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه‌ریزان درسی برای بهبود یا رفع نکات‌های آموزشی ۶. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی، با تأکید بر محتوای کتاب‌های درسی ۷. تشویق معلمان به ایجاد دادن کارهای پژوهشی در زمینه‌های علمی، آموزشی ۸. آشنا کردن معلمان با برنامه‌ریزی، راهبردهای علمی در زمینه زبان و ادب فارسی ۹. آشنا کردن معلمان با شیوه‌های ارزشیابی و روش‌های علمی به منظور بهبود فرایند یاددهی ـ یادگیری ۱۰. افزایش آگاهی‌های معلمان درباره‌ی رشته‌های علمی آموزشی زبان و ادب فارسی در ایران و جهان ۱۱. آشنا ساختن معلمان با مهم‌ترین مسائل و سؤالات موجود در حوزه‌ی علمی آموزشی.

همکاران این شماره:

علیرضا اکبرزاده نامین

مهدی احسانی‌فر

محمد خدیمی

رحمه شیرزادی کشکجی

ملوک درخی‌پرآقاش

حسن حسن‌زاده

نسرین حدادیان

سیدار احمدی

عبدالله‌رسول‌پور

حسین رضوی

زهره جعفری

مرتضی صادقیان

منصوره غلامی حاجی

رسول کرمی

دکتر علی کریمی

سید محسن مهدی‌پور

بسم الله الرحمن الرحیم

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

رشد ۹۵ آموزش

رشد آموزش ادب فارسی

سال هشتم مضاعف، کار مضاعف

دوره‌ی ۲۴ / شماره‌ی ۱ / پاییز ۱۳۸۹ www.roshdmag.ir رایانامه: info@roshdmag.ir

مدیر مسئول: محمد ناصری
سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار: افسانه طباطبایی

هیئت تحریریه:
دکتر تقی وحیدیان کامیار / دکتر حسین داودی
دکتر سید بهنام علوی مقدم / دکتر فریدون اکبری شلدره‌ای
غلامرضا عمرانی / دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

طراح گرافیک: صادق جمالی
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)
شمارگان: ۱۵۰۰۰

سرمقاله / **شأن تازه** ۲

گفت‌وگو / **هویت ملّی، تاریخ ادبیات** / در گفت‌وگو با دکتر محمود فتوحی ۴

ادبیات کهن / **مقایسه‌ی گلستان با مقامات** / نسرین خدابنده ۹
جلوه‌های طنز در مثنوی / مهدی احسانی‌فر ۱۲
حضور حیوانات در آثار ادبی / محمدرضا هبریان ۱۸
فرّه یا فروغ ایزدی / تیلوفر حاجی‌مرادخانی ۲۸
پوشیده رویی زنان در شاهنامه / عطاءالله رشیدی‌فر ۳۵
درنگی بر بیتی از شاهنامه / رسول کردی ۳۸
سبک شعر منوچهری دامغانی / دکتر علی گراوند ۴۰
کشف‌المحجوب، قدیمی‌ترین نثر فارسی در تصوف / زهرا شعاعی ۴۶

ادبیات معاصر / **پایان‌بندی مصراع در شعر نیمایی** / رحیم تبریزی کندلجی ۴۸
نقدی بر مقاله‌ی مدینه‌ی فاضله / ستاره خیبری ۵۱
لالایی در فرهنگ مردم خراسان جنوبی / حسین زنگویی ۵۴

زبان پارسی / **«ی» تعریف اشاره** / حسن حسن‌زاده ۶۱

روش تدریس / **بهره‌گیری از شیوه‌ی نمایش در تدریس تاریخ ادبیات** / موسی صیاغیان ۶۴

ادبیات جهان / **مقایسه‌ی رستم و سهراب «ماتیو آرنولد» با رستم و سهراب شاهنامه** / منصوره غلامی‌حنایی ۶۸

بلاغت / **تأمّلی در تشبیه** / سیدمحسن مهدی‌نیا چوبی ۷۴

معلمان شاعر ۷۶
لطایف و ظرایف ادبی / دکتر حسین داودی ۷۶
خاطرات و تجربه‌ها / جمله‌های هفت جزئی! / غلامرضا عمرانی ۷۸
طنز امتحانی / سید عبدالعلی پدرام ۷۹
معرفی کتاب / مثل و تمثیل در ادبیات و فرهنگ ایران ۸۰

پیام‌گیر نشریات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲-۰۲۱
تلفن امور مشترکین: ۶-۷۷۳۳۶۶۵۵-۰۲۱
کد دبیر مسئول: ۱۰۲ کد دفتر مجله: ۱۱۳

نشانی دفتر مجله: تهران، کریم خان زند، ابوالشهر شمالی، پلاک ۲۶۶
تهران، صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵

۹-۸۸۸۳۱۱۶۱-۰۲۱، داخلی ۳۷۴
تلفن مستقیم: ۸۸۳۰۵۸۶۴-۰۲۱
دورنگار: ۸۸۳۰۱۴۷۸-۰۲۱

شأن تازه

رسم ناروا و نگاه نادرستی است که پاییز مهم‌ترین فصل سال است! قبض و بسط‌های طبیعت همگی زیبا و به‌جا و عبرت آفرین و درس آموزند. جهانی که نفس نفس تازه می‌شود، دعوت و صلای عام به نوشدن است و پاییز فصلی نو از طبیعت است؛ فصلی زیبا، حتی دیدنی‌ترین فصل!

هر نفس نو می‌شود دنیا و ما بی‌خبر از نو شدن اندر بقا
عمر همچون جوی نو نو می‌رسد مستمری می‌نماید در جسد

برگ‌های زرد پاییزی عبرت روزگارند و معرفت کردگار! عریانی، شناسنامه‌ی پاییز است و عریانی رسم وارستگان و از خویش رستگان که:

در شط حادثات برون آی از لباس
کاوّل برهنگی است که شرط شناگری است

فرقی نمی‌کند؛ هر وقت تو تازه شوی، بهار است. پس در پاییز می‌توان بهارانه شد؛ شیوه‌ی شیرینی است که همه‌ی معلمان می‌دانند و می‌آموزانند. پاییز برای معلمان بهار است، همه‌ی معلمان خورشیدهایشان را در مهر می‌جویند و چه تعبیر و تفسیر و تصویر بدیعی؛ مهرماه؛ مهر و ماد و مهربانی همه در این فصل و با این فصل آغاز می‌شوند.

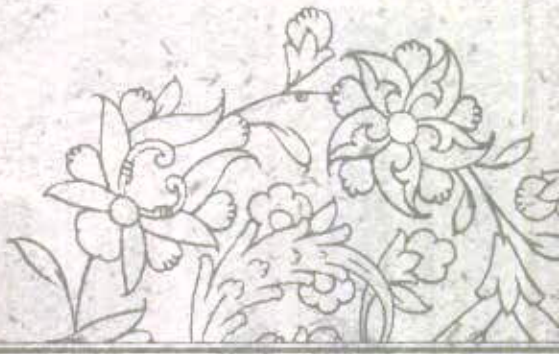
پاییز و مهر، نوروز آموزش و پرورش‌اند؛ شروع شکوه‌مند بهارانگی جان‌ها، فصل نیستم درهای بسته‌ی مدرسه، فصل گشودن پلک کلاس، پایان رخوت میز و نیمکت‌ها، طلیعه‌ی مطالعه و تپش پنجره‌های جان و روح دانش‌آموزان و دانش‌جویان، و مگر همه‌ی این‌ها زیبا و تماشایی و دیدنی نیستند!

کدام منظره در قاب هستی از این زیباتر است؟ کدام صفحه این گیرایی و گرمی را دارد؟

با این همه، پاییز برای همگان یکسان نیست؛ همان گونه که عید و نوروز برای همه یک گونه احساس و تصویر نمی‌سازد.

پاییز برای کسی تازه و دل‌پذیر است که به این آیت خدا اقتدا کرده باشد که: یسئلهُ مَنْ فی السّموات و الارض کُلّ یوم هُوَ فی شأن (رحمن/ ۲۹). این شأن تازه را اگر بیابیم، پاییز ما، شأن تازه یا آفرینش تازه می‌یابد. شأن تازه منشوری است چند ضلعی و چند جلوه‌ای، که باید همه‌ی اضلاع و ابعاد آن در ما تجلّی و عینیت بیابد.

۱. شأن تازه‌ی نخست، **شأن منشی** است؛ منش ما نخستین درس ماست؛ نخستین صفحه‌ی کتاب وجود ماست که دانش‌آموزان می‌خوانند؛ چگونه نگاه می‌کنیم، چگونه اخم می‌کنیم، به چه شکل لبخند می‌زنیم، چگونه در کلاس قدم می‌زنیم، چگونه می‌نشینیم، چگونه حرف می‌زنیم و حتی چگونه سکوت می‌کنیم؛ همه تصویر منش و شخصیت ماست. منش معلم، درس اوّل وجود و حضور اوست. وقتی پلک می‌گشاییم، منش ما از پشت وجود ما در چشم‌هایمان تموّج



دارد. پس باید از خویش بپرسیم در ملکوت وجود ما و پنهان و ژرفای هستی ما چه چیزی شکل گرفته و تکوین یافته است؟ معلّم ادبیات پیش از شعری که می‌خواند، متنی که عرضه می‌کند، توضیحی که می‌دهد، منش خود را توضیح داده است و چون کار ما بیش از ذهن و مغز با عاطفه‌ها و احساسات است، شأن منشی ما حساس‌تر و مهم‌تر خواهد بود.

۲. شأن روشی: بازنگری و بازکاوی روش‌هایی که به کار می‌گیریم، در طراوت و تری و تازگی کارمان مؤثر است. معلّم مکرّر، نخست خود را خسته می‌کند و سپس دیگران را. تکرار روش، «خمیازه و خفتن و خستگی» در پی دارد و دبیر ادبیات شایسته‌تر از هر کس در نوآوری و شأن تازه‌ی روشی یافتن است. روش تدریس یک متن حماسی، حتی جای ایستادن در هنگام تدریس، با تدریس متن غنایی و تغزّلی متفاوت است. به نظر شما متن حماسی را جز صدای بلند بر جای بلند نباید خواند؟ مثلاً از سکوی کلاس بالا برویم و بخوانیم، و متن تغزّلی را از سکو پایین بیاییم و نزدیک‌تر و عاطفی‌تر و نرم‌تر زمزمه و قرائت کنیم؟ می‌بینید روش، «بسته‌بندی ظرافت‌مندانه و زیرکانه‌ی فکر» است و «عرضه کردن هنرمندانه‌ی درس». در پاییز در شأن روشی خود بازنگری کنیم تا روحی تازه در کالبد درس و کلاس دمیده شود.

۳. شأن دانشی: جز مرور دانسته‌ها و کسب اطمینان از درستی دانش خویش، یافته‌های نو و نقد و نظرها را همواره باید فراچشم داشت. اکتفا به آن‌چه پیش‌تر دانسته‌ایم، طی کردن شیب تند سقوط و سکون است! بخوانیم و بخوانیم و تازه شویم و با شأن تازه‌ی علمی قدم به کلاس بگذاریم و مگر شأن وجودی همین مجله‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی برای چیست؟ تازه شدن دانسته‌ها و تعمیق آموخته‌ها یا تصحیح آموخته‌ها و دانش زبانی و ادبی دبیران ادبیات.

یکی از جلوه‌های شأن دانشی، قلم‌زدن و نوشتن است؛ حرف‌های تازه و ناگفته و نوگفته آوردن است؛ رساندن مشکی به کربلای عطش‌زده‌ی جان‌هاست و اگر دبیری در زندگی علمی خویش به چنین شأنی دست نیابد، در کار خویش ناتمام است.

پیش از این بارها نوشته‌ایم که نیاز و عطش مجلّه چیست. یک بار دیگر تقاضا می‌کنیم نخستین صفحه‌ی مجلّه (پشت جلد) را بخوانیم. همه‌چیز روشن است؛ فقط می‌ماند قلمی و همّتی و درنگی و نگارشی که چشم‌های همیشه منتظر ما بدان دل و امید بسته است و خوب می‌دانیم شما شایستگان با تکیه بر همین بایستگی‌ها یار یگر همیشه‌ی مجله‌ی خودتان خواهید بود.

خدای لوح و قلم یاور و هم‌قدم هماره‌تان باد.

سردبیر

هویت ملی، تاریخ ادبیات

درگفت‌وگو با دکتر محمود فتوحی

اشاره:
دکتر محمود فتوحی دانشیار دانشگاه مشهد و مؤلف کتابی در زمینه نظریه‌های تاریخ ادبیات نویسی است. یکی از دغدغه‌های وی در کنار پرداختن به حوزه‌ی نقد، توجه به مسائل تاریخ ادبیات‌نویسی فارسی و ضرورت تدوین تاریخ ادبیات با نگاه امروزی و انتقادی است. مجله‌ی رشد زبان و ادب فارسی با این استاد دانشگاه نشستی داشته است تا به ابعاد این مسئله نگاهی ژرف‌تر داشته باشد.

بخشی از پژوهش‌های شما به موضوع نظریه‌ی تاریخ ادبیات مربوط است. ضرورت پرداختن به این موضوع و تألیف کتاب نظریه‌ی تاریخ ادبیات از کجا شکل گرفت؟

مجله‌ی ادبیات و فلسفه در سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۰ سخن‌رانی‌هایی در موضوع «وضعیت نقد ادبی در ایران» در خانه‌ی کتاب برگزار می‌کرد. یکی از موضوعات آن جلسات «تاریخ ادبیات‌نویسی در ایران» بود که بنده عهده‌دار آن شدم. همان زمان، ضرورت طرح مباحث نظری (تئوریک) در تاریخ ادبیات فارسی را به‌طور عمیق حس کردم؛ با توجه به این‌که مجموعه‌ی بحث‌های نظری درباره‌ی تاریخ ادبیات در تمام زبان فارسی به ده صفحه نمی‌رسید.

امروزه، هر قلمروی از فعالیت‌های ذهنی بشر دارای یک پشتوانه‌ی استوار نظری است. آیا می‌شود بحثی با این درجه از اهمیت، فاقد پشتوانه و پیش‌زمینه‌ی نظری باشد؟ از طرفی، بنده معتقدم که تاریخ ادبیات نقطه‌ی آغاز و انجام همه‌ی پژوهش‌های ادبی است؛ نقطه‌ی آغاز است؛ به این معنی که هر پژوهش‌گر یا منتقدی در نخستین گام برای یافتن اطلاعات لازم درباره‌ی موضوع پژوهش خود به تاریخ ادبیات مراجعه می‌کند تا جایگاه موضوع پژوهشش را در تاریخ، و نسبت آن را با دیگر مسائل بشناسد.

تاریخ ادبیات نقطه‌ی پایان پژوهش‌های ادبی نیز هست؛ به این معنی که معتبرترین دستاوردهای پژوهش‌های ادبی وارد تاریخ ادبیات می‌شود. اغلب پژوهش‌های ادبی، از سبک‌شناسی گرفته تا اغلب شاخه‌های نقد ادبی، مثل نقد تکوینی، نقد تفسیری، مطالعات بینامتنی، نقد هرمنیوتیک و نقد تاریخی‌نگر، مستقیماً با تاریخ ادبیات مرتبط‌اند. حتی پژوهش‌های علوم انسانی، مثل پژوهش در تاریخ زیباشناسی، مطالعات فرهنگی و اجتماعی، همه به وجهی با تاریخ ادبیات سروکار پیدا می‌کنند.

پس، اجازه بدهید برگردیم به مسئله‌ی اساسی‌تر، یعنی «چرا به تاریخ ادبیات نیازمندیم». اصلاً نیاز به این دانش از کجا آغاز می‌شود و چرا در همه‌ی زبان‌ها و در میان همه‌ی ملل، داشتن تاریخ ادبیات ملی یک ضرورت است؟

اتفاقاً یکی از پرسش‌های اساسی نظریه‌ی تاریخ ادبیات همین است. تاریخ ادبیات بخشی از تاریخ ملت است؛ بنابراین، در کنار تاریخ سیاسی، تاریخ دین، تاریخ اجتماعی و تاریخ فرهنگ و... تاریخ نحگان و ارزش‌های ماندگار یک فرهنگ نیز که با هویت ملی گره خورده، بسیار مهم است.

شما اگر بخواهید هویت هر قوم یا ملتی را بشناسید، به دنبال شاخص‌های اصلی و ویژگی‌های ممتاز آن قوم می‌گردید. ممیزه‌هایی که یک ملت را از ملت دیگر جدا می‌کند، در زبان، فرهنگ، دین، سنت‌ها و گذشته‌ی تاریخی آن ملت نمود می‌یابد. این‌ها عناصر و شاخص‌های عمده‌ی هویت‌اند. ادبیات ظرفی است که هم زبان ملت را در عالی‌ترین سطوحش نشان می‌دهد، هم فرهنگ و ارزش‌های سنتی و دینی، و هم تصویری از گذشته‌ی مشترک آن ملت را ارائه می‌دهد. فراتر از این‌ها سرگذشت‌نامه‌ی ذهن‌های برتر، فرزانگان و فرهنگ‌سازان و همچنین، رخدادهای مهم فرهنگی آن ملت است.

به هر کشوری که بروید، راهنمایان تورهای گردش‌گری شما را به مکان‌های تاریخی و فرهنگی، که جلوه‌گاه برجسته‌ی تاریخ و هویت ملی آن‌هاست، می‌برند. این اماکن به نحوی با زندگی و اندیشه‌ی نویسندگان، شاعران، دانشمندان و نحگان آن ملت مرتبط‌اند. حال اگر بخواهید آن شخصیت‌ها و مکان‌ها را بشناسید، ناگزیرید اطلاعات مربوط به آن‌ها را در کتاب‌های تاریخ ادبیات و فرهنگ آن کشور جست‌وجو کنید. خانم آنا ماری شیمل، شرق‌شناس بزرگ آلمانی، در جوانی به قصد گردش‌گری به شهر قونیه در ترکیه می‌رود و از طریق تماشای مراسم سماع مولویه مشتاق می‌شود که با جلال‌الدین مولوی آشنا گردد. زبان ترکی را فرا می‌گیرد که مولوی را بشناسد. بعد می‌بیند که این جلال‌الدین ایرانی است؛ در نتیجه، به سوی ادبیات فارسی و پژوهش در این قلمرو کشیده می‌شود تا ببیند اصل ماجرای قونیه از چه قرار بوده است. نیاز به تاریخ ادبیات بخشی از همان نیاز به تاریخ است

تأثیر نگارش تاریخ ادبیات در شکل دادن به هویت ملی چه‌قدر است؟

بحث هویت ملی با مفهوم امروزی از پایان قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی اوج گرفت و همزمان، رابطه‌ی هویت با تاریخ ادبی در ادبیات اروپا آشکار شد. تحقیق در مسئله‌ی هویت ملی، باب تاریخ ادبیات‌نویسی را باز کرد؛ تا آن‌جا که وجود تاریخ ادبیات ملی برای هر ملتی یک ضرورت تلقی شد.

یکی از شاخص‌های بنیادین هویت، **گذشته‌ی مشترک ملت** است. بخشی از این گذشته‌ی مشترک در ادبیات، هنر و متن‌هایی که در سراسر این گذشته‌ی مشترک خوانده می‌شده نمودار است. چه چیز بهتر از ادبیات می‌تواند هویت ملتی را نشان دهد. فردوسی، خیام، بیهقی، حافظ، مولوی و... متعلق به گذشته‌اند اما در زندگی اکنون ما نیز حضور دارند و حضورشان در طول این قرن‌ها به نوع تفکر و زندگی ما شکل داده است.

آثار ادبی، بخش جدایی‌ناپذیر هویت ملی و عصاره‌ی اندیشه‌ها و تجربه‌های مشترک قوی هستند. هم‌چنین، متعالی‌ترین شکل زبان ملی و عالی‌ترین احساسات زیبایی‌شناختی ملی محسوب می‌شوند. این آثار فضیلت‌های انسانی را به رنگ و بوی ملی ارائه می‌دهند، ماندگارترین تصویرها را از زندگی و اندیشه‌های نخبگان ملت عرضه می‌کنند و مؤثرترین تفسیرها، تأویل‌ها و واکنش‌ها را برمی‌انگیزند. آن‌ها (آثار) از زندگی و روح ملی برآمده‌اند و در

ادبیات ظرفی است که هم زبان ملت را در عالی‌ترین سطوحش نشان می‌دهد، هم فرهنگ و ارزش‌های سنتی و دینی، و هم تصویری از گذشته‌ی مشترک آن ملت را ارائه می‌دهد

عین حال، زندگی و روح ملی را شکل می‌دهند. وقتی ما تاریخ ادبیات می‌نویسیم، در واقع همه‌ی این مسائل را می‌نویسیم.

اگر به جنجال‌هایی که در تاریخ ادبیات فارسی، عربی، تاجیک و افغان بر سر هویت ملی بزرگانی مثل رودکی، مولوی، ابن‌سینا، فارابی، وجود دارد دقت کنیم، نقش تاریخ ادبیات را در شکل دادن به هویت ملی به وضوح درمی‌یابیم. در سال‌های اخیر، مولوی به عنوان یک شخصیت مطرح در فرهنگ جهانی در کانون مباحث قومی و ملی کشورهای ازبکستان، افغانستان، ایران، ترکیه قرار گرفته است. تاریخ ادبیات ذاتا با موضوع هویت گره خورده است و گاه تودر توبی هویت‌ها برای مورخ ادبی بسیار مشکل‌ساز می‌شود.

یعنی، شما معتقدید که دگرگونی‌ها و تحولات حوزه‌ی جغرافیای سیاسی، تاریخ ادبیات را هم تحت تأثیر قرار داده است؟

بله، قطعا این‌چنین و فراتر از آن است؛ تا آن‌جا که برای مورخ ادبی بحران ایجاد می‌کند و بر روابط سیاسی کشورها تأثیر می‌گذارد. اجازه بدهید یک نمونه از این تأثیر را نقل کنم. سال ۲۰۰۴ در دانشگاه بلگراد کتابی با عنوان تاریخ ادبیات یوگسلاوی ترجمه و تدوین کرده بودم. استادان و دانشجویان صربی در شهر بلگراد یا نام تاریخ ادبیات یوگسلاوی سخت مخالف بودند؛ می‌گفتند که بعد از ۱۹۹۸ جمهوری یوگسلاوی از هم پاشیده است و چیزی به نام یوگسلاوی وجود ندارد. من می‌گفتم همه‌ی نویسندگان مطرح در این کتاب متعلق به جمهور یوگسلاوی‌اند آن‌ها در آن دوران زیسته‌اند و نوشته‌اند اما دانشجویان ملی‌گرای صرب می‌گفتند صربستان در تمام آن زمان مرکزیت فرهنگی یوگسلاوها بوده است. باید نام کتاب را تاریخ ادبیات صربستان گذاشت. چه‌باید می‌کردم؟ با توجه به این‌که در کتاب نویسندگان مشهوری از بوسنی و هرزگوین و کرواسی و مقدونیه نیز مطرح شده‌اند؛ مثلا برنده‌ی جایزه‌ی ادبی نوبل ۱۹۶۱ ایوو آندریچ (۱۸۹۲-۱۹۷۵) بود که در یک خانواده‌ی کاتولیک (متمایل به کرواسی) به دنیا آمد، در میان مسلمانان بوسنی رشد کرد و در بلگراد با صرب‌ها زیست و داستان‌هایش را به گویش صربی درباره‌ی فرهنگ بوسنی و روی‌دادهای آن‌جا نوشت.

حالا بر سر هویت ملی وی نزاع است. نام آندریچ مایه‌ی افتخار هر سه قوم صرب، بوسنیا و کروات است. تغییر مرزهای سیاسی کشورهای بالکان در پایان قرن بیستم، بحران بزرگی برای تاریخ ادبیات به‌وجود آورده است. همین مسئله بعد از قرن دوازدهم هجری، هنگام جدایی تاجیک و افغان و دیگر ملیت‌های فارسی زبان برای تاریخ ادبیات فارسی رخ داد؛ مثلا الان بر سر عنوان «تاریخ ادبیات فارسی» یا «تاریخ ادبیات ایران» بحث است. عنوان تاریخ ادبیات فارسی، ادبیات افغانی و تاجیکی را نیز در خود دارد؛ هر چند برخی ملی‌گرایان افراطی منکر این وحدت زبانی‌اند و چشم بر گذشته‌ی مشترک پارسی‌زبانان می‌بندند.

اگر بنویسیم «تاریخ ادبیات ایران» و مراد ما ایران درون مرزهای سیاسی امروز (ادبیات اذری، بلوچی، کردی، ترکمن، و...) را نیز شامل شود. می‌بینید که تاریخ ادبیات بیش از تاریخ سیاسی و اجتماعی، حامل ارزش‌های ملی است و سردرگمی‌های مورخ ادبی به همین دلیل است.

این‌جا یک پرسش پیش می‌آید که وقتی تاریخ ادبیات این‌گونه با هویت ملی ما گره خورده است، پس چرا اروپایی‌ها کار نوشتن تاریخ ادبیات فارسی را زودتر از پژوهش‌گران وطنی شروع کردند؟

اگر مراد شما این است که ایرانی‌ها دست روی دست گذاشتند و مثلا هرمان اته‌ی آلمانی در سال ۱۸۹۶ میلادی یک‌باره و بی‌مقدمه در مجموعه‌ی ساختار فقه اللغه‌ی ایرانی بخشی با عنوان «ادبیات جدید فارسی»[۱] درباره‌ی تاریخ ادبیات فارسی نوشت، یا ادوارد براون از ۱۹۰۲ تا ۱۹۲۶ میلادی کتاب چهار جلدی تاریخ ادبی ایران را به یک‌باره و با تکیه بر معلومات خودش نوشت، صحیح نیست و چنین امری امکان نداشته است؛ زیرا منابع اصلی این مورخان ادبی عربی، کتاب‌ها و منابع فارسی خود ما مثل تاریخ‌ها و تذکره‌های ایرانی بوده است.

ما از سال‌های ۵۵۰ هجری قمری که نظامی عروضی سمرقندی چهار مقاله را نوشته است، تا زمان هرمان اته و براون، صدها تذکره و تاریخ داریم که حاوی اطلاعات گسترده‌ای درباره‌ی فرهنگ و ادبیات ما هستند. مرحوم گلچین معانی در کتاب تاریخ تذکره‌های فارسی، حدود ۵۲۹ اثر تاریخی و ادبی مختلف را معرفی کرده است که حاوی اطلاعات تاریخ ادبی هستند. این‌ها مصالح و موادی است که پیشینیان ما تدارک دیده‌اند.

سیر تاریخی این کتاب‌ها از قرن ششم تا چهاردهم هجری، نشان می‌دهد که جریان معرفی ادبیات شعری در زبان فارسی از گزینش صرف اشعار به سوی زندگی‌نامه‌نویسی و سپس به جانب تألیف تذکره‌هایی با نگاه انتقادی و در نهایت، به سوی جریان‌شناسی و نوعی تاریخ ادبیات، شبیه آن‌چه امروز می‌شناسیم، پیش می‌آید.

اما درست است، می‌باید پذیرفت که اصطلاح «تاریخ ادبیات»، به معنی «بررسی روند تحول و دگرگونی» را اروپایی‌ها اولین بار باب کردند. در زبان فارسی تا میانه‌ی دوره‌ی رضاشاه (حدود ۱۳۱۳ شمسی) هیچ تألیفی نمی‌یابیم که با معیارهای دوران جدید بتوان آن را «تاریخ ادبیات» نامید؛ یعنی، کتاب مستقلی که با نگاه تاریخی‌نگر و در ساختاری منظم، روند تحول و دگرگونی مسائل ادبی را ترسیم کند. ایرانی‌ها اولین الگوها را از تاریخ ادبی ایران‌شناسان گرفتند.

اروپایی‌ها که در جست‌وجوی کشف هویت ملی ما بودند، نیاز داشتند درباره‌ی گذشته‌ی فرهنگی و فکری ما و تفاوت‌های هویتی ما با تاجیک‌ها، افغان‌ها و دیگر اقوام

در زبان فارسی تا میانه‌ی دوره‌ی رضاشاه (حدود ۱۳۱۳ شمسی) هیچ تألیفی نمی‌یابیم که با معیارهای دوران جدید بتوان آن را «تاریخ ادبیات» نامید؛ یعنی، کتاب مستقلی که با نگاه تاریخی‌نگر و در ساختاری منظم، روند تحول و دگرگونی مسائل ادبی را ترسیم کند

اطلاعات دقیقی داشته باشند. به همین جهت، نوشتن تاریخ ادبیات فارسی برای شرق‌شناسان و نخبگان و دولت‌مردان غربی اهمیت پیدا کرد؛ برای این‌که هنوز تا آن زمان، نگرش تاریخی و ضرورت بررسی سیر تحول، جدی نشده بود. ما در منابع تاریخ ادبی خودمان، از قرن یازدهم به بعد، می‌بینیم که بعضی پژوهندگان ادبیات، مثل نقی اوحدی کاشانی (نویسنده‌ی عرفات‌العاشقین، ۱۰۲۴ قمری) و والهٔ داغستانی (نویسنده‌ی ریاض‌الشعرا، ۱۱۶۱ قمری) درصدد بررسی تحول و لحظه‌های تغییر ادبیات برآمدند ولی دلیل این‌که اروپایی‌ها بـه این امر بیش‌تر توجه کردند، این بود که آن‌ها در جریان شرق‌شناسی به دنبال شناخت هویت ملت‌های شرق بودند. در قرن هجدهم تب شرق‌شناسی در میان دولت‌ها و نخبگان اروپا بالا گرفت. در آغاز، مقالات و کتاب‌هایی منتشر می‌شد که به اجمال تاریخ و فرهنگ و ادبیات ملل شـرق را معرفی می‌کرد. آن‌ها پژوهش در تمدن‌های شرقی، ازجمله زبان‌ها و ادبیات ایرانی، را در سه مرحله پشت‌سر گذاشتند:

نخست: شناسایی نسخه‌ها و دست‌نویس‌های آثار علمی و ادبی تمدن‌های شرقی و چاپ و ترجمه‌ی آن‌ها؛

دوم: نگارش زندگی‌نامه و شرح احوال علمی فرهنگ‌سازان شـرقی؛ زیرا شناسایی دقیق مؤلفان و نویسندگان آن منابع بسیار ضرورت داشت؛

سـوم: نگارش سیر تاریخی رخ‌دادهای علمی و ادبی. در این مرحله، آثار و اندیشه‌ها را طبقه‌بندی و تحلیل و نقد و ارزیابی می‌کردند و ضمن بررسی پیدایی و انحطاط جریان‌های فکری و ادبی، مشخص می‌کردند که تأثیر و تأثرها چگونه است و از این طریق، اصل اندیشه‌ها و دانش‌ها را ردیابی می‌کردند. آن‌ها طبعاً به کتاب‌هایی نیاز داشتند که سیر تاریخ تحول و دگرگونی فرهنگ و ادبیات فارسـی را به تصویر کشند و از جریان‌های فکری و فرهنگی ما در گذر تاریخ درک روشنی ارائه کنند.

به‌نظر شـما دسـتاورد تحقیقات ایران‌شناسـان اروپایی در تدوین تاریخ ادبیات ما تأثیر داشته است؟ چه نوع تأثیری؟

شرق‌شناسـان پژوهش‌های ادبی و تاریخی را، هم زودتر از شرقی‌ها شروع کردند و هم دقیق‌تر و علمی‌تر پیش بردند. با شروع نهضت‌های علمی در اروپا روش علمی در پژوهش‌های علوم انسانی، به‌ویژه متن‌شناسی و تاریخ ادبیات‌نویسی، هم مطرح شـد. در تاریـخ ادبیات، روش‌های دو نفر فرانسـوی سال‌ها الگو بود؛ یکی هیپولیت‌تن و دیگری گوستاولانسون. روش لانسـون، به‌ویژه بر هرمان‌اته و ادوارد براون، در نوشتن تاریخ ادبیات بران تأثیر گذاشت.

بعد از آن‌ها نخسـتین کتاب‌های تاریـخ ادبی ما، مثل تاریخ ادبیات مرحوم رضازاده‌ی شفق (سال ۱۳۱۳ شمسی) که برای دبیرستان‌ها نوشته شد، الگوی خود را از کتاب‌های هرمان‌اته و ادوارد براون گرفت. مرحوم شفق، ابتدا کتاب هرمان‌اته را ترجمه کرد و بعد، کتاب خود را نوشـت. دیگرانی هم که کتاب درسی نوشتند، مثل ملک‌الشعرا بهار (۱۳۲۰)، حسین فریور (۱۳۲۱) و سلیم نیساری (۱۳۲۴)، الگوی خود را از شفق گرفتند. سرانجام، استاد ذبیح‌الله صفا از سال ۱۳۳۲ تا ۱۳۶۷ بزرگ‌ترین مجموعه‌ی تاریخ ادبیات فارسی را در پنج جلد و هشت مجلد منتشر کرد.

علاوه بر این، بخش زیادی از نسـخه‌های خطی فارسی را خاورشناسان گردآوری، ویرایش و چاپ کردند. علامه محمد قزوینی، که الگوی کامل متن‌شناسی و تصحیح است، روش کار ویرایش متون کهن را از غربی‌ها آموخت. کار خاورشناسان هرچند ایراد و اشکال‌هایی دارد اما از لحاظ روش علمی و نوع نگاه الگو بوده و هست.

معمـولاً پژوهش‌گرانی که به سـراغ نگارش تاریـخ ادبیات می‌رونـد، از کسـانی که به تصحیح و شـرح و تفسـیر متون می‌پردازند، کم‌ترنـد. از طرفی، این روزها نقد ادبی با الگوها و نظریه‌های جهانی خیلی پرطرف‌دار اسـت. دلیل این اقبال کم به پژوهش در تاریخ ادبیات چیست؟

به یک معنی، همان‌طور که قبلاً هم اشـاره کردم، همه‌ی این پژوهش‌ها در خدمت تاریخ ادبیات قرار می‌گیرند اما اگر منظور نوشـتن کتابی با نام «تاریخ ادبیات» باشد، بله اقبال خیلی کم است. استقبال از پژوهش در تاریخ ادبیات و نوشتن آن نسبت‌به دیگر شاخه‌ها، به‌ویژه تک‌نگاری‌های پژوهشی، خیلی کم‌تر است. علت این امر، دشواری کار در نگارش تاریخ ادبیات اسـت. نوشـتن تاریخ ادبیات فارسی با چند مشکل بزرگ مواجه است که عرض می‌کنم.

۱. گسـتردگی دامنه‌ی کار: گستره‌ی پهناور چهارده قرن نگارش در حیطه‌ی نظم و نثر و تنوع جریان‌های ادبی فارسی در شعر و نثر مانع از آن می‌شود که یک نفر به تنهایی بتواند تاریخ ادبیات قابل اعتمادی برای ما تهیه و تدوین کند.

۲. ضرورت پژوهش در همه‌ی متون: بسـیاری از قضایای مشـهور تاریخ ادبی ما از منابع متأخر و دم‌دستی استخراج شـده‌اند؛ درحالی‌کـه اگر متن‌های اصلی و نوشـته‌ها و آثار خود مؤلفان خوانده شـوند، اطلاعات تاریخی بسیار دقیقی به‌دست می‌آید، به‌طوری‌که بسیاری از قضاوت‌ها را درباره‌ی مؤلفان تغییر می‌دهد. حتی در دوره‌ی غزنوی و سلجوقی، که بیش‌ترین تحقیقات صورت گرفته، هنوز اطلاعاتی هست که ممکن است قضایای مشهور در تاریخ ادبیات را تغییر دهد.

متأسفانه به دلیل نوعی نگاه کمال‌طلب در تحقیقات ادبی ما، متون درجه‌ی دو و سه چندان مورد اقبال قرار نمی‌گیرند. تحقیقات ادبی، هم‌چنان به ابرشـاعرها و ابرمتن‌های ادبی با نگاهی شیفته‌وار می‌نگرد. دوره‌هایی که با نام عصر انحطاط معرفی شـده‌اند، مثل دوره‌ی تیمـوری و دوره‌ی صفوی یا

متأسفانه به دلیل نوعی نگاه کمال‌طلب در تحقیقات ادبی ما، متون درجه‌ی دو و سه چندان مورد اقبال قرار نمی‌گیرند. تحقیقات ادبی، هم‌چنان به ابرشاعرها و ابرمتن‌های ادبی با نگاهی شیفته‌وار می‌نگرد

دوره‌ی بازگشت در عهد قاجار، به‌دلیل غلبه‌ی ذهنیت کمال‌گرای، چندان مورد مطالعه‌ی دقیق قرار نگرفته‌اند. این دوره‌ها مشتاً جریان‌هایی است که در دوره‌های بعد به شکوفایی منجر می‌شوند.

۳. دامنه‌ی انتظارات از تاریخ ادبی: انتظارات از یک تاریخ ادبی بسیار زیاد است. معمولاً از یک تاریخ ادبی می‌خواهند که مجموعه‌ی زندگی‌نامه‌های معتبر، نقد و ارزیابی، سبک‌شناسی و شناخت فردیت هنری، جریان‌شناسی و... را در خود داشته باشد. پاسخ‌دادن به این همه انتظارات، آن هم با اطلاعات و قضاوت‌های معتبر، از عهده‌ی یک نفر برنمی‌آید. باید هر بخش را افرادی با تخصص‌های جداگانه بنویسند. به‌ویژه که موضوع تأثیر و تأثرها و روابط بین متن‌ها و مؤلفان، در بسیاری از بخش‌های تاریخ ادبیات فارسی، هنوز ناشناخته مانده است. به همین دلیل، ارزیابی و قضاوت دربارهٔ ابداع، تقلید و تأثیر و تأثر در یک تاریخ ادبی چندان قابل اعتماد نخواهد بود.

۴. خیلی از مسائل ناشناخته در تاریخ ادبی در متن‌های ناشناخته هست که باید مورد تدقیق و تحقیق قرار گیرد. متنی مثل مختارنامه‌ی (رباعیات) عطار مشکوک است. این موضوع از مقدمه‌ی کتاب و مقایسه‌ی آن با مقدمه‌ی تذکرة‌الاولیا و جست‌وجوهای تاریخی آشکار می‌شود. پژوهش‌ها در متون نثر عرفانی چندان امیدوارکننده نیست.

بسیاری از نسخه‌های خطی هنوز تصحیح نشده‌اند؛ به‌ویژه دیوان‌ها و جنگ‌ها و منابع ادبی و تاریخی درجه‌ی دو و سه از دوره‌ی تیموری و صفویه؛ مثلاً تذکره‌ی حجم عرفات‌العاشقین، که منبع بسیاری از تذکره‌نویسان و مورخان ادبی بوده و حاوی اطلاعات مهمی دربارهٔ جریان‌های ادبی قرن‌های نهم تا یازدهم است، هنوز دقیق خوانده نشده است. انتشار هریک از این کتاب‌ها بخش‌هایی از اطلاعات تاریخ ادبی ما را تغییر می‌دهد.

۵. رمانس‌ها، قصه‌های عامیانه و فولکلور یک بلاتکلیف مانده‌اند. حتی در دورهٔ معاصر، اشخاص ناشناخته و متن‌های مغفول زیاد دارم؛ مثلاً داستان‌نویس بودن ناصرالدین‌شاه، حالا بعد از ۱۵۰ سال مشخص شده است یا رمان‌ها و داستان‌های کوتاه محمدجعفر پیشه‌وری، که تاکنون به‌عنوان یکی از مبارزان سیاسی دوران رضاشاه شناخته می‌شد، بعد از هفتاد سال منتشر شده که نامی از وی در کتاب‌های تاریخ ادب معاصر نیامده است. همه‌ی این‌ها به‌روشنی از دشواری کار و غیرقابل‌اعتماد بودن اطلاعات موجود خبر می‌دهند.

۶. این‌ها مشکلاتی است که پیش‌روی مورخ ادبی ماست. دشواری‌های دیگری نیز وجود دارد؛ از جمله نداشتن پشتوانه‌ی نظری در مسائلی مثل دوره‌بندی، دایره‌ی زمانی معاصر، مسئله‌ی هویت و دامنه‌ی جغرافیایی و تاریخی ادبیات فارسی یا ادبیات ایران را هم باید بر این‌ها افزود که در کتاب نظریه‌ی تاریخ ادبی به تفصیل دربارهٔ آن بحث شده است.

استقبال از پژوهش در تاریخ ادبیات و نوشتن آن نسبت به دیگر شاخه‌ها، به‌ویژه تک‌نگاری‌های پژوهشی، خیلی کم‌تر است. علت این امر، دشواری کار در نگارش تاریخ ادبیات است

با این توضیحات، آیا امید داشتن یک تاریخ ادبیات مقبول و قابل اعتماد در ادبیات فارسی وجود دارد؟

آن‌چه بنده گفتم مشکل همیشگی تاریخ ادبیات‌نگاری است که همیشه بر سر راه پژوهش‌گران این قلمرو خواهد بود. طرح این مشکلات به این معنی نیست که دست روی دست بگذاریم. هر نسلی تاریخ ادبیات خاص خود را مبتنی بر درک و دانش خود می‌نویسد. چنان‌که نسل‌های پیشین نیز کار خود را انجام داده‌اند. الآن هستند کسانی که با همه‌ی این دشواری‌ها به سراغ نگارش تاریخ ادبیات می‌روند. هر روز که می‌گذرد، اطلاعات لازم برای تدوین تاریخ ادبیات هر دوره هم بیش‌تر می‌شود و هم معتبرتر.

به‌نظر می‌رسد که گسترش دانشگاه‌ها و تمرکز بر پژوهش‌های ادبی و پایان‌نامه‌های دانشجویی و دانشگاهی زمینه‌های بهتری برای مورخان ادبیات فراهم کرده است.

ظاهراً باید چنین باشد اما واقع امر این است که با وجود صدها دانشگاه، هزاران مقاله و بالغ بر دوازده هزار پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد و دکتری، در مطالعات ادبیات فارسی وضع چندان تغییر نکرده است. اگر هر پایان‌نامه‌ی دانشجویی بخش کوچکی از این تاریخ گسترده را به‌دقت کاویده باشد، باید ذخایر اطلاعات ادبی ما، هم از دقت و اعتبار بالا و هم از گستره‌ی وسیعی برخوردار می‌بود اما متأسفانه گویی چنین نیست.

مقالات و پایان‌نامه‌هایی که در موضوعاتی مثل تک‌نگاری‌ها، تصحیح دیوان‌ها و منابع کهن، نقد و ارزیابی، سبک‌شناسی و پژوهش در قدیمت هنری، جریان‌شناسی‌ها، مطالعات تطبیقی و... صورت می‌گیرد، همه اگر قابل اعتماد باشند و با روش دقیق و قابل اطمینانی انجام گرفته باشند به‌کار مورخ ادبی می‌آیند.

بنده معتقدم که پژوهش ادبی دانشگاهی اگر به روشن شدن مسئله‌ای و طرح مسائلی در تاریخ ادبیات نیانجامد، ماهیت علمی‌اش محل تردید است. پژوهشی که در حد «یک گزاره» به محتوای علمی تاریخ ادبیات ما نیفزاید، پژوهشی اصیل و معتبر نیست. تنها دستاوردهای آن دسته از تحقیقات ادبی به کار تاریخ ادبیات می‌آیند که روش مشخصی داشته باشند و مسئله‌ای را روشن کنند. اگر دستاوردهای هریک از آن همه پژوهش‌هایی که انجام می‌گیرد، تنها در قالب یک جمله یا یک بند به تاریخ ادبیات راه یابد ما نگرانی چندانی برای نوشتن تاریخ ادبیات نخواهیم داشت.

پی‌نوشت

1. Hermann Ethe, "Neupersische Literatur", in Grundriss der iranischen Philologie, by Ernst Kuhn, Christian Bartholomae, Wilhelm Geiger (Strassburg: Tyska, 1896-1904) II, pp. 212-368.

مقایسه‌ی گلستان با مقامات

نسرین خدابنده
کارشناس ارشد ادبیات فارسی و دبیر ادبیات منطقه‌ی ۱۸ تهران

چکیده
نخستین بار «عبدالعظیم قریب» در سال ۱۳۱۱ شمسی و سپس «بهار» گلستان را مقامه خوانده‌اند. سعدی در گلستان به مانند مقامه‌نویسان، ابتدا به خلق حکایات و بیان مطلب یا اسلوبی زیبا توجه داشته اما برخلاف آن‌ها مطالبی را در گلستان آورده است که جنبه‌ی پند و اندرز دارند و در زندگی عملی مردم سودمندند. سعدی به مقامات صوفیه نیز نظر داشته اما بدون تکلفات لفظی و معایب ناشی از زهد خشک، در واقع شیوه‌ی مخصوصی را در فارسی بنیان نهاده که قبلا سابقه و نظیر نداشته است؛ به‌طوری که گلستان با هیچ یک از مقامات پیش از او قابل مقایسه نیست.

کلید واژه‌ها:
مقامه، مقامه‌نویسی، گلستان، مقامات حریری، مقامات بدیع‌الزمان.

مقامه‌نویسی

مقامه‌نویسی را می‌توان جد اعلای داستان‌های پیکارسک «Narrative picaresque» دانست، که در قرن شانزدهم در اسپانیا مرسوم شد. پیکارسک مشتق از واژه‌ی اسپانیایی «پیکار» به معنای دغل‌باز و مُحیل و کلک‌زن است، و «پیکارسک» صفتی بوده است برای رمانس‌هایی که به اعمال پیکاروها می‌پرداختند. قهرمان مقامه هم دغل‌باز و محیل است. به‌هرحال، مورّخان تاریخ ادبیات غرب هیچ‌کدام به نقش مقامه‌نویسی در تاریخ رمان‌نویسی اشاره نکرده‌اند. حال آن‌که این معنی، حداقل در تکامل رمان حوادث (Novel of incident) آشکار است (شمیسا، ۱۳۸۲: ۹۴).

در زبان فارسی کلمه‌ی «مقامه» به معنای «مکتوب» و «تاریخ» نیز آمده و قدیمی‌ترین استعمال کلمه‌ی **مقامه** در کتاب **تاریخ بیهقی** است که می‌نویسد: «هر کس این مقامه بخواند، به چشم خرد و عبرت اندر این باید نگریست» (بیهقی، ۱۳۷۰: ۱۷۱).

نخستین کسی که مقامه نویسی را به تقلید از ادبیات عربی در زبان فارسی معمول ساخت، **قاضی‌حمیدالدین عمربن محمودبلخی** به سال ۵۹۹ هجری است.

نخستین صاحب‌نظر ایرانی که **گلستان** را **مقامه** خواند، **میرزاعبدالعظیم خان قریب** (قریب، ۱۳۸۰: ۵۳-۱۷) است.

پس از عبدالعظیم قریب، **محمّدتقی بهار** گلستان را مقامات خوانده و نوشته است: «گلستان در واقع مقامات است و می‌توان او را ثانی‌اثنین مقامات قاضی، حمیدالدین شمرد اما مقامات قاضی تقلید صرف و خشکی است که از بدیع‌الزمان و حریری شده است ولی مقامات سعدی مقاماتی است که تقلید را در آن راه نیست و سراسر ابتکار و ابتداع و چابک‌دستی و صنعت‌گری است (بهار، ۱۳۷۳: ۱۲۶-۱۲۵).

اینک **گلستان** را با **مقامات**، با در نظر گرفتن وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها در چهار زمینه مقایسه می‌کنیم:

۱. طرح کلی کتاب

طرح گلستان با سلیقه‌ی مقامات نگاران قدیم تفاوت بسیار دارد. سعدی به جای این که مانند حریری و پیروانش پنجاه مقامه (یا کم‌تر و بیش‌تر) با آرایش‌های لفظی و التزام مالایلزم بنویسد و آن‌ها را با شماره‌ی ترتیبی یا با عناوین خاص، که غالباً منسوب به بلاد اسلامی است، بنامد هرقدر که دلش خواسته مقامه نوشته و هرچه مضمون لطیف پیدا کرده، با اعجاز و فصاحت بی‌نظیر در داستان کوتاهی گنجانیده و یکصدوهفتاد و نه قطعه‌ی شیوا، که غالباً مجمل و مختصرند، ترتیب داده است. از این حیث می‌توان گفت که کار او بی‌شباهت به‌کار بدیع‌الزّمان نیست؛ زیرا او نیز به تفصیل مقامه علاقه‌مند نبود و شیوه‌ی سهل ممتنع داشت و در صنعت‌گری معتدل بود. البته برخی از مقامات حمیدی مفصّل است؛ مانند حکایت جوان مشت‌زن و جدال سعدی با مدعی (ابراهیمی حریری، ۱۳۴۶: ۴۰۷-۴۰۲).

۲. ویژگی‌های عمومی مقامات

فن «مقامه‌نگاری»، که به وسیله‌ی «بدیع‌الزمان» به‌صورت کلاسیک درآمد، به‌وسیله‌ی حریری دارای اصول و قوانین خاص شد و گروهی که از آن‌دو پیروی کردند، از آن اصول تخلف نکردند. از جمله مؤلف خود را مقید می‌کرد به این که ماجرای همه‌ی مقامات را به شخصی موهوم با نامی معیّن نسبت دهد و آن شخص که نقش قهرمان داستان را دارد، در هر مقامه به شکلی (با گریم خاص) نمودار گردد. این قهرمان در مقامات عربی، اغلب هیئت پیرمرد فقیر و سخن‌وری را دارد که در پایان مقام، تکدّی می‌کند. روایت داستان نیز از جانب مؤلف به شخصی موهوم با نامی معیّن واگذار می‌شود. قاضی حمیدالدّین در مقامات خود این قید را گسست. به این‌گونه که هر مقامه را از زبان راوی‌ای حکایت کرد و به قهرمانی دیگر نسبت داد اما سعدی در این مورد سلیقه‌ی مخصوص خود را به‌کار بسته و به منظور روح بخشیدن به داستان‌ها، اغلب خویشتن را راوی یا قهرمان قرار داده است. اگرچه بعید نیست برخی از حوادث گلستان واقعاً مشاهدات شخصی سعدی باشد ولیکن برخی نیز، مانند حکایت هفدهم از باب پنجم که در ترکستان رخ داده، کاملاً خیالی است.

دیگر از اوصاف عمومی مقامات این بود که معمولاً داستان با غربت‌گزینی راوی آغاز می‌شد و نویسنده با عبارت‌پردازی و سجع‌سازی، مسافر را به مقصد می‌رساند و او، در ضمن گردش در شهر یا هنگام ورود به جامع شهر، با قهرمان داستان روبه‌رو می‌شد. حریری و قاضی حمیدالدین در این قسمت از مقامه، تطویل کرده‌اند امّا سعدی در این مورد نیز معتدل است؛ زیرا اولاً این قید را الزام نکرده، ثانیاً به شیوه‌ی بدیع‌الزمان با یکی دو جمله‌ی شیوا، مسافرت وی را تمام و داستان را آغاز کرده است. مقاماتی که با ذکر سفر راوی آغاز می‌شود، در گلستان اندک‌اند و عالباً داستان‌ها به‌طور طبیعی و بدون مقدمه‌چینی شروع شده‌اند؛ مثل «آورده‌اند که فقیهی دختری داشت به غایت زشت...» (حکایت ۴۵ از باب دوم).

دیگر از اوصاف عمومی مقامات این است که معمولاً در پایان حکایت، قهرمان داستان به‌طور ناگهانی از نظر راوی ناپدید می‌شود و او را در حسرت دیدار مجدد خود می‌گذارد. در مقامات عربی، قهرمان پس از زمزمه‌ی چند بیت در وصف حال خود، از میانه در می‌رود اما در مقامات سعدی، حکایت با یک یا چند بیت شعر خاتمه می‌یابد؛ به‌طوری که آن اشعار همان حاصل و نتیجه‌ی حکایات اوست و جنبه‌ی عبرت‌آمیز دارد و به قدری دل‌نشین سروده شده که در فارسی عالباً حکم ضرب‌المثل یافته است (ابراهیمی حریری، ۱۳۴۶: ۴۱۱-۴۰۸).

۳. موضوع حکایات

از حیث موضوع، مقامات سعدی با مقامات حمیدی شباهت بیش‌تری دارد. در واقع، تقلید سعدی از مقامات مربوط به موضوع آن است نه سبک نگارش؛ زیرا سعدی صرف‌نظر از ابتکاراتی که در هنر انشا دارد، از حیث اسلوب نگارش بیش‌تر پیرو خواجه‌عبدالله انصاری و ابوالمعالی است نه قاضی حمیدالدین. موضوع حکایات عربی غالباً عبارت بود از موضوعات ادبی، فکاهی، کدیه، تشاتم، مناظره، مباحث فقهی، وعظ و تذکیر، مطالب ندریسی، لغز و معمّا، و گاهی نیز مطالب تاریخی، مدحی و عشقی و عرفانی.

سعدی درباره‌ی اغلب مطالب مذکور مقامه نوشته، منتها همه را با صیقل مخصوص سبک خویش، صفا و جلای دیگری داده و نیروی تعلیم و ارشاد را در همه‌ی اجزای داستان ساری کرده و سراسر حکایات را با جاشنی شور و عشق، گوارا و دل‌چسب ساخته است. همه‌ی مقامات سعدی جنبه‌ی ادبی نیز دارند؛ زیرا هدف اصلی در آن‌ها هنرنمایی در پرورش سخن و ربودن گوی بلاغت است و هیچ مقامه در گلستان نتوان یافت که یک نکته‌ی ادبی در آن گنجانیده نشده باشد اما در موضوع کدیه، سعدی اعتدال و سلیقه‌ی خاصّی دارد. او به اقتضای طبع کریم ایرانی خود هرگز به خواهنده و درویش اجازه‌ی وقاحت نداده و در این موضوع، تحت تأثیر مقامات عربی نبوده است (ابراهیمی حریری، ۱۳۴۶: ۴۳۱-۴۱۳).

۴. هدف نویسنده و سبک انشا

هدف اصلی نویسندگان مقامات، ابراز هنر در تفنّن‌های لفظی بوده و اصولاً مقامه به قوه‌ی لغت ساخته شده و هدف در آن، تعلیم انشا و لغت و تهیه‌ی حکایت سرگرم کننده، برای محافل ادبی بوده است. مؤلف گلستان هم همین هدف را در نظر داشته و در مقدمه‌ی گلستان به تصریح گفته است

از حیث موضوع، مقامات سعدی با مقامات حمیدی شباهت بیش‌تری دارد. در واقع، تقلید سعدی از مقامات مربوط به موضوع آن است نه سبک نگارش

«برای نزهت ناظران و فسحت حاضران، کتاب گلستان توانم تصنیف کردن...» اما تفاوت عمده‌ی نثر گلستان با نثر مقامات حمیدی این است که سعدی به جای اطناب و دشوارنویسی، سبک ایجاز و شیوه‌ی سهل ممتنع را برگزیده و در این سلیقه، ناظر به سبک همدانی بوده است.

نثر سعدی از حیث لفظ، مصنوع و از حیث معنی، مرسل است. ایجازی که او به کار بسته، مساوات محض است و وجود چنین کتابی در برابر مقامات حمیدی، که سراسر مصنوع و مطنب است، نعمتی است. سعدی در تفنّن‌های لفظی نیز اعتدال قابل تحسینی دارد. او نویسنده‌ای است فصیح و بلیغ و لیکن محسّنات لفظی را تا آن‌جا می‌پذیرد که مُخلّ فصاحت و بلاغت نشوند. سعدی در ادخال و استعمال لغات عربی نیز معتدل بوده و از میزان طبیعی دور نشده است.

