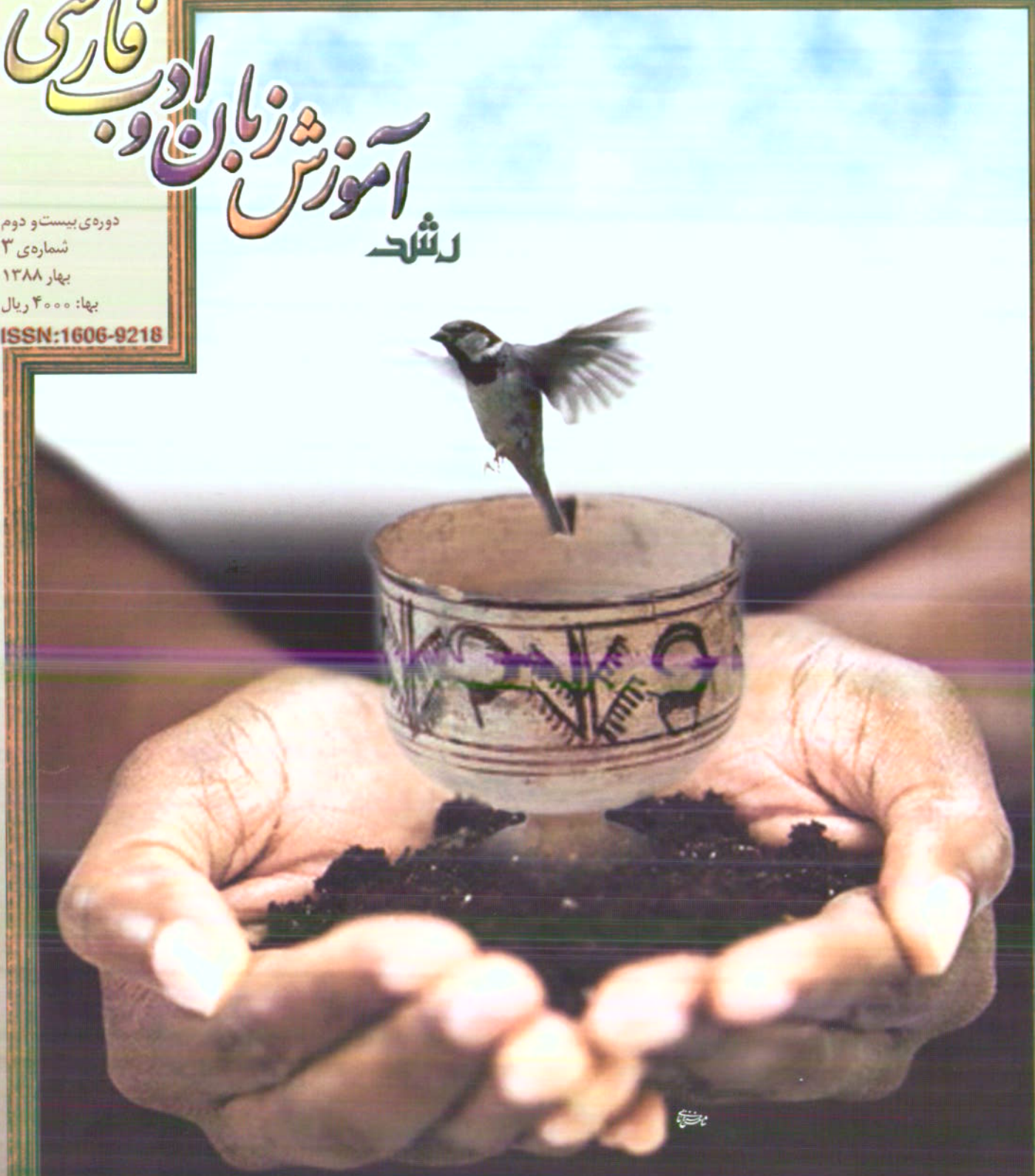
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir

۸۹

# رشد آموزش زبان و ادب فارسی

دوره‌ی بیست‌و دوم
شماره‌ی ۳
بهار ۱۳۸۸
بها: ۴۰۰۰ ریال
ISSN:1606-9218



- مدح و قَدْح
- خرقه و خرقه‌پوشی
- حماسه‌ی بالدر و آشیل
- کاربرد «هیچ» با فعل مثبت
- منزلت دین، انسان و آل یاسین در دیوان ناصرخسرو

# شرایط پذیرش مقاله

**قابل توجّه نویسندگان محترم: چنان چه مقاله ی ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد پذیرش و داوری نمی شود.**
**فصلنامه ی 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 مجلّه ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب های درسی باشد و به طور مستقیم و غیرمستقیم در جهت گشایش گره ها و گسترش مباحث کتاب های درسی یا ارائه ی روش های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره ی متوسطه و پیش دانشگاهی باشد. (طبق اهداف)

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

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

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

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

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

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

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

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی شود.

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

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

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

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

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

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

## ساختار مقاله

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

- **چکیده:** حداکثر ده سطر، شامل مسئله ی تحقیق، روش کار و نتایج به دست آمده، به فارسی همراه کلیدواژه ها
- **مقدمه:** شامل طرح موضوع یا مسئله ی تحقیق، ضرورت و پیشینه ی تحقیق
- **نمودارها و شکل ها:** این بخش از مقاله باید تا حد امکان به صورت آماده برای چاپ ارائه شود و تا حد امکان جای آن ها در متن اصلی مشخص شود. مندرجات جدول ها باید روشن و آشکار باشد و شماره گذاری جدول ها نیز به ترتیبی باشد که در متن می آید.

## شیوه ی ارجاع

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

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

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

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

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

- **ارجاعات:** تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقاً به این صورت بیاید. (نام خانوادگی نویسنده، سال نشر: شماره صفحه زرین کوب، ۱۳۷۵: ۱۴)
- **پی نوشت:** در پای صفحات مقاله هیچ گونه توضیحی نوشته نمی شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی نوشت ـ که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می آید ـ منتقل می گردد.

## اهداف کلی مجله

۱. ایجاد زمینه ی مناسب برای تقویت مهارت ها و صلاحیت های حرفه ای معلمان.

۲. کمک به ارتقای دانش معلمان در زمینه ی اصول و مبانی آموزش و پرورش.

۳. معرفی راهبردها، رویکردها و روش های آموزش زبان و ادب فارسی.

۴. کمک به ارتقای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب های درسی.

۵. ایجاد زمینه ی مناسب برای هم اندیشی و تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه ریزان درسی، برای بهبود یا رفع تنگناهای آموزشی.

۶. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی، با تأکید بر محتوای کتاب های درسی.

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

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

۹. آشنا کردن معلمان با مباحث ادبی، بلاغی و تاریخی به منظور دانش افزایی و تقویت دیدگاه های ارزشی، آموزشی.

۱۰. افزایش آگاهی های معلمان درباره ی رخدادهای علمی، آموزشی زبان و ادب فارسی در ایران و جهان.

۱۱. آشنا ساختن معلمان با مهمترین مسائل و سؤالات موجود در حوزه ی علمی آموزشی.

Key title: Roshd ...

● مدیر مسئول : علیرضا حاجیان‌زاده ● سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری ● مدیرداخلی : دکتر حسن ذوالفقاری ● ویراستار: دکتر حسین داودی ● طراح گرافیک : شاهرخ خره‌غانی

● هیئت تحریریه : دکترعلی‌محمد حق‌شناس ، دکتر تقی وحیدیان کامیار ، دکتر حسین داودی،دکتر محمدرضا سنگری، دکتر حسن ذوالفقاری ،غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم‌پورمقدم

● پیام‌گیر نشریات رشد: ۸۸۸۳۹۲۳۲_۸۸۳۰۱۴۸۲ ● مدیر مسئول: ۱۰۲ ● دفتر مجله: ۱۱۳ ● امور مشترکین: ۱۱۴

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

تلفن امور مشترکین : ۷۷۳۳۶۶۵۶_۷۷۳۳۵۱۱۰ تلفن دفتر مجله : ۹_۸۸۸۳۱۱۶۱ ، داخلی ۳۷۴ چاپ : شرکت افست (سهامی عام)

# رشد آموزش زبان و ادب فارسی ۸۹

دوره‌ی بیست و دوم
شماره‌ی ۳
بهار ۱۳۸۸
شمارگان ۲۰۰۰۰ نسخه
بها: ۴۰۰۰ ریال

ISSN: 1606-9218

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

فصلنامه‌ی آموزشی تحلیلی اطلاع‌رسانی

E.mail: info@roshdmag.ir

## در این شماره :

یادداشت سردبیر / دکتر محمدرضا سنگری ۲
مدح و مدیحه سرایی در ادب فارسی / علی پورامن ۴
منزلت دین و آل یاسین در دیوان ناصرخسرو / زهرا رضی رشت‌آبادی ۱۱
ظرفیت‌های ادبیات کهن و ادبیات عامیانه / علیرضا امیدی ۱۳
خاوران نامه / حیدرعلی خوش کنار ۱۶
حماسه‌ی بالدر و آشیل / ستاره خیبری ۲۰
کمان به‌زه یا بی‌زه / افسانه سراجی ۲۴
دیوان وزارت در تاریخ بیهقی / کمال مرتضی‌زاده ۲۸
خرقه و خرقه پوشی / اسماعیل نساجی‌زواره ۳۲
عشق در خمسه‌ی نظامی / سارا زارع جیرهنده ۳۶
اخوان شاعر واژه‌ساز / رضا خلج ۴۰
کاربرد «هیچ» با فعل مثبت / رسول کردی ۴۶
پیشینیه‌ی مطالعات زبان شناختی / محمدامین ناصح ۴۸
پرچمی برای عاشقی / ۵۱
جایگاه و تاثیر حروف در ساختار جمله / غلامرضا بهرامپور ۵۲
حروف ابجد و کاربرد آن در ادبیات فارسی / سید محمود آزادی مهر ۵۶
نقدی بر درس اول زبان فارسی دوم متوسطه / ولی قلی‌پور ۵۸
اینک / سروش سپهری ۶۱
معلمان شاعر و نویسنده / ۶۴

# آغاز جاودانگی

یادداشت سردبیر

گویش‌ها، فرزندان خلف زبان ملّی‌اند و هویّت گاه تاریخ و تمدّن و فرهنگ یک ملّت.
مطالعه ی گویش‌ها، مجالی است برای شناخت نگرش‌ها، ارزش‌ها، کنش‌ها و منش‌های یک جامعه و همین است که هر گویش آیینه ی آیین‌ها و باورهاست.

در روزگار ما شتاب مرگ گویش‌ها بیش‌تر شده است. به تدریج و آرام و بی‌بازتاب گویش‌ها می‌میرند و بی‌آن که در مرگشان اشکی بریزیم، یا حتّی اعلامیه‌ای و مجلس ترحیمی باشد، ساده و آسان می‌گذریم و چه بسا حتّی هیچ‌کس خبر مرگ آن‌ها را اعلام نکند!

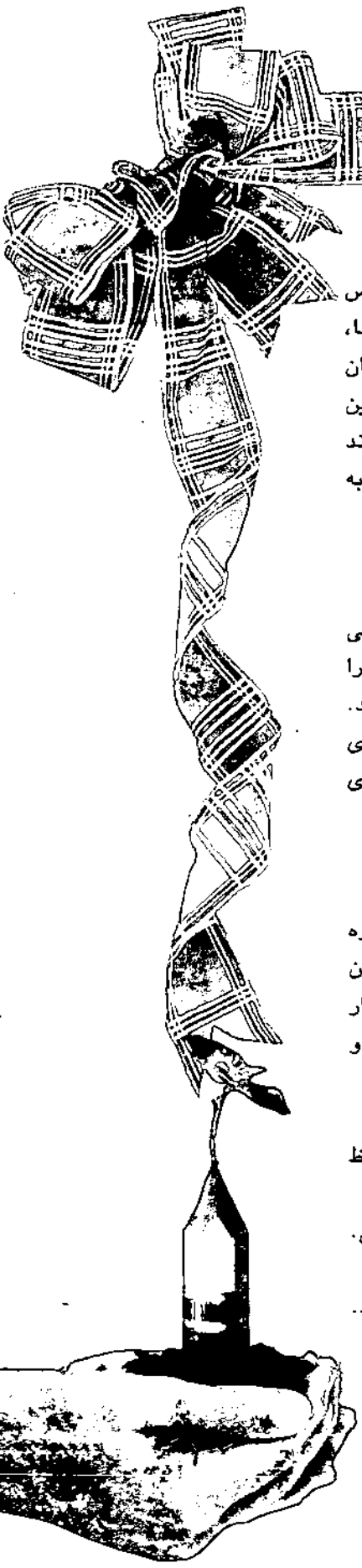
چرا این اتّفاق می‌افتد و چه باید کرد تا لااقل در «موزه ی فرهنگ»! نام و یاد و نشان گویش‌ها بماند، سخن و سبب نگارش این سرمقاله است.

به نظر می‌رسد مرگ خاموش گویش‌ها را در علل زیر باید جست‌وجو کرد:

**۱. سیطره ی گسترده ی رسانه های ملّی**

امروزه، در هیچ خانه‌ای نیست که نشانی از چند رسانه ی صوتی، تصویری نباشد. رادیو، تلویزیون، رایانه و شبکه های اینترنتی زبان ملّی را ترویج می‌کنند و گوش و چشم نسل امروز، شب و روز، لبریز از این صداها و تصویرهاست. بماند این که کم‌کم «زبان ملّی» نیز در آستانه ی خطر قرار می‌گیرد. چون ارتباط مستمر با زبان جهانی انگلیسی و ورود بی‌امان و پیدا و پنهان واژه‌ها زبان ملّی را نیز تهدید می‌کند.

امّا آن چه روشن است این است که بارش مداوم واژه‌ها، زبان را سیراب می‌کند و کودکان و نوجوانان، در بهره‌گیری از واژه‌های زبان رسمی، زبان محلّی و گویش منطقه‌ای خود را از دست می‌دهند و فراموش می‌کنند. اگر به گفت‌وگوهای نسل دانش‌آموز گوش بسپاریم نه تنها گویش را کم‌رنگ که لهجه را نیز در حال اضمحلال می‌بینیم. این تحلیل به معنای نفی ارزش رسانه‌ها یا تخطئه ی آن‌ها نیست بلکه تحلیل وضعیتی است که در آن به سر می‌بریم تا بر مبنای آن راهکارهای مناسب را بیابیم.



### ۲. آموزش زبان رسمی در مدارس

در محیط‌های آموزشی ما، تدریس معلّمان به زبان رسمی فارسی است. متن‌ها نیز براساس همین زبان تدوین شده‌اند که البتّه چنین هم باید باشد. همین جا باید گفت پرداختن به گویش‌ها، هرگز نفی زبان ملّی و رسمی نیست. این زبان هویّت ماست. همه ی هستی ماست و تقویت زبان فارسی رسالتی ملّی و حتّی دینی است. چرا که فارسی دیگر تنها زبان تکلّم ایرانی نیست، زبان دین ـ دومین زبان جهان اسلام و اوّلین زبان دنیای تشیّع ـ نیز، است. امّا اگر تصوّر کنیم روزی چند ساعت کودکان و نوجوانان ما گویش منطقه ای خویش را کنار بگذارند، در درازمدّت، گویش را به حاشیه می رانند و در فراموشی و خاموشی آن تأثیر می گذارند، صحیح به نظر نمی رسد.

### ۳. تأکید و اصرار خانواده ها در آموزش زبان رسمی

بسیاری از خانواده های ایرانی، از همان کودکی، می کوشند فرزندانشان به فارسی رسمی سخن بگویند و معلوم است که نسل امروز بسیاری از واژگان محلّی و گویش منطقه ای خود را نشناسند. استمرار چنین وضعیّتی در دو سه نسل آینده باعث فراموشی گویش ها خواهد شد. شاید اغراق آمیز به نظر رسد اگر بگوییم، باتداوم چنین وضعیّتی، در پنجاه سال آینده از گویش های ایرانی به ندرت بتوان نشان و رد پا یافت و تنها رصد آن ها در حوزه ی کتاب ها یا شاید موزه های فرهنگ امکان پذیر باشد.

### ۴. احساس حقارت و خودکم بینی

گاه گویش ها به تمسخر گرفته می شوند. لااقل، در سی چهل سال اخیر در رسانه ها، هماره گویش ها ابزار تفنّن و طنز و تمسخر بوده اند. هم اکنون نیز، در برنامه ای زنجیره ای (همان سریال ها) چنین وضعیّتی را شاهدیم. چنین فضایی، به تحقیر گویش ها می انجامد و چه بسیار کودکان و نوجوانان که می کوشند هویّت گویشی و حتّی قومی خود را پنهان کنند تا به طعنه و تمسخر و طنز دیگران دچار نشوند.

در کنار این علل و عوامل، تشخّص طلبی ها، خودباختگی ها و... را نیز می توان افزود.

اکنون چه باید کرد؟ پرسش مهّم و بزرگی است. به نظر می رسد راهکارهایی چند در حفظ گویش ها، این سرمایه های ملّی و فرهنگی، لازم است:

۱. طرح زبان و ادبیّات منطقه ای، با دقّت و سنجش و مراقبت لازم در کنار زبان و ادبیّات ملّی. چنین اقدامی مستلزم برنامه ریزی و نگاه همه سو نگرانه است.

۲. جمع آوری و کوشش در حفظ واژگان گویش و فرهنگ محلّی، پیش از آن که از دست بروند. فرهنگستان زبان و ادب فارسی در این زمینه می تواند بسیار مؤثّر و نقش آفرین باشد.

۳. استفاده از واژگان محلّی در بارورسازی زبان فارسی و حتّی معادل سازی ها در فرهنگستان؛

۴. برگزاری کنگره ها و همایش های شعر و ادبیات محلّی؛

۵. تقویت گویش ها و بازشناسی آن ها در رسانه های محلّی و منطقه ای.

باز هم در این زمینه با هم سخن خواهیم گفت.

# مدح و قَدْح


## چکیده

**مدح، سخنی است که به مقتضای حال ایراد می‌شود تا در ممدوح تاثیر بگذارد و او را منفعل سازد. یعنی شیوه‌ای است که بر پایه‌ی احوال نفسانی افراد بنا می‌شود. بنابراین، از منظر روان‌شناسی اجتماعی و آسیب‌شناسی (pathology) می‌تواند اساس یک تحقیق علمی قرار گیرد. این مقاله کوششی است در بررسی ریشه‌های مدح و مدیحه‌سازی در گستره‌ی ادب فارسی.**



## کلید واژه‌ها

مدح، مدح ستوده و نکوهیده (قَدْح)، ریشه‌های مدح گرایی، قالب مدح، مدیحه‌سرایان و ممدوحان آن‌ها.

**علی پورآمَن**

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

مدرس دانشگاه پیام نور تالش

و دبیر ادبیات دبیرستان‌های شهرستان تالش


آن‌ها که با ادبیات کلاسیک ما سروکار دارند و مو در آسیاب آن سفید کرده‌اند، با اعتراف به غنای آن، به این نکته نیز مقرّند که قسمت اعظم ادبیّات کلاسیک ما را «مدح» تشکیل می‌دهد. آیا این نوع سخن به ادبیات ما رونق بخشیده یا به پیکره‌ی آن آسیب زده و از هدف اصلی‌اش باز داشته است؟

می‌توان به راحتی گفت که ادبیات هیچ ملتی از این نوع سخن عاری نبوده است، زیرا ریشه در نفسانیّات آدمی دارد و بشر نیز حامل این نفس است. از این رو، بیش‌تر مردم دوست دارند یا مدح شوند یا مدح بگویند.

بنابراین، باید گفت آن‌چه شاعر را به طرف مدیحه‌سازی می‌کشد اغراضی پنهان و آشکار است که از ناحیه‌ی هر دو طرف، مدّاح و ممدوح، دنبال می‌شود: غرضِ آشکارِ آن آرامشی است که ممدوح می‌یابد؛ و غرضِ پنهان آن نیز می‌تواند متعدد باشد؛ چون گرفتن صله و ارتقای جایگاه، که مداح در پی آن است، و قوام بخشیدن به حکومت و افزایش قدرت، که ممدوح می‌خواهد به آن‌ها برسد.

«مدح» شاید در راستای اهداف متعالی سخن نباشد ولی از این حیث که عرصه را برای تاخت و تاز اندیشه گسترش داده و خیال جوّال شاعر را به مضامین جدیدی رسانده، برای ادبیات ما بی‌ثمر نبوده است. از طرفی دیگر، مدح آن‌جا که در کنار قَدْح می‌ایستد بسیار زیبا و ماندام می‌نماید؛ یعنی شاعر می‌کوشد در حالی که ممدوح خود را به داشتن خصلت‌های نیک انسانی ستایش کند، به او تلنگری نیز بزند که از خصلت‌های زشت و نکوهیده در امان باشد.

### مدح و ویژگی‌های آن

مدح (panegyric) در لغت به معنی ستایش است. در ضمن «قَدْح»، که به معنی نکوهش است و «ذم و هَجو[=هجا]»، که در معنی سرزنش و بدگویی هستند، واژه‌های مقابل آن محسوب می‌شوند. در مدح صفات نیک افراد توصیف و ستایش می‌شود یا این‌که مدّاح می‌کوشد برای ممدوح خود صفات نیکویی بسازد و او را بدین صفات ستایش کند. اما در قدح شاعر ممدوح خود را به داشتن صفاتی، که زیبنده‌ی او نیست، سرزنش می‌کند و به او تلنگر می‌زند که احتیاط کند و مراقب رفتار خود باشد. در هجو نیز، شاعر عیب‌های او را بر می‌شمارد و آن‌ها را به تصویر می‌کشد.

ویژگی بارز مدح، اغراق است. آن‌چه این شیوه‌ی سخن را از انواع دیگر جدا می‌کند اغراقی است که مدیحه‌سرا در وصف اوصاف ممدوح خود به‌کار می‌بندد. این کار در بین شاعران به نوعی رقابت نیز تبدیل شده و هر شاعری کوشیده است ممدوح خود را از دیگر ممدوحان بالاتر کشد. این بیت از ظهیر فاریابی در این زمینه معروف است:

نُه کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای
تا بوسه بر رکاب قزل ارسلان زند

گاه نیز این مسابقه در اغراق، مدح را به‌جایی رسانده است که شاعران، پایگاه ممدوح خود را از پایگاه انبیا و اولیا نیز برتر و بالاتر برده‌اند و مرتکب نوعی «ترک ادب شرعی» شده‌اند. شمس قیس رازی در باب اغراق در مدح گوید: «و از عیوب مدح یکی آن است که از حدّ جنس ممدوح به طرفی افراط و تفریط بیرون برند، چنان‌که انوری گفته است:

زهی دست تو بر سرِ آفرینش
وجود تو سر دفترِ آفرینش...
اگر فضله‌ی گوهرِ تو نبودی
حقیر آمدی گوهرِ آفرینش

و این نوع مدح جز پیغمبر را صلوات اللّه علیه [وآله] وسلم نشاید و بیرون ازو در حقّ هرکس که گویند تجاوز باشد از حدّ مدح» (شمس قیس رازی، المعجم، شیما، ص۳۱۲).

## مدّاح (panegyrist) کیست و آیا هر ستایشی را باید مدح دانست؟

مسعودی در مروج الذهب، ضمن تفسیر سخنی از پیامبر(ص)، به پرسش‌های ما نیز پاسخ می‌گوید: «و این سخن که گوید خاک به روی مدّاحان [متملّقان] بپاشید، مقصود وقتی است که مدّاح دروغ گوید. منظور این نبوده است که وقتی کسی سپاس نعمت کس را بدارد یا او را به فضایلی که دارد وصف کند یا سخنی به حق گوید خاک بر رویش افشانند. اگر معنی گفتار او صلّی اللّه علیه [و آله] و سلّم چنین بود کس، کس را مدح نمی‌گفت. زیرا نهی برای راست گو و دروغ گو بود و می‌بایست بر روی همه خاک بپاشند و این خلاف قرآن است که خدا ـ عزّوجلّ ـ ضمن خبر از پیغمبر خویش، یوسف و حکایت گفتار او به شاه، فرماید مرا خزانه‌دار این سرزمین کن که من دانا و امینم، که خویشتن را مدح کرده و وصف حال خود گفته است» (مسعودی، مروج‌الذهب، پاینده، ۱/ ۶۴۹).

مدح حضرت یوسف، وصف توانایی و استعدادی است که یوسف می‌خواهد آن‌ها را عرضه کند تا در خدمت بشر باشد و باید هم‌چنین کند چون انسان مکلّف است به این‌که توانایی‌های خود را در خدمت هم‌نوع خود قرار دهد و چون از آن‌ها یاد می‌کند در حقیقت می‌خواهد شکرگزار پروردگار خویش به پاس این نعمت‌ها باشد و مسلم است که ذکر نعمت‌ها خود معنی شکر را می‌دهد؛ تنها در سوره‌ی بقره پروردگار متعال در چندین جای می‌گوید: «ای بنی اسرائیل به یاد آورید نعمت‌هایی را که به شما دادم...»[1] یعنی شکرگزار نعمت‌های من باشید.

در جنگ خندق، وقتی رسول خدا(ص) چندین بار فریاد می‌زند که کیست شرّ عمروبن عبدوَد را از سر مسلمانان کوتاه کند و آن‌گاه، که هیچ‌کس خود را حاضر به مقابله با او نمی‌بیند، مولا علی(ع) لبیک می‌گوید؛ و چون رسول خدا(ص) می‌فرماید که علی، او عمروبن عبدوَد است؛ یعنی که پهلوان نامی عرب است، علی(ع) می‌گوید: من هم علی هستم؛ و این جمله نیز مدح خود است؛ یعنی وصف قدرت و توانایی یک مسلمان معتقد که در علی تبلور یافته است.

در میان شاعران نیز مرسوم است که

خود را می‌ستایند. هرچند برخی شایسته‌ی این ستایش نیستند و سروده‌هایشان در حدی نیست که به تمجید از آن‌ها بپردازند. از رودکی، پدر شعر فارسی گرفته تا متأخّرانی، چون بهار و شهریار، چنین کرده‌اند.

رودکی می‌گوید:

**شد آن زمانه که شعرش همه جهان بنَوَشت**
**شد آن زمانه که او شاعر خراسان بود**

سنایی گوید:

**بس که شنیدی صفت روم و چین**
**خیز و بیا مُلک سنایی ببین**

**مولوی می‌گوید:**

**نوبت کهنه فروشان در گذشت**
**نوفروشانیم و این بازار ماست**

حافظ می‌گوید:

**کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب**
**تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند**

و بسیار از این دست که قصد شاعران از بیان آن‌ها، توصیف قدرت اندیشه و خیال‌پروری و ظرافت‌های شعری خودشان است، نه خودنمایی.

بنابراین، نباید از این‌گونه عبارات تعبیر به خودنمایی و مدح نکوهیده شود، چرا که در فرهنگ ما از خود ستایش کردن، نکوهش شده است. چنان‌که منقول است که: «بقراط را گفتند: چه چیزی ناپسندیده است و گرچه راست باشد؟ گفت: ستایش مرد خود را» (عبدزاکانی، رساله‌ی دلگشا، حلبی، ص۲۷۶).

مدح ستوده یعنی «ثنا گفتن کسی را به صفات نیکو و پسندیده‌ای که در او هست خلقاً یا اختیاراً (اقرب الموارد) (نقل از لغت‌نامه، مدح). اما مدح نکوهیده ـ آن‌گونه که در آغاز نیز به‌آن اشاره کردیم ـ آن است که کسی را به فضایلی ستایش کنند که نه در او هست و نه در خور او هست. از نمونه‌های مدح نکوهیده می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

عنصری (وفات ۴۳۱هـ. قـ.) گاه پایگاه ممدوح خود را از پایگاه پیامبران نیز بالاتر می‌برد:

**گر سلیمان پیش ازین از رای دیوان را ببست**
**رایش از پیغمبری و انگشتری بودی جری**
**هرچه در ایام دیوی بود بسته شد ز تو**
**نه تو را پیغمبری بایست و نه انگشتری**

دبیر سیاقی راجع به او می‌گوید: «در سخن، استاد و در مدح، میانه‌رو و در شاعری، چیره‌دست است... و مدایحش تحت‌الشعاع علوّ همّت و شهامت اوست». حال این‌که این‌گونه مداحی نه تنها میانه‌رویی نیست بلکه ترک ادب شرعی نیز هست. شمس قیس رازی در توضیح این نکته می‌گوید: «و اگرچه شعرا را در باب نسیب دست مطلق است تا هر وصف که خواهند از فنون عشقیّات و انواع تشوّقات تقدیم کنند، الّا آن‌که رعایت ادب در جمله‌ی ابواب لازم باشد و نسیب هر مدح باید که لایق آن افتد» (شمس قیس رازی، المعجم، شمیسا، ص۳۵۷).