او در گلستان به سجع بیش از صنایع دیگر توجه کرده است و اسجاع وی، بیش‌تر دولختی و گاه سه‌لختی‌اند. در آوردن سجع هم، سعدی اعتدال را رعایت کرده است. او در سجع و موازنه به سبک خواجه عبدالله و ابوالمعالی نیز نظر داشته است. در گلستان توصیف نیز هست ولیکن کم و کوتاه و کامل و تمام، نه مانند توصیف‌های قاضی، زاید و نه مانند برخی از وصف‌های کلیله‌ودمنه، مُطنَب و احیاناً مُخل.

آن‌چه در گلستان بیش از هر چیز به روش قاضی حمیدالدین شباهت دارد، درآمیختن نثر است با ابیات فارسی و عربی؛ مخصوصاً از این حیث که اشعار نیز از خود مؤلف است نه مانند اشعار کلیله ودمنه از شعرای ناشناس. سعدی در جمله‌بندی نیز به مقامات حمیدی نظر داشته است؛ زیرا در مقامات حمیدی گاه جمله‌هایی به چشم می‌خورد که صورت کامل‌تر آن‌ها را در گلستان نیز می‌توان دید و در واقع، سعدی هر صنعت و هر شیوه از مقامات حمیدی را که زیبا بوده برگزیده و آن را در گلستان تعمیم داده است (ابراهیمی حریری، ۱۳۴۶: ۴۴۶-۴۲۲).

به‌نظر می‌رسد که شیخ در گلستان خود، مغایرتی را که مقامات با زبان فارسی داشته، از میان برده و کتاب خود را با در نظر داشتن نکات و مختصّات اصلی فن مقامات، به طریقی پرداخته است که با اسلوب نثر عالی فارسی مطابق افتاده و از اسلوب مقامات، آن‌چه از جهت معنی و فکر یا لفظ و ترکیب، با زبان فارسی سازگار نبوده، ترک کرده است (خطیبی، ۱۳۷۵: ۶۰۰-۵۵۹).

خلاصه آن‌که سعدی در گلستان به مانند مقامات نویسان (مقامه به معنی خاص) در درجه‌ی نخست، به خلق حکایت و قصه و بیان مطلب با اسلوبی زیبا و آراسته کمال توجه را داشته است تا «مترسّلان را بلاغت افزاید»؛ منتها برخلاف مقامه‌نویسان کوشیده تا از دیده‌ها و شنیده‌ها و تجربیات خود و دیگران یا آن‌چه در بین مردم آن روزگار رایج بوده است، آن‌گونه مطالبی را در گلستان مطرح سازد که جنبه‌ی پند و اندرز دارد تا در زندگی عملی مردم سودمند افتد. در این مورد، سعدی به یقین مقامات صوفیه را از نظر دور نداشته است. وی در ضمن، از سرگرم کردن خوانندگان کتاب غافل نبوده؛ با این حال، جانب عفّت قلم را در فنّ مقامه‌نویسی به حد قابل توجّهی مراعات کرده است (متینی، ۱۳۶۴: ۷۳۲-۷۰۵).

«ابراهیمی حریری» می‌نویسد: «نگارنده پس از مطالعه‌ی مکرر گلستان، معتقد شده است که این کتاب مخلوطی است از مقامات به معنای خاص و مقامات صوفیه و در هر نوع، سعدی مقامه‌نگاری را تهذیب فرموده و به آن رنگ ایرانی داده و تکلّفات لفظی و سخافت معنوی و معایب ناشی از زهد خشک را برطرف کرده و در واقع، رشته‌ی مخصوصی از ادبیات را در فارسی بنیان نهاده که در هیچ کشوری سابقه و نظیر نداشته است. او صنعت را طوری از نظر پنهان داشته است که خواننده در مطالعه‌ی عادی آن‌ها را نمی‌بیند و گمان می‌برد با یک نثر مرسل روبه‌رو شده است» (ابراهیمی، ۱۳۴۶: ۳۹۶).

محمد خزائلی در مقام مقایسه‌ی گلستان با مقامات پیش از او می‌نویسد: «محتویات مقامه به هیچ‌روی در برابر کلمات موجز و حکیمانه‌ی سعدی نیروی هم‌سنگی ندارد و در بازار گوهریان ارزی نیارد» (خزائلی، ۱۳۵۳: ۱۸۷).

بنابراین، از تمامی آن‌چه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که گلستان سعدی صورت تکامل‌یافته‌ی مقامات است نه تقلید صرف از آن.

سعدی در گلستان به مانند مقامات نویسان (مقامه به معنی خاص) در درجه‌ی نخست، به خلق حکایت و قصه و بیان مطلب با اسلوبی زیبا و آراسته کمال توجه را داشته است

منابع

۱. ابراهیمی حریری، فارس؛ **مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی**، چ اول، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۴.
۲. انزابی‌نژاد، رضا؛ **گزیده‌ی مقامات حمیدی**، چ اول، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۵.
۳. بهار، محمدتقی؛ **سبک‌شناسی نثر**، ج۲، چ۶، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۳.
۴. خزائلی، محمد؛ **نکاتی درباره‌ی گلستان و بوستان**، مجموعه مقالات نخستین کنگره‌ی تحقیقات ایرانی، ج۲، به‌کوشش غلامرضا ستوده، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۳.
۵. خطیبی، حسین؛ **فن نثر در ادب پارسی**، چ دوم، تهران زوار، ۱۳۷۵.
۶. شمیسا، سیروس؛ **سبک‌شناسی نثر**، چ۷، تهران، نشر میترا، ۱۳۸۲.
۷. صفا، ذبیح‌الله؛ **گنجینه‌ی سخن**، ج اول، چ چهاردهم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۸. قریب، عبدالعظیم؛ **مقدمه‌ی کلیات سعدی**، به کوشش بهداروند، چ اول، تهران، ایران‌مهر، ۱۳۸۰.
۹. متینی، جلال؛ **مقامه‌ای منظوم به زبان فارسی**، **ایران‌نامه**، شماره‌ی ۴، سال سوم، تابستان ۱۳۶۴.
۱۰. موحد، ضیا؛ **سعدی**، چ اول، تهران، طرح نو، ۱۳۷۳.
۱۱. همایی، جلال‌الدین؛ **طبله‌ی عطار و نسیم گلستان**، چ اول، تهران، کتاب‌خانه‌ی طهوری، ۱۳۴۶.

جلوه‌های طنز در مثنوی

چکیده

این پژوهش بر آن است تا جلوه‌هایی از طنز مولانا را در مثنوی بلند او تحلیل و بررسی کند. در آغاز، درباره‌ی عوامل بهره‌گیری مولانا از طنز و ساختار طنز مثنوی مطالبی را مطرح کرده‌ایم تا این گذار، دریچه‌ای برای ورود به عالم دل‌نشین و روح‌افزای حکایت‌ها باشد. سپس، با انتخاب حکایت‌هایی از شش دفتر مثنوی کوشیده‌ایم که با بررسی شگردها و تحلیل اهداف تعلیمی و انتقادی مولانا در این حکایت‌ها، گوشه‌هایی از هنر میناگری کلامی او را، که آمیخته‌ای از طنز و تعلیم است، ارائه کنیم.

کلیدواژه‌ها:

طنز، شاعران صوفیه، تعالیم صوفیانه، مخاطب‌شناسی، انتقاد صوفیانه.

مهدی احسانی‌فر

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی شوشتر و مدرس مراکز پیام‌نور شوشتر

مقدمه

طنز به مثابه یک مقوله‌ی انتقادی از دیرباز در میان شاعران و نویسندگان رواج داشته است.

شاعران و نویسندگان متعهد، که زبان‌گویای اجتماع خود بوده‌اند، از این حربه در جهت مبارزه با عوامل فساد و تباهی در جامعه‌ی خود بهره می‌جسته‌اند. از جمله‌ی این گویندگان که طنز در آثارشان حضوری بارز یافته است، می‌توان به سنایی، عطار، مولانا، سعدی، حافظ و عبید اشاره کرد. در میان این گویندگان بزرگ و توانا سنایی، عطار و مولانا به جهت مشرب خاص صوفیانه‌ای که داشته‌اند، طنز را به وفور در جهت اندیشه‌های تعلیمی و انتقادی خود به کار گرفته‌اند؛ به گونه‌ای که می‌توان به حق این سه گوینده‌ی بزرگ را پایه‌گذاران طنز صوفیانه دانست.

این سخن‌وران نامی صوفیه آموزه‌های اخلاقی و عرفانی را با شهد ظرافت درهم می‌آمیختند و با بهره‌گیری از قالب تمثیل و حکایت‌های کوتاه، که مقدمه‌ای برای اندرزگویی آنان بود، می‌کوشیدند طبقه‌ی عامه را، که معمولا با برهان‌های عقلی و موعظه‌های صرف میانه‌ای ندارد، بر سر ذوق آورند و به این شیوه، شوق معرفت‌اموزی را در دل آنان بیدار سازند. آنان گاه برای رسیدن به این مهم از هر پدیده‌ای، هر چند نازل و پست، برداشت‌هایی عالی می‌کردند و در جهت تربیت جامعه‌ی انسانی خویش از آن بهره می‌جستند.

مقوله‌ی طنز صوفیانه، که در مثنوی مولانا حضوری بارز یافته است، از موضوعات مهمی است که می‌تواند در جهت بازشناسی جنبه‌های سلوک رفتاری و گفتاری این شاعر بزرگ صوفیه مورد تأمل قرار گیرد اما این موضوع با وجود اهمیت خاص آن کم‌تر توجه محققان و منتقدان ادبی را به خود جلب کرده است.

اشتیاق فراوان به مطالعه‌ی ابعاد اجتماعی و تعالیم صوفیانه مولانا و هم‌چنین، طنزی که در بیش‌تر حکایت‌های مثنوی او جاری است، مرا بر آن داشت تا این موضوع را، که درحقیقت برگرفته از پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد بنده بوده است، برگزینم و با افتخار، آن را به مشتاقان چشمه‌ی جوشان اندیشه‌های صوفیانه در این سرزمین گوهرخیز تقدیم کنم.

سیر این پژوهش بر محور پاسخ‌گویی به این پرسش است:

آیا طنز صوفیانه در مثنوی توانسته است دست‌مایه‌ای برای طرح موضوعات فکری و دریافت‌های صوفیانه‌ی مولانا جلال‌الدین بلخی باشد؟

اهدافی که این پژوهش در پی تحقق بخشیدن به آن‌ها گام برمی‌دارد، به شرح زیرند:

- بیان جلوه‌ها و جایگاه طنز در مثنوی مولانا
- میزان اثرگذاری طنز صوفیانه در طرح مسائل فکری و اجتماعی مثنوی.

بهره‌گیری مولانا از طنز

مولانا در میان شاعران صوفی جایگاهی ویژه دارد. او نه تنها طبیبی حاذق است، که با نوش‌داروی تعالیم معنوی خویش به مداوای روح بیمار مخاطبانش می‌پردازد، بلکه منتقدی جدی و هوشیار نیز هست. مولانا در اثر جاوید خود مثنوی معنوی، در قالب حکایت‌ها و تمثیل‌های طنزآمیز و هزل‌گونه بسیاری از بیماری‌ها و نابه‌هنجاری‌های انسان عصر خود را برجسته می‌کند و با انگشت نهادن بر آن‌ها، سعی در تخریب عوامل این نابه‌سامانی‌ها در جهان جان آدمیان دارد.

مولانا از سلاح مستمعان عامه که بر گرد او حلقه زده‌اند، به خوبی آگاه است و همین مخاطب‌شناسی او را بر آن می‌دارد که به زبان ذوقی و آشنای آنان، که ریشه در طنزها و هزل‌های عامیانه دارد، روی آورد.

او اگرچه در مثنوی از طنز و هزل بسیار بهره می‌گیرد امّا هرگز این‌گونه حکایت‌ها و تمثیل‌ها را به حال خود رها نمی‌کند بلکه از هر یک، بهانه‌ای می‌سازد تا تعالیم معنوی و مفاهیم انتقادی خود را به ذهن مخاطبانش تزریق کند.

این شیوه‌ی سخن‌پردازی گرچه مختص مولانا نیست و پیش از او نیز سنایی، عطار، شمس و پدرش بهاءولد از آن برای تفهیم دیدگاه‌های خود به مخاطبان و جلب مستمعان خود بهره برده‌اند اما هنر طنزپردازی مولانا چیز دیگری است. او تنها حکایت‌های طنزآمیز را در مثنوی نمی‌گنجاند بلکه این حکایت‌ها را با ذوق سرشار هنری خود درهم می‌آمیزد و با افزودن جنبه‌های تفریحی به آن‌ها در جلب هرچه بیش‌تر مخاطبانش می‌کوشد و البته، همین هنرِ بیانی مولاناست که او را در صحنه‌ی طنزپردازی بی‌رقیب می‌سازد.

ساختار صوری و محتوایی طنزهای مثنوی

طنز مثنوی، گونه‌ای از طنز صوفیانه است که معمولاً در حکایت‌ها و قصه‌های تمثیلی نمایان می‌شود. این قصه‌ها و حکایت‌ها معمولاً بهره‌ای از طنز و شوخ‌طبعی دارند اما همه‌ی عوامل یاد شده صرفاً در جهت تعالیم اخلاقی و درمان بیماری‌های اجتماعی به کار گرفته می‌شوند. در باب پاره‌ای از ویژگی‌های ساختاری طنزهای مثنوی می‌توان گفت:

بیش‌تر حکایت‌هایی که مولانا در مثنوی گنجانده است، برساخته‌ی خود او نیستند بلکه لطیفه‌هایی خنده‌ناک و قصه‌هایی طنزآمیزند که پیش از او نیز در آثار منظوم و منثور تعلیمی، از جمله کلیله و دمنه، کیمیای سعادت غزالی و آثار منظوم سنایی و عطار، آمده‌اند. آن‌چه این قصه‌ها را از قصه‌های تعلیمی دیگر متمایز می‌سازد، نحوه‌ی بیان و کثرت تداعی‌های خاص اوست که از هر پدیده، هر چند مستهجن، دست‌مایه‌ای برای تعلیم می‌سازد.

قصه‌پردازی برای مولانا هرگز هدف نیست بلکه ابزار مهمی است که او اندیشه‌های عمیق خود را در جهت تعلیم مخاطبانش در قالب آن می‌ریزد اما آگاهی از سطح مخاطبان، مولانا را بر آن می‌دارد تا به جنبه‌ی تفریحی و هنری قصه‌ها بیش از دیگر شاعران صوفی اهمیت دهد.

دنیای حکایت‌های مثنوی دنیایی غیرواقعی و دور از دسترس نیست بلکه سرگذشت همان آدمیان و طبقات مختلفی است که مولانا پیوسته با آنان می‌زیسته است.

شخصیت‌های قصه‌ها همان مردمان عادی و قشر متوسط اجتماع‌اند؛ البته در پاره‌ای موارد شخصیت‌های مشهوری چون جوحی و دلقک نیز در میان آن‌ها یافت می‌شوند.

آشنایی مولانا با آداب و عادات مردم و انتقال این شناخت به قصه‌هایش، حال و هوای حکایت‌های مثنوی را خواندنی‌تر می‌سازد. بسیاری از حکایت‌های مثنوی همان لطایف عامیانه‌ای هستند که در اجتماع عصر او رواج داشته‌اند. برخی از این حکایت‌ها را نیز مولانا از طریق پدرش، بهاءولد، و استاد خود، شمس تبریزی، برهان محقق و شیخ صلاح‌الدین زرکوب گرفته است (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۳۹۸) که از این جمله می‌توان به حکایت‌هایی چون مخنث و لوطی (مولوی، ۱۳۷۱: ۹۵۰)، خاتون و خر (همان: ۸۸۸)، جوحی و جنازه (همان: ۳۴۷)، و درخت امرودین (همان، ۸۰۱) اشاره کرد.

زبان قصه‌ها گرچه ساده است اما معجونی از کنایه‌ها، اصطلاحات عامیانه و مثل‌های مردمی را با خود همراه دارد و همین خود عاملی است که خواننده را لحظه به لحظه با گوینده همراه می‌سازد. مولانا از روحیه‌ی شخصیت‌های حکایت‌های خود کاملاً آگاه است و این شناخت را با توصیفاتی که از احوال شخصیت‌ها می‌دهد، به خواننده منتقل می‌سازد و همین نکته، عامل مهمی در جلب مخاطبانش می‌شود.

او با افزودن گفت‌وگوها، تصویرپردازی‌های زیبا و بدیع، و بهره‌گیری از شگرد تعلیق و گره‌گشایی، حکایت‌ها را از حالت روایی صرف بیرون می‌آورد و با این شیوه، فضای قصه‌های طنزآمیز خود را واقعی‌تر می‌سازد.

مولانا در حکایت‌های تمثیلی طنزآمیز خود از دو نوع تمثیل حیوانی (فابل) و تمثیل انسانی (پارابل) بهره می‌گیرد اما دنیای واقعی حکایت‌ها بیش‌تر او را به پردازش تمثیل‌های انسانی وامی‌دارند.

«در مثنوی، پاره‌ای قصه‌ها هستند که بیش‌تر جنبه‌ی رمزی آن‌ها مورد نظر است و هر چند صورت قصه متضمن وحدت و تمامیت در مفهوم ظاهر نیز هست، در احوال اشخاص قصه یا در واقعه مضمون گزینه‌هایی موجود است که خواننده را به جنبه‌ی رمزی قصه متوجه می‌کند. گاه این رمز و کنایه، تمثیل حال گوینده یا مخاطب یا هر دو است که مولانا آن را نقد حال می‌خواند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۳۲۸). این جنبه‌ی رمزی را در بسیاری از قصه‌ها و تمثیل‌های طنزآمیز مثنوی از جمله باز در خانه‌ی کمبرزن، (مولوی، ۱۳۷۱: ۷۵۶) نحوی و کشتی‌بان، (همان: ۱۴۰) مگس و پول خر (همان: ۵۳)، درخت امرود بن، جوانی که مادرش را کشت (همان ۲۳۷) و خاتون و خر می‌توان یافت. مولانا معمولاً در پایان حکایت‌های رمزی به رمزگشایی دست می‌زند و در میان حکایت‌ها یا در پایان آن‌ها به تبیین پیام‌ها و نتیجه‌گیری قصه می‌پردازد.

مضامین مورد تهاجم حکایت‌های طنزآمیز مثنوی بسیار متنوع‌اند و شاید به جرئت بتوان گفت که هیچ موضوع و طبقه‌ای از اجتماع نیست که در این حکایت‌ها هدف طنز مولانا قرار نگرفته باشد.

شگردهای طنزآفرینی مولانا در حکایت‌های مثنوی بیش‌تر تحامق، ناسازگاری میان اجزای درونی و به‌کارگیری دشنام‌ها و واژه‌های ممنوع و هم‌چنین، قیاس امور ناسازگار و ریشخند و استهزا هستند.

درباره‌ی صنایع ادبی به کار رفته در حکایت‌های طنزآمیز مثنوی می‌توان گفت که این صنایع گسترده نیستند و بیش‌تر، تشبیه، کنایه، اغراق و ارسال‌المثل را شامل می‌شوند.

تعداد ابیات حکایت‌هایی که از طنز بهره دارند، از دو بیت، «حکایت سوراخ دعا» (همان، ص ۷۳۵)، تا صد و شانزده بیت، «حکایت روستایی و شهری»، (همان، ص ۳۹۵) متغیر است.

حکایت‌های طنزآمیز مثنوی

در این بخش، ضمن توجه به شگردهای طنزآفرینی، اهداف تعلیمی و انتقادی مولانا را در حکایت‌های طنزآمیز زیر بررسی می‌کنیم. (عدد سمت راست، نمایان‌گر شماره‌ی دفتر و عدد سمت چپ، بیت آغازین حکایت را در مثنوی نشان می‌دهد).

استاد و شاگرد احول (۳۲۷/۱)

مولانا بر این عقیده است که خشم و شهوت و جمیع اغراض نفسانی چون به عالم انسانی روی آرند، چشم باطل را به لوچی و دوبینی می‌کشانند و آن را از روشن‌بینی باز می‌دارند؛ چرا که:

چون غرض آمد، هنر پوشیده شد
صد حجاب از دل به سوی دیده شد (همان: ۱۷)

او برای تبیین این آموزه‌ی صوفیانه‌ی خود، تمثیل شیوای زیر را می‌آورد:

استاد از شاگرد احول خود می‌خواهد که فلان شیشه را برایش بیاورد. احول می‌گوید: کدام یک از آن دو شیشه را می‌خواهی؟ استاد پاسخ می‌دهد: دوبین مشو؛ یک شیشه بیش نیست. احول که از ضعف بینایی خود ناآگاه است، می‌گوید: مرا چه طعنه می‌زنی؟ استاد برای تفهیم اشتباه او پاسخ می‌دهد: از آن دو شیشه یکی را بشکن و دیگری را بیاور. احول همین کار را می‌کند اما با شکستن یکی از شیشه‌ها می‌بیند که دو شیشه از چشم او محو می‌شوند؛ پس، از ضعف بینایی خود آگاه می‌شود.

در حکایتی که خواندیم، اصرار بر حماقت شاگرد احول، موجب ایجاد طنز شده است اما اوج طنز را در تحامق استاد می‌بینیم که برای آن‌که به شاگردش بفهماند شیشه‌ها یکی است، از او می‌خواهد یکی از شیشه‌ها را بشکند. روشی که استاد در پیش می‌گیرد، در واقع نوعی معالجه‌ی دردآور است و طنزی تلخ در حق شاگرد احول ایجاد می‌کند.

کشتی‌رانی مگس (۱۰۸۲/۱)

یکی از موضوعاتی که در مثنوی همواره ذهن وقاد مولانا به نقد آن برمی‌خیزد، انتقاد از سرمستان باده‌ی غرور است. او در تمثیل رکیکی که می‌خوانیم، با بی‌پروایی تمام، افرادی را که با رسیدن به مسندی یا دست‌یابی به علم و معرفتی غرق دریای غرور می‌شوند، این‌گونه به مسخره می‌گیرد؛ او می‌گوید: این چنین افرادی به مگسی می‌مانند که بر کاهی ایستاده است و خود را شناور بر بول خر می‌بیند. آن مگس با شگفتی با خود می‌گوید: من تا به حال درباره‌ی کشتی و دریا خوانده بودم اما آن‌چه خوانده‌ام، اکنون به چشم واقعیت می‌بینم.

اینک این دریا و این کشتی و من
مرد کشتی‌بان و اهل رای زن (همان: ۵۴)

در تمثیلی که خواندیم، مولانا برای تحقیر غرور ورزان، آنان را به حشره (مگس)، که حقیرترین موجودات است، تشبیه می‌کند و با همین شگردی که به‌کار می‌گیرد، طنزی تلخ علیه آنان ایجاد می‌کند و احساس نازل آنان را این‌چنین هنرمندانه به باد مضحکه می‌گیرد:

صاحب تأویل باطل چون مگس
وهم او بول خر و تصویر خس (همان: ۵۴)

و البته قیاس امور ناسازگار و ستایش اغراق‌آمیزی که مگس از آن کشتی و دریا می‌کند، مهم‌ترین شگردهای طنزآفرینی مولانا را در این تمثیل تشکیل می‌دهند.

کر و رنجور (۳۳۶۰/۱)

در این حکایت تمثیلی، مولانا به شیوایی قیاس‌های ناروا و پیش‌فرض‌های بی‌اساس آدمیان را به باد طنز می‌گیرد.

حکایت از این قرار است که روزی ناشنوایی را خبر می‌دهند که همسایه‌اش بیمار است. او تصمیم می‌گیرد به عیادتش برود امّا با خود می‌گوید: من با این سنگینی گوش که دارم، چگونه می‌توانم با بیمار گفت‌وشنود کنم. به همین دلیل برای خود سؤال و جواب‌های فرضی طرح می‌کند و به عیادت بیمار می‌رود و بر بالین او:

گفت چونی؟ گفت مُردم، گفت شُکر
شد از این رنجور، پرآزار و نکر
کین چه شکر است او عدوّ ما بُدَست
کر قیاسی کرد و آن کژ آمدست
بعد از آن گفتش چه خوردی؟ گفت زهر
گفت نُوشَت صحّه، افزون گشت قهر
بعد از آن گفت از طبیبان کیست او
کو همی آید به چاره پیش تو؟
گفت عزرایيل می‌آید برو
گفت پایش بس مبارک، شاد شو
کر برون آمد بگفت او شادمان
شکر آن از پیش کردم این زمان (همان: ۱۶۶)

مولانا خود در پایان این حکایت به تحلیل داستان دست می‌زند و ذهن مخاطبان را به این نتیجه‌ی مهم می‌کشاند که:

بس کسان کایشان عبادت‌ها کنند
دل به رضوان و ثواب آن نهند
خود حقیقت، معصیت باشد خفی
آن کدر باشد که پندارد صفی
هم‌چو آن کر که همی پنداشته‌ست
کو نکویی کرد و آن برعکس جست
او نشسته خوش که خدمت کرده‌ام
حق همسایه به جا آورده‌ام
بهر خود او آتشی افروخته است
در دل رنجور و خود را سوخته است (همان: ۱۶۷)

در حکایت کر و رنجور، مهم‌ترین شگرد طنزآفرینی ناسازگاری اجزاست. اگر هر یک از اجزا و بخش‌های مختلف سخنی به گونه‌ای ترکیب شوند که اثبات یکی از اجزا نفی دیگری را در پی داشته باشد، ناسازگاری میان اجزا ایجاد می‌شود و همین عامل، مایه‌ی ایجاد طنز و مطایبه می‌شود. مولانا از این رفتار مرد کر در تنظیم سؤال و جواب‌های قیاسی خود، دستاویزی

طنز مثنوی، گونه‌ای از طنز صوفیانه است که معمولاً در حکایت‌ها و قصه‌های تمثیلی نمایان می‌شود. این قصه‌ها و حکایت‌ها معمولاً بهره‌ای از طنز و شوخ‌طبعی دارند اما همه‌ی عوامل یاد شده صرفاً در جهت تعالیم اخلاقی و درمان بیماری‌های اجتماعی به کار گرفته می‌شوند

می‌سازد تا رفتار باطل اهل قیاس را به باد طنز گیرد.

در حکایت بالا با یکی از شگردهای داستان‌پردازی مولانا که خاص خود اوست، مواجه می‌شویم. او با به گفت‌وگو کشاندن شخصیت‌های قصه‌اش، حکایت را هر لحظه برای خواننده جذاب‌تر و خواندنی‌تر می‌کند.

جوان و مادر بدکاره‌اش (۷۷۶/۲)

مبارزه با نفس اماره یکی از سخت‌ترین پیکارهای آدمی است که انسان را ملزم می‌کند حتی لحظه‌ای از شبیخون آن غافل نباشد. این موضوع را، که از جهت اهمیتش در شریعت اسلام جهاد اکبر خوانده‌اند و آن را در صدر توصیه‌های تعلیمی صوفیانه می‌بینیم، مولانا به خوبی در حکایت کوتاه زیر مطرح می‌کند.

جوانی از روی خشم مادر بدکاره‌اش را می‌کشد. شخصی به او می‌گوید: ای بد گوهر، چرا حق مادری را فراموش کردی و مادرت را این چنین با بی‌رحمی هلاک کردی؟ جوان می‌گوید: مادرم کاری کرد که مایه‌ی عار من بود. آن شخص می‌گوید: پس چرا به جای کشتن مادرت، فاسق او را نکشتی؟ جوان پاسخ داد: اگر این گونه باشد «پس هر روز مردی را کشم».

مولانا در این حکایت رمزی، پس از آن‌که سالک راه را از دوستی با نفس اماره برحذر می‌دارد، مخاطبانش را این گونه از اهمیت پیکار با نفس آگاه می‌سازد:

نفس توست آن مادر بد خاصیت
که فساد اوست در هر ناحیت
هین، بکش او را که بهر آن دلی
هر دمی قصد عزیزی می‌کنی
از وی این دنیای خوش بر توست تنگ
از پی او با حق و با خلق جنگ
نفس کشتی باز رستی زاعتذار
کس تو را دشمن نماند در دیار (همان: ۲۳۷)

در این‌جا این نکته را نباید از نظر دور داشت که «خشونتی که در این مادرکشی است، ذوق طنزی را که در جواب مادرکش انعکاس دارد، در خاطر شنونده نابود و تباه می‌کند و انسان را به ضرورت مجاهده با نفس و کشتن شهوات نفسانی متوجه می‌دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۳۳۳).

در این حکایت، بیان غیرمستقیم آن شخص که از شدت انحراف مادرش حکایت دارد، جان مایه‌ی اصلی ایجاد طنز می‌شود.

جوحی و خانه‌ی بی‌دروپیکر (۳۱۱۷/۲)

مولانا در حکایت زیر به نقد گمراهان عاری از معنا می‌پردازد و می‌گوید: قلب آنان که از شعاع آفتاب کبریایی برتو نگرفته، هم‌چون آن گور که اوصاف آن می‌رود، تنگ و تاریک، و از نفحات ذوق آن سلطان ودود بی‌بهره است.

خانه‌ی آن دل که ماند بی‌ضیا
از شعاع آفتاب کبریا
تنگ و تاریک است چون جان جهود
بی‌نوا از ذوق سلطان ودود
نی در ان دل، تافت ناب آفتاب
نی گشاد عرصه و نه فتح باب
گور، خوش‌تر از چنین دل مر تو را
احر از گور دل خود برتر آ (مولوی: ۳۴۸)

کودکی در پیش تابوت پدر زارزار می‌گرید و نوحه‌گری می‌کند که: ای پدر، تو را به خانه‌ای می‌برند تنگ و تاریک که در آن‌جا چراغی نیست. آن خانه نه در و پیکر ندارد، نه فالی و حصیری و نه حتی طعام و غذایی در آن است. کودک این‌گونه اوصاف گور پدر را برمی‌شمرد. جوحی با پدر خود از آن‌جا می‌گذرد. این سخنان کودک او را به وهم می‌اندازد؛ پس می‌گوید: ای پدر، والله که این تابوت را به خانه‌ی ما می‌برند؛ چرا که:

این نشانی‌ها که گفت او یک به یک
خانه‌ی ما راست بی‌تردید و شک
نی حصیر و نه چراغ و نه طعام
نه درش معمور و نه صحن و نه بام (همان: ۳۴۸)

در این‌جا کودن‌نمایی جوحی و قیاس امور ناسازگاری که میان گور و خانه مشترک است، مایه‌ی طنزآفرینی شده است امّا آن‌چه بر فضای این طنز می‌افزاید، شیوه‌ی سفسطه‌بازی جوحی است؛ او برای تأکید مدعای خود به سوگند متوسل می‌شود.

آهوی گرفتار در طویله‌ی خران (۸۳۳/۵)

در این حکایت مثنوی که از امثال هم مضمونی چون صحبت زاغ و طوطی و مجاورت جغد و باز گرفته شده است (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۹۳)، مولانا غربت اهل حق را در میان ناهم‌جنسان خود، دنیاجویان و شهوت‌پرستان به تصویر می‌کشد و این سخن حکیمانه را بر ما آشکار می‌سازد که «مرد با نامحرمان چون بندی است» (دهخدا، ۱۳۷۹: ۱۹۹۳).

صیادی آهویی را شکار می‌کند و آن را در طویله‌ی خران می‌اندازد. آهو وقتی انبوه خران را می‌بیند که با اشتها مشغول خوردن کاه‌اند، هراسان به این‌سو و آن‌سو می‌دود. حیوانات طویله که می‌بینند آهو از غذای آنان نمی‌خورد، او را به مسخره می‌گیرند:

یک خرش گفتی که ها این بوالوحوش
طبع شاهان دارد و میران خموش
وان دگر نحر زدی کز جزر و مد
گوهر آوردست کی ارزان دهد؟
وان خری گفتی که با این بارکی
بر سریر شاه شو کو متکی (مولوی: ۸۶۵)

شگردهای طنزآفرینی مولانا در حکایت‌های مثنوی بیش‌تر تحامق، ناسازکاری میان اجزای درونی و به‌کارگیری دشنام‌ها و واژه‌های ممنوع و هم‌چنین، قیاس امور ناسازگار و ریشخند و استهزا هستند

خری دیگر که از پرحوری دچار بـــوه‌هاصمه شـــده است، او را بـــه خوردن کاه دعوت می‌کند امـــا آهو امتناع می‌ورزد و می‌گوید: روزگاری چراگاه من علف‌زاری ســـبز و خرم بود که از بوی ریحان آن سرمســـت می‌شدم. خر می‌گوید: آری، یاوه‌گویی کن که در غربت بسیار می‌توان یاوه گفت.

آهو می‌گوید: من یاوه نمی‌گویم بلکه نافه‌ی خوش‌بوی من گواه صدق من است:

گفت ناقم خود گواهی می‌دهد
منتی بر عود و عنبر می‌نهد
لیک آن را که شنود؟ صاحب مشام
بر خر سرگین پرست آن شد حرام
خر، کمیز خر ببوید بر طریق
مشک چون عرضه کنم، با این فریق؟ (همان: ۸۶۶)

مولانا در این حکایت به شیوایی این نکته را برای مخاطبان مثنوی روشـــن می‌سازد که چون مشام جان دنیاپرستان در کهدانی دنیا به سرگین شـــهوات خو کرده است، هرگز قادر نیست بوی خوش نافه‌ی معنا را از اهل حق دریابد و به همین سبب، اهل حق را همواره به سحره می‌گیرند. ذهن وقاد مولانا از غربت آهو به غربت روح در میان جسم کشیده می‌شود و این موضوع را به شیوایی مطرح می‌کند:

زین بدن اندر عذابی ای بشر
مرغ روحت بسته با جنسی دگر
روح باز است و طبایع زاغ‌ها
دارد از زاغان و جغدان داغ‌ها (همان: ۸۶۲)

مایه‌ی اصلی طنزآفرینی در حکایت، تضاد درهم‌نشـــینی اســـت. این موضوع از طریق گفت‌وگوهای استهزاآمیز میان خران و آهو نمایان می‌شـــود. خران با ستایش‌های خود، که نوعی ذم شـــبیه به مدح اســـت، آهو را بـــه تعریض و طعنه می‌گیرند. آهو نیز برای تأکید بر رجحان شـــخصیت خود بر خران، الفاظی تحقیرآمیز بر زبان می‌آورد که بر صبغه‌ی طنز می‌افزاید؛ از جمله، خران را سرگین‌پرست می‌خواند و مونس جان آن‌ها را ادرار خران دیگر می‌داند.

اسب واپس‌رو (۱۱۱۸/۶)

مولانا این حکایت کوتاه را در تقریر و بسط موضوع حکایت هزل‌آمیز میزبان و سنّ مهمان می‌آورد (ر.ک. همان: ۱۰۹۸).

شخصی از امیر، اسبی طلب می‌کند. امیر می‌گوید: برو آن اسب اشـــهب را ببر. او می‌گوید: آن را نمی‌خواهم. آن اسبی سرکش و واپس‌رو است. امیر به او می‌گوید: حالا که این‌گونه است پس «دمش به سوی خانه کن».

مولانا در این حکایت رمزی، یک اصل مهم روان‌شـــناختی را تعلیم می‌دهد؛ او می‌گوید: گرچه غرایز و شهوات نفسانی همانند آن اسب سرکش طبعی واپس‌رو دارند اما اگر انسان همان شهوات نفســـانی و لذات دنیوی را به سوی شهوات و لذات روحانی بکشـــاند، هم به راحتی می‌تواند اسب سرکش نفس را مهار سازد و هم از آن غرایز نامطلوب وسیله‌ای برای نیل به کمالات مطلوب می‌سازد (زمانی، ۱۳۸۴: ۳۲۲).

مولانا خود از این حکایت تمثیلی این چنین رمزگشـــایی می‌کند:

دمّ این استور نفست شهوت است
زین سبب پس‌پس رود آن خودپرست
شهوت او را که دم آمد زین
ای مبدل، شهوت عقبیش کن
چون ببندی شهوتش را از رغیف
سیر کند آن شهوت از عقل شریف
همچو شاخی که ببری از درخت
سر کند قوت ز شاخ نیک‌بخت
چون‌که کردی دُم او را آن طرف
گر رود پس‌پس، رود تا مکتنف (مولوی: ۱۰۹۸)

حکایتی را که خواندیم، لطیفه‌ای جذاب است که براساس اتصال و هم‌نشینی چند حلقه‌ی گفتاری ایجاد شده و آن‌چه مایه‌ی خنده در این لطیفه شده است، حلقه‌ی پایانی (پاسخ حماقت‌آمیز امیر) است که اگر آن نمی‌بود، موجب شگفتی و خنده نمی‌شد. این حکایت اگر در چارچوب مفهوم تعلیمی گوینده‌ی آن قرار نمی‌گرفت، هرگز طنزی ایجاد نمی‌کرد و خنده‌ی آن نیز خنده‌ی حاصل از طنز نبود امّا همان‌گونه که می‌بینیم، مولانا از چنین لطیفه‌ی ساده‌ای، هم طنزی ظریف می‌سازد و هم، تعلیمی عمیق به مخاطبانش ارائه می‌کند. در پایان سخن باید گفت که این‌ها گوشه‌هایی از هنر مولاناست کـــه از او معلمی حکیم و منتقدی فهیم ســـاخته اســـت. او کیمیاگری است که از هر واژه‌ی نازل مرواریدی یکتا می‌سازد و از هر موضوعی چشـــمه‌ای زلال جاری می‌کند تا تشنگان راه گـــم کرده را، که در کویر جهالت خویش ســـرگردان‌اند، سیراب کند.

منابع

۱. دهخدا، علی‌اکبر؛ **امثال و حکم**، ج چهارم، چاپ یازدهم، تهران، نشر امیرکبیر، ۱۳۷۹.
۲. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **سرّ نی**، ج یکم، چاپ نهم، تهران، نشر علمی، ۱۳۸۱.
۳. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **بحر در کوزه**، چاپ یازدهم، تهران، نشر علمی، ۱۳۷۸.
۴. زمانی، کریم؛ **شرح جامع مثنوی معنوی**، ج ششم، چاپ هفتم، تهران، نشر اطلاعات، ۱۳۸۴.
۵. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ **مثنوی معنوی**، تصحیح رینولد الین نیکلسون، چاپ یازدهم، تهران، نشر امیرکبیر، ۱۳۷۱.

حضور حیوانات در متن

محمدرضا رهبریان
کارشناس زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز تربیت دانشگاهی قد

در کتاب‌های درسی دوره‌ی متوسطه متن‌هایی آمده است که حیوانات یا پرندگان در آن‌ها خودنمایی می‌کنند. حالت این‌که از این درس‌ها و متن‌ها بیش از محتوا و پیامشان، این نقش و شخصیت حیوانات است که ذهن و خاطر بچه‌ها را تسخیر می‌کند و از میان انبوه کتاب‌ها و متن‌ها، این درس‌ها در حافظه‌ی آن‌ها ماندگار می‌شود؛ به‌ویژه متن‌هایی که در دوره‌ی ابتدایی و راهنمایی خوانده‌اند و بی‌گمان در دوره‌ی دبیرستان نیز چنین است. این نشان‌گر آن است که درس‌ها و متن‌هایی که با حضور حیوانات و پرندگان پیش می‌روند، آموزنده‌تر و جالب توجه‌ترند. بعضی متون کتاب‌های درسی که حیوانات در آن‌ها نقشی دارند، عبارت‌اند از:

۱. داستان **شیر و گاو** از کلیله‌ودمنه در سال سوم انسانی

۲. داستان **عدل** از صادق چوبک در کتاب زبان فارسی ۳، رشته‌ی ریاضی و تجربی

۳. قسمتی‌هایی از داستان **سی‌مرغ** یا منطق‌الطیر عطار در سال سوم انسانی

۴. داستان **طوطی و بازرگان** از مثنوی مولوی در سال سوم انسانی

۵. **کلاس نقاشی** از سهراب سپهری در سال اول دبیرستان

۶. داستانی به نام **ققنوس** در سال سوم ریاضی و تجربی

۷. داستان **گاو** از غلامحسین ساعدی در سال سوم ریاضی و تجربی

۸. داستان **طوطی و بقال** از مثنوی مولوی در سال اول دبیرستان (پیش از این، داستان دیگری در کتاب سال‌های قبل بود که آن هم حکایتی بود که در آن شیر و گرگ و روباه به اتفاق به‌شکار می‌روند. هرچند پیام و مضمون این حکایت برای دانش‌آموزان سال اول دبیرستان قابل هضم نبود اما شخصیت حیوانات در ذهنشان خوب می‌ماند.)

۹. داستانی دیگر از **منطق‌الطیر** در سال سوم تجربی و ریاضی که درباره‌ی پروانه‌ی بی‌پروا سخن می‌گوید.

۱۰. داستان **کبوتر مطوقه** از کلیله‌ودمنه در سال سوم ریاضی و تجربی

۱۱. شعر از **ماست که بر ماست** از ناصر خسرو در سال سوم تجربی و ریاضی

۱۲. شعر **زاغ و کبک** از جامی در سال سوم تجربی

و ...

برای آشنایی با آثار بیش‌تر و پیشینه‌ی حضور حیوانات در آثار ادبی، مختصری در این گفتار می‌آید.

حضور حیوانات و اشیا در داستان، شیوه و شگردی است که تازگی و توانایی خاصی به اثر می‌بخشد. دست‌کم، از حضور تکراری و یک‌نواخت شخصیت‌های انسانی می‌کاهد و اثر را جذاب و متنوع می‌کند. استفاده از جانوران در آثار ادبی و شخصیت‌بخشیدن به آن‌ها، پیشینه‌ی درازی دارد و در قلمرو ادبیات، نوعی ادبی را به‌وجود آورده است که از آن با عنوان «فابل» (Fable) یاد کرده‌اند. در تعریف این نوع ادبی گفته‌اند:

«فابل در اصطلاح ادبی، داستان ساده و کوتاهی است که معمولاً شخصیت‌های آن حیوانات هستند و هدف آن آموختن و تعلیم یک اصل و حقیقت اخلاقی یا معنوی است. البته فابل گاهی نیز برای داستان‌های مربوط به موجودات طبیعی یا وقایع خارق‌العاده و افسانه‌ها و اسطوره‌های جهانی و داستان‌های دروغین و ساختگی به کار می‌رود. شخصیت‌ها در فابل اغلب حیواناتند اما گاهی اشیای بی‌جان، موجودات انسانی یا خدایان هم در آن حضور دارند» (تقوی، ۱۳۷۶: ۹۲).

حکایت‌های حیوانات همیشه و برای مردمان هر نسل و روزگاری کشش و جذابیت خاصی داشته است. حتی بسیاری از نویسندگان، عارفان و فیلسوفان برای تعلیم و تبلیغ اندیشه‌ها و عقاید خود از زبان حیوانات و گونه‌ی تمثیلی بهره برده‌اند. معمولاً حیوانات با ویژگی‌های انسانی در نظر گرفته و سنجیده می‌شوند؛ برخی خیراندیش و نیکوکردارند و گروهی خوی اهریمنی و شرانديشی دارند. «مثلاً قهرمانان به‌صورت حیواناتی با خصوصیات ممتاز و پسندیده یا شخصیت‌های شریر با صفاتی ناپسند و نکوهیده ظاهر می‌شوند.

دوشیزگان معصوم به هیئت کبوتر و قو و خرگوش درمی‌آیند و آدم‌های بی‌رحم و حیله‌گر به شکل لاش‌خور و روباه و گرگ» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۸۴).

بنابر نوشته‌های پژوهش‌گران و صاحب‌نظران، نخستین گونه‌های فابل را در سروده‌های افسانه‌ای ودا می‌توان جُست؛ چه، در بیش‌تر افسانه‌ها و حکایت‌های ودا جانوران هم‌چون آدمیان سخن می‌گویند و رفتار می‌کنند. در ادبیات غرب، این رشته از داستان با **ازوپ**، فابل‌نویس یونانی (۶۲۰ تا ۵۶۰ ق.م) شروع شده است. پس از ازوپ باید از **هوراس**، شاعر رومی (۶۵ تا ۸ ق.م) یاد کرد که پیرو ازوپ بود و فابل‌هایی دل‌انگیز از خود به یادگار گذاشته است. برجسته‌ترین فابل‌نویس دوره‌ی رنسانس، **ادموند اسپنسر**، شاعر انگلیسی (۱۵۵۹-۱۵۵۲ م) است. قصه‌های مادر هابرد (۱۵۹۱.م) مجموعه‌ای از فابل‌های اسپنسر است که به شیوه‌ی فابل‌های سده‌های پیشین پدید آمده است. در همین دوره، **جان درایدن**، شاعر انگلیسی (۱۷۰۰-۱۶۳۱م) با بهره‌گیری از تمثیل‌های حیوانی در مناظره‌های جدی مذهبی، در سال ۱۶۸۷ میلادی فابل‌های حیوانی را زنده کرد. با این همه، سرآمد فابل‌نویسان غربی، **ژان دولافونتن**، شاعر و فابل‌نویس فرانسوی (۱۶۹۵-۱۶۲۱م) است که نخستین مجموعه‌ی فابل‌هایش در سال ۱۶۶۸ میلادی به چاپ رسید. وی در مجموعه فابل‌هایی که طی بیست‌وپنج سال گرد آورد، از طرح و شیوه‌ی ازوپ و مضامینی چون هجو دربار، دیوان‌سالاری، کلیسا، بورژوازی و همه‌ی مسائل و مشکلات زندگی بشری بهره جسته است. فابل‌های لافونتن، ازجمله زاغک و روباه و گرگ و بره، تابلوهایی بزرگ از تجربه‌های انسانی‌اند. فابل‌های لافونتن به گفته‌ی خودش ریشه در پنجه‌تنترا دارند.[1] در روسیه، ایوان **اندره‌ویچ کریلف** (۱۸۴۴-۱۷۶۹م) در این زمینه از شهرت

بی‌گمان پرآوازه‌ترین اثر منظومی که پرندگان در آن نقش اصلی دارند، منطق‌الطیر عطار (۶۱۸-۵۴۰ق) است که در آن حکایتی تمثیلی و نمادین از زبان پرندگان نقل می‌شود؛ پرندگانی که می‌بایست برای دست‌یابی به سیمرغ، با رهبری و راهنمایی هدهد از هفت وادی پرمخاطره گذر کنند

بسیاری برخوردار است. گفته می‌شود «خاصیت برجسته‌ی حکایات منظوم کریلف این است که زندگی عصر و محیط خود، و معایب زننده و برجسته‌ی مردان مقتدر روزگار خود را نمایش داده و گفتار و رفتار و کردارشان را به جانوران نسبت داده است و به همین جهت روح ادبی در آن‌ها پایدارتر و زنده‌تر است» (نعیمی، ۱۳۷۶، ۱۱۰). دیگر نویسنده‌ی روسی که از داستان‌های حیوانات برای انتقاد از مفاسد اجتماعی و مطرح کردن عقاید خود کمک گرفته است، **سالتیکوف شچدرین** (۱۸۲۶-۱۸۸۹م) است. این هجونویس روسی در مجموعه حکایات خود، در قالب داستان‌های حیوانات به طرح مباحث انتقادی پرداخته است. از نمونه‌های دیگر و البته خوب و خواندنی قابل‌نویسی، می‌توان به رمان **قلعه‌ی حیوانات** اثر **جرج اورول** نویسنده‌ی انگلیسی (۱۹۵۰-۱۹۰۳م.)، داستان **جوجه اردک زشت** اثر **هانس کریستیان آندرسن**، داستان‌نویس دانمارکی (۱۸۷۵-۱۸۰۵م.) و **سلطان بوزینگان** اثر **آلکسی میخاییلوویچ رمیزوف**، قابل‌نویس روسی (۱۹۵۷-۱۸۷۷م.) اشاره کرد.

حضور حیوانات و اشیا در داستان، شیوه و شکردی است که تازگی و توانایی خاصی به اثر می‌بخشد. دست‌کم از حضور تکراری و یک‌نواخت شخصیت‌های انسانی می‌کاهد و اثر را جذاب و متنوع می‌کند

البته قبل هنوز از رواج و رونق نیفتاده بلکه به شکل کارتون‌های تلویزیونی عرصه‌ی وسیعی را برای سرگرمی و آموزش مسائل اخلاقی و اموزشی و اجتماعی فراهم آورده است. می‌توان گفت که پرماجراترین فیلم‌های کارتونی که در ذهن و رویای کودکان، به‌ویژه بچه‌های دهه‌ی شصت و هفتاد ایرانی، نقش بسته است، برنامه‌هایی هستند که حیوانات در آن‌ها نقش و حضور داشته‌اند.

البته در دنیای رسانه‌ها و نفوذ رایانه‌ها در روح و زندگی مدرن انسان‌های امروزین و پیچیدگی‌های ناشی از آن، افزون بر حضور پررنگ حیوانات، ربات‌ها و آدم‌های آهنی، ماشین‌ها، هواپیماها و سفینه‌های فضایی نیز نقشی گسترده و جدی پیدا کرده‌اند. ماشین‌ها و محصولات آهنی و فضایی حرف می‌زنند، اعمال و رفتارهای انسانی از خود نشان می‌دهند و به‌دنبال خیر و شرند؛ به‌ویژه در برنامه‌های کارتونی و پویانمایی (انیمیشن) که نقش بی‌چون‌وچرایی در دنیای سرگرمی‌ها و بازی‌های کودکان دارند.

در فرهنگ و ادب فارسی آثار نسبتا فراوانی وجود دارد که در آن‌ها به‌نحوی از حیوانات و پرندگان استفاده شده است. در این میان، پیش از هر اثر دیگر می‌توان از افسانه‌ی منظوم **درخت آسوریک**، که شرح مناظره‌ی یک درخت و یک بز به زبان پهلوی است، نام برد. پس از ترجمه‌ی کتاب **پنچه تنترا** از زبان سانسکریت به فارسی، آثار زیادی نوشته شده است که حیوانات و جانوران در آن نقش داشته‌اند. البته بسیاری از این آثار را نمی‌توان قابل دانست ولی به‌دلیل بهره‌گیری از شخصیت و نقش حیوانات، آن‌ها از توجه و اقبال بیش‌تری برخوردار بوده‌اند.

ابن‌سینا اولین کسی است که معراج روح را از عالم خاک به سوی افلاک، در رمز پرواز مرغ و عبور او از کوه‌ها بیان کرده است. **قصیده‌ی عینیه**‌ی وی نفس را به‌صورت مرغی نشان می‌دهد که از عالم علوی هبوط کرده و گرفتار دام تن شده است (پورنامداریان، ۱۳۷۵، ۲۱۳). بوعلی‌سینا هم‌چنین در **رساله‌الطیر** (نگارش ۴۱۲ ق به عربی) خود که بادآور داستان کبوتران «باب‌الحمامه المطوقه» در **کلیله‌ودمنه** است، جماعتی از صیادان را نشان می‌دهد که به صحرا می‌آیند و دام می‌گسترند و قهرمان داستان، که خود مرغی است در میان گله‌ی مرغان، روی به دام‌گاه می‌آورد و با بقیه‌ی مرغان، اسیر داد می‌گردد (همان، ۲۱۲). بعد از ابن‌سینا باید از **امام محمد غزالی** (وفات ۵۰۵ ق) یاد کرد که در رساله‌الطیر سفر روحانی عارف را به‌صورت داستان مرغانی که در جست‌وجوی عنقا سفر آغاز می‌کنند، به رشته‌ی تحریر درآورده است. غزالی این رساله را به عربی نوشته است اما برادرش، **خواجه احمد غزالی** (۵۲۰ ق)، از این رساله ترجمه‌ای به فارسی به دست داده که به **رساله‌الطیر** معروف است و بارها چاپ شده است. متن فارسی این رساله که درباره‌ی پرندگان است، مفصل‌تر و شیواتر از متن عربی آن است. اثر دیگر، **لغت موران** از **شیخ شهاب‌الدین سهروردی** (۵۸۷-۵۴۹ق) است با ده داستان نمادین که بارهای از آن‌ها از زبان شخصیت‌هایی چون لاک‌پشت، هدهد، حمّاش و پرندگان دیگر بیان می‌شوند (میرصادقی، ۱۳۷۶، ۴۱). سهروردی در **رساله‌ی عقل سرخ** خود نیز از پرنده به‌عنوان رمز روح و نفس ناطقه‌ی انسانی استفاده کرده است. در داستان «عقل سرخ» پرنده‌ای که اسیر دام می‌شود، باز است (پورنامداریان، ۱۳۷۵، ۴۲۴).

شیخ اشراق، که به‌راستی قصه‌نویس چیره‌دستی است، در اثر دیگری با عنوان **قصه‌ی مرغان**، که ترجمه‌ای از اثر ابن‌سینا یا امام محمد غزالی است، به ماجرای مرغانی می‌پردازد که «ابتدا به دام می‌افتند و پس از رهایی و عبور از کوه‌های به‌گانه، به پیشگاه ملک می‌رسند. هنوز بندی بر پاهای مرغان است که نتوانسته‌اند آن را بردارند. خود ملک هم، بند را برنمی‌دارد اما پس از شنیدن داستان آن‌ها و شرح اسارتشان، رسولی با آن‌ها می‌فرستد تا به آن‌که بند بر پای آن‌ها گذاشته است، بگوید که بند را بردارد» (همان: ۱۸).

پس از این آثار باید از ارزش‌مندترین اثر قابل‌نویسی در زبان فارسی، **کلیله‌ودمنه**، نوشته‌ی **نصرالله منشی** (ترجمه‌ی کتاب ۵۳۶ تا ۵۳۹ ق) یاد کرد از ترجمه‌ی عربی **عبدالله‌بن مقفع** که خود برگردان عربی از ترجمه‌ی پهلوی اثری در اصل هندی بود که به فارسی نقل شده است. این اثر که مجموعه داستان‌هایی از زبان جانوران است، به‌راستی از شاهکارهای قابل‌نویسی در ادبیات فارسی محسوب می‌شود.

کلیله‌ودمنه در تعلیم آموزه‌های اخلاقی، اندرزی و حکیمانه بی‌تردید در جامعه‌ی زبان فارسی بُرد و نفوذ فراوانی داشته و همواره به اشکال گوناگون، به نظم و نثر در ادب فارسی روایت شده است. **مرزبان‌نامه** اثر دیگری است مشتمل بر حکایت‌های پندآموز که از زبان جانوران و به شیوه‌ی کلیله‌ودمنه نوشته شده است. این اثر ابتدا به دست **اسپهبد مرزبان‌بن رستم‌بن شروین** در اواخر سده‌ی چهارم هجری به لهجه‌ی طبری نوشته شد و سپس دو تن در سده‌ی ششم آن را به فارسی ترجمه کردند. نخستین آن دو، **محمدبن غازی ملطیوی** است که آن را با عنوان **روضه‌العقول** در سال ۵۹۸ق ترجمه کرده و دیگری **سعدالدین وراوینی** است که اثر خود را با عنوان **مرزبان‌نامه** نوشته است.