رودکی نیز ممدوح خود را از نژاد آدم برتر می‌داند و سایه‌ی خدا در روی زمین می‌شمارد و با تفسیری واژگونه از آیه‌ی أَطیعُوا اللّه و أَطیعُوا الرسولَ و اولی الأمرِ

منکُم (نسا، ۵۹) ممدوح خود را «صاحب امر» و جانشین پیامبر می‌داند، که اطاعت از او هم طبق همین آیه واجب است:

**آن که نبُود از نژاد آدم چون او**
**نیز نباشد اگر نگویی بهتان**
**حجّت یکتا خدای و سایه‌ی اوی است**
**طاعت او کرده واجب آیت فرقان...**

که البته بسیاری دیگر از مدیحه‌سرایان چنین تفسیری را از این آیه به‌عمل آورده‌اند و این خود نوعی تفسیر و توجیه حکومت و قانونی کردن آن است و از جمله‌ی آن‌ها عنصری که می‌گوید:

**خدای طاعت خویش و رسول و سلطان خواست**
**نکرد فرق بدین هر سه امر در فرقان**

## چه عامل و متغیّری شاعر را به سوی مدح می‌کشد؟

پاسخی که تاریخ ادبیات این سرزمین به ما می‌دهد این است که فضای حاکم بر شعر و شاعر و ادب و ادیب است که او را از ایفای نقش اصلی خود باز می‌دارد. قدرت نفوذ و تأثیر شعر در سطوح مختلف جامعه شاهان و حاکمان را وادار می‌کرد، برخلاف طبع سرکش و اغلب شعرگریزشان، خود را اهل ذوق و دوست‌دار طایفه‌ی شعرا جلوه دهند. آن‌ها به خوبی به این نکته واقف بودند که دوام و قوام حکومت آن‌ها در گرو مدح و ستایشی است که شاعران از آن‌ها برای مردم به تصویر می‌کشند. همین عامل هم باعث شده بود که دربار شاهان و امیران تنها ملجأ و مأوای شاعران باشد و بسیاری هم از این طریق می‌کوشیدند تا هم نامی به دست آورند و هم نانی و اما عوامل مدح‌گرایی:

۱. شاعر خود دوست‌دار دنیاست و می‌خواهد از لذت‌های این دنیایی بهره ببرد. بنابراین، به اصلاح حاکمان نمی‌اندیشد، چرا که اصلاح اندیشه‌ی آنان را برابر با از

دست دادن جایگاه خود می‌داند.

«در کشف الغمّه از تذکره‌ی ابن حمدون نقل کرده است که منصور خلیفه به امام [جعفر صادق] علیه السّلام نوشت: اتصحینا لتنصحنا، یعنی آیا صحبت خواهی داشت با ما از برای آن که نصیحت کنی ما را؟ امام در جواب او نوشت: من اراد الدنیا لاینصحک و من اراد الآخره لا یصحبک، یعنی هر که دنیا خواهد، تو را نصیحت نکند و هر که آخرت خواهد با تو صحبت ندارد. منصور که آن جواب را دید، گفت: واللّه که ابوعبداللّه میزان عدل به دست ما داد تا مردم را بدان بسنجیم که کیست طالب دنیا و کیست طالب آخرت» (علی صفی، لطائف الطوائف، گلچین معانی، ص۴۶).

مثل معروفی است که می‌گوید: «آب این‌جا، نان این‌جا، کجا روم به از این جا» که وصف حال گروهی از شاعران مداح یا مداحان شاعر است؛ شاعرانی که اساساً برای شعر فلسفه‌ای جز این نمی‌دانستند که در خدمت امیر و نیّات او باشند. رودکی می‌گوید:

تا زنده‌ام مرا نیست از مدح تو دگر کار
کشت و درودم این است خرمن همین و شُدکار

و خود دلیل مدح خود را، که چرا باید شعر من در خدمت امیر باشد، می‌آورد:

که را بزرگی و نعمت ز این و آن بودی
مرا بزرگی و نعمت ز آل سامان بود
بداد میر خراسانش چل هزار درم
وزو فزونی، یک پنج میر ماکان بود
ز اولیاش پراکنده نیز هشت هزار
به من رسید بدان وقت، حال خوب آن بود

نماینده‌ی شاخص این دسته را باید عنصری دانست. خاقانی در قطعه‌ای با ردیف عنصری، ضمن توصیف شیوه‌ی شاعری خود و ترجیح آن بر شیوه‌ی عنصری، می‌گوید:

بلی شاعری بود صاحب قبول
ز ممدوح صاحب‌قران عنصری
به معشوق نیکو و ممدوح نیک
غزل گو شد و مدح خوان عنصری
جز این طرز مدح و طراز غزل
نکردی ز طبع امتحان عنصری...
نه تحقیق گفت و نه وعظ و نه زهد
که حرفی ندانست از آن عنصری
به دوْر کرم بخششی نیک یافت
ز ممدوح کشورستان عنصری
به ده بیت صد بدره و برده یافت
ز یک فتح هندوستان عنصری
شنیدم که از نقره زد دیگدان
ز زر ساخت آلات خوان عنصری
به دانش توان عنصری شد ولیک
به دولت شدن چون توان عنصری

(دیوان خاقانی شروانی، سجادی، ص۹۲۶)

۲. نبود نقد شعر، آن‌چه باعث شده بود که شاعر تعهد اصلی خود را فراموش کند و خود را در مدح گم و ادغام کند، نبود نقد و نقادی شعر بود. مرحوم زرین‌کوب در نقد شعر کلاسیک و در جواب «چخوف» نویسنده‌ی نام‌دار روسی، که نقد نقادان را به وزوز خرمگس‌ها مانند کرده بود، می‌گوید: «گمان دارم این وزوز نیش‌آلود منتقد لازم است تا شاعر دنیای اطراف را فراموش نکند. و یادش بیاید که غیر از خود او دیگری هم در دنیا هست. فقط با این احساس است که شاعر مسئولیت خود را درک می‌کند و حاضر می‌شود به جامعه و زمان خویش حساب پس بدهد» (زرین‌کوب، شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۱۹).

بدین گونه است که گروهی از شاعران و نویسندگان ادبیات کلاسیک ما، خود را نه در قبال سخن و مسئولیتی که این قلم برای آن‌ها به همراه دارد، بلکه در قبال ولی‌نعمتان خود که شاهان و امرا هستند، مسئول می‌دانستند. حال و وضع شاعران، درست حکایت آن ندیم شاعر و سلطان محمود بود، که گفت: «من ندیم توام نه ندیم بادنجان؛ مرا چیزی می‌باید گفت که تو را خوش آید نه بادنجان را» (عید زاکانی، رساله‌ی دلگشا، حلبی، ص۸۷).

از حدود ۵۵۰ بیتی که از رودکی، پدر شعر فارسی، برجای مانده، چند درصد آن شعر اجتماعی محسوب می‌شود و به فکر اصلاح پلشتی‌هاست؟! اگرچه این تمام وظیفه‌ی شعر نیست ولی از مهم‌ترین اهداف آن که هست. اوج شعر اجتماعی او در پندهایی خلاصه می‌شود که مخاطبان آن نیز نه حاکمان که مردم عادی هستند. در موارد بسیار اندکی، آن هم به طور ایما و اشاره، «مهتران جهان» را مخاطب قرار می‌دهد و «آن‌ها که قصرها برافراشتند»:

مهتران جهان همه مردند
مرگ را سر همه فرو کردند
زیر خاک اندرون شدند آن‌ها
که همه کوشک‌ها برآوردند
از هزاران هزار نعمت و ناز
نه به آخر به جز کفن بردند

این گونه اشعار اجتماعی در شعر شاعرانی چون عنصری ـ آن گونه که اشاره شد ـ و منوچهری، که از شاعران طراز اول عصر غزنوی هستند، بسیار کم رنگ‌ترند و آن‌ها به جز مدح و تصویرسازی شاعرانه، که البته در نوع خود بی‌نظیرند، چیز دیگری به خواننده خود نمی‌بخشند.

۳. روزگار فتنه است و در روزگار فتنه، بیم جان است:

در آن زمان که بُوَد بیم جان شگفت مدار
به زیر چادر ناهید اگر خزد بهرام

(قاضی شوشتری، مجالس المؤمنین، ۵۵۷)

یعنی یا کوخ‌نشین باید باشد و یا کاخ‌نشین. اگر کوخ‌نشین باشد صدایش به گوش کسی نخواهد رسید و اگر کاخ‌نشین باشد صدایش بی‌تأثیر خواهد شد و گوشی برای نیوش پیدا نخواهد کرد. چرا که چیزی باید بگوید که امیر را خوش آید نه دیگران

را. از این جهت شاعر روزگار فتنه یا گوشه‌گیری را بر تن به طوفان فتنه و بلا سپردن، ترجیح می‌دهد و یا کاخ‌نشین می‌شود و آن‌جا را خانه‌ی عافیت خویش می‌سازد.

ناصرخسرو روزگار فتنه را با پناه بردن به درّه‌ی یمگان سپری می‌کند:

آزرده کرد کژدم غربت جگر مرا
گویی زبون نیافت ز گیتی مگر مرا...
گر در کمال فضل بُوَد مرد را خطر
چون خوار و زار کرد پس این بی خطر مرا؟...

(محقق، شرح سی قصیده، ص۲۲)

۴. شاعر برای تبلور توانایی‌های خود نیاز به امنیت دارد. شاعر در روزگار فتنه ـ آن‌گونه که اشاره شد ـ یا منزوی می‌شود و یا سوگند خویش را زیر پا می‌گذارد و شعر پاک و سره را به دینار ناسره‌ی دنیا می‌فروشد. یا این‌که گزینه‌ی دیگری نیز می‌تواند باشد. این‌که شاعر متعهد می‌کوشد از مصاحبت با امیران، امنیت بیان به‌دست آورد و یا آن‌جا را پایگاهی برای ترویج اندیشه‌های خود سازد. بر سرخوان امیر می‌نشیند اما خدا را نیز گم نمی‌کند. در عین ستایش، زبان نکوهش را نیز چاشنی سخن می‌کند و از پند شاهان و امیران نمی‌هراسد.

سنایی، شاعر و اندیشمند را چنین دیدگاهی است. او که مانند برخی از شاعران این سرزمین، زندگی دو مرحله‌ای را تجربه می‌کند و «دارای دو نیم کره‌ی متفاوت تاریک و روشن است» (شفیعی کدکنی، تازیانه‌های سلوک، ص۱۱)، اگرچه در نیم کره‌ی تاریک ذهن خود هم چنان مدیحه‌سراست اما در نیم‌کره‌ی روشن اندیشه‌ی خویش، نقطه‌ی عطف ادبیات ما را رقم می‌زند؛ به قول دکتر شفیعی کدکنی «سنایی در قصاید خویش، نماینده‌ی برجسته‌ی شعر اجتماعی و نیز شعر اخلاقی و عرفانی است... شعرهای سنایی بی پرواترین نمونه‌ی نقد اجتماعی را عرضه می‌کند» (شفیعی کدکنی، تازیانه‌های سلوک، ص۱۰).

در حقیقت سنایی، از آن‌جا که ناچار است با دربار ارتباط داشته باشد و گاه‌گداری برای خوشایند آن‌ها چیزی بگوید، اما هم‌چنان پای‌بند تعهدی است که به قلم سپرده است و الا هیچ شاعر مدح‌پیشه‌ای را سراغ نداریم در روزگاری که از در و دیوار این مملکت بلا و فتنه می‌خیزد، بگوید:

مرد هشیار، در این عهد کم است
ورکسی هست، به دین متهم است...
هست پنهان ز سفیهان، چو قدَم،
هر که را در ره حکمت قدم است...
هر که را عزلت و خرسندی خوست
گرچه اندر سقر اندر ارم است...
دست آن کز قلم ظلم تهی است
پای آن کس، به حقیقت، قلم است
رسته نزد همه کس فتنه گیاه
هر کجا بوی نَف و نام نم است...
پادشا را ز پی شهوت و آز
رخ به سیمین بر و سیم ستم است...
صوفیان را ز پی راندن کام
قبله‌شان شاهد و شمع و شکم است...
ادبا را ز پی کسب لجاج
اندِه نصب لن و جَزم لم است...
خواجه معطی ز پی لاف و ریا
تازه از مِدحت و لرزان ز ذم است...
همه بد گشته و عذر همه این:
«گر بدم من، نه فلان نیز هم است؟»
این همه بیهده دانی که چراست؟
ز آن که بوالقاسمشان بوالحکم[۳] است
جم ازین قوم بجسته است و کنون
دیو با جامه و با جام جم است
با چنین موج بلا، هم‌چو صدف،
آن کس آسوده که امروز اصم است...

(شفیعی کدکنی، تازیانه‌های سلوک، ص۹۴-۹۸)

یعنی در روزگار فتنه عالمان و حکیمان به بی‌دینی متهم می‌شوند و از این‌رو چاره‌ای جز این ندارند که از بیم این سفیهان متواری و پنهان شوند و گوشه‌ای برگزینند... در موج خیز بلا کسی آسوده است که خود را کنار کشد و تن به طوفان نسپارد.

سعدی، بعد از سیاحت طولانی و البته

اجباری خود، برای این که از فتنه‌ی مغول در امان باشد ـ آن‌گاه که «پلنگان خوی پلنگی خود را رها می‌کنند»[۲] ـ به شیراز باز می‌گردد و چون اندوخته‌های خود را برای خدمت به هم‌نوع خود باید عرضه کند نیاز به زمینه‌ی مساعد و امن دارد و زمینه را کسی جز دربار نمی‌تواند برای او فراهم کند.

این چنین است که بر سر خوان «ابوبکربن سعدبن زنگی» می‌نشیند. اما نکته این جاست که اگرچه او را به پاس این خوان یغما به صفات نیکوتری چون «خداوند جهان و قطب دایره‌ی زمان و قایم مقام سلیمان و ناصر اهل ایمان» (گلستان سعدی، خطیب، ص۱۴) می‌ستاید و تجلی آثارش را مدیون و مرهون نظر شاهانه‌ی او می‌داند، با این حال، مدام به او تلنگر می‌زند که: «ملوک از بهر پاس رعیت‌اند نه رعیت از بهر طاعت ملوک.

**پادشه پاسبان درویش است**
**گرچه رامش به فرّ دولت اوست**
**گوسپند از برای چوپان نیست**
**بلکه چوپان برای خدمت اوست»**

(گلستان سعدی، خطیب، ص۱۲۳)

او در تمامی باب نخست گلستان (در سیرت پادشاهان) اصل معرفت مدیریتی را به چالش می‌کشد و می‌کوشد در لابه‌لای حکایات خویش به پادشاه زمان خویش اندیشه‌ی نو و مردم گرایانه بخشد و به او بگوید که قدرت او از مردم است. بنابراین، باید در خدمت مردم نیز قرار گیرد.

حافظ، شاه‌شجاع را برای این که عرصه را برای شکوفایی شعرهایش امن کرده است، می‌ستاید اما زبان انتقادش را نیز به‌کار می‌بندد و تعهدی را که نسبت به قلم دارد:

**شاه را به بُوَد از طاعت صدساله و زهد**
**قدر یک ساعته عمری که در او داد کند**

### قالب مدح

مدح در قالب قصیده پرورش می‌یابد و به اوج و اعتلای خود می‌رسد و این خود به جهت ویژگی‌هایی است که این قالب شعری دارد. نخستین ویژگی قصیده این است که در آن عرصه برای تاخت و تاز خیال شاعر گسترده است. از آن روست، که حداکثری برای تعداد ابیات قصیده تعیین نکرده‌اند و این امر را به قدرت خیال‌پروری شاعر و طبع جوّال او واگذاشته‌اند.

ویژگی بعدی، وجود نسیب [=تشبیب و تغزّل] در آغاز قصیده است که به شاعر این امکان را می‌دهد که زمینه را برای مدح فراهم کند و برای این که ممدوح خود مدح را بپذیرد و منفعل شود بسترسازی می‌کند. شمس قیس رازی در تعریف نسیب می‌گوید: «نسیب غزلی باشد که شاعر علی‌الرّسم آن را مقدمه‌ی مقصود خویش سازد تا به سبب میلی که بیش‌تر نفوس را به استماع احوال محب و محبوب و اوصاف مغازلت عاشق و معشوق باشد، طبع ممدوح به شنودن آن رغبت نماید و حواس را از دیگر شواغل باز ستاند و بدین واسطه آن‌چه مقصود قصیده است به خاطری مجتمع و نفسی مطمئن ادراک کند و موقع آن به نزدیک او مستحسن‌تر افتد» (شمس قیس رازی، المعجم، شمیسا، ص۳۵۶).

و سر آخر، ویژگی مهمّی که این قالب شعری دارد و آن را برای مدح مناسب ساخته این است که ابیات قصیده مربوط به یک دیگر و درباره‌ی موضوع خاصّی است. خود این ویژگی شاعر را موظف می‌سازد و یا به او این امکان را می‌دهد که تمام تخیّل خود را حول محور و موضوع معینی، که همان مدح است، به‌کار گیرد.

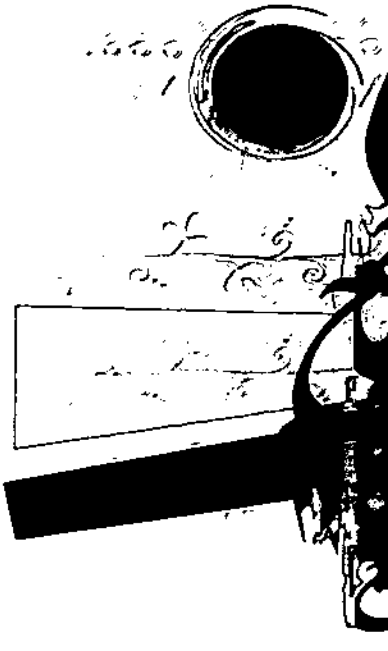
در این صورت، می‌بینیم که قصیده از هر حیث برای مدح مناسب است. ولی نباید فراموش کنیم که این قالب، هرچه قدر هم نیکو باشد، گاه تحت شرایط و مقتضیات زمانی، خسته کننده می‌نموده است. مرحوم زرین‌کوب در این باره می‌گوید: «تحت تأثیر اسباب و جهات گونه‌گون دوره‌هایی پیش می‌آید که قصیده ـ قصاید ستایشگران ـ از رواج می‌افتد و شاعر حس تملق طلبیِ ممدوحِ ملول طبعِ تنگ حوصله را فقط در مقطع غزل نوازش می‌دهد و بدین گونه رعایت مقتضای حال قصیده‌سرایی را لااقل در موقع و حال معلوم معین به نفع غزل منسوخ می‌کند یا کنار می‌زند» (زرین‌کوب، شعر بی دروغ، شعر بی‌نقاب، ص۷۹).

### شاعران مدیحه سرا و ممدوحان آن‌ها

در بررسی شخصیت ممدوحان، دیدگاه شاعران نیز چندگونه است: گروهی شعر را به تمامی در خدمت ممدوح قرار می‌دهند و برای شعر فلسفه و اصالتی جز این نمی‌دانند که باید در خدمت آمال و تمایلات شاهانه قرار گیرد. آن‌ها از این طریق نان می‌خورند، آن هم نان به نرخ روز؛ رودکی در وصف نصربن احمد سامانی (جلوس ۳۱۰-۳۳۱هـ. ق.) می‌گوید:

**رودکیا! بر نورد مدح همه خلق**
**مدحت او گوی و مُهر دولت بستان**

آن‌ها اصلاً از این دیدگاه به ممدوح نمی‌نگرند که شایستگی مدح را دارد یا نه؟ یا ممدوح آن‌ها چه صفات نیکویی دارد که



او را بدین صفات ستایش کنند، بلکه از این دیدگاه به او می‌نگرند که او شاه و امیر است و باید ستایش شود.

فتح علی خان صبا (ف ۱۲۳۸ هـ. ق.) منظومه‌ای حماسی دارد به نام «شهنشاه‌نامه» که در ستایش فتح‌علی شاه قاجار است؛ یعنی با نیم‌نگاهی به شاه‌نامه‌ی حکیم طوس، فردوسی بزرگ، ممدوح خود را رستم دستان می‌داند که خالق حماسه‌های بزرگ است. در کنار این می‌بینیم که او «خداوندنامه» را نیز با درون مایه‌ی حماسه‌ی دینی درباره‌ی پیامبر(ص) و علی بن ابی طالب(ع) ترتیب می‌دهد؛ و این خود حاکی از آن است که او به ممدوح خود از زاویه‌ای می‌نگرد که به پیامبر خود می‌نگرد؛ یعنی همان گونه که پیامبر خود را شایسته‌ی ستایش می‌داند فتح‌علی شاه قاجار را نیز سزاوار چنین مدحی می‌داند.

چهره‌ی شاخص این دیدگاه «عنصری» است. او بی‌هیچ تردیدی استاد مدح است، چرا؟ آیا به این دلیل که از شاعران آغازین پارسی است؟ یا اشعار او در این زمینه از دیگر شاعران مدیحه‌سرا بیش‌تر است؟ هیچ‌کدام از این متغیّرها، اگرچه دلیلی بر مداح بودن او هستند، اما دلیل استادی او نمی‌توانند باشند. آن‌چه او را در مدح‌سرایی از همگنان خود برتر ساخته بی‌تردید قدرت مضمون آفرینی او در مدح است.

این که می‌گوییم شعر از دیدگاه عنصری در ممدوح او خلاصه می‌شود هم در این نکته مصداق پیدا می‌کند. عنصری با تمام وجود در ممدوح خود ادغام و ذوب می‌شود؛ او کاملاً ممدوح خود را می‌شناسد، به حالات و رفتار او واقف است و می‌داند که در برابر حالات و رفتار ممدوح خود چه واکنشی نشان دهد تا پسند خاطر او قرار گیرد؛ او مناسب‌ترین مضمون را، که مقتضای حال ممدوح خود باشد، می‌آفریند. این‌چنین است که مدح او چون آبی گوارا عطش ممدوح را سیراب می‌کند.[۵] بنابراین، او نه تنها استاد مضمون آفرینی در مدح است بلکه استاد مقتضای حال گفتن نیز هست. بی‌دلیل نیست که او ملک‌الشعرای دربار سلطان محمود غزنوی است و دیگر شاعران هر چه‌قدر هم در شعر چابک‌دست باشند چون منوچهری و فرخی سیستانی ریزه‌خوار خوان او هستند و باید از رهگذر او عبور کنند تا دستی به ممدوح برسانند.

گروهی دیگر نیز، از آن حیث که از طرف ممدوح حمایت می‌شوند، ستایشگر ولی نعمت خود هستند. در عین حال، آن‌ها برای شعر اصالت و هدفی برتر و والاتر از مدح قائل‌اند. سنایی، نظامی، سعدی، حافظ از جمله شاعران این دیدگاه‌اند.

گروه سوم اساساً مدح شاهان و امیران را کاری زشت و نکوهیده می‌دانند و شعر را منزه از آن می‌دانند که «در پای خوکان بریزند»[۶] و مدح را تنها شایسته‌ی پیامبر و جانشینان آن حضرت می‌دانند. نماینده‌ی برجسته‌ی این دیدگاه، حکیم ناصربن خسرو قبادیانی است. وی می‌گوید:

چو با دانا سخن گویی سخن نیکو شود زیرا
که جز در مدح پیغمبر نشد نیکوسخن حسّان

او عنصری را به سبب مدح محمودغزنوی مورد نکوهش قرار می‌دهد و می‌گوید:

پسندست با زهد عمّار و بوذر
کند مدح محمود مر عنصری را

و سرآخر، گروه عرفاست که جز به مدح عشق نمی‌پردازند و غیر از آن نیز برای زندگی غرضی دیگر متصور نیستند:

استاد کاینات که این کارخانه ساخت
مقصود عشق بود و بقیه بهانه بود

## بی نوشت

۱۱. یابنی اسرائیل اذکروا نعمتی التی أنعمتُ علیکم... نیز ن. ک آیات ۱۴۷ و ۱۲۲، از همین سوره.

۲. شُدکار [=شُدکار، شدیار، شتکار]: شخم، شیار، زمینی که آن را شیار کرده باشند و تخم افشانده باشند (ن. ک لغت‌نامه، شدکار).

۳. ابوالقاسم کنیه‌ی حضرت رسول(ص) و ابوالحکم لقب ابوجهل بود.

۴. چو باز آمدم کشور آسوده دیدم/ پلنگان رها کرده خوی پلنگی (سعدی)

۵. در این مورد حکایت‌های بسیاری در تاریخ ادب فارسی از او آورده‌اند؛ نمونه‌ی بسیار مشهور آن مربوط به حکایت محمود و ایاز است که نظامی عروضی در چهار مقاله آن را آورده است (ن. ک. چهار مقاله، تصحیح محمدقزوینی، شرح معین، ص۵۶-۵۷).

۶. من آنم که در پای خوکان نریزم/ مر این گوهری در لفظ دری را (ناصرخسرو)

## منابع و مآخذ


۱. قرآن
۲. خاقانی شروانی، دیوان، به‌کوشش سجادی، ضیاءالدین، انتشارات زوار، ۱۳۸۲
۳. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، دانشگاه تهران
۴. زرین‌کوب، عبدالحسین، شعر بی دروغ، شعر بی‌نقاب، علمی، ۱۳۷۲
۵. سعدی، مصلح‌الدین عبدالله، گلستان، شرح خطیب، صفی علیشاه، ۱۳۷۰
۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا، تازیانه‌های سلوک، آگاه، ۱۳۸۰
۷. عبید زاکانی، خواجه‌نظام‌الدین، رساله‌ی دلگشا، شرح حلبی، علی اصغر، اساطیر، ۱۳۸۳
۸. علی صفی، مولانا فخرالدین، لطائف‌الطوائف، به سعی و اهتمام گلچین معانی، احمد، اقبال و شرکا، ۱۳۳۶
۹. قیس رازی، شمس‌الدین محمد، المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به‌کوشش سیروس شمیسا، فردوس، ۱۳۷۳
۱۰. مسعودی، ابوالحسن علی‌بن حسین، مروج الذهب و معادن الجوهر، ترجمه‌ی پاینده، ابوالقاسم، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸
۱۱. محقق، مهدی، شرح سی قصیده ناصرخسرو، توس، ۱۳۸۱
۱۲. نظامی عروضی سمرقندی، چهارمقاله، تصحیح قزوینی، علامه محمد، شرح لغات معین، محمد، جامی، ۱۳۷۲

# منزلت دین و آل یاسین در دیوان ناصرخسرو


## چکیده

**نویسنده به استناد ابیاتی از دیوان ناصرخسرو کرامت انسانی، جایگاه دین و منزلت آل یاسین را تبیین کرده و اعتقاد راستین به آن‌ها را از ویژگی‌های این شاعر شیعی دانسته است.**



## کلید واژه‌ها

ناصرخسرو، دین، غدیرخم، حدیث منزلت، آل یاسین

**زهرا رضی رشت آبادی**

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی

و دبیر دبیرستان های گیلان


### منزلت دین

ناصرخسرو در بیان هویت انسان به اسباب گوناگون اشاره می‌کند و دین را مهم‌ترین آن‌ها برمی‌شمارد. از دیدگاه او دین دژی است مستحکم با زیربنای راستی و درستی. وی راستی و درستی را از آموزه‌های اصولی و روش‌های پایه‌ای تربیت دینی می‌شمارد و میان دین و راستی تساوی قایل است.

**راست آن است ره دین که پسند خرد است**
**که خرد اهل زمین را ز خداوند عطاست**

«دیوان، ص ۲۱»

با عنایت به بیت یاد شده میان علم و عقل و دین پیوندی متناسب برقرار است که با بهره‌گیری شایسته، برای انسان کارساز خواهد بود.

قرآن کریم در آیه‌ی ۱۷۹ سوره‌ی مبارکه‌ی اعراف مردمان کافر و مشرک را پست و گمراه‌تر از چهارپایان دانسته است: «اولئکَ کالأنعام...». بلکه از آنان ره گم کرده‌تر: «انْ هُمْ الاّ کالأنعام بَل هم اَضَلُ سبیلاً» آیه‌ی ۴۴ سوره‌ی فرقان. حکیم خراسان با الهام از این آیات روشن، در این باره بی‌پرده سخن رانده است.

**بر ره دین رو که سوی عاقلان**
**علّت نادانی را دین شفاست**
**جان تو بی علم خری لاغر است**
**علم تو را آب و شریعت چراست**

«دیوان، ص ۱۰۰»

ناصرخسرو در این موضوع، که دین مایه‌ی نجات و رستگاری در بحران‌های زندگی است، به انسان‌ها هشدار داده و آنان را از خطر راهزنان انسانیت آگاه کرده است.

گویا مخاطبان او جوانان عصر حاضرند که آنان را به مقابله با شبیخون فرهنگی غرب فرامی‌خواند.

**دین گرامی شد به دانا و به نادان خوار گشت**
**پیش نادان دین چو پیش گاو باشد یاسمن**

«دیوان، ص ۲۶۴»

وی، علاوه بر سروده‌هایی که طی آن‌ها دین را تجلیل کرده و آن را با علم متحد و هماهنگ دانسته است، توأم و همراه بودن آن دو را با حصول آگاهی برای دیندار خاطرنشان می‌سازد.