بی‌گمان، پرآوازه‌ترین اثر منظومی که پرندگان در آن نقش اصلی دارند، **منطق‌الطیر عطار** (۶۱۸-۵۴۰ق) است که در آن حکایتی تمثیلی و نمادین از زبان پرندگان نقل می‌شود؛ پرندگانی که می‌بایست برای دست‌یابی به سیمرغ، با رهبری و راهنمایی هدهد از هفت وادی پرمخاطره گذر کنند.[۴] چنین به‌نظر می‌رسد که اجتماع مرغان و هیاهویشان بر سر انجام دادن کاری، در ادبیات فارسی نمونه‌ها و نشانه‌های دیگری دارد و با شباهت‌ها و تفاوت‌هایی روایت شده است که در نوع خود جالب و خواندنی است و اوج آن در **منطق‌الطیر** عطار است که خود برگرفته از آثار دیگری پیش از خود است. نمونه‌های دیگری از اجتماع مرغان یکی **رساله‌الطیر** امام محمد غزالی است که پیش‌تر به آن اشاره شد؛ اثری که بر محور اجتماع مرغان و اتفاق آنان برای یافتن پادشاهی عنقاست. خاقانی شروانی نیز قصیده‌ای دارد به نام **منطق‌الطیر** که دارای دو مطلع است. مطلع اول آن وصف صبح و مدح کعبه است، و در مطلع دوم مجلس باغ را توصیف می‌کند که در آن، گروهی از مرغان گرد هم می‌آیند و هریک گلی و درختی را می‌ستاید و بر گفته‌ی خود دلیل می‌آورد. پس از آن‌که عنقا را به داوری برمی‌گزینند، عنقا می‌گوید: اگرچه همه‌ی گل‌ها زیبا و دل‌کش‌اند اما گل سرخ، نغزتر و نیکوتر از همه است؛ زیرا عرق روی مصطفی است.

«باب‌البوم و الغُربان» کلیله‌ودمنه بی‌گمان منبع و مأخذ اثاری چون منطق‌الطیر عطار و قصیده‌ی خاقانی بوده است. مطابق آن‌چه در کلیله‌ودمنه آمده است، مرغان جمع می‌شوند و اتفاق می‌کنند بر این‌که بوم را بر خویشتن امیر گردانند که کلاغی سر می‌رسد و با بیان زشتی‌ها و بی‌کفایتی بوم، پرندگان را از برگزیدن وی به امیری منصرف می‌کند و همین امر باعث کدورت و کینه‌وری بین زاغ و بوم می‌شود.[۵] زان‌پس می‌توان به رساله‌ی هفدهم از **جسمانیات طبیعیات** رسائل **اخوان‌الصفا** اشاره کرد. طرح داستان رسائل اخوان‌الصفا چنین است:

گروهی از حیوانات از ظلم انسان به پادشاه بنی‌جن «بیراست» شکایت می‌برند و او فرمان می‌دهد تا حیوانات و طیور جمع شوند و در حضور او مباحثه کنند. وقتی رسول ملک به پادشاه طیور، که شاه مرغ است، می‌رسد ندا درمی‌دهد تا اصناف طیور بر و بحر نزد او جمع شوند. آن‌گاه که نوبت سخن به طوطی می‌رسد، او خود را زعیم گروهی از پرندگان معرفی می‌کند و سپس می‌گوید که پادشاه آن‌ها عنقای مغرب است. پادشاه از جایگاه او سؤال می‌کند و طوطی جواب می‌دهد که جایگاه او بر کوه‌های بزرگ و بلند در جزیره‌ی بحر اخضر است که دست هیچ‌کس به آن‌جا نرسیده است. سپس، طوطی وصف جزیره و عنقا را برای ملک می‌گوید (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۴۲۳).

البته عطار به غیر از منطق‌الطیر، در دیگر آثار خود نظیر **الهی‌نامه** و **اسرارنامه** و **مصیبت‌نامه** نیز حکایاتی نغز درباره‌ی آهو، باز، زنبور، گرگ، کرم، شتر و موش و صعوه دارد که هر کدام بیان‌گر رمزی از رموز عرفانی است.

جلال‌الدین محمد بلخی (۶۷۲-۶۰۴ ق) در شش دفتر **مثنوی معنوی** به پیروی از مثنوی‌های عطار و سنایی و به شیوه‌ی حکایت در حکایت، به بیان تمثیلی تعالیم عرفانی پرداخته است. جانوران در بسیاری از این حکایت‌های تمثیلی حضور دارند که حکایت‌های «طوطی و بازرگان»، «شیر و نخجیران»، قصه‌ی «روباه و شیر و خر»، قصه‌ی «آهو در آخور خران»، قصه‌ی «شکار رفتن شیر و گرگ و روباه» از آن شمارند. البته بسیاری از این حکایت‌ها در آثار گذشتگان چون کلیله‌ودمنه به نظم کشیده شده‌اند و مولوی با برداشت‌ها و شیوه‌های بیانی و تمثیلی خود، آن‌ها را نقل کرده است. هم‌چنین **چهل طوطی** داستانی است عامیانه و مجموعه‌ای از چهل حکایت است که طوطی‌ای آن‌ها را در چهل روز برای زنی که همسرش به سفر رفته، نقل می‌کند تا او را از افتادن به دام پیر زالی که قصد فریبش را دارد، باز دارد. این اثر نخستین‌بار به قلم **عمادالله فقیر** در سال ۱۹۲۷میلادی در پاریس چاپ شد. چهل طوطی خود اقتباسی از **طوطی‌نامه** است که اصل آن سانسکریت بوده اما بارها به فارسی تحریر شده و به ادب فارسی راه یافته است. **موش و گربه** دیگر اثری است که در آن حیوانات به شکل نمادین و تمثیلی در قصیده‌ی انتقادی **عبید زاکانی** (قرن هشتم) نقش‌آفرینی می‌کنند. این اثر بی‌شک از عالی‌ترین آثار طنزآمیز و عمیق فارسی و چیزی است که در ادبیات غرب «الگوری»[۶] شمرده می‌شود. آثار دیگری چون **حدیقه‌ی** سنایی، **پنج‌گنج** نظامی، **بوستان** و **گلستان** سعدی، **بهارستان** جامی، **روضه‌ی خلد** مجد خوافی و **جوامع‌الحکایات** محمد عوفی نیز به شکل پراکنده از زبان حیوانات حکایت‌هایی در خود دارند. هم‌چنین چند سروده‌ی **ایرج‌میرزا** (۱۳۳۴-۱۲۹۱ق) که برخی از آثار

لافونتن را به فارسی ترجمه کرده است؛ نظیر شعر «شیر و موش»، «کلاغ و روباه»، «دو صیاد» و «دو موش» و نیز مثنوی معروف و زیبای «عقاب و زاغ» از بروبر بائل حالری و «مناظره‌ی زاغ و طاووس» از پروین اعتصامی.

در شعر نو نیز **نیما یوشیج** در اشعاری چون «مرغ آمین»، «ققنوس» و «غراب»، و **مهدی اخوان ثالث** (۱۳۶۹-۱۳۰۷هـ ش) در شعرهای «قصه‌ی شهر سنگستان»، «سگ‌ها و گرگ‌ها» و «بازگشت زاغان» از حیوانات استفاده کرده‌اند.

حضور حیوانات در داستان فارسی معاصر بی‌گمان بی‌شمار و فراوان بوده و در شکل‌ها و به شیوه‌های متفاوتی به‌کار رفته است؛ از زاویه فابل‌نویسی گرفته تا همزیستی انسان با حیوان. با روایت داستان از نظرگاه حیوانات که در یک چشم‌انداز کلی می‌توان به این موارد اشاره کرد:

نیما یوشیج (۱۳۳۸-۱۲۷۴هـ ش) در داستان‌هایی چون **توکایی در قفس**، و **آهو و پرنده‌ها** از عناصر فابل به‌خوبی بهره برده است. او در این داستان‌ها پیام تمثیلی خود را در قالب داستان‌های حیوانات ارائه می‌کند. چند حیوان در جست‌وجوی آب، غاری را به راهنمایی برمی‌گزینند اما غاز به مرور، مقام سرکردگی می‌یابد و حاصل تلاش‌های همگان را از آن خود می‌کند. عاقبت، غاز سفیدی از راه می‌رسد و با نویدهایش حیوانات را به تفکر برمی‌انگیزد (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۸۳).

صادق هدایت (۱۳۳۰-۱۲۸۲هـ ش) در «قضیه‌ی خر دجال» با بهره‌گیری از عناصر فابل به هجو و طنزی جان‌دار از دستگاه حکومت دست می‌زند. «استعمار درصدد دست‌یابی به گوهر شب‌چراغ (نفت) کشور «خر در چمن»، عامل خود را به شکل روباه دم‌بریده روانه‌ی آن‌جا می‌کند و او «دوالپای لندهور» (رضاشاه) را به جان گوسفندها می‌اندازد. در این افسانه، مردم گوسپندانی هستند که برای این‌که از «چریدن علف» نیفتند، سلطه‌ی هر قلدری را می‌پذیرند (همان: ۱۷۸).

محمدعلی جمال‌زاده (۱۳۷۶-۱۲۷۰هـ ش) نیز داستانی در مایه‌ی طنز دارد با عنوان «گفت‌وگوی دو پشه» که در آن با به‌کار بردن شیوه‌ی داستان حیوانات، غرور و خودپسندی بشر را به انتقاد گرفته است: «دو پشه سخت مشغول بحث در مقولات و درباره‌ی کائنات هستند که پشه‌ی سوم و عارف‌مسلکی وارد بحث می‌شود. حضرات پشه‌ها نزدیک است هم‌دیگر را بزنند که ناگهان ادرار کردن یک موش هر سه را چون سیلی در میان می‌گیرد و غرقشان می‌کند. در آخر داستان می‌بینیم که جسد پشه‌ها غذای دو مورچه شده است که ضمن خوردن آن‌ها، حرف‌های گنده‌گنده می‌زنند و بحثی در مابعدالطبیعه می‌کنند» (مجله‌ی الفبا، شماره‌ی ۴).

احسان طبری در داستان «شغال‌شاه» از زبان حیوانات، اختناق حاکم بر ایران در عصر رضاشاه را بازگو کرده است. زمان داستان، ماقبل تاریخ و مکان آن سرزمین فرضی «ماکیان» است. «ماکیان طعمه‌ی شغال‌شاه‌اند تا این‌که روزی کلاغی زخمی از سرزمین همسایه به سرزمین آن‌ها می‌آید و در خانه‌ی خروسی شجاع ساکن می‌شود. کلاغ پس از بهبودی، به آگاه کردن ماکیان‌ها می‌پردازد. خروس شجاع راه کلاغ را ادامه می‌دهد و بر سر آن جان می‌بازد. هنگامی که کشور ماکیان دچار تحولاتی می‌شود، شغال‌شاه از بین می‌رود و زندگی شادی آغاز می‌شود» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۸۰).

جلال آل‌احمد (۱۳۴۷-۱۳۰۲) در داستانی با عنوان **سرگذشت کندوها** با نگاهی تمثیلی به توصیف زندگی زنبورهای عسل پرداخته است. کمند علی‌بک بی‌هیچ زحمت و کوششی از شیره‌ی جان زنبورها بهره‌برداری می‌کند و زنبورها به نشان اعتراض به وضع موجود، جزای جز این نمی‌بینند که به سرزمین دیگری کوچ کنند.

دیگر **نادر ابراهیمی** (۱۳۷۸-۱۳۱۵) است که می‌کوشد با انسانی کردن اشیا و حیوانات، مفهومی اجتماعی به آثار خود ببخشد. ابراهیمی در فابل‌های خود از ورای کنایه‌هایی درباره‌ی حیوانات، به توصیف شرایط‌های اجتماعی می‌پردازد. در داستان «خانواده‌ی بزرگ» پرنده‌ای اسیر قفس، زندگی‌اش را برای مرغی تعریف می‌کند که به‌زودی ذبح می‌شود. داستان «دشنام» ماجرای سنجابی است که به خاطر دشنام‌دادن به شیر، از جنگل رانده می‌شود و هیچ‌جا پناهی نمی‌یابد تا عاقبت به زیر چرخ گاری می‌رود و می‌میرد. در داستان «کبوتر چاهی به خانه‌ات برگرد» کبوتری که به‌دنبال جفتش همه‌جا را می‌گردد، او را با کبوتر دیگری در حال پرواز می‌یابد؛ کبوتر نومید، تن جفته‌ی خود را تسلیم باد می‌کند.

نمونه‌ی دیگر، داستان «موش و پشو» نوشته‌ی **ابرام شهیدی** است و آن داستان موشی است که آرزو دارد از پستوی تنگ و تاریک بگریزد. روزهای بسیار نقب می‌زند اما چون به‌جایی نمی‌رسد به پشو بازمی‌گردد.

عباس حکیم نیز در داستان «کبوتر» از مجموعه‌ی «گل ریواس»، کبوتربازی را نمونه‌وار می‌کند که اضطراب دائم، زندگی‌شان را تهدید می‌کند.

از دیگر کسانی که به فابل‌نویسی توجه داشته، **ایرج پزشک‌نیا** (۱۳۴۰ ۱۳۱۰) است که چند افسانه‌ی زیبا از نظرگاه حیوانات می‌نویسد. وی در داستان‌های «خرگوش‌ها» و «پرواز» زندگی را شکارگاه برحضری توصیف می‌کند که در آن قوی‌ترها در کار شکار ضعیفان‌اند. «خرگوش‌ها» از دید دو خرگوش کوچک روایت می‌شود. پزشک‌نیا در صحنه‌ای زیبا و عاطفی، نفرت خود را از شکار نشان می‌دهد

در داستان «پرواز»، قناری‌ای که از قفس آزاد شده است، با شادی به پرواز درمی‌آید تا شب می‌شود، خسته و ترسان، در تاریکی پناهی نمی‌یابد. می‌خواهد بر بامی بنشیند اما از گربه می‌ترسد؛ عاقبت درحالی‌که آرزوی بازگشت به قفس را دارد، خود را به باد می‌سپارد.

امیر گل‌آرا (متولد ۱۳۰۷) در داستانی به نام «بزی» به بن‌بست رسیدن آرزوهای آدمیان را در قابلی از زندگی یک بز بازمی‌گوید: بز به زندگی می‌اندیشد اما نمی‌داند که همراه گله به سوی قصاب‌خانه روانه است (همان: ۳۶۴ ـ ۳۳۸).

داستان بلند شهر هشتم نوشته‌ی **محمد قاسم‌زاده** (متولد ۱۳۳۴) اثری است متشکل از شخصیت‌های غیر انسان، و پرندگان شخصیت اصلی آن هستند. این داستان نقیضه‌ای از داستان مرغان منطق‌الطیر عطار است. پرندگان با هدایت هدهد، سفر خود را آغاز می‌کنند اما رخ‌دادهای راه سخت و دشوار، آنان را در مسیری می‌اندازد که هیچ پیش‌بینی نمی‌کردند. هر بخش داستان از قول پرنده‌ای روایت می‌شود. لحن طنزالود داستان جالب توجه است.

ناگفته روشن است که در داستان امروز فارسی، نمونه‌های زیادی وجود دارد که در آن‌ها حیوانات در مجاورت و هم‌زیستی با انسان توصیف شده‌اند. حیواناتی که یا با برخورد خشونت‌بار و آزارنده‌ی انسان روبه‌رو شده‌اند یا در سایه‌ی ترحم و دوستی آدمی قرار گرفته‌اند.

غلامحسین ساعدی (۱۳۶۴-۱۳۱۴) در داستان پنجم «عزاداران بَیل» به جدال دل‌سوزی و خشونت آدم‌های روستا نسبت به حیوان می‌پردازد. عباس، قهرمان داستان که بی‌کس و بی‌کار است، دلش را به مراقبت از سگی ولگرد و پیر و مردنی خوش می‌کند؛ تا آن‌جا که کار و زندگی خود را رها می‌کند تا جواب‌گوی عاطفه‌ی این سگ شود اما بَیلی‌ها برای رفع بلا نقشه‌ای سوار می‌کنند تا سگ را بکشند؛ پس در فرصتی به بهانه‌ی زن دادن عباس، او را در خانه‌ی اسماعیل سرگرم گفت‌وگو می‌کنند و در دل تاریکی، پسر مشدی‌صفر با هم‌دستی بَیلی‌ها، خشونت انسانی خود را به نمایش می‌گذارد.

البته از داستان «گاو» غلامحسین ساعدی که قصه‌ی چهارم عزاداران بَیل را دربردارد، نباید گذشت که در آن، وابستگی بیش از حد مشدی‌حسن به گاوی که تنها سرمایه‌ی اوست، مرگ حیوان را برایش باورناپذیر می‌کند؛ بنابراین، روح گاو در وجود او حلول می‌کند و او را مسخ و از خودبیگانه می‌سازد.

دیگر اثری که در آن حیوان یا پرنده‌ای محور اصلی است، داستان «خروس» از **ابراهیم گلستان** (متولد ۱۳۰۱) است. اثری که در سال ۱۳۴۹ نوشته و در سال ۱۳۷۴ در لندن منتشر شده است. ماجرای داستان چنین است:

«خروس که بانگش همواره در خانه طنین‌انداز است، پَر می‌گشاید و بر بز گچ‌مال شده در خانه، که حرمتی دارد و سنتی پشتوانه‌ی آن است، فضله می‌اندازد. خروس چون نماد آگاهی و اخطار، توقع جنبندگی و بیداری را برمی‌انگیزد؛ یعنی، آن‌چه آرزوی راوی است. همه‌ی اهل خانه به فرمان ناخدا در پی خروس می‌دوند. سنگ‌هایی که آنان برای خروس پرتاب می‌کنند، به بز می‌خورد و آن درهم می‌شکند و ارباب خرافاتی را در بیم وقوع حادثه‌ای ناگوار قرار می‌دهد. اطرافیان به فرمان او مثل خروس آواز می‌خوانند و بال می‌زنند. جدا از آنان، پسرک ساکت و تنها و همواره مورد عتاب ارباب، در اتاق دَم‌کرده مدام بادبزن را به حرکت درمی‌آورد... داستان پس از اسارت و کشته‌شدن خروس از نفس می‌افتد» (همان: ۷۸۳ و ۷۸۴).

داستان «مرغ پاکوتاه» از **نجف دریابندری** (متولد ۱۳۰۸) ماجرای آدم‌های ساکن خانه‌ای است که هریک بدبختی خاصی دارند و در فقر و بیچارگی جان می‌دهند. آن‌ها تلافی همه‌ی نتوانستن‌هایشان را بر سر مرغی درمی‌آورند که یگانه مونس آدم‌هایی تیره‌روزتر از خودشان است (همان: ۳۹۹).

دیگر داستانی که در آن حیوان در مجاورت انسان آمده است و احساس ترحم و نفرت انسان به حیوان به‌طور هم‌زمان در آن دیده می‌شود، داستان کوتاهی با عنوان «سگی زیر باران» از **نسیم خاکسار** (متولد ۱۳۲۲) است که می‌تواند درخور توجه باشد (میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۴۵). راوی تنها و کسل در شهری که از بارش‌های پی‌درپی خیس است، سرگردان و آواره است و هیچ هم‌دم و هم‌صحبتی ندارد جز سگی ولگرد که زیر باران مانده است و همین سگ است که حس تنهایی‌اش را به کابوس تبدیل می‌کند.

داستان «سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ» **هوشنگ گلشیری** (۱۳۷۹-۱۳۱۶) از علاقه‌ی فردی به طوطی سخن می‌گوید. شخصیتی از داستان، خواهان یک طوطی است که با آن حرف بزند و درد دل کند اما هربار که طوطی‌ای می‌خرد تا همدمش باشد، برعکس، پرنده جز قارقاری خشک و گوش‌خراش ارمغانی برایش ندارد یا پرهایش مثل کلاغ به رنگ سیاه درمی‌آید و همین باعث دلخوری و عصبانیت بیش‌تر او می‌شود (گلشیری، ۱۳۸۰: ۳۰۵).

در فصل‌هایی از رمان «سووشون»، **سیمین دانشور** (متولد ۱۳۰۰) به گوشه‌ای از دوستی و ارتباط بین انسان با اسب می‌پردازد. صحنه‌های مربوط به این دوستی گذرا و کم‌رنگ‌اند اما در زمینه‌چینی و گسترش رمان نقش مؤثری دارند. وقتی یوسف به ده رفته است، از خانه‌ی حاکم می‌آیند تا اسب خسرو ـ پسر یوسف ـ را برای دختر حاکم برای چند روزی به امانت ببرند. زری از سر ناچاری، بی‌آن‌که پسرش بویی ببرد، اسب (سحر) را به فرستاده‌ی حاکم می‌دهد. وقتی

حضور حیوانات در داستان فارسی معاصر، بی‌گمان بی‌شمار و فراوان بوده و در شکل‌ها و به شیوه‌های متفاوتی به‌کار رفته است

شاید هیچ نویسنده‌ای در ایران به اندازه‌ی صادق چوبک حیوانات را به داستان‌هایش راه نداده و به روان‌کاوی آن‌ها نپرداخته است

خسرو از شکار بازمی‌گردد، ابتدا سراغ اسبش را می‌گیرد. به او می‌گویند که سحر به خاطر بیماری مرده است. خسرو به هق‌هق می‌افتد و می‌گوید: «آخر چه‌طور ممکن است؟ هیچ کرده‌ای در دنیا جز سحر را برای من نمی‌گیرد.» خسرو سر فیر ساختگی اسبش با حضور هم‌کلاسی‌هایش ختم مردانه‌ای می‌گیرد تا این‌که یک روز حیوان، در حالی که دختر حاکم را بر خود سوار دارد، با پای خود برمی‌گردد. خسرو اسبی را بر بالای تپه‌ای می‌بیند و آن را دوباره به‌دست می‌آورد. توصیف یافتنی رام‌کردن اسب به دست خسرو، در حالی که افسرها از مهار کردن آن عاجزند، خواندنی است.

محمود دولت‌آبادی (متولد ۱۳۱۹) در «حای حالی سلوچ» صحنه‌ای از جدال انسان با حیوان مست را به نمایش می‌گذارد که می‌توان آن را یکی از صحنه‌های زیبا و به‌یادماندنی این رمان دانست. عباس، پسر مرگان، به شتربانی می‌پردازد و شترهای سردار را به صحرا می‌برد. روزی در صحرا لوک سیاه به ارونه‌ی پیر می‌پیچد و عباس با ضربه‌های چوب به شانه و یاچه و گیج‌گاه لوک، آن را از شتر پیر جدا می‌کند. شتر مست کینه‌ی عباس را به دل می‌گیرد و در فرصتی، سر به‌دنبال او می‌گذارد. عباس از ترس، پیش از آن‌که زیر دست و پای لوک له شود، خودش را به درون چاهی می‌اندازد اما شتر ول‌کن نیست و همان‌جا لب چاه می‌ایستد و خشم ناله سر می‌دهد. وقتی عباس به هوش می‌آید، شب شده است و می‌بیند که شتر مست هم‌چنان بی‌قرار و کف بر لب بر سر چاه نشسته

ابن‌سینا اولین کسی است که معراج روح را از عالم خاک به سوی افلاک، در رمز پرواز مرغ و عبور او از کوه‌ها بیان کرده است

چند لحظه بعد، احساس می‌کند که ماری به سمت او پیش می‌آید؛ مار نرم‌نرم از روی زانو، شکم، و سینه و شانه و گردنش به بالا می‌خزد و عباس از فرط وحشت یک‌باره تمامی موهایش سفید می‌شود و اگرچه زنده می‌ماند اما دیگر شبیه به آدم‌های زنده نیست. (دولت‌آبادی، ۱۳۸۸: ۲۴۶ تا ۲۶۰).

البته باید از چند داستان کوتاه دیگر که با نگاه‌هایی متفاوت و شگردهایی دیگر نوشته شده‌اند یاد کرد؛ **بیژن نجدی** (۱۳۷۶-۱۳۲۰) در داستان «روز اسب‌ریزی» از مجموعه‌ی «بوزینگانی که با من دویده‌اند»، می‌کوشد تا رابطه‌ی عاطفی انسان و اسب و پیوند بین آن‌ها را نشان دهد. داستان بیان‌گر اندوه و نگرانی اسبی است که سرکشی کرده است و صاحبش، برای تنبیهش آن را به گاری می‌بندد. از یک طرف اسبه، دختر خان، با اسب نیوندی عاطفی دارد و از سویی فلاحان، صاحب اسب، برخوردی ظالمانه و سخت‌گیرانه نشان می‌دهد. نکته‌ی هنرمندانه‌ی داستان نجدی، درهم‌آمیزی چند زاویه‌ی دید و تغییر طریف راوی از اول‌شخص به سوم‌شخص است؛ به‌گونه‌ای که گاه توصیف حوادث داستان و درون اسب را از زبان خود حیوان، و گاه از زاویه‌ی دید نویسنده، خان و دختر خان دنبال می‌کنیم.

نویسنده‌ی دیگر **رضا بابامقدم** (۱۳۶۶-۱۲۹۲هـ.ش) است که در داستان «اسب» به از خودبیگانگی فردی که چهره‌ای اسب‌نما دارد، پرداخته است. داستان «اسب» به روش یادآوری خاطرات نوشته شده است. راوی از دوست دوران دبستان خود یاد می‌کند که صورتی شبیه اسب داشته است. او به مرور بیش‌تر به اسب شباهت می‌یابد تا این‌که بالاخره اسبی واقعی می‌شود و به صحرا می‌زند.

راوی که گویا از تنهایی و بی‌دوستی در رنج است، ناخواسته و ناگزیر با انسان اسب‌نما احساس دوستی و هم‌دردی نشان می‌دهد و هرچه می‌کوشد تا دوستش را به خانه برگرداند، ناکام می‌ماند اما سرنوشت و عاقبت دوست اسب‌نما هیچ‌گاه از خاطرش بیرون نمی‌رود؛ درنتیجه، زندگی‌اش چنان با یاد او عجین می‌شود که در و دیوار اتاقش را، از عکس‌ها و تابلوهای گوناگون اسب‌ها می‌پوشاند. بابامقدم در این داستان ازیک‌طرف بیگانگی انسان با حیوان را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، رفتار ناپسند مردم را با کسانی که از نقص جسمی رنج می‌برند، نکوهش می‌کند.

داستان یادداشت‌های یک اسب نوشته‌ی **یارعلی پورمقدم** (متولد ۱۳۳۰) با بن‌مایه‌ای از نقیضه و طنز نگارش یافته است و در آن، ماجرای رستم و سهراب از نظرگاه یک اسب (رخش) روایت می‌شود.

در ادبیات کودک، حیوانات و پرندگان البته جایگاه بسیار گسترده و ویژه‌ای دارند. بی‌شک، بخش شاخص و برجسته‌ی ادبیات کودک با نقش‌آفرینی و شخصیت‌پردازی حیوانات ساخته شده است که از معروف‌ترین آن‌ها می‌توان به «ماهی سیاه کوچولو» و «ولدوز و کلاغ‌ها» نوشته‌ی **صمد بهرنگی** (۱۳۴۷-۱۳۱۸هـ.ش) و «خروس زری، پیرهن پری» اثر **احمد شاملو** (۱۳۷۹-۱۳۰۴) اشاره کرد. هم‌چنین، نمایش‌نامه‌ی معروف «شهر قصه» نوشته‌ی **بیژن مفید** را نباید نادیده گرفت که شخصیت‌های آن در قالب حیواناتی چون سگ، خر، خرس، موش، سوسک و... نشان داده شده‌اند. «شهر قصه» برای اول‌بار در سال ۱۳۴۷ در جشن هنر شیراز به روی صحنه آمد. بیژن مفید داستان نمایش‌نامه‌ی خود را بر قصه‌ی مشهور «خاله سوسکه» بنا می‌نهد و در آن خاله سوسکه و آقا موشه به‌صورت بچه‌های ده دوازده ساله ظاهر می‌شوند و شخصیت‌ها با ماسک حیوانات هستند و هریک تیپی را در اجتماع ایران نشان می‌دهد» (تاریخ کاروان حسن، جوادی، ۱۳۸۴: ۳۵۳).

یکی از مهم‌ترین داستان‌نویسان معاصر که با نگاهی ویژه به حیوانات می‌پردازد، **صادق چوبک** است. حیواناتی چون **اسب** در داستان «عدل»، **میمون** در «انتری که لوطیش مرده بود»، **توله‌سگ‌ها** در «یک شب بی‌خوابی»، **سگ ماده** در «مردی در قفس»، **گربه** در «بچه‌گربه‌ای که چشمانش باز نشده بود»، **کفتر** در «کفترباز»، **کلاغ** در «اسائه‌ی ادب»، **مرغ و خروس** در «قفس»، **موش** در «پاچه‌خیزک»، **عنکبوت** در «سنگ‌صبور» و **گاو و بز** و یک **سگ** گرسنه در بخش‌هایی از داستان بلند «تنگسیر».

البته حضور حیوانات در داستان‌های چوبک به دو گونه دیده می‌شود؛ در دسته‌ای از این داستان‌ها محوریت با حیوان است و طرح قصه پیرامون یک حیوان جریان دارد. داستان‌هایی چون «عدل» که تصویر اسب دست و پا شکسته‌ای است که با درد و ناله در جوی آب افتاده یا «انتری که لوطیش مرده بود» که سرگذشت میمون درمانده و آواره‌ای است که صاحبش، لوطی جهان، مرده و میمون در بند زنجیر و جبر زندگی است. داستان «قفس» مبین حال و روز مرغ و خروس‌هایی است که در تنگنای قفس و در لجن و کثافت فرورفته‌اند و در داستان «بچه‌گربه‌ای که چشمانش باز نشده بود» محور داستان، بچه‌گربه‌ای است که در گودالی افتاده و پسر بچه‌ای در فکر بیرون آوردن آن است. داستان «پاچه خیزک» نیز بر محور موشی گرفتار در تله است که عده‌ای گرداگرد آن جمع شده‌اند تا با کشتن موش، تفریحی برای خود بسازند.

در دسته‌ی دوم داستان‌های چوبک، حیوان در کنار یک انسان ترسیم می‌شود؛ معمولاً در این داستان‌ها وابستگی غریبانه‌ای بین انسان و حیوان مشاهده می‌شود. آدم‌هایی که اغلب از همه‌جا مانده و از جامعه رانده شده‌اند و در بدبختی و فلک‌زدگی زندگی می‌کنند، وابستگی خود را به حیوانی به‌مراتب بدتر و مفلوک‌تر از خود می‌بینند.

البته عطار به غیر از منطق‌الطیر، در دیگر آثار خود، نظیر الهی‌نامه و اسرارنامه و مصیبت‌نامه، نیز حکایاتی نغز درباره‌ی آهو، باز، زنبور، گرگ، کرم، شتر و موش و صعوه دارد که هر کدام بیان‌گر رمزی از رموز عرفانی است

بنابر نوشته‌ی پژوهش‌گران و صاحب‌نظران، باید نخستین گونه‌های فابل را در سروده‌های افسانه‌ای و دا جُست؛ چه، در بیش‌تر افسانه‌ها و حکایت‌های ودا جانوران هم‌چون آدمیان سخن می‌گویند و رفتار می‌کنند

در داستان «یک شب بی‌خوابی» مردی پریشان‌خواب و بی‌حال و بیمار در غم و فکر توله‌سگ‌هایی است که مادرشان به زیر ماشین رفته و مرده است یا داستان «مردی در قفس» تصویرگر روحیه‌ی مردی است گوشه‌گیر و علیل که در غم تنهایی خود فرو رفته و تنها تعلق خاطر و دل‌بستگی‌اش به ماده‌سگی است به نام «راسو». نیز در رمان «سنگ صبور» احمدآقا، روشن‌فکر سرخورده و معلم بی‌چیز و بی‌چاره‌ای است که با عنکبوت گوشه‌ی اتاقش درد دل می‌کند. در بخش‌هایی از رمان «تنگسیر»، زارمحمد با گاو یاغی سکینه یا سگ تیپاخورده‌ی گرسنه‌ای انس می‌گیرد و غصه‌ها و درد دل‌هایش را با این حیوانات واگو می‌کند و باز در داستان «اتما، سگ من» مردی عزلت‌گزیده و بیزار از اطراف خود، ناخواسته صاحب سگی می‌شود که خلوت خاموش او را به درونی آشفته و خیال‌باف بدل می‌کند. در داستان «کفترباز» دایی‌شکری حیوان‌دوستی است که تمام دل‌خوشی زندگی‌اش انواع کبوترهای معیری، چنری، همدانی، یاهو و رسمی است.

شاید هیچ نویسنده‌ای در ایران به اندازه‌ی صادق چوبک حیوانات را در داستان‌هایش راه نداده و به روان‌کاوی آن‌ها نپرداخته است. البته روان‌کاوی و حیوانات ورود به پهنه‌ی روان‌شناسی آنان همیشه مورد کنج‌کاوی انسان قرار داشته و در قلمرو آثار ادبی همواره مورد توجه نویسندگان بوده است ولی چوبک یکی از تشخص‌ترین و تواناترین نویسندگان در کار روان‌کاوی حیوانات است. هرچند بعضی چهره‌های شاخص ادبیات ایران ازجمله **صادق هدایت** و **شهریار مندنی‌پور** درخصوص حیوان‌شناسی و راه‌یابی حیوانات به آثارشان می‌توانند در ردیف چوبک قرار بگیرند. این دو حتی در مقایسه با چوبک توجه نسبتاً بیش‌تری به حیوانات کرده‌اند.

صادق هدایت، نابغه‌ی بی‌نظیر ادبیات ایران، که ذاتاً حیوان‌دوست و احساساتی بود، در یکی از بهترین داستان‌های خود «سگ ولگرد» به روان‌کاوی سگ می‌پردازد و ترحم و دل‌سوزی خود را به این حیوان نشان می‌دهد. «بات» سگی از نژاد اصیل، هنگامی که به‌دنبال ارضای تمایلات جنسی خود می‌رود، گم می‌شود و هرکس به نوعی آن را می‌آزارد. درواقع، صادق هدایت از زاویه‌ی دید یک سگ به زندگی سگی آدم‌ها می‌نگرد.

در آثار **شهریار مندنی‌پور** (متولد ۱۳۳۵)، نویسنده‌ی نوگرای هم‌روزگار ما نیز، کم و بیش حضور حیوانات خودنمایی می‌کند. از جهتی، حضور حیوانات در آثار مندنی‌پور به حضور و نقش آنان در آثار چوبک شباهت دارد و آن، هم‌نشینی و قرابت زیست‌گاهی انسان و حیوان است. ازجمله در داستان‌های «بشکن دندان سگی را» از مجموعه‌ی مومیا و عسل، «رنگ آتش نیمروزی» از مجموعه‌ی ماه نیمروز، داستان «بانو» از مجموعه‌ی شرق بنفشه، و «سایه‌ای از سایه‌های غار» از مجموعه‌ی «سایه‌های غار» که هرکدام به‌نوعی به پیوند و مجاورت انسان با حیوان می‌پردازد.

داستان «رنگ آتش نیمروزی» از مجموعه‌ی «ماه نیمروز»، ماجرای یک شکارچی است که پلنگی دخترش را شکار کرده است و او می‌خواهد به هر شکلی که شده، با کشتن پلنگ انتقام بگیرد اما وقتی به پلنگ نزدیک می‌شود، از کشتن آن صرف‌نظر می‌کند و با این بیان تکان‌دهنده خواننده را غافل‌گیر می‌کند:

«نمی‌شد... نمی‌شود. گوشت بچه‌ام توی تنش است... نمی‌شود. خون بچه‌ام تو رگ‌هایش هست... و تا پایین کوه، بی‌صدا گریه می‌کرد» (مندنی‌پور، ۱۳۷۶: ۲۳).

در داستان «بشکن دندان سنگی را» از مجموعه‌ی «مومیا و عسل»، مردی که گویا تبعیدی است، هیچ هم‌دم و انیسی ندارد، جز سگی که مورد نفرت و حمله‌ی اهالی روستاست (این مضمون، یعنی تنهایی و بی‌کسی آدم‌ها و پناه‌بردن او به حیوانات در داستان‌های چوبک فراوان است) و او با فداکاری سعی در محافظت از حیوان دارد «اما حمله‌ی اهالی محل به سگ بی‌دفاع، سُم دادن به آن، به دار آویختن و به آتش کشیدن آن در حالی که حیوان مستأصل روی زمین خوابیده، دست‌هایش را روی چشم‌هایش گذاشته است، هر انسانی را از انسانیت خود شرمنده می‌کند» (اولیایی‌نیا، ۱۳۷۹: ۲۸۷). در جریان این داستان، مقایسه‌های زیادی بین انسان و سگ صورت می‌گیرد. داستان «بشکن دندان سگی را» در مفهومی استعاری بیان‌گر آن است که گاه انسان در درنده‌خویی و خشونت از حیوان سبقت می‌گیرد. خشونت و سنگ‌دلی انسان در این داستان، یادآور حیوان‌آزاری در داستان‌هایی چون «سگ ولگرد» هدایت، «لنری که لوطیش مرده بود» صادق چوبک، و قصه‌ی پنجم عزاداران بیل غلامحسین ساعدی است.

در داستان دیگری از شهریار مندنی‌پور با عنوان «سایه‌ای از سایه‌های غار» از مجموعه‌ی «سایه‌های غار»، شاهد نزدیکی انسان با حیوان هستیم. خانه‌ی آقای «فروانه» در مجاورت یک باغ‌وحش است و بو و سر و صدای حیوانات باغ‌وحش او را می‌آزارد. از میان ساکنان مجتمع آپارتمانی، او تنها کسی است که اعتراض می‌کند. وی درباره‌ی حیوانات تحقیق می‌کند و حتی مجموعه‌ای از کتب زندگی حیوانات تهیه می‌کند و با دوربینی حرکاتشان را زیر نظر می‌گیرد. میله‌ای مقابل پنجره‌ی اتاقش می‌کشد و در واقع خود را هم‌چون حیوان گرفتار قفس می‌کند اما دیگران او را درک نمی‌کنند و اعتراضش را ناشی از دیوانگی می‌پندارند. تا این‌که آقای فروانه در عزلت و غربت می‌میرد و بوی تعفن او همه‌جا را فرامی‌گیرد اما مفهوم کنایی و استعاری داستان قابل تأمل است. به قول **هلن اولیایی‌نیا**، منتقد آثار مندنی‌پور «کنایه‌ی داستان، یعنی تبدیل انسانی

چون «فروانه» که مدعی دو آتشه‌ی انسانیت است، به حیوانی در قفس، با تصاویر حیوانی در داستان عجین می‌شود. در جای‌جای داستان، «فروانه» به حیوانات تشبیه شده است» و باز به قول همان منتقد، «داستان، یادآور مضمون داستان کوتاه **کافکا** به نام «هنرمند گرسنگی» است که جای انسان هنرمند را حیوانی درنده پر می‌کند؛ بدون این که کسی از فقدان انسان دچار اندوه شود. بدین ترتیب، فروانه که خود از تصور هبوط از شأن و هویت انسانی بر خود می‌لرزید، به حیوانات غار می‌پیوندد و خود سایه‌ای می‌شود از سایه‌های غار» (همان: ۲۷۵ و ۲۷۶).

به‌هرحال، حضور حیوانات در کنار شخصیت‌های انسانی آثار مندنی‌پور، رنگی نمادین و استعاری دارد. انسان‌ها خوبی اهریمنی دارند و گاه تا حد درنده‌خویی تنزل می‌کنند.

شیخ اشراق که به راستی قصه‌نویس چیره‌دستی است، در اثر دیگری با عنوان قصه‌ی مرغان، که ترجمه‌ای از آثار ابن‌سینا یا امام محمد غزالی است، به ماجرای مرغانی می‌پردازد که «ابتدا به دام می‌افتند و پس از رهایی و عبور از کوه‌های نه‌گانه، به پیشگاه مَلِک می‌رسند»

پی‌نوشت

۱و ۲. دانش‌نامه‌ی ادب فارسی، حس انوشه، ذیل واژه‌ی «فابل».

۳. کارتون‌هایی چون پلنگ صورتی، بامزی، قوی‌ترین و مهربان‌ترین خرس دنیا، تام و جری، بنر (داستان سنجاب خاکستری)، پسر شجاع، رامکال (۵۲ قسمت)، همزیستی انسان و حیوان را نشان می‌دهند. بل و سباستین، ماجراهای پینوکیو، رابین‌هود، دهکده‌ی حیوانات، گوریل‌انگوری، و کارتون‌های فراوان دیگر از خاطره‌انگیزترین و جذاب‌ترین فابل‌های کارتونی هستند.

از میان تولیدات ایرانی می‌توان از شهر موش‌ها، مدرسه‌ی موش‌ها، و خونه‌ی مادربزرگه یاد کرد که از فیلم‌های موفق عروسکی هستند که حیوانات در آن‌ها نقش محوری دارند. این فیلم‌ها در یاد و خاطره‌ی بسیاری از کودکانِ سال‌های نه‌چندان دور باقی مانده‌اند.

۴. شاید پرندگان بیش از حیوانات دیگر در آثار عرفانی و تمثیلی زبان فارسی نقش داشته باشند. تقی پورنامداریان در کتاب ارزش‌مند رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی در بخش «پرنده، رساله‌الطیرها» درباره‌ی سفرهای روحانی از این‌که در رمز، پرنده یا پرندگانی مثل شده‌اند، به تفصیل سخن گفته و در بیانی تحلیلی، داستان مرغان و گونه‌های مختلفش را نشان داده است. سفرهایی که «نفس یا روح انسانی به‌صورت مرغی مجسم شده است که سفر یا معراج روحانی نفوس بی‌باکی را که دست به این سفر پر خطر زده‌اند، تصویر می‌کند».

۵. کلیله و دمنه، تصحیح مینوی، ۲۰۲.

۶. الگوری (Allegory). الگوری از ریشه‌ی الگوریای یونانی به معنای طوری دیگر سخن گفتن است. الگوری شیوه‌ای بیانی است که در آن، یک شخص، یک عقیده‌ی مطلق یا یک واقعه، هم نشان‌دهنده‌ی خودش است و هم نشان‌دهنده‌ی چیزی دیگر. الگوری را می‌توان به‌عنوان «استعاره‌ی گسترده» تعریف کرد (نقوی، ۱۳۷۶: ۹۰).

۷. صادق هدایت ضمن تنفر و پرهیز از گوشت‌خواری، در کتاب فواید گیاه‌خواری به‌ویژه در مقاله‌ی «انسان و حیوان» سرسختانه و با تمام احساس به دفاع از حقوق حیوانات پرداخته است. او در مقایسه با حیوانات که باهوش، مهربان و بی‌آزارند، هم‌نوع خود را خودپسند، سنگ‌دل، ناپاک و خون‌خوار می‌شناساند و این «مجسمه‌ی اخلاق» و «شاهکار خلقت» را مظهر سنگ‌دلی و سبعیت می‌خواند. انسانی که برای جاه‌طلبی و خودخواهی خود یک جانی، یک ظالم، یک راهزن و یک جلاد تمام‌عیار است (مراجعه شود به نوشته‌های پراکنده‌ی هدایت، مقاله‌ی «انسان و حیوان»، ص ۲۸۶ به بعد).

منابع

۱. اصلانی، محمدرضا؛ **صادق چوبک (چهره‌های قرن بیستمی ایران)**، چاپ اول، نشر قصه، ۱۳۸۳.

۲. اولیایی‌نیا، هلن؛ **داستان کوتاه در آیینه‌ی نقد**، اصفهان، نشر فردا، ۱۳۷۹.

۳. پورنامداریان، تقی؛ **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۷۵.

۴. تقوی، محمد؛ **حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی**، انتشارات روزنه، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۵. جوادی، حسن؛ **طنز در ادبیات فارسی**، کاروان، ۱۳۸۴.

۶. چوبک، صادق؛ **انتری که لوطیش مرده بود**، کتاب‌های جیبی، انتشارات جاویدان، چاپ سوم، ۱۳۴۴.

۷. چوبک، صادق؛ **تنگسیر**، انتشارات جاویدان، چاپ ششم، ۱۳۷۷.

۸. چوبک، صادق؛ **چراغ آخر**، انتشارات جاویدان، چاپ اول، ۱۳۴۴.

۹. چوبک، صادق؛ **خیمه‌شب‌بازی**، کتاب‌های جیبی، انتشارات جاویدان، چاپ چهارم، ۱۳۵۱.

۱۰. چوبک، صادق؛ **روز اول قبر**، کتاب‌های جیبی، انتشارات جاویدان، چاپ پنجم، ۱۳۵۴.

۱۱. چوبک، صادق؛ **سنگ صبور**، انتشارات جاویدان، چاپ پنجم، ۱۳۵۶.

۱۲. درویشیان، علی‌اشرف؛ **یادمان صمد بهرنگی**، انتشارات کتاب و فرهنگ، ۱۳۷۹.

۱۳. دولت‌آبادی، محمود؛ **جای خالی سلوچ**، چشمه، ۱۳۸۸.

۱۴. گلشیری، هوشنگ؛ **نیمه‌ی تاریک ماه**، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۰.

۱۵. مندنی‌پور، شهریار؛ **ماه نیمروز**، چاپ اول ۱۳۷۶، نشر مرکز.

۱۶. میرصادقی، جمال؛ **ادبیات داستانی**، انتشارات سخن، چاپ سوم، ۱۳۷۶.

۱۷. میرعابدینی، حسن؛ **صدسال داستان‌نویسی**، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۷.

۱۸. میرعابدینی، حسن؛ **هفتاد سال داستان کوتاه ایرانی**، انتشارات کتاب خورشید، چاپ اول، ۱۳۸۴.

۱۹. هدایت، صادق؛ **زنده به گور**، انتشارات جاویدان.

۲۰. هدایت، صادق؛ **سگ ولگرد**، چاپ هفتم، ۱۳۴۲، انتشارات امیرکبیر.

۲۱. هدایت، صادق؛ **سه قطره خون**، چاپ هشتم، ۱۳۴۴، کتاب‌های پرستو.

۲۲. **دانش‌نامه‌ی ادب فارسی ۲**، به سرپرستی حسن انوشه، ۱۳۷۶.

۲۳. **مجله‌ی الفبا**، سال ۵۶، شماره‌ی ۴، به سردبیری غلامحسین ساعدی، (طنز و انتقاد در داستان‌های حیوانات، حسن جوادی).

۲۴. **مجله‌ی بایا**، ش ۴ و ۵، سال ۱۳۷۸.

۲۵. یاد چوبک، به کوشش علی دهباشی، چاپ اول، نشر ثالث، ۱۳۸۰.

چکیده

امروزه در کتاب‌های زیادی از «هاله‌ی انسانی» سخن به میان آمده و با آزمایش‌های علمی بسیاری، وجود هاله در همه‌ی انسان‌ها به اثبات رسیده است. به باور همه‌ی اقوام کهن جهان، شکل‌هایی از هاله، طیف نور یا انرژی در انسان وجود داشته است.

از آن‌جا که در کتاب‌های درسی با واژه‌ی «فرّه» مواجه بوده‌ایم، در این پژوهش سعی شده است پس از بیان مقدمه‌ای کوتاه درباره‌ی پیشینه‌ی فرّه و هاله در باور اقوام کهن جهان، معانی گوناگون و ریشه‌ی آن را در زبان‌های مختلف به دست دهیم. سپس، نمونه‌هایی از متون اوستا، شاهنامه، مثنوی و... بیاوریم که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به فرّه (=هاله) و نمادهای آن اشاره دارند.

کلید واژه‌ها:

فرّه، فرّ، خور، مهر، آناهیتا، فرّ کیانی، نماد.

مقدمه

در طـول تاریخ نظریه‌ای مبنی بر وجود انرژی کیهانی که محیط بر طبیعت، و نافذ در همه‌ی اجزای آن است، از سوی نظریه‌پردازان علوم غرب مطرح شده است. این انرژی حیاتی که با عنوان کالبد نورانی شناخته شده است، نخستین‌بار در حدود ۵۰۰ سـال پیش از میلاد در ادبیات غرب و توسـط پیروان جهان‌بینی فیثاغورثی به ثبت رسید. این دسته معتقد بودند که این نور می‌تواند منشـأ آثار بسـیاری بر اندام‌های انسان و نیز درمان بیماری‌ها باشد (برنز، ۱۳۸۱، ۸۱).

از همان آغاز تاریخ، افرادی که از آگاهی معنوی سرشاری برخوردار بوده‌اند، هاله‌ی انسـانی را شـناخته و برای درمان

نیلوفر حاجی‌مرادخانی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی و دبیر آموزش‌وپرورش شهرستان کرج

بیماری‌ها، رام‌کردن جانوران، پیش‌بینی آب‌وهوا، پیش‌گویی آینده و... از آن بهره برده‌اند. پیروان همه‌ی مذاهب از رؤیت نور طلایی رنگی در اطراف سر اشخاص سخن می‌گویند؛ اشخاصی که به واسطه‌ی به‌جا آوردن آداب مذهبی مانند نماز یا عبادت به فضاهای وسیعی از آگاهی وارد می‌شوند و طی آن قابلیت‌های پنهان حسی برتر در آنان آشکار می‌گردد.

هندیان باستان در حدود پنج‌هزار سال پیش به نوعی انرژی کیهانی به نام پرانا(Prana) باور داشته و آن را منشأ حیات دانسته‌اند. پرانا یا نفس حیات در همه‌ی کالبدها دمیده می‌شود و به آن‌ها هستی می‌بخشد. یوگی‌ها با فنون تنفسی، مدی‌تیشن یا تمرینات جسمی تلاش می‌کنند تا این انرژی را تحت تسلط درآورند و بدین‌وسیله، هشیاری و طول عمری بسیار بیش‌تر از حد معمول کسب کنند.

چینیان در هزاره‌ی سوم پیش از میلاد به‌وجود نوعی انرژی زنده، به‌نام چی معتقد بودند. آنان عقیده داشتند که همه‌ی مواد، اعم از جان‌دار و بی‌جان، از این انرژی تشکیل شده‌اند.

چی مرکب از دو قطب نیرو ـ ین و یانگ ـ است. وقتی این دو نیرو در تعادل‌اند، دستگاه حیاتی انسان سالم، و به هنگام عدم تعادل آن‌ها، بیمار است.

مکتب عرفانی یهودیت یا کالابا، که در حدود ۵۳۸پیش از میلاد گسترش یافت، به همین دو نیرو به‌عنوان نور اثیری اشاره کرده است. تصاویر عیسی(ع) و سایر مقامات مذهبی مسیحیان نیز با سیمایی احاطه شده در نور ترسیم می‌شود.

جان‌وایت در کتاب خود به‌نام **علوم آینده** از نودوهفت فرهنگ مختلف یاد می‌کند که پدیده‌ی هاله را با نودوهفت نام مختلف می‌شناسند (همان‌جا). نور طلایی رنگی نیز که ما در اطراف تمثال انبیا، اولیا و مقدسین مشاهده می‌کنیم، همان هاله است.

فرّه یا هاله در زبان و ادبیات فارسی

واژه‌ی هاله ـ AURA[1] ـ در زبان فارسی با فرّه هم‌سنگ است. فر= فرّه (farrah فارسی از farna فرس عصر هخامنشی)= خورّه، خرّه (پهلوی) و خورنه‌ی اوستایی اسم خنثاست و در فرهنگ‌ها به معانی گوناگون از جمله شکوه، جلال، شأن، شوکت، برازندگی و زیبندگی آمده است.

معادل کلمه‌ی خوَرِ ننگهنْتْ (xvarenanguhant) به معنی صاحب فرّ، که در اوستا بسیار آمده، در فارسی فرّخ است (صفا، ۱۳۸۴: ۴۹۴).

واژه‌های «ورج، ارج، فرّهی، فراهت، فرمند، فرهمند، فرّخ، فرخندگی، فروهیده و فرهومند نیز به نوعی با واژه‌ی فرّ مرتبط‌اند (پور داوود، ۱۳۷۷: ۵۱۲).

فرّ در زبور پهلوی: -gdh؛ آرامی: gada به معنای ثروت، خوش‌بختی؛ سریانی: -gda؛ عبری: -gad و در عربی: جدّ jadd به معنای بخش و بهره و نصیب و زرق است. (گویری، ۱۳۸۶: ۱۵۰-۱۴۹) در شاهنامه، در داستان شاپور ذوالاکتاف واژه‌ی «جدّ» به همین معنی آمده است؛ وقتی که ستارمشناس از روی صُلاّب (= اسطرلاب) پیش‌گویی می‌کند:

نگه کرد روشن به قلب اسد که هست او نماینده‌ی فتح و جد
(شاهنامه، ج۷، ۲۲۶، بیت ۱۲۵)

در فرهنگ سغدی واژه‌ی فرّه به صورت -'prn به معنای بخت و اقبال آمده است (گویری، ۱۳۸۶: ۱۵۰).

معادل‌های یونانی خورّه، آن‌گونه که از متون مختلف گردآوری شده است، عبارت‌اند از یک بخش به نام دوکسا Doxa به معنای پیروزی و افتخار و بخش دیگر به نام 'Tykheبه معنای سرنوشت (کربن، ۱۳۸۴: ۱۱).

فر، به معنای فروغ، نور یا موهبتی است که اهورامزدا، ایزد، به‌کسی که شایسته‌ی آن باشد می‌بخشد و با تعریف هاله ـ میدان نور الکترومغناطیسی در اطراف جسم انسان ـ مطابقت دارد.

بنابر اسطوره‌های ایران باستان، زرتشت همانند آدمیان دیگر از سه‌عنصر تشکیل شده است: فرّه، فروهر[2]، جوهر یا گوهر تن (مولە، ۱۳۷۷: ۹۸). فرّه یا خورّه یا خُرّه، همان موهبت ایزدی است که تجلّی ظاهری آن در وجود زرتشت، نور است (اموزگار، ۱۳۸۰: ۷۲).

در فرگرد ۱۹ «ویدیوداد» درباره‌ی حوادث بعد از تولّد زرتشت گزارش شده است که اهریمن در حالی‌که از شمال می‌آید، به زرتشت حمله می‌کند. دیوان دیگر او را همراهی می‌کنند و می‌خواهند پیامبر را بکشند و چون او را پر از «فر» می‌یابند، موفق نمی‌شوند (مولە، ۱۳۷۷: ۹۸).

فر، به معنای فروغ، نور یا موهبتی است که اهورامزدا، ایزد، به‌کسی که شایسته‌ی آن باشد می‌بخشد و با تعریف هاله ـ میدان نور الکترومغناطیسی در اطراف جسم انسان ـ مطابقت دارد

در «فروردین یشت» آمده است که چون زرتشت زاده شد، مهر (ایزد خورشید) و اپم نپات (یعنی فرزند آب‌ها و ایزد آب) وظایف مشابهی یافتند: «از این پس، مهر فراخ چراگاه، فرمان‌روایان کشور را نیرو بخشد و آشوب‌ها را فرو نشاند. از این پس، اپم نپات توانا، فرمان‌روایان کشور را نیرو بخشد و سرکشان را لگام زند.»

در باور ایرانیان قدیم، ایزد خورشید (مهر) به عنوان بخشاینده‌ی فر و ایزد آب (اپم نپات) به عنوان نگه‌دارنده‌ی فر، دو عامل مکمل و ملازم بودند. در «زامیاد یشت»، اپم نپات با صفات «شهریار» و «اهورای بزرگ» و «درخشنده» توصیف شده و او ایزدی است که فرّه‌ای را که جمشید از دست داد، سرانجام گرفت و از بهر پاسداری‌اش به زیر دریا برد (آموزگار، ۱۳۸۰: ۲۰).

بنابر نظر مهرداد بهار، از نوشته‌های پهلوی چنین برمی‌آید که فرّه بعدها در دوره‌ی ساسانی با بخت، معنایی برابر یافته است (بهار، ۱۳۶۲: ۱۲۰).

آناهیتا ایزدبانویی است که در یشت پنج، نماد آب است و به شکل رودی عظیم ظاهر می‌شود. اهورامزدا در بند ۸۶ این یشت از میزان قدرت و نفوذ آناهیتا چنین سخن می‌گوید: «سواران دلیر باید از تو برای اسبان تندرو خواهش کنند و نیز برای برتری جستن در فر، و موبدانی که ستایش می‌کنند، باید از تو برای دانش، فرّه و پیروزی یاری بخواهند.»