**خرد اندر ره دنیا سره یارست و سلاح**
**خرد اندر ره دین نیک دلیل است و عصاست**

«دیوان، ص ۲۱»

ناصرخسرو به صراحت بیان می‌کند که دین حق یا مذهب صحیح، در دل‌های ناپاک مانند دیبایی است که بر تن بی‌هنر باشد:

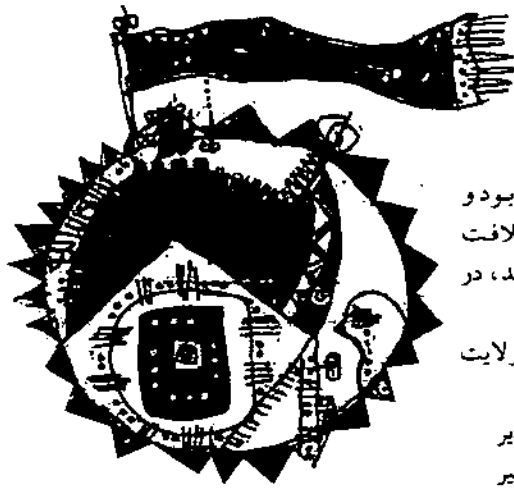
**مردم آن است که دین است و هنر جامه‌ی او**
**نه یکی بی‌هنر و فضل که دیباش قباست**

«دیوان، ص ۲۲»

وی با استناد به آیه‌ی ۸۲ سوره‌ی مبارکه‌ی اسرا «وَ نُنَزّلُ من القرآن ما هو شفاءٌ وَ رَحْمةٌ للْمؤمنین وَ لایزید الظّالمینَ الاّ خساراً» چنان‌که قرآن، بی‌ایمانان را کوری و ضلالت افزاید، با نقادی از دین‌های باطل و ساخته و پرداخته‌ی دنیاداران، پرده از روی حقایق کنار می‌زند، چهره‌ی دین و مذهب راستین را از گرد و غبار اوهام می‌زداید و انسان‌ها را به سوی دین راستین فرامی‌خواند:

**دین است جان جان تو تا جان را**
**جان نوی ز دین ندهی منشین**

«دیوان، ص ۸۸»



## منزلت آل یاسین

ناصر خسرو شیعه و مُبلّغ تشیع بود و دلایلی را که شیعیان برای اثبات خلافت حضرت علی(علیه‌السلام) یاد کرده‌اند، در دیوان خود آورده است:

۱. تصریح و تنصیص پیامبر به ولایت حضرت علی(ع) در غدیر خم:

علی آن یافت ز تشریف که زو روز غدیر
شد چو خورشید درفشنده در آفاق شهیر

«دیوان، ص ۲۲۰»

دست علی گرفت و بدو داد جای خویش
گر دست او گرفت تو جز دست او مگیر

«دیوان، ص ۱۰۵»

۲. قرابت و نزدیکی حضرت علی(ع) با پیمبر(ص):

چو پیمبر را برادر بود حیدر سوی خلق
گر بنازم من بدو چون روی خویش اصفر کنی

«دیوان، ص ۴۵۴»

اگر تو به آل نبی کافری
به طاغوت تو نیز ما کافریم

«دیوان، ص ۵۰۵»

۳. احادیثی که از پیامبر در مورد حضرت علی(ع) روایت شده است، مثل حدیث منزلت «یا علی انت منّی بمَنزلة هارون من موسی الّا انّهُ لا نبیَّ بعدی»:

چو هارون ز موسی علی بود در دین
هم انباز و هم هم‌نشین محمد

«دیوان، ص ۱۳۰»

یا حدیث «انّا مدینةُ العلم وَ علیٌّ بابُها»:

در بود مر مدینه‌ی علم رسول را
زیرا جز او نبود سزای امامتش

«دیوان، ص ۱۲۹»

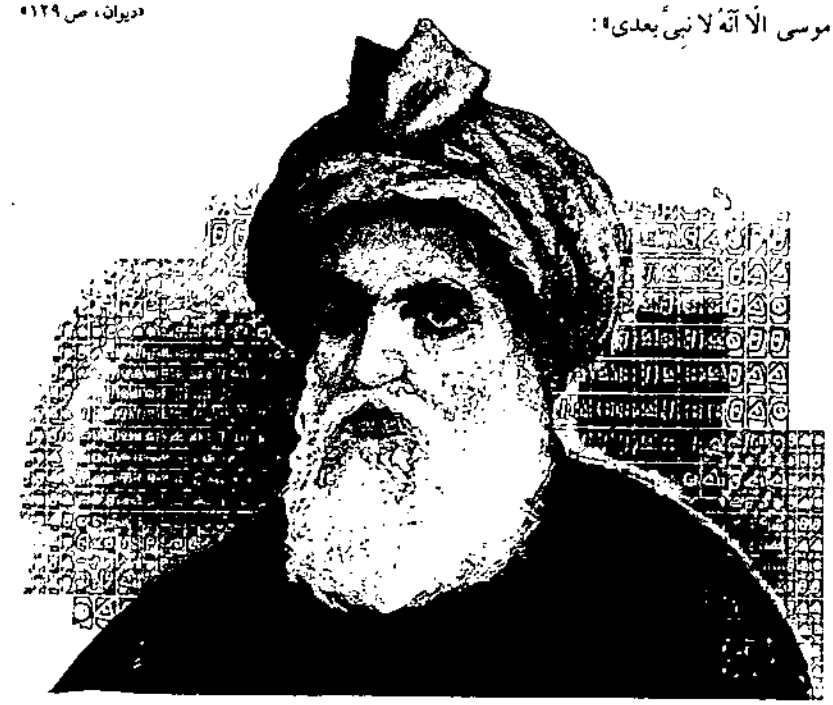
وی مذهب شیعه را حق می‌داند و همه را به آن مذهب می‌خواند.

یاری ندهد تو را بر این دیو
جز طاعت و حبّ آل یاسین «دیوان، ص ۵۰»

از امامان شیعه نیز به بزرگی و جلالت یاد می‌کند:

حسین و حسن را شناسم حقیقت
به عالَم گل و یاسمین محمد

«دیوان، ص ۱۲۹»



هم‌چنین در ابیاتی تأثّر خود را از فاجعه‌ی کربلا اظهار می‌دارد:

دفتر پیش آر و بخوان حال آنک
شهره ازو شد به جهان کربلاش

«دیوان، ص ۴۲۳»

از این گذشته، از یاران پیامبر که از حضرت امیر جانب‌داری کردند، به بزرگی و نیکی یاد می‌کند و در آن میان سلمان فارسی را بیش از همه مورد نظر دارد، که اشاره به «انّ سلمان منّا اهل البیت» است:

قصّه‌ی سلمان شنودستی و قول مصطفی
کاو ز اهل البیت چون شد با زبان پهلوی

«دیوان، ص ۳۴۶»

خلاصه این‌که مودت اهل البیت و لزوم طاعت از آن‌ها در دیوان ناصر خسرو برجستگی خاصی دارد. وی اطاعت از خاندان پیامبر را رمز رسیدن به کمال و رشد آدمی می‌داند و دیگر راه‌ها و مذهب‌ها را بیراهه‌هایی می‌شناسد که انسان را به تباهی و پوچی می‌کشاند و خود به شیعه بودن افتخار می‌کند.

مر مرا بر راه پیغمبر شناس
شاعرم مشناس اگرچه شاعرم
چند پرسی «بر طریق کیستی»؟
بر طریق و ملّت پیغمبرم

«دیوان، ص ۴۷۱»

## منابع و مآخذ


۱. براون، ادوارد، ترجمه‌ی فتح‌الله مجتبایی، تاریخ ادبیات ایران، ج۳، مروارید، تهران، ۱۳۶۱
۲. زرّین‌کوب، عبدالحسین، با کاروان حلّه (مجموعه نقد ادبی)، ج۹، علمی، تهران، ۱۳۷۴
۳. شعار، جعفر، گزیده‌ی اشعار ناصرخسرو، ج۱، نشر ناشر، تهران، ۱۳۶۳
۴. فروزانفر، بدیع‌الزمان، سخن و سخنوران، ج۵، تهران، خوارزمی، ۱۳۸۴
۵. مجتبی مینوی، مهدی محقّق، دیوان ناصرخسرو، دانشگاه تهران، ۱۳۶۵
۶. مُحقّق، مهدی، تحلیل اشعار ناصرخسرو، ج۲، دانشگاه تهران، ۱۳۶۳
۷. یوسفی، غلامحسین، چشمه‌ی روشن (دیداری با شاعران)، ج۹، علمی، تهران، ۱۳۷۹

# ظرفیت‌های ادبیات کهن و ادبیات عامیانه برای کودکان امروز ایران

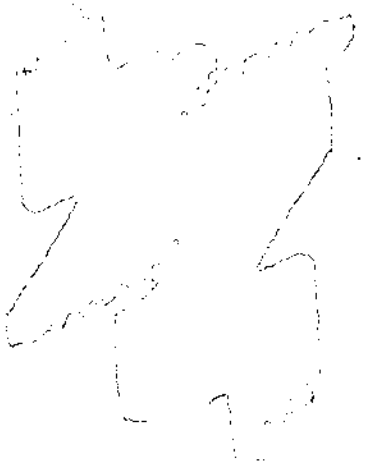

## چکیده

**پژوهش در ادبیات کهن و ادبیات عامیانه، به‌منظور سیاست‌گذاری و بهره‌گیری از ظرفیت‌های سازنده و فرهنگی آن‌ها، به خصوص برای کودکان و نوجوانان، مطلبی است که نویسنده در این مقاله به آن تاکید کرده است.**
**فهرست منابع مقاله، به دلیل کلی بودن و نداشتن ارجاع خاص، حذف گردید.**



## کلید واژه‌ها

ادبیات کهن، ادبیات عامیانه، عصر جهانی شدن، انقلاب اطلاعات، کودکان ونوجوانان

### فرهنگ بشری

ظرفیت‌های ادبیات کهن و ادبیات عامیانه برای کودکان امروز ایران، گاهی از جنبه‌ی پیوستگی تاریخی و برانگیختن دل‌بستگی کودکان و گاهی از جنبه‌ی پند و اندرز و خیال‌پردازی، بهترین منبع فرهنگ بشری محسوب می‌شوند.

بسیاری از شخصیت‌های افسانه‌های عامیانه‌ی کودکان، جامه‌ی استعاره و تمثیل در بردارند. از جنبه‌ی فراوانی، افسانه‌هایی که شخصیت‌های جانوری دارند، مانند شنگول و منگول و افسانه‌هایی که درباره‌ی اشیا و ابزارهای مورد استفاده مردم‌اند، هم‌چون جام و قلیان، به‌منظور اندرز دادن و تقویت گفتاری کودکان و در نهایت، اصالت بخشیدن به نیکی و محبت در ذات انسان، پرمغز می‌نمایند.

الگوهای ساده‌ی شخصیت‌ها نه بر پایه‌ی فردیت، بلکه براساس ویژگی‌های مشترک شخصیت‌های افسانه‌ای شکل گرفته‌اند. شخصیت‌های جانوری، بیش‌تر از جانوران پیرامون انسان برگزیده شده‌اند. دسته‌ای چون بز و گوسفند، پیوندی اقتصادی با زندگی آدمی دارند و گروهی دیگر مانند قورباغه، سوسک، موش و گربه و سگ، در کنار یا با انسان زندگی می‌کنند. شخصیت‌ها در پی دگرگون ساختن جهان آن‌چنان تلاش نمی‌نمایند بلکه بیش‌تر در تعامل با محیط و سازگاری با آن می‌کوشند. کشش‌های ادب و

### صداقت و...

ظرفیت‌های ادبیات کهن و ادبیات عامیانه برای کودکان امروز ایران، تأثیر اسلام را در باورها، اندیشه‌ها، آئین‌ها، سنت‌ها و هنرها و به‌طور کلی در زندگی فردی، جمعی، سیاسی، اقتصادی و هنری ایرانیان قابل توجه می‌داند و به تأثیر اراده و همت ایرانیان در بسط تمدن بشری امیدوار است.

کودکان در گستره‌ی فرهنگ پویای ایرانی می‌توانند بازتاب روشنی از ادبیات کهن و ادبیات عامیانه، از جمله اندیشه‌ها و سنت‌های مردمی، دریافت دارند. در «عصر جهانی شدن» و «فشردگی زمان و جهان» قدمت تاریخ ملت ما ایجاب می‌کند، بیش از پیش، از منابع بسیار غنی ادبیات کهن و ادبیات عامیانه برای کودکان امروز ایران بهره‌گیری کنیم. زیرا تهاجم فرهنگی با گسترش روزافزون خود ادبیات و فرهنگ‌های شرقی را تهدید می‌نماید. برای رهایی از این بحران چاره‌ای نداریم جز این‌که منابع ادب، صداقت، مهربانی و عدالت‌خواهی، عشق به مردم و احساس معنا و منظور را در زندگی، به همین منظور، به حرکت درآوریم.

### رنگارنگی و گوناگونی

ادبیات عامیانه، مانند ادبیات مردم در هر نقطه دیگر گیتی، آینه‌ای تمام‌نما از خصوصیات خلقی و مسائل و


علیرضا امیدی

راهنمایی های این قوم کهن است. اگر در لالایی های مادرانه اثری از صمیمیت و صداقت خالصانه دیده می شود و مثل هایمان جلوه گر طبع شوخ تیز اندیش و طنز پسند ایرانی است، نشئت گرفته از روح بلند و آزادی طلب مردمی است که همواره کوشیده اند زیر بار زور نروند و به هر وسیله دست افکنده اند تا موجودیت خویش را ثابت و حفظ کنند.

ظرفیت های ادبیات کهن و ادبیات عامیانه برای کودکان امروز ایران، از نظر رنگارنگی و گوناگونی کم نظیر است. این ظرفیت ها کودکان امروز ایران را از بسیاری فریب های حقارت انگیز نگه می دارد و لذت و تفریح را، ضمن تعلیم و تربیت آن ها، روانه ی قلوب بلورین شان می نماید. ادبیات کهن و عامیانه، شکوه و غنای ادبی را الهام بخش پرورش بُعد معنوی، ایمانی، عقلانی، اجتماعی، عاطفی و اخلاقی کودکان امروز ایران می نماید.

## عوامل نمادین

برای تأمین و اشباع نیازهای عاطفی و انسانی کودکان، ادبیات کهن و ادبیات عامیانه ظرفیت های پایا، گسترده و مقبولی دارد. افسانه های موجود در ادبیات کهن و ادبیات عامیانه قادرند اوضاع را تغییر دهند و مشکلات را حل کنند. برای مثال، قالیچه ی حضرت سلیمان به هواپیما و موشک تبدیل می شود، جام جهان نما تلویزیون می شود و کلاغ خبررسان به فناوری های تصویری و صوتی و تلفن تبدیل می گردد. در حقیقت، هر نوع طرح در ادبیات کهن و ادبیات عامیانه، کودکان فردا را به خلاقیت و آفرینندگی می کشاند.

امروزه، باید پذیرفت انسان همواره با خیال پردازی هنری، عوامل سخت و تنگناهای زندگی خود را حل کرده است.

گفت و گو از موجودات خیالی در ادبیات کهن و ادبیات عامیانه، کودکان امروز ایران را وارد عرصه تولید، کار و سازندگی و تلاش بیش تر خواهد کرد و موجب شکوفایی عقل معاش و معاد و حسن ادب آنان خواهد شد.

## تقویت روح ملی

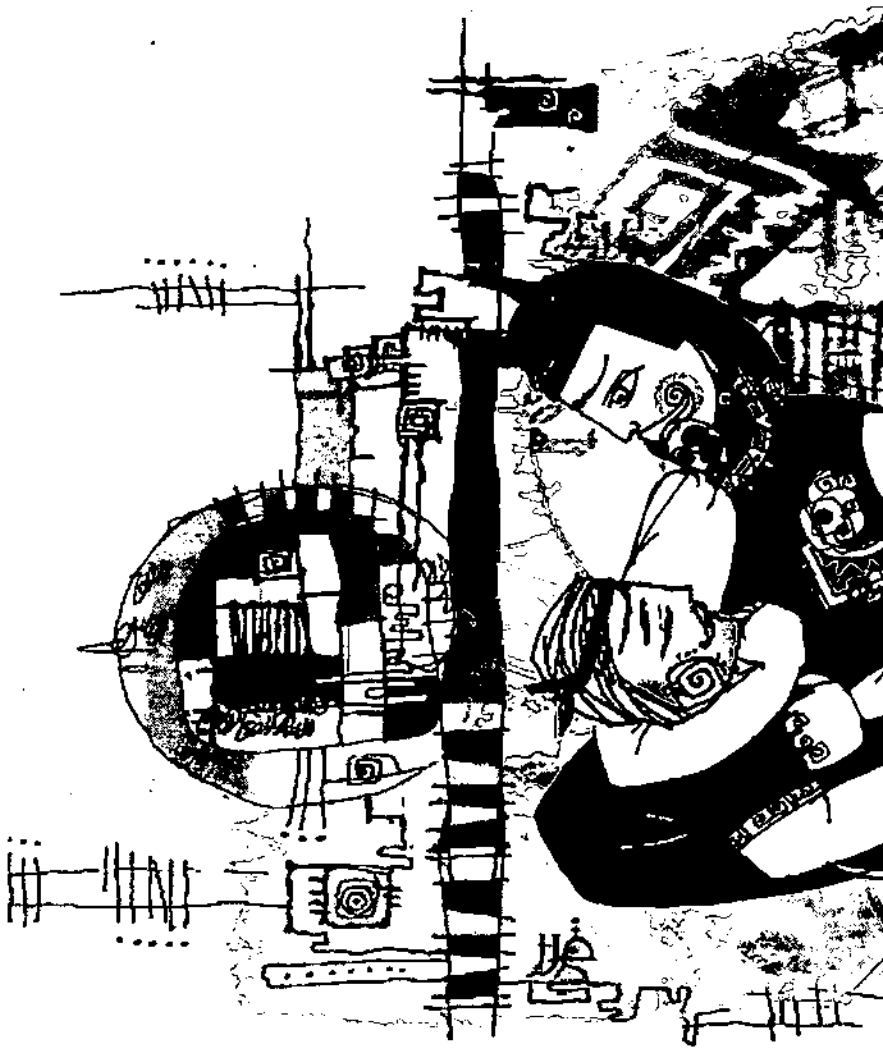
تقویت روح ملی براساس مبانی و موازین و آموزه های دینی از ظرفیت های بالقوه ی ادبیات کهن و ادبیات عامیانه برای کودکان امروز ایران محسوب می شود، با توجه به این که گفته می شود کودک مینیاتور بزرگ سال است. دانشمندان تعلیم و تربیت افسانه سازی و داستان سرایی را پلی می دانند که دنیای افسانه ای و تخیلی کودک را به دنیای واقعی بزرگ سالان مربوط می سازد. رستم، برجسته ترین پهلوان شاهنامه، نماد کاملی از قدرت و جوان مردی و برجسته ترین الگوی پهلوانی است که کودکان در سراسر تاریخ ایران شناخته اند و با او پیوند برقرار کرده اند. رستم به لقب هایی چون تهمتن، جهان پهلوان، تاج بخش و پیل تن نیز نامدار است. کودکان ایرانی از سده های پیشین با این اسطوره ی پهلوانی آشنا بوده اند و هم چنان، هر نسلی که از راه فرا می رسد، رستم را ارج می نهد و برای خود انگاره ای از او می سازد.

فرایند انسان سازی در ادبیات کهن و ادبیات عامیانه، کودکان امروز ایران را به ابعاد انسانی جامعه، هم چون خوش بینی، پاکی، اندیشیدن به روشنی و پرهیز از پلیدی، راهنمایی می کند. بنابراین، هرگونه همانندسازی کودکانه از رفتار کمال خواهانه، با نام رستم گره می خورد.

## درون مایه های حماسی و پهلوانی

این ظرفیت های لطیف در ادبیات کهن و ادبیات عامیانه، کودکان امروز ایران را به در خدمت اندیشه های ملی و انسانی و آرمان های والای بشری قرار می دهد. ادبیات کهن و ادبیات عامیانه، ضمن تأمین نیازهای عاطفی و عقلانی کودکان امروز ایران، نور جدیدی از خوش بختی را از طریق پند و اندرز، روایت حکایت، تخیل و گزارش میدان های جنگ با درون مایه های حماسی و پهلوانی بر آن ها می تاباند.

در اخبار رادیو گفتند:
«جنگ پایان گرفت» خندیدیم
دو- سه سالی گذشت تا این که
دو سه خط نامه از پدر دیدم
«بچه ها آن طرف هوا خوب است!
حال بابابزرگ بهتر شد؟
مادر از درس و مشقتان راضی است؟
عمه نرگس دوباره مادر شد؟»
توی اخبار رادیو امروز
خبر از بازگشت بابا بود



مادر از صبح زود می خندید
شادی از چشم‌هاش پیدا بود
توی کوچه شلوغ بود و پدر
در شلوغی مرا صدا می‌زد
عینکی تیره روی چشمش بود
پدرم ـ مرتضی ـ عصا می‌زد

### زبان و نثر مناسب

بهارستان یکی از آثار آموزشی سده‌ی نهم هجری است و نویسنده آن، به روشنی هدف از نگارش آن را آموزش کودکان بیان کرده است. جامی، نویسنده‌ی اثر، با اشاره به پدیده‌ی شناخت‌شناسی کودک، دشواری و پیچیدگی نوشته‌های مربوط به کودکان را مورد انتقاد قرار می‌دهد و سادگی و دل‌نشینی را از صفات ممتاز کتاب کودکان می‌شمارد. جامی قلمی شیوا و توانا دارد و انشای او روان است. این سادگی و روانی در کتاب بهارستان به اوج خود می‌رسد.

جامی این کتاب ادبی را نگاشت تا کودکان از خواندن آن لذت ببرند و با روحیه‌ی امیدواری، کودکان آینده را نیز به خواندن آن دعوت می‌کند.

رفتارهای کودک صدی نود از تربیت غیر مستقیم متأثر می‌شود. به همین سبب، تصمیم سازان فرهنگی کشور به مطالعه و بررسی شیوه‌های تربیتی غیرمستقیم اهمیت خاصی قایل‌اند. از جمله تشویق کودکان به مطالعه‌ی ادبیات کهن، ادبیات عامیانه؛ منابع الهام گرفته از قرآن و حدیث و منابعی که به طور سنتی مورد علاقه کودکان است.

### چند پیش نهاد و راهکار عملی:

۱. بازنگری در ادبیات کهن و ادبیات عامیانه، برای استفاده بهینه‌ی کودکان امروز از آثار ارزشمند منظوم و منثور کهن، با توجه به نیازهای جامعه‌ی امروز که «عصر جهانی شدن» و «انقلاب اطلاعات» است.

۲. سیاست گذاری فرهنگی با مایه گرفتن از ادبیات کهن و ادبیات عامیانه برای بهره گیری بیش‌تر کودکان و نوجوانان در کتاب‌های کودکان.

۳. تهیه‌ی گزیده‌ی آثار ارزشمند منظوم و منثور کهن، با استفاده از نقاشان کتاب‌های کودک و ارائه‌ی آن‌ها با کیفیت مطلوب به کودکان امروز که تشنه‌ی کتاب‌اند.

### نتیجه گیری

این باور اندیشمندانی هم‌چون برونر، تابا، آزوبل و ساچمن است که انسان‌ها به طور طبیعی محقق و پژوهشگرند. کودکان هم می‌خواهند بخوانند و چیز یاد بگیرند. پدران و مادران آن‌ها هم علاقه‌مندند برای کودکان خود کتاب بخرند.

ظرفیت‌های ادبیات کهن و عامیانه برای کودکان امروز مانند نورافکن‌هایی است که انوار لطیف و مخملی را بر لوح سفید دل‌هایشان می‌تاباند و نیازهای عاطفی و عقلانی آن‌ها را به طرز مطلوب فراهم می‌آورد و آن‌ها را به مهربانی، دیگر دوستی، آموختن دانش، یکدلی و هم‌بستگی، نکوهش آز و ستم، استواری اراده، عقل معاش و معاد، حسن ادب هدایت می‌کند.

آثار منظوم و ارزشمند ادبیات کهن فارسی، مانند شاهنامه‌ی فردوسی، خمسه‌ی نظامی، بوستان سعدی، مثنوی مولوی، در عصر جهانی شدن و انقلاب اطلاعات هم‌چون مشعل‌های فروزانی هستند که باعث ظهور وجدان پاک و خوی و خصلت پسندیده در کودک می‌شوند. ظرفیت‌های ادبیات کهن و ادبیات عامیانه جلوه‌گر عظمت فرهنگی ایران و ایرانی است. کودکان امروز ایران با بهره‌مندی از آن‌ها همواره می‌توانند آزادی طلب، تیزاندیش و طلایه‌دار گفت‌وگوی تمدن‌ها و فرهنگ‌ها و ادیان باشند.

# خاوران نامه

## برترین حماسه‌ی دینی


**چکیده**

**یکی از درس‌های کتاب ادبیات سال دوم (علوم تجربی و ریاضی) انواع حماسه و نمونه‌هایی از آن است، که در آن بخش‌هایی از کتاب خاوران‌نامه معرفی شده است.**

**کتاب خاوران‌نامه یکی از بارزترین حماسه‌های دینی در ادب فارسی است. اثر یادشده در سال ۱۳۰۵ به صورت سنگی و بعدها خلاصه‌ی آن در سال ۱۳۸۵ از سوی نشر توس چاپ شده است.**



**کلید واژه‌ها**

**حماسه‌ی دینی، خاوران‌نامه، خاورنامه، مناقب حضرت علی(ع)**



**حیدرعلی خوش‌کنار**

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان‌ها و پیش دانشگاهی ناحیه‌ی یک ارومیه


**خاوران نامه**

**ای نام تو در هر دهنی ورد زبان‌ها**
**اندر حُجُب از درک یقین تو گمان‌ها**
**هر ذره‌ی اشیا که بر او نقش وجودی است**
**تسبیح تو گویند به انواع لسان‌ها**
**ابیات تو بر دفتر ایام و لیالی**
**آثار تو بر صفحه‌ی ساعات و زمان‌ها**

(ابن‌حسام، دیوان شعر، ص۱)

محمّدبن حسام الدین بن حسن بن شمس‌الدین محمّد، مشهور به محمّدبن حسام یا ابن‌حسام، از شعرای حماسی‌سرای ایرانی است. او خود در ابیاتی، که در وصف حضرت محمّد(ص) سروده، به نام و جدّ خویش چنین اشاره می‌کند که:

**نامی که جز به نام تو نامی نمی‌شود**
**نام محمدبن حسام محمّد است**

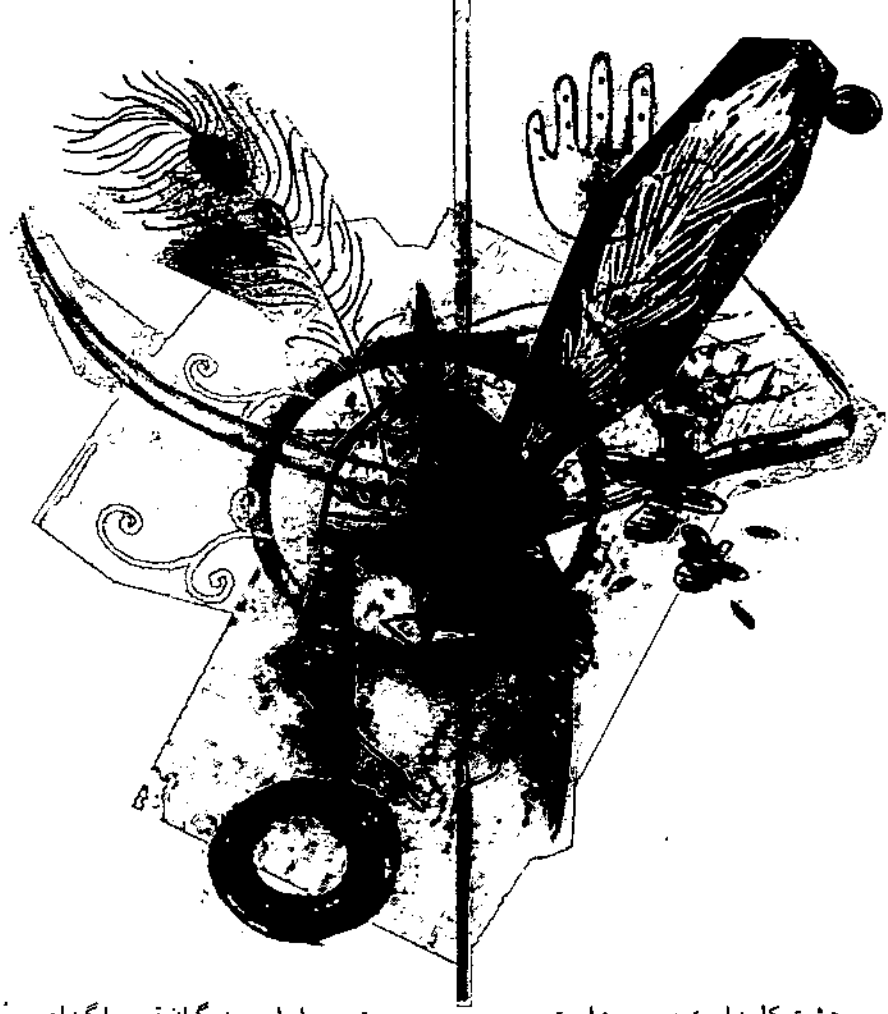
(همان ماخذ، ص۵۱)

عنوان شعری او در همه‌ی اشعارش «ابن‌حسام» است. لازم است یادآوری شود که ابن‌حسام مذکور غیر از ابن‌حسام سرخسی (جلال‌الدین) از گویندگان قرن هفتم است. نیز غیر از ابن‌حسام هروی (جلال‌الدین محمد متوفی به سال ۷۳۷ هـ.ق.) و سوای ابن‌حسام هروی است، که هم او از علمای قرن نهم، نواده‌ی جمال‌الدین‌بن حسام فوق‌الذکر است (تاریخ نظم و نثر در ایران، صص۲۷۵ـ۲۰۶). این اشتباه ناشی از شباهت نام و نزدیکی زادگاه و حتی شباهت لفظی «خواف» و «خوسف» بوده است (نامه‌ی آستان قدس، شماره‌ی اول، دوره‌ی هفتم، ص۵۵).

**آثار ابن‌حسام**

الف) دیوان اشعارش، که شامل قصاید، غزلیات، ترجیعات، ترکیب‌بندها، مقطعات، لغزها، مثنوی‌ها، اشعار عربی، ملمعات و رباعیات بوده و مجموعه‌ی ابیات دیوانش نزدیک به ۵۵۰۰ بیت است. در این دیوان حمد و ستایش باری‌تعالی، نعت پیامبر(ص)، منقبت علی‌بن ابی‌طالب و اولاد او(ع)، بیان مصیبت کربلا و رثای امام حسین(ع) و ستایش حضرت مهدی صاحب‌الزمان(عج) آمده است. هم‌چنین، چند قصیده‌ی طولانی در بیان معجزات علی(ع) و قصیده‌ی دیگری در بیان عقوبت ابن‌ملجم مرادی آمده است که همگی از اعتقاد شاعر نسبت به پیشوایان و ائمّه‌ی شیعه‌ی اثنی‌عشری و حسن عقیدت و صفای باطن و صمیمیت قاطع او در این مورد حکایت می‌کند.

ب) نثراللآلی، منظومه‌ای است در قالب مثنوی، مشتمل بر ترجمه‌ی کلمات قصار حضرت علی(ع) به شیوه‌ی منظومه‌ی «مطلوبُ کلّ طالبٍ من کلام علی‌بن ابی‌طالب» معروف به صد کلمه (از رشیدالدین وطواط شاعر قرن ششم)، که به طور ناقص در دست است و شاعر، پس از آوردن مقدمه‌ای، به نظم متن آن پرداخته ولی تنها بخشی از آن، که شامل چهل و



هشت کلمه است، موجود است.

ج) خاوران‌نامه، از قدیمی‌ترین منظومه‌های حماسی دینی در ادب فارسی است. کتاب یادشده در بحر متقارب بوده و به تقلید از شاهنامه‌ی فردوسی سروده شده است.

ابیات خاوران‌نامه حدود ۲۲۵۰۰ بیت است، درخصوص جنگ‌های حضرت علی ـ علیه‌السلام ـ و یاران آن حضرت، چون مالک‌اشتر، ابوالمحجن، عمروبن معدی‌کرب، عمروبن امیّه با قباد شاه خاوران و با امرای بت‌پرست دیگر مانند تهماس‌شاه و صلصال‌شاه برای اشاعه‌ی اسلام و برانداختن کفر در خاور زمین.

ابن‌حسام مدّعی است که موضوع منظومه‌ی خود را از یک کتاب تازی برگزیده است. ذکر این نکته لازم است که محتوای بیش‌تر کتب حماسی (ملی، تاریخی، دینی) ایرانی مبتنی بر یک متن اصلی بوده است و سازندگان آن‌ها در نقل مستقیم یا جعل روایات دخالتی نداشته‌اند. زیرا دروغ بستن بر امام و بزرگان قوم را گناهی نابخشودنی می‌دانستند و می‌باید از چنین تهمتی برکنار می‌ماندند.

کتاب خاوران‌نامه، که به «خاورنامه» نیز شهرت دارد، در یکی از نسخه‌های خطی، بعد از ذکر مقدمه، در آغاز داستان با عنوان «کتابت خاورنامه» آمده است. در عین حال، ناظم آن در پایان کتاب از آن چنین یاد می‌کند:

**چو بر سال هشتصد بیفزود سی**
**شد این نامه‌ی تازیان پارسی**
**مر این نامه را خاوران نامه نام**
**نهادم بدان گه که کردم تمام**

(نسخه‌ی خطی خاوران‌نامه، موزه‌ی هنرهای تزیینی تهران)

احتمالاً سبب شهرت آن به خاورنامه این است که تنها نسخه‌ی معتبر کتاب مذکور در ایران نسخه‌ی موزه‌ی هنرهای تزیینی تهران است و در روی اولین برگ آن عنوان خاورنامه ذکر شده است و نیز نسبت کتاب به خاور، سرزمین پادشاهی قباد است.

به طور کلی خاوران‌نامه داستان‌هایی است خیالی، اگرچه تمام این داستان‌ها به یک امر حقیقی و شخصیت واقعی، که وجود مقدّس حضرت علی ـ علیه‌السلام ـ است، برمی‌گردد. لیکن هیچ‌گاه برای قهرمان اصلی این داستان چنین صحنه‌ها و حوادثی، که تاریخ گواه آن باشد، پیش نیامده و این چنین جنگ‌هایی برای آن حضرت روی نداده است. عنصر خیال در این نوع شعر غوغا می‌کند و شعر را به طغیان می‌کشد.

اگر خواننده با دید تاریخی محض به این اثر بنگرد آن را مستند نخواهد یافت و باید توجهش به مفهوم خاص حماسه باشد. یعنی آن‌چه در سایه تاریکی‌های ذهن یک داستان‌پرداز، به گونه‌ای که مطلوب و مقصود است، پدید می‌آید. حماسه در این جهتش به نوعی خواب و رؤیا شباهت دارد که غلبه‌ی شور و شوق بر آن حاکم است و رنگ اغراق بر آن غلبه دارد. بنابراین، ارزش کتاب خاوران‌نامه از جنبه‌ی ادبی و حماسی مطرح است نه از جنبه‌های دیگر.

سرزمین‌های موردنظر در خاوران‌نامه نیز ناشناخته بوده و شاهانی که در آن مکان‌ها حکومت می‌کرده‌اند اشخاصی هستند کاملاً ساختگی و مجعول و حتی اسامی آن‌ها به گونه‌ای انتخاب شده است که به هیچ زبان و ملّیتی شباهت ندارد و تاکنون معلوم نشده که این «خردمند دانای تازی‌نژاد» کیست و کجاست؟

**خردمند دانای تازی‌نژاد**
**ز تازی‌زبانان چنین کرد یاد**

(همان اثر. آغاز کتابت خاوران‌نامه)

در داستان‌های مربوط به خاوران‌نامه افرادی چون عمروامیّه (عیار معروف تازی) در بسیاری از صحنه‌ها حضور دارد. از جایی که وی وارد صحنه‌ای می‌شود بیش‌تر سخن از شیروی‌ها و عیّاری‌های شگفت‌انگیز وی می‌رود. عمروامیّه هر لحظه به شکلی درمی‌آید و به زبان‌های

گوناگون سخن می گوید و هر کس را که بخواهد از پهلوانان دشمن یا پادشاهان آنان بیهوش می کند و شبانگه سر و رویش را می تراشد و از هر در، دیوار و مکانی که بخواهد داخل یا خارج می شود. هیچ بارویی ـ هر قدر هم بلند باشد ـ در برابر چابکی و گریزپایی وی نمی تواند مانعی باشد. هرچه را می خواهد با بی پروایی می رباید. از سر جمشیدشاه (یکی از پادشاهان خاور) تاج را می رباید و کسی را یارای برابری و پایداری در مقابل او نیست. همه ی لشکریان را تارومار می کند و سرانجام جمشیدشاه، ناگزیر، به وی باج می دهد تا از جانب سرش در امان باشد.

هم چنان خیال پردازی ها در داستان اوج می گیرد. در بعضی صحنه ها دیو و جادو افزوده می شود و قلعه های طلسم شده و دست های جادویی دیده می شود. چاه هایی که بن آن ها ناپیداست و در برخی از آن ها هنگامی که به چاه می رسند، شهری، که کرانه ی آن ناپیداست، ظاهر می شود و...

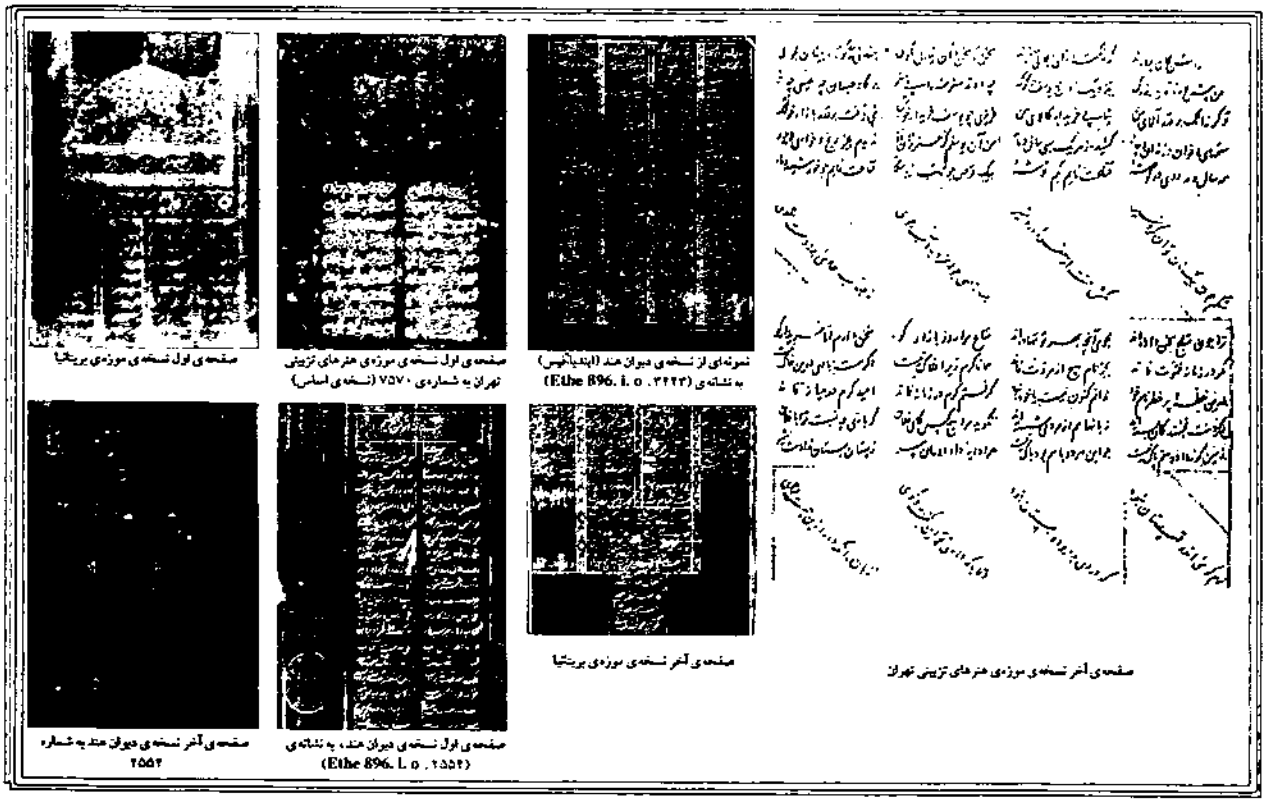
علاوه بر شخصیت های موجود در داستان، که نام آن ها در تاریخ ثبت شده است، مانند مالک اشتر، ابوالمحجن، عمروبن معدی کرب و عمروبن امیّه، افرادی نیز مانند رعد عمّار، سهامة بن ربیع، عملاق، قرطاس، عبدوی و نیز مکان هایی خیالی، چون حصن ضمان و حصن ظفر وجود دارد.

یان ریپکا، محقق نامی، حماسه های تقلید شده از فردوسی را به دو بخش حماسه های پهلوانی، مانند گرشاسب نامه ی اسدی و حماسه های نیمه تاریخی، دینی و تاریخی تقسیم نموده است و اظهار می دارد:

«آخرین سالک این طریق ابن حسام خوسفی سراینده ی خاوران نامه است که در آن، چون پیروزی تشیّع صفوی در پیش بود، سنت حماسی دست خوش تشیّع می گردیده و امام علی ـ علیه السلام ـ جانشین پهلوانان اصلی می شود...» (تاریخ ادبیات ایران، ص۲۶۴).

هرمان اته در این زمینه می گوید: «عده ای دیگر از اخلاف فردوسی درصدد برآمدند و از یک منبع واحد به دو طریق پیروی نمودند: نخست حس روزافزون تشیّع ایرانی، که شخص فردوسی هم در اواخر عمر آن را ظاهر می کرد، سبب شد که رو به حماسه های مذهبی نهند و در این منظور بالطّبع مدح حضرت علی ـ علیه السلام ـ و خاندان او در ردیف اول قرار گرفت و مقدمتاً در سال ۸۳۰ هـ. ق. ابن حسام خاورنامه را به نظم کشید» (تاریخ ادبیات فارسی، ص۵۹).

ابن حسام، اگرچه در گزینش کلمات و ترکیبات و وصف صحنه های رزمی به پای فردوسی نمی رسد و سخنش فخامت و استواری سخنان فردوسی را ندارد، ولی در توصیف مناظر طبیعی و مجالس بزمی



صفحه ی اول نسخه ی موزه ی هنرهای تزیینی تهران به شماره ی ۷۵۷۰ (نسخه ی اساس)

صفحه ی اول نسخه ی موزه ی بریتانیا

نمونه ای از نسخه ی دیوان هند (ایندیا آفیس) به نشانه ی (Ethe 896. i. o. ۳۴۴۳)

صفحه ی آخر نسخه ی موزه ی هنرهای تزیینی تهران

صفحه ی آخر نسخه ی موزه ی بریتانیا

صفحه ی اول نسخه ی دیوان هند، به نشانه ی (Ethe 896. i. o. ۲۵۵۲)

صفحه ی آخر نسخه ی دیوان هند به شماره ۲۵۵۲

استادی و مهارت خاصی از خود نشان می‌دهد. به همین سبب، بزمی بودن او نسبت به حماسی بودن او نمود بیش‌تری دارد. او خود در چند جا از خاورنامه، از پیشوای خود ابوالقاسم فردوسی توسی، یاد می‌کند و به استادی و فضل تقدم و تقدم فضل او اعتراف دارد:

بدو گفتم ای اوستاد سخن
بدادی به شهنامه داد سخن
زبان تو آب زلال است و بس
بیان تو سحر حلال است و بس
دلت مخزن گنج دانشوری است
تو را در سخن پایه‌ی برتری است...

(ابن‌حسام، نسخه‌ی خطی بریتیش میوزیوم، ص۲۷۴)

بر او ختم شد گفتن مثنوی
ازو به نگوید کسی پهلوی...

(ابن‌حسام، نسخه‌ی خطی خاوران‌نامه، موزه‌ی هنرهای تزیینی تهران، ص۳۶)

ابن‌حسام سخن خود را خالی از عیب نمی‌داند:

بزرگی کن ای خُرده دان سخُن
بر این کم‌خرد، خُرده‌گیری مکن
اگر عیب و ریبی بود در سخُن
قلم درکش آن‌جا و عیبم مکن
که بی‌عیب کس نیست جز غیب‌دان
به جز غیب‌دان جمله را عیب دان...

(همان اثر، ص۳۸)

او، چون فردوسی در پایان هر داستان، چند بیتی در ناهمواری دنیا بیان می‌دارد:

جهان جز به رفتن گراینده نیست
که دی رفت و امروز پاینده نیست
مخور غم که دنیا نیرزد به غم
نمانْد این جهان بر فریدون و جم

(همان اثر، ص۳۹۴)

ضمن این که ابن‌حسام در توصیف‌های خود از مظاهر طبیعت و جهان خلقت به همه چیز از دیدگاه مذهبی می‌نگرد و به آن‌ها رنگ و صبغه‌ی مذهبی می‌دهد:

چو شب دامن اندر کشیدن گرفت
گریبان مشکین دریدن گرفت
سپیده چو ایمان بگسترد نور
سیاهی چو کفر از جهان گشت دور

(همان اثر، ص۳۶۸)

ابن‌حسام، به سبب اعتقاد راسخ خود به اسلام و قرآن و انس زیادی که، هم از جهت تلاوت و هم کتابت، به کتاب خدا داشته، از آیات زیادی در خاوران‌نامه استفاده نموده و هم‌چنین تا حدّی از قصص روایات و تلمیحات اسلامی سود جسته است.

ابن‌حسام این اثر را در سال ۸۳۰ هـ. ق. به پایان برده است:

چو بر سال هشتصد بیفزود سی
شد این نامه‌ی تازیان پارسی
مر این نامه را خاوران‌نامه نام
نهادم بدان گه که کردم تمام

(ابن‌حسام، نسخه‌ی خطی خاوران‌نامه، موزه‌ی هنرهای تزیینی تهران، ص آخر)

از خاوران‌نامه‌ی ابن‌حسام چند نسخه‌ی خطی در فهرست‌های مختلف معرفی شده است، از آن جمله:

۱. نسخه‌ی موزه‌ی هنرهای تزیینی تهران؛
۲. نسخه‌ی موزه‌ی بریتانیا؛
۳. نسخه‌ی دیوان هند با شماره و نشانی (۸۹۷ـ۳۴۴۳)؛
۴. نسخه‌ی دیوان هند با شماره و نشانی (۸۹۶ـ۲۵۵۴)؛
۵. نسخه‌ی کتاب‌خانه‌ی مرکزی دانشگاه کمبریج؛
۶. نسخه‌ی کتاب‌خانه‌ی رایلند دانشگاه منچستر؛
۷. نسخه‌ی کتاب‌خانه‌ی بانکی‌پور در شهر پتنه؛
۸. نسخه‌ی کتاب‌خانه‌ی انجمن آسیایی بنگال.

## منابع و مآخذ


۱. آذربیگدلی، لطفعلی‌بیگ، آتشکده‌ی آذر (تذکره‌ی شعرای فارسی‌زبان تاآخر قرن ۱۲) انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۳۶
۲. آیتی، شیخ محمّدحسین، بهارستان (در تاریخ و تراجم رجال قاینات و قهستان)، شرکت سهامی چاپ، تهران، ۱۳۲۷
۳. احمدی بیرجندی، احمد، خاوران‌نامه، ابن‌حسام خوسفی نامه‌ی آستان قدس، شماره‌ی اول، دوره‌ی هفتم، ۱۳۲۸
۴. ـــــــ، مجموعه مقالات تحقیقی، علمی (فرخنده پیام)، جلوه‌هایی از زندگی و هنر شاعری محمدبن حسام خوسفی، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، شماره‌ی ۷۴، ۱۳۶۰
۵. ـــــــ، کیهان فرهنگی، ابن‌حسام خوسفی شاعری حقایق‌شناس اما ناشناخته، سال دوم، شماره‌ی هفتم، مهرماه ۱۳۶۴
۶. ـــــــ، نقشی از هستی، چاپ توس مشهد، ۱۳۴۸
۷. ـــــــ، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی مشهد، ابن‌حسام خوسفی و برخی از احوالش، شماره‌ی دوم، سال هفتم، تابستان ۱۳۵۲
۸. دولتشاه سمرقندی، تذکرة الشّعرا، چاپ دوم، انتشارات پدیده (خاور)، تهران، ۱۳۶۶
۹. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، دانشگاه تهران
۱۰. ذکا، یحیی، مجله‌ی هنر و مردم، خاوران‌نامه، خرداد ۱۳۴۳
۱۱. زرّین‌کوب، عبدالحسین، مجله‌ی یغما، اهمیّت تصحیح، شماره‌ی ۱۱۰، سال دهم، شهریور و مهر ۱۳۶۶
۱۲. ـــــــ، نقد ادبی، چ۵، امیرکبیر، تهران ۱۳۷۳
۱۳. سلمی، عباس، کتاب باز، خاوران‌نامه‌ی ابن‌حسام خوسفی زیر نظر دکتر محمّدجعفر یاحقی، شماره‌ی ۱۵، ۱۳۷۳
۱۴. صفا، ذبیح‌الله، گنج سخن، قفنوس، چ۹، ۱۳۶۹
۱۵. ـــــــ، حماسه‌سرایی در ایران، چ۴، امیرکبیر، ۱۳۶۹
۱۶. کزّازی، میرجلال‌الدّین، رؤیا، حماسه، اسطوره، چ۱، نشر مرکز، ۱۳۶۶
۱۷. محمّدبن حسام خوسفی (ابن‌حسام)، دیوان ابن‌حسام، تصحیح احمد احمدی بیرجندی و محمّدتقی سالک، اداره‌ی کل حج اوقاف و امور خیریّه استان خراسان، ۱۳۶۶
۱۸. نفیسی، سعید، تاریخ نظم و نثر در ایران در زبان فارسی تا پایان قرن دهم، چاپ میهن، ۱۳۶۴
۱۹. هرمان اته، تاریخ ادبیّات فارسی، ترجمه‌ی رضازاده‌ی شفق، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۶
۲۰. یان ریپکا، تاریخ ادبیّات ایران، ترجمه‌ی عیسی شهابی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۶

# حماسه‌ی بالدِر و آشیل


## چکیده

**حماسه، شعر حماسی و شاهنامه- بزرگ‌ترین اثر حماسی ایران- از موضوعات اساسی زبان و ادبیات فارسی است که در کتاب‌های ادبیات فارسی دوره‌ی دبیرستان، حداقل دو درس در هر پایه، به بخش‌هایی از آن‌ها اختصاص یافته است. این مقاله می‌کوشد به دو شخصیت حماسی قابل مقایسه با اسفندیار، یعنی آشیل و بالدر، بپردازد. در مقدمه‌ی درس دوم ادبیات فارسی- سال سوم علوم انسانی - به این دو حماسه اشاره گردیده و در خودآزمایی اول همان درس، وجوه شباهت این شخصیت‌ها مورد سؤال واقع شده است.**



## کلید واژه‌ها

حماسه، اسطوره، بالدر، آشیل، اسفندیار، عضو آسیب‌پذیر

**ستاره خیبری**

کارشناس ارشد آموزش زبان و ادبیات فارسی به غیر فارسی زبانان و دبیر ادبیات دبیرستان‌های قروه، استان کردستان


«اسطوره، به ساده‌ترین و معمول‌ترین معنا، نوعی سرگذشت یا داستان است که معمولاً، به خدا یا رب‌النوع یا موجودی الهی مربوط می‌شود. اسطوره به این مفهوم، با فرهنگ‌های ابتدایی یا با دوره‌های کهن فرهنگ‌های پیشرفته پیوسته است.» (اسطوره و رمز، ۱۰۱)

آثار حماسی- اسطوره‌ای گواه دیرینه‌ی تمدن‌هایی هستند که هر کدام جوهر وجودی یک ملت را در خود انعکاس می‌دهند. تفاوت‌ها و نشانه‌هایی که میان تمدن‌های مختلف دیده می‌شود، گاه بسیار قابل توجه است. در بعضی از این حماسه‌ها چنان تشابهی در اجزا دیده می‌شود که خواننده را به این فکر می‌اندازد که این وجوه همانندی از کجا ناشی شده است. آیا گردآورندگان این داستان‌ها با آثار یکدیگر آشنا بوده‌اند یا تقارن زمانی و مکانی در میان بوده و یا اشتراک جهان‌بینی وجود داشته است؟...

این بحث می‌تواند موضوع مقالات فراوانی باشد. شاید به‌طور کوتاه بتوان گفت توجه به اصل اشتراکِ سرشت انسان، در هر نقطه از جهان و در هر زمان، واکنش‌های مشابهی برمی‌انگیزد. منتها نوع بروز واکنش‌ها متفاوت است. مشابهت وقایع، پیرنگ و شخصیت‌های اسطوره‌ای و حماسی ملل مختلف نیز، ازاین دست است.

«اسفندیار پهلوان ایرانی به دست زردشت رویین‌تن گردید. در زرادشت نامه آمده که زردشت دانه‌ی اناری به اسفندیار داد و او با خوردن آن رویین‌تن شد. اما در روایت‌های دیگر گفته شده که زردشت اسفندیار را در آبی مقدس می‌شوید تا رویین‌تن شود و او به هنگام فرو رفتن در آب چشم‌هایش را می‌بندد... آب به چشم‌ها نمی‌رسد و زخم‌پذیر می‌مانند.» (رزم‌نامه رستم و اسفندیار، ۵۶)

آشیل و بالدر نیز دو شخصیت اسطوره‌ای در دو قوم مختلف هستند که از نظر رویین‌تن بودن یا به عبارتی آسیب‌ناپذیر بودن- جز در یک نقطه‌ی بدنشان- با اسفندیار مشابهت دارند. ما در این جا به این دو شخصیت حماسی می‌پردازیم.

## بالدر .....

یکی از اسطوره‌های معروف اسکاندیناوی مربوط به خدایی به نام بالدر (Balder) است، که نام او معمولاً با نام خدایی دیگر به نام لوکی (Loki) که کشنده‌ی اوست با هم می‌آید، یعنی بالدر و لوکی (مانند داستان رستم و اسفندیار). در افسانه‌های اسکاندیناوی اطلاعات چندان زیادی درباره‌ی او وجود ندارد. همان‌قدر فهمیده می‌شود که او فرزند اودین (Odin) و فریگ (Frigg) و از بهترین خدایان است، خوش‌سیما و پاک طینت، خردمند، فصیح و سرشار از فیض و با این همه، خدایی بی‌اثر است. بیش‌تر به‌نظر می‌رسد او چیزی شبیه به یک جنگ‌جو باشد زیرا نامش با کنایه‌های مربوط به جنگ‌جویان تداعی می‌شود.

قصه، با کینه‌ی دیرینه و بی‌انگیزه‌ی لوکی، یعنی رشک ورزیدن او نسبت به بالدر، آغاز می‌شود. بالدر، این خدای زیبایی و آشتی، رؤیاهایی بدشگون می‌بیند که از مرگ او خبر می‌دهند. مادرش فریگ به نیابت از خدایان، برای پیش‌گیری از وقوع رویدادی

بد، وارد عمل می‌شود. او همه‌ی موجودات را وادار می‌کند سوگند بخورند که به بالدر آسیبی نرسانند، از آب و آتش، آهن و انواع فلزات گرفته تا صخره‌ها، زمین، درختان، بیماری‌ها، حیوانات، پرندگان، سموم و مارها. همه‌ی این‌ها سوگند می‌خورند. بالدر به محور یک بازی تبدیل می‌شود. از آن‌جا که آسیب‌ناپذیر شده است، خدایان او را به نوعی تابلوی هدف‌گیری تبدیل می‌کنند و تیرها، نیزه‌ها، شمشیرها، تبرها و سنگ‌های خود را با او می‌آزمایند. هیچ‌چیز نمی‌تواند به او آسیب برساند.

لوکی برای آسیب رساندن به او نقشه می‌کشد. او با لباس مبدل به نزد فریگ می‌رود و از او سؤال می‌کند که چرا بالدر آسیب‌ناپذیر است. فریگ راز سوگندها را به او می‌گوید و لوکی از او می‌پرسد آیا موجودی هست که سوگند نخورده باشد. فریگ این راز مرگ‌بار را فاش می‌کند: «در غرب درخت کوچکی می‌روید که کشمشک نامیده می‌شود. به‌نظر می‌رسید این درخت کوچک‌تر از آن باشد که بتوان او را سوگند داد». لوکی به سرعت به سمت غرب به پرواز در می‌آید و با شاخه‌ای از آن درخت باز می‌گردد و به جایی که خدایان مشغول بازی بودند می‌رود.

هود (Hod) برادر دوقلوی بالدر و خدای نابینا در آن‌جا بیکار ایستاده است. لوکی به سوی او می‌رود و با دادن شاخه‌ی آن درخت و نشان دادن مسیر، او را به پرتاب وسوسه می‌کند. اصابت شاخه همان و سوراخ شدن قلب بالدر همان. بالدر به‌وسیله‌ی این شاخه‌ی کوچک جان می‌سپارد. خدایان در آشفتگی و اندوه فرو می‌روند. آن‌ها با آن‌که دقیقاً می‌دانستند چه کسی این کار را کرده است، نمی‌توانستند از قاتل بالدر انتقام بگیرند. در حالی که از شدت گریه نمی‌توانستند حرف بزنند.

در این میان، فریگ احساس عملی یک زن را از خود بروز می‌دهد. او پسر دیگرش هرمود (Hermod) را به هل (Hel)، جهان زیرین، می‌فرستد تا ببیند آیا او می‌تواند از الهه‌ی مرگ اجازه بگیرد و بالدر را به آسمان بازگرداند؟ هرمود راهی طولانی و تاریک را طی می‌کند و به دروازه‌های دنیای دیگر می‌رسد. او خواستار بازگشت بالدر می‌شود، به این دلیل که همه او را بسیار دوست دارند. اما الهه‌ی مرگ شرط بزرگی را برای برآوردن خواست او می‌نهد «باید همه‌ی موجودات جهان، زنده یا مرده برای او گریه کنند».

هرمود این پیام را باز می‌آورد و خدایان سفیرانی به سراسر جهان می‌فرستند و از همه می‌خواهند برای بالدر گریه کنند تا او از جهان زیرین نجات یابد. همه‌چیز و همه‌کس می‌پذیرند، جز لوکی که خود را به شکل ساحره‌ای به نام توک در می‌آورد و از گریه امتناع می‌کند.

مرگ بالدر بی‌بازگشت می‌شود و خدایان پیکر بالدر را برای سوزاندن آماده می‌کنند. آن‌ها، طی مراسمی باشکوه، لباسی قرمز به او می‌پوشانند و پیکرش را به عرشه‌ی کشتی حمل می‌کنند. بیوه‌ی او نانا(nanna) را که از شدت اندوه به زانو درآمده است، نیز روی توده‌ی هیزم کنار او می‌گذارند. اسب و تمام گنجینه‌های او را نیز در کشتی قرار می‌دهند و کشتی مملو از هیزم را آتش می‌زنند و توسط جادوگری به نام هایرکین(Hyrrokin) روانه‌ی دریا می‌کنند.

لوکی از ترس خشم خدایان به خانه‌ی امنی گریخت که هر دیوار آن یک در داشت تا او بتواند از همه‌ی جهات مراقب خود باشد. لوکی سه بار از دست خدایان گریخت اما بار سوم خدایان او را دستگیر کردند و به سه صخره‌ی بزرگ بستند.

در مواقعی که بیش از حد احساس راحتی می‌کرد یک مار سمی را بر فراز سرش معلق نگاه می‌داشتند، به‌طوری که سم مار به او می‌پاشید. همسر وفادارش سعی می‌کرد با قرار دادن یک کاسه در فاصله‌ی میان او و مار به او کمک کند. اما هر بار که کاسه از زهر پر می‌شد او ناگزیر باید برای خالی کردن آن مراجعه می‌کرد و در جریان این کار، سم مار بر صورتش می‌پاشید. این واقعه او را شدیداً به لرزه در می‌آورد و باعث بروز زلزله می‌شد. اما لوکی هم‌چنان در زنجیر است تا زمانی که مقدر است نجات یابد و در روز پایانی این جهان شرکت کند.