در زام یشت (یشت ۱۹، بند ۲۶) آمده است که «فرّه با هوشنگ پیشداد همراه بود..... وی دو سوم دیوان مازنی و بدکاران پیرو شهوت را کشت». همین مطلب در رام یشت (یشت ۱۵، بند ۷) و اَرَت یشت (یشت ۱۷، بند ۲۶) ذکر شده است (نفصلی، ۱۳۷۹: ۹۶). در کتاب‌های پهلوی نیز به این مطلب اشاره شده‌است. در دینکرد هفتم آمده‌است: «هوشنگ با آن فرّه، دو سوم دیو مزن را بزد» و به همین مطلب در داستان دینیگ برمی‌خوریم (همان جا).

در رام یشت اوستا درباره‌ی افسانه‌ی سوار شدن تهمورث بر اهرمن آمده‌است: «تهمورث زیناوند (= هوشیار) آن فرّه را به دست آورد که بر همه‌ی دیوان و مردمان و جادوگران و پریان غالب شد و به مدت سی سال، اهرمن را به شکل اسب درآورده بر او سوار شد (همان ۹۷).

در یشت نوزده اوستا، که بیش‌تر مطالب آن درباره‌ی فرّه است، از داستان نبرد آتش با اژی‌دهاک سخن می‌رود. شرح ستیز دو مینو (سپند مینو و انگره مینو) بسیار شاعرانه وصف شده است. هر یک از آنان جابک‌ترین فرستاده‌های خود را برای گرفتن فرّه می‌فرستد. از یک سوسپند مینو آتش، بهمن و اردیبهشت را گسیل می‌دارد و از سوی دیگر، اهریمن اژی‌دهاک اکومن، خشم و سپیتور را روانه می‌کند. آتش در این پیکار به اژی‌دهاک چنین خطاب می‌کند: ای اژی سه پوزه، واپس رو که اگر تو این فرّه‌ی ناگرفتنی را به چنگ آوری، تو را به پشت می‌سوزانم و بر پوزه‌هایت آتش افروزم. پس از این حرکت نخواهی کرد بر این زمین اهورا آفریده، برای نابودی جهان‌های اشه (بند ۵)؛ آن گاه اژی‌دهاک دست‌ها را واپس کشید و فرّه به دریای فراخکرت گریخت. ایام نپات (نوه‌ی آب‌ها) فرّه را به دست می‌آورد (بند ۵۱) و بدین گونه در این کارزار، ایزد آتش بر اژی‌دهاک سه پوزه پیروز می‌شود.(گوبری، ۱۳۸۶: ۱۵۱-۱۵۰).

در بندهای ۵۵ تا ۶۴ یشت ۱۹ آمده است: افراسیاب تورانی نیز خواستار به دست آوردن فرّه است. او سه بار خود را برهنه به دریای فراخکرت می‌زند و در پی گرفتن فرّه از او می‌گریزد.

طبق مندرجات «زامیاد یشت»، فر فروعی است ایزدی و به دل هر که بتابد، از همگنان برتری یابد؛ از پرتو این فروع است که شخص به پادشاهی رسد، شایسته‌ی تاج و تخت گردد، آسایش‌گستر و دادگر شود و همواره کامیاب و پیروز باشد و هم از نیروی این نور است که کسی که در کمالات نفسانی و روحانی کامل گردد، از سوی خداوند به پیامبری برگزیده شود.

در اوستا، در «زامیاد یشت» اهورامزدا به زرتشت هشدار می‌دهد که هر آدمی باید جویای فر(خورنَه) باشد تا بهروزی و پیروزی نصیبش شود؛ به عبارت دیگر، فر، خاص افراد ویژه‌ای نیست و همه کس می‌تواند از آن برخوردار شود(سودآور، ۱۳۸۳: ۳). همه‌ی آدمیان دارای فرّ‌اند و چون فر آنان را ترک کند، نیک بختی از آن‌ها روی می‌تابد (آموزگار، ۱۳۸۰: ۷۲).

فرّه بر اثر خویش‌کاری به دست می‌آید. در آیین مزدیسنایی، وظیفه‌ی دینی هر انسانی عبارت از این است که به بهترین وجه ممکن کاری را که وظیفه‌ی اجتماعی و طبقاتی به عهده‌اش گذشته است، انجام دهد. همه‌ی کارهای مردمان ارزش دینی خاصی دارد و انجام دادن این کارها از روی وجدان، به تجدید حیات کمک خواهد کرد. این تجدید حیات فقط زمانی تحقق می‌یابد که همه‌ی آن چه بر عهده‌ی طبقات مختلف اجتماع است، به گونه‌ای بی‌عیب و نقص به انجام رسیده باشد؛ به این دلیل هر انسانی خورنَه (خرّه = فرّه = فر) دریافت می‌کند که او را در انجام دادن کارهایی که با حرفه‌ی طبقاتی‌اش مطابقت دارد، یاری می‌دهد. شاهان، موبدان و نیز زرتشت خورّه‌ی (فرّ) مخصوص خود را دارند. آریاها صاحب خورّه‌ای هستند که غیر اریایی‌ها نمی‌توانند آن را تصاحب کنند (موله، ۱۳۷۷: ۱۲۵).

در اوستا با سه گونه‌ی متمایز از خورنَه در دنیای خاکی روبه‌رو هستیم:

۱ـ نور فرّهی آریایی (اریان هن خوارنَه)؛ نور فرّهی رزم آوران حماسی ایران، اعم از زن و مرد، که به آیین زرتشت ایمان دارند.

۲ـ نور فرّهی سلطنتی (کَوَیم خوارنه) با همان ویشتاسپا

فرّه بر اثر خویش‌کاری به دست می‌آید. در آیین مزدیسنایی، وظیفه‌ی دینی هر انسانی عبارت از این است که به بهترین وجه ممکن کاری را که وظیفه‌ی اجتماعی و طبقاتی به عهده‌اش گذشته است، انجام دهد

[ویشتاسب] حامی زرتشت و شهریاران کیانی (= فرّ شاهنشاهی و فرّ شاهی)

۳ـ نور فرّهی خود زرتشت (کربن، ۱۳۸۴: ۱۳)

بنابر مندرجات اوستا، میان خُرّه و آذر (=آتش) بستگی فراوان وجود دارد. هم‌چنان که سه آتش مقدّس، یکی برای موبدان و هیربدان به نام «آذر فرنبغ»، یکی برای جنگ‌جویان به نام «آذر گُشنُسپ»، و یکی برای کشاورزان به نام «آذر بُرزین مهر» موجود است، فر به سه شکل در می‌آید؛ چنان که در داستان جمشید، فر سه بار از او روی بتافت (صفا، ۱۳۸۴: ۴۹۵-۴۹۴) و درداستان اردشیر در سه مرحله به او رسید.

در ایران باستان، فرّه‌ی ایزدی یکی از ارکان مهم پادشاهی و لازمه‌ی قدرت و فرمان‌روایی و نمایان‌گر تأیید الهی و مشروعیت حکومت بوده و در ادب فارسی بارها از آن سخن گفته شده است. فردوسی در شاهنامه از سه نوع «فر» نام برده است که هر یک به تنهایی یا باهم می‌تواند موجب تقویت ادّعای حکومت یا باعث مشروعیت آن گردد؛ این سه عبارت‌اند از: فرّ شاهی، فرّ ایزدی، و فرّ موبدی.(درنگارش این قسمت از اینترنت استفاده شده است فهرست منابع). در روایت شاهنامه و نیز در سنّت حکومتی ایران قبل از اسلام، موروثی بودن پادشاهی یا نسبت شاهی داشتن نقشی اساسی دارد امّا فرّ شاهی به مفهوم موروثی بودن حکومت، هرچند تعلق همه‌ی شاهزادگان را به گروه بزرگان تضمین می‌کند، به تنهایی شرط کافی برای مقبولیت ادعای شاهی نیست. از زمان داریوش بزرگ به بعد، حکومت بر اساس فرمان اهورامزدا یکی از مهم‌ترین منشورهای حکومتی ایران باستان بوده است که در بخش اساطیری شاهنامه به‌صورت «فرّ ایزدی» مشهود است؛ چنان که فردوسی در باب هوشنگ می‌گوید:

به فرمان یزدان پیروزگر به داد و دهش تنگ بسته کمر

(شاهنامه، ج۱، ۳۳، بیت۵)

در بخش اساطیری شاهنامه، چندین شاه به فرمان یزدان حکومت می‌کنند که همین امر سبب تابش «نور ایزدی» از چهره‌ی آنان می‌گردد و به حکومتشان مشروعیّت نیز می‌بخشد.

بهره‌مندی از فرّه‌ی ایزدی مشروط به ایمان به یزدان و ستایش او، مبارزه با بدی (ظلم و ستم) و پای‌بندی به اصل دادگری ونیکی، و حکومت بر پایه‌ی داد و دهش است.

نخستین شهریار جهان، کیومرث است که فقط از فرّه‌ی ایزدی برخوردار است. هوشنگ، جم و منوچهر به هنگام پادشاهی هم دارای فرّه‌ی ایزدی و هم دارای فرّه‌ی شاهی هستند. تهمورث و فریدون که از فرّ شاهی برخوردارند، فرّ ایزدی را در هنگام به قدرت رسیدن دریافت می‌کنند. تهمورث بر اثر زهد و سلوک پر فروغ می‌شود:

چنان شاه پالوده گشت از بدی که تابید ازو فرّه ایزدی

(ج۱، همان، ص۳۷، بیت۲۶)

در هنگام به حکومت رسیدن، چنان فرّی از شاپور ذوالاکتاف می‌تابد که گویی فرّه‌ی ایزدی است:

تو گفتی همی فرّه‌ی ایزدی است
بر او سایه‌ی رایت بخردی است

(همان، ج۷، ۲۱۸، بیت ۳۶)

فردوسی از بُعد زیبایی‌شناسی نیز به «فر» نظر افکنده است؛ وقتی در مورد کیومرث می‌گوید:

به گیتی درون، شاه سی‌سال بود
به خوبی چو خورشید برگاه بود

(همان، ج۱، ۲۹، بیت۱۲)

قبل از آن‌که جمشید به گمراهی راه بپوید نیز می‌گوید:

چو خورشید تابان میان هوا نشسته بر او شاه فرمان‌روا

(همان، ج۱، ۳۹، بیت۵۰)

فرّ موبدی تعیین‌کننده‌ی مشروعیت حکومت نیست ولی موجب تقویت آن می‌گردد. دین‌داری موجب اعطای فرّ ایزدی به شاه نمی‌شود؛ گرچه موجب مقبولیتش در بین مردم می‌گردد.

شاهان اساطیری با تکیه بر همین فرّ موبدی زیردستان خود را، هم‌چون پیامبران، به یزدان‌پرستی دعوت می‌کنند. جمشید به هنگام تکیه زدن بر تخت شاهی، خود را پادشاه جهان و موبد می‌نامد:

کمر بست با فرّ شاهنشهی جهان گشت سرتاسر او را رهی

(همان، ج۱، ۳۹، بیت۳)

منم گفت با فرّه‌ی ایزدی همم شهریاری و هم موبدی

(همان،ج۱، بیت۶)

منوچهر نیز به هنگام به قدرت رسیدن می‌گوید:

همم دین و هم فرّه‌ی ایزدی است
همم بخت نیکی و دست بدی است

(همان، ج۱، ۱۳۵، بیت۹)

بیت بالا مبیّن برخورداری منوچهر از هر سه نوع «فر» است و بزرگان جهان نیز به دنبال آن، حکومت وی را به رسمیت می‌شناسند:

تو را باد جاوید تخت ردان همان تاج و هم فرّه‌ی موبدان

(همان، ج۱، ۳۷، بیت ۲۷)

ثعالبی از «فر» با عنوان «پرتوهای سلطنت خداوندی» یاد کرده است. در سیاست‌نامه نیز «فرّ ایزدی» به شکل «فرّ الاهی» آمده است: «چون پادشاه را فرّ الاهی باشد و مملکت باشد و علم با آن یار باشد، سعادت دو جهانی بیابد.» (توسی، ۱۳۸۳: ۸۱).

•••

مراد از منبع یا سرچشمه‌ی اشراق در اندیشه‌های شهاب‌الدین یحیی سهروردی، معروف به شیخ اشراق، دقیقاً همان برداشت وی از مفهوم واژه‌ی خرّه یا همان فرخنده‌ی نور، آتش ملکوتی و منشأ معرفت است (کربن، ۱۳۸۴: ۹).

بر پایه‌ی بسیاری از آزمایش‌های علمی ثابت شده است که هاله یا فروغ و فرّه‌ی ایزدی تنها مخصوص اولیا و انبیا و مردان مقدس و وارسته نیست و همه، البته با شدت و ضعف، از آن برخوردارند

سهروردی حقایق رمزی و تمثیلی ایران باستان (حکمت خسروانی) را از طریق تأویل بر پایه‌ی تجلی و تنویر «فر» بیان کرد؛ چنان که در رساله‌ی برتوبامه‌ی خود نوشته است: «هر که در ملکوت فکر دایم کند و از لذات حسی و از مطاعم پرهیز کند الاّ به قدر حاجت، و به شب نماز کند و بر بیدار داشتن مواظبت نماید و وحی الهی بسیار خواند و تلطیف سرّ کند به افکار لطیف، و نفس را در بعضی اوقات تطریب نماید و با ملأ اعلی مناجات کند و تملق کند، انواری بر وی اندازند هم‌چو برق خاطف، و متتابع شود چنان که در غیر وقت ریاضت نیز آید...

همان «خرّه‌ی کیانی» و «فرّ ایزدی» است که از اصطلاحات دین زرتشتی و حکمت ایران باستان است و چون آن را به کسی دهند، رئیس طبیعی عالم می‌شود و از عامل اعلی بدو نصرت می‌رسد و خواب و الهام او به کمال می‌رسد.»

پس جوهر فر، چه کیانی باشد چه ایرانی، چه شاهانه باشد چه مردمی، از ماده‌ی نور است و تنها در افراد مختلف شدّت و ضعف دارد اما نفس باید قابلیت پذیرش نیروی روحانی و نورانی فرّه یا خورّه‌ی ایزدی را پیدا کند. این نیروی ایزدی، جوهری سراسر نور محض است که مخلوقات اورمزد را در مبدأ خود به‌وجود آورده است و اهورامزدا به وسیله‌ی آن، مخلوقات بی‌شمار و نیک و زیبا و اعجاب‌انگیز و سرشار از حیات تابناک را خلق کرده است و تا پایان دهر هم در کار است (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۲۹۸).

•••

مولانا در بیت‌های زیر، «هاله» یا «فرّه» را به‌طور دقیق توصیف کرده است:

نور او از یمن و یسر و تحت و فوق
بر سر و بر گردنم چون تاج و طوق
(الحاقی، منسوب به مثنوی مولوی)

من چگونه هوش دارم پیش و پس
چون نباشد نور یارم پیش و پس
(مثنوی، دفتر اول، بیت ۳۲)

نور حس را نور حق تزیین بود
معنی نور علی نور، این بود
(مثنوی، دفتر دوم، بیت ۱۲۹۶)

آگاهی خود را از «هاله» به اثبات می‌رساند.

هاله در برداریندی اسرار زندگی آدمی است و عرفا از آن باخبر بوده‌اند؛ بیت زیر از شیخ اشراق بیان‌گر این امر است:

در کوی خرابات بسی رندانند کز لوح وجود، سرّها می‌خوانند

فرّه‌ی ایزدی متغیر و ناپایدار است. فر می‌تواند به واسطه‌ی پیروزی افزایش یابد یا به دلیل شکست کاهش پیدا کند یا به کلی از دست برود. چنان‌که جمشید، فرّ خویش را به سبب گرایش به کژی، غرور، دروغ و ادعای همسانی با خدا از دست داد. کی‌کاوس نیز به سبب غرور و آرزوی رفتن به آسمان، فریب دیوان را خورد و فرّه از او جدا شد (مورگار، ۱۳۸۰: ۶۲).

بهره‌مندی از فرّه‌ی ایزدی مشروط به ایمان به یزدان و ستایش او، مبارزه با بدی (ظلم و ستم) و پای‌بندی به اصل دادگری و نیکی، و حکومت بر پایه‌ی داد و دهش است

نمادهای فر در ادب فارسی

مظاهر «فر» متعدد بوده‌اند و افراد برحسب موقعیت، مناسب‌ترین آن‌ها را اختیار می‌کرده‌اند. نماد فرّه را در «کارنامه‌ی اردشیر بابکان» به صورت قوچ می‌بینیم. در یکی از صحنه‌های این کتاب، جایی که اردشیر از دست اردوان ـ آخرین پادشاه اشکانی ـ می‌گریزد، می‌خوانیم: اردوان دانست که کنیزک من با اردشیر گریخت و جوش آگاهی از گنج نشود، دل پریشان کرد... اردوان اندر زمان سپاه چهار هزار آراست و راه به پارس بی اردشیر گرفت و چون نیم‌روز بود، به‌جایی رسید که راه پارس آن‌جا می‌گذشت.

پرسید که آن دو سوار... چه‌زمان بگذشتند؟ مردمان گفتند که بامداد چون خورشید تیغ برآورد، ایدون چون باد تندرو ماندند، بگذشتند. ایشان را قوچی بسیار بسیار از پس همی دوید که از آن نیکوتر بودن نشایست و... اردوان... شتافت. چون به دیگر جای آمد، از مردمان پرسید که آن دو سوار چه‌گاه بگذاشته‌اند؟ ایشان گفتند که نیم‌روز ایدون چون باد تندرو همی شدند. ایشان را قوچی هم‌ور (=هم پهلو) می‌رفت اردوان... گفت... آن قوچ چه سزد بودن؟ و از دستور (=وزیر) پرسید. دستور گفت که آن فرّه‌ی خدایی و کیانی است...» (فره‌وشی، ۱۳۸۲: ۴۱-۳۵).

در اوستا از دو مرغ وابسته به فرّ سخن به میان آمده است؛ اولی در داستان جمشید که وقتی به کژی می‌گرود، فرّه در سه نوبت و در سه بخش به شکل مرغی (ورغن: Vareghan) از او می‌گریزد (آموزگار، ۱۳۸۰: ۵۰). دومین مورد، در «بهرام یشت»، آن‌جا که اهورامزدا زرتشت می‌خواهد بازی را که بال‌های گسترده دارد پیدا کند که بر آن «مرغ مرغان، فرّ بسیار بخشد» و هر که به دستش آرد، توانا و صاحب ارج می‌شود.

در شاهنامه هم از دو باز صحبت شده است که حامل فرّند.

از نمادهای دیگر فر، بالک است. در اشعار فارسی نیز هم سنگی فرّ و قوچ و بالک تأیید می‌شود. در شاهنامه در ضمن داستان اردشیر و اردوان آمده است:

چنین داد پاسخ که این فرّ اوست
به شاهی و نیک اختری برّ اوست
(شاهنامه، ج۷، ۱۲۸، بیت ۲۸۳)

یا در داستان «زال و سیمرغ»، زال به سیمرغ می‌گوید: دو برّ تو فرّ کلاه من است.» در هر دو نمونه «بر» به معنای بال و بالک است.

فرّه‌ی ایزدی به صورت‌های شمسه، بلوفر ـ نماد قدرت و خوش‌بختی ـ دایره، حلقه‌ی مروارید، بالک، دستار و در عصر اشکانی به صورت دیهیم (تاج) دیده می‌شود.

انعکاس نمادین فر در فرهنگ ملل مجاور نیز به‌صورت صلیب مقدس نزد ارامنه مشهود است که معمولا با دو بالک تزیینی در زیرش نمایش داده می‌شود و آن را «پرک خاچ» یعنی «حاج(صلیب) فرّخ یا فرّه‌مند» می‌خوانند (سوداور، ۱۳۸۳: ۲۴).

منصور رستگار فسایی، ببر بیان رستم، برخورداری از نوش‌دارو، جام جهان‌نما، رویین‌تنی و زنجیر بهشتی اسفندیار، و داشتن مهره‌های جادویی و درمان بخش را از مظاهر فر دانسته است (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۶۶-۶۳).

اثبات هاله با روش‌های علمی

پس، آن‌چه امروز هاله می‌نامیم، در واقع حوزه‌های انرژی الکترومغناطیسی در اطراف جسم انسان است. دانشمندانی چون بویراک (Boirac) و لی بولت (Lie Beault) در اوایل قرن نوزدهم متوجه نوعی انرژی انسان شدند که عامل تأثیر از راه دور در میان افراد است. آن‌ها معتقد بودند که هر فرد به واسطه‌ی حضور خود می‌تواند تأثیری مطلوب یا نامطلوب بر دیگران باقی گذارد.

در این زمینه، نظریه‌های گوناگونی مطرح شد. این نظریه‌ها فرضیه‌ای را مطرح کردند که بر اساس آن، وجود میدانی از انرژی، که تا حدودی با میدان انرژی الکترومغناطیسی قابل قیاس بود، در اطراف جسم انسان احتمال داده شد.

بعد از آن، آزمایش‌های زیادی صورت گرفت. امروز بسیاری از زیرمجموعه‌های هاله‌ی انسان در آزمایش‌گاه اندازه‌گیری شده‌اند. محققان بنا بر مشاهدات خود مدل‌هایی نظری از حوزه‌ی انرژی ساخته‌اند و آن را به هفت لایه تقسیم کرده‌اند که آن‌ها را **کالبد** می‌خوانند. هر یک از این لایه‌ها در زندگی روزمره‌ی ما نقش مشخصی ایفا می‌کند. این لایه‌ها از نزدیک‌ترین آن‌ها به جسم تا دورترینشان عبارت‌اند از: کالبد فیزیکی، کالبد اتری، کالبد حیاتی، کالبد اختری، کالبد ذهنی زیرین، کالبد ذهنی زیرین، و کالبد روحانی.

هر لایه‌ی هاله با یکی از چاکراها در انطباق است. «چاکرا» واژه‌ای سانسکریت است که در اصطلاح به معنای چرخ یا دایره به‌کار می‌رود امّا در متون یوگا آن را گرداب ترجمه کرده‌اند و می‌گویند که چاکرا منبع یا گردابی از انرژی است که در سطح ظریف بدن قرار دارد و غرایز اولیه را کنترل می‌کند (ساتیاناندا سارسواتی، ۱۳۸۴: ۵۲۳).

نتیجه

هاله‌ی انسان پدیده‌ای متعلق به این عصر یا چیزی غریب یا سرچشمه گرفته از مناسکی خاص یا عجیب نیست. وجود هاله در اطراف بدن یک حقیقت علمی است و وجود آن را، مانند حرارت و بو، می‌توان احساس کرد و در شرایط خاص رؤیت نمود. هاله شکلی از انرژی جذب کننده است. حتما برای هر یک از ما در زندگی روزمره پیش آمده است که

در اولین برخورد با افراد ناشناس، بی‌هیچ سابقه‌ی دوستی یا دشمنی، نوعی کشش مطبوع ما را به سوی آن‌ها متمایل می‌سازد، از آن‌ها خوشمان می‌آید و رفتار و گفتارشان به دل ما می‌نشیند؛ گویی سال‌ها با آن‌ها مأنوس بوده‌ایم یا برعکس، در همان دیدار اول بی‌هیچ دلیل قانع کننده‌ای احساس نامطبوعی نسبت به آن‌ها در خود یافته‌ایم. علت بروز این احساسات بی‌سابقه را می‌توان با تفاوت طول موج و فرکانس هاله‌ی خود با افراد دیگر مرتبط دانست

افراد با افکار و اندیشه‌های متناسب ونزدیک به هم، یک‌دیگر را جذب می‌کنند. آزمایش‌های زیادی ثابت کرده است که بسیاری از این مسائل نفسانی انسان، به امواج هاله بستگی دارد.

ذره ذره کاندر این ارض و سماست
جنس خود راهم چو کاه و کهربلست
(مثنوی، دفتر ششم، بیت ۲۹۰۸)

بر پایه‌ی بسیاری از آزمایش‌های علمی ثابت شده، هاله یا فروغ و فرّه‌ی ایزدی تنها مخصوص اولیا و انبیا و مردان مقدس و وارسته نیست و همه، البته با شدت و ضعف، از آن برخوردارند.

هاله گونه‌ای از انرژی زنده است که از ذرات الکترومغناطیس با غلظت‌های متفاوت تشکیل شده و به صورت لایه‌های متعددی که **اجسام** یا **کالبدهای هاله‌ای** نام دارند، پیرامون جسم معلق است. برخی از این لایه‌ها محیط مرئی جسم را دنبال می‌کنند؛ در حالی که تعدادی از آن‌ها شکلی بعضوی دارند و **تخم مرغ هاله‌ای** نامیده می‌شوند.

هاله، شکلی از انرژی اطلاعاتی است و همه‌ی اندیشه‌ها، احساسات و کردارهای گذشته، حال و آینده‌ی آدمی را در خود دارد و کسانی که استعداد روشن‌بینی ـ هاله‌خوانی ـ دارند، می‌توانند شما را مانند یک کتاب بخوانند.

هاله‌ی انرژی نیروی زندگی است و تنها در زمان حیات جریان دارد و به هنگام بیماری، بر اساس شدت آن کوچک و کم‌نور و در زمان مرگ، ناپدید می‌شود

چنان‌که در داستان رستم و اسفندیار پس از آن‌که رستم اسفندیار را از پای در می‌آورد، می‌خوانیم: هنگامی که رستم از نزد اسفندیار باز می‌گردد، به زال می‌گوید:

سوارش دیدم چو سرو سهی — خردمند و با زیب و با فرّهی
تو گفتی که شاه فریدون گرد — بزرگی و دانایی او را سپرد
به دیدن فزون آمد از آگهی — همی تافت زو فرّ شاهنشهی
(شاهنامه، ج ششم، ۲۵۰، بیت‌های ۵۳۶-۵۳۸)

لحایس از آن‌که رستم اسفندیار را از پای در می‌آورد، می‌خوانیم:

بزد تیر بر چشم اسفندیار — سیه شد جهان پیش آن نام‌دار
خم آورد بالای سرو سهی — از او دور شد دانش و فرّهی
(همان، ۳۰۴، بیت ۱۳۸۹)

فرّه‌ی ایزدی متغیر و ناپایدار است. فرّ می‌تواند به واسطه‌ی پیروزی افزایش یابد یا به‌دلیل شکست کاهش پیدا کند یا به‌کلی از دست برود

پی‌نوشت

۱. دانشمندان انگلیسی اصل کلمه‌ی aura را از لاتین دانسته‌اند و معنی هوا را از ریشه‌ی آن استنباط کرده‌اند ولی عمای هندو آن را از ریشه‌ی سانسکریت آر به معنای پرده‌ی جوج می‌پندارند.

۲. فروهر (fravahr): بانسان آدمی است که پیش از تولد هر انسانی وجود دارد و پس از مرگ او نیز باقی است و از خانواده‌ی بازمانده حمایت می‌کند اما کارهای بد انسان را پاسخ‌گو نیست.

منابع

۱. آموزگار، ژاله؛ **تاریخ اساطیری ایران**، چاپ سوم، تهران، سمت، ۱۳۸۰.
۲. ان برنتن، باربارا؛ **هاله درمانی با دست‌های شفابخش**، مترجم مهیار جلالیانی، چاپ چهارم، تهران، جیحون، ۱۳۸۱
۳. بهار، مهرداد؛ **پژوهشی در اساطیر ایران**؛ چاپ اول، تهران، توس، ۱۳۶۲.
۴. پورداود، ابراهیم؛ **یشت‌ها**، چاپ اول، تهران، اساطیر، ۱۳۷۷
۵. پور نامداریان، تقی؛ **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
۶. تفضّلی، احمد؛ **ترجمه‌ی مینوی خرد**، به کوشش ژاله آموزگار، ویرایش سوم، تهران، توس، ۱۳۶۲
۷. توسی، خواجه‌نظام‌الملک؛ **سیرالملوک** (سیاست‌نامه)، به اهتمام هیوبرت دارک، چاپ هفتم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳
۸. جهانگیر، اکرم؛ **هاله‌ی انسان در عرفان ایران**، چاپ اول، تهران، سرمدی، ۱۳۸۰.
۹. رستگار فسایی، منصور؛ **پیکر گردانی در اساطیر**، چاپ اول، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۳.
۱۰. زمانی، کریم؛ **شرح جامع مثنوی معنوی**، جلد ششم، تهران، اطلاعات، ۱۳۸۵.
۱۱. ساتیاناندا سارسوانی، سوامی؛ **هاتایوگا**، مترجم: جلال موسوی نسب، چاپ چهارم، تهران، فراروان، ۱۳۸۴.
۱۲. سودآور، ابوالعلاء؛ **فرّه‌ی ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان**، چاپ اول، آمریکا (هوستون)، میرک، ۱۳۸۳
۱۳. صفا، ذبیح‌الله؛ **حماسه سرایی در ایران**، چاپ هشتم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۴.
۱۴. فردوسی، ابوالقاسم؛ **شاهنامه**، تصحیح سعید حمیدیان، چاپ سوم، تهران، قطره، ۱۳۷۵.
۱۵. فره‌وشی، بهرام؛ **ترجمه‌ی کارنامه‌ی اردشیر بابکان**، چاپ سوم، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۲
۱۶. کربن، هانری؛ **بن‌مایه‌های آیین زرتشتی در اندیشه‌ی سهروردی**، مترجم: محمود بهفروزی، چاپ اول، تهران، جامی، ۱۳۸۴
۱۷. گویری، سوزان؛ **آناهیتا در اسطوره‌های ایرانی**، چاپ دوم، تهران، قطوس، ۱۳۸۶
۱۸. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ **مثنوی معنوی**، به کوشش توفیق سبحانی، چاپ چهارم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۹.
۱۹. مولّه م؛ **ایران باستان**، مترجم: ژاله آموزگار، چاپ پنجم، تهران، توس، ۱۳۷۷
۲۰. یونس، عبدالحسین؛ **واژه نامک**، چاپ دوم، تهران، دنیا، ۱۳۶۳
۲۱. اینترنت: رستگار، نصرت‌الله؛ **مشروعیّت حکومت از دیدگاه فردوسی**، IRAN SHAHR.com، پنجم تیر ۱۳۸۴

زنان شاهنامه در پوسیده رویی

عطاءالله رشیدی‌فر
دبیر شهرستان
دره‌شهر

دست یافتن بر ابعاد مختلف فرهنگ ادوار گذشته‌ی یک جامعه، که دارای آثاری با خط و زبان و ادبیات رایج آن دوره است، با همّتِ پژوهندگان امروزی، کاری ممکن است امّا آگاهی از جنبه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی جوامعی که آثاری مکتوب، به ویژه در قالب کتاب، از آن‌ها بر جای نمانده است، گرچه غیر ممکن نیست، قدری دشوارتر به نظر می‌رسد. در چنین مواردی، یکی از شیوه‌های محققان، مطالعه‌ی آثاری است که به طور غیر مستقیم با دوره‌های مورد نظر حلقه‌های اتصال ایجاد می‌کند. آثار ادبی، اعم از آثار منثور و منظوم، منابع و مآخذ مناسبی برای چنین مطالعاتی هستند و هم از این منظر است که برخی «متداول‌ترین شیوه‌ی یافتن روابط ادبیّات و جامعه را مطالعه‌ی آثار ادبی به عنوان مدارکی اجتماعی و تصاویری فرضی از واقعیت اجتماعی می‌دانند» (ولک، ۱۱۰: ۱۳۷۳).

بر همه آشکار است که شاهنامه‌ی فردوسی، بزرگ‌ترین منظومه‌ی حماسی و تاریخی ایران، علاوه بر ارزش های ادبی و زبانی، مأخذ مناسب و ارزش‌مندی برای دست‌یابی بر ابعاد مختلف فرهنگی و اجتماعی ایران باستان است. با توجه به تقسیم‌بندی معمول محتوایی شاهنامه به دوره‌های اساطیری، پهلوانی و تاریخی، گاه به برخی از جنبه‌های فرهنگی در هر سه دوره اشاره‌هایی شده است که خود دلیلی بر گرایش ذائقه‌ی ایرانیان به آن جنبه‌ی فرهنگی است.

به رغم آن که می‌دانیم فردوسی هیچ‌گاه نمی‌خواست از منابعت مأخذی که در دست داشت قدمی آن سوتر نهد (صفا، ۱۳۷۹: ۱۹۵)، در شاهنامه به اشاراتی بر می‌خوریم که نمی‌دانیم آیا واقعا این اشارات در مأخذ و روایات مکتوبی که فردوسی در اختیار داشته است هم بوده‌اند یا این که استاد توس تحت تأثیر زبان رایج زمان خود، به آن‌ها اشاره کرده‌است. ما در این مقاله به یکی از این اشارات فردوسی (پوشیده‌رویی زنان) پرداخته‌ایم.

در شاهنامه به کرّات دیده می‌شود که فردوسی از زنان و دختران با لفظ پوشیده‌رو یاد کرده است. با توجه به این که همه‌ی داستان‌های شاهنامه، روایت‌هایی از ایران قبل از اسلام است، این سؤال پیش می‌آید که آیا واژه‌ی پوشیده‌رو، واژه‌ای رایج برای اشاره به زنان و دختران در زمان فردوسی بوده است یا در اصل داستان‌هایی که به دست وی رسیده است، زنان و دختران با چنین صفتی معرفی شده‌اند. به تعبیر دیگر، آیا ممکن است پوشیده‌رویی، یکی از ویژگی‌های زنان ایران باستان و یک شاخصه‌ی فرهنگی کهن باشد؟

در ادامه‌ی این مقاله، به مواردی چند از شاهنامه که از زنان با صفت پوشیده رو یاد شده‌است، اشاره می‌شود و در پایان با استخراج شاهد مثالی از شاهنامه، پاسخی احتمالی به سؤال مطرح شده ارائه می‌گردد.

نخستین مرتبه که در شاهنامه از پوشیده‌رویی زنان یاد می‌شود، در داستان ضحاک است و آن زمانی است که جمشید، پادشاه ایرانی، از راه راست و خردمندی و دین ورزی بر می‌گردد. به تعبیر فردوسی هنگامی است که:

بر او تیره شد فرّه ایزدی
به کژّی گرایید و نابخردی
(ج ۱، ص ۳۳، ب ۱۹۰)

در این هنگام، در گوشه و کنار ایران پهلوانانی قیام می‌کنند و سپاهیانی تشکیل می‌دهند و دل از مهر جمشید می‌کنند و به جانب تازیان می‌روند و ضحاک را، که نام و آوازه‌اش پیش از این در بین ایرانیان پیچیده بود، به شاهی بر می‌گزینند:

یکایک از ایران برآمد سپاه
سوی تازیان بر گرفتند راه
شنودند کان‌جا یکی مهتر است
پر از هول شاه ازدها پیکر است
سواران ایران همه شاه جوی
نهادند یک‌سر به ضحاک روی
به شاهی بر او آفرین خواندند
ورا شاه ایران زمین خواندند

وقتی ضحاک به ایران می‌آید و بر تخت پادشاهی می‌نشیند، همه‌ی اسباب شکوه و بزرگی جمشید به ضحاک واگذار می‌شود. دو دختر جمشید را نیز به بارگاه او می‌برند. در شاهنامه به این واقعه چنین اشاره شده است:

دو پاکیزه از خانه‌ی جمشید
برون آوریدند لرزان چو بید
که جمشید را هر دو دختر بدند
سر بانوان را چو افسر بدند
ز **پوشیده رویان** یکی شهرناز
دگر ماه‌رویی به‌نام ارنواز
به ایوان ضحاک بردندشان
بدان اژدهافش سپردندشان
(ج ۱، ص ۳۵، ابیات ۹ـ۶)

دیگر مرتبه‌ای که از پوشیده‌رویی به عنوان صفت برتر و شایسته‌ی دختران و زنان نام برده می‌شود، در داستان فریدون است و آن هنگامی است که فریدون یکی از بزرگان دربار خود را، به نام جُندل، مأمور می‌کند تا برای سه فرزندش، سلم، تور و ایرج، سه دختر مناسب بیابد:

بدو گفت برگرد گرد جهان
سه دختر گزین از نژاد مهان
به خوبی سزای سه فرزند من
چنان چون بشایند پیوند من
(ج ۱، ص ۶۰، بیت ۸ـ۵۷)

جندل پس از قبول این مأموریت به پرس‌و جو و پژوهش، ایران را می‌سپرد؛ سپس، گذارش به یمن می‌افتد و از کارآگاهان و مخبران با خبر می‌شود که پادشاه یمن سه دختر با ویژگی‌های خواسته شده دارد. پس نزد او می‌رود و دلیل رفتن خود را برای پادشاه یمن چنین بیان می‌کند:

زکارآگهان آگهی یافتم
بدین آگهی تیز بشتافتم
کجا از پس پرده **پوشیده روی**
سه پاکیزه داری تو ای نام‌جوی
کنون ای گرامی! دو گونه‌گهر
برآمیخت باید ابا یک‌دگر
سه **پوشیده‌رخ** را سه دیهیم جوی
سزا در سزا کار بی‌گفت‌وگوی
فریدون پیامم بر این گونه داد
تو پاسخ گذار ان چه آیدت یاد
(جلد ۱، ص ۶۲، ابیات ۱۰۰ـ۹۵)

هم چنین، در داستان نبرد کی‌خسرو با افراسیاب به خون‌خواهی سیاوش، آن جا که کی‌خسرو پس از شکست افراسیاب کاخ وی را به تسخیر در می‌آورد و اهل و خویشان افراسیاب را زنهار می‌دهد، در مورد زنان و دختران مقیم کاخ چنین می‌گوید:

هم آواز **پوشیده رویان** اوی
نخواهم که آید زپرده به کوی
(ج ۴، ص ۶۲، ب ۱۴۱۰)

نخستین مرتبه که در شاهنامه از پوشیده‌رویی زنان یاد می‌شود، در داستان ضحاک است و آن زمانی است که جمشید پادشاه ایرانی از راه راست و خردمندی و دین ورزی برمی‌گردد

دیگر مرتبه‌ای که از پوشیده‌رویی به عنوان صفت برتر و شایسته‌ی دختران و زنان نام برده می‌شود، در داستان فریدون است و آن هنگامی است که فریدون یکی از بزرگان دربار خود را مأمور می‌کند تا برای سه فرزندش، سلم، تور و ایرج، سه دختر مناسب بیابد

و زان پس بفرمود شاه جهان
که آرند **پوشیدگان** را نهان
همه دخت شاهان، **پوشیده روی**
کسی کو نیامد زپرده به کوی
(ج ۴، ص ۶۳، ب ۷ و ۱۴۲۶)

در داستان رفتن اسفندیار به رویین دژ و کشتن ارجاسب، وقتی اسفندیار خواهران خود را می‌بیند، چنین بیان شده است:

چو آمد به تنگ اندر اسفندیار
دو **پوشیده** را دید چون نوبهار
چنین گفت با خواهران شیرمرد
کز ایدر بپویید برسان گرد
(ج ۴، ص ۲۷۲ ابیات ۸۰ ـ ۲۱۷۹)

در داستان رستم و اسفندیار وقتی که پشوتن به خواهش زنان، تابوت اسفندیار را می‌گشاید، چنین آمده است:

سرتنگ تابوت را باز کرد
به‌نویی یکی مویه آغاز کرد
چو مادرش با خواهران روی شاه
پر از مشک دیدند و ریش سیاه
بشد هش زپوشیده رویان اوی
پر از خون دل جعدمویان اوی
(ج۴، ص ۳۴۶ ب ۲ـ۳۹۵)

در شاهنامه از این نمونه اشعاری که از زنان و دختران با لفظ «پوشیده و پوشیده‌رو» یاد شده‌است، فراوان می‌توان دید. احساس می‌شود که آوردن مثال‌های دیگر، کسل کننده و باعث اطاله‌ی کلام باشد. در این‌جا فرصت آن است تا به ارائه‌ی ابیاتی بپردازیم که از زبان یکی از زنان شاهنامه نقل شده‌است و به‌صراحت، به پوشیدگی زنان به عنوان یکی از ویژگی‌های برتری و به بودن آنان اشاره شده است. زنانی که در شاهنامه زیبایی بدن را با زیبایی روح، و رعنایی را با آهستگی، و شرم را با خواهش جمع دارند
(اسلامی ندوشن،۱۲۱: ۳۶۳).

آن ابیات از زبان شیرین در وصف زن چنین بیان می‌شود:

به سه چیز باشد زنان را بهی
که باشند زیبای تخت مهی
یکی آن که با شرم و با خواسته‌ست
که جفتش بدو خانه آراسته‌ست
دگر آن‌که فرخ پسر زاید او
زشوی خجسته بیفزاید او
سوم آن‌که بالا و رویش بود
به پوشیدگی نیز مویش بود
(ج ۷، ص۱ـ۲۰۰، ابیات ۶ـ۵۳۳)

نتیجه‌ی کلام این که با توجه به ابیات اخیر، پذیرفتنی است اگر بگوییم پوشیده‌رویی زنان نزد ایرانیان باستان ویژگی مطلوبی بوده‌است و می‌توان آن را از شاخصه‌های فرهنگی کهن به حساب آورد.

پوشیده‌رویی زنان نزد ایرانیان باستان، ویژگی مطلوبی بوده‌است و می‌توان آن را از شاخصه‌های فرهنگی کهن به حساب آورد

پی‌نوشت

۱. ابیات داخل متن مقاله از روی شاهنامه‌ی فردوسی به همت ژول مول فرانسوی چاپ سوم،۱۳۶۳ شرکت سهامی کتاب‌های جیبی انتخاب شده‌است.

منابع

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ **زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه**، چاپ چهارم، تهران، انتشارات یزدان، ۱۳۶۳.

۲. صفا، ذبیح‌ا...؛ **حماسه‌سرایی در ایران**، چاپ ششم، تهران انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۹.

۳. ولک، رنه/ آوستن وارن؛ **نظریه‌ی ادبیات**، مترجمان: ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ اول، تهران انتشارات علمی و فرهنگی،۱۳۷۳.

درنگی بر بیتی از شاهنامه

تو شاهی و گر اژدها پیکری بباید بدین داستان داوری

چکیده

چنین به نظر می‌رسد که مصراع دوم بیت، تصحیف «بباید زد این داستان، آوری» باشد و این اختلاف در نسخه‌های شاهنامه ایجاد شده است. نگارنده تلاش کرده است با ذکر چند شاهد و مثال، نشان دهد که در اصل شاهنامه‌ی فردوسی «آوری» قید تأکید به معنای «آری» است که باید در مصراع دوم بیت بالا جانشین واژه‌ی «داوری» شود.

کلید واژه‌ها:

شاهنامه، آوری، باور، داوری، داستان زدن.

رسول کردی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی، مدرس دبیرستان‌ها و مراکز پیام نور و دانشگاه آزاد اسلامی واحد باغ ملک

فردوسی در ابتدای شاهنامه یادآور می‌شود:

بناهای آباد گردد خراب
ز باران و از تابش آفتاب
پی افکندم از نظم کاخی بلند
که از باد و بارانش ناید گزند

بر هیچ‌کس پوشیده نیست که باد و باران زمانه، گزندی به کاخ بلند نظم شاهنامه‌ی فردوسی نرسانده و این دژ شعر فارسی هم‌چنان استوار مانده است ولی از گزند نسخه‌نویسانی که در متن شاهنامه دست برده‌اند، در امان نمانده است. نسخه‌نویسان هرجا واژه‌ای شکل کهن یا تلفظ خاصّ سبکی شاهنامه را داشته است، به مرور، آن را با واژه‌ی ساده‌تر جابه‌جا کرده و به این ترتیب، کوشیده‌اند کاخ عظیم شاهنامه‌ی فردوسی را ویران کنند.

تصحیح‌کنندگان شاهنامه، از جمله محمد دبیر سیاقی، عبدالحسین نوشین، میرجلال‌الدّین کزّازی، سعید حمیدیان و لیما صالح رامسری، زحمات زیادی در این راه متحمّل شده‌اند و تلاش کرده‌اند که به این دژ محکم شعر فارسی آسیبی نرسد ولی ظاهراً باز هم جای تلاش در تصحیح شاهنامه‌ی فردوسی وجود دارد.

بیت عنوان مقاله که مورد بحث است، در داستان کاوه‌ی‌دادخواه به‌صورت زیر آمده است:

تو شاهی و گر اژدها پیکری
بباید بدین داستان داوری
(زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی: ۲۴)

سید محمّد دبیرسیاقی (ج۱: ۵۴) و لیما صالح رامسری (ص۳۶) بیت مورد نظر را به شکل اخیر، که در کتاب زبان فارسی عمومی پیش‌دانشگاهی است، آورده‌اند ولی میرجلال‌الدّین کزّازی (ج۱: ۴۶) مصراع دوم بیت را به‌صورت «بباید زد این داستان، آوری» آورده است و عقیده‌ی نگارنده نیز همین است و دلایل زیر نیز برای تأیید مطلب ارائه می‌شود:

۱. واژه‌ی **آری** قید تأکید یا تصدیق است، که ریشه‌ی آن روشن نیست. بعضی این واژه را به مصدر آوردن و بعضی دیگر آن را به واژه‌ی آور به معنای یقین و اطمینان مربوط می‌دانند و واژه‌ی **آوری** را معتقد و مطمئن معنی می‌کنند (خالقی، ۱۳۷۴: ۲۱۳) و بیت زیر از «بوشکور بلخی» را برای تأیید آن می‌آورند:

کسی کاو به محشر بُوَد آوری
ندارد به کس کینه و داوری
(همان)

آوری (صفت نسبی): معتقد، گرویده، صاحب یقین (لغتنامه، آوری) و بیت قبل نیز به عنوان مثال، آورده شده است.

۲. سلیمان وار دیوانم برانند
سلیمانم، سلیمانم من، آری
(همان)

به نظر می‌رسد فرایند واجی کاهش در واژه‌ی «آوری» نمود نوشتاری پیدا کرده و به «آری» تبدیل شده است.

۳. در داستان ضحّاک، دو جوان که از کشتار و خون‌ریزی ضحّاک به ستوه آمده‌اند، به عنوان آشپز نزد ضحّاک می‌روند و هر روز جوانی را از مرگ نجات می‌دهند. یکی از آن‌دو به دیگری چنین می‌گوید:

یکی گفت ما را به خوالیگری
بباید بر شاه رفت، آوری
(نوشین، ۱۳۷۳: ۸۴)

آوری: بی‌گمان، بی‌تردید، یقیناً (همان)

۴. آوری: یقین، درست، بدون خلاف (لغتنامه، ذیل آوری) و بیت زیر از رودکی نیز برای نمونه آورده شده است:

مردمان همواره دانند، آوری
کز نهان من تو خود آگه‌تری
(همان)

۵. آوری: «بی‌گمان، به یقین و هرآینه (قید تأکید)، این واژه در معنای «باورمند» و «گرویده» نیز به‌کار رفته است. ظاهراً ریشه‌ی واژه، «آور» است و «ی» در آن «پسوند» است. همان‌طوری که در واژه‌ی «باور»، پیشوند «بـ» ریشه‌ی «آور» وجود دارد. «آری» به احتمال زیاد، ریخت کوتاه شده‌ی «آوری» است.» «کزّازی، ۱۳۷۹: ۲۸۸ و ۲۸۹» و بیت زیر نیز برای نمونه آورده شده است:

یکی گفت ما را به خوالیگری
بباید بر شاه رفت، آوری»
(همان، ۳۹)

۶. آوری: بی‌گمان، به یقین (همان، ۳۰۲) و تصحیح شده‌ی بیت مورد بحث به‌صورت زیر به‌کار رفته است:

تو شاهی و گر اژدها پیکری
بباید زد این داستان، آوری
(همان: ۴۶) گر: یا (همان ۳۰۲)

۷. داستان زدن: مثال زدن، مثال آوردن (نوشین، ۱۳۶۳: ۱۷۰)

یکی داستان زد هژبر دمان
که چون بر گوزنی سرآید زمان
زمانه بر او دم همی بشمرد
بیاید دمان پیش من بگذرد
(همان)

یکی داستان زد سوار دلیر
که روبَه چه سنجد به چنگال شیر؟
(همان)

۸. داستان زدن: حکایت کردن (همان: ۱۷۰)

بزرگان جنگاور از باستان
ز رستم زنند این زمان داستان
(همان)

بدو گفت گیو، ای سرِ راستان
ز گودرز با تو که زد داستان؟
(همان)

نتیجه

قید تأکید آوری به معنای «به یقین، بدون شک، البته، قطعاً و...» مثل بسیاری از واژه‌های دیگر مشمول فرایند واجی شده است و فرایند واجی کاهش در این واژه، نمود نوشتاری پیدا کرده و به آری تبدیل شده است؛ بنابراین، قیدهای تأکید «اوری» و «آری» از یک ریشه‌اند.

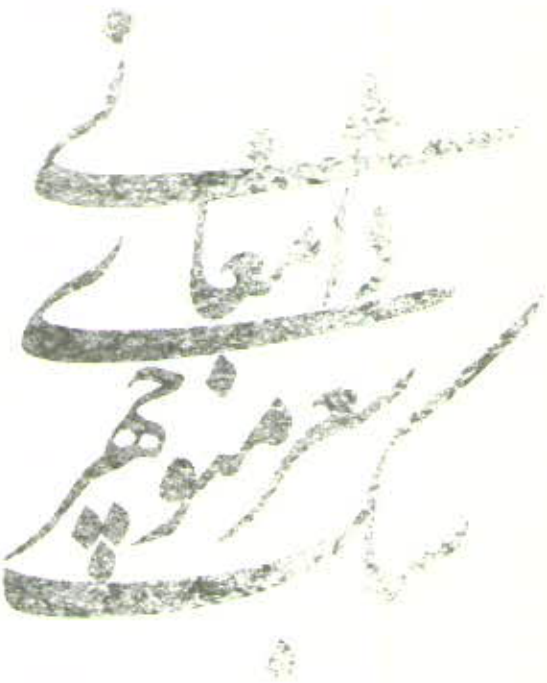
منابع

۱. دبیر سیاقی، سید محمد؛ **تصحیح شاهنامه‌ی فردوسی** (داستان‌های نامور نامه‌ی باستان)، ج۱، چ۱، نشر قطره، بهار ۱۳۷۷.
۲. دهخدا، علی‌اکبر؛ **لغت‌نامه**، ج۲ (از دوره‌ی جدید)، انتشارات روزنه، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
۳. سنگری، محمدرضا، و...؛ **زبان و ادبیات فارسی**(۱)و(۲) عمومی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، چ۹، چاپخانه‌ی مازیار، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۲.
۴. صالح راهسری، لیما؛ **گزیده‌ی شاهنامه‌ی فردوسی** (ضحاک)، چ۱، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۰.
۵. کزّازی، میرجلال‌الدین؛ ویرایش و گزارش **شاهنامه‌ی فردوسی** (نامه‌ی نامور باستان)، (ج۱)، چ۱، انتشارات سمت پاییز، ۱۳۷۹.
۶. ناتل خانلری، پرویز؛ **تاریخ زبان فارسی** (ج۳)، چ۵، نشر سیمرغ، ۱۳۷۴.
۷. نوشین، عبدالحسین و...؛ **سخنی چند درباره‌ی شاهنامه**، چ۲، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۳.
۸. واژه نامک، انتشارات دنیا، ۱۳۶۳.

دکتر علی گراوند
استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه ایلام

چکیده

نگارنده‌ی این سطور طی تحقیقی دانشگاهی که با پشتیبانی مالی دانشگاه ایلام انجام گرفت، در پی نزدیک شدن به سبک شعری منوچهری دامغانی برآمد و کوتاه وبژگی‌های سبک شعری منوچهری را در سه سطح ادبی، زبانی و فکری بررسی کند و آن‌چه را که شعر منوچهری به لحاظ کاربرد و بسامد تشخیص سبکی ایجاد می‌کند، نشان دهد.



به دنبال این کار، به لحاظ سابقه‌ی چندین ساله‌ی تدریس در آموزش‌وپرورش بران شد که بررسی نماید آیا منوچهری آن‌گونه که باید در کتاب‌های درسی معرفی شده است؛ زیرا منوچهری به جهت جوان بودن و هم‌چنین، سرزندگی و شادابی‌ای که در شعر او وجود دارد، می‌تواند شاعری مورد توجه و علاقه‌ی جوانان، خصوصاً دانش‌آموزان، باشد. با بررسی کتاب‌های درسی دوره‌ی دبیرستان ملاحظه شد که فقط یک شعر از منوچهری (بندهای ۷، ۹ و ۱۲ از مسمط هفتم دیوان منوچهری) در کتاب زبان فارسی دوره‌ی پیش‌دانشگاهی آمده است. علاوه بر آن، در درس تاریخ ادبیات نیز به زندگی و شعر این شاعر ارج‌مند پرداخته شده است. این کتاب ضمن پرداختن به زندگی منوچهری، وی را «شاعر شادمانی و طبیعت» معرفی کرده و نوشته است: «اگر بخواهیم تنها یک نمونه از شاعران سرخوش و جوان‌طبع فارسی را نشان بدهیم که با طبیعت زیسته و بدان دل داده است، او کسی جز احمدبن قوص معروف به منوچهری دامغانی نخواهد بود.» (یاحقی، ۱۳۷۷: ۷۲)

این معرفی در واقع اصلی‌ترین نکته در مورد شعر منوچهری است. شعری هم که به عنوان نمونه‌ی اشعار منوچهری در کتاب زبان فارسی آمده، تا حدودی بیان‌گر این مطلب است. علاوه بر این، در کتاب آرایه‌های ادبی، منوچهری به‌عنوان واضع مسمّط معرفی شده است و گنجاندن یکی از مسمط‌های او در کتاب زبان فارسی نیز می‌تواند در جهت تأیید این موضوع باشد.