البته، در روایت‌های شرقی تر اسکاندیناوی یعنی دانمارکی، روایت متفاوتی از بالدر وجود دارد که داستان مبارزه‌ی دو نفر به نام‌های هوتروس و بالدروس برای تصاحب تاج و تخت و جلب نظر شاهزاده خانمی به نام نانناست. در انتهای این

رویارویی، هوتروس غذای ماورای طبیعی را که به بالدروس قدرتی ویژه می‌بخشد، می‌دزدد و با شمشیر جادویی خود ضربه‌ی مهلکی بر او می‌زند، به‌طوری که سه روز بعد جان می‌سپارد.

## آشیل .....

در ایلیاد، آشیل (Achilles) پسر پله (Peleus) و نوه‌ی اناکوس است. اناکوس از زئوس و یک پری دریایی زاده شده است و به سبب پارسایی بسیار، پس از مرگ، در شمار داوران هادس (Hades) دوزخ و جهان زیر زمین، به کار قضاوت مردگان مشغول است.

مادر آشیل، تتیس (Thetis) خدایی دریایی و دختر نره (پیر دریا) است. نره در زیستگاهش در ته دریا پنجاه دختر دارد که معروف‌ترینشان همان تتیس مادر آشیل است.

تتیس، پیش از زادن آشیل، شش فرزند خود و پله را به سبب افکندن در آتش یا انداختن آن‌ها در دیگ جوشان در سودای جاودان کردن آنان نابود می‌کند. پس از زاده شدن آشیل، هنگامی که تتیس برای جاودان کردن فرزند در حال انداختن او به آتش است، پله فرزند را می‌رباید. او از کار همسر آزرده می‌شود و به دریا باز می‌گردد. در این روایت، پله پاشنه‌ی پای آشیل را، که در آتش سوخته است، با استخوان پای غولی تندرو معالجه می‌کند و فرو کردن آشیل در رود استیکس (Styxs) گویی روایتی است که بعدها به روایت اصلی افزوده شده است (اساطیر یونان، ۱۹۹).

در همین روایت گفته شده پاشنه‌ی پای آشیل، که در دست مادرش بوده، زخم‌پذیر مانده است و نیز افتادن برگی از درخت بر پاشنه‌ی پای او و نرسیدن آب به آن قسمت از بدنش، عامل دیگری است که در مورد آسیب‌پذیری آشیل بیان می‌شود.

در مورد استیکس باید گفت در اودیسه، جهان زیرین چهار رود اصلی دارد که مهم‌ترین این رودها استیکس یا نفرت نام دارد. به روایتی دیگر، استیکس نام چشمه‌ای در آرکادی (Arcadia) بوده است، که از خرسنگ بلندی جاری و در زمین جریان می‌یافت و آب آن سمی بود و اسکندر مقدونی با آب این چشمه مسموم می‌شود. از آب استیکس برای سوگند خدایان استفاده می‌شد. هنگامی که باید خدایی سوگند یاد کند، به فرمان ایرس (Iris) ـ پیغام آور خدایان ـ جامی از آب استیکس را به المپ می‌آورند تا گواه سوگند باشد. اگر خدایی سوگند استیکس را می‌شکست به عقوبت شدیدی گرفتار و یک سال از تنفس محروم می‌شد و در این مدت نمی‌توانست از غذای خدایان استفاده کند. در پایان این مدت، او را کیفر دیگری بود. به این صورت، که نُه سال از شورای خدایان برکنار می‌شد و در سال دهم وظایف خود را به عهده می‌گرفت.

و اما در مورد ایلیاد، که عمده‌ترین قهرمان آن آشیل است، باید گفت با آن‌که نبرد تروا با ربوده شدن هلن (توسط پاریس و بردن او به تروا) آغاز می‌شود اما عامل و جنگ افروز واقعی این جنگ آشیل است.

بعد از جنگ تبس، به فرماندهی شاه آگاممنون (Agamemnon) و همراهی آشیل و سپاهیانش، غنایمی که از تاراج این شهر به دست آمده بود باعث اختلاف بین این دو نفر شد. آگاممنون، که «شرزئیس» دختر کاهن آپولون را تصاحب کرده بود، حاضر نشد او را در عوض سربهایی هنگفت به پدرش بازپس دهد. پس خدای آپولون، که زاری و نیایش کاهن پیر را شنیده بود، تیری به سوی سپاه آگاممنون انداخت که باعث شیوع بیماری طاعون و کشته شدن افراد بسیاری از سپاه شد. با پیش‌نهاد یک رمّال و اصرار آشیل، آگاممنون مجبور شد، برای آرام گردانیدن آپولون و رخت بربستن آفت و بیماری از اردوگاه، آن دوشیزه‌ی زیبا را به پدرش باز پس بدهد.

اما از سوی دیگر، دوشیزه «بریزئیس» را که پاداش آشیل از جنگ تبس بود ـ به سبب خشمی که نسبت به آشیل داشت ـ از او باز گرفت و باعث خشم و دل‌خوری آشیل شد. به‌طوری که او سپاهیانش را از سپاه آگاممنون، که شهر تروا را در محاصره داشتند، جدا کرد و سوگند خورد که خود و سپاهیانش دیگر به یاری او بر نخیزند. پس، در کنار کشتی‌ها و در ساحل دریا خرگاهی برپا نمود و با سوز و گداز و لابه صحبت را با تتیس ـ مادرش ـ آغاز کرد و از شوربختی‌های خود و خواری‌ای، که آگاممنون بر او روا داشته بود، گله نمود. تتیس از ژرفای دریا گفته‌های او را شنید و برای همدردی با او به ساحل آمد و همو بود که زئوس را وادار کرد تا رؤیایی به سوی آگاممنون بفرستد و امید بیهوده‌ی پیروزی را در دل وی افکند تا او را به نبرد برانگیزد.

جنگ بین سپاه آگاممنون و ترواییان با فراز و نشیب بسیار روزهای متمادی ادامه می‌یابد. هر کدام از خدایان، به طرفداری از طرفین مخاصمه، آتش جنگ را شعله‌ورتر می‌کنند. آن‌ها به قهرمانان یاری می‌رسانند و آنان را از میدان جنگ کنار می‌کشند و مقابل حریف، ابری تیره می‌کشند و با ترفندهای دیگر، نبرد میرایان (انسان‌ها) را به رویارویی نامیرایان (خدایان) تبدیل می‌کنند.

اما همان‌طور که خواسته‌ی زئوس ـ و در اصل تتیس ـ بود، جنگ به نفع ترواییان به پیش می‌رود و هکتور پسر پریام (Priam) شاه تروا با دلاوری‌های خود و یاری‌های خدای آپولون سپاه یونان را تا کناره‌های دریا به عقب می‌راند.

نستور (Nestor)، با اندرزهای خردمندانه، آگاممنون را وا می‌دارد تا با هدایا و ارمغان‌های باشکوه آشیل را سر مهر بیاورد و برای مقابله با ترواییان مجاب کند. اما آشیل هدایای او را قبول نمی‌کند و در مقابل اصرار آن‌ها فقط راضی می‌شود با دادن جنگ‌افزارهای خود به «پاتروکل» یار وفادارش، او را به کمک یونانیان درمانده بفرستد.

اما، بعد از آگاهی از کشته شدن پاتروکل

به دست هکتور، آشیل خشمش را نسبت به آگاممنون وا می‌نهد و بی‌درنگ به نبرد روی می‌آورد و با استفاده از جنگ‌افزارهایی که «هفائیستوس» آهنگر آسمانی و خدای صنعت، به خواست تتیس برای او ساخته است به رویارویی با هکتور می‌شتابد. بنا به سرنوشتی که زئوس برای آن‌ها در نظر گرفته، هکتور محکوم به مرگ است. آشیل سه بار او را گرد دیوار تروا دنبال می‌کند و او مقاومت می‌کند اما کشته می‌شود و خدای آپولون نیز نمی‌تواند او را از چنگال مرگ نجات دهد. آشیل دوازده روز جنگ را متارکه اعلام می‌کند و به شاه پریام فرصت می‌دهد تا مراسم عزا و سوزندان جسد پسرش هکتور را برگزار کند.

«منظومه‌ی بزرگ ایلیاد در این جا ناگاه پایان می‌یابد. گویی شاعر سهم خود را نسبت به یک داستان عمومی ادا کرده است و باید بقیه را برای سرودگوی دیگری دست نخورده به‌جا گذارد. اما در آثار پس از هومر آمده است، که پاریس شاهزاده‌ی جوان و زیباروی تروایی، که در ابتدای جنگ توسط الهه آفرودیته و به‌وسیله‌ی یک ابر به سلامت از میدان جان به سلامت برده است، از کنار میدان جنگ تیری به پاشنه‌ی آسیب‌پذیر آشیل می‌زند و او را از پای در می‌آورد و تروا بعداً، با نیرنگ اسب چوبین سقوط می‌کند.» (تاریخ تمدن، ج۲، ۷۰)

●●●

بنابر آن‌چه گذشت:

۱. بیش‌ترین وجه شباهت این شخصیت‌های اسطوره‌ای، یعنی اسفندیار، بالدر و آشیل آسیب‌ناپذیر بودنشان است، آن هم فقط یک نقطه از بدنشان و همان نقطه نیز باعث مرگشان شده است. در مورد بالدر و اسفندیار نوع سلاحی هم که برای کشتن آن‌ها استفاده شده است ویژه و به خصوص است. (تیر درخت گز در مورد اسفندیار و شاخه‌ی درخت کشمشک در مورد بالدر)

۲. در مورد هر سه قهرمان، پیش‌گویی‌هایی در مورد سرنوشتشان وجود دارد. جاماسب کشته شدن اسفندیار را به دست رستم پیش‌گویی کرده است:

**بدو گفت جاماسب کای شهریار**
**تو این روز را خوارمایه مدار**
**ورا هوش در زاولستان بُوَد**
**به دست تَهَم پور دستان بود**

(شاهنامه، ج۳، ۲۲۰)

بالدر نیز در رؤیایی وحشتناک مرگ خود را به خواب می‌بیند و آشیل نیز از مادرش «تتیس» می‌شنود: «سرنوشت تو کوتاه است و زمانی بس اندک خواهد پائید. امروز، تویی آن‌که در میانه تمامی مردمان به گونه‌ای تو اُمان، می‌باید زودتر و غمگنانه‌تر بمیرد» (ایلیاد، ۱۹).

۳. امدادهای مافوق بشری به یاری کشندگان هر سه قهرمان می‌آیند. یاریگر رستم در کشتن اسفندیار سیمرغ است و در مرد بالدر و آشیل، همان‌طور که اشاره شد، خدایان آسمانی به کمک قاتلان این دو نفر می‌آیند.

بعد از ذکر رگه‌هایی از این شباهت‌ها، باید گفت از نظر ویژگی‌های شخصیتی، باورها، اعتقادات، صفات مورد تحسین، ابعاد مختلف زندگی، طبقه‌ای که هر کدام از این قهرمانان به آن تعلق دارند، هدفی که برای آن می‌جنگند و پیشینه‌ی قهرمانی‌هایشان، تفاوت‌هایی در این حماسه‌ها وجود دارد، که می‌تواند موضوع تحقیق دیگری باشد.

## منابع و مآخذ


۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی، ایران و یونان در بستر باستان، تهران، شرکت سهامی انتشار، ۱۳۷۸
۲. الباده، میرچا، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران، توس، ۱۳۶۲
۳. برون، استیوارد، اساطیر رم، ترجمه‌ی باجلان فرخی، تهران، دیبا، ۱۳۸۱
۴. پیت، جان، اساطیر یونان، ترجمه‌ی باجلان فرخی، تهران، اساطیر، ۱۳۸۰
۵. پیج، ر. ی، اسطوره‌های اسکاندیناوی، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۶
۶. جمعی از نویسندگان، اسطوره و رمز (مجموعه مقالات)، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران، انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۷۸
۷. جمعی از نویسندگان، جهان اسطوره‌شناسی، ترجمه‌ی جلال ستاری، چ۲، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۱
۸. دورانت، ویل، تاریخ تمدن (یونان باستان)، ج۲، ترجمه‌ی امیرحسین آریان‌پور، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۷
۹. شعار، جعفر، انوری، حسن، رزم‌نامه‌ی رستم و اسفندیار، چاپ نهم، تهران، شرکت چاپ و انتشارات علمی، ۱۳۷۰
۱۰. فردوسی، شاهنامه، به‌کوشش سعید حمیدیان، ۴جلد، چ۶، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۲
۱۱. هومر، ایلیاد، ترجمه‌ی میرجلال‌الدین کزازی، چ۳، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۳
12. Lindemans. Micha F. Encyclopedia Mythica. www. Pantheon. org/articles/b/balder.html

## چکیده

**نبرد میان «رستم و اشکبوس»، یکی از دروس بخش حماسی کتاب دوم دبیرستان است. در اثنای صحنه‌ی نبرد، وقتی رستم با اشکبوس روبه‌رو می‌شود و رجزخوانی‌ها پایان می‌یابد، وی (رستم) کمان را به زه می‌کند تا اشکبوس را به تلافی جسارتش ادب نماید. درحالی که این کار (زه کردن کمان) را قبل از ورود به میدان انجام داده بود. در این پژوهش کوتاه سعی شده است، بنابر دلایلی منطقی و مأخوذ از شاهنامه، یکی از دو توصیف (توصیف دوم) بررسی و تأیید گردد.**



## کلید واژه‌ها

رستم، اشکبوس، رهّام،
کمان به زه، کمان بی‌زه

**افسانه سراجی**
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
سرگروه آموزش زبان و ادبیات فارسی
مدرس دانشگاه آزاد اسلامی دشتستان و دبیر برازجان


حکایت چنین آغاز می‌شود که سپاه سیل‌آسا و چند ملّیتی تورانیان راهی مرز ایران است. برای پشت‌گرمی سپاه ایران پیکی شتابان به «زابلستان» رفته است تا رستم بی‌درنگ خود را به سپاه ایران ملحق کند. لحظات سرنوشت‌ساز و حسّاسی است. سپاه ایران درمانده و ناتوان از ادامه‌ی نبرد است. آخرین تیر ترکش سپاه ایران رستم است و هر لحظه منتظرند که از راه برسد. طلایه‌ای خبر می‌دهد که رستم از راه رسید. همین خبر باعث تجدید روحیّه‌ی سپاهیان می‌شود و این‌طور مورد استقبال گودرز قرار می‌گیرد:

تو ایرانیان را ز مام و پدر
بهی، هم ز گنج و ز تخت و گهر
چنانیم بی تو که ماهی به خاک
به ننگ اندرون سر،
تن اندر هلاک

(ج ۴، ص ۱۲۳)

او که آشفته‌ی سرنوشت ایرانیان است، با یکی کردن دو منزل، خود را به سپاه ایران رسانده و در این زمان، تاب و توانی برای وی از خستگی سفر باقی نمانده است. او، که تنها اهرم سنگین سپاه ایران است، باید پیشاپیش سپاه ظهور نماید. گرچه رخش‌رخشان از ادامه‌ی کارزار، به دلیل خستگی، کناره می‌گیرد.

اکنون زمانی است که اشکبوس کشانی، نامزد مبارزه با «رُهّام»، وارد نبرد شده است. توصیف صحنه‌های زنده و پرحرارت، که خواننده یک لحظه خود را در گوشه‌ای از میدان حاضر و ناظر صحنه نبرد می‌بیند، از ویژگی‌های زبان گرم و گیرای فردوسی است. ابتدا، اشکبوس

بیاید که جوید زایران نبرد
سر هم نیزه اندر آرد به گرد

(ج ۴، ص ۱۲۹)

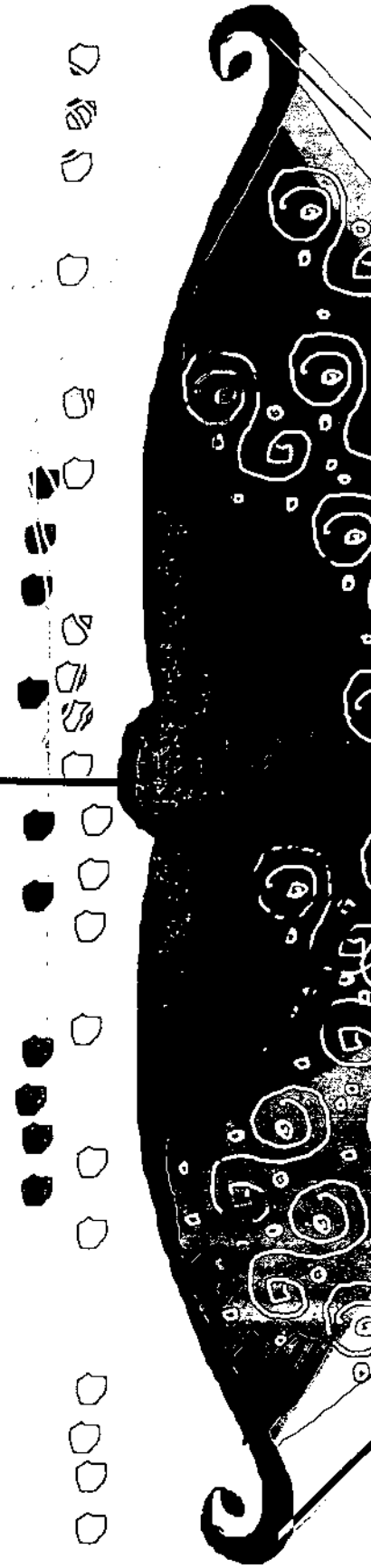
و رهّام نیز با «خود و گبر» خود می‌رود تا:

سر هم نبرد اندر آرد به گرد

(ج ۴، ص ۱۲۹)

امّا وی ناگهان درمی‌ماند و ناگزیر کرانه‌های کوه را بر مقاومت و پایداری در میدان ترجیح می‌دهد. مبارزه‌ی وی، که باعث شرمساری ایرانیان و پهلوانان میدان است، «توس» را ناگزیر می‌کند تا رسوایی شکست او را جبران کند. امّا رستم مانع از آن می‌شود که فرمانده سپاه ایران (توس) شخصاً برای مبارزه با حریف وارد میدان شود. زیرا ورود توس به میدان، بیانگر آن است که از سپاه ایران پهلوانی یارای مقاومت و نبرد با اشکبوس را نداشته و فرمانده سپاه مجبور به حضور در میدان شده است. رستم، که از ناتوانی رهّام در چنین شرایط حسّاسی خشمگین شده، با خشم و عتابی که خاصّ روحیّه‌ی پهلوانی است، وی را شایسته‌ی میدان نبرد نمی‌داند:

# کمان به زه یا بی زه؟ کدامین تصویر



تهمتن برآشفت و با توس گفت:
که «رهّام را، جام باده‌ست جفت»
(ج۴، ص ۱۲۹)

از آن جا که تازه از گرد راه رسیده است باید بدون رخش وارد میدان شود. پس، توصیه می‌کند:

تو قلب سپه را به آیین بدار
من اکنون پیاده کنم کارزار
(ج۴، ص ۱۲۹)

خلأ رفیق شفیق، که همواره در حسّاس‌ترین شرایط پابه‌پا حمایتش کرده است، به شدّت حس می‌شود. این دومین بار است ـ پس از آن که در نخجیرگاه «سمنگان» از رستم جدا شد ـ که صاحبش را تنها می‌گذارد.

امّا این بار، رستم فقدان او را کاملاً حس می‌کند. زیرا ناگزیر است بدون جنگ‌ابزارهایش (گرز، عمود، شمشیر، خنجر، نیزه و کمند) وارد میدان شود، بنابراین:

کمان به زه را به بازو فکند
به بند کمر بر بزد تیر چند
(ج ۴، ص ۱۲۹)

در حرکت اوّل، این‌چنین ورودی سبک‌بار، برای یک حریف قَدَر، عجیب است و اصلاً غیرقابل باور. وی که رستم را نمی‌شناسد، بنابر رسمی که میان پهلوانان رایج است و تا نام یکدیگر را ندانند نبرد را آغاز نمی‌کنند، با تعجّب خطاب به رستم:

بدو گفت خندان که نام تو چیست؟
تن بی‌سرت را که خواهد گریست؟
(ج ۴، ص ۱۲۹)

و جنگ روانی را علیه حریف پیاده و عاری از هرگونه ابزار و ادوات جنگی آغاز می‌نماید. زیرا غیر قابل هضم است که پس از شکست رهّام، پهلوانی پیاده با کمانی به‌زه و تیری چند وارد میدان شده باشد. این تصوّر به ذهن حریف تورانی رسیده که با این پهلوان غور و عمق نبرد را درنیافته و به عبارتی، شاید فاقد سلامت روحی است و یا شاید که به تیر و کمان و تیراندازی خود ایمان کامل دارد.

رستم، که از سرمستی حریف سخت خشمگین است، سعی دارد با پاسخ‌های دندان‌شکن عمق فاجعه را به حریف تورانی بنمایاند. بنابراین، به او خطاب می‌کند:

به شهر تو شیر و پلنگ و نهنگ
سوار اندر آیند هرسه به جنگ؟
(ج۴، ص ۱۳۰)

اشکبوس، بی توجه به رجزخوانی‌های حریف، چنین ورودی به صحنه‌ی نبرد را به سخره می‌گیرد:

کشانی بدو گفت: «کویت سلیح؟
نبینم همی جز قوس و مزیح»
(ج ۴، ص ۱۳۰)

و با تحریکات خود، جرقه‌ی آغازین نبرد را، با ختم کلام رستم، چنین می‌افروزد:

بدو گفت رستم: «که تیر کمان
ببین تا هم اکنون سرآری زمان»
چو نازش به اسب گران‌مایه دید
کمان را به زه کرد و اندر کشید،
یکی تیر زد بر بر اسب اوی
که اسب اندر آمد ز بالا به روی
(ج۴، ص ۱۳۰)

نکته‌ی حسّاس و گفتنی این جاست که

رستم در بدو ورود ـ در حدود پانزده بیت قبل ـ با کمان به زه وارد صحنه می‌شود. زیرا فقدان رخش محدودیّت‌هایی را برایش فراهم کرده و او مجبور است که با کمان به‌زه و تیری چند به مقابله با حریف بیاید. امّا چگونه کمان آماده‌ی وی در میدان دوباره به زه می‌شود و یک کار دو بار صورت می‌گیرد؟ نکته‌ای که به هیچ‌وجه منطقی به نظر نمی‌رسد. زیرا، اوّلین توصیف از کمان با توصیف دوم از آن کاملاً مغایر است.

حال این سؤال مطرح می‌گردد که به راستی کدام توصیف مورد نظر استاد توس بوده و اصلاً حضور کدام بیت توجیه مناسبی برای توصیف صحنه‌ی نبرد است؟

اگر منظور استاد توس این است که هنگام استفاده از کمان آن را به زه نماید، توصیف چنین صحنه‌هایی قبلاً در جای‌جای شاهنامه اتفاق افتاده است.

محفوظ ماندن حالت ارتجاعی کمان یکی از دلایلی است که می‌تواند باعث زه کردن کمان در وسط میدان به وسیله‌ی حریفان و پهلوانان باشد. این صحنه را در نبرد «سهراب و گردآفرید» می‌بینیم. وقتی سهراب قصد محاصره‌ی دژ مرزی «سپید» را دارد گردآفرید ـ خواهر «هجیر» پهلوان ایرانی ـ پس از شکست برادر وارد میدان می‌شود. سهراب که حریف را نمی‌شناسد دوباره وارد میدان می‌شود تا او را هم مثل هجیر به جایش بنشاند:

**بیامد دمان پیش گردآفرید**
**چو دخت کمندافکن او را بدید**
**کمان را به زه کرد و بگشاد بر**
**تَبَر مرغ را پیش او بر، گذر**

(ج۲، ص ۱۲۱)

توصیف این صحنه نشان‌دهنده‌ی آن است که حریفان کمان را در هنگام ضرورت به زه می‌کرده‌اند. این امر بسیار عادی و معمولی است و چیز عجیبی نیست، اگر رستم در هنگام استفاده، کمان را به زه کرده است. دیگر آن که رستم با سبک‌ترین و راحت‌ترین وسیله‌ی دفاعی وارد میدان شده است. ابزاری که هنگام استفاده از آن نیاز نیست که زیاد به حریف نزدیک شود. ضمن این‌که سبک و قابل حمل و بدون رخش است. بنابراین، با شناخت از قدرت و قوای جسمانی رستم و سرعت عمل وی، دیگر نیازی نیست که پهلوان، پیش از ورود به میدان، کمان را به زه کند. زیرا برای چون اویی، که یک‌تنه حریف سپاهی از تورانیان است، زه کردن کمان پیش از ورود به میدان غیرمنطقی است و اگر بتوان چنین امری را پذیرفت، باید گفت یا رستم دچار تشویش و اضطراب درونی شده است که پیش از ورود به میدان کمانش را آماده کرده و یا دوراندیشی او را واداشته که دست به چنین کاری بزند. زیرا تنها حربه‌ی دفاعی وی همین کمان است و او هم وارد میدان شده تا از کیان کشورش دفاع کند. پس بی‌درنگ، استفاده از آن ضرورت می‌یابد. بنابراین، دلیلی ندارد که کمان را هنگام استفاده از آن آماده نماید. زیرا رجزخوانی‌های او و حریف نمی‌تواند دیری بپاید و از طرفی شکست رهّام، زمام آرامش را از رستم و سپاه ایران ربوده است.

این نکته در مورد اشکبوس هم تکرار شده است، امّا نه به شکل متناقض آن، یعنی وقتی اسب اشکبوس با تیر رستم از پای درمی‌آید، وی با آشفتگی و رنگ‌پریدگی قصد تلافی چنین شکستی را دارد:

**کمان را بزه کرد پس اشکبوس**
**تنی لرز لرزان و رخ سندروس**

(ج ۲، ص ۱۳۰)

ضمناً در نبرد رستم و سهراب نیز وقتی هر دو پهلوان درگیر می‌شوند، پس از زورآزمایی با نیزه و شمشیر و عمود:

**به زه بر نهادند هردو کمان**
**جوانه همان، سالخورده همان**

(ج۲، ص ۱۴۱)

که این مطلب نیز گویای آماده‌سازی کمان در هنگام استفاده از آن بوده است، نه پیش از ورود به میدان.

نتیجه‌گیری

با توجّه به نکاتی که مطرح گردید در باب توصیف نخست فردوسی از کمان آماده‌ی رستم، دلایلی منطقی مانند:

۱ـ فشار روحی ـ روانی حاکم بر پهلوان باعث شد تا کمان، که تنها ابزار رویارویی با دشمن است، پیش از ورود به میدان آماده گردد.

۲ـ میان ورود رستم به میدان و به کار بردن کمان زمان بسیاری وجود ندارد، که رستم برای محفوظ ماندن حالت ارتجاعی کمان مجبور شود آن را بعداً به زه کند و این کار را در بدو ورود انجام دهد.

۳ـ نکته‌ی دیگر دوراندیشی ایجاب می‌کند که از سلامت تنها ابزار جنگی‌اش مطمئن شود، پس آن را به زه می‌کند و بدون هیچ درنگی به راه می‌افتد.

و امّا در باب توصیف دوم، که پس از رجزخوانی‌ها با حریف کمان به زه می‌شود، باید گفت:

۱ـ وقتی سهراب، گردآفرید و اشکبوس در نبرد با حریفان مذکور، هنگام نیاز کمان را به زه می‌کنند، رستم نیز از این امر مستثنا نبوده است. باید خاطرنشان کرد که این عمل در سراسر شاهنامه، امری کاملاً منطقی و عادی بوده است.

۲ـ دیگر آن که فاتح هفت‌خوان تاکنون با چنان حریفانی روبه‌رو شده است که اشکبوس کشانی نمی‌تواند در قیاس با آنان حریف قدّری باشد. بنابراین، حضور در مقابل او برای پهلوان ایرانی نیاز به هیچ‌گونه تشویش و دلهره‌ای ندارد که محتاج به آماده‌سازی کمان پیش از ورود به میدان باشد.

در پایان، بر شمردن نکات فوق نکته‌ای را روشن می‌سازد که باید یکی از دو توصیف ذکر شده را حذف نمود. زیرا، حضور هر دو در اثنای نبرد رستم و اشکبوس، این فکر را تقویت می‌کند که شاید فردوسی زمام دقّت و تیزبینی را یک لحظه از دست داده و چنین توصیف متناقضی را ذکر کرده است و یا مصححین و نسخه‌برداران، بدون توجّه به اصل داستان و شرایط حماسه، چنین ابیاتی را در لابه‌لای شاهنامه گنجانده‌اند.

بنابراین، براساس شواهد مذکور در صحنه‌های نبرد شاهنامه، باید گفت که توصیف دوم ـ به زه کردن کمان هنگام استفاده از آن ـ قابل قبول است.

در پایان امید است، با وجود شروح و گزارش‌های اندیشمندانه‌ای که هم‌اکنون در دسترس است، دیگر شاهد چنین توصیفات ضد و نقیضی در جای‌جای شاهنامه نباشیم. به خصوص این‌که در کتب آموزشی طرح برخی مسائل، از جمله همین تناقض، ناخواسته، از ارزش سبکی و بیانی اثر می‌کاهد.