در کتاب تاریخ ادبیات نیز در مورد مسمط‌های منوچهری آمده است: «موضوع مسمط‌های منوچهری عموماً وصف و خمریه و ستایش است که در بیش‌تر آن‌ها تشبیهات زیبا و خیال‌انگیزی‌های بدیع به‌کار رفته است.» (همان: ۷۴)

از این معرفی و مضامین سه‌گانه، وصفی بودن شعر منوچهری به خوبی نشان داده شده و اصلاً شعر یاد شده در مبحث توصیف و توصیف‌گری آمده است اما آن‌دو موضوع دیگر اصولاً به جهات مختلف، قابلیت طرح در کتاب‌های درسی را ندارند. تشبیهات زیبا و خیال‌پردازی‌های بدیع نیز در آن دیده می‌شود. علاوه بر این، نگارنده بر آن شد که با بررسی سبک‌شناسانه نشان دهد که شعر یاد شده می‌تواند معرف جنبه‌های مختلف سبک شعری منوچهری باشد و چهره‌ی شعری او را معرفی کند. بنابراین، بر آن شد شعر مورد نظر را بر اساس نتایج به‌دست آمده از تحقیق مذکور به لحاظ سبک‌شناسی در سه سطح ادبی، زبانی و فکری بررسی کند تا مشخص شود که انتخاب این شعر از سر دقّت بوده است یا خیر. هرچند انتخاب اشعار برای کتاب‌های درسی مشکلات خاص خود را دارد که نگارنده نیز کمابیش با آن‌ها آشناست. سه‌بند (۹ بیت) شعری که از منوچهری در دوره‌ی پیش‌دانشگاهی آمده عبارت‌اند از:

کرده گلوبُر ز باد، قمری سنجاب‌پوش
کبک فروریخته، مشک به سوراخ گوش
بلبلکان با نشاط، قمریکان با خروش
در دهن لاله مشک، در دهن نحل نوش
سوسن کافور بوی، گلبن گوهر فروش
زمی ز اردیبهشت گشته بهشت برین

چوک ز شاخ درخت، خویشتن آویخته
زاغ سیه بر دو بال غالیه آمیخته
ابر بهاری ز دور اسب برانگیخته
وز بن اسب سیاه لؤلؤ تر ریخته
در دهن لاله باد، ریخته و بیخته
بیخته مشک سیاه، ریخته دُرّ ثمین

گویی بط سپید، جامه به صابون زده‌ست
کبک دری سافی باغ در قدح خون زده‌ست
بر گل نرعمدلست گنج قریدون زده‌ست
لشکر حسن در بهار خیمه به هامون زده‌ست
لاله‌سوی جویبار، خرگه بیرون زده‌ست
خیمه‌ی ان سبرگون، خرگه او آنسین

الف) سطح فکری

در این سطح به افکار و اندیشه‌های مطرح در اثر ادبی پرداخته می‌شود و اندیشه‌ها و افکاری که تشخیص سبکی ایجاد می‌کنند، معرفی می‌گردند. این شعر، حامل هیچ اندیشه و فکر خاصی نیست بلکه وصفی زیبا از طبیعت و گل‌ها و گیاهان و پرندگان و سایر اجزا

و عناصر طبیعت است. با کمی دقت در اشعار منوچهری، چنین دریافت می‌شود که اندیشه‌ی مرکزی و «عنصر غالب» نظام فکری او شادمانی و طرب و خوش‌گذرانی است؛ به گونه‌ای که این عنصر سایر عناصر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به قول فرمالیست‌های روسی «عنصر مسلط» نظام فکری اوشادمانی و طرب است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۲۹). در این چند بیت نیز همین روحیه‌ی شادی و طرب و سرزندگی دیده می‌شود و همه‌ی اجزا و عناصر این شعر، از وزن گرفته تا ردیف و قافیه و واژگان و واج‌ها، این شادمانی را القا می‌کنند (در مباحث بعدی به این مسائل پرداخته می‌شود). همه‌ی تصاویر و اجزای این شعر در خدمت خلق زیبایی هستند و بر آن‌اند که باعث التذاذ خواننده از رهگذر همین زیبایی باشند. در ورای این موضوع هیچ هدف دیگری وجود ندارد و اصولاً یکی از ویژگی‌های شعر منوچهری این است که در ورای تصاویر آن، امور وجدانی و عقلانی چندانی نهفته نیست. به قول محمدرضا شفیعی کدکنی، «ضعف زمینه‌ی وجدانی را، که از خصایص شعر این دوره است، در تصاویر او [منوچهری] به خوبی احساس می‌کنیم و می‌بینیم که او در آن‌سوی مجموعه‌ی تصاویر طبیعت، هیچ حالت یا معنایی و چیزی جز همان دید حسی و مادی نمی‌بیند و این خصوصیت که در شعر این دوره امری آشکار است، در شعر او به‌طور آشکارتر دیده می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۰۹). در واقع، این مصداق واقعی هنر، برای هنر یا طبیعت برای طبیعت است. طبیعت در شعر منوچهری جایگاهی خاص دارد؛ چنان‌که او را بهترین نماینده‌ی طبیعت و تصاویر حسی(همان: ۴۹۸) و بزرگ‌ترین شاعر طبیعت‌گرای تاریخ شعر فارسی، که دیوانش فهرست تصاویر طبیعت است، می‌دانند (همان: ۵۲۵) و تازه‌ترین و متنوع‌ترین تصاویر طبیعت را باید در دیوان او یافت.(همان: ۵۰۵) همه‌ی اجزا و عناصر طبیعت، مورد نظر منوچهری است و خواننده‌ی شعر او، همان‌قدر که از تصویر بهار و گل‌ها دچار التذاذ می‌شود، از تصویر زمستان و سرما و یخبندان نیز لذت می‌برد. دیوان منوچهری مجموعه‌ای است از نام گل‌ها، گیاهان، پرندگان، جانوران، الحان موسیقی و غیره. در این شعر نیز این موضوع به‌خوبی روشن است؛ برای مثال، ۹بار به نام پرندگان (قمری ۲بار، کبک ۲بار، بلبل، عندلیب، چوک، زاغ و بط)، ۴بار به نام حیوانات (سنجاب، نحل، اسب دوبار)، و ۸ بار به نام گل‌ها (لاله ۳بار، سوسن، گلبن، شاخ درخت، گل‌تر، لشکر چین= استعاره از سبزه) اشاره کرده است.

ب) سطح ادبی

در سطح ادبی، «ادبیت» (Literariness) اثر مورد بررسی قرار می‌گیرد و از مسائلی چون قالب، موسیقی و تخیل سخن به‌میان می‌آید که در ادامه به بررسی آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱ـ قالب: در دیوان منوچهری، ۵۳ قصیده، ۲۷ قطعه، ۶رباعی، ۱ دوبیتی، ۱۱ مسمط و ۱۰ تک بیت آمده است (در مجموع ۱۰۸ قطعه شعر). یکی از جنبه‌های مهم شعر منوچهری در تاریخ ادبی ما وضع قالب مسمط است که در این‌جا انتخاب مسمطی از منوچهری، در واقع تأکیدی است بر آن‌چه در کتاب‌های دیگر آمده است و منوچهری را به عنوان واضع مسمط معرفی کرده‌اند.

۲ـ موسیقی: موسیقی دارای جلوه‌های گوناگونی است؛ شفیعی کدکنی انواع موسیقی را موسیقی کناری، موسیقی بیرونی، موسیقی درونی و موسیقی معنوی می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۱ تا ۳۹۳).

ـ موسیقی کناری: منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر مؤثرند امّا حضور آن‌ها در سراسر بیت ضروری نیست و شامل ردیف و قافیه و دیگر انواع تکرار و ترجیع در بیت می‌شود. در این سه بند از شعر منوچهری فقط یک بند دارای ردیف است؛ آن‌هم بند آخر که ردیف آن فعل اسنادیِ «است» می‌باشد که بسیار ساده است و بیان‌گر نحوه و میزان استفاده‌ی منوچهری از ردیف است.

در این شعر نیز طرح هجایی قافیه در پایان بندهای مسمط VC (۳واجی) و بند اول نیز VC (۳واجی)، VCCV (۵واجی) و در بند سوم V C V (۳واجی) است؛ بنابراین سه‌مورد از قافیه‌ها دارای سه حرف مشترک و یک مورد، دارای پنج واج مشترک است. چنان‌که در جدول زیر، که از نتایج تحقیقات بنده به‌دست آمده است، ملاحظه می‌شود که بیش‌تر بسامد قافیه‌ها از نظر تعداد واج‌ها نیز همین دو قافیه‌اند و این نیز به خوبی بیان‌گر نحوه و میزان استفاده‌ی منوچهری از موسیقی حاصل از قافیه است.

«گلبن»، در مصراع اول بند سوم در کلمه‌ی «گویی» و در مصراع پنجم بند سوم در کلمه‌ی «حرگه» هم‌چنین در آغاز مصراع ششم بند اول از اختیار وزنی قلب استفاده کرده و مفتعلن (ـ ∪ ∪ ـ) را به‌صورت مفاعلن (∪ ـ ∪ ـ) آورده است. در مصراع پنجم بند سوم نیز از کمّیّت مصوت بلند «و» کاسته و «سوی» (Suye) را به‌صوت «سُی» (Soye) تلفظ کرده است. البته این موارد در شعر هر شاعری وجود دارد اما این میزان استفاده از اختیارات زبانی و وزنی قابل توجّه است و تشخص سبکی ایجاد می‌کند.

ردیف	تعداد واج‌های مشترک در قافیه	تعداد قصیده	مسمط (بند)	رباعی	تعداد ابیات
۱	۲	۱۷	۲۲	۰	۵۹۵
۲	۳	۲۸	۹۲	۶	۹۸۲
۳	۴	۱۶	۳۷	۰	۴۵۹
۴	۵	۱۷	۴۵	۱	۵۳۷
۵	۶	-۱	۳۳	۰	۱۰۳
۶	۷	۰	۸	۰	۲۷
۷	۸	۰	۴	۰	۱۲
۸	۹	۰	۲	۰	۶

ـ موسیقی بیرونی: منظور از موسیقی بیرونی، وزن در مفهوم عروضی آن است. شعر یاد شده در بحر منسرح متمن مطوی محذوف (مفتعلن فاعلن ۲بار) سروده شده است که وزنی دوری است و هر مصراع آن قابل تقسیم به دو نیم مصراع یا لخت است. شاعر می‌تواند یک یا چند صامت اضافه بر وزن بیاورد یا به اصطلاح، به جای هجای بلند، از هجای کشیده استفاده کند. علاوه بر این، می‌تواند در میانه‌ی ابیات قافیه‌ی میانی بیاورد. در این شعر نیز منوچهری در همه‌ی مصراع‌های شعر، به‌جز مصراع دوم بند اول و مصراع آخر بند آخر، در میانه‌ی ابیات و پایان لخت‌های هر مصراع یک صامت اضافه بر وزن آورده امّا از قافیه‌ی میانی استفاده نکرده است؛ زیرا امکان استفاده از قافیه‌ی درونی در قالب مسمط اندک است.

وزن دوری از موسیقیایی‌ترین اوزان است و به‌قول شفیعی کدکنی، وزن خیزابی است که بسیار شاد و رقصان می‌باشد. انتخاب این وزن، موسیقی شعر را گسترش داده است و باعث طرب‌ناکی و شادی آن شده و آن را در خدمت هسته‌ی مرکزی نظام فکری منوچهری ـیعنی شادمانی و طرب‌ـ قرار داده است.

نکته‌ای که در مورد وزن این ابیات وجود دارد، این است که منوچهری چندین‌بار از اختیارات وزنی استفاده کرده که بسامد آن‌ها به لحاظ سبک‌شناسی حائز اهمیت است. او در مجموع، در این ۹ بیت ۴بار از تسکین استفاده کرده است؛ یعنی، به‌جای دو هجای کوتاه رکن مفتعلن (ـ ∪ ∪ ـ) یک هجای بلند آورده که به‌صورت مفعولن (ـ ـ ـ) در آمده است؛ یعنی، در مصراع پنجم بند اول در هجای دوم کلمات «سوسن» و

ـ موسیقی درونی و معنوی: موسیقی درونی یعنی موسیقی حاصل از تنوع و تکرار صامت‌ها و مصوت‌های زبان و به اصطلاح، موسیقی لفظی یا بدیع لفظی، و در آن از انواع آرایه‌های بدیع لفظی بحث می‌شود. موسیقی معنوی نیز یعنی همه‌ی تقارن‌ها، تشابه‌ها، تضادهای معنوی و ذهنی شعر، چه در سطح مصرع و چه در سطح کلّ واحد شعر؛ بنابراین، همه‌ی آرایه‌های بدیع معنوی، موسیقی معنوی شعر را پدید می‌آورند. در دوره‌های اول شعر فارسی گرایش به آرایه‌های بدیعی بسیار اندک است و به مرور زمان، گرایش به آراستن کلام از رهگذر آرایه‌های بدیعی افزوده می‌شود. صنایع بدیعی این دوره بیش‌تر لفظی، و از قبیل موازنه و اشتقاق وردالصدر علی‌العجز و لف و نشر و انواع سجع و تجنیس‌اند و از صنایع معنوی، بیش‌تر موارد ساده‌ای چون تضاد و مراعات نظیر مورد نظر است (شمیسا، ۱۳۷۵: ۷۰-۶۹).

در زمان منوچهری (قرن پنجم)، گرایش به آرایه‌ها روبه‌فزونی نهاده است و عده‌ای از شاعران، این شیوه را در شاعری پیش گرفته‌اند و منوچهری نیز از این جریان نمی‌تواند برکنار باشد؛ بنابراین، در شعر وی نیز گرایش گونه‌ای به آراستن کلام از رهگذر صنایع بدیعی دیده می‌شود امّا این گرایش در حد تعادل است و چندان زیاد نیست. این گرایش در دیوان منوچهری بیش‌تر در آرایه‌هایی چون لف و نشر، و زیر مجموعه‌ی آن، یعنی تقسیم، دیده می‌شود؛ تا آن‌جا که دو قصیده در این صنعت دارد و سرتاسر دیوانش

نیز مشحون از این آرایه (لف و نشر یا تقسیم) است که تشخص سبکی ایجاد می‌کند. غیر از آن، آرایه‌های دیگری چون سجع، موازنه و ترصیع، انواع جناس، مراعات نظیر و تضاد شاید بیش‌ترین کاربرد را در دیوان او داشته باشند. به هر روی، در این چند بیت آرایه‌های زیر آمده‌اند:

لف و نشر: یکی در بیت سوم بند دوم، و دیگری در ابیات دوم و سوم بند سوم.

مراعات نظیر: در بند اول بین: (قمری، کبک، بلبل، قمری نحل و سنجاب)، (گلو، دهن و گوش)، (مشک و کافور)، (لاله، سوسن، گلبن، اردیبهشت، نحل، نوش و بوی)، در بند دوم بین: (چوک، زاغ و اسب)، (شاخ، درخت، لاله)، (غالیه، لؤلؤ تر، مشک و درّ ثمین)، (بال، سم و دهن) و در بند سوم بین: (بط، کبک دری و عندلیب)، (گل‌تر، هامون، لاله، بهار و جویبار)، (لشکر،خیمه، خرگه، هامون) و (ساق‌پای و خون).

موازنه: در این شعر موازنه‌ها در سطح مصراع‌اند نه بیت و این، به خاطر وزن دوری شعر است که هر مصراع قابل تقسیم به دو نیم مصراع یا لخت است و هر مصراع در واقع حکم یک بیت را دارد. در این ۹ بیت، پنج‌بار در سطح مصراع موازنه رعایت شده است: در مصراع ۳،۴و۵ بند اول، مصراع ۶ بند دوم، و مصراع ۶ بند سوم.

انواع ایهام: در مصراع دوم بند دوم، واژه‌ی بر، که حرف اضافه است، در معنای پهلو و سینه با «بال» ایهام تناسب دارد. در مصراع اول بند دوم، شاخ که شاخه‌ی درخت است، در معنای شاخ حیوانات با بال ایهام تناسب دارد. هم‌چنین است بین دو واژه‌ی «شاخ» و «بر»؛ بط نیز در معنی بط شراب (پیاله شراب) با قدح، ایهام تناسب دارد. واژه‌ی «پُر» در ارتباط با قمری و کبک و گلو واژه‌ی «پَر» را به ذهن متبادر می‌کند (ایهام تبادر).

جناس: جناس ناقص اختلافی بین پوش، گوش و نوش (در محل قافیه یعنی قافیه‌ی بدیعی)، جناس ناقص افزایشی بین اردیبهشت و بهشت، جناس ناقص افزایشی بین ابر و بر در بیت دوم بند دوم، جناس ناقص اختلافی بین بر و تر، جناس ناقص اختلافی بین ریخته و بیخته، جناس ناقص افزایشی بین دری و در، و جناس ناقص اختلافی بین بر و تر.

واج آرایی: در حرف «ش» در بند اول، به‌خصوص بیت دوم آن.

۳ـ تخیل: منظور از تخیل، تصاویر شعری و آرایه‌ها و صنایع بیانی است؛ یعنی، تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه.

ـ تشبیه: دوره‌ی منوچهری دوره‌ی غلبه‌ی تشبیه است و تشبیهات عموماً مرکب، گسترده، و تفصیلی، و محسوس به محسوس‌اند. بسامد تشبیهات مرکب، تفصیلی و حسی نیز در دیوان منوچهری بسیار زیاد است. در این شعر منوچهری، تعداد تشبیهات اندک است؛ فقط در بیت سوم بند اول، سوسن را از جهت بو به کافور، و گلبن را به گوهرفروش، و زمین را به بهشت برین تشبیه کرده که هر سه تشبیهاتی بلیغ (بدون وجه شبه و ادات تشبیه) و تصاویری فشرده‌اند. از این جهت، این شعر نشان‌دهنده‌ی هنر منوچهری در تشبیه‌سازی، به‌ویژه تشبیهات تفصیلی و مرکب است.

ـ استعاره: در عصر منوچهری (نیمه‌ی اول قرن پنجم) گرایش به استعاره چندان زیاد نیست و غلبه با تصاویر تشبیهی است امّا در این شعر منوچهری، بسامد استعاره‌ها به نسبت تشبیه بسیار زیاد است. استعاره دوگونه است: استعاره‌ی مصرّحه، و استعاره‌ی مکنیه که هر دو نوع، در این شعر بسامد بالایی دارند. تعداد ۱۵ استعاره‌ی مصرّحه (سنجاب =پر، مشک = خال سیاه بنا گوش کبک، مشک= سیاهی ته‌گل لاله، گوهر= گل‌ها، غالیه= رنگ سیاه بال زاغ، اسب سیاه= ابر، لؤلؤتر = قطره‌های باران، مشک= سیاهی ته‌گل لاله، درّ ثمین =قطره‌های باران یا شبنم، جامه=پرهای بط، قدح خون = سرخی پای کبک، گنج فریدون = نغمه‌ی بلبل، لشکر چین = سبزه، خیمه = سبزه‌ها و خرگه = گل لاله.) و هم‌چنین، ۱۱ استعاره‌ی کنایی در این شعر آمده است (سنجاب پوشیدن قمری، مشک به سوراخ گوش ریختن کبک، دهن لاله، گوهر فروشی گلبن، غالیه بر دو بال آمیختن زاغ، اسب برانگیختن ابر، دهن لاله، جامه به صابون زدن بط، ساق پا در قدح خون زدن کبک، خیمه به هامون زدن سبزه و خرگه بیرون زدن لاله). این تعداد استعاره (۲۶ مورد در ۹ بیت) بسامد بالایی است. شفیعی کدکنی در این مورد آورده است: «در صور خیال او [منوچهری] با نمونه‌های وسیعی از تشخیص روبه‌رو می‌شوید و او از این رهگذر، بسیاری از وصف‌های خود را سرشار از زندگی و حرکت کرده» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۲۲).

ـ مجاز: در این شعر، تعداد مجازها اندک است؛ یکی در مصراع ۶بند اول اردیبهشت به مجاز جزء و کل یعنی بهار، دیگر دوبال زاغ سیه مجاز به علاقه‌ی جزء و کل، یعنی تمام بدن زاغ، یا مجاز به علاقه‌ی کل و جزء، یعنی پرهای بال آن.

ـ کنایه: در این شعر، ۸ کنایه هم وجود دارد (گلو پر از باد کردن کنایه از آواز خواندن، جامه به صابون زدن کنایه از شستن، خیمه به هامون زدن کنایه از آشکار شدن و روییدن، خرگه بیرون زدن کنایه از آشکار شدن و روییدن، گنج فریدون زدن کنایه از نغمه‌سرایی، ساق‌پا در قدح خون زدن کنایه از سرخ شدن و سرخ بودن پا، اسب برانگیختن کنایه از حرکت کردن و آمدن، غالیه بر دو بال آمیختن کنایه از سیاه کردن یا سیاه‌بودن بال‌هاست).

یکی از نکاتی که در حوزه‌ی تخیل و تصاویر منوچهری قابل ذکر است، صبغه‌ی اشرافی آن‌هاست. تصاویر منوچهری به واسطه‌ی ارتباط او با دربار، رنگ اشرافی کاملاً

از ویژگی‌های سبک شعری منوچهری، عربی مآبی وی است که جلوه‌های گوناگونی دارد: از جمله تفاخر به‌حفظ شعر شعرای عرب، تضمین اشعار آن‌ها، و نام بردن از شعرای عرب، که در حوزه‌ی زبانی این مسئله به‌صورت استفاده‌ی گسترده از لغات عربی نمود پیدا می‌کند

مشهودی دارند؛ برای مثال، در همین چند بیت او ۵ بار به مواد خوش‌بو مثل مشک (۳بار)، کافور و عالیه اشاره کرده است و گل‌ها از نظر او چون گوهر، قطره‌های باران چون لؤلؤتر و درّ ثمین هستند. بط جامه به صابون می‌زند که این خود نشان دهنده‌ی صبغه‌ی اشرافی تصاویر منوچهری است. دیگر، صبغه‌ی نظامی تصاویر اوست که آن نیز به علت ارتباط با دربار و درگیر بودن با مسائل سیاسی است؛ به همین‌خاطر، سبزه‌ها در نظر او چون لشکر چین خیمه به هامون می‌زنند، لاله، حرگه و چادر شاهی خود را کنار جویبار برپا می‌کند و ابر بهاری اسب بر می‌انگیزد.

نکته‌ی دیگر، موسیقی دانی منوچهری است. دیوان منوچهری سرشار از نام سازها و اواهای موسیقی است و اصولاً منوچهری طبیعت را همراه با می و رامش، و ساقی و مطرب می‌خواهد؛ به همین دلیل، در شعر او قمری چون نوازنده‌ی سرنا گلو بر از باد کرده است و عندلیب بر گل تر نوای «گنج فریدون» را می‌نوازد.

طبیعت در شعر منوچهری جایگاهی خاص دارد؛ چنان‌که او را بهترین نماینده‌ی طبیعت و تصاویر حسی، و بزرگ‌ترین شاعر طبیعت‌گرای تاریخ شعر فارسی، که دیوانش فهرست تصاویر طبیعت است، می‌دانند

پ) سطح زبانی

در این سطح، مسائل مختلف مربوط به زبان بررسی می‌شود. بررسی سطح زبانی بسیار گسترده است؛ به همین‌دلیل، آن را در سه زیر مجموعه‌ی آوایی، لغوی (صرف) و نحوی بررسی می‌کنند.

۱ـ سطح آوایی: سطح آوایی این اشعار هیچ مشخصه‌ای ندارد و از لحاظ آوایی می‌توان آن‌ها را با شکل رایج زبان امروزی مقایسه کرد؛ جز این‌که در مصراع پنجم بند اول به جای «بو» و «با» واژه‌های «بوی» و «پای» آورده است که این مختصه بیشتر در سبک قدیم رایج بوده با این‌که زده است (zadeaST) را به‌صورت زده‌ست (Zadast) تلفظ کرده است.

۲ـ سطح لغوی: مسائل قابل طرح در سطح لغوی این شعر به شرح زیرند:

ـ ویژگی‌های زبان کهن، به‌خصوص در سبک خراسانی، استعمال **واژه‌های پهلوی** است (شمیسا، ۱۳۸۴، ۲۸۲). در این ابیات هیچ واژه‌ی پهلوی یا نزدیک به پهلوی چون ابا، ابر، ابی، همی، اندر، اندرون، ایدر و ایدون دیده نمی‌شود (در حالی‌که ۵بار واژه‌ی **در** آمده و هیچ **اندر** نیامده است). این امر، از آشکار شدن کهنگی زبان منوچهری جلوگیری می‌کند. فقط واژه‌ی زمین به‌صورت زمی آمده است که می‌تواند اشاره‌ای به کهنگی زبان شعر باشد.

ـ از ویژگی‌های سبک شعر منوچهری، **عربی‌مآبی** وی است که جلوه‌های گوناگونی دارد؛ از جمله تفاخر به‌حفظ شعر شعرای عرب، تضمین اشعار آن‌ها، و نام بردن از شعرای عرب، که در حوزه‌ی زبانی این مسئله به‌صورت استفاده‌ی گسترده از لغات عربی نمود پیدا می‌کند؛ چنان‌که منوچهری را در مقایسه با هم عصرانش متمایز می‌سازد. البته در مقایسه با شاعران دوره‌های بعد، این مسئله نمود چندانی ندارد. در این ابیات منوچهری، صرف نظر از حروف و روابط، حدود ۱۰۰ واژه آمده است. از مجموع این ۱۰۰ واژه، حدود ۱۱ واژه عربی است؛ واژه‌هایی چون نشاط، نخل، عالیه، لؤلؤ، دُر، ثمین، بط، صابون، قدح، عندلیب و خیمه که همگی واژه‌هایی رایج و مستعمل در زبان فارسی هستند؛ بنابراین، شعر از این جهت بیان‌گر سبک و گرایش منوچهری نیست.

ـ **آوردن کاف تصغیر یا تحبیب بر سر اسامی؛** کاربرد این نوع کاف، چنان‌که سیروس شمیسا اشاره کرده، در دیوان منوچهری بسیار چشم‌گیر است (همان، ۲۸۸). در این‌جا هم دو نمونه‌ی بلبلکان و قمریکان، بیان‌گر این ویژگی زبان منوچهری است.

ـ از جمله ویژگی‌های زبان کهن، **کاربرد حروف اضافه** است در معانی مختلف(همان: ۲۹) که در این شعر نیز نمونه‌هایی از آن دیده می‌شود: «به» به معنای «در» آمده است (مشک به سوراخ گوش و خیمه به هامون زده)، و «ز» سببیت را می‌رساند (زمی را دیدبهشت).

ـ در حوزه‌ی واژگانی نکته‌ی قابل ذکر دیگر، **استفاده از صورت مخفف کلمات** است؛ مثل سیه، خرگه (۲بار)، و دهن (سه‌بار) که بیان‌گر کهنگی زبان شعرند.

۳ـ سطح نحوی: مسائل مطرح در حوزه‌ی نحو و جمله‌بندی این شعر به شرح زیر است.

ـ از جمله ویژگی‌های سبک کهن، **تلفظ واو عطف در آغاز مصراع به‌صورت «o» (ضمه)** است. سیروس شمیسا می‌نویسد: «Va» تلفظ عربی است. تلفظ فارسی «o» است (در پهلوی ud بود که در موقع اتصال u تلفظ می‌شد) به احتمال زیاد، قدما (تا قرن ۵و۶) همه‌جا این تلفظ را رعایت می‌کرده‌اند و بنابراین، آن‌جا که در آغاز شعر «و» آمده است، احتیاطاً باید «o» خوانده شود» (همان: ۲۶۱). در این شعر هم در آغاز مصراع سوم بند دوم، واو عطف آمده است که باید آن را «o» تلفظ کرد تا سبک منوچهری حفظ شود.

ـ از جمله ویژگی‌های زبانی سبک قدیم، **کاربرد انواع «ی»** (شک و تردید، شرط، تعبیر خواب، ترادف صفات، تمنی و ترجّی، استمراری و غیره) است که در این ابیات هیچ موردی از آن‌ها نیامده است.

ـ **در حوزه‌ی ضمایر، در این ابیات دو نکته وجود دارد:** یکی این‌که در مصراع آخر شعر، ضمیر «او» را، که برای اشاره به انسان به‌کار می‌رود، برای اشاره به لاله، که غیر انسان است، به کار برده است و این از ویژگی‌های زبانی سبک کهن است (همان: ۳۱۴). دیگر این‌که از آوردن ضمایر متصل ملکی خودداری کرده و آن‌ها را حذف نموده است؛ مثلاً در موارد زیر از آوردن ضمیر صرف نظر شده است: کبک مشک به سوراخ

گوشش قرو ریخته، زاغ سیه بر دو بالش غالیه آمیخته، ابر بهاری اسبش را برانگیخته، از سم اسب سیاهش لؤلؤ ریخته، بط سپید جامه‌اش را به صابون زده، کبک دری ساق پایش را در قدح خون زده، لشکر چین خیمه‌اش را به هامون زده و لاله‌سوی جویبار خرگه‌اش را بیرون زده است.

ـ یکی از ویژگی‌های سبک قدیم، **نحوه‌ی کاربرد «را»** است. در حوزه‌ی کاربرد «را» نکاتی چند در کتاب‌های سبک‌شناسی آمده است و برای آن انواعی ذکر کرده‌اند؛ مثلاً «را» به معنای حروف اضافه‌ی در، از، به، برای و غیره، «را»ی زاید، «را» برای تأکید از بهر، «را» نشانه‌ی فک اضافه و غیره (همان: ۲ـ۳۲۰). در این ابیات اصلاً «را» نیامده است و نکته‌ی قابل ذکر در حوزه‌ی کاربرد «را» در این متن این است که در همه‌ی موارد، «را» نشانه‌ی مفعول حذف شده است. یکی از ویژگی‌های سبک کهن، به‌ویژه در دوره‌های متأخرتر، صرفه‌جویی در به‌کاربردن «را» و حذف آن است که این مسئله در این ابیات به‌خوبی دیده می‌شود. در ۱۲ موضع شعر، «را» نشانه‌ی مفعول حذف شده است (گلو را پر از باد کرده، مشک را به سوراخ گوش ریخته، چوک خویشتن را آویخته، زاغ غالیه را آمیخته، ابر اسب را برانگیخته، باد مشک سیاه را بیخته، و درّ ثمین را ریخته، بط جامه را به صابون زده، کبک ساق پای را در قدح زده، عندلیب گنج فریدون را زده، لشکر چین خیمه را به هامون زده و لاله، خرگه را بیرون زده است).

ـ از دیگر خصوصیات زبان کهن فارسی، **کثرت افعال پیشوندی** است. در سیر تکاملی زبان فارسی، افعال از سادگی شروع می‌کنند و با عبور از افعال پیشوندی به سوی غلبه‌ی فعل مرکب و عبارت‌های فعلی می‌روند. در عصر منوچهری، غلبه با افعال پیشوندی است و این نشانه‌ی کهنگی زبان است. در این شعر نیز افعال پیشوندی «فروریختن» و «برانگیختن» وجود دارد.

ـ از دیگر ویژگی‌های زبانی این متن، **ایجاز و کوتاهی جمله‌هاست**. این ۹ بیت در مجموع از ۲۴ جمله تشکیل شده است؛ یعنی، هر مصراع حدود ۱/۳۵ جمله.

ـ ویژگی دیگر متن در حوزه‌ی نحو و جمله‌بندی، **حذف افعال و روابط به عهد ذهنی** است؛ به‌ویژه در مورد افعال اسنادی ام، ای، است، ایم، اید و اند در موارد زیر: گلو پر از باد کرده است، مشک به سوراخ گوش ریخته است، بلبلکان با نشاط‌اند، قمریکان با خروش‌اند، در دهن لاله مشک است، در دهن نحل نوش است، سوسن کافوربوی است، گلبن گوهرفروش است، زمین بهشت برین گشته است، چوک خویشتن آویخته است، زاغ بر دو بال غالیه آمیخته است، ابر اسب برانگیخته است، از سم اسب لؤلؤ ریخته‌ست، در دهن لاله ریخته‌ست و بیخته‌ست، مشک بیخته‌ست، دُرّ ریخته‌ست، خیمه‌ی آن سبزگون است، خرگه او آتشین است. همان طور که ملاحظه می‌شود، در ۱۹ مورد افعال ربطی را حذف کرده و فقط در پنج مصراع اول بند سوم، آن‌ها را به ضرورت وزن و ردیف آورده است.

از آن‌چه گذشت، روشن می‌شود که زبان این ابیات آن‌گونه که باید بیان‌گر زبان منوچهری نیست و، نشانه‌های کهنگی زبان و گرایش منوچهری به عربی در آن‌ها دیده نمی‌شود؛ زبان آن متعلق به دوره‌های بعد به‌نظر می‌رسد و، به اصطلاح، بسیار امروزی است. هرچند در مواردی می‌توان نشانه‌هایی از کهنگی در آن یافت امّا این موارد بسیار کم‌اند و در واقع، زبان نوشته بسیار به نُرم امروزی نزدیک شده است.

نتیجه

از آن‌چه گفته شد، روشن می‌شود که شعر یاد شده، سبک منوچهری را از جهت فکری به خوبی بیان می‌کند. در سطح ادبی از لحاظ نوع ادبی، قالب و موسیقی نیز بیان‌گر سبک منوچهری است اما از جهت تخیل و تصویرسازی، به‌ویژه در حوزه‌ی تشبیه که هنر اصلی منوچهری است، نمونه‌ی خوبی نیست و از جهت زبانی نیز کهنگی زبان و عربی‌مآبی منوچهری را به روشنی منعکس نمی‌کند.

یکی از نکاتی که در حوزه‌ی تخیل و تصاویر منوچهری قابل ذکر است، صبغه‌ی اشرافی آن‌هاست. تصاویر منوچهری به واسطه‌ی ارتباط او با دربار، رنگ اشرافی کاملاً مشهودی دارند

پی‌نوشت

۱. البته آن‌چه در این‌جا آمده با آن‌چه در نسخه‌ی دیوان منوچهری در اختیار نگارنده است، اندکی تفاوت دارد. آن‌چه در این‌جا مطرح می‌شود، براساس متن کتاب درسی است.

۲. تقسیم، لف و نشری است که در آن تکلیف فقرات لف و نشر مشخص شده است و معلوم می‌شودکه کدام به لف و کدام به نشر برمی‌گردد.

منابع

۱. اسکولز، رابرت؛ **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، مترجم فرزانه طاهری، تهران انتشارات آگاه، ۱۳۷۹.

۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **صور خیال در شعر فارسی**،تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۶.

۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **موسیقی شعر**، تهران، آگاه، ۱۳۷۰.

۴. شمیسا، سیروس؛ **سبک‌شناسی شعر**، چاپ دوم، تهران، فردوس، ۱۳۷۵.

۵. شمیسا، سیروس؛ **کلیات سبک‌شناسی**، تهران، نشر میترا، ۱۳۸۴.

۶. گراوند، علی؛ **بررسی سبک شعری منوچهری دامغانی**، دانشگاه ایلام، ۱۳۸۷.

۷. یاحقی، محمدجعفر؛ **تاریخ ادبیات ایران**، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران، ۱۳۷۷.

چکیده

با توجه به چند حکایتی که از کشف‌المحجوب در کتاب پیش‌دانشگاهی آمده است، به معرفی این کتاب و نقش و ارزش آن به عنوان مهم‌ترین و کهن‌ترین اثر نثر عرفانی به زبان فارسی در قرن پنجم و سیر تصوف تا آن زمان پرداخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها:

کشف‌المحجوب، هجویری، تصوف، صوفی، کهن‌ترین نثر عرفانی.

زهرا شعاعی

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

مقدمه

در طول تاریخ، کتاب‌های زیادی در مورد عرفان و تصوف نگاشته شده که هر کدام در خور اهمیت است اما **کشف‌المحجوب** از نخستین آثاری است که در تصوف اسلامی به زبان فارسی پدید آمده و تنها **شرح تعرف** از **مستملی بخاری** بر آن مقدم است. گرچه زمینه‌ی سخن در هر دو مشترک است اما هیچ نوع پیوند آشکاری میان آن‌ها نیست. مؤلفان صوفیه مانند عطار، خواجه پارسا و جامی در آثار خود از کشف‌المحجوب مطالب فراوانی نقل کرده‌اند که نشان‌دهنده‌ی ارزش والای آن است.

نام نویسنده

کشف‌المحجوب اثر **جلابی هجویری** است که برخی مآخذ، نام کامل او را ابوالحسن علی‌بن عثمان‌بن ابی‌علی الجلابی الهجویری الغزنوی نوشته‌اند و بعضی به اختصار به ذکر «جلابی» یا «غزنوی» کفایت کرده‌اند و دسته‌ای دیگر وی را «پیر هجویر» یا «سید هجویر» خوانده‌اند.

تاریخ ولادتش مشخص نیست ولی از منابع موجود برمی‌آید که وی معاصر ابوسعید بوده و احتمالاً در اواخر قرن چهارم هـ.ق در شهر غزنه چشم به جهان گشوده است و تاریخ وفاتش را (۴۶۵ هـ.ق) می‌دانند. او در شریعت از مذهب امام ابوحنیفه، و در طریقت از مسلک جنید پیروی می‌کرده و صحو را بر سکر[1] ترجیح می‌داده است (هجویری (مقدمه)، ۱۳۷۶: ۵-۴).

نام کتاب

مؤلف در مقدمه‌ی کتاب می‌گوید: «... کتاب را کشف‌المحجوب نام کردم تا ناطق باشد بر آن که اندر کتاب است و چون این کتاب در بیان راه حق باشد و شرح کلمات تحقیق و کشف حجب بشریت، جز این نام او را سزاوار نباشد.» (همان: ص ۶).

سبب تألیف کتاب

ابوسعید هجویری، یکی از دوستان مؤلف، از وی خواسته است تا به پرسش‌هایش در مورد «تحقیق طریقت تصوف و کیفیت مقامات ایشان و رموز و اشارات و کیفیت اظهار آن بر دل‌ها و...» پاسخ دهد و او در پاسخ به این پرسش‌ها به تألیف کتاب همت گماشته است (همان: ۱۰).

هدف از تألیف کتاب

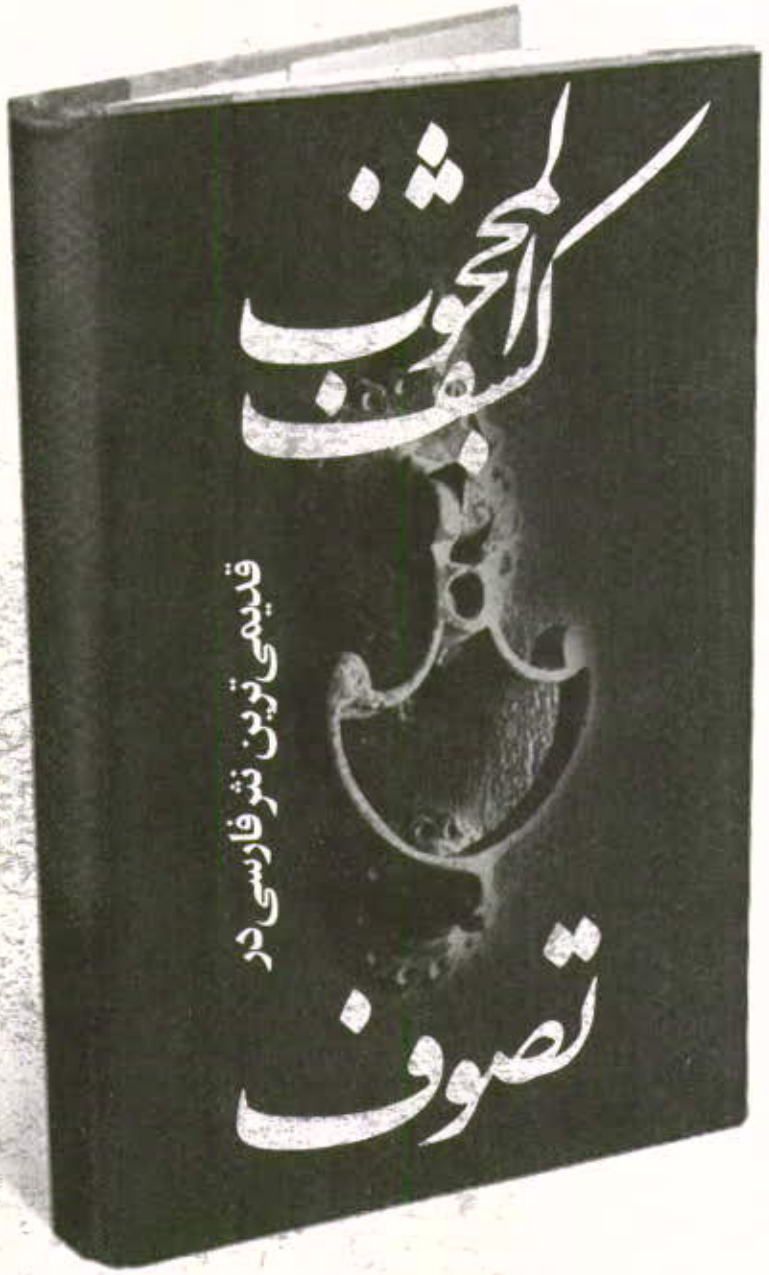
مؤلف در ادامه بیان می‌کند: «این کتاب را بر آن ساختم که صقال دل‌ها باشد، برای کسانی که در حجاب غین[2] گرفتار باشند و مایه‌ی نور حق در دلشان موجود باشد تا به برکت این کتاب، آن حجاب برخیزد و به حقیقت معنی راه یابند.» (همان: ۸)

موضوع کتاب

کتاب از طریقت، اصول تصوف و بیان کیفیت عشق به پروردگار سخن گفته و به شرح بسیاری از اصول تصوف و آداب صوفیان، خرقه و خرقه‌پوشی، ملامت و ملامتیان، کشف حقایق بعضی از احکام و آداب دینی و آیین‌های صوفیان پرداخته است. در معرفی بعضی از بزرگان اهل معرفت، به خصوص معاصران مؤلف، تازه‌هایی در آن هست که برای جوینده‌ی عرفان و تصوف اسلامی از منابع دست اول به شمار می‌آید (هجویری (مقدمه)، ۱۳۸۶: ۱).

ارزش کتاب

پیش از هجویری، عالمان صوفیه کتاب‌های بسیاری نوشته بودند. بعضی از این کتاب‌ها که امروزه موجودند و از منابع اولیه‌ی تصوف به شمار می‌روند، به زبان عربی نگاشته شده‌اند؛ مانند اللمع[3]، رساله‌ی قشیریه[4]، طبقات الصوفیه[5]، التعرف[6] که این کتاب از آن‌ها بهره برده است.



کشف‌المحجوب پس از «شرح تعرف» نخستین کتابی بود که به زبان فارسی در تصوف نگاشته می‌شد.

اهمیت کار هجویری در این است که این کتاب با عرضه‌ی اصطلاحات تازه‌ای از تصوف خراسان و تاریخ صوفیه و برخورداری از رنگ و چاشنی دیگری از ذوق و فکر مؤلف، باب تازه‌ای را به روی خواننده می‌گشاید. هرچند در ذکر احوال مشایخ، به منابع قبل از خود چشم داشته است (هجویری (مقدمه)، ۱۳۷۶: ۲۵).

سبک کتاب

این کتاب از حیث سبک، بالاتر و اصیل‌تر و به دوره‌ی اول نزدیک‌تر است تا سایر کتب صوفیه، و می‌توان آن را یکی از کتب طراز اول شمرد. هر چند کتاب در قرن پنجم تألیف شده و بیش از کتب قدیم دست‌خوش زبان تازی و لغت‌های آن زمان است اما باز نمونه‌ی سبک قدیم را از دست نداده است و روی هم رفته سبک کهنه‌ای دارد. افعال و لغات کهنه و غریب و استعمالات دوره‌ی اول به‌تمامی در این کتاب دیده می‌شود و از این گذشته، اصطلاحات خاصی دارد که بیش‌تر آن‌ها بعد از این کتاب در کتب تصوف به کار رفته‌اند (بهار، ۱۳۷۰، ج ۲: ص ۱۸۷).

در کتاب پس از مقدمه‌ای در شرح هر یک از عناصر بحث به زبان اهل شریعت آن را بر وفق ذوق و مشرب اهل سیر و سلوک تأویل می‌کند و همه و همه با نتیجه‌ی تأملات هجویری درمی‌آمیزد و از ذوق و احوال او رنگ می‌گیرد (هجویری (مقدمه)، ۱۳۷۶: ۳۸).

گوناگونی نثر کتاب

نثر کتاب آشکارا گونه‌های متفاوتی دارد:

۱. در بخش‌هایی که برای ایضاح موضوع، حکایات بزرگان یا خاطره‌ای از مؤلف گزارش می‌شود و قسمت عمده‌ی کتاب را شامل است، نثر کتاب از برترین نمونه‌های نثر قرن چهارم و پنجم است که در زبان اهل ادب به نثر مرسل شهرت یافته است.

۲. در معرفی هر یک از مشایخ، مطلب با عبارت‌های مسجع و اغلب متناسب با مقام وی آغاز می‌شود و هم‌چنین هر جا بنای سخن در دریافت ذوقی مؤلف و تأویل و توضیح قولی است، عبارت‌های موزون و مسجع می‌آید.

کشف‌المحجوب کتابی انتقادی و تحلیلی است که موضوعات عرفانی را بررسی و نقد می‌کند و پس از آوردن اقوال مشایخ، در آخر، نظر خود را با آوردن این عبارت «من که علی‌بن‌عثمان الجلابی‌ام...» بیان می‌دارد

۳. آن‌جا که موضوع، طرح و نقد اقوال و آرای مختلف و رد و اثبات بعضی است، به ناگزیر نظام سخن به شیوه‌ی اهل منطق بر ترتیب مقدمات و طی مراتب استدلال و تحصیل نتایج قرار می‌گیرد و نثر، نثری خشک و علمی است (همان: ۴۲).

کشف‌المحجوب کتابی انتقادی و تحلیلی است که موضوعات عرفانی را بررسی و نقد می‌کند و پس از آوردن اقوال مشایخ، در آخر، نظر خود را با آوردن این عبارت «من که علی‌بن‌عثمان الجلابی‌ام...» بیان می‌دارد.

می‌توان گفت که هجویری با تألیف کتاب کشف المحجوب به زبان فارسی، ایرانیان طالب معرفت را از مراجعه به آثار غیرفارسی بی‌نیاز ساخت و رموز و اشارات عارفانه را، که در معارف اسلامی اغلب به زبان عربی بوده است، با زبان شیرین هم‌وطنان خود در هم آمیخت.

این کتاب از حیث سبک، بالاتر و اصیل‌تر و به دوره‌ی اول نزدیک‌تر است تا سایر کتب صوفیه، و می‌توان آن را یکی از کتب طراز اول شمرد

کشف‌المحجوب پس از «شرح تعرف» نخستین کتابی بود که به زبان فارسی در تصوف نگاشته می‌شد

پی‌نوشت

۱. صحو: بازگشت قوت تمیز و رجوع احکام جمع و تفرقه به محل استقرار خود (مصباح‌الهدایه: ۱۳۶).

۲. سکر: رفع تمیز میان احکام ظاهر و باطن به سبب ربوده شدن نور عقل در اشعه‌ی نور ذات (همان: ۱۳۶).

۳. حجاب غین: حجاب صفتی. صفت بنده حجاب حق باشد که ناشی از غفلت است که از طریق استغفار برمی‌خیزد (کشف‌المحجوب: ۷).

۴. اللمع از ابونصر سراج طوسی، قرن چهارم در مورد تصوف به زبان عربی (سجادی، ۱۳۵۷: ۸۰).

۵. رساله‌ی قشیریه از ابوالقاسم قشیری، قرن پنجم در مورد تصوف به زبان عربی (همان: ۹۳).

۶. طبقات الصوفیه از ابو عبدالرحمان محمدبن حسین‌بن ازدی سلمی نیشابوری، قرن چهارم در مورد تصوف به زبان عربی.

۷. التعرف از ابوبکر محمدبن‌ابراهیم بخاری کلابادی، قرن چهارم در مورد تصوف به زبان عربی (همان: ۸۱).

منابع

۱. هجویری، علی‌بن‌عثمان؛ **کشف‌المحجوب**. مقدمه و تصحیح محمود عابدی، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۸۶.

۲. هجویری، علی‌بن‌عثمان؛ **کشف‌المحجوب**، تصحیح ژوکوفسکی، مقدمه‌ی قاسم انصاری، تهران، انتشارات طهوری، ۱۳۷۶.

۳. کاشانی، عزالدین محمودبن‌علی؛ **مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه**، تصحیح و مقدمه‌ی جلال‌الدین همایی، تهران، هما، ۱۳۶۷.

۴. سجادی، سید ضیاءالدین؛ **مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف**، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۷۵.

۵. بهار، محمدتقی؛ **سبک‌شناسی**، نثر، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۰.

چکیده

نیما یوشیج پس از آزمون و خطای بسیار، با سرودن شعر «ققنوس» در سال ۱۳۱۶ قالب جدید مورد نظرش برای شعر فارسی را ارائه کرد. وی بعد از آن، بارها از جوانان شاعری که به شیوه‌ی او شعر می‌سرودند و در شاعری پیرو او بودند، گلایه کرد که دقایق عروض پیشنهادی وی را درنیافته‌اند (حرف‌های همسایه، نامه‌ی چهارم) و به نام قالب نیمایی (آزاد) درحقیقت، بحر طویل می‌سازند. شکوه‌ی شاعر **افسانه** بیش‌تر ناظر بر عدم رعایت ظرافت‌ها و تکنیک‌های پایان‌بندی مصراع و حفظ استقلال آن بوده است.

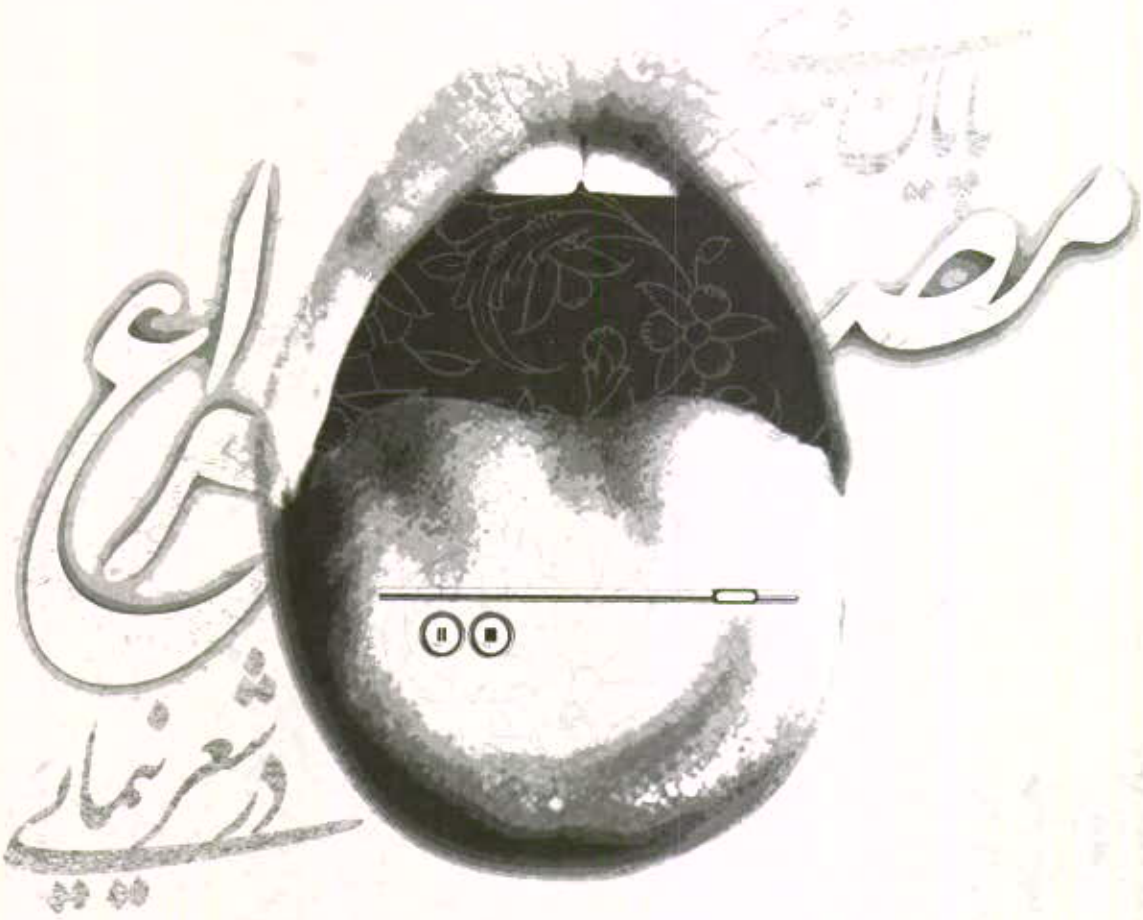
کلید واژه‌ها:

مصراع، کوتاهی و بلندی مصراع، استقلال مصراع، وزن نیمایی (آزاد).

مهدی اخوان ثالث هم به این نکته اشاره کرده است: «متأسفانه اغلب جوانان صاحب طبع- به‌جز یکی دو سه نفر همه- که به پیروی از نیما در این اوزان آزاد شعر سروده‌اند و پنداشته‌اند که همین که اوزان را شکستند و مصراع‌ها را کوتاه و بلند کردند، کار تمام است، جای تأسف و اندوه است [که] جز یکی دو سه تن، همه در مورد اوزان نیمایی دچار اشتباه شده‌اند.» (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۱۱۹)

با توجه به اختصاص یافتن فصلی از فصول کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی دبیرستان و پیش‌دانشگاهی به ادبیات معاصر و شعر نیمایی، نگارنده در این مجال مختصر سعی دارد به بازگویی و بازنویسی آن دقیقه‌ی باریک که وزن شعر نیمایی بر آن استوار است، بپردازد؛ دقیقه‌ای که ضامن صحت و درستی وزن مورد نظر نیماست. اساساً سؤال این است که در شعر نیمایی با مصراع‌های کوتاه و بلندش، معیار و میزان تعیین مرز میان مصراع‌ها چیست.

در نگاه اول چنین به نظر می‌رسد که اصلی‌ترین مشخصه‌ی شعر نیمایی، بلندی و کوتاهی مصراع‌هاست؛ یعنی، همین که شاعر تساوی طولی مصراع‌ها را برهم زند



و مصراع‌هایی نامساوی به‌وجود آورد- البته به شرط موزون بودن- به شعر نیمایی دست یافته است اما کوتاهی و بلندی مصراع‌ها تنها بخشی از واقعیت این نوع شعر است. بخش دیگر و مهم‌تر، نحوه‌ی پایان‌بندی مصراع است. البته این موضوع بیش‌تر در اشعاری قابل بررسی است که وزن متحدالارکان دارند. چون در اشعار متناوب یا مختلف‌الارکان، احتمال تبدیل‌شدن به بحر طویل وجود ندارد. در چنین اوزانی شاعر با رعایت یک یا چند نکته از نکات زیر به مصراع‌های شعرش استقلال می‌بخشد تا شکل بحر طویل پیدا نکند:

۱. آوردن شکل مراحف رکنی که شعر با آن شروع شده است؛ مثلاً اگر مصراعی از تکرار «فعلاتن» به وجود آمده باشد، رکن پایانی آن «فعلن» یا «فع»، و اگر مصراع از تکرار «فاعلاتن» به وجود آمده باشد، رکن پایانی آن «فاعلن» یا «فع» خواهد بود: «یک نفر در اب دارد می‌سپارد جان/ یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند.» (نیما یوشیج، ۱۳۷۰: ۳۰۱)

۲. آوردن یک یا چند صامت اضافی در مصراع‌هایی که به رکن سالم ختم می‌شوند؛ یعنی، اگر مصراعی از ۶ بار تکرار «فاعلاتن» به‌وجود آمده، هجای پایانی فاعلاتن آخر، کشیده است: «این سزای آن‌که در تیره شبی، جادوگری را تیره گردانید فانوس.» (همان: ۲۵۰)

«گفت: اما آن که از بهر کسان اندر تکاپوست.» (همان: ۲۶۶)

در مصراع‌های بالا که رکن پایانی‌شان «فاعلاتن» است، به‌ترتیب صامت «س» و صامت‌های «ست» زاید بر وزن‌اند.

۳. آوردن قافیه یا قافیه و ردیف در پایان مصراع:

- چشم بودم بر رحیل صبح روشن/ با نوای این سحر خوان، شادمان من نیز می‌خواندم به گلشن/ در نهانی جای این وادی/ بر پریدن‌های رنگ این ستاره/ بود هر وقتم نظاره/ کاروان فکرهای دور دور این جهان بودم/ راه‌های هول‌ناک شب بریده/ تا پس دیوار شهر صبح اکنون در رسیده/ (همان: ۲۹۹)

چنان‌که می‌بینیم، در مصراع‌های اول و دوم، واژه‌های روشن و گلشن، در مصراع‌های چهارم و پنجم، ستاره و نظاره، و در مصراع‌های هفتم و هشتم، بریده و رسیده هم قافیه‌اند.