## کتاب‌نامه


۱. بهفر، مهری، فردوسی، شاهنامه‌ی فردوسی، مجلد دوم، تهران، هیرمند، ۱۳۸۰

۲. حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران، مرکز، ۱۳۶۹

۳. ـــــــــ، شاهنامه‌ی فردوسی، جلد دوم و سوم، تهران، قطره، ۱۳۷۵

۴. صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، تهران، فردوسی، ۱۳۸۳

۵. کزّازی، میرجلال‌الدین، نامه باستان (گزارش و ویرایش شاهنامه‌ی فردوسی)، تهران، سمت، ۱۳۷۳

۶. رستگار فسایی، منصور، بیست و یک گفتار درباره‌ی شاهنامه‌ی فردوسی، شیراز، نوید، ۱۳۶۹

# دیوان وزارت در تاریخ بیهقی


## چکیده

**در این مقاله، پس از بیان مقدمه‌ای راجع به معنی و مفهوم وزیر، درباره‌ی تاریخچه‌ی وزارت، مقام وزارت و جایگاه آن در دربار مسعود، کیفیت انتخاب وزیر، شرایط و صفات وزیران، اهمیت وزیران و وظایف وزیران مطالبی به اختصار بیان شده است که می‌تواند برای دبیران ادبیات فارسی دوره‌ی دبیرستان و پیش‌دانشگاهی و حتی دانش‌آموزان علاقه‌مند مفید باشد.**



## کلید واژه‌ها

درگاه، دیوان، وزیر، وزارت، تاریخ بیهقی، وظایف وزیر

**کمال مرتضی‌زاده**

مدرس دانشگاه پیام نور رودسر و املش، کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی و دبیر دبیرستان و پیش‌دانشگاهی املش


حکومت در عهد غزنوی دارای دو رکن «درگاه» و «دیوان» بود. منظور از درگاه همان تشکیلاتی است که «دربار» نامیده می‌شد. صرف‌نظر از شخص سلطان، که در رأس همه‌ی تشکیلات حکومتی قرار داشت، حاجب بزرگ مهم‌ترین شخصیت درگاه یا دربار بود (اصطلاحات دیوانی، ص۸).

رکن اساسی اداره‌ی حکومت غزنویان را «دیوان» تشکیل می‌داد. «دیوان» مرکز صاحبان مناصب کشوری و مرکز حکومت بود. در سابقه‌ی تشکیلات دیوانی باید گفت که در دنیای اسلام، عمر نخستین کسی بود که دیوان را به‌وجود آورد.[1] پس از آن بنی‌امیه و بنی‌عباس به تقلید از دستگاه اداری ساسانیان، دیوان‌های بزرگی را تأسیس کردند. از تشکیلات اداری نخستین سلسله‌های استقلال طلب ایرانی آگاهی درستی نداریم. در زمان سامانیان دستگاه دیوانی نسبتاً بزرگی ایجاد شد و با پایان یافتن قدرت این خاندان، سنت‌های اداری آنان به سلاطین ترک غزنوی انتقال یافت (تاریخ مردم ایران، ص۲۶۵ و اصطلاحات دیوانی، ص۶).

غزنویان وارث تشکیلات کشوری و لشکری سامانیان شدند و برای اداره‌ی قلمرو خویش، از شیوه‌ی حکومت آنان پیروی کردند. البته، دستگاه اداری غزنویان به اندازه‌ی دستگاه اداری سامانیان گسترده نبود. از تاریخ بیهقی برمی‌آید که دیوان‌ها از نظر ضبط امور و وظایف مختلف به چند دسته‌ی دیوان وزارت، دیوان رسالت، دیوان عرض، دیوان استیفا، دیوان اشراف، دیوان برید و غیر آن‌ها تقسیم می‌شدند. دیوان وزارت مهم‌ترین دیوان بود و متصدی آن، یعنی وزیر یا خواجه‌ی بزرگ، پس از سلطان، بزرگ‌ترین شخصیت کشور به‌شمار می‌آمد. دیوان رسالت دیوانی بود که مکاتبات سلطانی در آن‌جا انجام می‌گرفت. رئیس این دیوان، صاحب دیوان رسالت نامیده می‌شد. دیوان استیفا یعنی تشکیلاتی که تصدی امور مالی کشور و مأموریت جمع‌آوری خراج را به عهده داشت. گفته‌اند که این دیوان بعد از دیوان وزارت بزرگ‌ترین و مهم‌ترین دیوان به‌شمار می‌رفت و نیز صاحب دیوان استیفا دومین مقام از مقامات کشوری را حایز بوده است (اصطلاحات دیوانی، ص۵۶). دیوان اشراف مأمور بازرسی در امور دیوانی، به‌ویژه در امر استیفا و امور مالی بود. صاحب این دیوان را مُشرِف یا مشرفِ مملکت می‌نامیدند. دیوان برید مأمور رساندن اخبار و نامه‌های دولتی بود. رئیس این دیوان را صاحب برید یا صاحب دیوان برید می‌گفتند. رؤسای این دیوان‌ها یک سلسله مراتب دیوانی را به‌وجود می‌آوردند که وزیر در رأس آن تشکیلات قرار داشت. ذکر این نکته لازم است که در عهد مسعود (مطابق تاریخ بیهقی) حکومت واقعی و حکم نهایی همواره به پادشاه تعلق داشت و دیوان‌ها در اداره‌ی امور دارای استقلال نسبی بودند. در این میان سهم دیوان وزارت و رسالت بیش از دیگر دیوان‌ها بود. این دو دیوان بزرگ‌ترین و مهم‌ترین تشکیلات را شامل می‌شدند و وزیران و دبیران برجسته‌ای مانند احمد حسن میمندی، بونصر مشکان، احمد عبدالصمد، بوسهل

حمدوی، بوسهل زوزنی، ابوالفضل بیهقی و دیگران، با تدبیر و کفایت خویش، آن مجموعه را برای اداره‌ی قلمرو وسیع غزنین نظم و ترتیب خاصی داده بودند.

### معنی و مفهوم وزیر

واژه‌ی وزیر معرّب از وی‌چیر (vičir) یا وجیر (vajir) پهلوی است. عنوان وزیر در اوستا به صورت وی چیره (vičira) به معنی فتوادهنده است. وزیر در لغت، به معنی دستور[1]، هم‌پشت، مددکار، هم‌نشین خاص پادشاه و کسی که مشیر و ظهیر پادشاه باشد و بار گران مملکت را تحمّل کند، آمده است.

در اشتقاق لفظ وزارت یا وزیر دو روایت وجود دارد: عده‌ای معتقدند که از «وَزَر» به معنی پناه مشتق شده است. در این صورت وزیر کسی است که پادشاه در مشکلات امور به تدبیر و اندیشه وی پناه می‌برد. قول دیگر می‌گوید: این واژه مشتق از «وزر» (در لغت عرب) به‌معنی ثقل و بار است. در این صورت وزیر بر وزن فعیل صیغه‌ی مبالغه است و به کسی گفته می‌شود که وظایف سنگین امور سلطنت را بر دوش می‌گیرد (تجارب السلف، ص۹۲ و لغت‌نامه، ذیل واژه وزیر). ابن خلدون این کلمه را از «موازرت» به‌معنی معاونت یا از «وِزْر» به‌معنی سنگینی می‌داند. گویی وزیر با اعمال خود سنگینی‌های کار سلطنت را بردوش می‌گیرد، که آن هم بر معاونت و یاری مطلق باز می‌گردد (مقدمه‌ی ابن‌خلدون، ج۱، ص۴۲۵). نیز مفسران قرآن کلمه‌ی وزیر را که در آیه‌ی «وَاجْعَل لی وَزیراً مِن اَهلی، هٰرُونَ اَخی» (طه/ ۲۹ و ۳۰) آمده و حضرت موسی از خدای متعال چنین کسی را طلب کرده است، در معنای معاون و مشاور گفته‌اند. بر حسب این تعاریف، وزیر به مفهوم واقعی در معنای مشاورت و معاونت در حل و عقد امور ملک قابل توجه بوده است.

در دوره‌ی مورد بحث ما (غزنویان) مطابق آن‌چه که در تاریخ بیهقی آمده است، وزارت در معنای معاونت و مشاورت به کار می‌رفت و وزیر یعنی معاون و مشاور پادشاه در اداره‌ی قلمرو مملکت. مقام وزیر در تشکیلات مرکزی قرار می‌گرفت و القاب و عناوینی چون «خواجه» یا «خواجه‌ی بزرگ» می‌یافت. اما گاهی در تشکیلات ولایات نیز وزیر به جای اصطلاح «کدخدا=وزیر ولایت» به‌کار می‌رفت. این وزیر ولایت نیز به‌عنوان مشاور و معاون، همراه سپاه‌سالار یا امیرزاده، در نواحی دوردست به اداره‌ی کارها می‌پرداخت.

### مقام وزارت و جایگاه آن در دربار مسعود

در زمان سلطان مسعود (۴۲۱-۴۳۲)، یعنی آن‌چه که بیهقی درباره‌ی وی و روزگارش نوشته است، دیوان وزارت مانند دیگر دوره‌ها در رأس دیوان‌ها و سازمان‌های اداری قرار داشت. هرچند راجع به تشکیلات و کارگزاران این دیوان از تاریخ بیهقی اطلاعی به‌دست نیامد، اما به دو دلیل می‌توان گفت که تشکّل وسیع و کارمندان فراوان و متعددی داشته است: اولاً به گفته‌ی برخی صاحب‌نظران دیوان وزارت در مقایسه با دیوان‌های دیگر چون رسالت که با دبیران زیادی در آن‌جا کار می‌کردند، بزرگ‌ترین و مهم‌ترین دیوان به‌شمار می‌رفت. ثانیاً، چون وزیر در تمامی قلمرو مملکت و ولایت آن و حتی در نظارت بر دیوان‌های دیگر نقش اساسی داشت، ناچار بود که کارمندان زیادی چون دبیر و مُشرِف و غیره را برای رسیدگی به امور داشته باشد.

مسعود در ابتدای امر وزیرانش را مورد احترام خاص خود قرار داد و در اداره‌ی ملک از رأی و تدبیرشان بهره می‌گرفت. صاحبان مشاغل مهم نیز از وزیر به بزرگی یاد می‌کردند و در خلوت‌های امیر به رأی و نظر او ارج و اهمیت بیش‌تری می‌دادند. شاعران مداح این دوره نیز، مقام وزارت را ستوده و اشعار فراوانی در مدح آنان گفته‌اند. برخی وزیران چون احمد عبدالصمد حتی در نزد ترکمانان، که پیوسته با سلطان مسعود در مبارزه بودند، چهره‌ای محبوب به‌شمار می‌رفتند تا حدی که او را شفیع خود در نزد مسعود قرار دادند.

### کیفیت انتخاب وزیر

انتخاب وزیر، یعنی کسی که بعد از مقام سلطنت بزرگ‌ترین و مهم‌ترین سمت رسمی از مقامات دولتی به‌شمار می‌آمد، از ضروریات بود. چه «بی‌واسطه کار راست نیاید». رسیدن به این مقام مختص به گروه خاصی نبود و برای هرکسی که شایستگی داشت، ممکن به‌نظر می‌رسید. مهم رأی پادشاه بود. او هرکسی را می‌پسندید به این امر می‌گماشت. کیفیت انتخاب چنین بود که ابتدا

سلطان با اعیان و ارکان دولتی خلوت می‌کرد و پس از شور و مشورت، شخصاً کسی را که شایسته می‌دانست، بر می‌گزید. آن‌گاه، وی را با دعوت‌نامه به درگاه فرا می‌خواند و با آمدن به درگاه، در باب وزارت با وی سخن می‌گفت (تاریخ بیهقی، صص ۱۸۲-۱۸۳). بعد از آن قراردادی (مواضعه) بین سلطان و وزیر جدید نوشته می‌شود. در این قرارداد، وزیر شرایط شغل خود را بیان می‌داشت و در ذیل آن سوگند وفاداری یاد می‌کرد و برای این امر شهود می‌گرفت. این قرارداد یا مواضعه به توقیع (=امضای) امیر مؤکد می‌گشت. پس از امضای مواضعه و سوگندنامه، نوبت به اجرای مراسم تشریفات معرفی وزیر و دادن خلعت وزارت می‌رسید. در این مراسم سلطان در حضور بزرگان، وزیر را خلیفه خود در همه‌ی امور مملکت معرفی می‌کرد. وزیر، پس از انتصاب از جانب سلطان، به دریافت خلعت وزارت نایل می‌گردید. این خلعت شامل نواخت لفظی، هم‌چنین انگشتری ملک، که نام سلطان بر آن نوشته شده بود و نواخت‌ها و خلعت‌های دیگری بود. به‌این ترتیب مقرر می‌شد که همه‌ی اختیارات ملک به وزیر تفویض شده است (تاریخ بیهقی، صص ۱۹۲، ۴۷۶-۴۷۷).

همان‌گونه که رشته‌ی انتصاب وزیران و دیگر اعیان به تصمیم‌گیری شخصی سلطان منتهی می‌شد، دوام کارشان و عزل آنان نیز، به اراده‌ی سلطان موقوف بود و پیداست که اراده‌ی وی پیوسته ثباتی نداشت. از این‌رو، وزارت‌ها ناپایدار بود و دوره‌ی معینی نداشت. از سوی دیگر، نظارت گسترده‌ی وزیر بر امور و منابع درآمدی اغلب، حاسدان را برمی‌انگیخت و به سوءتدبیر سلاطین ترک غزنوی، منجر می‌شد. در نتیجه، بسیاری از وزیران، چون ابوالعباس اسفراینی، احمد حسن میمندی و حسنک وزیر از شغلشان برکنار می‌شدند و اموالشان مصادره می‌گردید و برخی از آنان، چون احمد حسن مدت‌ها در زندان به سر می‌بردند و بعضی، چون حسنک سر به دار می‌دادند.

### شرایط و صفات وزیران

در آثاری چون قابوس‌نامه، نصیحة‌الملوک، چهار مقاله و غیر آن‌ها، که بابی را به وزارت اختصاص داده‌اند، شرایط و خصوصیات فراوانی برای شخص وزیر ذکر شده است. مؤلفان آثار مزبور و نیز ابوالفضل بیهقی، خصوصیات اخلاقی وزیر را حسن خلق، امانت‌داری، قناعت، راست‌گویی، گذشت و مهربانی، مردم‌داری، حسن معاشرت، عدالت و انصاف، شجاعت و دلاوری، سخنوری و غیر آن‌ها نوشته‌اند.

آن‌چه از تاریخ بیهقی بر می‌آید، مهم‌ترین شرایط وزیر کفایت و کاردانی بود. زیرا وزیر با تدبیر و کاردان می‌توانست در رفتار و اعمال سلطان و در روش مملکت‌داری و عملکرد سیاسی او تأثیر قابل توجهی داشته باشد. چنان‌که سلطان محمود در باب لیاقت و کفایت احمد حسن وزیر گفته بود که «در کار راندن مرا یی دردسر می‌دارد» و سلطان مسعود نیز، در ابتدای سلطنتش، وقتی او را به وزارت خواند و خواجه راضی نمی‌شد، به وی می‌گفت: «مهمات بسیار پیش داریم، واجب نکند که وی کفایت خویش از ما دریغ دارد» (ص ۱۸۴).

مهارت در عربیت و فنون دبیری از صفات دیگر وزیران بود. بیش‌تر وزیرانی که نام آنان در تاریخ بیهقی آمده در فن دبیری مهارت داشتند.

داشتن حشمت و منزلت و دانستن شمار (محاسبات) نیز لازمه‌ی وزیر خوب بود. دادگری، آگاه کردن سلطان از احوال مردم، ترغیب سلطان به نیکویی با رعیت، پیری و خردمندی و داشتن تجربه‌ای، که با گذشت روزگار مهذب شده باشد، هوشیاری و تیزذهنی برای رساندن درست پیغام‌ها و داشتن ظاهری در خور ذوق سلطان، از ویژگی‌های دیگر وزیران بود که در تاریخ بیهقی ذکر شده است.

بیهقی می‌نویسد: امیر مسعود پس از درگذشت احمد حسن میمندی در باب انتخاب وزیری جدید «بونصر را باز خواند و گفت پدرم آن وقت که احمد (حسن) را بنشاند (عزل کرد) چند تن را نام برده بود که (وزارت) بر حسنک قرار گرفت، آن کسان را بگوی. بونصر گفت: بوالحسن سیّاری (را). سلطان گفت مردی کافی است اما بالا و عمامه‌ی او را دوست ندارم. کار وی صاحب دیوانی است، که هم کفایت دارد و هم امانت. و طاهر مستوفی را گفت او از همه شایسته‌تر است اما بسته کار است و من شتاب‌زده، در خشم شوم دست و پای او از کار بشود. و بوالحسن عقیلی نام و جاه و کفایت دارد اما روستایی طبع است و پیغام‌ها که دهم جزم نگزارد و من بر آن‌که او بی‌محابا بگوید خو کرده‌ام و جواب سسته باز آرد. و بوسهل حمدوی برکشیده‌ی ماست و شاگردی احمد حسن بسیار کرده است، هنوز جوان است، مدتی دیگر شاگردی کند تا مهذب‌تر گردد. آن‌گاه کاری با نام را شاید... و حسنک حشمت گرفته است، شمار و دبیری نداند هرچند نایبان او شغل نشابور راست می‌دارند و این به‌فوت او می‌توانند کرد. احمد عبدالصمد شایسته‌تر از همگان است. آلتونتاش چنویی دیگر ندارد و خوارزم ثغری بزرگ است... سلطان، آخر (وزارت) به حسنک داد و پشیمان شد...». پس از این مسعود به بونصر گفت: «چنان‌که سلطان به‌آخر دیده بود دلم بر احمد عبدالصمد قرار می‌گیرد که لشکری بدان بزرگی و خوارزمشاه مرده را به آموی داند آورد. و دبیری و شمار و معاملان نیکو داند، و مردی هوشیار است» (صص ۴۶۷-۴۶۹).

### اهمیت وزیران

بررسی در منابع تاریخی مبیّن این نکته است که، در ابتدایی‌ترین حکومت‌ها، شاهان

برای اجرای وظایف مربوط به قلمرو حکومت از وجود وزیران بهره‌مند می‌شدند. حتی پیامبران و رسل با همه‌ی معجزات و کرامات، از داشتن وزیر مستغنی نبوده‌اند و از خداوند خواسته‌اند تا وزیری کاردان به آنان عنایت کند. زیرا به‌خوبی می‌دانستند که «ز رای وزیران روشن ضمیر / شود کارهاشان کفایت‌پذیر» (دستور الوزرا، ص۳).

در دستگاه غزنویان، وزیر بعد از سلطان بزرگ‌ترین و مهم‌ترین شخصیت سیاسی دولتی کشور به‌شمار می‌آمد. وزیر یک مقام ارزنده و حائز اهمیت حیاتی برای مملکت بود. چه، وزیر کسی بود که در کار مُلک سلطان را «بی دردسر» می‌داشت و بیش‌تر امور مملکت و سیاست‌های جاری با رأی و نظر و صلاح‌دید وی اجرا می‌شد. قوام ملک و گسترش عدالت و رفع معضلات، بدون مصلحت‌اندیشی و تدبیر وزیر نیک‌اندیش، انجام نمی‌گرفت. اهمیت وزیران در ترویج علم و ادب بسیار بوده است. آنان خود به علم و شعر و شاعری علاقه‌مند بودند و شاعران را به این امر تشویق می‌کردند.

وزیران از اعضای ثابت مجلس سلطان بودند، که در رتق و فتق همه‌ی امور شرکت داشتند. آنان مرتب‌کننده‌ی امور و پاسبان مُلک بودند. ساخت و ساز کارها و دخل و آبادانی قلمرو حکومت و خزانه از وجود وزیران بود و سزاوارترین کسان به نواختن و بزرگ داشتن بودند. ارزش و اهمیت مقام وزیر را، از توجه مسعود نسبت به احمد حسن میمندی در آغاز تصدی وزارتش، می‌توان ملاحظه کرد. او گفت: «من همه‌ی شغل‌ها بدو خواهم سپرد، مگر نشاط و شراب و جنگ و در دیگر چیزها همه کار وی را باید کرد و بر رای دیدار وی هیچ اعتراض نخواهد نمود» (ص۱۸۶).

در مورد احمد عبدالصمد، پس از این‌که انگشتری مملکت را به وی داد، گفت: «وی خلیفه‌ی ماست... پس از فرمان ما فرمان وی است در هر کاری که به صلاح دولت و مملکت بازگردد» (ص۴۷۷).

## وظایف وزیران

حدود اختیار وزیران در هر دوره بر اساس نوع حکومت متغیر بود. در دوره‌ی مسعود، که هر کاری با اراده و میل او صورت می‌گرفت، تعیین دقیق وظایف و مسئولیت‌های وزیران به علت مشخص نبودن حدود اختیارات از جانب سلطان دشوار بود. به‌طور کلی از تاریخ بیهقی بر می‌آید که وزیر، به این دلیل که در رأس رجال کشوری و لشکری قرار داشت، وظایف سنگینی را عهده‌دار بود.

از وظایف اساسی وزیر، تنظیم مالیات و خراج کشور و پرداخت حقوق (بیستگانی) لشکریان بود (تاریخ بیهقی، ص۵۰۷). از وظایف دیگر وزیران می‌توان به نظارت کامل بر امور حکام و والیان، همکاری در انتخاب رؤسای دیوان‌ها و سایر مقامات مهم و حساس مملکتی و عزل و نصب آنان اشاره کرد (همان، صص ۴۲۹، ۵۰۰). هم‌چنین، تعیین خط‌مشی سیاست خارجی و نیز مذاکره با سفیران و بزرگان و امضای قراردادها و غیر آن‌ها بر عهده‌ی وزیر بود.

اداره‌ی کشور و استقصا در کارهای ملک، بیان مصلحت مخدوم در هر شرایطی که باشد و حفظ آبادانی و امنیت کشور از وظایف دیگر وزیر بود. وزیر با تدبیر، خود را ملتزم می‌دانست تا با حیلت شفاعت از جنگ و خونریزی جلوگیری کند و صلح و آرامش را در قلمرو ملک برقرار سازد. فراهم آوردن مقدمات لشکرکشی و ترتیب فرستادن لشکر به اطراف و اکناف با نظر وزیر انجام می‌گرفت (تاریخ بیهقی، صص ۴۳۹، ۷۳۷). گاهی سپاه‌سالاری لشکری را برعهده می‌گرفت یا برای مشاورت و معاونت همراه امیرزادگان می‌رفت (همان، صص ۶۸۳، ۸۸۳-۸۸۴). از این‌رو، رجال لشکری عیب و هنر کار نظامی را پیشه‌ی وزیر می‌دانستند و جنگ کردن را وظیفه‌ی خود (همان، ص۶۶۹). البته، خودکامگی سلطان مسعود چنین امکانی به وزیران ناصح نمی‌داد. این سلطان چون نصایح وزیران را به مراد خود نمی‌دید، نسبت به آنان بدگمان می‌شد. به‌این جهت وزیران، علاوه بر وظیفه‌ی سیاسی و اداری خود، برای مصون ماندن از مؤاخذه و خشم او ملزم به رعایت تشریفات و آداب خاصی نسبت به سلطان بودند (یادنامه بیهقی، مقاله‌ی آداب و رسوم...).

## پی نوشت

۱. کلمه‌ی «دیوان» در آغاز جهت ثبت و ضبط دخل و خرج مملکت به کار می‌رفت. سپس، به معنی محل کار اعضا و اجزای مالیات و بعد از آن بر همه‌ی ادوات و دفاتر اطلاق یافت (الوزراء و الکُتّاب، ترجمه‌ی ابوالفضل طباطبائی، ص۵۲).

۲. دستور به معنای وزیر و مشاور، در شاهنامه‌ی فردوسی به کرات آمده است.

## منابع و مآخذ


۱. اقبال، عباس، تجارب السلف، هندوشاه نخجوانی، (تصحیح)، فردین، تهران، ۱۳۱۳
۲. انزابی‌نژاد، رضا، دستورالوزراء، محمود بن محمدبن حسین اصفهانی (تصحیح)، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴
۳. خطیب رهبر، خلیل، تاریخ بیهقی، تصنیف ابوالفضل بیهقی؛ (تصحیح)، مهتاب، چاپ چهارم، ۱۳۷۴
۴. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، دانشگاه تهران، چاپ اول از دوره‌ی جدید، ۱۳۷۲
۵. شجیعی، زهرا، وزارت و وزیران در ایران، تهران، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات اجتماعی، ۱۳۵۵
۶. غنی، قاسم و...، تاریخ بیهقی، تصنیف ابوالفضل بیهقی، (تصحیح)، چاپخانه بانک ملی ایران، تهران، ۱۳۲۴
۷. گنابادی، محمدپروین، مقدمه‌ی ابن‌خلدون، عبدالرحمن بن خلدون (ترجمه) علمی و فرهنگی، چ۷، ۱۳۶۹
۸. باسمی، رشید، ایران در زمان ساسانیان، آرتوکریستن سن (ترجمه)، دنیای کتاب، چ۹، ۱۳۷۷
۹. مصاحب، غلامحسین، دایرة المعارف فارسی، تهران، فرانکلین، ۱۳۵۶

# خرقه و خرقه‌پوشی


## چکیده

**مقاله‌ی حاضر سعی دارد با استفاده از محتوای ادبیّات عرفانی (تصوّف) به کم و کیف «خرقه»، «خرقه‌پوشی»، «انواع خرقه» و کاربرد کنایی آن‌ها بپردازد.**



## کلید واژه‌ها

**خرقه، خرقه‌پوشی، پشمینه، دلق، مرید و مراد، صوفی، سماع، وجد**

**اسماعیل نسامی زواره**

دبیر دبیرستان‌های زواره‌ی اصفهان


### خِرقه

خرقه به کسر اول در لغت به معنای لباس پاره و پشمی است که در اثر فرسودن و پاره شدن وصله‌هایی بر آن زده باشند.

معادل آن در زبان انگلیسی واژه‌ی «loak» است (فرهنگ دانشگاهی) و در اصطلاح صوفیان لباسی است که صوفی می‌پوشد. صوفیان از آن جهت که جامه‌ی نو را سبب پیدایش تکبّر می‌دانند از خرقه استفاده می‌کنند. خرقه نمادی است از انتقال قدرت معنوی که موجب می‌شود مرید بتواند از مرتبه‌ی عادیِ آگاهی فراتر رود. هم‌چنین، سند ارشاد مرشدان این طایفه است و هرچه کهنه‌تر و پروصله‌تر باشد، احترام بیش‌تری برای آن قایل هستند (منطق‌الطیر، ۲۸۳).

### خرقه پوشی

از صفات برجسته‌ی صوفیان خرقه‌پوشی و لباس ژنده به تن کردن است و این کار هنگامی صورت می‌گیرد که سالک، پس از ریاضت و مجاهدت بسیار، شایستگی دخول در صف صوفیان را پیدا کند. خرقه‌پوشی از مستحسنات[1] متصوفه است و با آداب خاصی انجام می‌گیرد و به صاحب آن مقام والایی می‌بخشد.

صوفیه خرقه را بزرگ‌ترین شعار خود دانسته‌اند و بر پوشیدن آن فوایدی مترتّب است که عبارت‌اند از تغییر عادت، جدایی از مألوفات طبیعی و حظوظ نفسانی، دفع هم‌نشینی و معاشرت با افراد بد و شیطان صفت، اظهار تصرف شیخ در باطن مرید به سبب تصرف در ظاهر او و بشارت به مرید از طرف شیخ که حقّ تعالی او را مقبول درگاه خویش قرار داده است (ارزش میراث صوفیه، ۵-۲۴۴).

### عناوین خرقه

لفظ خرقه عناوین گوناگونی دارد؛ از جمله «پشمینه»، «جامه»، «دلق»، «عبا»، «قبا» و «مرقّع» (لغت‌نامه، ذیل همین کلمات)، که البته بیش‌ترِ آن‌ها در واقع صفت برای خرقه‌اند.

### انواع خرقه

خرقه، در آداب و رسوم و فرهنگ صوفیان، انواعی دارد که مهم‌ترین آن‌ها به شرح زیرند:

**خرقه‌ی ارادت:** یکی از استحسانات صوفیه، قاعده‌ی مرید و مرادی است. مرشد یا پیر طریقت کسی است که سالک نوپا و مرید مبتدی را در بستر سیر و سلوک همراهی و راهنمایی می‌کند. سالکان، مریدان و مبتدیان باید به فرمان مقتدا و محبوب خود باشند و با هدایت و ارشاد شیخ در بستر طریقت گام بردارند؛ به‌این ترتیب، اگر شیخ و مرشد با نگرش به باطن مرید، صداقت و ارادت را در

وی ببینند، او را مفتخر به پوشیدن «خرقه ی ارادت» می کند تا با عنایت الهی دل او با استشاق نسیم هدایت ربّانی منوّر گردد (مصباح الهدایه، ۵۰). خرقه ی ارادت همان خرقه ی اصلی است که از دست پیر در آغاز می پوشند (کشف المحجوب، ۶۶۲).

**خرقه ی تبرّک**: اگر مریدی به دریافت خرقه ی ارادت مفتخر نگردد و درد عشق و تصوف در وی هویدا نگردد، امّا در حق مشایخ و مرشدان این راه، حسن ظن دارد، به او «خرقه ی تبرّک» یا «خرقه ی تیمّن» می پوشانند تا بدان امید که در اثر مجالست و صحبت اهل دل و اهل حق، زنگار از آیینه ی دل او زدوده شود و جلوه گاه پرتو انوار الهی گردد (ارزش میراث صوفیه، ۲۴۵).

**خرقه ی ولایت**: وقتی شیخ به تجربه و صفای باطن دریافت که مرید مقامات و احوال تصوّف را با عنایت حق و هدایت پیر طریقت به طور شایسته طی نموده است و از این پس می تواند راهبر دیگران باشد و به عبارتی دیگر عهده دار جانشینی شیخ گردد، او را «خرقه ی ولایت» می بخشند.

این خرقه در واقع اجازه نامه ای است که نیابت و خلافت و رهبری به او واگذار می گردد. تردیدی نیست که برای دریافت خرقه ی ولایت باید سال ها مجاهدت کرد و به پالایش نفس و آرایش روان پرداخت[۲] (مصباح الهدایه، ۱۵۰).