۴. کوتاه آوردن هجای پایانی رکن آخر؛ یعنی، اگر شعری حاصل تکرار فاعلاتن، فعلاتن یا مفاعیلن باشد، در رکن پایانی به‌ترتیب «فاعلاتْ»، «فعلاتْ» و «مفاعیلْ» آورده می‌شود

رحیم تبریزی کندلجی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و مدرس مراکز تربیت‌معلم و پیش‌دانشگاهی تبریز

اخوان‌ثالث (م. امید) وفادارترین پیروان نیما به عروض پیشنهادی اوست

در نگاه اول چنین به نظر می‌رسد که اصلی‌ترین مشخصه‌ی شعر نیمایی، بلندی و کوتاهی مصراع‌هاست؛ یعنی همین‌که شاعر تساوی طولی مصراع‌ها را برهم زند و مصراع‌هایی نامساوی به‌وجود آورد ـ البته به شرط موزون بودن ـ به شعر نیمایی دست یافته است

اما کوتاهی و بلندی مصراع‌ها تنها بخشی از واقعیت این نوع شعر است. بخش دیگر و مهم‌تر، نحوه‌ی پایان‌بندی مصراع است

تا مصراع، پایان‌بندی مناسبی پیدا کند و به مصراع بعدی متصل نشود:

ـ شوق صحبت بود مرغی، این زمان پرواز کرده سوی بیغوله پریده. (همان: ۲۵۰)

ـ و غربان دگر را بال و پرها بود بر هر سو گشاده. (همان: ۲۵۰)

استفاده از مجموعه‌ی این شیوه‌ها و شگردها موجب گسستن زنجیره‌ی افاعیل عروضی و استقلال مصراع‌ها از یک‌دیگر می‌شود اما عدم توجه به این دقایق، تکرار زنجیروار ارکان و به‌وجود آمدن «بحر طویل» را در پی خواهد داشت. در این صورت، تعیین مرز مصراع‌ها دشوار و ناممکن است.

توجه به این نکته نیز مهم است که اگر مصراعی طولانی‌تر از حد معمول باشد و شاعر به علت مشکلات طبع، دلایل زیباشناختی، معنایی و غیره بخواهد بخشی از یک مصراع را در سطر بعدی بنویسد، نباید به اول سطر برگردد، تا ادامه و بقیه‌ی یک مصراع، مصراعی مستقل محسوب نگردد. برای نمونه، دو مصراع طولانی از شعر «باغ من» و «جاووشی» اخوان‌ثالث را از مجموعه‌ی «زمستان» ملاحظه می‌کنیم:

ـ داستان از میوه‌های سر به گردون‌سای اینک خفته در تابوت پست خاک می‌گوید. (اخوان ثالث، زمستان: ۱۵۳)

ـ در آن مه‌گون فضای خلوت افسانگی‌شان راه می‌پویند، ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز. (همان: ۱۴۳)

در کتاب **«زبان و ادبیات فارسی» ۱ و ۲ پیش‌دانشگاهی**، مصراعی از شعر مهتاب این‌گونه نوشته شده است:

کز مبارک دم او آورم این قوم به جان‌باخته را
بلکه خبر

درحالی‌که طبق قواعد پایان‌بندی مصراع، این، یک مصراع است:

کز مبارک دم او آورم این قوم به جان‌باخته را بلکه خبر

بر وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن فعلن» اگر «بلکه خبر» را به‌صورت مصراعی مستقل بنویسیم، بر وزن «مفتعلن» خواهد بود که خارج از وزن این شعر است. در زیر، شعر «اخاق سرد» و بخشی از شعر طولانی «منظومه‌ی به شهریار» را از نظرگاه پایان‌بندی مصراع بررسی می‌کنیم تا روشن شود شاعر برای پایان‌بندی هر مصراع، از کدام‌یک از امکانات مذکور استفاده کرده است.

«اخاق سرد» نیما:

مانده از شب‌های دورادور/ فاعلاتن فاعلاتن فاع: رکن مراحف، صامت اضافه
بر مسیر خامش جنگل/ فاعلاتن فاعلاتن فع: رکن مزاحف
سنگ‌چینی از اخاق خرد/ فاعلاتن فاعلاتن فاع: رکن مراحف و صامت اضافی
اندر او خاکستر سردی/ فاعلاتن فاعلاتن فع: رکن مراحف، قافیه
هم‌چنان کاندر غبار اندوده‌ی اندیشه‌های من ملال انگیز/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع: رکن مراحف، قافیه و صامت اضافی
طرح تصویری در ان هر چیز/ فاعلاتن فاعلاتن فاع: رکن مزاحف و صامت اضافی و قافیه
داستانی حاصلش دردی/ فاعلاتن فاعلاتن فع: رکن مزاحف و قافیه
روز شیرینم که با من آشتی داشت/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن/ صامت اضافی
نقش ناهم‌رنگ گردیده/ فاعلاتن فاعلاتن فع: رکن مزاحف؛ قافیه و ردیف
سرد گشته سنگ گردیده/ فاعلاتن فاعلاتن فع: رکن مراحف؛ قافیه و ردیف
بادم پاییز عمر من کنایت از بهار روی زردی/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن: قافیه
هم‌چنان‌که مانده از شب‌های دورادور/ فلاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع: رکن مزاحف و صامت اضافی
بر مسیر خامش جنگل/ فاعلاتن فاعلاتن فع: رکن مزاحف
سنگ‌چینی از اجاقی خرد/ فاعلاتن فاعلاتن فاع: رکن مزاحف و صامت اضافی
اندر او خاکستر سردی/ فاعلاتن فاعلاتن فع: رکن مزاحف و قافیه

بخشی از «منظومه‌ی به شهریار» نیما: (این قسمت شامل سخنان شهریار خطاب به نیماست)

«من پس از آگه شدن ز «فسانه»ی سودا فزای تو/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع: رکن مراحف
کردم افسانه همه از این شب تاریک دل آغاز/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع: رکن مزاحف، قافیه و صامت اضافی
و به: «هذیان دل» خود آمدم دمساز/ («هذیان‌دل» عنوان شعری است از شهریار) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع: رکن مزاحف، قافیه و صامت اضافی
هم‌چو آن خندان سپیده‌دم به بالین عم الود سحر بنشین/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع: رکن مزاحف و قافیه
دست در اغوش من آویز/ فاعلاتن فاعلاتن فاع: رکن مزاحف و صامت اضافی
ای سر سودایی، ای مرد بیابانی/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع: رکن مزاحف
بوسه‌ی خود وامگیر از مردم غمگین/ «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» رکن مزاحف و قافیه.

البته بی‌فاصله باید افزود که در شعر نیما موارد نادر و اندکی وجود دارد که شـاعر ظاهراً به اضطرار، مصراعی آورده که در پایان‌بندی آن، هیچ‌یک از دقایق پیش گفته رعایت نشـده است؛ یعنی، مصراع به رکن سالم ختم شده است:

صبح می‌خواهد از من. (نیما یوشیج، ۱۳۷۰: ۴۴۴)

اما گذشته از معدود بودن این موارد، وجود استثنا در مسائلی از این قبیل گریزناپذیر اسـت؛ چنان‌که شـاعران بزرگ زبان فارسی از کهن‌ترین ایام، در مواردی به عیوب قافیه و امثال آن تن داده‌اند. حتی گاهی در دیوان نیما یک مصراع در دو سطر یا برعکس، دو مصراع مستقل در یک سطر نوشته است:

چه به ناهنگام‌فرمانی
با دم سردی که می‌پاید
از زن و از مرگ هم
با قدرت موفور
این‌چنین فرمان نمی‌آید (همان: ۴۵۸)

«از زن و از مرگ هم با قدرت موفور» روی‌هم‌رفته یک مصراع است که در دیوان به‌صورت دو سطر جداگانه نوشته شده است.

ز انتظار صبح با هم حرف‌هایی می‌زنیم
با غباری زردگونه پیله بر تن می‌تنیم
من به دست، او بانگ خود، چیزهایی می‌کنیم.

«چیزهایی می‌کنیم» خود مصراعی مسـتقل اسـت که در ادامه‌ی مصراع قبل از خود نوشته شده است اما معلوم نیست که آیا خود نیما این مصراع‌ها را به این شکل نوشته یا سهو و خطایی است که بعدها در تدوین و چاپ اشعارش راه یافته است.

بحـث درباره‌ی این‌که پیروان راه نیما تا چه اندازه به لوازم قالب پیشـنهادی وی وفادار مانده‌اند و امروز قالب آزاد دارای چه ویژگی‌هایی اسـت، مجالی دیگر می‌طلبد اما همین‌قدر می‌توان گفت که اخوان‌ثالث (م. امید) وفادارترین پیروان نیما به عروض پیشنهادی اوست.

منابع

۱. اخوان ثالث، مهدی؛ **بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج**، تهران، توکا، ۱۳۵۷.
۲. اخوان ثالث، مهدی؛ **زمستان**، تهران، مروارید، ۱۳۷۹.
۳. یوشیج، نیما؛ **حرف‌های همسایه**، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، دنیا، ۱۳۵۷.
۴. یوشیج، نیما؛ **مجموعه‌ی کامل اشعار**، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نگاه، ۱۳۷۰.

مدینه‌ی فاضله

نقدی بر مقاله‌ی

ستاره خیبری
کارشناس ارشد
زبان و ادبیات
فارسی، دبیر مراکز
پیش‌دانشگاهی

چکیده

نوشته‌ی حاضر نقدی است بر مقاله‌ی «مدینه‌ی فاضله در سووشون» که به قلم خانم دری در شماره‌ی ۸۵ آن مجله به چاپ رسیده و در آن سعی شده است که با تعریف و تبیین ویژگی‌های مدینه‌ی فاضله، عدم تطابق عنوان و متن مقاله‌ی مذکور نشان داده شود.

کلیدواژه‌ها: مدینه‌ی فاضله، سووشون، نقد.

مقدمه

در شـماره‌ی ۸۵ آن نشـریه‌ی وزین، مقالـه‌ای با عنوان «مدینه‌ی فاضله در سووشـون» به قلم خانم زهرا دری به چاپ رسیده است که لازم می‌دانم نکاتی در نقد آن بنویسم. در این نوشته، ابتدا به معرفی کوتاه مقاله‌ی یاد شده و ارکان اصلی آن می‌پردازم. آن‌گاه با تعریف مفاهیم نقد و مدینه‌ی فاضله، با گذری تاریخی به اندیشه‌های آرمان شهری و انواع آن خواهـم پرداخت و درنهایت، به نقد محتوایی این مقاله اقدام خواهم کرد.

از معروف‌ترین آرمان شهرهای عصر جدید می‌توان به «شهر خدا»ی توماس مور، «شهر آفتاب» کامپانلا و «آتلانتیس نو»ی فرانسیس بیکن اشاره کرد

الف- خلاصه مقاله‌ی مدینه‌ی فاضله در سووشون

در مقاله‌ی مذکور، نویسنده به معرفی اجمالی نویسنده‌ی سووشون پرداخته و سپس شخصیت‌ها و نمادها، عامل زمان و تاریخ رویداد وقایع، نوع نثر و تصویرگری و جنبه‌های سیاسی- اجتماعی رمان یاد شده را مورد بررسی قرار داده است.

ب. انواع مدینه‌ی فاضله

تعمق در نوشینه‌های اتوپیایی نشان می‌دهد که فقط یک نوع مدینه به‌وسیله‌ی اتوپیاگرایان ارائه نشده است بلکه متفکران گوناگون، سنخ‌های گوناگونی از مدینه‌ی فاضله به دست داده‌اند؛ برای مثال، ریمون بودون و فرانسوا بوریکو در «فرهنگ جامعه‌شناسی انتقادی» دو نوع مدینه‌ی فاضله‌ی اخلاقی و هراره را از هم تمیز می‌دهند (بودون و بوریکو، ۱۳۸۵، ۱۳).

پ. تعریف مدینه‌ی فاضله

مدینه‌ی فاضله یا آرمان‌شهر یا ناکجاآباد، رؤیایی است از دنیای متعالی که در ذهن بسیاری از اندیشمندان، شاعران، نویسندگان و فلاسفه وجود داشته است و دارد. تحقق آمال و آرزوهای بلند انسان در رؤیا، پیشینه‌ای به قدمت زندگی انسان دارد؛ هرچند از دوره‌ی تاریخی خاصی به بعد است که ارمان شهرهای سیستماتیکی مانند مدینه‌ی فاضله‌ی افلاطون به صورت مکتوب به جامعه معرفی می‌شوند اما اسطوره‌های موجود در فرهنگ‌های مختلف نشان می‌دهد که گرایش به تحقق مدینه‌ی فاضله به پگاه تاریخ بشر برمی‌گردد.

به‌طور کلی، آرمان‌شهرها اصول اولیه‌ی یکسانی دارند. (برلین، ۱۳۸۵: ۴۳). در این جوامع از زشتی‌ها، ظلم‌ها، ستم‌گری‌ها و بی‌عدالتی‌ها خبری نیست بلکه انسان‌ها و حتی حیوانات، در این آرمان شهرها در صلح و صفا و آرامش زندگی می‌کنند و حتی طبیعت با درختانی پربار و آب و هوایی معتدل و ملایم، سخاوت‌مندانه در اختیار ساکنان این ناکجاآباد است.

مختصات جامعه‌ی آرمانی به‌تنها در آثار هنرمندان و فیلسوفان متجلی شده بلکه ادیان مختلف نیز از تجلی گاه‌های آرمان شهرها بوده‌اند. این ویژگی‌ها با توصیفات قرآن کریم از بهشت موعود شباهت‌های فراوانی دارد؛ بهشتی با درختانی که از زیر آن‌ها نهرهای انگبین جاری است و ساکنانش دچار غم و اندوه نمی‌شوند و این پاداش مردان و زنان مؤمن است. ادیان دیگر نیز به این شهرهای آرمانی و در اصطلاح بهشت باور و اعتقاد دارند.

«اشعیا» از پیامبران بنی‌اسراییل می‌گوید: «در بازپسین روزها» افراد بشر از شمشیرشان گاوآهن و از نیزه‌شان چنگک درست نمی‌کنند، دیگر ملت‌ها به روی هم شمشیر نمی‌کشند، و نیز دیگر جنگ نخواهند آموخت... گرگ و

بـره در کنار هم زندگی خواهند کرد و پلنگ در کنار بزغاله می‌آرامـد... بیابان‌ها به وجد می‌آیند و مانند بوته‌های رز گل می‌دهند... و غم و اندوه از میان می‌رود.» (همان: ۴۵)

از معروف‌ترین آرمان شهرهای عصر جدید می‌توان به «شهر خدا»ی توماس مور، «شـهر آفتـاب» کامپانلا و «آتلانتیس نو»ی فرانسیس بیکن اشاره کرد.

بـا این مقدمـه و توصیفاتـی از مدینه‌ی فاضلـه، به نظر نمی‌رسـد بتوان کتاب «سووشـون» را یک مدینه‌ی فاضله تلقـی کرد؛ حتی اگر چنین فرضی هم صحیح باشـد، تنها نکته‌ای که نویسـنده‌ی محترم مقاله خانم دری در بررسی «سووشـون» به آن نپرداخته، وجه آرمان شهری این کتاب است. تنها نشانی که از مدینه‌ی فاضله‌ی سووشون می‌بینیم، عنوان مقاله است و نه در مقدمه و نه در متن هیچ استدلال و تبیینی از ویژگی‌های مدینه‌ی فاضله‌ی سووشون به چشم نمی‌خورد. وقتی در کلید واژه‌ها نیز واژه‌ی «مدینه‌ی فاضله» دیده نمی‌شود، به این معناست که این موضوع نه‌تنها بسامد بالایی در متن ندارد بلکه برخلاف عنوان مقاله، کوچک‌ترین اشاره‌ای هم به آن نشده است.

به نظر می‌رسد مقاله‌ی مورد نظر بیش‌تر به تحلیل عناصر داستانی این کتاب، یعنی ویژگی شخصیت‌ها، زمان و مکان وقوع داستان و محتوا و نوع نثر، پرداخته است. به این ترتیب یا باید عنوان مقاله تغییر یابد یا برای عنوان موجود، تحقیق و بررسی دیگری انجام گیرد تا هم‌خوانی متن و عنوان به‌خوبی صورت پذیرد.

مسـئله‌ی قابـل ذکر دیگـر در مـورد کتـاب ارزش‌مند «سووشـون» آن اسـت که فضای ارائه شده در این کتاب را به سـختی می‌توان جزو آرمان شهرها- با مقدمه‌ای که ذکر شد- قرار داد.

داستان خانم دانشور حکایت زندگی مشترک زری و یوسف (دو قهرمـان اصلی کتاب) اسـت که در بسـتر روی‌دادهای سیاسـی و اجتماعی جنگ جهانی دوم و اشغال ایران توسط متفقین روی می‌دهد. یوسف مردی روشن‌فکر، میهن‌دوست و از طبقه‌ی مرفه است که به شیوه‌ی خود به مبارزه با نیروهای متجاوز دسـت می‌زند و سعی می‌کند مانع رسیدن آذوقه به قشون انگلیسی شود تا از نابه‌سامانی اوضاع شهر و هم‌شهریانش جلوگیری کند. زری به‌عنوان محور اصلی داستان، قبل از مرگ یوسف، یک همسر عاشق و دل‌باخته است و بعد از مرگ او به بلوغ سیاسی و اجتماعی می‌رسد و آماده می‌شود تا راه ناتمام همسرش را به طریقی دیگر ادامه دهد.

در سراسـر کتاب از شـخصیت‌های خوب و بد و نیروهای خیر و شر سخن گفته شده و مقابله‌ی مستقیم و غیرمستقیم آن‌ها بیان شـده اسـت اما باید پرسید آیا به‌زعم خانم دری، وضع موجود توصیف شـده در داستان بیان‌گر یک مدینه‌ی فاضله اسـت یا خانم دانشور پس از درگیری خوب و بدهای قصه و پیروز کردن خوب‌ها، قصد ایجاد یک «آرمان‌شهر» را داشته است و این آرمان‌شهر، یک جامعه‌ی بورژوایی با افراد تحصیل‌کرده، روشن‌فکر و مرفه مانند یوسف و زری است یا سـاکنان آن مردم ایل و عشایرند که زندگی ساده و ابتدایی دارند؟ نیروهای شـر در این مدینه‌ی فاضله، خان‌کاکا، یک بورژوای قدرت‌طلب، است یا قشون انگلیسی؟ و...

با این خیل سـؤال‌ها و عدم پاسخ‌گویی به آن‌ها، در کتاب مذکور هیچ توصیف و تبیینی از ویژگی‌ها و خصوصیات یک شـهر آرمانی به چشـم نمی‌خورد. با در نظر گرفتن محور و هدف اصلی داسـتان، که مبارزه با ظلم و جنایت و استعمار است، و با اغماض، می‌توان «سووشون» را یک آرمان‌شهر یا مدینه‌ی فاضله در نظر گرفت و گرنه بهتر است آن را از دیدگاه نمادین- که در بخشی از مقاله‌ی خانم دری به آن اشاره شده است- بررسی کرد.

با در نظر گرفتن محور و هدف اصلی داستان، که مبارزه با ظلم و جنایت و استعمار است، و با اغماض، می‌توان «سووشون» را یک آرمان‌شهر یا مدینه‌ی فاضله در نظر گرفت

نتیجه‌گیری

با مقدمـه‌ای که در توصیف مدینه‌ی فاضلـه، ویژگی‌ها و خصوصیات آرمان‌شـهرها و نمونه‌هایی از شـهرهای آرمانی آمده است، این نتیجه حاصل می‌شود که کتاب «سووشون» اثـر گران‌قدر سـیمین دانشـور را نمی‌توان یـک نمونه از آرمان‌شهرها دانست و نویسنده مقاله‌ی «مدینه‌ی فاضله در سووشون» نیز برخلاف ادعا و عنوان مقاله‌اش نتوانسته است هیچ‌گونه شواهدی دال بر این موضوع ارائه دهد.

مختصات جامعه‌ی آرمانی نه‌تنها در آثار هنرمندان و فیلسوفان متجلی شده بلکه ادیان مختلف نیز از تجلی‌گاه‌های آرمان شهرها بوده‌اند. این ویژگی‌ها با توصیفات قرآن کریم از بهشت موعود شباهت‌های فراوانی دارد

منابع

۱. برلین، آیزایا؛ **سرنوشت تلخ بشر**، مترجم: لیلا سازگار، چاپ اول، تهران، انتشارات ققنوس، ۱۳۸۵.

۲. بودون، ریمون، بوریکو، فرانسوا؛ **فرهنگ جامعه‌شناسی انتقادی**، چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۵.

۳. دانشور، سیمین؛ **سووشون**، چاپ چهاردهم، تهران، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۷.

۴. داد، سیما؛ **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ اول، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۱.

۵. صیمران، محمد؛ **گذر از جهان اسطوره به فلسفه**، تهران، انتشارات هرمس، ۱۳۷۹.

۶. فارابی، ابونصر؛ **اندیشه‌های اهل مدینه‌ی فاضله**، مترجم: سید جعفر سجادی، تهران، انتشارات طهوری، ۱۳۶۱.

۷. مجتبایی، فتح‌الله؛ **شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان**، تهران، انتشارات انجمن فرهنگی ایران باستان، ۱۳۵۲.

۸ ـ موسکا، کائوتانو؛ **تاریخ عقاید و مکتب‌های سیاسی**، ترجمه‌ی حسین شهیدزاده، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۷.

۹. یگر، ورنر؛ **پایدیا**، مترجم: محمدحسن لطفی، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۶.

لالایی‌های جنوبی در فرهنگ مردم خراسان

حسین زنگویی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و مدرس
مرکز تربیت معلم شهید باهنر بیرجند

چکیده
«لالایی» نوایی دل‌نشین است که «لله» برای آرام کردن و خواباندن نوباوگان می‌خوانده و مادران برای ایجاد آرامش، کودکانشان، آن را با صدایی آهنگین و آرامش آفرین زمزمه می‌کنند. (ادبیات کودک و نوجوان، ۱۳۸۳: ۱۲۵)
لالایی‌ها بازتاب ذهن جمعی افراد جوامع است که از قول مادران به منظور ارائه‌ی طریق و شناساندن اهمیت ارزش‌های اخلاقی و جایگاه مسائل عاطفی ارائه می‌شود و می‌تواند در استحکام رفتارهای خانوادگی و تقویت اصول اخلاقی و در نهایت، آرامش کودکان در زمان حال، و تقویت مهارت‌های آنان در آینده مؤثر باشد.
مطالب این نوشته، گزیده‌هایی از لالایی‌های خراسان جنوبی است که در مدتی بیش از یک دهه فراهم آمده‌اند و پس از تحلیل محتوایی ارائه می‌شوند.
مقایسه‌ی لالایی‌های خراسان جنوبی با لالایی‌های دیگر استان‌ها و نیز بررسی‌های به عمل آمده، از دیرینگی الفاظ، ساده و طبیعی بودن مضامین، خوش‌تراشی و تلفظ روان واژه‌ها خبر می‌دهد و آشکار می‌سازد که این لالایی‌ها با لالایی‌های دیگر استان‌ها در تعداد مصرع‌ها تفاوت دارند ولی در عین حال، بسیاری از واژه‌ها و مضامین، میان همه‌ی لالایی‌ها مشترک است و دلیل آن هم به نظر نگارنده روشن است؛ ادبیات شفاهی ثابت نیست و از طریق نقل و بیان، پیوسته دخل و تصرفاتی در آن صورت می‌گیرد تا گویش‌وران به راحتی از آن استفاده کنند.
شاید به همین دلیل است که بسیاری از لالایی‌ها که درون‌مایه‌ی واحدی دارند، مانند قصه‌ها و نقل‌ها گونه‌های متفاوتی پیدا کرده‌اند.

کلید واژه‌ها:
فرهنگ مردم، لالایی، مادر، کودک، تربیت.

«لالایی‌ها» بازتاب ذهن جمعی افراد جوامع است که از قول مادران به منظور ارائه‌ی طریق، و شناساندن اهمیت ارزش‌های اخلاقی و جایگاه مسائل عاطفی، ارائه می‌شود و می‌تواند در استحکام رفتارهای خانوادگی و تقویت اصول اخلاقی و در نهایت، آرامش کودکان در زمان حال و تقویت مهارت‌های آنان در آینده مؤثر باشد

مقدمه

فرهنگ مردم یا توده‌شناسی، حوزه‌های وسیعی از مفاهیم گوناگون از قبیل عقاید، آیین‌ها، باورها، آداب و رسوم، اسطوره‌ها، افسانه‌ها، مثل‌ها، متل‌ها، لالایی‌ها و دیگر شاخه‌های ادبیات شفاهی را در برمی‌گیرد (شکورزاده، ۱۳۷۰: درآمد).

گروهی از صاحب‌نظران، تاریخ پژوهش‌های فولکلوریک را به دوره‌ی صفویه می‌رسانند؛ چنان که انجوی شیرازی، آقا جمال خوانساری، مؤلف «عقاید النساء و مرآت البُلَهاء»، یا «کلثوم ننه» را از پیش‌گامان این هنر می‌داند که توانسته است یک سند تاریخی کم‌یاب درباره‌ی رسوم و عقاید زنان آن دوران به یادگار بگذارد (انجوی شیرازی، ۱۳۶۷: ۱۳).

گروهی دیگر از محققان، آغاز مطالعات فولکلوریک در زبان فارسی را اوایل قرن هجدهم میلادی می‌دانند که جهان‌گردان و مسافران غربی به دلیل سلطه‌ی انگلیس بر شبه قاره‌ی هند، به این مناطق علاقه پیدا کردند؛ زمانی که زبان فارسی، زبان رسمی و زبان علمی آن سرزمین بود. آن‌ها معتقدند که پیش‌گامان این هنر کسانی مانند الکساندر جدزکو، دیپلمات لهستانی، والنتین ژوکوفسکی دانشمند روسی، داگلاس کراون فیلوت سفیر انگلیس، دیوید لاک سفیر روس، آرتور کریستین دانشمند دانمارکی و دیگران بوده‌اند (رودکی، ۱۳۶۸: ۲۳).

پژوهش‌گران در این مقوله معتقدند که اگرچه این گروه، درباره‌ی فرهنگ مردم فارسی‌زبان مطالعات اساسی انجام داده‌اند اما طرز تفکر علمی آنان نسبت به فولکلور به طور جدی تعصب‌آمیز بوده است (همان: همان).

حدود یک قرن پیش، روشن‌فکران ایرانی در نوشته‌هایشان به برتری دادن زبان محاوره بر زبان رسمی پرداختند. جمال‌زاده اولین کسی بود که در نوشتن **یکی بود، یکی نبود**، زبان روزمره را با علاقه‌ای خاص، با عبارت‌های ضرب‌المثلی و نقل قول‌های محلی درهم آمیخت.

نویسندگان دیگری مانند علی اکبر دهخدا، صادق چوبک، صمد بهرنگی و جلال آل احمد این شیوه را دنبال کردند. دهخدا «امثال و حکم» و «چرند و پرند»، و صادق هدایت «نیرنگستان»، و صادق همایونی «سروستان» را برجا گذاشتند (هدایت، ۱۳۷۹: ۲۱).

از آن تاریخ تا امروز، مطالعات زیادی در بیش‌تر مناطق ایران به طور خاص و در سطح کشوری به طور گسترده و فراگیر انجام شده است. در خراسان بزرگ هم به همت صاحب‌نظران مطالعاتی انجام گرفته و آثار مختلفی نوشته شده است که در خراسان جنوبی می‌توان به «واژه‌نامه‌های گویش بیرجند و قاین»، «امثال و حکم بشرویه»، «بیرجندنامه»، «بیرجند،نگین کویر» و «دوبیتی‌های محمد مهدی ناصح» اشاره کرد. هر کدام از این آثار، به تناسب موضوع و به صورت جزئی، اشاره‌هایی به گوشه‌هایی از فرهنگ مردم کرده است ولی در هیچ یک از آن‌ها، مباحث مختلف و شاخه‌های فرهنگ مردم به طور بایسته و مفصل مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. از این‌رو، نگارنده با توجه به پژوهش‌های میدانی چندین ساله می‌خواهد عناوینی از فرهنگ مردم از قبیل مثل‌ها، متل‌ها، چیستان‌ها، فراقی‌ها، سروه‌ها، لالایی‌ها، باورها و دیگر اجزای این درخت تناور را ـ به خواست خدا ـ به صورت جداگانه و به همراه نمونه‌هایی ارائه کند.

برخی معتقدند که وجه تسمیه‌ی «لالایی» برگرفته از واژه‌ی «لا لا» یا «لَلَه» (= غلام، بنده و خادم) به معنای نوایی دل‌نشین است که لالا / لَلَه برای آرام کردن و خواباندن نوباوگان می‌خوانده و در اصطلاح، سروده‌ای شفاهی، ساده، عامیانه و به دور از قاعده‌های شعر رسمی و اندیشه‌پردازی است که آهنگین، گوش‌نواز، آرامش آفرین و دربردارنده‌ی احساس عاطفه، عشق و آرزوهای مادر نسبت به حال و آینده‌ی فرزند می‌باشد (ادبیات کودک و نوجوان، ۱۳۸۳: ۱۲۸).

برخی دیگر از ادیبان و صاحب‌نظران می‌گویند که لالایی آوازی است که مادران، دایگان و... برای خواباندن کودکان می‌خوانند و وزن و آهنگ آن در همه‌جا تقریباً یکسان است. آن‌ها معتقدند که «لالا» در زبان کودکانه، به معنای خواب است و وجه تسمیه‌ی این نوع آواز به «لالایی» نیز همین است (رضایی، ۱۳۸۱: ۵۹۳).

با توجه بـه گسـتردگی و فراگیری حـوزه‌ی لالایی‌ها به نظـر می‌آید که تعبیر دوم به واقعیت نزدیک‌تر باشـد؛ زیرا بعیـد می‌نماید که حرکت «لـه‌» و غلام بچه‌های نگهبان دربارها که در حوزه‌های بسته و محدود می‌زیسته‌اند، بتواند چنین فراگیر شود. از طرف دیگر، درون‌مایه‌های لالایی‌ها رنگ طبقاتی و اشرافی، که بوی زندگی درباری بدهد، ندارنـد بلکه رنگ و بوی آن‌ها سـاده، طبیعی، فقیرانه، شکایت‌آمیز و مادرانه اسـت و دور از ذهن به نظر می‌رسـد کـه دایه‌ای بتوانـد چنین محبت‌های مادرانه‌ای را ابراز کرده باشد.

افزون بر این‌هـا، امروزه هم در میان مردم «لالا» به همان معنای «خواب» یا خواباندن بـه کار می‌رود؛ به گونه‌ای که با فرارسیدن هنگام خواب کودکان، پدران و مادران آن‌ها را به «لالا کردن» و «لالا شـدن» به معنای «خوابیدن» دعوت می‌کنند.

شاید لالایی‌ها از نخستین تجربه‌های ادبیات شفاهی بشر برای بیان اشتیاق او در مبـارزه با دشـواری‌ها و مقابله با مشـکلات حیات برای شـیرین کردن زندگی باشـد؛ زیرا با زمزمه‌ی آن‌ها، مـادران خود را از غـم و اندوه زندگی می‌رهانند تا در پناه تکرار آن‌ها بتوانند کودکان را به آرامش برسانند و دست و دامن همسـران را در تلاش برای معاش بگیرند.

طبیعت ساده و بی‌آلایش این نغمه‌ها با گذشت زمان و تغییر باورها و چهره‌ی حیات، هنوز با همان خمیرمایه و همان الفاظ یا همانند آن واژه‌ها واگو می‌شود تا دل مادران و اندیشه‌های کودکان را برای لحظاتی هـر چند کوتاه بر خوان آرامش مهمان کند.

قالب و قافیه‌ی لالایی‌ها

لالایی‌ها از نظر قالب در همه‌ی مناطق کشور یک دست نیستند. همان‌طور که همه‌ی آن‌ها یـک گویش و یک لهجه ندارند؛ زیرا اصولاً ادبیات شفاهی بر اثر نقل و بیان برای دیگران، دسـت‌خوش دخل و تصرفاتی می‌شـود تا بتواند در هر جامعه‌ای با زبان مردم مطابقت پیدا کند. لالایی‌هـا از نظر تعداد ابیات هم متفاوت‌اند؛ برخـی همانند دو بیتی و رباعی، چهار مصراعـی و برخی مانند قطعه، دارای ابیـات کم‌تر یا بیش‌تری هستند. در برخی مناطق مانند کرمان و شاهرود، گاهی لالایی‌ها به بیش از ده بیت می‌رسد و در برخی مناطق خیلی کم‌تر از این عددند (جراحی، ۱۳۸۴: ۱۶۰ و ۲۴۰).

تعداد ابیات لالایی‌های خراسان جنوبی، معمولاً یک یـا دو و به ندرت بیش‌تر از این‌هاسـت و وزن عروضی آن‌ها، دوبار مفاعیلن در هر مصرع، و چهار بار در یک بیت است (همان، ۱۳۸۱: ۵۹۳).

الالای دُر د گوش
ala la la ye dor da gus

مُره بازار ببر بفروش
mora bazaar bebar befrus

اگر باشه خریداره
agar basa xaridare

به یگ م آرد و سی سر گوش[۲]
be yag ma ardo si ser gus

لالایی‌های چهار مصراعی در بیش‌تر مـوارد از نظـر آرایش قافیـه، همانند رباعی‌هـا و دوبیتی‌ها هسـتند؛ یعنی، گاهی همانندی قافیـه در مصرع‌های اول، دوم و چهارم رعایت می‌شود ولی در مصرع سوم، آزاد است:

الالا تو می‌دُونی
ala la la to miduni

گُنا کردُم زنادُنی[۳]
gona kerdom ze nadoni

گُنای بنده بسیاره
gonaye bande besyara

ببخشا تو که می‌تونی[۴]
bebaxsa to ke mitony

گاهی قافیه‌ی برخی لالایی‌ها در دو مصرع بدون ردیف، و در دو مصرع دیگر با ردیف می‌آید:

الالا گُل زیره
ala la la gole zira

چره توز خو نمگیره
cera torxow nemegira

بابا (نبا) رفته که زن گیره
baba rafta ke zan gira

کنیز صد تُمن گیره
xanize sad toman gira

گاهـی قافیـه‌ی لالایی‌ها بـه صورت مثنوی آمده است:

الالا گُلم بشی
ala la la golom basy

تسلّای دلّم بشی
tasallaye delom basy

تسلّای تو با دولت
tasallaye to ba dowlat

نبینی در جهٔ دلّت
nabiny dar jaho zellat

در مواردی، قافیـه‌ی لالایی‌ها خلاف شیوه‌های گفته شده و تقریباً آزاد می‌آید:

الا لالای لالایی
ala la laye lalayi

چغوک بچّوک صرایی[۵]
caquk baccowke sarayi

جنگ[۶] تور دزر گیرم
cenqe tor da zar girom

دُمبّ تور د مُروارید
dombe tor da morwarid

درون مایه‌ی لالایی‌ها

درون مایـه‌ی لالایی‌هـا به طور کلی بر دو اصل واقعیت‌های زندگی انسـان و دریافت‌های تخیلی سرایندگان آن‌ها اسوار است. عبارت‌ها، ترکیب‌ها و واژه‌ها در لالایی‌ها، نمادهای گفتاری انسان‌ها و پیمانه‌هـای مفاهیمـی هسـتند که تفکرات، خواسته‌ها، آرزوها، اعتراض‌ها، و تمایلات آن‌ها را در تصاویری رنگارنگ، پرّان و مخیّل بیان می‌دهند و از کام‌ها و ناکامی‌های آنـان رونمایی می‌کنند. برخـی مضامیـن لالایی‌هـا، بومی‌اند؛ یعنی، با واژه‌های گوشی خاص متعلقه و برای بیان همان مفاهیم رایج در همان

شاید لالایی‌ها از نخستین تجربه‌های ادبیات شفاهی بشر برای بیان اشتیاق او در مبارزه با دشواری‌ها و مقابله با مشکلات حیات برای شیرین کردن زندگی باشند؛ زیرا با زمزمه‌ی آن‌ها، مادران خود را از غم و اندوه زندگی می‌رهانند تا در پناه تکرار آن‌ها بتوانند کودکان را به آرامش برسانند و دست و دامن همسران را در تلاش برای معاش بگیرند

حوزه به کار می‌روند ولی برخی از درون‌مایه‌ها جنبه‌های فراگیر، فطری و انسانی دارند که مشترک همه‌ی اقوام و مناطق است. از این‌رو، ما در این نوشتار به برجسته‌ترین عناصر محتوایی این لالایی‌ها، که دربردارنده‌ی احساسات و عواطف مادران همراه با نشانه‌های دینی، اجتماعی، آرزوها، انتقادها و... هستند، اشاره می‌کنیم.

۱. شکر و شادی:

فرزند هدیه‌ای الهی است و مادر او را به زاری و یا تحمل سختی‌ها از خداوند خواسته است؛ از این‌رو می‌کوشد با نجواهای مادرانه‌ی خویش، گوشه‌هایی اندک از عظمت این نعمت را بازگو کند:

الا لالا (= للا لالا) خُدا داده
Alalala xoda dada
به از نقره، طلا دَاده
Beaz noqra tala dada
آزو خوشانِ[۸] مُروارید
azoxusane morwarid
همی دونه ر به ما دَاده
hamy donar bema dada
بیارَی[۹] تشت و اُفتابه
beyaray tasto oftaba
بشویی روی شازده[۱۰]
Besuyay ruye sazada
که شازده ر خُدا داده
ke sazdara xoda dada
خدای با عطا داده
xodaye ba ata dada

گاهی در نگاه مادران، فرزند دولتی است که خدایی که عطای آن کریم با کرم به حساب می‌آید:

هی الله خدا داده
Hay alla xoda dada
کریم رانما داده
karime ranema dada
ز دولتون[۱۱] دُنیایی
Zed olatone donyayei
همی بچه ر به ما داده
hamy baccar bema dada

۲. آرمان‌خواهی:

مقصود از این تعبیر این است که مادران در زندگی طبیعی و واقعی خود، تنگناها، مشکلات مادی و اجتماعی متعددی داشته و کم‌تر به آرزوهای خود می‌رسیده‌اند؛ در نتیجه، برای فرزندان که حاصل عمر و عصاره‌ی حیاتشان به‌شمار می‌آمدند، به نسبت نوع زندگی و درک و دریافت خود، جهانی مطلوب با ارزش‌ها و امکانات و شرایطی مناسب آرزو می‌کرده‌اند. این آرزوها تصویرهایی گوناگون با اشکال مادی و معنوی دارند که از آن جمله‌اند:

الف) لباس مخمل

در میان پارچه‌ها، پوشش مخمل در فرهنگ عامه و افسانه‌ها، حکایت‌ها و لالایی‌ها، عالی‌ترین جایگاه را دارد. از این‌رو، مادران در لالایی‌ها هم آرزو داشته‌اند اگر روزگار مساعدت کند، به شکرانه‌ی حیات فرزندشان قامت او را با زیور مخمل بیارایند:

الا لالا، لالای تو
Ala lala, la laye to
کُنم مَخمل قبای تو
konom mxmal qabaye to
به خیاط دَم[۱۲] که وَر دوزه
Be xayyat dom ke wardoza
تَه[۱۳] وَر چینه بلای تو
ta warcina balaye to

ب) طناب طلایی

مادر آرزو دارد برای کودک گهواره‌ای تهیه کند که از نوع عادی آن برتر و طناب‌هایش از طلا باشد:

الا لالا گل گندم
Ala la la gole gandom
بَری تو باد دِ مِبَندَم
baray to bad de Mebandom
که گر امر خدا باشه
ke gar amre xoda basa
طنابش از طلا باشه
tanabes az tala ba sa

پ) سلامتی و ماندگاری

گاهی لالایی، نیایش و راز و نیاز مادرانه به درگاه خالق هستی است که با کمال ارادت و التماس از آن صاحب عزت و بقا می‌خواهد که نوباوه‌اش را در سایه‌ی عنایت خویش از حوادث مصون دارد:

گلِ دَرُم دَ گاوَرَه[۱۳]
Gole darom da gawara
خدا دَنه چَرَه نَاله
xoda dona cera nala
به حقِّ جلدِ سی[۱۴] پارَه
Be hagge jelde sypara
خدا او رَ نگه دَارَه
xoda ura nega dara

***

اَلا لالا گل[۱۵] دسته
Ala lala gole dasta
گل زیبای نو رسته
gole zibaye now rasta
چرَه زردی و پَر بسته[۱۶]
cera zardyyo par basta
گل مَادَر نَشی خسته
gole madar nasy xasta

ت) توفیق زیارت

دیدار اماکن مذهبی، زیارت مزار پیامبر اسلام (ص) و قبور امامان شیعه و فرزندان آنان، به استناد سخنان معصومین (علیهم‌السلام) آرزوی تمامی شیعیان و ارادت‌مندان اهل بیت و اوج آرزوهای مادران برای فرزندان، حتی نوباوگان، است:

اَلا لالا گل زردُم
Ala lala gole zardom
نبینُم داغ فرزندم
nabinom dage farzandom
خداوندا تو پیرش کُ
Xodawanda to pires ko
زِیارَتْ[۱۷] نصیبش کُ[۱۸]
zeyarato nasibes ko

ث) نابودی بداندیشان

گاهی نغمه‌های مادرانه، پرخاشی

برخی مضامین لالایی‌ها، بو می‌اند؛ یعنی، با واژه‌های گویشی خاص منطقه و برای بیان همان مفاهیم رایج در همان حوزه به کار می‌روند ولی برخی از درون‌مایه‌ها جنبه‌های فراگیر، فطری و انسانی دارند که مشترک همه‌ی اقوام و مناطق است

عاطفی است که از دل مادر برمی‌آید تا دست و بازوی بدخواه و ستم‌گر را درهم بکوبد و عمرش را فرین رنجوری و تباهی سازد:

که زده، که ها زده
Ke zada keha zada
که وری طلا زده
ke vary tala zada
هر که بزده[۱۱] خاره
Har ke bezada xare
دسی ر بکنه[۱۲] ماره
dasti r bekana mare
از بم[۱۳] بلن افته
Az bom bolan ofta
بیماری کشه ساله
bimary kasa sale

تعداد ابیات لالایی‌های خراسان جنوبی، معمولاً یک یا دو و به ندرت بیش‌تر از این‌هاست و وزن عروضی آن‌ها، دوبار مفاعیلن در هر مصرع، و چهار بار در یک بیت است

ج) ورود به مکتب‌خانه و آشنایی با قرآن

رفتن به مکتب‌خانه و آموختن قرآن، با توجه به طبقاتی بودن جوامع انسانی آرمان بلند مادرانه‌ای است که در دل لالایی‌ها جریان دارد:

الا لالا کلونک شی
Ala lala kalonak sy
تو ور کوچه گلونک شی
towar kuca galonak sy
قرآ ر د بغل گیری
Qororeda baqal giry
روَنه سوی مَتب شی
rawona suye mattab sy

رفتن به مکتب‌خانه و آموختن قرآن، با توجه به طبقاتی بودن جوامع انسانی آرمان بلند مادرانه‌ای است که در دل لالایی‌ها جریان دارد

۳. فریادرسی و کمک به مادر:

برخی لالایی‌ها ترجمان مهر و عطوفت مادرانه برای رشد و کمال کودک و پای‌بندی او به عهد فرزندی و دست‌گیری از مادر به هنگام کهولت و درماندگی هستند:

الا لالا گلم باشی
Ala lala golom basy
تسلای دلم باشی
tasallay delom basy
درو شوبون[۱۴] تنهایی
Daru sowyone tanhayei
تو نور منزلم باشی
to nure manzelom basy

•••

الا لالا گلم باشی
Ala lala golom basy
کلید مشکلم باشی
kalide moskelom basy
درو موقون[۱۵] بیماری
Daru mowqone bimary
طبیب ور سرم باشی
tabibe war sarom basy

۴. طلب آرامش و آسایش:

ترنم لالایی‌ها، جان پناه کودکان و حرز عاطفی مادران بر بازوی فرزندان است:

الا لالا گل زیره
Ala lala gole zira
چره تو ر خو نمیگیره
cera tor xow nemegira
اگر خوی تو زه گیره
Agar xowye tora gira
دل مادر قرار گیره
dele madar garar gira

•••

الا لالا گل زیره
Ala lala gole zira
دلم طاقت نمیگیره
delom taqat nemegira
همو دردن که تو داری
Hamu dardon keto dary
د جون دشمنت گیره
da jone dosmanet gira

۵. دین آموزی:

تکرار واژه‌های مقدس و آشنا کردن ذهن و اندیشه‌ی نوپا و گل با عناصر مذهبی از محوری‌ترین رسالت لالایی‌هاست:

الا لالا احد بوده
Ala lala ahad buda
خدا فرد و صمد بوده
xoda fardo samad buda
محمد بوده پیغمبر
Mohammad buda payqambar
وصی و جانشین حیدر
wasiyyo janesin haydar

•••

آموزش ضمنی اصول اعتقادی و تشهد به یکتایی خداوند متعال، درون‌مایه‌ی لالایی‌هایی است که به رسالت پیامبر اسلام و همراهی دیرینه‌ی خانواده‌ی امامت و نبوت اقرار دارند. این نشان می‌دهد که مادران متدین با ترنم این مضامین، کودکانشان را در دامن پرمهر خویش به عشق و یاد اهل بیت پیامبر می‌پرورانند تا در جهان باقی از شفاعت و حمایت آنان برخوردار گردند:

الا لالاو هی الله
Ala lalawo hay alla
محمد یا رسول الله
mohammad ya rasulalla
علی و فاطمی زهرا
Ali yo fatemay zara
شفاعت خواد تو مولا
safaatxahe to mowla

•••

یادکرد اوصاف امام علی (ع) از نقطه‌های قوت لالایی‌هاست. در باور و اعتقاد شیعه، انتصاب امام معصوم از سوی خداوند و به وسیله‌ی پیامبر اسلام اعمال شده است. شاید به دلیل فضایلی از این دست است که امام علی (ع) در باور مردم «شاد مردان» و فرستاده‌ی پیامبر خدا به حساب می‌آید. امام علی (ع) قرآن مجسم و ناطقی است که در اندیشه‌ی ظریف مادران به «خواننده‌ی قرآن» تغییر نیافته و در نغمه‌های رمزآلود مادرانه تجلّی یافته است:

الا لالا کنم جون ره
Ala lala konom jonra
غلام شاه مردن ره
qolame sahe mardon ra
فرستاده‌ی پیغمبر
Ferestadaye payqambar
خواننده‌ی قرآن ره
xonandaye qoron ra

•••

آلا لالا به صرا[۲۲] شو
Ala lala be sara sow
به پای تخت مولا شو
be paye toxte mowla sow
اگر مولا بفرماین
Agar mowla befarmayan
تو کفتردار مولا شو
to kaftar dare mowla sow

خداوند متعال شنوای ناله‌ها و پذیرای تب و تاب‌های بندگان دردمند و گرفتار خویش است تا به کمند راز و نیازهای خالصانه، آنان را برکشد و به آستانه‌ی کمال نزدیک گرداند.

در بینش شیعه، علی (ع) به دلیل سیرت و صورت کریمانه‌اش در زندگی، به نقطه‌ی اوج دست‌گیری از درماندگان راه حق تبدیل شده است؛ به گونه‌ای که هنوز که هنوز است اعتقاد به این امر از دل لالایی‌ها می‌جوشد و بر زبان مادران جاری می‌شود تا این امید و باور را بر صحیفه‌ی پاک و روشن دل‌های فرزندانشان، مزیّن گرداند.

آلا لالا خُدایِ مُو
Ala lala xodaye mo
تو بشنو نالکایِ[۲۵] مو
to besnow nalakaye mo
به هر دردِ که درمُونَم
Be har darde ke darmonom
علی مشکل گشایی مو
ali moskel gosaye mo

•••

واقعه‌ی جان‌گداز کربلا، مرثیه‌ی تلخ قابیلیان تاریخ اسلام است که به گمان باطل می‌گساران کاخ پوشالی یزید، در سرزمین نینوا برای زدودن یاد و نام اسلام، بر قامت رسا و به خون تپیده‌ی فرزندان پیامبر اسلام سر دادند تا به اندیشه‌ی شیطانی خویش، حاکمیت دین به دنیافروشان قبیله‌ی ابوسفیانی را تثبیت کنند و عشق و ارادت دوستداران اهل بیت و پسر پیامبر را در سراچه‌ی سینه‌ها محبوس گردانند؛ در حالی که آن گمراهان از عظمت جنایتی که آفریدند، غافل ماندند و هرگز تصور نمی‌کردند که با گذشت بیش از هزار و چهارصد سال، عشق ارادت‌مندان به کاروان کربلا روزبه‌روز زنده‌تر و فروزان‌تر می‌گردد. به گونه‌ای که تنها یادکرد گوشه‌هایی از آن واقعه‌ی هول‌ناک در لالایی‌ها می‌تواند سرو بلند قامت مادران را درهم شکند و ناله‌های سوزان و فرومانده در گلوی آن شهیدان را به یاد گل‌های پرپر شده، اصغر و اکبر، در کربلا از دل‌ها برآورد و یاد آنان را در خاطره‌های کودکان زنده نگه دارد:

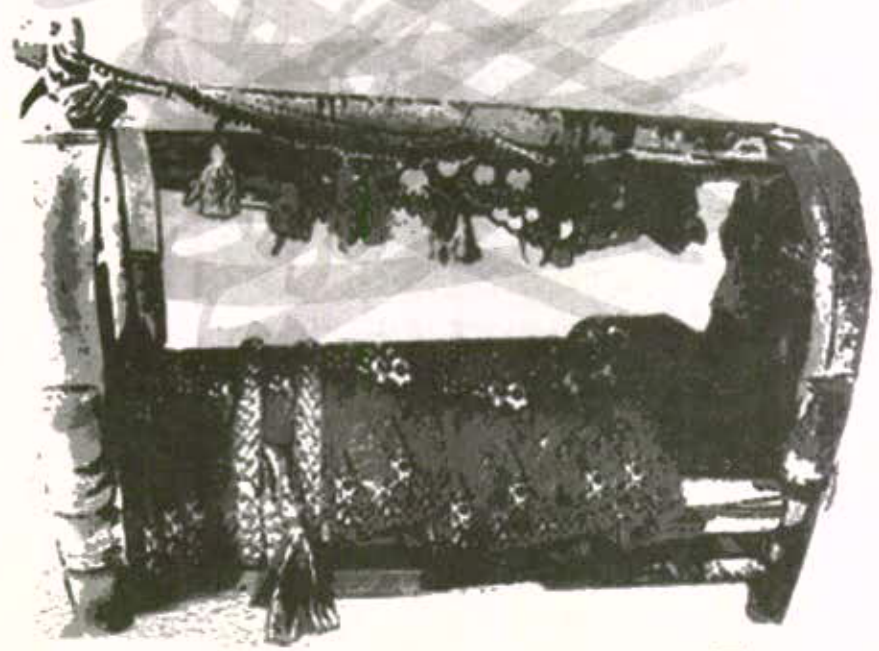
آلا لالا گلم لالا
Ala lala golom lala
علیِ اصغرم لالا
aliye asqarom lala
شکسته شد قدِ سروُم
Sekasta sod qade sarwom
ز بر اکبرُم لالا
ze bare akbarom lala

۶. فقر:

برخی لالایی‌ها در پوشش آهنگین خود از واقعیت‌های تلخ خبر می‌دهند که ماجرای دست به دهان بودن و فقر خانواده‌ها یکی از آن‌ها به شمار می‌آید و ردپای آن را در درد دل‌های جان‌سوز مادران در فقدان قوت لایموت زندگی به راحتی می‌توان دید:

آلا لالای دُر دَ گوش
Ala lalaye dor da gus
مُرَه بازار ببر بفروش
mora bazar bebar befrus
اگر باشه خَریداره
Agar basa xaridare
به یگ مَ[۲۶] ارد و سی سر گوش[۲۷]
be yag ma ardo si ser gus

یادکرد اوصاف امام علی (ع) از نقطه‌های قوت لالایی‌هاست. در باور و اعتقاد شیعه، انتصاب امام معصوم از سوی خداوند و به وسیله‌ی پیامبر اسلام اعمال شده است



...

الا لالا ی شو خیزم
Ala lalaye sow xizom
نهال فصل پاییزم
nahale fasle payeizom
تو بی شیری و مو بی تو
To by siryyo mo by no
کنم جون ر برت قربو
konom jon ra barat qorbo

آموزش ضمنی اصول اعتقادی و شهادت به یگانگی خداوند متعال، درون‌مایه‌ی لالایی‌هایی است که به رسالت پیامبر اسلام و همراهی دیرینه‌ی خانواده‌ی امامت و نبوت اقرار دارند

۷. اسطوره‌نمایی و دیرینگی:

انسان از زمانی که زندگی خود را آغاز کرده است و کوشش و صبر و پایداری را دستمایه‌ی ادامه‌ی حیات قرار داده، پیوسته مضامین زندگی را در گفتار و کردارش نشان داده است. در حقیقت، ادبیات ـ اعم از رسمی و غیررسمی ـ بازتاب هنرمندانه‌ی زندگی و تجربه‌های حیات او به شمار می‌آید. برخی لالایی‌ها از مقاومت انسان و زندگی او در دل جنگل‌ها و همزیستی‌اش با این همزاد دیرپای خبر می‌دهند و از درهم آمیختن ناله‌های شبانه‌ی درندگان کوهستان و نجوای مادران حکایت می‌کنند:

الا لالا گل لاله
Ala lala gole lala
پلنگ ذ کو می‌نالد
palang da ku minala
نه گو مایه، نه گوساله
Na gow maya na gusala
بری ای بچه می‌نالد
baray ei bacca minala
برو ای ببر بی دندو
Berow ay babre be dendo
که ای بچه پدر داره
ke ei bacca pedar dara
اگر مایی بیا بنگر
Agar mayi beya bengar
که قرآ زیر سر داره
ke qoro zire sar dara

۸. گلایه و شکایت:

اظهار نارضایتی از زندگی، برده‌ای ممتد از آهنگ زندگی است. گویا مادران از همان آغاز حیات کوشیده‌اند غم‌ها و درد دل‌های خود را با مهر مادرانه درآمیزند و آن‌ها را در قالب لالایی بیان کنند تا در دوران بعدی، تجربه‌های تلخ و شیرین زندگی، فرزندان را از ادامه‌ی راه زندگی باز ندارد:

الا لالای یگ دونه
Ala lalaye yag dona
گل نازم مگیر بونه
gole nazom magir bona
نه سر دارم، نه سامونه
Na sar darom na samona
کسی دردم نمدونه ...
kase dardom nemedona

گاهی لالایی‌ها زبان حال مادران از ناروایی‌های همسران است و کودک تنها مخاطب هم‌دل و بی‌زبانی است که می‌تواند صبورانه درد دل مادر را گوش دهد

الا لالا گل مادر
Ala lala gole madar
دخو شو بلبل مادر
da xow sow bolbole madar
پدر رفته که زن گیره
Pedar rafta ke zan gira
زن از ترکمن گیره ...
zane az torkaman gira

زندگی میدان فنای اسیا و دگرگونی حالات و تصورات انسانی است. ایستایی در چرخه‌ی حیات بشری جایی ندارد و عطوفت‌های مادرانه هم از این مقوله‌اند که البته ریشه‌های تغییر و تبدیل آن‌ها را در جاهای مختلفی می‌توان پیدا کرد. خبره‌سری‌های کودکانه و همانندی‌های احتمالی، احساسات مادرانه را برمی‌انگیزد تا در کنار اعتراض به رفتار نامهربانانه‌ی پدر، برای انتخاب همسری سیاه چرده آن هم از طبقه‌های کهتر جامعه و به امید داشتن رنگ مادی (سر دست طلا) کودک را هم‌سو (پدر مانند) با پدر تصور کند و او را در لالایی‌ها به تاریانه‌ی ملامتی همراه با محبت، مخاطب قرار دهد

الا لالا گل زیره
Ala lala gole zira
پدر مانند چش خیره
pedar monande casxira
بابا رفته که زن گیره
Baba rafta ke zan gira
کنیز صدتومن گیره ...
kanize sadtoman gira
کنیزی که سیا باشه
Kanizy ke seya basa
سر دستی طلا باشه
sare dasty tala basa

۹. ارتباط با طبیعت:

برخی لالایی‌ها از حال و هوای زندگی پیشینیان حکایت می‌کنند و از پرورش کودکان در دامن طبیعت زیبا خبر می‌دهند:

الالالا تو خو داری
Alalala to xow dary
خمار خوی شو داری
xomare xowye sow dary
هُم گویو د نیزارن
Homa goyo da nayzaran
تو میل شیر گو داری
to maile sire gow dary
الا لالا ...