**خرقه ی سماع**: هنگام وجد و سماع[۳]، شوری بر صوفی مستولی می شود و اختیار را از کف او می رباید. فضای روحانی حاکم بر مجلس چنان می شود که صوفی به رقص درمی آید؛ فریاد می زند؛ از خود بی خود می شود و جامه ی خویش را از سر می کشد و یا آن را می درد و در میان مجلس می افکند که به این نوع کندن یا دریدن «خرقه ی سماع» می گویند. خرقه ی سماع خود بر دو نوع است: اگر خرقه ای که هنگام سماع به میان افکنده می شود سالم باشد، آن را «خرقه ی صحیحه» می گویند و اگر هنگام سماع دریده شود و به میان افکنده شود، آن را «خرقه ی ممزّقه» می گویند (سیری در عرفان و تصوف، ۱۰۹).

**خرقه ی توبه**: پوشیدن این نوع خرقه نشانه ی ترک دنیا و تعلّقات آن است؛ یعنی باید از دنیا و هرچه در آن است، عریان گشت و جامه ای که از ذلّ نفس برخیزد به تن کرد. از آن جایی که این خرقه، توبه از گذشته و تعهد به اجرای اوامر پیر طریقت در راه دست یابی به مقصود است، آن را «خرقه ی توبه» می گویند. این خرقه درحقیقت حدفاصل بین دنیا و خرقه ی ارادت است (همان، ۱۰۸).

صوفیان برای به تن کردن خرقه توبه پنج رکن قایل هستند:

۱. **ادای فریضه**: انجام واجبات در وقت خود؛

۲. **قضای مافات**: انجام هرچه که از وی فوت شده است؛

۳. **طلب حلال**: تصفیه ی غذا، آب و لباس از حرمت و شبهت؛

۴. **رد مظالم**: حقوقی که از دیگران بر گردن دارد، برگرداند؛

۵. **مخالفت با نفس**: ترک خواهش های نفسانی و لذّات طبیعی.

### وجوه اشتراک انواع خرقه

جامه ی صوفیان و خرقه ی تصوّف در سه چیز مشترک است:

۱. **خشونت جنس**: جنس اصلی خرقه ی صوفیان چهار نوع است: «پشم»، «پنبه»، «پلاس» و «پوست».

از این چهار نوع جنس پشم و پلاس را ارجحیّت می دهند. علت انتخاب، خشن بودن این دو جنس است که بدن در میان آن لحظه ای آرامش و آسایش ندارد.

۲. **کهنگی**: کهنگی خرقه از ویژگی های مهم آن است. خرقه پوشان این را موجب صفای دل و راحتی جان می دانند و کهنه پوشی را بر نوپوشی ترجیح می دهند.

۳. **کوتاهی**: صوفیان دامن و آستین جامه را کوتاه قرار می دهند، یکی به جهت طهارت و پرهیز از آلودگی و دیگر، به دلیل آن که بلندی جامه و بر زمین کشیدن آن را نوعی تکبّر محسوب می کنند.

اصطلاح «دامن کشان» و «دامن کشیدن» هم در زبان فارسی به معنای خرامیدن و با عشوه و ناز راه رفتن است (همان، ۱۱۰).

### خرقه در گستره ی کنایه

۱. **خرقه ی آدم**: کنایه از صورت ظاهری انسان (فرهنگ کنایات سخن)

از آن در خرقه ی آدم خشن خویی که در باطن
مرقّع دار ابلیسی ملمّع دار شیطانی
(خاقانی، ۴۱۳)

۲. **خرقه آرای**: کنایه از صوفی

زینهار از خرقه آرایان مشو غافل که من
هر خشن پوشی که دیدم طعمه ی صیّاد بود
(فرهنگ نامه ی شعری، ج ۱، ۷۷۴)

۳. خرقه‌ی انجم: کنایه از نور و روشنایی ستاره

خرقه‌ی انجم ز فلک برکشید
خط خرابی به جهان درکشید

(همان، ۷۷۵)

۴. خرقه انداختن: کنایه از رها شدن از دل‌بستگی‌های مادی (فرهنگ کنایی سخن).

صوفی‌ایم و خرقه‌ها انداختیم
باز نستانیم چون درباختیم

(مثنوی، دفتر ۲، ص ۶۸۳)

۵. خرقه از چیزی شستن: کنایه از ترک کردن و گذاشتن آن (فرهنگ کنایی سخن).

ساقی بیار آبی از چشمه‌ی خرابات
تا خرقه‌ها بشوییم از عجب خانقاهی

(حافظ)

۶. خرقه از دست کسی داشتن: مرید او بودن (فرهنگ کنایی سخن).

از وی بپرسید که پیر صحبت تو کی بوده است و خرقه از دست کی داری؟ (اسرار التوحید، ج ۲، ۴۶)

۷. خرقه‌بازی کردن: کنایه از دست‌افشانی و پای‌کوبی کردن (فرهنگ نامه‌ی شعری، ج ۱، ۷۷۵).

مغنّی کجایی به آواز رود
به یاد آور آن خسروانی سرود
که تا وجد را کارسازی کنم
به رقص آیم و خرقه‌بازی کنم

(حافظ)

۸. خرقه برکشیدن: کنایه از طرد کردن (فرهنگ کنایی سخن).

روزی استاد درویشی را خرقه برکشید و بسیاری را برنجانید (اسرار التوحید، ج ۲، ۸۱).

۹. خرقه به خم در زدن: کنایه از سرمست و از خود بی‌خود شدن (فرهنگ نامه‌ی شعری، ج ۱، ۷۷۵)

نعره برآورد و به میخانه شد
خرقه به خم در زد و زُنّار بست

(دیوان عطار)

۱۰. خرقه به دوش: کنایه از درویش و صوفی (فرهنگ نامه‌ی شعری، ج۱، ۷۷۵)

از جهان هر که چو ما خرقه به دوشان گذرد
چشم بر هم نهد از سرمه فروشان گذرد

(دیوان سلیم تهرانی، ۲۴۷)

۱۱. خرقه پاره کردن آفتاب: کنایه از طلوع خورشید (فرهنگ نامه‌ی شعری، ج۱، ۷۷۷)

در مشرق آفتاب چون خرقه پاره کرد
کآواز خَرَقِ جامه به مغرب شنیده‌اید

(فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی)

۱۲. خرقه دریدن: کنایه از تباه کردن

هم ساکن خانقاه بودیم
هم خرقه‌ی صوفیان دریدیم

(همان)

۱۳. خرقه‌ی چیزی را سوزاندن: رها کردن و نابود کردن آن (فرهنگ کنایی سخن)

بسوز این خرقه‌ی تقوا تو حافظ
که گر آتش شوم دروی نگیرم

(دیوان حافظ)

۱۴. خرقه تهی کردن: کنایه از دنیا رفتن (فرهنگ کنایی سخن)

ملا معصوم علی خرقه تهی کرد...

(صحرای محشر، ۲۰۲)

۱۵. خرقه زنّار کردن: کنایه از بی‌ایمان شدن (فرهنگ نامه‌ی شعری، ج ۱، ۷۷۷)

ز کوری پشت بر اسرار کردیم
به غفلت خرقه را زنّار کردیم

(دیوان عطار)

۱۶. خرقه زیر قبا داشتن: کنایه از بی‌ریا بودن و اخلاص داشتن (فرهنگ کنایی سخن).

بزرگان که نقد صفا داشتند
چنین خرقه زیر قبا داشتند

(بوستان سعدی، ۱۰۱)

۱۷. خرقه‌ی سالوس: کنایه از ریاکاری و ظاهرسازی (فرهنگ نامه‌ی شعری، ج ۱، ۷۷۷).

دلم ز صومعه بگرفت و خرقه‌ی سالوس
کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا

(حافظ)

۱۸. خرقه سوزاندن: کنایه از رها کردن درویشی (فرهنگ کنایی سخن).

گفت و خوش گفت برو خرقه بسوزان حافظ
یارب این قلب‌شناسی ز که آموخته بود؟

(حافظ)

۱۹. خرقه شاخ شاخ شدن: کنایه از پاره‌پاره شدن خرقه (فرهنگ نامه‌ی شعری، ج ۱، ۷۷۷)

خرقه‌ی شیخانه شده شاخ شاخ
تنگ‌دلی مانده و عذری فراخ

(مخزن‌الاسرار، ۱۴۰)

۲۰. خرقه فکندن: کنایه از تسلیم شدن

من خرقه فکنده‌ام ز عشقت
باشد که به وصل تو زنم چنگ

(فرهنگ نامه‌ی شعری، ج۱، ۷۷۷)

۲۱. خرقه‌ی کافوری: کنایه از جامه‌ی سپید

نسترن خرقه‌ی کافوری از آن‌رو درباخت
که صبا هر نفسش جیْب مرقّع نکشد

(همان، ۷۷۷)

۲۲. کسی را خرقه پوشانیدن: او را به مریدی خود پذیرفتن و وارد عالم تصوف کردن (فرهنگ کنایی سخن، ذیل خرقه)

بعد از آن مرا خرقه پوشانید...

(جامی، ۱۳۷۰، ۵۰۹)

۲۳. خرقه‌ی ناموس دریدن: کنایه از

پاره کردن جامه ی پرهیزکاری

**خرقه ی ناموس بدّریدم اگر**
**جامه ی رندانه ای بردوختم**

(فرهنگ نامه ی شعری، ج۱، ۷۷۷)

۲۴. خرقه نمازی کردن: کنایه از پاک و منزه گشتن

**ز آب مژگان خرقه را هر شب نمازی می کنم**
**سروِ قدت را دعای جان درازی می کنم**

(همان، ۷۷۸)

۲۵. خرقه ی نُه توی آسمان: کنایه از افلاک

**به صدمه ی نَفَسِ سرد من ز گرمی تو**
**کزوست خرقه ی نُه توی آسمان یکتا**

(همان، ۷۷۸)

در پایان، نکته ی درخور تأمّل این است که تصوّف علم خرقه پوشی و جامه ی زاهدانه به تن کردن است؛ به بیان دیگر، در تصوف از قوانین و مقررات خرقه پوشیدن و آداب خرقه پوشی بحث می شود و در این قالب است که واژه هایی مانند شیخ، پیر طریقت و مرید موضوعیّت پیدا می کند و در همین راستاست که صوفیان به منزله ی یک قشر خاص اجتماعی نمود پیدا کرده و جایگاه ویژه ای به خود اختصاص داده اند. آنان مدعی اند که موضوع اصلی تصوف را عرفان و نیل به مقام الهی تشکیل می دهد و هدف اصلی صوفی شناخت خدا به طریق کشف و شهود و وصال به حقیقت است. صوفیان و خرقه پوشان عرفان را در قالب خرقه پوشی و خانقاه گزینی جست وجو می کنند. به همین سبب عرفان آن ها رنگ صوفی گری و قالب های ویژه ای دارد.

## پی نوشت

۱. از واژه های مهم در تصوف واژه ی «استحسان» است. مراد از استحسان استحباب امری و اختیار رسمی است که متصوفه، از جهت حال طالبان، آن را به اجتهاد خود وضع کرده اند؛ بی آن که دلیل واضح و برهان لایحی از سنّت بر آن شاهد باشد.

۲. اصل مترقّی ولایت و رهبری که در نظام حکومتی اسلام جایگاهی مهم و اساسی دارد، هم چون مفاهیم دیگری از اسلام، در تفکرات بسته ی صوفیه تحریف شده است (مجله ی رشد).

۳. به پایکوبی و دست افشانی و رقص و آوازخوانی صوفیان گفته می شود.

## منابع و مآخذ


۱. آریان پور کاشانی، عباس و منوچهر، فرهنگ دانشگاهی انگلیسی ـ فارسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۹، ج۱
۲. انوری، حسن، فرهنگ کنایات سخن، تهران، سخن، ۱۳۸۳، ج۱
۳. جمال زاده، محمدعلی، صحرای محشر، تهران، کانون معرفت، ۱۳۵۶
۴. حافظ شیرازی، شمس الدین محمد، دیوان، به کوشش خطیب رهبر، خلیل، تهران، صفی علیشاه، ۱۳۷۰
۵. حافظ شیرازی، شمس الدین محمد، دیوان، به کوشش محمدجواد شریعت، اصفهان، نشر آتروپات، ۱۳۸۱
۶. حافظ شیرازی، شمس الدین محمد، دیوان، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۲، ج۲
۷. حقیقی، رنجبر، سیری در عرفان و تصوف، کیهان اندیشه، شماره ۵۴، قم، ۱۳۷۳
۸. خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل، دیوان، به کوشش سجادی، ضیاءالدین، تهران، زوّار، ۱۳۷۳
۹. خزائلی، محمد، شرح بوستان سعدی، تهران، جاویدان، ۱۳۶۸
۱۰. دهخدا، علی اکبر، لغت نامه ی دهخدا، دانشگاه تهران، ۱۳۷۳، ج۴، ۵، ۷، ۹، ۱۰ و ۱۲
۱۱. زرین کوب، عبدالحسین، ارزش میراث صوفیه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۰
۱۲. سجّادی، ضیاءالدین، فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی، تهران، زوّار، ۱۳۸۲، ج۱
۱۳. سلیم تهرانی، محمدقلی، دیوان، به تصحیح و اهتمام رضا، رحیم، تهران، ابن سینا، ۱۳۴۹
۱۴. عطّار نیشابوری، فریدالدین، الهی نامه، به تصحیح روحانی، فؤاد، تهران، ۱۳۵۹
۱۵. عطّار نیشابوری، فریدالدین، دیوان، به کوشش مکی، حسین، تهران، نشر چکاکه، ۱۳۶۱
۱۶. عطّار نیشابوری، فریدالدین، منطق الطیر، به اهتمام گوهرین، سید صادق، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۲
۱۷. عفیفی، رحیم، فرهنگ نامه ی شعری، تهران، سروش، ج۱، ۱۳۷۲
۱۸. کاشانی، عزالدین محمود، مصباح الهدایة و مفتاح الکفایة، به تصحیح همایی، جلال الدین، قم، نشر هما، ۱۳۷۶
۱۹. محمد بلخی، مولانا جلال الدین، مثنوی، به تصحیح خرمشاهی، قوام الدین، تهران، دوستان، ج۲، ۱۳۷۸
۲۰. محمدبن منور، اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی السعید ابی الخیر، تصحیح شفیعی کدکنی، محمدرضا، تهران، نشر آگاه، ج۲، ۱۳۶۷
۲۱. نظامی گنجوی، جمال الدین ابومحمد، مخزن الاسرار، تصحیح و حواشی، وحید دستگردی، حسن، تهران، علمی، ۱۳۶۱
۲۲. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، کشف المحجوب، تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی، تهران، سروش، ۱۳۸۳


**با پوزش و اعتذار**

**در شماره ی ۸۸ آموزش زبان و ادب فارسی مقاله اخوان الصفا (صص ۳۸ـ۴۱) از خانم منصوره ارجمندی سروستانی است که به اشتباه به نام خانم معصومه اکرمیه ثبت شده است که بدین وسیله با عذرخواهی از خانم منصوره ارجمندی سروستانی اصلاح می شود.**

# عشق در خمسه‌ی نظامی


## چکیده

**نویسنده، با تأمّلی در خمسه‌ی نظامی، «عشق» را در چهار جلوه‌ی مادری، جسمانی، عرفانی و عُذری ـ با ذکر مصادیقی از آن‌ها ـ بیان کرده است.**



## کلید واژه‌ها

خمسه‌ی نظامی، عشق مادری، عشق جسمانی، عشق عرفانی، عشق عُذری.



سارا زارع جیرهنده،
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان‌های تنکابن


گر ببینی ز مرغ تا ماهی
همه را باشد این هواخواهی

(هفت پیکر)

عشق در خمسه‌ی حکیم گنجه به چهار دسته‌ی برجسته تقسیم می‌شود: ۱ـ عشق مادری ۲ـ عشق جسمانی (طبیعی) ۳ـ عشق عرفانی ۴ـ عشق عُذری

### عشق مادری

این عشق، که از آن به «مِهر» تعبیر می‌شود، عشقی ذاتی و فطری است و در نهاد و ذات هر مادری قرار دارد. عشق مادری، با تغییر زیبایی ظاهر فرزند و نابه‌سامانی او نه تنها ذره‌ای کاسته نمی‌شود، که تحریک عاطفی بیش‌تری نیز به دنبال دارد. چنان‌که مادر مجنون، با مشاهده‌ی سر و وضع آشفته‌ی پسر و تغییر روحیه و موقعیت او از «سلامت» به «جنون»، نه تنها از او گریزان نمی‌شود، بلکه با شوق و عاطفه‌ای دیگرگون، بیابان‌ها را درمی‌نوردد و از پسر خود این گونه دل‌جویی می‌کند:

مادر چو ز دور در پسر دید
الماس شکسته در جگر دید
دید آن گل سرخ، زرد گشته
وان آینه زنگ خورد گشته
اندام تنش شکسته شد خرد
گه کرد به شانه جَعد مویش
سر تا قدمش به مِهر مالید
بر هر ورمی به درد نالید
گه شست سر پر از غبارش
گه کند ز پای خسته، خارش

(لیلی و مجنون، ص ۵۵۴)

در دنیای رنگین خمسه نیز، مانند دنیای طبیعی، پاک‌تر و بی‌غل‌وغش‌تر از عشق مادری، هیچ مهری نیست. عشقی توأم با ایثار و گذشت و جان‌فشانی. مادر یا عشق، منتظر عشق‌ورزی‌های معشوق ـ کودک ـ خود نیست. او ذاتاً، قبل از این که کودک از مفهوم عشق آگاه شود یا حتی فرزندی وجود داشته باشد، عاشقی را آغاز می‌کند. چنان‌که گاه، زنان خمسه به عشق بچه‌دار شدن متوسل به دعا و نذر و نیاز می‌شوند. مادر مجنون و مادر خسرو پرویز از این گونه‌اند.

مادر بهرام نیز با مشکل فرزند میری مواجه است. بلقیس در هفت پیکر و در بطن داستانی، که از زبان بانوی گنبد دوم ـ همایون ـ جاری می‌شود، از علیل بودن فرزند چنان در رنج است که چاره‌ای جز دعا و توسل ندارد. بیان این گونه مشکلات در خمسه، جز ارزشمندتر کردن مقام مادر و تحکیم رابطه‌ی عاشقانه‌ی مادر و فرزندی نیست. زیرا اگر هر زنی به راحتی مادر می‌شد، به راستی، حکیم داستان‌سرای گنجه نمی‌توانست این عشق را این گونه برجسته نماید.

### ۲. عشق جسمانی

تعریف این نوع عشق از نظر ادبا و عرفا متفاوت است. ما در این جا عشق جسمانی مورد نظر ادبا را مدنظر داریم و آن «کیفیّتی نفسانی است مبتنی بر عشق (میل) شدید به تملّک زیبایی جسمانی» (عشق در ادب فارسی، ص ۱۸۵).

دوام عشق جسمانی، در ادب فارسی و در بسیاری از قصه‌ها و روایات، به دوام زیبایی و جمال معشوق بستگی دارد. به طوری که اگر معشوق، زردچهره و کریه‌منظر گشت، دیگر عشق به او هم خواهد مرد. چه، هدف از این عشق، تمتع از زیبایی‌های جسمانی معشوق است. نمونه‌ی بارز آن را می‌توان در داستان «کنیزک و پادشاه» مثنوی مولانا دید. همین

مضمون در اسکندرنامه نیز تکرار می‌شود اما در آن‌جا این عشق، طبیعی‌تر است. زیرا در آن‌جا عاشق، مرد است نه زن. در اسکندرنامه «ارشمیدس» چنان شیفته‌ی کنیز چینی (که اسکندر به او بخشیده بود) می‌شود که کلاس درس ارسطو را رها می‌کند. تا این‌که ارسطو برای نجات شاگرد به کنیز معجون کریه ساز می‌خوراند و ارشمیدس را به کلاس درس بازمی‌گرداند. اما پس از مدتی چون خاصیت معجون از بین می‌رود و زیبایی کنیز به او برمی‌گردد، ارشمیدس دوباره تسلیم عشق طبیعی می‌شود و کلاس درس را ترک می‌کند. سرانجام، با جان باختن کنیز این عشق تند خاتمه می‌یابد. در این گونه قصه‌ها به خوبی می‌توان صفات یک عشق طبیعی و مادی را دریافت. این نوع عشق حجم بسیار زیادی از خمسه را پر می‌کند. عشق خسرو به شیرین، خسرو به شکر، فرهاد به شیرین، عشق‌هایی که پری‌رویان و دوشیزگان ماه‌روی هفت‌پیکر به آن دچارند. عشق اسکندر به دختر کید و کنیز چینی و... همه از این نوع‌اند. روی همین اصل توصیفات جسمانی ماه‌پیکران کمان‌ابرو و حوریان سیمین‌بر از جای‌جای خمسه نمایان است. در وصف شکر می‌خوانیم:

به زیر هر لبش صد خنده بیش است
لبش را چون شکر صد بنده بیش است
رطب پیش دهانش دانه‌ریز است
شکر بگذار، کاو خود خانه‌خیز است

چو بردارد نقاب از گوشه‌ی ماه
برآید ناله‌ی صد یوسف از چاه...

(خسرو و شیرین، ص ۲۶۶)

و شیرین چنین ترسیم شده است:

لب و دندانی از عشق آفریده
لبش دندان و دندان لب ندیده
رخ از باغ سبک‌روحی نسیمی
دهان از نقطه‌ی موهوم میمی
کشیده گرد مه مشکین کمندی
چراغی بسته بر دود سپندی...

(خسرو و شیرین، ص ۲۲۷)

عشق جسمانی، به دور از افراط و تفریط، به‌خودی‌خود، مذموم نیست و در قیاس با عشق عرفانی از ارزش کم‌تری برخوردار است. ضمن این‌که این نوع عشق می‌تواند نردبانی برای عروج به عشق الهی باشد.

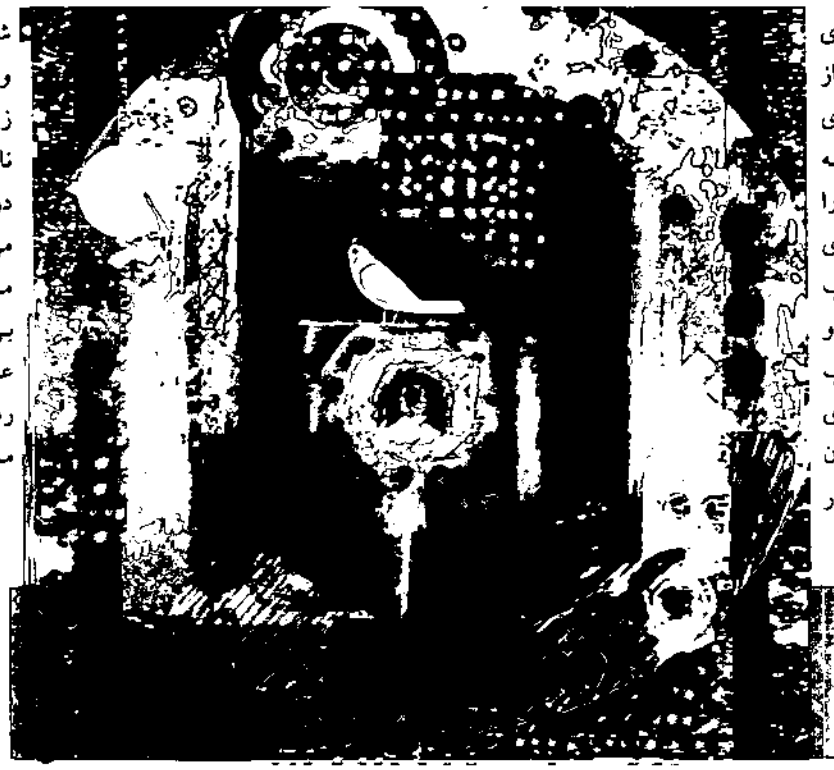
### ۳. عشق عرفانی

عشق عرفانی، حالتی است روحانی. عرفا حالتی روحانی را که زوال‌پذیر است، اصطلاحاً «حال» و حالتی را که متمکن می‌گردد و پایدار می‌ماند «مقام» می‌نامند (عشق در ادب فارسی، ص ۱۰۲). این عشق مرتبه‌ای بالاتر از عشق جسمانی دارد، زیرا از نصیب و بهره‌ی مادی پاک است.

اما، پی‌آن‌که سخن به درازا کشیده شود، ببینیم آیا رد پایی از چنین عشقی را می‌توان در آثار نظامی جست. اگر مخزن‌الاسرار را، که حال و هوای متفاوتی دارد و به شیوه‌ی حدیقه‌ی سنایی در زهد و حکمت و تصفیه‌ی روان سروده شده است، کنار بگذاریم خوانندگان منظومه‌های نظامی به خوبی می‌دانند که فضای باقی داستان‌ها اغلب از عشق‌های طبیعی حکایت می‌کنند.

پورجوادی، از پرند آبی که شیرین به کمر بسته، از شبدیز، از گیسویی که جلوی چهره‌ی او را پوشانده و معشوق را در حجاب کرده و از نگاه شیرین و خسرو به یکدیگر که به هردو هم نقش عاشقی می‌بخشد و هم معشوقی، به تعابیری عرفانی یاد می‌کند.

اما خلاصه‌ی تفسیر عرفانی الهی قمشه‌ای از هفت‌پیکر چنین است: «هفت گنبد از سیاه تا سفید، همه‌ی رنگ‌ها و از کیوان تا زهره، همه‌ی سیارگان از شنبه تا جمعه، همه‌ی زمان‌ها را دربرمی‌گیرد و به زبان رمز، تمامی قصه‌ی آفرینش را از سیاه، که رمزی از اسم باطن یا مقام ذات الهی و خلوت ابدی شاهد هستی با خویش است، تا سفید، که ظهور کامل همه‌ی رنگ‌ها و



تجلی اسم ظاهر از اسمای حسنای الهی است، باز می‌گوید. سیاه همه‌ی رنگ‌ها را در خود نهفته است و هیچ یک را بازنمی‌تابد. از این روی رمز سکوت مطلق و غیب مطلق و مقام لااسم و لارسم یا عَنقای مُغرِب است و سفید، همه‌ی رنگ‌ها را بازمی‌تابد و چون روز، همه چیز را آشکار می‌کند و رمز جمال الهی است» (مقالات، ص ۳۷۵ـ۳۶۳).

الهی قمشه‌ای از قصه‌ی بانوی سقلابی ـ نسرین نوش ـ که درباره‌ی شاهزاده‌ای است که جهت برگزیدن خواستگاری مناسب به قلعه‌ای بر فراز کوهی رفته و شرایط سختی را برای خواستگارانش در نظر می‌گیرد، چنین تعبیر عرفانی می‌کند: «این دختر نازپرورده، چون آدمیان را هریک به گونه‌ای عاشق خود می‌بیند، روی از همه نهان می‌کند و سیمرغ‌وار در بلندای کوه قاف، در قلعه‌ای که محراب جلال و حریم عزت اوست، مقام می‌کند و هفت طلسم یا وادی و امثال آن بر سر راه می‌نهد. آن‌گاه، خیالی از حسن بی‌مثال خود را بر لوح پرندگون آفرینش و اوراق آفاق و انفس نقش می‌کند و به زبان تکوین، از تمام سوداگران عشق که اگر طالب اویند، این راه و این نشان، دعوتی عام می‌نماید.

پس از آن که سرهای زیادی در راه عشق بریده می‌شود، جوانی هنرمند به کمک پیر و مرشدی دانا، هم‌چون مرغان منطق‌الطیر، کوه به کوه و وادی به وادی پیش می‌رود تا آن که آن خضر فرخنده را در غاری می‌یابد» (همان).

## عشق عُذری

اما نوع دیگری از عشق، که نشانه‌هایی از آن را در منظومه‌ی لیلی و مجنون می‌بینیم، عشق عذری است. تاکنون از این عشق کم‌تر سخن به میان آمده است. عشق عذری یا حبّ‌العُذری از بطن اعراب برخاسته و به قبیله‌ای به نام بنی‌عُذره، که اصلشان از جنوب جزیره‌ی عربستان است، تعلق دارد. این عشق، عشقی دوطرفه و بسیار عفیفانه است، که همواره عفت‌ورزی، مایه‌ی فراق و ناکامی عاشق و معشوق می‌شود. گاه این فراق آن‌قدر عاشق و معشوق را می‌گدازد که هر دو بر سر آن جان می‌بازند. این عشق جسمی در پاکی و زهدآمیز بودن به عشق عرفانی نزدیک می‌شود. خصیصه‌ی ممتاز آن نامرادی و حرمان است؛ چه موانعی چون رقیب یا شوهر برای معشوق وجود داشته باشد یا نه. زیرا اقتضای این عشق، ناکام از جهان رفتن و از درد عشق، بی‌وصال مردن است. عاشق و معشوق عذری بی‌اختیار و تقدیری عاشق می‌شوند و رهایی از این حلقه نیز ممکن نیست.

نکته‌ی بسیار مهم دیگر در عشق عذری، رازداری و سرپوشی است. عاشق و معشوق باید راز عشقشان را از همه پنهان نگه دارند و اگر در این حالت بمیرند، به سبب این کتمان راز عشق طبق حدیث زیر به درجه‌ی شهادت می‌رسند:

مَنْ عَشِقَ و عَفَّ و کَتَمَ فَماتَ، ماتَ شهیداً «کسی که عشق بورزد و عفت پیشه کند و رازدار باشد، اگر بمیرد شهید است».

عاشقان و معشوقان عذری معمولاً بَدَوی بودند. از میان آن‌ها سه زوج «عُروه و عَفره»، «قیس و لبنی» و «جمیل و بثینه» بسیار مشهورند. عشق «لیلی و مجنون» نیز، اگرچه آنان به قبیله‌ی بنی‌عذره تعلق ندارند، با بسیاری از معیارهای حبّ‌العذری[1] قابل سنجش است.