پی‌نوشت

۱. من را
۲. مخفف گوشت
۳. از روی نادانی
۴. می‌توانی
۵. مخفف جهان
۶. مخفف صحرایی
۷. بوک
۸. خونه‌ها
۹. نیزار
۱۰. شاه‌زاده
۱۱. مخفف دولت‌ها، به معنای مال و ثروت و بخت و اقبال
۱۲. مخفف «بزهم»
۱۳. مخفف گهواره

۱۴. سی جزء قرآن
۱۵. گل مرتب شده
۱۶. پر پسته؛ دست‌نوزادان را داخل قندان می‌گذاشتند و می‌بستند.
۱۷. زیارت‌ها
۱۸. مخففِ کُن
۱۹. کتک زده
۲۰. بیش بزند، بگرد؛
۲۱. بام بلند
۲۲. شب‌های
۲۳. مواقع، لحظه‌ها
۲۴. مخفف صحرا
۲۵. مخفف ناله‌ها
۲۶. مخفف من
۲۷. مخفف گوشت

منابع

۱. انجوی شیرازی، **گذری و نظری بر فرهنگ مردم**، تهران، ۱۳۶۷.
۲. بهمنیا، محمدرضا؛ بیرجند: **نگین کویر**، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.
۳. خزاعی، حمیدرضا؛ **لالایی‌ها**، مشهد، ماه‌جان، ۱۳۸۴.
۴. رحمانی‌دوست، مصطفی؛ **ادبیات کودک و نوجوان**، تهران، ۱۳۸۰.
۵. رضایی، جمال؛ **بیرجندنامه**، تهران، هیرمند، ۱۳۸۱.
۶. شکورزاده، ابراهیم؛ **عقاید و رسوم عامه‌ی مردم خراسان**، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۷۵.
۷. هدایت، صادق؛ **فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران**، تهران، چشمه، ۱۳۷۹.
۸. **ادبیات کودک و نوجوان**، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی، تهران، ۱۳۸۳.
۹. **رودکی**، شماره‌ی ۱۵، ۱۳۶۸.
۱۰. منابع شفاهی و پژوهش‌های گسترده‌ی میدانی

برخی مصاحبه‌شوندگان عبارت‌اند از:

۱. آخوندی، عدرا، بحث، سربیشه
۲. اکبرپور، فاطمه، میغان بصیران (نهبندان)
۳. اکبری، گلباش، خوسف
۴. بیناباجی، عصمت، بیناباج، نیمملوک فاین
۵. رحیمی، فاطمه، افریز (فاین)
۶. شیرگی، فاطمه، افضل آباد، بیرجند
۷. ضابط، آسیه، خوسف
۸. فویدل، صدیقه، موسویه
۹. مبارکی، فاطمه، چهکند مود
۱۰. میامی، فاطمه، دشت بیاض

تعریف اشاره «ی»

چکیده:
مؤلف در این پژوهش نظریه‌های گوناگون درباره‌ی «ی» تعریف اشاره و تفاوت آن با سایر انواع «ی» و کاربرد آن را بررسی می‌کند.

کلید واژه‌ها:
معرفه، نکره، «ی» نکره و وحدت، «ی» تعریف اشاره.

حسن حسن‌زاده
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دبیر دبیرستان‌های مراکز پیش‌دانشگاهی کاشان، سرگروه زبان و ادبیات فارسی کاشان

یکی از ویژگی‌های اسم، معرفه (شناس) و نکره (ناشناس) بودن آن است. در کتاب زبان فارسی سال اول متوسطه به‌طور مختصر و در سال دوم به‌طور کامل‌تر از عواملی که اسم را معرفه و نکره می‌کنند، سخن به‌میان آمده است. یکی از عوامل معرفه‌ساز، که در آن دو کتاب به آن اشاره نشده است، «جمله‌های ربطی توضیحی» است؛ مثلاً در جمله‌ی «دانشجویی که دارد می‌آید برادر من است» واژه‌ی «دانشجو» به سبب جمله‌ی ربطی توضیحی (برادر من است) معرفه شده است. این واژه‌های شناس، که اغلب همراه با نوعی «ی» ذکر می‌شوند، تشخیص شناس و ناشناس بودن واژه را دشوار می‌کنند؛ بنابراین، ضروری است درباره‌ی این نوع «ی» توضیحاتی داده شود.

در جمله‌های مرکبی که از پایه و پیرو تشکیل شده‌اند، به نوعی «ی» برخورد می‌کنیم که همواره آمدن جمله‌ی پیرو را بعد از خود الزامی می‌کند؛ مانند:

سواری که در جنگ بنمود پشت
نه خود را، که نام‌آوران را بکشت

درباره‌ی نوع این «ی»، محققان دستور زبان فارسی و زبان‌های دیگر نظریات مختلفی ابراز کرده‌اند؛ از جمله «قریب، مشکور و همایونفرخ» (همایونفرخ، ۱۳۳۹: ۹۶) این نوع «ی» را «ی» نکره دانسته‌اند. بعضی دیگر، مانند خانلری (دستور زبان: ۲۵۵)، آن را «یای موصول» می‌دانند

و حکم صفت اشاره را به آن می‌دهند و یادآور می‌شوند که این «ی» هم از حیث اصل و ریشه و هم از حیث معنا و مورد استعمال به کلی غیر از «یای نکره» است.

احمد شفایی (مبانی علمی دستور زبان فارسی ۳۱۰) این نوع «ی» را «یای تعریف اشاره» می‌نامد و معتقد است که این «ی» نشان دهنده‌ی این است که جمله‌ی پیرو مربوط به کدام عضو جمله‌ی پایه است.»

محمد معین (طرح دستور زبان فارسی: ۲۳)، ضمن رد نظریه‌ی یای معرفه (تعریف) و یای نکره، این «ی» را «ی» تخصیص نکره می‌نامد. او می‌گوید: «این «ی» یای تعریف نیست؛ زیرا اسم ماقبل را معرفه نمی‌سازد. فقط آن را از نکره بودن و ابهام مطلق بیرون می‌آورد؛ مثلاً وقتی می‌گوییم: «کتابی که دیروز خریدم مفید نبود»، در این‌جا نام کتاب را ذکر نکرده‌ایم و معلوم نیست کدام کتاب مطرح است اما نکره‌ی مطلق هم نیست؛ زیرا من دیروز کتاب خاصی را خریده‌ام. به همین مناسبت اطلاق «ی» نکره هم بدان درست نیست. بهتر است که این «ی» را «علامت نکره‌ی مخصصه» بنامیم.

ژالمان و شوکوفسکی «ی» مزبور را «ی اشاره» یا «ی تعریف» نامیده‌اند و گویند مأخوذ از ضمیر قدیم aiva (یک) است (همان: ۲۳).

پروفسور لازار، این «ی» را هم‌ریشه‌ی «ی وحدت و نکره» دانسته است و از همان اصل aiva باستانی به معنای (یک) می‌داند (خانلری، ۱۳۶۶، ج۳: ۲۴۱).

دامستر می‌گوید: این «ی» به منزله‌ی حرف تعریف معین پیش از ضمایر موصول استعمال می‌شود و آن در این مورد نیز کلمه‌ای است مستقل. این نشانه همان ضمیر aiva (یک) است (معین، ۱۳۶۳: ۲۲).

یای توصیفی (لوری، ۱۳۷۰: ۱۶۶) و یای حرف ربط و تعریف (مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۰: ۱۸۲) نام‌های دیگری هستند که به این نوع «ی» اطلاق کرده‌اند.

حقیقت این است که این نوع «ی» کم‌وبیش با انواع دیگر «ی» در زبان فارسی شباهت‌هایی دارد؛ بیش‌ترین شباهت این حرف از یک طرف با «یای نکره» و از طرف دیگر با «یای وحده» است. دانشمندان زبان‌شناس تفاوت ریشه‌ای این «ی» را با «یای نکره و وحده» بیان کرده‌اند. پرویز خانلری (۱۳۶۶، ج۳: ۲۴۰-۲۴۳) ضمن ریشه‌یابی این نوع «ی» و تفاوت ریشه‌ای آن با «یای وحده و نکره» نظریات مختلفی را که درباره‌ی یکی بودن این نوع «ی» با «یای وحدت و نکره» ارائه شده، رد کرده است.

با کمی تأمل در مورد استعمال این «ی» تفاوت اساسی آن را با «یای وحدت و نکره»، هم از لحاظ کاربرد و هم از لحاظ افاده‌ی معنا، به وضوح در می‌یابیم. این‌که این «ی» گاهی به اسامی معرفه اضافه می‌شود، خود دلیل آشکاری برای نکره نبودن آن است؛ مثلاً: «و آن راهی را که خوش‌تر اندیش بر آن برود.»

در جمله‌ی بالا «راه» به سبب ضمیر اشاره‌ی «آن» معرفه شده است؛ بنابراین، این «ی» نمی‌تواند «یای نکره» باشد. گاهی این «ی» به کلماتی که به نوعی جمع هستند، اضافه می‌شود؛ بنابراین، این نوع «ی» معنای وحده و یکی بودن را نمی‌رساند. مثلا

«خون‌هایی که بر سر قدرت ریخته می‌شود، از خون‌های دیگر تاریخ بیش‌تر و شاید از همه، بوی‌بر و بوجیدناید‌تر باشد.» (داستان داستان‌ها)

از آن‌جا که این نوع «ی» نشان می‌دهد که جمله‌ی پیرو به کدام عضو از جمله‌ی پایه مربوط است، و به عبارت دیگر، مرجع جمله‌ی پیرو را در جمله‌ی پایه نشان می‌دهد، حرف تعریف اشاره می‌تواند نام مناسبی برای آن باشد؛ مثلا در جمله‌ی «کتابی را که از روی میز برداشتم به دوستم دادم»، جمله‌ی پیرو «از روی میز برداشتم» متعلق به کتاب است که مفعول جمله‌ی پایه است یا در جمله‌ی «فلم را از مغازه‌ای خریدم که نزدیک منزلمان است»، جمله‌ی پیرو «نزدیک منزلمان است» متعلق به «مغازه‌ای» است که متمم جمله‌ی پایه است.

توضیح این نکته ضروری است که اگر ما این نوع «ی» را یای تعریف اشاره نامیده‌ایم، به این معنا نیست که این «ی» عامل معرفه کننده‌ی مرجع جمله‌ی پیرو است بلکه منظور این است که این نوع «ی» به هر عضوی از اعضای جمله‌ی پایه بچسبد، مشخص کننده‌ی آن است که جمله‌ی پیرو، توضیح یا توصیفی برای همان عضو خواهد بود. در واقع، آن‌چه مرجع جمله‌ی پیرو را معرفه می‌کند، جمله‌ی پیروی است که بعد از «که» موصول قرار می‌گیرد نه «ی»ای که به مرجع متصل می‌شود.

درباره‌ی چگونگی کاربرد این نوع «ی» می‌توان گفت که به‌طور کلی، هر قدر مرجع جمله‌ی پیرو غیرمشخص‌تر باشد، درجه‌ی لزوم ذکر «ی تعریف اشاره» بیش‌تر خواهد بود و از طرف دیگر، هرگاه «ی تعریف اشاره» ذکر نشود، وابستگی جمله‌ی پیرو را به جمله‌ی پایه بیش‌تر نشان می‌دهد و ذکر ندن «ی»، وابستگی را به حداقل می‌رساند؛ به‌طوری که گاهی جمله‌ی پیرو را به جمله‌ی معترضه نزدیک می‌کند؛ مانند

«یکی از صلحای عرب، که مقامات او در دیار عرب مذکور بود و کرامات مشهور، به جامع دمشق درآمد.» (گلستان)

ـ هرگاه مرجع جمله‌ی پیرو محدود یا جزئی از کل نباشد و جمله‌ی پیرو یک صفت کلی را برای آن شرح داده باشد، به‌طوری که بر همه‌ی انواع آن صادق باشد، لزوم آوردن «ی تعریف اشاره» احساس نمی‌شود؛ مانند

«کوه، که نماد قدرت است، معادن بسیاری را در خود جای داده است.»

همواره بعد از «ی تعریف اشاره» جمله‌ای می‌آید که با «که» شروع می‌شود و دارای نقش جمله‌ی پیرو است. این جمله‌ی پیرو برای مرجع خود، همیشه در حکم صفت یا مضاف‌الیه خواهد بود

در مثال بالا، «کوه» مرجع است و جمله‌ی پیرو، «نماد قدرت است». یک صفت کلی را برای کوه بیان کرده است که در مورد همه‌ی کوه‌ها می‌تواند صادق باشد.

ـ هرگاه مرجع جمله‌ی پیرو، محدود یا جزئی از کل باشد که چگونگی آن را جمله‌ی پیرو مشخص می‌کند، «ی تعریف اشاره» به آن می‌چسبد؛ مثلا در جمله‌ی:

«کوهی که در منطقه‌ی جنوبی شهر کاشان قرار دارد، معادن بسیاری را در خود جای داده است». «کوه»، که مرجع جمله‌ی پیرو است، با جمله‌ی پیرو (در منطقه‌ی جنوبی شهر کاشان قرار دارد) محدود شده است؛ بنابراین، لزوم آمدن «ی تعریف اشاره» احساس می‌شود.

ـ هرگاه در سخنان قبلی درباره‌ی مرجع جمله‌ی پیرو صحبت شود و مرجع به‌طور کامل مشخص گردد، به آوردن «ی تعریف اشاره» نیاز نیست:

«پدر، که خسته از راه رسیده بود، به استراحت پرداخت».

ـ گاهی به دلیل این‌که ذکر جمله‌ی پیرو، به جهت اهمیت فراوان آن، بسیار ضروری است، «یای تعریف اشاره» به اسامی اشاره اضافه می‌شود؛ مانند:

«آن کتابی را که مفیدتر است مطالعه کنید».

ـ گاهی «ی» به آخر اسم خاص می‌پیوندد. در این صورت، اسم خاص از خاص بودن خارج می‌شود و معنای نوع و مانند می‌دهد؛ مانند این بیت:

به یعقوب برگو که در نجد دیدم
همان یوسفی را که گم کرده بودی

«یوسف» اسم خاص است و «ی تعریف اشاره» به آن چسبیده است؛ یعنی، همان یوسف نام را که گم کرده بودی، در نجد یافتم.

نکته: همواره بعد از «ی تعریف اشاره» جمله‌ای می‌آید که با که شروع می‌شود و دارای نقش جمله‌ی پیرو است. این جمله‌ی پیرو برای مرجع خود، همیشه در حکم صفت یا مضاف‌الیه خواهد بود؛ مثلادر جمله‌ی:

«کتابی را که تازه خریده‌ام» تأویل به صفت می‌شود و جمله، پس از تأویل، این‌گونه می‌شود:

«کتاب تازه خریده شده را با خود آوردم» یا در جمله‌ی «کتابی را که متعلق به دوستم است با خود آوردم»، جمله‌ی پیرو «متعلق به دوستم است» تأویل به اسم می‌شود و نقش مضاف‌الیهی می‌گیرد. جمله، پس از تأویل، این‌گونه می‌شود: «کتاب دوستم را با خود آوردم».

در جمله‌های مرکبی که از پایه و پیرو تشکیل شده‌اند، به نوعی «ی» برخورد می‌کنیم که همواره آمدن جمله‌ی پیرو را بعد از خود الزامی می‌کند

منابع

۱. انوری، حسن؛ **دستور زبان فارسی(۲)**، چ۶، انتشارات پیام نور، ۱۳۷۰.
۲. انوری و گیوی؛ **دستور زبان فارسی(۲)**، چ۱، انتشارات فاطمی، ۱۳۶۷.
۳. خانلری، پرویز؛ **تاریخ زبان فارسی**، ج۳، چ۳، نشر نو، ۱۳۶۶.
۴. شفایی، احمد؛ **مبانی علمی دستور زبان فارسی**، چ۱، انتشارات توس، ۱۳۶۳.
۵. مشکور، محمدجواد؛ **دستورنامه در صرف و نحو زبان فارسی**، چ۱۲
۶. مشکوه‌الدینی، مهدی؛ **دستور زبان بر پایه‌ی نظریه‌ی گشتاوری**، چ۲، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۰.
۷. معین، محمد؛ **طرح دستور زبان فارسی** (اسم جنس معرفه و نکره)، چ۴، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۸. همایونفرخ؛ **دستور جامع زبان فارسی** (هفت جلد در یک مجلّد)، انتشارات علمی، ۱۳۳۹.

بهره‌گیری از شیوه‌ی نمایش در تدریس تاریخ ادبیات

موسی صیاغیان
دبیر
دبیرستان‌های قم

چکیده

آن‌چه این مقاله قصد دارد به آن بپردازد، ارائه‌ی روش و نگرشی نو در خصوص دروس ادبیات، به‌ویژه تاریخ ادبیات در عصر انوری و شاعران این دوره، همانند جمال‌الدین و دیگران با رویکردی به سبک‌های خراسانی و عراقی به‌گونه‌ی تطبیقی با شیوه‌ی نمایشی است. البته شیوه‌های دیگری هم وجود دارد که برخی از آن‌ها چنین‌اند:

۱ـ بهره‌گیری از کتب مرجع و دایره‌المعارف‌ها، فرهنگ‌نامه‌ها، اطلس‌ها و...؛

۲ـ بهره‌گیری از پوسترها و تصاویر مربوط به بزرگان ادبی؛

۳ـ بهره‌گیری از آرشیو مجلات، مطبوعات، روزنامه‌ها، نشریات و...؛

۴ـ بررسی زندگی‌نامه‌ها و تهیه و ارائه‌ی آن‌ها در کلاس، توسط فراگیرندگان و معلمان؛

۵ـ تهیه‌ی آلبوم عکس شخصیت‌ها و جست‌وجو در سایت‌های اینترنتی در همین زمینه؛

۶ـ استفاده از نوار کاست حاوی اشعار با صدای خود شاعر، همراه با موسیقی متن یا آواز با شعر شاعر مورد نظر؛

۷ـ نمایش فیلم‌های ویدیویی از آثار و اشعار شاعران و نویسندگان؛

۸ـ بازدید از آرام‌گاه شعرا و نویسندگان؛

۹ـ برگزاری نمایشگاه عکس و پوستر و نمونه‌های آثار بزرگان ادبی و تاریخی به وسیله‌ی ماکت.

با این روش‌ها می‌توانیم از دلهره‌های دانش‌آموزان درباره‌ی انبوه درس‌های حفظی، فرّار بودن مطالب، ملال‌آور بودن مباحث و منفعل بودن دانش‌آموزان در امر یادگیری و یاددهی، بکاهیم و از روش‌های معمول، هم‌چون سخن‌رانی، کنفرانس و صرفاً پرسش و پاسخ رها شویم و آزادی اندیشه را با به پرواز درآوردن واژگان در رستاخیز آن‌ها در محیطی ذوق‌انگیز و شوق‌آور، احساس و تجربه کنیم.

کلید واژه‌ها:
تاریخ ادبیات، تدریس نمایشی، نوآوری، سبک خراسانی و عراقی.

مقدمه

با توجه به اصول درست نمایش‌نامه نویسی، لازم است که دانش‌آموزان و معلمان از متن درس، نمایش‌نامه‌ای بنویسند و آن را در کلاس اجرا کنند تا شرکت آنان در کلاس و نقشی که در اداره‌ی آن دارند، به‌منظور ایجاد تحرک و تنوع و رغبت در یادگیری و رقابت سالم، دیده شود و احساس هنری و انتقاد ادبی با اهداف درس همراه گردد.

این شیوه به تقویت مهارت‌های چهارگانه‌ی زبان (شنیدن، خواندن، سخن گفتن و نوشتن) کمک می‌کند و باعث می‌شود که درس‌ها عینی‌تر و پایدارتر در بایگانی حافظه‌ی فراگیرندگان باقی بمانند. در عین حال، اعتماد به‌نفس آنان در جمع و گروه خود نیز بالاتر خواهد رفت.

«نمایش‌نامه یا سناریو متنی است که نمایش از روی آن اجرا می‌شود. هر نمایش‌نامه دو بخش دارد: ۱) محتوا، ۲) فن. در بخش محتوا، ایده یا فکر اصلی کار اول نمایش‌نامه‌نویس است و پس از آن، گسترش طرح اصلی است. در گسترش طرح اصلی، ایجاد حوادث فرعی، ارائه‌ی اطلاعات لازم به تماشاگر، صحنه‌های لازم، صحنه‌سازی‌ها، وسایل و ابزار لازم، به کارگیری شخصیت‌ها، گفت‌وگو و نوع بیان، مؤثر است. حرکت نمایشی مربوط به نویسنده است و شامل توضیحات نویسنده در متن است. حرکت تکنیکی مربوط به کارگردان است که شامل بازی‌گران است. به هر قسمت از نمایش‌نامه «پرده» گفته می‌شود. هر نمایش‌نامه ممکن است از چند پرده تشکیل شود.» (ذوالفقاری، ۱۳۸۷: ۹۵)

در اجرای هر نمایش، نکات زیر قابل توجه است:

«بعد از تمرینات بدن و صدا، «دور خوانی» است. دورخوانی، یعنی این که همگی دور هم بنشینند و از روی متن، نمایش‌نامه را بخوانند (هرکسی باید گفت‌وگوهای نقشی را که بر عهده دارد، بخواند). این کار به خاطر چند مهم است. اول این که گفت‌وگوها (دیالوگ‌ها) را حفظ می‌کنید. دوم این که در طول کار با راهنمایی‌های کارگردان، گفت‌وگوها را با لحنی که مناسب است، بیان می‌کنید؛ یعنی، مثلاً اگر در جایی یکی از شخصیت‌های نمایش عصبانی است، باید لحن شما حالت عصبانیت داشته باشد، یا اگر وحشت‌زده است، حالت ترس پیدا کنید. مرحله‌ی آخر، که تقریباً همه‌ی گفت‌وگوها را حفظ کردید، نوبت آن می‌رسد که نمایش را ایستاده و همراه با حرکت، تمرین کنید. در این حالت، کارگردان بخوبی قرار گرفتن در صحنه و حرکات را برای بازی‌گران تعیین می‌کند؛ در اصطلاح به این کار «میزانسن» می‌گویند.» (اسماعیلی، ۱۳۶۹: ۸ـ۹)

«آن‌چه در ادبیات نمایشی، بسیار مهم است، تعیین «سوژه» و هدف و سپس طراحی می‌باشد. هر نمایش‌نامه سه رکن اصلی دارد: درگیری، قهرمان، و صدقهرمان.» (امحمداف، ۱۳۶۰: ۱۱۵ـ۱۱۹)

مقدمه‌چینی، درگیری و ستیزه، وجود نیروی کشمکش و تضاد، گره افکنی، گره‌گشایی، نقطه‌ی اوج، دلهره، رسیدن به نتیجه‌ی حوادث و ماجراها، و تجزیه و تحلیل شخصیت‌ها مراحل ضروری نمایش‌نامه هستند.

مراحل اجرای نمایش:

۱. اجرای درست با هدف‌های معین
۲. ترتیب بازی‌گران (آده‌های نمایش)
۳. تعیین نقش هر بازی‌گر
۴. تهیه‌ی متن نمایش از صفحات مورد نظر
۵. مطالعه‌ی متن نمایش به‌وسیله‌ی اعضا
۶. آماده‌سازی
۷. اجرا
۸. تبادل و تضارب تجربه‌ها و نظرها در مورد نتیجه‌ی کار.

مراحل اجرای تدریس:

۱. حضور بازی‌گران و نظارت معلم بر حُسن اجرای نمایش
۲. اجرای نمایش به وسیله‌ی اعضا با طرح مناسب، شامل نکات کلیدی و اصلی درس
۳. بیان موارد لازم و مرتبط با درس به عنوان مباحث پایانی درس
۴. بررسی پرسش‌ها و خودآزمایی‌های درس و یافتن پاسخ‌ها با مشارکت دانش‌آموزان
۵. طرح پرسش‌های نمونه از سوی دانش‌آموزان و یافتن پاسخ‌ها

طرح درس بر پایه‌ی تدریس نمایشی:

عنوان درس: جمال‌الدین عبدالرزاق، مکتب‌دار شعر اصفهان، بخش هفتم، درس دوازدهم از کتاب تاریخ ادبیات ایران و جهان (۱) زمان: ۷۵ دقیقه

اهداف کلی:

ـ آشنایی با جمال‌الدین و ترکیب‌بند مشهورش
ـ آشنایی با کمال‌الدین و دلیل اهمیت او در ادبیات فارسی
ـ آشنایی با سبک‌های خراسانی و عراقی به‌گونه‌ی تطبیقی
ـ آشنایی با نام شاعران عصر انوری.

اهداف رفتاری:

ـ دانش‌آموزان باید پس از پایان نمایش و شنیدن توضیحات معلم بتوانند:
ـ درباره‌ی هر یک از اهداف بالا سخن بگویند؛
ـ درباره‌ی هر یک از اهداف بالا یک بند بنویسند؛
ـ به خودآزمایی‌های درس پاسخ دهند؛
ـ حسّ نوآوری و لذت‌جویی در آنان برانگیخته شود.

شروع کلاس:

معلم پس از ورود به کلاس و سلام‌واحوال‌پرسی، این بیت را بر تخته‌ی کلاس می‌نویسد:

«ای از بر سدره شاه‌راهت
وی قُبّه‌ی عرش تکیه‌گاهت»

سپس این بیت را با همراهی دانش‌آموزان، می‌خواند و از آن‌ها می‌پرسد: آیا می‌دانید این بیت از کیست؟ سپس به پاسخ‌ها گوش می‌دهد و در نهایت، می‌گوید: این بیت از جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی است و درس امروز ما درباره‌ی اوست. باید با این شاعر و شرایط اجتماعی دوره‌ی او، ویژگی‌های اشعارش و معاصران او در این جلسه آشنا شویم.
(۱۵ دقیقه)

۶. نوشتن یک مقاله‌ی تحقیقی درباره‌ی موضوعی تاریخی و ادبی
۷. سنجش و اندازه‌گیری آموخته‌ها و کارهای کلاسی فراگیرندگان
۸. تعیین روش نمایشی یا روش‌های دیگر برای درس هفته‌ی بعد و تعیین وظایف دانش‌آموزان.
(۶۰ دقیقه)

با این روش‌ها می‌توانیم از دلهره‌های دانش‌آموزان درباره‌ی انبوه درس‌های حفظی، فرّار بودن مطالب، ملال‌آور بودن مباحث و منفعل بودن دانش‌آموزان در امر یادگیری و یاددهی بکاهیم و از روش‌های معمول، هم‌چون سخنرانی، کنفرانس و صرفاً پرسش و پاسخ رها شویم و آزادی اندیشه را با به پرواز درآوردن واژگان در رستاخیز آن‌ها در محیطی ذوق‌انگیز و شوق‌آور، احساس و تجربه کنیم

متن نمایش عصر انوری:

پرده‌ی اول

[پرده بالا می‌رود]

در صحنه‌ی نمایش، فقط راوی حاضر است.

ـ **صبا:** سلجوقیان در سده‌ی ششم هجری حکومت می‌کردند. غزان به خراسان تاختند و سنجر را در سال ۵۴۸ ه.ق. شکست دادند و بدین ترتیب، بساط این سلسله برچیده شد. سلاحقه شاعران و ادیبان را حمایت نمی‌کردند؛ زیرا با فرهنگ و زبان ایران بیگانه بودند. دیگر نه نشانی از ستایش‌ها، برمه‌ها، شادخواری‌ها و شادکامی‌های عصر محمودی و گردهمایی‌های ادب دوستان بود، و نه از فخر و صله و ترغیب در عرصه‌ی شعر و ادب، اثر و خبری.

عادت شعری بر ذوق راستین، نردِ هنرمندان و سرایندگان بیشی بافت. مدح و وصف و غزل، مضمون‌های عمده‌ی شعر دوره‌ی انوری است.

شعر سده‌ی ششم (عصر انوری) به مناطق شمال شرق، مرکز، و شمال غرب ایران تعلق بیش‌تری دارد اما پیش از این دوره، شعر عمدتاً با ماوراءالنهر و خراسان پیوند بیش‌تری داشت و سبک خراسانی به سبک عراقی تغییر بافت که در بستر این انتقال ادبی، شعرایی چون انوری، مسعود سعد، خاقانی، و جمال‌الدین به عنوان چهره‌هایی برجسته و نامی به ظهور رسیدند.

پرده‌ی دوم

حماسه بر همه‌جا سایه افکنده است. همه‌جا سخن از استاد توس است. استاد سمرقند ـ بدر شعر فارسی ـ یک عمر «رفتن» به حکمت لقمانی گشود و گفت و خفت؛ هر چه چراغ تابان (دندان) داشت فرو ریخت و فلسفه‌ی استاد توس در سرنوشت او نقش بست:

«اگر مرگ کس را نیوباردی ز پیر و جوان خاک بسپاردی»

سبک خراسانی در غزنین بر مرکب حماسه، سوار است؛ ناگهان سبک عراقی، [شتابان] از آن سوی مرز به دیار رزم می‌آید و مرکب حماسه را پس از کشاکش و کشمکشی طولانی، به چنگ می‌آورد و بر آن می‌نشیند و به سوی دیار جمال‌الدین ـ اصفهان ـ می‌شتابد.

[پرده بالا می‌رود]

ـ **خراسانی:** [با حزن و اندوه] چرا اسب مرا ستاندی؟

ـ **عراقی:** چون دیگر میدان مدرسه‌ها و معارف، باز است و راه کارزار و ستیزه بسته.

ـ **خراسانی:** [با عجز و التماس] با پای پیاده چه‌کنم؟

ـ **عراقی:** اگر می‌خواهی سواره باشی، باید زبان عربی، قرآن، حدیث، علوم و فنون گوناگونی فراگیری و مرکب کهن را عوض کنی؛ خلاصه، باید «رمانتیک» شوی و عقلت را به عشق، تبدیل کنی!

ـ **خراسانی:** پس قالب «مثنوی» حماسی چه می‌شود؟

ـ **عراقی:** به «غزل» تبدیل می‌شود.

ـ **خراسانی:** در چه درون‌مایه و موضوعی؟

ـ **عراقی:** عشق و عرفان، مجاز و استعاره و...

ـ **خراسانی:** [ناباورانه] حماسه را کلاً تعطیل کنم؟

ـ **عراقی:** نه، «تبدیل» کن!

ـ **خراسانی:** یعنی چی؟

ـ **عراقی:** تبدیل حماسه‌ی ملی و اسطوره‌ای به حماسه‌ی تاریخی و نیمه‌تاریخی.

ـ **خراسانی:** مثل چی؟

ـ **عراقی:** اسکندرنامه و آیینه‌ی اسکندری

ـ **خراسانی:** سبک تو چه فرق عمده‌ای با سبک من داره؟

ـ **عراقی:** ۱ـ آمدن واژه‌های زیادی از لهجه‌های محلی و زبان عربی به فارسی دری؛ ۲ـ گسترش فرهنگ اسلامی؛ ۳ـ رواج تصوف و عرفان اسلامی؛ ۴ـ بدبینی شاعران در اثر نا به‌سامانی‌های اجتماعی؛ ۵ـ دشواری شعر به علت وجود آرایه‌های کلامی، علوم و فنون و...؛ ۶ـ فراگیر شدن زبان فارسی در ایران و شبه‌قاره‌ی هند.

ـ **خراسانی:** بسیار خب. چند شاعر سبک خودت را نام ببر!

ـ **عراقی:** سنایی، نظامی گنجه‌ای، خاقانی، مجیر بیلقانی، انوری، مسعود سعد، جمال‌الدین و پسرش کمال‌الدین...

ـ **خراسانی:** [با غرور و سربلندی] اما توی سبک من، شاعرانی مثل رودکی و دقیقی و فردوسی و... در «وصف و مدح» توانایی‌های زیادی دارند. توی سبک تو چه‌طور؟

ـ **عراقی:** توی سبک من هم هستند

ـ **خراسانی:** مثل کی و کدام شعر؟

ـ **عراقی:** جمال‌الدین و ترکیب بند معروفش.

پرده‌ی سوم

جمال‌الدین در صحنه حاضر است. او در حالی‌که با صدای بلند و حرکات دست شعر می‌خواند، قدرت شاعری خود را با بیان اشعارش نشان می‌دهد.

[پرده بالا می‌رود]

ـ **جمال‌الدین:** خیال کردید که فقط شاعران شما می‌توانند توصیف کنند و شعر فاخر بگویند، آقای خراسانی؟

ـ **خراسانی:** شنیده‌ام که تو شاعر معروفی هستی و ترکیب‌بندی هم داری. می‌شود بگویی چیه و در توصیف کیه؟

ـ **جمال‌الدین:** بله، با این مطلع، در ستایش پیامبر اکرم:

«ای از بر سدره شاه‌راهت
و ای قُبّه‌ی عرش تکیه‌گاهت»

ـ **خراسانی:** [با تعجب و تحیّر] چه زیبا! بگو ببینم این شعر تو چه ویژگی‌هایی دارد؟

ـ **جمال‌الدین:** زبانی استوار و سنجیده با مضمونی ذوقی و عاطفی در چهار بند.

ـ **خراسانی:** تو در سرودن شعر پیرو کی هستی؟

ـ **جمال‌الدین:** پیرو سنایی در پند و اخلاق و حکمت.

ـ **خراسانی:** می گویند تو شعری هم خطاب به دوستت «خاقانی» سروده‌ای؛ مطلعش چیه؟

ـ **جمال‌الدین:** «کیست که پیغام من به شهر شروان بَرَد؟ یک خبر از من بدان مرد سخن‌دان بَرَد؟»

ـ **خراسانی:** توی سبک ما دقیقی و فردوسی، احیاگر حماسه‌ی ملی و خداوندگار حماسه و خردند.

ـ **عراقی:** در عصر انوری، جمال‌الدین و کمال‌الدین، مکتب‌دار شعر و خلّاق المعانی‌اند.

ـ **خراسانی:** [با طنز و تحقیر و ابهام] کمال‌الدین دیگه کیه؟

ـ **عراقی:** لقبش «خلّاق المعانی» است.

ـ **خراسانی:** یعنی چی؟

ـ **جمال‌الدین:** [با مباهات و فخر تمام] پسرم بیا تو جوابش را بده!

ـ **خراسانی:** [شگفت‌زده] چه جالب! کم‌تر پدر و پسری، هر دو، شاعر، هم نام و آوازه پیدا می‌شوند!

پرده‌ی چهارم

کمال‌الدین، [شاعرانه و ماهرانه] به صحنه می‌آید.

[پرده بالا می‌رود]

ـ **کمال‌الدین:** کسی که مهارت آفرینش معانی تازه داشته باشد، به خلّاق‌المعانی معروف می‌شود!

ـ **خراسانی:** استاد! تو هم مثل پدرت، شعر مشهوری داری؟

ـ **کمال‌الدین:** بله جانم؛ این رباعی:

«کس نیست که تا بر وطن خود گرید
بر حال تباه مردم بد گرید»
«دی بر سر مرده‌ای دو صد شیون بود
امروز یکی نیست که بر صد گرید»

و نیز، قصیده‌ی «برف» با این مطلع:

«هرگز کسی نداد بدین‌سان نشان برف
گویی که لقمه‌ای است زمین در دهان برف»

ـ **خراسانی:** موضوع رباعی تو چیست؟

ـ **کمال‌الدین:** واقعه‌ی قتل عام مغولان در سال ۶۶۳ هجری در اصفهان.

ـ **خراسانی:** تو و پدرت در ستایش پادشاهان هم شعر سروده‌اید؟

ـ **کمال‌الدین:** بله، ستایش بزرگان اصفهان، به‌ویژه آل‌صاعد، اتابک سعد زنگی حاکم فارس، جلال‌الدین منکبرنی و... .

ـ **خراسانی:** چه خاطره‌ی تلخی از تاریخ داری؟

ـ **کمال‌الدین:** [با ناکامی و تلخ‌کامی] حمله و کشتار بنیان برانداز قوم تاتار و مغول در سال ۶۳۳.

ـ **خراسانی:** اگر قرار باشد ویژگی «سبک عراقی» را در شعر پدرت بررسی کنی، ترجیح می‌دهی کدام شعرش را انتخاب کنی؟ با چه ترکیباتی؟

ـ **کمال‌الدین:** بند آغازین این ترکیب‌بند را:

«ای از بر سدره شاه‌راهت
و ای **قُبّه‌ی عرش** تکیه‌گاهت
ای **طاق نهم** رواق بالا
بشکسته ز گوشه‌ی کلاهت
هم **عقل دویده** در رکابت
هم **شرع خزیده** در پناهت
مه طاسک گردن سمندت
شب طرّه‌ی پرچم سیاهت
جبریل مقیم آستانت
افلاک حریم بارگاهت
چرخ از چه رفیع، **خاک پایت**
عقل از چه بزرگ، **طفل راهت**
خورده‌دست خدا ز روی تعظیم
سوگند به **روی هم‌چو ماهت**
ایزد که رقیب جان خرد کرد
نام تو ردیف نام خود کرد»

بازی‌گران: صبا، خراسانی، عراقی، جمال‌الدین، کمال‌الدین

مقدمه‌چینی، درگیری و ستیزه، وجود نیروی کشمکش و تضاد، گره‌افکنی، گره‌گشایی، نقطه‌ی اوج، دلهره، رسیدن به نتیجه‌ی حوادث و ماجراها، و تجزیه و تحلیل شخصیت‌ها مراحل ضروری نمایش‌نامه هستند

منابع و مآخذ

۱. انوشه، حسن؛ **فرهنگ‌نامه‌ی ادبی فارسی**، دانش‌نامه‌ی ادب فارسی، ج۲، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.

۲. ذوالفقاری، حسن؛ **کتاب کار نگارش و انشا**، ج۳، چ اول، تهران، انتشارات اساطیر، ۱۳۸۷.

۳. شمّاسی، عبدالحیّ؛ **مجموعه‌ی پنج نمایش‌نامه «اطوی شکسته»**، چ اول، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۹.

۴. مخملباف، محسن؛ **یادداشت‌هایی درباره‌ی قصه‌نویسی و نمایش‌نامه‌نویسی**، چ اول، تهران، انتشارات حوزه‌ی اندیشه و هنر اسلامی، ۱۳۶۰.

۵. یاحقی، محمد جعفر و فرزاد عبدالحسین؛ **تاریخ ادبیات ایران و جهان (۱)**، تهران، انتشارات شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۷۹.

مقایسه‌ی رستم و سهراب «ماتیو آرنولد» با رستم و سهراب شاهنامه

منصوره غلامی حنایی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌های منطقه‌ی بیضای فارس

چکیده
شهرت بی‌چون وچرای فردوسی و شاهنامه، به‌ویژه داستان رستم و سهراب، در خارج از مرزهای ایران باعث گردیده بسیاری از ادیبان و نقادان اروپایی داستان‌های شاهنامه را به زبان‌های مختلف اروپایی ترجمه کنند. از جمله‌ی آن‌ها **ماتیو آرنولد** است که با بهره‌گیری از منابع مختلف، داستان رستم و سهراب را به‌نظم درآورده است. آرنولد اصل داستان و پیام کلی آن را حفظ کرده ولی در بیان جزئیات و انتخاب صحنه‌های مختلف، راهی مستقل در پیش گرفته است. با توجه به این اختلاف، به‌نظر می‌رسد که آرنولد موفق به مطالعه‌ی دقیق شاهنامه نشده یا خود قصد اقتباس آزاد و بازنویسی اصل فارسی داستان را داشته است.

کلید واژه‌ها:
رستم و سهراب، شاهنامه، ماتیو آرنولد، حماسه، فردوسی.

مقدمه

ماتیو آرنولد، ادیب، شاعر، نویسنده و نقاد بزرگ قرن نوزدهم انگلیس است. شهرت او مرهون ترجمه‌ی آزاد داستان رستم و سهراب شاهنامه‌ی فردوسی است. آرنولد با خلق این منظومه، باب آشنایی اروپاییان را با فرهنگ و ادبیات ایرانی گشود و با انتخاب بهترین، جذاب‌ترین و پرکشش‌ترین داستان شاهنامه راه موفقیت خود را هموار کرد. شاعر اروپایی از عهده‌ی انتقال داستان به زبان انگلیسی به‌خوبی برآمده است اما داستان در بسیاری از جزئیات با اصل فارسی خود اختلافاتی دارد. در زیر به بیان برخی از تفاوت‌ها و شباهت‌های دو اثر می‌پردازیم.

الف) شباهت‌ها

۱. درون مایه و موضوع اصلی که در هر دو اثر، کشته شدن فرزند به دست پدر است.

۲. در هر دو اثر قبل از جنگ، رستم با پادشاه درگیر می‌شود و از جنگ سرباز می‌زند اما پهلوانان با تقویت روحیه‌ی ایران دوستی و حس نام‌آوری و پرهیز از ننگ، او را به جنگ می‌کشانند.

۳. در هر دو داستان، قبل از جنگ پدر و پسر نسبت به یک‌دیگر احساس محبت می‌کنند و یک‌دیگر را به تسلیم فرا می‌خوانند اما در نهایت، این محبت به جنگ تبدیل می‌شود؛ هر چند احساسات سهراب بیش‌تر است.

۴. در هر دو اثر، سهراب در مرحله‌ی اول جنگ تا مرز پیروزی پیش می‌رود اما به دلایلی، این امر اتفاق نمی‌افتد.

۵. در هر دو اثر، رستم با توسل به حیله و نیرنگ خود را از نابودی نجات می‌دهد و بر سهراب پیروز می‌شود.

۶. در هر دو اثر، سهراب به‌دست رستم کشته می‌شود.

۷. در هر دو اثر رستم به واسطه‌ی نشانه و مهر یادگاری، فرزند خود را می‌شناسد.

۸. هر دو شاعر، این جنگ و خون‌ریزی و کشته شدن سهراب را به سرنوشت نسبت می‌دهند.

۹. در هر دو اثر، سهراب در لحظه‌ی مرگ از پدر می‌خواهد که تورانیان را رها کند تا به سرزمین خود بازگردند.

۱۰. در هر دو اثر، جسد سهراب به زابلستان منتقل می‌شود.

۱۱. هر دو اثر پیام‌های اخلاقی دارند که البته در هر شاهنامه بسیار بیش‌تر و مؤثرتر است.

۱۲. هر دو اثر، به‌شیوه‌ی حماسی و با زبانی مؤثر و گیرا بیان شده‌اند؛ اگرچه به‌نظر می‌رسد که ویژگی‌های حماسی در اثر فردوسی قوی‌تر است.

۱۳. هر دو به انواع صور خیال و زیبایی‌های ادبی آراسته‌اند.

۱۴. تشابه در الفاظ و زبان دو شاعر که شاید مهم‌ترین سند برای استفاده‌ی آرنولد از شاهنامه تلقی می‌شود؛ مانند:

بدو گفت نرم‌ای جوان‌مردگرم زمین سرد و خشک و سخن گرم و نرم
به پیری بسی دیدم آوردگاه بسی بر زمین پست کردم سپاه
(شاهنامه:۲۲۲)

هوای آسمان نرم و
گرم و خوش است اما مغاک گور سرد!
در من نگر که پیلتن و آهن پوش
و آزموده‌ام،
در بسیاری از دشت‌های خونین نبرد و با بسیاری از دشمنان جنگیده‌ام
و هیچ یک از دشمنان از جنگم نرسته‌اند.
(سهراب و رستم:۱۷)

همی ریخت خون و همی کند موی سرش پر ز خاک و پر از آب، روی
(شاهنامه:۲۳۹)

با هر دو دست خاک از پیرامون خویش برگرفت
و بر سر ریخت و موی خود بدان آلود.
(سهراب و رستم:۳۷)

ازاین خویشتن کشتن اکنون چه سود چنین رفت و این بودنی کار بود
(شاهنامه:۲۳۹)

این پدر! امروز بر من همان می‌رسد
که هنگام زادن، اختر به سرم نوشته بود.
(سهراب و رستم:۳۷)

زکف بفکن این گرز و شمشیر کین بزن جنگ و بیداد را بر زمین
نشینیم هر دو پیاده به هم به می تازه داریم روی دژم
همان تا کسی دیگر آید به رزم تو با من بساز و بیارای بزم
(شاهنامه:۲۳۳)

بیا تا نیزه‌های خشم بار خود را به زمین فرو کنیم
و دست از جنگ بشوییم
و مانند یاران به دوست کامی شراب سرخ بنوشیم.
افراسیاب نیز بسیار دلاوران دارد که تو
با ایشان توانی جنگید.
(سهراب و رستم: ۲۳)

همه مرگ راییم پیر و جوان به گیتی نماند کسی جاودان
(شاهنامه: ۲۳۱)

زیرا که ما همه چون شناگران قضا و قدر بر موجی گران سواریم.
(سهراب و رستم:۲۰)

تفاوت‌ها

تفاوت‌های این دو اثر بسیار بیش‌تر از شباهت‌های آن‌هاست؛ تا آن‌جا که مخاطب گمان می‌برد آرنولد هرگز از شاهنامه به عنوان منبع استفاده نکرده است، مهم‌ترین این تفاوت‌ها عبارت‌اند از:

۱. تفاوت در اجرای داستان و تفصیل آن؛ بسیاری از قسمت‌های رستم و سهراب شاهنامه یا در اثر آرنولد نیامده یا اشاره‌ای کوتاه بدان شده است. تا آن‌جا که داستانی را که فردوسی در ۱۰۵۰ بیت سروده (بر اساس چاپ مسکو)، آرنولد در ۸۹۱ بیت آورده است. البته بسیاری از ابیات آرنولد از ابیات فردوسی کوتاه‌ترند. مهم‌ترین قسمت‌هایی که در

تهمینه در شاهنامه، زنی زیبا و فرهیخته است که به دلیل پهلوانی‌ها و رشادت‌های رستم با او ازدواج می‌کند و دوست دارد از او صاحب فرزندی شود که راه پدر را بسپرد اما آرنولد در قسمتی از داستان چنین آورده که مادر سهراب از ترس این‌که مبادا رستم آداب جنگ را به سهراب بیاموزد و او را به میدان‌های جنگ فرا بخواند، به دروغ به رستم پیغام فرستاده که فرزندشان دختر است

سهراب و رستم آرنولد وجود ندارد، عبارت‌اند از:

داستان رفتن رستم به شهر سمنگان، آشنایی با او تهمینه و ازدواج با او، تولد سهراب، رشد سهراب و پرسش از اصل و نسب خود، لشکرکشی سهراب به ایران، توطئه‌ی افراسیاب با سرداران سپاه خود بر ضد سهراب، حمله‌ی سهراب به لشکر ایران، اسارت هجیر و نبرد با گردآفرید، رساندن خبر جنگ به کی‌کاووس، دعوت کی‌کاووس از رستم برای جنگ، درگیری لفظی کی‌کاووس و رستم، بازدید رستم از خیمه‌ی سهراب و کشتن ژنده‌رزم، طلب کردن رستم سوش‌دارو را از کی‌کاووس و عزاداری رستم و خاندان او برای سهراب در زابلستان. به‌طور کلی، تعداد صحنه‌های داستان سهراب و رستم اثر آرنولد بسیار اندک است و نزدیک به هشت صحنه را شامل می‌شود.

۲. فردوسی اغلب داستان‌های خود را با براعت استهلال و مقدمه‌چینی آغاز می‌کند و این، یکی از مزایای ادبی شاهنامه است؛ در حالی‌که سهراب و رستم آرنولد به‌صورت ناگهانی آغاز شده و خواننده از همان ابتدا وارد میدان رزم می‌شود که البته این خود یکی از شیوه‌های شروع داستان در مکاتب اروپایی است.

۳. برخی اشتباهات جغرافیایی و تاریخی در اثر آرنولد دیده می‌شود؛ مثلا او سمرقند را مقر فرمان‌داری افراسیاب می‌داند یا برخی از سپاه توران را از قفقاز و قرقیزستان و پامیر یا قلمق می‌داند که البته هیچ یک از این اسامی در شاهنامه نیست. هم‌چنین، در شاهنامه جنگ رستم و سهراب در زمان کی‌کاووس است اما آرنولد این داستان را به دوره‌ی کی‌خسرو نسبت داده است.

۴. سردار سپاه ایران در اثر آرنولد، فرود است؛ در حالی‌که در رستم و سهراب شاهنامه هیچ نامی از فرود به‌میان نمی‌آید.

۵. در اثر آرنولد، سردار سپاه تورانیان پیران ویسه است که مانند پدری مهربان و دل‌سوز، سهراب را از جنگ بر حذر می‌دارد و به او توصیه می‌کند که پدرش را در خارج از میدان جنگ بجوید؛ در حالی‌که در شاهنامه، گردان سپاه افراسیاب هامان و بارمان هستند که با حیله‌گری مانع از آن می‌شوند که پدر و پسر یک‌دیگر را بشناسند.

۶. در شاهنامه، جنگ سهراب با رستم اولین جنگ سهراب است اما آرنولد بیش از این جنگ، جنگ‌های دیگری را نیز به سهراب نسبت داده است:

با این نوجوانی، من نیز جنگ‌ها دیده‌ام
و پیشاپیش همه از میان سیل خون گذشته‌ام.

(سهراب و رستم:۲۲)

۷. در شاهنامه، رستم به دلیل دیر اجابت کردن فرمان کی‌کاووس مبنی بر حضور در میدان جنگ، مؤاخذه می‌شود و بین او و پادشاه درگیری رخ می‌دهد و سپس با وساطت گودرز در میدان جنگ حاضر می‌شود اما در سهراب و رستم آرنولد، علت این درگیری به وضوح مشخص نیست. تنها زمانی که سهراب از ایران هماورد می‌طلبد، گودرز به یاد رستم می‌افتد که در گوشه‌ای تنها دور از سپاه خیمه‌ی خود را برپا کرده و به‌دلیل این‌که پادشاه به پیران بها نمی‌دهد، از او شاکی است. در این‌جا هم رستم با وساطت گودرز، در میدان جنگ حضور می‌یابد.

۸. در شاهنامه، پرده‌ی‌سرای رستم سبز است:

بپرسیدکان سبز پرده سران
زده پیش او اختر کاویان

(شاهنامه: ۲۱۳)

اما در اثر آرنولد، ارغوانی است:

خیمه‌ی تهمتن از دیبای ارغوانی روشن بود که می‌درخشید.

(سهراب و رستم: ۱۰)

۹. در اثر آرنولد، عوامل آگاه‌سازی که مانع شناخته شدن پدر و پسر شوند، وجود ندارد؛ در حالی‌که در شاهنامه هومان و بارمان و هجیر می‌کوشند پدر و پسر یک‌دیگر را نشناسند.

۱۰. نوع حیله‌های رستم که باعث پیروزی او می‌شود، در دو اثر متفاوت است. در شاهنامه، وقتی رستم زیر دست‌وپا و خنجر تیز سهراب قرار دارد و به مرگ نزدیک است، با حیله‌ای خود را نجات می‌دهد؛ او می‌گوید:

دگرگونه‌تر باشد آیین ما
جز این باشد آرایش دین ما
کسی کو به‌کشتی نبرد آورد
سر مهتری زیر گرد آورد
نخستین‌که پشتش نهد بر زمین
نبرّد سرش، گرچه باشد به کین
دلیر جوان سر به گفتار پیر
بداد و نبود این سخن دل‌پذیر

(شاهنامه: ۲۳۴)

اما در اثر آرنولد، رستم با بردن نام سهراب و تحریک احساسات این جوان، باعث می‌شود سپر از دست او بیفتد و نیرویش تحلیل رود.

۱۱. در شاهنامه، سهراب قوی هیکل و نیرومند توصیف شده است اما در اثر آرنولد ناز پرورده و نازک‌اندام؛ فردوسی در توصیف کودکی او می‌گوید:

چو یک ماه شد هم‌چو یک سال بود
برش چون بر رستم زال بود
چو ده سال شد زان زمین کس نبود
که یارست با وی ببرد ازمود

(شاهنامه: ۱۷۷)

که من چون ز هم‌شیرگان برترم
همی باسمان اندر آید سرم

(شاهنامه: ۱۷۸)

هم‌چنین، گزدهم‌درنامه‌ای به‌کی‌کاوس، سهراب را چنین وصف می‌کند:

یکی پهلوانی به بیش اندرون
که سالش ده و دو نباشد فزون
به بالا ز سرو سهی برتر است
چو خورشید تابان بدو بنگرست
برش چون بر پیل و بالاش، برز
ندیدم کسی را چنان دست و گرز

(شاهنامه: ۱۹۱)

ماتیو آرنولد با سرودن منظومه‌ی سهراب و رستم قدم مؤثری در راه آشنایی اروپاییان با ادبیات فارسی و داستان‌های جذاب و دل‌کش آن برداشت. او با زبانی خیال‌انگیز، بیانی فاخر و با بهره‌مندی از انواع صور خیال توانست نام خود و اثرش را در میان اروپاییان جاودانه سازد

هر دو اثر، به شیوه‌ی حماسی و با زبانی مؤثر و گیرا بیان شده‌اند؛ اگرچه به‌نظر می‌رسد که ویژگی‌های حماسی در اثر فردوسی قوی‌تر است

اما آرنولد می‌گوید:

او سخت جوان و نازپرورده می‌نمود
مانند نهال سروی کشیده و سبز و بلند
سهراب بدین‌سان نازک اندام و دردانه بود.
(سهراب و رستم: ۱۶)

۱۲. توصیفاتی که در شاهنامه درباره‌ی رخش وجود دارد، با آن‌چه در اثر آرنولد آمده متفاوت است؛ مثلا فردوسی همه‌جا از بر و یال و سم رخش و قدرت او می‌گوید اما آرنولد به تجملات و زین و یراق او پرداخته است:

اسبی کهربا یالی بلند
زینی آراسته به نمد سبز و پرطراز
و زراندود که بر زمینه‌اش
نقش همه‌ی جانوران شکاری را دوخته بودند.
(سهراب و رستم: ۱۴)

۱۳. در شاهنامه، رستم از وجود پسر خود آگاه است و حتی برای او هدیه‌ها می‌فرستاده اما در اثر آرنولد، مادر سهراب پسر بودن فرزندش را از رستم پنهان داشته و جنسیت او را به دروغ، دختر اعلام کرده است تا مبادا سهراب توسط رستم به میدان‌های جنگ کشیده شود.

۱۴. در اثر آرنولد آمده که رستم از جنگ بیزار است و دوست دارد در زابلستان در کنار پدر پیر و ناتوان خود، که مورد آزار و اذیت افغان‌ها قرار گرفته است، بماند اما در شاهنامه چنین مطلبی ذکر نشده است.

۱۵. در شاهنامه نشانه‌ی سهراب، مهره‌ای است که بر بازوی او بسته شده اما در اثر آرنولد، این نشانه مهره‌ای کوبیدنی با نقش سیمرغ است.

۱۶. در اثر آرنولد، داستان زال و سیمرغ به‌صورت خلاصه در چند بیت کوتاه ذکر می‌شود اما در رستم و سهراب شاهنامه اشاره‌ای به این داستان نشده است (فردوسی به‌صورت مفصل در بخش‌های پیشین این داستان را بیان کرده است).

۱۷. در شاهنامه، حضور رستم در شهر سمنگان در ابتدای داستان به‌صورت مفصل آمده است اما در اثر آرنولد پس از زخمی شدن سهراب و شناسایی سهراب توسط پدر، این قسمت از داستان به‌صورت خاطره‌ای به سرعت از مقابل دیدگان او می‌گذرد که البته با اصل خود در شاهنامه تفاوت‌های بسیاری دارد؛ مثلا در شاهنامه تهمینه خود به رستم پیشنهاد ازدواج می‌دهد:

تو رام کنون گر بخواهی مرا
نبیند جز این مرغ و ماهی مرا
یکی آن‌که بر تو چنین گشته‌ام
خرد را ز بهر هوا کشته‌ام
(شاهنامه: ۱۷۵)

اما در اثر آرنولد، پدر تهمینه شیفته‌ی رستم می‌شود و دخترش را به او می‌دهد. هم‌چنین، در شاهنامه رستم کم‌تر از دو شبانه‌روز در شهر سمنگان می‌ماند اما در اثر آرنولد، او نزدیک به یک فصل نزد همسر و خانواده‌ی خود بوده است.

شهر همسر سهراب در شاهنامه، سمنگان و در اثر آرنولد، آذربایجان (محل اقامت کردها) است.

در اثر آرنولد هیچ نامی از تهمینه به میان نیامده است.

در اثر آرنولد، رستم جهان‌گرد توصیف شده در حالی‌که اطلاق این صفت به رستم چندان صحیح نیست و در شاهنامه هم نیامده است:

که رستم هم‌چنان جوانی خود و مادر سهراب را
به هنگام شگفتی و شادابی می‌دید،
و نیز پدر او، همان شهریار پیری که شیفته‌ی مهمان جهان‌گرد خویش، رستم، شده و دختر زیبای خود را با خوشی و شادابی به وی داده بود، و همه‌ی آن روزهای خرمی را
که ایشان هر سه در آن تابستان دراز
در دژ و میان بیشه‌های پر شینم به نخجیر سپری کرده به یاد می‌آورد.
(سهراب و رستم: ۳۲۰)

۱۸. در شاهنامه، جنگ پهلوانان با یک‌دیگر سلسله مراتب خود را دارد. آن‌ها ابتدا با نیزه، سپس با شمشیر و در نهایت، از طریق کشتی با یک‌دیگر به نبرد می‌پرداختند. جنگی به مرحله‌ی آخر می‌رسید که در آن پهلوانان در مراحل اولیه قادر به شکست دادن حریف نباشند. جنگ رستم و سهراب نیز تا مرحله‌ی آخر ادامه می‌یابد؛ در حالی‌که در اثر آرنولد این شیوه‌ی جنگ و آداب و رسوم خاص آن ذکر نشده است.

۱۹. در شاهنامه، سهراب با خنجر و در اثر آرنولد، با نیزه کشته می‌شود و اندوه و افسوس کشته شدن با خنجر به مراتب بیش‌تر است.

۲۰. در اثر آرنولد، سهراب مرگ رستم را پیش‌بینی می‌کند؛ در حالی‌که این موضوع در شاهنامه نیامده است:

روزی بهره‌ی تو شود
که تو در کشتی‌ای بسیار بزرگ نشسته‌ای
و با دیگر بزرگان دربار کی‌خسرو پس از
به خاک سپردن سرور گرامی خود
از راه دریای شور نیلگون به خانه‌باز می‌گردی.
(سهراب و رستم: ۴۳)

۲۱. از نظر کاربرد آرایه‌های ادبی، بزرگ‌ترین خصیصه‌ی شاهنامه را باید تعادل و هماهنگی اجزای داستان با صور خیال در هندسه‌ی شعر دانست (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۶۱). توصیفات فردوسی چنان با اتفاقات داستان ترکیب می‌شود که خواننده وجود انفرادی آن‌ها را در نمی‌یابد. در بخش غنایی بیش‌تر از تشبیه و استعاره، در صحنه‌های کارزار از اغراق شاعرانه، و در برابر حریف گاهی از طنز استفاده می‌کند. تصاویر او هنگام طلوع و غروب و لحظه‌های مختلف زندگی، به شکلی حماسی پرداخته شده‌اند.

تشبیه در توصیف تهمینه:

دو ابرو کمان و دو گیسو کمند
به‌بالا به کردار سروبلند
(شاهنامه: ۱۷۴)

اسناد مجازی در طلوع خورشید:

آرنولد با حذف برخی قسمت‌های مهم این داستان، به میزان قابل توجهی از جذابیت و هیجان آن کاسته است

سهراب و رستم ماتیو آرنولد به هیچ‌وجه ترجمه یا بازگردان رستم و سهراب شاهنامه نیست؛ تنها می‌توان گفت که شاعر هسته‌ی داستان را از فرهنگ و ادبیات ایران گرفته و آن را به سبک و شیوه‌ی اروپاییان و مطابق با فرهنگ و تمدن آن سرزمین، پرورش داده است

چو خورشید رخشان ز جرح بلند
همی خواست افکند رخشان کمند
(شاهنامه: ۱۷۶)

اسناد مجازی در غروب:

چو خورشید گشت از جهان ناپدید
شب تیره بر دشت لشکر کشید
(شاهنامه ۲۰۸)

اغراق در وصف رستم:

به تنها یکی گور بریان کنی
هوا را به شمشیر گریان کنی
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب
نیارد به نخجیر کردن شتاب
(شاهنامه ۱۷۵)

کنایه در وصف سهراب:

خبر شد به نزدیک افراسیاب
که افکند سهراب کشتی بر آب
هنوز از دهن بوی شیر آیدش
همی رای شمشیر و تیر آیدش
(شاهنامه، ۱۸۰)

اما بارزترین آرایه‌ی به‌کار رفته در سهراب و رستم آرنولد، تشبیه حماسی است «که فرنگیان به آن Epic simile می‌گویند و آن را از مشخصات آثار حماسی ذکر کرده‌اند. تشبیهی که بر خلاف تشبیهات موجز معمولی گسترده باشد و فقط حال مشبه را بیان نکند بلکه مفصلا به توصیف مشبه به هم بپردازد) (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۲۵). بنابراین، آرنولد به شیوه‌ی اروپاییان در سهراب و رستم، که اثری حماسی است، از این نوع تشبیه بسیار استفاده کرده است:

سهراب به پیش می‌آمد و همچنان که می‌آمد، بر او دیده دوخت؛
مانند پیر توان‌گر که در بامداد زمستان
از میان پرده‌های پرنیان
زنی رنجبر را بنگرد که با انگشتان
سست و سرما زده‌اش
برای او آتش می‌افروزد
به هنگام بانگ خروس در سپیده دم
زمستان که هوا پرستاره است
و سرما شیشه‌های پنجره را برنقش و نگار کرده
و زن توان‌گر در شگفت است که او چه‌سان زندگی می‌کند
و اندیشه‌ی آن زن بی‌نوا چیست.
همچنان رستم نیز در آن جوان ناشناس دلیر می‌نگریست.
(سهراب و رستم ۱۶)

این نوع تشبیه خیال‌انگیز بوده و در ادبیات اروپا از مختصات آثار حماسی است اما از نظر ادبیان فارسی‌زبان، تشبیه مرکب، ذهن خواننده را از مشبه منحرف می‌کند و به‌سوی مشبه‌به می‌کشد و خواننده را از اصل مطلب دور می‌نماید. در آثار حماسی فارسی بیش‌تر از اغراق و اسناد مجازی و تصاویر متناسب با اثر حماسی استفاده می‌شود.

آرنولد موفق به مطالعه‌ی دقیق شاهنامه نشده یا خود قصد اقتباس آزاد و بازنویسی اصل فارسی داستان را داشته است

فردوسی اغلب داستان‌های خود را با براعت استهلال و مقدمه‌چینی آغاز می‌کند و این، یکی از مزایای ادبی شاهنامه است؛ در حالی‌که سهراب و رستم آرنولد به‌صورت ناگهانی آغاز شده و خواننده از همان ابتدا وارد میدان رزم می‌شود که البته این خود یکی از شیوه‌های شروع داستان در مکاتب اروپایی است

نقد و بررسی

مانبو آرنولد با سرودن منظومه‌ی سهراب و رستم قدم مؤثری در راه آشنایی اروپاییان با ادبیات فارسی و داستان‌های جذاب و دل‌کش آن برداشت. او با زبانی لطیف، بیانی فاخر و با بهره‌مندی از انواع صور خیال توانست نام خود و اثرش را در میان اروپاییان جاودانه سازد. هرچند اهتمام آرنولد به این امر خدمت قابل‌توجهی به ادبیات فارسی محسوب می‌شود اما باید گفت او می‌توانست با مطالعه‌ی دقیق‌تر منابع فرهنگی و ادبی ایران، از جمله شاهنامه یا دست‌کم داستان رستم و سهراب، در نیل به این هدف مهم موفق‌تر عمل کند.

• آرنولد با حذف برخی قسمت‌های مهم این داستان، به میزان قابل‌توجهی از جذابیت و هیجان آن کاسته است؛ اتفاقاتی که هر یک در حکم مقدمه‌ای برای رسیدن به نقطه‌ی اوج داستان تلقی می‌شود. داستان آشنایی تهمینه و رستم، تولد سهراب و انگیزه‌ی سهراب در جنگ با ایرانیان از اصلی‌ترین بخش‌های این داستان‌اند که قابل حذف نیستند.

• در این اثر، برخی وقایع و روی‌دادها با اصل خود متفاوت‌اند و این نشانه‌ی دقت کم شاعر و ناآشنایی او با تاریخ اساطیری ایران است؛ از جمله این‌که ماجرای رستم و سهراب در زمان کی‌خسرو اتفاق می‌افتد با فرمانده سپاه ایران فرود، و فرمانده تورانیان پیران ویسه است یا همه‌جا از لفظ تاتاران به جای تورانیان استفاده می‌کند؛ در حالی‌که این دو، طایفه‌هایی جدا با فرهنگ و تمدن کاملا مجزا از یک‌دیگرند و این موضوع تا حد زیادی از اعتبار اثر می‌کاهد.

• در این اثر نام بسیاری از سرزمین‌ها و اماکن به اشتباه به‌کار گرفته شده است؛ از جمله، آذربایجان را به‌جای سمنگان به‌کار می‌برد و آن‌جا را محل اقامت کردها معرفی می‌کند یا درباره‌ی بسیاری از سرزمین‌ها از معادل امروزی آن‌ها استفاده می‌کند؛ در حالی که اگر از همان نام قدیم آن‌ها استفاده می‌شد، قدمت این داستان و اصیل بودن آن بیش‌تر خود را نمایان می‌ساخت. برای مثال، خمود، هماسب، مرعاب، کوهک و قیجان را به جای خوارزم، رودی در هند مرکزی، مرو، رودی در سمرقند و شمال دریای خزر (فرهنگ معین) به‌کار می‌برد.

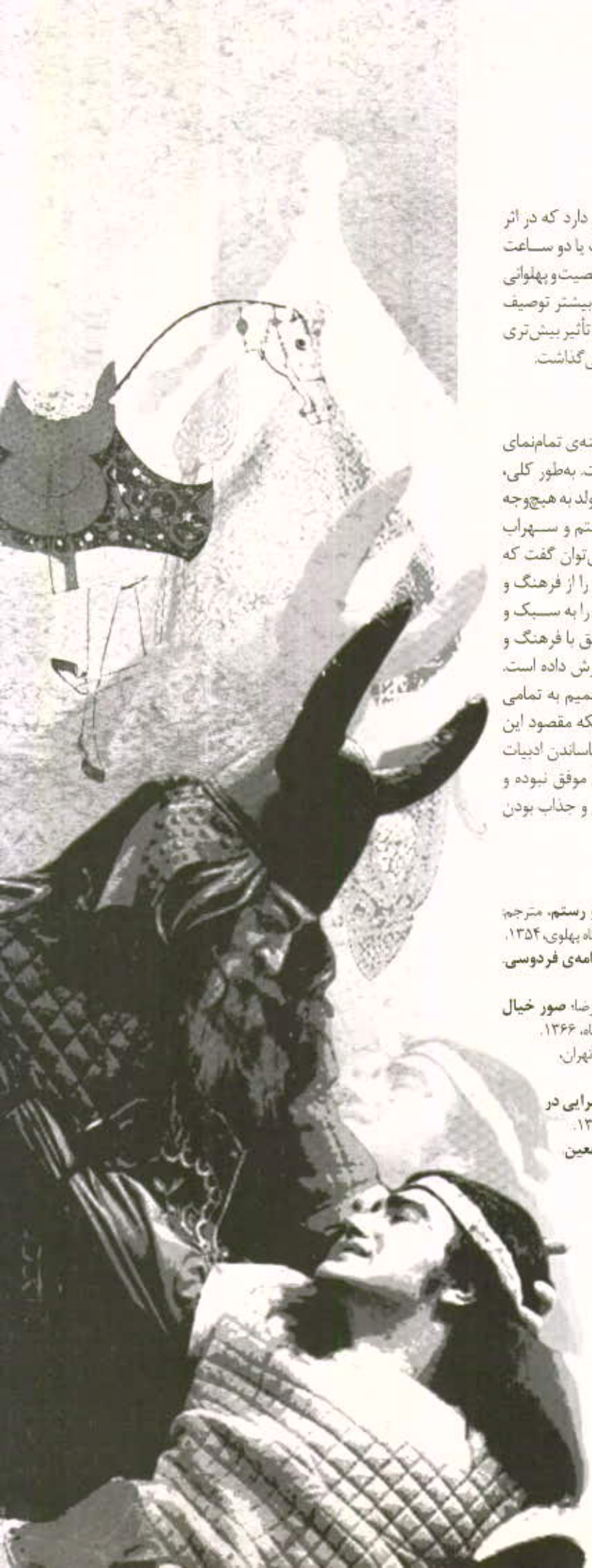
• فضاها و صحنه‌های به‌کار گرفته شده و زمینه‌های شخصیتی قهرمان، اغلب با طبیعت و فرهنگ ایرانی تناسب ندارند و بیش‌تر یادآور تصاویر طبیعی و فرهنگی اروپایی هستند:

و به دسته‌ای انبوه از مرغان مهاجر برمی‌خورند که بر روی برف‌ها بی‌جان افتاده‌اند.
(سهراب و رستم ۱۹)

و در نزد شغالان سرخ‌رنگ
گرامی‌تر از یاران و پدر نبرت خواهی بود.
(سهراب و رستم ۲۷)

و گندم اغشته به شراب
درخوانی زرین پیش رویت نهاده
که بزرگ‌داشت مرا هدیه‌هایی
هم‌چون کمربند با شمشیر به من بخشد.
(سهراب و رستم ۱۸)

هم‌چنان‌که در شب چهارده
هنگام جزر و مد جیراب‌های بلند
دریای توفنده



به سوی کرانه‌ای روان می‌شد.
(سهراب و رستم: ۱۸)

تو اکنون در باغ‌های افراسیاب
همـراه دختران تاتار که به پای‌کوبی با آنان خو گرفته‌ای، نیستی.
(سهراب و رستم: ۲۴)

چنان‌که گفته شـد، در اروپا تشبیه حماسی مشخصه‌ی آثار حماسی است که البته این نوع تشبیه فقط از نظر نام با آثار حماسی تناسب دارد. در ادبیات حماسی ما آرایه‌هایی چون اغراق، استاد مجازی و تشـبیهات موجز بیش از هر آرایه‌ی دیگر بـه‌کار رفته‌اند؛ بنابراین، آرنولد از این جهت نیز نتوانسـته است سـبک حماسی‌سازان فارسـی زبان را نمایش دهد.

• تهمینه در شـاهنامه، زنـی زیبا و فرهیخته اسـت که به دلیل پهلوانی‌ها و رشادت‌های رستم با او ازدواج می‌کند و دوسـت دارد از او صاحـب فرزندی شـود که راه پدر را بسپرد اما آرنولد در قسمتی از داستان چنین آورده که مادر سهراب از ترس این‌که مبادا رستم آداب جنگ را به سـهراب بیامـوزد و او را به میدان‌های جنـگ فرا بخواند، به دروغ به رستم پیغام فرستاده که فرزندشان دختر اسـت (در حالی‌که در شاهنامه چنین مطلبی ذکر نشده) و این موضوع بـا انگیـزه‌ی ازدواج تهمینه با رسـتم تناقض دارد.

• در سـهراب و رسـتم آرنولـد از تنومنـدی، پهلوانـی و قدرت‌نمایـی رستم و سهراب توصیف شایسته‌ای به عمل نیامده اسـت؛ مثلاً سهراب فردی نازک‌اندام و نازپرورده توصیف می‌شود یا رستم ترجیح می‌دهد به‌جای حضور در میدان جنگ، مراقب پدر پیر خود در زابلسـتان باشد یا از هنرنمایی رستم در هلاکت ژنده‌رزم و افتادن آتش حمله‌ی سـهراب در سـپاه ایرانیان هیچ خبری نیسـت. هم‌چنیـن، به درازا کشـیدن جنگ دو پهلوان به مدت دوشـبانه‌روز، خـود حکایـت از شکسـت‌ناپذیری و قدرت‌مندی دو پهلـوان دارد که در اثر آرنولـد، این زمان به یک یا دو سـاعت تقلیل یافته‌است. اگر شخصیت و پهلوانی و جنگ‌آوری‌های رستم بیشتر توصیف می‌شد، قطعاً این داستان تأثیر بیش‌تری بر مخاطبان خود باقی می‌گذاشت.

نتیجه‌گیری

شاهنامه‌ی فردوسی آینه‌ی تمام‌نمای فرهنگ کهن ایرانی است. به‌طور کلی، سهراب و رستم ماتیو آرنولد به هیچ‌وجه ترجمه یا بازگردان رسـتم و سـهراب شاهنامه نیست؛ تنها می‌توان گفت که شاعر هسـته‌ی داستان را از فرهنگ و ادبیات ایران گرفته و آن را به سـبک و شیوه‌ی اروپاییان و مطابق با فرهنگ و تمدن آن سرزمین، پرورش داده است. هرچند این نظر قابل تعمیم به تمامی اجزای داستان نیست بلکه مقصود این است که شاعر در راه شناساندن ادبیات و فرهنگ ایرانی چندان موفق نبوده و راز توفیق اثر او، دل‌کش و جذاب بودن موضوع داستان است.

منابع

۱. آرنولد، ماتیو؛ **سهراب و رستم**، مترجم: منوچهر امیری، شیراز، دانشگاه پهلوی، ۱۳۵۴.
۲. حمیدیان، سعید؛ **شاهنامه‌ی فردوسی**. تهران، قطره، ۱۳۷۳.
۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **صور خیال در شعر فارسی**. تهران، آگاه، ۱۳۶۶.
۴. شمیسا، سیروس؛ **بیان**، تهران، فردوس، ۱۳۷۱.
۵. صفا، ذبیح‌الله؛ **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۶. معین، محمد؛ **فرهنگ معین** تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۸.

سید محسن مهدی‌نیا چوبی
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی و مدرس دانشگاه مازندران

چکیده
تشبیه (simile) یکی از هنرمندانه‌ترین و ارزش‌مندترین هنجارگریزی معنایی (semantic deviation) است. در هنجارگریزی معنایی، به‌کارگیری آرایه‌گاه برحسب انتخاب (selection) و گاهی براساس ترکیب (combination) صورت می‌گیرد. انتخاب از روی محور جانشینی برحسب تشابه، به استعاره می‌انجامد و ترکیب بر روی محور هم‌نشینی به آرایه‌هایی چون متناقض‌نما (پارادوکس) و ایهام منجر می‌شود. به‌کار بردن این آرایه، به نظر ساختارگرایان به برجسته‌سازی (foregrounding) می‌انجامد (صفوی، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۷۰) که ارزش زیباشناختی دارد؛ چرا که در تشبیه، بین دو چیز یا دو کس ادعای هم‌سانی می‌شود، که درواقع چنین نیست، و بدین‌سبب ذهن به اعجاب و شگفتی واداشته می‌شود. «این‌که تشبیه در ادبیات ملل عموماً از نخستین اشکال تصویری‌گری نزد شعرا بوده است» (فرهنگ اصطلاحات ادبی، داد، ۱۳۷۸: ۷۵)، اهمیت این آرایه را آشکار می‌کند. در این مقاله، هدف ما بررسی نظریه‌ی ساختارگرایان در مورد آرایه‌های ادبی نیست بلکه برآنیم تا چیستی «تشبیه» را تا حدودی آشکار کنیم.

کلیدواژه‌ها:
تشبیه، جمله‌های خبری، برجسته‌سازی، پرسش بلاغی.

آن‌چه برآنم داشت تا بدین جستار بپردازم، اظهار نظر برخی از استادان و دبیران زبان و ادبیات فارسی (شهرستان بابل) در مورد ابیاتی چون «گرت ز دست برآید چو نخل باش کریم/ ورت به دست نیاید چو سرو باش آزاد» و «گفتا برو چو خاک تحمل کن ای فقیه/ یا هرچه خوانده‌ای همه در زیر خاک کن» بود که در خودآزمایی صفحه‌ی ۶۹ کتاب آرایه‌های ادبی سال سوم فرهنگ و ادب آمده است. آن گروه از همکاران، به‌اتفاق (جز آقای دکتر ستاری) می‌گفتند که در ابیات یاد شده «تشبیه» به کار رفته است.

قبل از هر سخنی، باید تشبیه را تعریف کرد:

«تشبیه درواقع، مانند کردن چیزی است به چیز دیگر (کسی به کس دیگر) در صفت یا ویژگی‌ای با وجود چند شرط: ۱. مبتنی بر کذب و دروغ باشد نه صدق و حقیقت؛ ۲. جمله‌ی

حاوی تشبیه باید اخباری باشد نه غیر آن (استثنا دارد)؛ ۳. جمله‌ها و ابیات حاوی تشبیه باید سبب اعجاب و شگفتی خواننده و شنونده شوند؛ ۴. مشبه‌بهی که در تشبیه می‌آید، باید در سنت شعری ما، به‌نوعی، نشانه (سمبل) شده باشد و...».

۱. جمله‌ی حاوی تشبیه باید مبتنی بر کذب و دروغ باشد (ادعایی باشد) نه مبتنی بر صدق (شمیسا، ۱۳۷۲: ۷۵):

وقتی که شاعر یا نویسنده، کسی (چیزی) را در ویژگی یا صفتی به کسی (چیزی) دیگر مانند می‌کند، در واقع ادعایی دروغین دارد؛ در غیر این صورت، ادعایش معنایی نخواهد داشت. وقتی کسی می‌گوید «قد فلانی مثل سرو است»، خود می‌داند که این تشبیه و ادعا غیر حقیقی است نه مبتنی بر صدق. اگر حقیقی بود، نه‌تنها «فلانی» گرامی داشته نمی‌شد بلکه تحقیر نیز می‌شد؛ زیرا اگر کسی قدی به بلندی سرو داشته باشد، دیگر محبوب کسی نیست. می‌بینیم که ادعایی بودن، به تشبیه ارزش هنری می‌بخشد؛ درنتیجه، می‌توان گفت که جملاتی مانند «علی مثل پدرش بخشنده است» و «احسان مثل حمید با عراقی‌ها جنگید» از زیور تشبیه بی‌بهره‌اند؛ زیرا مبتنی بر صدق‌اند نه کذب.

۲. جمله‌ها و ابیات حاوی تشبیه باید «اخباری» باشند نه امری و پرسشی (مگر در چند مورد):

هنرمند زمانی می‌تواند از تشبیه در سخن خود بهره بگیرد که جمله یا عبارتش در قالب خبری ارائه شود. به بیان دیگر، او ناگزیر است که برای بیان ادعای خود از ساخت خبری استفاده کند؛ در غیر این صورت، ادعای او معنایی ندارد. برای مثال، مسعود سعد در بیت «گه بکوشم به جهد چون موری/ گه ببیچم ز درد چون ماری» از تشبیه برای بیان حال خود استفاده کرده و ادعا می‌کند که در سخت‌کوشی مثل مور، و در بی‌تابی و به خود پیچیدن، مثل مار است. حال اگر شاعر این بیت را به شکل سؤالی مطرح می‌کرد، آیا می‌توانست ادعا کند که مثل مور و مار می‌کوشد و به‌خود می‌پیچد؟ مسلماً نمی‌توانست چنین ادعایی داشته باشد. پس، جمله‌هایی چون «به‌سان کوه استوار باش» و «آیا مثل سرو آزاده‌ای؟» و «اگر توانایی داری مثل باد سریع باش» ارزش هنری ندارند؛ زیرا هیچ‌گونه ادعایی در آن‌ها مطرح نشده است. البته ساخت تشبیه در عبارت غیر خبری نیز ممکن است، که در زیر به آن می‌پردازیم.

۲-۱- تشبیه یا عبارت تشبیهی در بطن جمله‌ی اصلی قرار گرفته باشد و خود مستقل بنماید؛ مثلاً سعدی در بیت «به خدا که پرده از روی چو آتشت برافکن/ که به اتفاق بینی دل عالمی سپندت» از تشبیه بهره گرفته است که حکم جمله‌ی معترضه دارد. جمله‌ی اصلی چنین است: «به خدا که پرده برافکن» و عبارت «روی چون آتش» گویی خود، جمله‌ای دیگر است و به این شکل تأویل می‌شود که «به خدا که پرده از رویی که چون آتش است، برافکن».

۲-۲- تشبیه به کار گرفته شده در جمله‌های غیر اخباری از نوع بلیغ (صریح، رسا، اضافه‌ی تشبیهی) باشد؛ برای مثال، حافظ در بیت «دست از مس وجود چو مردان ره بشوی/ تا کیمیای عشق بیابی و زر شوی» تشبیه بلیغ «مس وجود» و «کیمیای عشق» را در ساخت جمله‌ی امری به‌کار گرفته که قابل تأویل به جمله‌ای دیگر است: «دست از وجود- که مثل مس است- چو مردان ره بشوی».

۲-۳- دیگر این‌که جمله‌ی پرسشی از نوع پرسش بلاغی (Rhetoric question) باشد که ارزش هنری و زیبایی‌شناختی دارد؛ برای نمونه، نظامی در بیت «چند پری چون مگسی بهر قوت/ در دهن این تنه‌ی عنکبوت» تشبیه را در ساخت جمله‌ی پرسشی به کار گرفته که بلاغی و هنری است. او در این ساخت، دنیاپرستان را «تهی» کرده و پرسیده است: «چرا چون مگس به سوی توشه می‌پرید». مولانا نیز در بیت «نگفتمت که چو مرغان به سوی دام مرو/ بیا که قوّت پرواز پرّ و پات منم» در ساخت جمله‌ی پرسشی و نهی، از «تشبیه» بهره گرفته است که ارزش زیبایی‌شناسی دارد (برای ایجاب و تحذیر). درواقع می‌گوید که به‌یقین پیش از این به شما گفته بودم که به‌سوی دانه و دام نروید و برحذر باشید.

۲-۴- از موارد دیگر که تشبیه در ساخت غیر اخباری می‌آید، **تجاهل‌العارف** است؛ تجاهل‌العارف یعنی این‌که هنرمند موضوعی را می‌داند اما خود را به نادانی می‌زند و درواقع، برای بیان اغراق و نوعی تشبیه تفضیل از این ساخت بهره می‌گیرد که ارزش بلاغی و زیبایی‌شناختی دارد؛ زیرا خواننده و شنونده را به اعجاب و التذاذ و اقناع وامی‌دارد. برای مثال، سعدی در بیت «این ماه دو هفته در نقاب است؟/ یا حوری دست در خضاب است؟» با استفاده از تجاهل‌العارف، محبوب خود را به ماه شب‌چهارده و حوری مانند کرده است. در این بیت، در روساخت کلام با تشبیه مواجه نیستیم اما در ژرف ساخت، تشبیه وجود دارد (پرسش هنری هم در بیت دیده می‌شود).

پس، صرف به کار رفتن ارکان تشبیه در ابیاتی چون «گرت ز دست برآید چو نخل باش کریم/ ورت به دست نیاید چو سرو باش آزاد» و «گفتا برو چو خاک تحمل کن ای فقیه/ یا هرچه خوانده‌ای همه در زیر خاک کن» که در آن شاعر از کسی خواسته که اگر برایش ممکن است و توانایی دارد مثل نخل بخشنده باشد و اگر نمی‌تواند، لااقل مثل سرو آزاده باشد، دلیلی بر این‌که این ابیات و مانند این‌ها به زیور تشبیه آراسته شده‌اند، نیست و این امر نادرست به‌نظر می‌رسد.

در تشبیه، بین دو چیز یا دو کس ادعای همسانی می‌شود که درواقع چنین نیست و بدین‌سبب، ذهن به اعجاب و شگفتی واداشته می‌شود

یکی از دلایل هنری‌بودن تشبیه و کارکرد زیباشناسی آن، این است که باید نوعی حیرت و شگفتی را در ذهن مخاطب (خواننده، شنونده) برانگیزد؛ حیرتی که به‌دنبال آن التذاذ و اقناع باشد وگرنه ارزشی نخواهد داشت

۳. جمله‌ها و ابیات حاوی تشبیه باید سبب اعجاب و شگفتی خواننده و شنونده شوند (۱۳۷۶، ۳۴).

توضیح این‌که یکی از دلایل هنری‌بودن تشبیه و کارکرد زیباشناختی آن، این است که باید نوعی حیرت و شگفتی را در مخاطب (خواننده، شنونده) برانگیزد؛ حیرتی که به‌دنبال آن التذاذ و اقناع باشد وگرنه ارزشی نخواهد داشت. برای نمونه، می‌توان این مصراع از دقیقی طوسی «به‌سان سرو سیمین است قدّش» را در نظر گرفت که خواننده پس از درک و فهم تشبیه، دچار حیرت و شگفتی می‌شود. شاعر قد بلند و تن سپید محبوبش را به درخت سروی مانند کرده که از جنس نقره است اما عبارت‌هایی چون «دوغ مثل شیر مفید است» یا «سیب مثل پرتقال انرژی‌بخش است»، با وجود برخورداری از ارکان تشبیه، ارزشی ندارند؛ زیرا باعث حیرت و التذاذ نمی‌شوند.

۴. مشبّهٌ‌بهی که در تشبیه ذکر می‌شود، باید در فرهنگ و ادب فارسی (سنت شعری) در صفت یا ویژگی خاصی، نماد (symbol) شده باشد؛ یعنی مشبّه‌به اعرف و اجلی از مشبه باشد (شمیسا، ۱۳۷۲: ۶۱).

مشبهٌ‌بهی که در تشبیه ذکر می‌شود، باید در فرهنگ و ادب فارسی (سنت شعری) در صفت یا ویژگی خاصی، نماد (symbol) شده باشد (مشبهٌ‌به باید اعرف و اجلی از مشبه باشد)

توضیح این‌که در سنن ادبی ما «مشبه‌به» باید به نوعی برجسته و برتر از همه‌ی هم‌جنس‌های خود باشد و اگر غیر از این باشد، عبارت تشبیهی، ارزشی نخواهد داشت. برای مثال، در جمله‌ی «احسان چون حمید شجاع و دشمن‌ستیز است» با تشبیه مواجه نیستیم؛ زیرا «حمید» در شجاعت و دشمن‌ستیزی «نماد» نیست. در مقابل، جمله‌ی «او مثل رستم با بیگانگان جنگید» ارزش هنری دارد؛ زیرا «مشبه‌به» آن، یعنی رستم، نماد «دشمن‌ستیزی» است.

۵. تشبیه، مربوط به جمله‌های ایجابی است نه سلبی (شمیسا، ۱۳۷۲: ۵۸).

ایجابی (مثبت) یا سلبی (منفی) بودن جمله در ساخت خبری میسر می‌شود، که پیش از این به آن پرداختیم. اگر در جمله‌های منفی ارکان تشبیه هم بیاید، ارزشی نخواهد داشت؛ مگر این‌که غرض، ترجیح مشبه بر مشبه‌به باشد (به قول سیروس شمیسا)؛ پس، جمله‌هایی چون «من مثل باد سریع نیستم» و «او مثل شیر شجاع نیست» تشبیهی ندارند اما در این بیت حافظ «روشنی طلعت تو ماه ندارد/ پیش تو گل رونق گیاه ندارد» غرض شاعر تفضیل «مشبه» بر «مشبه‌به» بوده است؛ یعنی، روی تو از ماه هم زیباتر و روشن‌تر است (که نوعی تشبیه تفضیل است).

منابع

۱. داد، سیما؛ **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، مروارید، ۱۳۷۸.
۲. شمیسا، سیروس؛ **بیان**، فردوس، ۱۳۷۲.
۳. صفوی، کوروش؛ **از زبان‌شناسی به ادبیات**، حوزه‌ی هنری، ۱۳۸۰.
۴. گروه نویسندگان، **معانی و بیان**؛ فردوس، ۱۳۸۸.

غلامرضا اکبرزاده باغبان/ دبیر ادبیات فارسی، رشت

سبب رنگ را بی‌تو تفسیر نیست
بر این عفلت و خواب تعبیر چیست
من از نیستگه کهکشان آمدم
پس از پیش و پیش از زمان آمدم
نبیر ای شهاب شهبدم نه دور ...
بباران مرا آن سوی مرز نور
من از نقطه‌چین عبور نوام
ز منظومه‌ی مرز دور نوام
فراموش کن هر چه در آینه است
تهی‌گاه این سفره بارینه است
مرا بر زخود کی بر از حالی‌ام
در آن اوج بی‌حال و احوالی‌ام
بتابان مرا تا افق تا کران ...
تلألو کند از سعدعم جهان
بیا اینک این جان غباری کم است
طلوع و غروبش فقط یک‌دم است
مرا در نیستان عشقت چه کار؟
صدایی در این نای نالان گذار

لطایف و ظرایف ادبی

دکتر حسین داودی

۱. قطره و دریا

شوخی به مناسبت نوع تخلّص (به نقل از دکتر ایرج افشار)

برجسته‌ترین پژوهش در چگونگی تخلّص شاعران را دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی به صورت مقاله‌ای منتشر کرد. اینک، قضیه‌ای مربوط به تخلص «قطره»، را، که در یادداشت‌های روزانه‌ی محمدعلی فروغی دیدم، برای تفریح خاطر شاعران نقل می‌کنم.

«باری، بعد از رفتن میرزا سید حسن‌خان به خانه‌ی میرپنج دیدن رفتم. نزدیک نهار آن‌جا رسیدم. نهار خوردیم. بعد از نهار رفتم پیش میرپنج قدری صحبت کردیم. دیوان میرزا ابوالحسن‌خان متخلص به «قطره» را در نهاوند پیدا کرده استنساخ کرده بود. نشان داد. چندان نقلی نداشت. از قراری که حکایت می‌کرد این شخص در خدمت محمود میرزای پسر فتحعلی‌شاه بوده [است].

موسی صباغیان / قم

سینه‌ی غم

الا ای همدم و هم‌ناله‌ی شب‌های تنهایی
من آن مشتاق تنهایم بدین خلوت که باز آیی
هلا نخل شکر بارم دلا سرو سبک‌بارم
شکر باری گوارایی تو رعنایی دلارایی
پگاه پیک مشتاقان، نسیم بوی یارانی
کلید قفل دل‌ها و شعور شعر جان‌هایی
کمند افکن شهاب‌آسا خروشان و پریشانی
جهان‌دار و مَلک خو و پری‌رو و مسیحایی
«صبا» در سینه‌ی غم می‌سراید راز پنهانی
الا ای همدم و هم‌ناله‌ی شب‌های تنهایی

سعید حاتمی / کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، ایذه

درد

شکستی بی‌تفاوت پشتِ گرم عشق را آخر
تو با صد کوفه نامردی، تو با چشمانِ نابَاور
دلم در حسرت و سردرگمی هرگز نمی‌فرسود
اگر ای عشق او را می‌گرفتی زیر بال و پر
کنون من ماندم و شعری که تضمین غم و درد است
بیا در حقّ من ای عشق کوتاهی مکن دیگر
مگر از رویش پنهانی دردم خبر داری
که دل‌تنگ و پریشان و غمین و ساکتی بندر
تمام درد را یک شب به طور حتم خواهم گفت
همین امشب، نه، بگذارش برای فرصتی دیگر

معلمان شاعر

روزی در شکار، توله‌ی تازی پای خود را بلند کرد، ادرار کرد، محمود میرزا به میرزا ابوالحسن‌خان گفته ببین قطره قطره ادرار می‌کند او او! جواب داده بود بلی قربان، اما قطره قطره جمع گردد وانگهی دریا شود! محمود میرزا هم دریا تخلص می‌کرده است. محمود میرزا به علت این شوخی یا به عمل دیگر، او را کور کرد و او منزوی شده تغییر تخلص داده، امید تخلص کرد و پسر خود را گفته بود که ورقه‌ی خاکستر نرم جلوی او بگستراند که هر وقت شعری به طبع او می‌آید، با انگشت روی آن خاکستر رسم کند. بعد پسر او می‌آمد [آن را] می‌نوشت. غالب اشعارش به اسم مسجد فتحعلی‌شاه بود.»
فصل‌نامه‌ی بخارا، شماره‌ی ۷۲۰۳، صفحه‌ی ۱۳۹، تشکر از آقاحسین.

«میرزا ابوالحسن خان نهاوندی متخلص به «امید» در سال ۱۲۱۰ قمری (۱۱۷۴ شمسی) در شهرستان نهاوند به دنیا آمد و در شصت و چند سالگی به دیار بقا شتافت. این شاعر قرن سیزدهم به تبعیت از شاعران برجسته‌ی سبک عراقی چون سعدی و حافظ غزلیاتی لطیف و دل‌پذیر سروده است. میرزا ابوالحسن‌خان، پس از سال‌ها ریاست کتابخانه‌ی سلطنتی قاجار در تهران و منادمت با محمود میرزا، حاکم نهاوند (۱۲۳۰ تا ۱۲۵۰ قمری)، که متأسفانه بر اثر سوءتفاهمی مغضوب حاکم شد، چشمانش را از دست داد. سرانجام، وی در مسلک مریدان مجذوب علی‌شاه همدانی درآمد و زندگی جدیدی را، سرشار از عرفان و عشق به محبوب، تجربه کرد.

دیوان این شاعر عارف از سوی تقی ترابی، که از نوادگان شاعر است، براساس تنها نسخه‌ی خطی موجود در دست وی در سال ۱۳۳۹ شمسی (شرکت سهامی هنر) به نام «دیوان امید نهاوندی» به چاپ رسیده است. به این امید که نسخه‌های دیگری از اشعارش ـ که قطعاً بیش از دیوان شعر فعلی است ـ به دست آید و با تصحیح و تنقیح مجدّد آن، دیوان کامل اشعارش در اختیار علاقه‌مندان قرار گیرد»
(فصل‌نامه‌ی فرهنگان، شماره‌ی ۱۱، سال ۱۳۸۱، صفحه‌ی ۱۷۱)

۲. تمام نشدنی!

از بیدل دهلوی، شاعر پراوازه‌ی سبک هندی خواستند بیتی بگوید که هیچ وقت تمام نشود! و او ارتجالاً و بلافاصله سرود:

به انگشت عصا هر دم اشارت می‌کند پیری
که مرگ این‌جاست، یا این‌جاست، یا این‌جاست ... (!)

•••

عبدالقادر بیدل فرزند میرزا عبدالخالق در سال ۱۰۵۴ قمری در پتنه‌ی هندوستان متولد شد. در سومین کنگره‌ی بین‌المللی «عُرس بیدل» در روزهای پانزدهم و شانزدهم آبان ماه سال ۱۳۸۷ از این شاعر فارسی‌گو در تهران تجلیل شد و برگزاری این کنگره در مطبوعات کشور بازتاب درخوری داشت. خاطره‌ی یاد شده از روزنامه‌ی اطلاعات مورخ ۸۷/۸/۱۸ بخش ضمیمه نقل گردید.

اشاره:
قرار است از این شماره صفحه‌ای به درج لطایف و ظرایف ادبی اختصاص یابد. دبیران محترم زبان و ادب فارسی و سایر علاقه‌مندان می‌توانند ادبی‌ترین و جذاب‌ترین لطیفه‌های تاریخی یا معاصر را، که در مطالعات خود به آن‌ها دست یافته‌اند، با ذکر سند و منبع برای درج در این بخش ارسال فرمایند

خاطرات و تجربه‌ها

جمله‌های هفت جزئی!

غلامرضا عصرانی

یک سال از تألیف کتاب‌های زبان فارسی جدید گذشته بود؛ اعتراض‌ها تقریباً فروکش کرده و مشکلات اصلی همکاران به مدد تشکیل کلاس‌های ریز و درشت و چپ و راست آموزش ضمن خدمت ـ که در آن یک ساله بازار بسیار گرمی هم داشت ـ تقریباً در حد نسبتاً قابل قبولی حل و فصل شده بود.

آن روزها هفته‌ای سه روز در مشهد تدریس می‌کردم و باقی هفته را در دفتر تألیف دست‌اندرکار تدوین کتاب‌های پایه‌های بعدی بودم یا رتق و فتق مشکلات باقی‌مانده‌ی هم‌کاران در شهرستان‌ها، ابلاغ نازه‌ای برای تدریس در دبیرستان تازه‌ای در مشهد به من دادند؛ روز دوم حضورم در مدرسه با معلم با سابقه‌ای آشنا شدم که از فضل و کمالش بسیار می‌گفتند؛ مغتنم بود؛ فرصتی برای آشنایی می‌جستم و یافتم؛ سخت در بحر کتاب «زبان فارسی» فرورفته و در آن به حد اجتهاد رسیده بود. ساعت تنفس امانش نمی‌دادند؛ پرسش‌های تلفنی و حضوری را در مورد مشکلات زبان فارسی به خوش‌رویی پاسخ می‌داد و تا مخاطب را کاملاً راضی نمی‌کرد، دست از او برنمی‌داشت؛ چندین و چند بار توضیح می‌داد و هم‌کاران در دفتر مدرسه به حرمت وقت و عمری که به رایگان در این راه خیر صرف می‌کرد، پاس خاطر او را کم‌تر سخنان حاشیه‌ای می‌گفتند و تقریباً تمام وقت تنفس را به وی هبه کرده بودند. آن‌چنان خوش‌مجلس و تیزطبع نیز بود که با حضورش کسی به خود اجازه‌ی صحبت نیز نمی‌داد؛ حقیقتش را بخواهید، اجازه‌ی صحبت هم به کسی نمی‌داد؛ نه؛ بهتر بگویم؛ با حضورش کسی اجازه‌ی صحبت نمی‌یافت؛ پس که از «زبان فارسی» مشکل‌گشایی می‌کرد. به زودی دریافت که من هم در کار تدریس همان کتابم. روز دوم آشناییمان به کنایتی ابلغ من التصریح به من فهماند که برای پاسخ‌گویی به مشکلاتم در تدریس این ماده‌ی درسی «مردافکن» آمادگی کامل دارد و «... خب ... امکان ندارد که کسی به تنهایی ... و به هر حال کتاب تازه‌تألیف است و داشتن اشکال در تدریس بدیهی ... و بالأخره پرسیدن هم که عیب نیست و... همکار مجرب همین مواقع به کار می‌آید و...»؛ و من با لب‌خنده‌ای آمیخته به سپاس‌گزاری موضوع سخن را از این‌جا درز می‌گرفتم و نفسی به جای دیگری می‌زدم تا آن‌که پای افشرد که تعارف نمی‌کند و از ته دل آماده‌ی هر نوع پاسخ‌گویی و کمک‌رسانی است.

تا آن‌روز که بی‌مقدمه درآمد که: «مثلاً همین جمله‌های چند جزئی را، مگر می‌شود اشکالی چیزی ...؟ نه؛ نمی‌شود؛ امکان ندارد»؛ و برای این‌که اکرام را به اتمام برساند، نزدیک و نزدیک‌تر آمد و فرمود که: «حالا محض امتحان، یک جمله‌ی شش جزئی بساز ببینم».

مظلومانه و تبسم‌بر لب پاسخ دادم که: «آخر ... نه ... نمی‌شود».

نگاهی و چه نگاهی، به انواع عتاب‌آلوده انداخت و پشت‌بند نگاهش چندین لغز و نکته که بند دلم را لرزاند و ادامه داد که: «در کار ما نمی‌شود و نمی‌توانم و غیرممکن غیرممکن است؛ بسار بیم؛ کمکت می‌کنم؛ هم‌کاران این‌جا همه خودی‌اند؛ نگران نشو! نباش؛ اون با من»!

شرمگینانه پاسخ داده که: «آخر کتاب بیش از چهار جزئی ندارد».

با تحکم فرمود: «ندارد که ندارد؛ من و تو باید از کتاب ده پله بالاتر باشیم؛ پس جواب سؤال‌های جب و راست بچه‌ها را هم همین‌طوری می‌دهی؟ نه جانم؛ معلمی این طوری نمی‌شود؛ حالا یک شش جزئی بساز بسنم؛ امتحانش که ضرری ندارد».

با شرمندگی و دست‌پاچگی ...؛ نه، با درماندگی گفتم: «آخر ... کتاب ...».

نگذاشت جمله‌ام را ادامه دهم؛ توپید که: «ول کن تو هم؛ هی کتاب کتاب می‌زنی که چی؟ مؤلفان کتاب هم ...؛ حالا دهنمو باز نکن».

سرم را تا آن‌جا که انعطاف مهره‌ها و عضلات گردنم اجازه می‌داد، انداختم پایین؛ به نوک کفشم چشم دوختم و با صدایی که حتی خودم، به زحمت شنیدم، گفتم: «آخر ... من ... من ... خودم هم ... مؤلف همین ...».

عقب رفت؛ عقب‌تر رفت؛ تا آن‌جا که کاملاً در میدان دیدش قرار بگیرم؛ قرار که گرفتم، سه چهار بار با شاید هم بیش‌تر، سرش را بالا و پایین آورد؛ با چشم مسلح به عینک قاب طلایی سرتاپایم را انداز و وراندار کرد و دست آخر با تغیّر فرمود:

«تو دیگر چه جور مؤلفی هستی که نتوی یک جمله‌ی شش جزئی بسازی؛ من تا هفت جزئی هم ساخته‌ام؛ بیش‌تر از اون هم اگر بخوام می‌تونم؛ یعنی چه که نمی‌شه»؟!

خدایی بود که همان فردا ابلاغم از آن مدرسه لغو شد وگرنه معلوم نبود تا «چند جزئی» باید می‌ساختم!

طنز امتحانی

سید عبدالعلی یدرام

یکی از مسائل مهم آموزشی، نحوه‌ی طرح پرسش‌های امتحانی و پس از آن، نحوه‌ی پاسخ‌گویی دانش‌آموزان است. برخی سؤال‌ها گاه دچار کژتابی، ابهام و پیچیدگی و حتی ناروایی نحوی‌اند؛ همین موضوع، دست‌مایه‌ی طنز دبیر خوش قریحه‌ی شهرستان داراب، سید عبدالعلی یدرام شده است. گفتنی است که هم پرسش‌ها واقعی هستند (واقعاً طرح شده‌اند!) و هم پاسخ‌ها، پاسخ برخی دانش‌آموزان‌اند.

ـ دو تن از استادان معاصر خوش‌نویسی را نام ببرید.

کمال‌الملک، ناصر خسرو، ملک حسین کاوه، نستعلیق

ـ پیرامون شخصیت کمال‌الملک هر چه می‌دانید بنویسید.

کمال‌الملک مردی بود پر شخصیت.

ـ نام دو فرقه‌ی مهم اسلامی را بنویسید.

۱. مالکی ۲. اشتری

(عنوان مالکی، ذهن پاسخ‌دهنده را به سمت مالک اشتر برده است!)

ـ علّت ضعف پادشاهان هخامنشی چه بود؟

خوش‌گذرانی پادشاهان قاجار

ـ آرامگاه حافظ در کجاست؟

در سعدی

ـ به دوازده تن از یاران عیسی چه می‌گفتند؟

یاران غُلل عظم! (به سؤال نیز توجه کنید!)

ـ ساسانیان مردم را به چند طبقه تقسیم کردند؟

دو طبقه ۱. همکف ۲. فوقانی

ـ منظور از نخ تار و پود چیست؟

نخ تار انگبوت (عنکبوت) استفاده می‌کند ولی پود در کشاورزی به کار می‌رود. (احتمالاً در ذهن دانش‌آموز کود و پود اشتباه شده است!)

ـ دعوت پیامبران از چه زمانی آغاز شد؟

دهم آشورا

ـ حضرت محمّد در چه تاریخی به دنیا آمد؟

سی و دوم حجرالاسود

ـ معاهده‌ی شومی را بنویسید.

فین‌کن اشتاین (به سؤال توجه شود!)

و به این سؤال‌های چهار گزینه‌ای توجه کنید!

ـ نادرشاه افشار چشم پسر خود را:

الف: کر کرد ب: لنگ کرد ج: کور کرد د: هیچ کدام

ـ اولین زنی که در راه اسلام شهید شد، کدام مورد است؟

الف: عمّار ب: یاسر ج: سلمان د: سمیّه

دقت شود که سؤال خوب است اما همه‌ی گزینه‌ها مردند و فقط یکی زن است.

دفتر انتشارات کمک آموزشی

با مجله‌های رشد آشنا شوید

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

مجله‌های دانش‌آموزی

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

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

مجله‌های بزرگسال عمومی

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

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

مجله‌های بزرگسال اختصاصی

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

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

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

◆ **نشانی:** تهران، خیابان ایرانشهر شمالی، ساختمان شماره‌ی ۴ آموزش‌وپرورش، پلاک ۲۶۶، دفتر انتشارات کمک‌آموزشی

◆ **تلفن و نمابر:** ۸۸۳۰۱۴۷۸ ـ ۰۲۱

مثل و تمثیل در ادبیات و فرهنگ ایران

مؤلف: حسینعلی خداکرمی (دبیر آموزش و پرورش، ۱۳۳۳، هرسین کرمانشاه)
انتشارات دستان، چاپ دوم ۱۳۸۷، ۵۲۷ صفحه، قیمت: ۸۰۰۰ تومان

کتاب با مقدمه‌ای کوتاه و شکوه‌آمیز به امثال و حکم و جایگاه آن در فرهنگ و ادب فارسی پرداخته است. پس از آن، تاریخچه‌ای کوتاه از گرداوری ضرب‌المثل‌ها در ایران آمده است و سپس، مثل‌ها، تعبیرهای مثلی، اصطلاحات مثل گونه، تشبیهات مثل گونه، مثل‌های گفت‌وگویی، مثل‌های منظوم و تعبیرات مصدری، براساس نظام الفبایی سامان یافته‌اند.

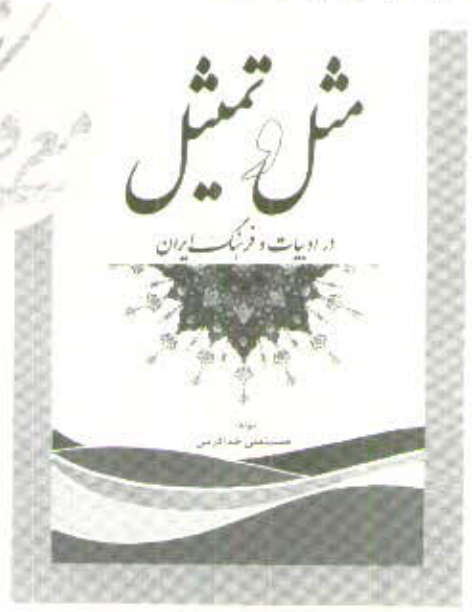
از امتیازات کتاب: ۱. توضیح ضرب‌المثل‌ها: نویسنده با بیانی روان و رسا، در صورت ضرورت، ضرب‌المثل‌ها را توضیح داده است.

۲. ذکر مصادیقی از شعر و نثر: گاه نمونه‌هایی از شعر و نثر کهن و معاصر، که ضرب‌المثل در آن‌ها به‌کار رفته، طرح شده است.

۳. توضیحات در پانویس: کلمه‌های دشوار معنی شده‌اند یا توضیحاتی برای روشن شدن ابعاد مفهومی ضرب‌المثل آمده است.

۴. ذکر داستان مثل: در مواردی که مثل پشتوانه‌ی داستانی یا مصداقی داشته، نویسنده آن را ذکر کرده است.

برای نویسنده‌ی کتاب، که از دبیران بازنشسته، پر کار و فرهیخته‌ی آموزش و پرورش است، توفیق تداوم و استمرار پژوهش در این حوزه و دیگر حوزه‌های زبان و ادبیات فارسی آرزو می‌کنیم.



پوزش و اعتذار

به این وسیله از خانم فتانه غلامی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر دبیرستان فراست تهران، نویسنده‌ی مقاله‌ی سووشون که در صفحه‌ی ۵۶، شماره‌ی ۹۳ (بهار ۸۹) مجله، به اشتباه به عنوان دبیر دبیرستان‌های گرمسار معرفی شده‌اند، عذرخواهی می‌شود.

همّت مضاعف، کار مضاعف

برگ اشتراک مجله‌های رشد

شرایط:

۱. پرداخت مبلغ ۷۰/۰۰۰ ریال به ازای یک دوره یک ساله مجله‌ی درخواستی، به صورت علی‌الحساب به حساب شماره‌ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه‌ی سه راه آرمایش (سرخه‌حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست.

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

- نام مجله های درخواستی:
- نام و نام‌خانوادگی:
- تاریخ تولد:
- میزان تحصیلات:
- تلفن:
- نشانی کامل پستی:

استان: شهرستان:

خیابان:

پلاک: شماره‌ی پستی:

- در صورتی که قبلا مشترک مجله بوده‌اید، شماره‌ی اشتراک خود را بنویسید:

امضا:

- صندوق پستی مرکز بررسی آثار: ۱۵۸۷۵/۶۵۶۷
- صندوق پستی امور مشترکین: ۱۶۵۹۵/۱۱۱
- نشانی اینترنتی: www.roshdmag.ir
- پست الکترونیک: Email:info@roshdmag.ir
- امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰ـ۰۲۱
- پیام‌گیر مجله های رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ـ۰۲۱

یادآوری:

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

این نکته را
وقتی که غنچه بودم فهمیدم
تا لب به خنده وانکنی
گل نمی‌شوی
زنده‌یاد دکتر علی محمد حق‌شناس
مرگ درخت، مرگ تمام شکوفه‌هاست
اما با مرگ یک درخت
این باغ بی‌شکوفه نمی‌ماند

شاهنامه‌ی بایسنقری
مرگ سیاوش به دست تورانیان
سده‌ی ۹ هجری شمسی