## عشق عذری در لیلی و مجنون

از آن‌جایی که لیلی و مجنون نظامی با بسیاری از عناصر این عشق مطابقت دارد، نظر برخی از محققین را جلب کرده است. یک عاشق و معشوق عرب بادیه‌نشین به

حکم قضا و قدر در کودکی و در محیط مکتب‌خانه عاشق هم می‌شوند. با تولد این عشق زودرس، بسی مدارا کردند که این راز دلدادگی‌شان فاش نشود:

**کردند بسی به هم مدارا**
**تا راز نگردد آشکارا**
**کردند شکیب تا بکوشند**
**وان عشق برهنه را بپوشند**

(ص ۴۷۲، ب ۱۴)

اما عشق آنان چون بوی خوش مشک آشکار گردید و زبان طعن و کنایه‌ی آشنایان و غریبان باز شد.

عفاف‌ورزی‌های لیلی و مجنون در تمام داستان برجسته شده است، به طوری که آن‌ها تنها دو بار یکدیگر را ملاقات می‌کنند، آن هم از دور و عفیفانه:

**قانع شده این از آن به بویی**
**وان راضی از این به جست‌وجویی**

(ص ۴۷۶، ب ۹۶)

لیلی در حق مجنون، که دیدار بیش از حد را برای او حرام می‌داند، می‌گوید:

**او نیز که عاشق تمام است**
**زین بیش غرض بر او حرام است**

(ص ۵۶۰، ب ۶۹)

دیدارهای عاشق و معشوق، پنهانی و دور از چشم و با کمک واسطه‌هایی چون «پیرزن دیار لیلی»، صورت می‌گیرد. یک دلیل مهم این گونه دیدارها، همان پای‌بند بودن به اصل کتمان راز است. در رعایت این اصل، لیلی نسبت به مجنون موفق‌تر است. زیرا راز عشق خود را با هیچ‌کس حتی به مادر و دوستانش نگفته است. اما مجنون بی‌خویشتن است و کار را با بیت‌گویی و لیلی لیلی گویان و بر در خانه‌ی معشوق ظاهر شدن، به رسوایی می‌کشاند.

هدف عشق عذری وصال نیست بلکه دست‌یابی به معرفتی است که از درد عشق ناشی می‌شود. به یاد بیاوریم آن قسمت از داستان لیلی و مجنون را که وقتی شوهر لیلی می‌میرد خواننده‌ی عادی داستان به این گمان می‌افتد که با کنار رفتن این مانع بزرگ، لیلی و مجنون می‌توانند به وصال هم برسند و اما هیچ سخنی از ازدواج آن‌ها به میان نمی‌آید تا این‌که لیلی و پس از آن مجنون در آغوش مرگ به ناز تا قیامت می‌خوابند. می‌خوابند تا این ناکامی به یک نظام ارزشی مثبتی تبدیل شود و به مقام شهادت نائل آیند، چنان‌که لیلی در بستر مرگ به مادرش می‌گوید:

**خون کن کفنم که من شهیدم**
**تا باشد رنگ روز عیدم**

(ص ۵۷۰، ب ۳۹)

❁ ❁ ❁

بنابراین، با ورود به خمسه به شهری می‌رسیم رنگارنگ، که اشخاص رنگارنگ، مذاهب و سنن و نژادهای رنگارنگ، موسیقی عروضی و وصف‌های رنگارنگ جلوه‌ی این شهر را به حد اعلا می‌رسانند. در کنار این ظواهر، برخی از مفاهیم نیز با جلوه و نمودهای متنوع آذین‌بخش این شهر بزرگ است. «عشق»، از جمله مفاهیمی است که با چهار نوع برجسته‌ی عشق مادری، عشق جسمانی، عشق عرفانی و عشق عذری از لابه‌لای داستان‌ها رخ می‌نماید. فقط باید چشم گشود و از این شهر پر از رنگ و موسیقی لذت برد که:

**خریدار گوهر بود گوهری**

(اقبال‌نامه، ص ۱۴۵۱)

## پی نوشت

۱. محققانی که در زمینه‌ی عشق عذری کار کرده‌اند، خصوصاً اعراب، به دلیل تعلق این عشق به آن‌ها، کم نیستند. از جمله، ابن‌داود ظاهری، مفسر عشق عذری است که کتاب الزهره‌ی وی در این زمینه معروف است. لبیب جدیدی‌الجزایری نیز تحقیقات تازه‌تری در این زمینه دارد. وی سوره‌ی «الحمد» را با عناصر مؤلفه‌ی عشق عذری قیاس می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که به موازات ایمان به وحدانیت خدا، پرستش بانویی یگانه و بی‌همتا، نزد بنوعذره نضج گرفت (سیمای زن در فرهنگ اسلامی، ص ۱۴۸).

۲. جوانی است که، به قصد ماندن پیش مجنون، به بیابان می‌رود تا بتواند از شعرهای ناب او هم استفاده کند، اما از شدت گرسنگی و ضعف پشیمان می‌گردد و راهی دیار خود می‌شود.

## منابع و مآخذ


۱. نظامی گنجه‌ای، ابومحمد الیاس‌بن یوسف، **کلیات نظامی گنجوی**، تصحیح وحید دستگردی، نگاه، چ۴، تهران، ۱۳۸۱
۲. مدی، ارژنگ، **عشق در ادب فارسی**، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چ۱، تهران، ۱۳۷۱
۳. پورنامداریان، تقی، **در سایه‌ی آفتاب**، سخن، تهران، ۱۳۸۰
۴. پورجوادی، نصرالله، **بوی جان**، مرکز نشر دانشگاهی، چ۱، ۱۳۷۲
۵. الهی قمشه‌ای، حسین، **مقالات**، روزنه، چ۹، ۱۳۸۱
۶. احمدنژاد، کامل، **تحلیل آثار نظامی**، شرکت چاپ و انتشارات علمی، چ۱، ۱۳۶۹
۷. ستاری، جلال، **حالات عشق مجنون**، طوس، چ۱، ۱۳۶۶
۸. ستاری، جلال، **سیمای زن در فرهنگ ایران**، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۳
۹. زیدان، جرجی، **تاریخ تمدن اسلام**، ترجمه‌ی علی جواهر کلام، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱

# اخوان شاعر واژه‌ساز


## چکیده

**نویسنده می‌کوشد با استخراج و دسته‌بندی واژه‌های نو ساخت اخوان در دو حوزه‌ی دستوری اسم‌ها و صفت‌های مشتق، مرکب و مشتق ـ مرکب، به تحلیل و نتیجه‌گیری بپردازد.**



## کلید واژه‌ها

اخوان ثالث، واژه‌سازی، اسم و صفت، مشتق، مرکب، مشتق ـ مرکب

**نویسنده: رضا خلج،**
دبیر زبان و ادبیات فارسی دبیرستان‌های وزامین و مراکز تربیت معلم


در این مقاله، ابتدا اسم و صفت‌های «مشتق»، «مرکب» و «مشتق ـ مرکب»، که اخوان ثالث خود ابداع کرده است، ذکر می‌شود. در ادامه پس از نتیجه‌گیری از این پژوهش، واژه‌های برساخته‌ی اخوان همراه با نمونه‌های شعری وی ارائه می‌گردد.

**اسم‌های مشتق** سنگستان، خفتار، ثقبه‌زار، برگک (۲بار)، دلک، هیچستان(۲بار)، گورزار، گرمگاه، لعن‌زار، رؤیائک، اندوهزاران، نرگس‌زار، فرامشزار، مردستان

**اسم‌های مرکب** مرگ راه، کوه‌میخ، نَفَس‌دود، خون‌بوته، چاه‌راه، مرگ‌بوم، خوکفتار، اخم‌ناز(۳بار)، باد برف (۲بار) مَزدشت (از ترکیب مزدک و زرتشت).

**اسم‌های مشتق ـ مرکب** یادایاد(۲)، مرگابه، آشناجانی

**صفت‌های مشتق** خزان (از خزیدن)، قصه‌باره، غمگنانه، دژآیین، خدایانه، باراومند، خردک(۲بار)، پرستانه، خندانک، رنگه، نوشان، لاغرک، دژدین، آفایانه (۲بار)، بزرگانه، ترسان(۲بار)، باستانگان، خموشانه، گنداومند، دونک، حرّافک، غمگنک، لقمه‌وار، پردور، پرنزدیک، پرسپاس، فریبان، ماتفام، هم‌توان، هم‌کوش، دشفام، طفلانه.

**صفت‌های مرکب** پریشان‌گرد(۲بار)، پریشان‌روز، مزارآجین، نفرت‌آباد، گوهرآجین، افزون‌بار، شبنم‌آجین، خاموش‌بار(۲بار)، ژنده‌پیر، روزگارآلود، شیرین‌سلک، جاودان‌تاب، حیرت‌بار، تنگ‌جبین، گرم‌پوی، اضطراب‌آلود (۲بار)، خورشیدپاره، کج‌آیین، دورپرواز، کج‌آهنگ، کج‌بار(۲بار)، درهم‌بار، کج‌تاب، رنگ‌افکن، مرگ‌اندود، بلورآجین، هرزه‌پوی، دله‌دو، غم‌بنیاد، خوش‌نگاه، غربت‌آلود، خاصه‌خوان، سامان‌سوز، دل‌سوز، خوش‌نوش، نازآیین، طاقت‌سوز، بدآیند، دادگیر(۳بار)، دادفرما(۴بار)، مرگاباد، بدگستر، اسف‌بنیاد، مرگ‌آیین، شادآغاز، غم‌فرجام، تاریک‌خون، گژاندیش، دیوآیین، بن‌باز، لعنت‌بار، شورخند، شیطنت‌پرتوافکن (برروی)، لعنت‌آغاز، رنگ‌نگر، حقارت‌بار، تیره‌فرجام، افسون‌سیر، آتش‌نفس، آتش‌سرود، حنظل‌پاش، انصراف‌آمیز، رقصان‌ریز، نفرت‌بار، غربت‌زاد، مهتاب‌گرد، خواب‌گرد، هیبت‌آور، دروغ‌آیین، فرنگ‌آذین، تاریک‌ژرف(۲بار)، جادوگرم، قفس‌پرورد، ننگ‌اندود، خون‌آغشت، داغ‌آجین، حنظل‌شکن، تازه‌رست، دستآفرین، مه‌اندود، فرامش‌یاد، چشم‌خند، کوه‌موج.

**صفت‌های مشتق ـ مرکب** خسته‌انبوه، گام‌خواره، ماندگی‌نپذیر، خستگی‌نشناس، دشنام‌باران، لفج و لب‌خایان، پیش‌آیان، سرنشناس، پانشناس، شکلک‌چهر، چرک‌مرده،

حیله‌بازانه، گرمی‌انگیز، هستی‌خواره، نیم‌دیوانه، گریه‌آواز، خسک‌نال، غم‌راهه، ایمان‌برانداز، آشیان‌برهم‌زن، شادی‌اندیش، خوشی‌طاعت، فراموشی‌فزای، سیاهی‌ذات، بیدادخو، شوخی‌تاب، زهرباران، اشراف‌منشانه، دریغ‌اندوده، خلوتی‌دور، تهمت‌آغشته، آتشین‌پیغام، حسرت‌آلوده، انده‌اندوده، شاداشاد.

## نتیجه

اینک به بررسی آماری واژگان برساخته مهدی اخوان ثالث که در اشعار نوی او به‌کار رفته است، می‌پردازیم. (لازم است یادآوری شود که کلّ اشعار نو اخوان ثالث در این زمینه، مورد بررسی و کاوش قرار گرفته است). از بین ۱۹۶ واژه، که اخوان خلق کرده و به گنجینه لغات فارسی برافزوده است، ۱۷ واژه (۸/۶۷٪) اسم مشتق، ۱۲ واژه (۶/۱۲٪) اسم مرکب، ۴ واژه (۲/۰۴٪) اسم مشتق ـ مرکب، ۳۵ واژه (۱۸٪) صفت مشتق، ۹۴ واژه (۴۸٪) صفت مرکب و ۳۵ واژه (۱۸٪) صفت مشتق ـ مرکب است.

با توجه به آمار فوق، از بین واژه‌های بدیع و خلق شده‌ی اخوان ثالث، صفت‌های مرکب بسامد بیش‌تری دارند. صفت‌های مشتق ـ مرکب و صفت‌های مشتق از نظر تعداد، در رده‌های بعدی قرار دارند. به‌طور کلی صفت‌های برساخته‌ی اخوان، بسیار بیش‌تر از اسم‌های برساخته‌ی اوست. و این خود نشان می‌دهد که ابداع و خلق کردن اسم نسبت به صفت بسیار دشوارتر است.

در مجموع، با توجه به آمار واژگان بدیع و برساخته‌ی مهدی اخوان ثالث، بدین نتیجه می‌رسیم که واژگان نامحدود و فراوانی در خاطر و ذهن اخوان وجود داشته و نشان از تسلط وی بر گنجینه‌ی لغات غنی ادب فارسی است که او توانسته از ترکیب آن‌ها، کلمات جدیدی را خلق کند.

سخن آخر این‌که در کنار دیگر خصوصیات بارز اشعار نوی اخوان ثالث، که او را به‌عنوان یکی از شاعران برتر و برجسته‌ی معاصر معرفی کرده است، می‌توانیم بگوییم که اخوان، «شاعری واژه‌ساز» نیز هست.

نمونه‌های واژگان بدیع و برساخته‌ی اخوان ثالث و کاربرد آنان در کلّ اشعار نیمایی‌اش:

## «از این اوستا»

**«کتیبه»**

فتاده تخته سنگ آن‌سوی تر، انگار کوهی بود
و ما این‌سو نشسته، خسته انبوهی

(ص۹)

و رفتیم و خزان رفتیم تا جایی که تخته سنگ آن‌جا بود

(ص۱۱)

**«قصه‌ی شهر سنگستان»**

یکی آواره مردست این پریشان گرد

(ص۱۹)

از این‌جا نام او شد شهریار شهر سنگستان

(ص۲۰)

پریشان‌روز مسکین تیغ در دستش میان سنگ‌ها می‌گشت

(ص۲۰)

کنون ننگ آشیانی نفرت‌آبادست، سوگش سور

(ص۲۱)

**«مرد و مرکب»**

روز رفت و شب فراز آمد
گوهر آجین کبود پریاز آمد

(ص۲۶)

که شما خوابید، ما بیدار
خرّم و آسوده‌تان خُفتار

(ص۲۶)

ثُقبه‌زار ، آن پاره‌انبان مزیحش را فراز آورد
(ص۲۷)

گام‌خواره جاده‌ی هموار
بر زمین خوابیده بود آرام و آسوده
(ص۲۹)

مرد و مرکب گرم رفتن لیک ،
ماندگی نَپذیر ،
خستگی نشناس
(ص۳۰)

با فروغی چون دروغی که ش نخواهد کرد باور ، هیچ
قصّه باره ساده دل کودک
(ص۳۱)

هم‌چو شب‌های دگر دشنام‌باران کرده هستی را
(ص۳۳)

ما بیابان مرگ‌راهی که بر آن پویند از شهری به دیگر شهر
(ص۳۳)

مرد و مرکب رم‌کنان ، پس‌پس گریزان ، لفج و لب خایان ، سایه هم زان گونه پیش‌آیان
(ص۳۸)

**«آن‌گاه پس از تندر»**

دیگر کدام از جان گذشته زیر این خون‌بار ،
این هر دم افزون‌بار ،
شطرنج خواهد باخت
(ص۴۷)

**«صبح»**

زبس با صدهزاران کوه‌میخش کرده‌ای ستّوار
نه می‌افتد نه می‌خیزد
(ص۷۵)

**«نماز»**

مست بودم ، مست سرنشناس ، پانشناس
برگکی کندم
از نهال گردوی نزدیک
(ص۷۷)

شبنم‌آجین سبز فرش باغ هم گسترده سجّاده
(ص۷۸)

**«پیوندها و باغ»**

هرچه هر ابر خشم از اشک نفرت باد آبستن
هم‌چو ابر حسرت خاموش‌بار من
(ص۹۴)

**«ناکه غروب کدامین ستاره؟»**

با آن‌که شب شهر را دیرگاهی‌ست
با ابرها و نَفَس‌دودهایش
تاریک و سرد و مه‌آلود کرده است
(ص۹۷)

## «آخر شاهنامه»

**«میراث»**

یادگاری ژنده‌پیر از روزگارانی غبارآلود
مانده میراث از نیاکانم مرا این روزگارآلود
(ص۳۳)

در بنان در فشانش کلک شیرین سلک می‌لرزید
(ص۳۴)

**«ما، من، ما»**

او لحظه‌ی فرّار جادویی
او جاودانه جاودان‌تاب است (ص۲۵)
مثل نگاه غمگنانه‌ی ما
(ص۲۶)

**«غزل۲»**

برگکی مغرور و باداورده را ماند
(ص۴۸)

پرسد از خود کاین چه حیرت‌بار افسونی است؟

**«بازگشت زاغان»**

هزار هم‌سفر و هم صدای تنگ جبین
(ص۵۸)

**«طلوع»**

وز دلک‌هاشان غمان تا جاودان مهجور
(ص۶۹)

زانتظاری اضطراب‌آلود و طفلانه
(ص۷۰)

شعله‌ور خون‌بوته‌ی مرجانی خورشید
(ص۷۱)

**«غزل ۳»**

آن‌جا بگو تا کدامین ستاره‌ست
که شب فروز تو خورشید پاره‌ست؟
(ص۷۵)

**«آخر شاهنامه»**

پایتخت این کج‌آئین قرن دیوانه
پایتخت این دژآئین قرن پرآشوب
(ص۸۰)

قرنِ شکلک‌چهر
(ص۸۰)

تا که هیچستان نُه توی فراخ این غبارآلود
بی‌غم را نیک بگشاییم
(ص۸۲)

تا که هیچستانش بگشاییم
(ص۸۲)

کاندران با فضله‌ی موهوم مرغ دور پروازی...
(ص۸۱)

**«شکیبایی و فریاد»**

اینک آن گرم‌پویْ نرمشِ جاری
(ص۹۶)

**«دو تن رکشا»**

و می‌دانند گاری را
که دارد کندر و چرخ کج آهنگی
(ص۱۰۱)

مدام این برف کج‌باز زمستانی
(ص۱۰۲)

**«برف»**

برف می‌بارید و پیش از ما
زیرا این کج‌بار خامش‌بار ، از این راه
رفته بودند و نشان پای‌هاشان بود
(ص۱۱۰)

زیرا این غم‌بار ، در هم‌بار ، / راه می‌رفتند
(ص۱۱۱)

چه خدایانه غروری در دلم می‌کشت و می‌انباشت
(ص۱۱۶)

**«قصیده»**

عصر بود و آفتاب زرد کج‌تابی
(ص۱۲۱)

**«مرثیه»**

چه تناورهای باراومند
(ص۱۲۸)

**«جراحت»**

این پریشان پریشان گرد

(ص۱۲۷)

چرک مرده صخره‌ای در سینه دارد

(ص۱۳۸)

**«خفتگان»**

یا کجا گل‌ها و ریحان‌های رنگ‌افکن

(ص۱۴۴)

چون به سیر مرغزاری، بوده روزی گورزار، آید؟

(ص۱۴۵)

**«قاصدک»**

در اجاقی ـ طمع شعله نمی‌بندم ـ خردک شرری هست هنوز؟

(ص۱۴۸)

## «زمستان»

**«فراموش»**

خوشدل و خرّم و مستانه

لذّت خویش پرستانه

(ص۷۱)

حیله‌بازانه نگه داشته، اندوخته‌اید

(ص۷۳)

**«قصه‌ای از شب»**

دل و سرشان به می یا گرمی‌انگیزی دگرگرم است

(ص۸۵)

**«برای دخترکم لاله و آقای مینا»**

بفریب با آن

کام و زبان و آن لب «خندانکت را

(ص۹۶)

**«زمستان»**

نفس، کز گرمگاه سینه می‌آید برون، ابری شود تاریک

(ص۹۷)

و قندیل سپهر تنگ میدان، مرده یا زنده، به تابوت‌ستبر ظلمت نه توی مرگ اندود، پنهان است

(ص۹۹)

درختان اسکلت‌های بلورآجین

(ص۹۹)

**«گرگ‌هار»**

گرگ‌هاری شده‌ام، / هرزه‌ی پوی و دله‌دو

(ص۱۰۸)

**«آب و آتش»**

من همان فریادم، آن فریاد غم بنیاد

(ص۱۲۱)

**«پرنده‌ای در دوزخ»**

همه رنج‌ست و رنجی غربت‌آلودست

(ص۱۳۵)

**«زندگی می‌گوید: امّا باز باید زیست»**

«شباتقی، زندانی دختر عمو طاووس»

... عامی، امّا خاصه خوان دفتر ایّام

(ص۱۳)

من خط زنجیر هستی خواره موران را...

(ص۱۶)

**«هی فلانی...»**

آن یگانه مرد مردانه

پوچ و پوک زندگی را نیم‌دیوانه

(ص۲۰)

و چه سینه و حنجری هم شباتقی را بود!

گریه‌آوازی، گره‌گیری، خشک‌نالی

(ص۲۰)

چاه‌راه کینه و خشم‌اندرون، تاب و شکن بیرون

تنگنا غم‌راهه‌ای، نقب خراش و خون

(ص۲۱)

**«زندگی را مردم پیشین...»**

زین، بسا میزد، بتی کافر دلی، ایمان‌براندازی

آشیان برهم زنی، سرمست و سامان‌سوز

شور و شیرین کاره ای، این کاره‌ای، بی‌دین و دل‌سازی

(ص۲۳و۲۶)

رنگه یا بی‌رنگ، هرچ آن کام پسندد

(ص۲۶)

خوش‌نگاهی، خوشگلی، خوش‌نوش

شادی‌اندیشی، خوشی‌طاعت

(ص۲۶)

نغز و ناز آیین حریفی که بگویی: نوش! چون نوشد

(ص۲۶)

چون پیاله پُرکنی نوشان به ناز نرگس مستش

(ص۲۷)

تا زلال عیش را، تا ژرف خوش‌تر کام، هم‌توان، همدوش

و صفای روح را، تا اوج برتر بام، همدل پرواز باشد، یا تن هم‌کوش

(ص۲۷)

تا به شکل جذبه‌ای بی‌تاب و طاقت‌سوز...

(ص۲۸)

این بدآیند کنون را گر بجویی نیک...

(ص۳۰)

تو به فریادم رس، ای مَردُشت!

(ص۳۱)

و حقیقت لاغرک میشی که قربانی ست

(ص۳۱)

**«شیرزاد پیله‌ور...»**

این که دیگر ما همه ـ جُز دادگیران، داد فرمایان ـ خوب می‌دانیم

(ص۳۴)

لیکن این، آیا ـ بپرس از داد فرمایان ـ بیش‌تر داد است یا بیداد؟

(ص۳۵)

دادگیران داد فرمایان هم این را گفته‌اند، امّا...

(ص۳۶)

و برای حیدر سُلّار، باقی ماند

این حصار مرگ امن، این کُنج مرگ‌آباد

این فراموشی فزای، از دَرَم‌آمیز فرامُش‌یاد

(ص۳۷)

**«بشنویم امّا ازین...»**

این چه‌جای است؟ آه! ای بیدادگر داور!

قاضی بیداد و بدگستر!

(ص۳۹)

او ـ سیاسر مست ما ـ آن پیر طفلک مرد

آن به‌خون آغشته، شاد آغاز، غم فرجام

(ص۳۹)

آن اسف بنیاد، مرگ آیین
آن شب شوم، آن شب دهشت
آن سیاهی ذات، آن تاریک خون اختر
(ص۴۰)

ای شما دژدین، کژاندیشان سرپایان!
ای همه بیدادخو، بَدخیم، دیو آیین،
رَستمستان وارون اسم، ای اسم‌هاتان
دادگیران دادفرمایان!
(ص۴۳)

**«از دروغ زشت...»**
مرد شوخی تاب خوش رفتار
(ص۴۶)

**«شیک پوشی تازه وارد»**
لعن زار وقت ما را، هر قدم با ما
دانه‌ی دشنام و نفرینی دگر می‌کاشت
(ص۵۵)

**«هی، فلانی!...»**
دزد آقا پوزخند دزد آقایانه‌ی خود را
اندکی در چهره‌ی خود محترم‌تر کرد
(ص۵۸)

گوش می‌بینم که داری، هم‌چو خرگوش و بزرگانه
(ص۵۹)

دزد آقایانه و اشراف منشانه
(ص۵۹)

گر تو را بُن باز و دَررو، گر مرا بُن بست
(ص۶۰)

**«به دخو مشهور»**
آن شب تاریک لعنت بار
(ص۶۹)

**«این دعا را مادرم آورده از قزوین»**
میرفخرا، شورخند شیطنت پرتوفکن بر روی، چشم‌خندی شوخش اندر چهره، شادان گفت...
(ص۷۳)

**«گاهی اندیشم که...»**
زندگی گاهی
از دَرست مومیایی، با شکستن می‌دهد پیغام
هم‌چو یاد ایام‌هایی، کز چه شاداشاد
با فراموشِ چه اندوهان رسد، همگام
(ص۱۰۹)

**«دوزخ، امّا سرد»**
«دوزخ، امّا سرد»
لعنتْ آغازی، سراپا نکبتی منفور
گاهکی شاید یکی رؤیائکی شیرین
(ص۱۵)

**«آنک! ببین»**
از بی‌غمان رنگ‌نگر، این شنوده‌ام
(ص۳۰)

**«از برخوردها»**
واندر آن منزلگه پَرت و حقارت‌بار
(ص۳۳)

از صمیم عطلت این بی‌سرانجامی
تا سواد اعظم آن تیره‌فرجامی
(ص۳۵)

درَ نگاهش، از فروغ واخُم نازِ شیطنت لبریز
(ص۳۶)

**«ابرها»**
کاروان‌ها کوهْ موج و کشتیِ لنگانِ بی‌لنگر
(ص۴۳)

و ابرهایی که امید سوخته و داغ دریغ اندوده را مانند
(ص۴۴)

آن‌که چون سیمرغ زال افسانه آفاق‌اند و افسونْ سیر
(ص۴۴)

لیک روز، اَندوهْزارانِ حقیقت را
خیس خجلت، با فریب وعده‌های سیراب می‌دارند
(ص۴۷)

**«اگر غم را»**
تو هم آتشْ نَفَس، آتش سرودی
(ص۷۷)

**«شبنم شاباشی که زهرآگین شد»**
که حقیقت زهرباران می‌کند کامت
(ص۸۳)

و به تلخی می‌پراند از سَرَت، این خوابک شیرین افسانه
(ص۸۳)

بشکنادم کلک حنظل‌پاش
(ص۸۴)

**«در حیاط کوچک پائیز، در زندان»**
**«غزل ۵»**
و رؤیای پریواران،
فرا خیزد، فرو ریزد، به ناپروایی، امّا اضطراب‌آلود
(ص۱۹)

چنان فوّاره‌ای، رنگین کمان باران
به عزمی انصراف‌آمیز، رقصان‌ریز
بر سیمابگون تالاب
(ص۲۰)

که ترسان می‌پرد زیباپری از خواب
(ص۲۰)

و نرگس‌زارها، تصویرهای سایه‌شان از پرسیاووشان
(ص۲۰)

**«خطاب»**
پیکار نفرت‌بار در بازار
که غربت‌زاد و مهجورم
(ص۲۴)
(ص۲۵)

**«غزل ۷»**
سپرده تن به خُردَک موج، کز نرمک نسیمی خیزد آهسته
(ص۳۵)

و گاهی نیز مثل دو پری،
کز بختشان بیدار،
شبی مهتاب گرد و خواب گرد خلوتی دورند
(ص۳۵)

و هم با چشم و ابرو اخم‌نازی نازنین کردی
(ص۳۷)

تو امّا اخم‌نازت، هم‌چنان گل بوسه‌ات باقی
(ص۳۸)

**«غزل ۶»**
این بسترِ تهمت آغشته چشم در راه
(ص۴۰)

در مرگْبوم بیابان
هر گوشه صد هیکلِ هیبت‌آور هویدا،
(ص۴۱)

**«دلی غمناک»**

که سرمای دلش از بادِ برف اندوه و درد است

(ص۵۱)

چه زشتان دروغ آیین نباید داشت

به زیبایی و عشق و راستی ایمان

(ص۵۳)

**«درین همسایه(۱)»**

الا با سنگ‌های خاره‌ی کر، با گریبان‌های زنّار فرنگ‌آذین

(ص۵۵)

**«خوان هشتم و آدمک(۱)»**

و چه سرمایی، چه سرمایی!

بادِ برف و سوز وحشتناک

(ص۶۵)

قهوه‌خانه گرم و روشن، مردِ نقّال آتشین‌پیغام

(ص۶۶)

باستانگان یادگار، از روزهای خوب پارینه

(ص۶۶)

مانده مدفون در فرامشزار ابری کهکشانی کور

(ص۶۹)

و صدای حسرت‌آلوده نگاه غیربومی کاج‌های سردسیر

(ص۷۰)

و خموشانه فغان‌های نیاز ـ طفلکی‌ها! ـ استوا و قطب را با هم

(ص۷۰)

و شنیدن را دلی دردآشنا و اندُه اندوده،

و به خشم آغشته و بیدار می‌جویم

(ص۷۱)

شیر مرد عرصه‌ی ناوردهای هول،

گُرد گُند اومند

(ص۷۱)

کوه کوهان، مردِ مردستان

(ص۷۲)

در تک تاریک ژرفِ چاهِ پهناور

(ص۷۲)

دونک نامرد بس کوچک‌تر از آن بود

(ص۷۴)

**«خوان هشتم و آدمک(۲)»**

قهوه‌خانه، هم‌چنان هنگامه‌ی آن دزد جادوگرم

(ص۷۹)

نقشِ آن حرّافکِ جادوست

(ص۸۲)

**«مایا»**

گرفتاری‌ست هم‌چون من قفس‌زاد و قفس‌پرورد

(ص۸۴)

که با تصویر خود سرگرم باشد غمگنک مایا

(ص۸۴)

در اوراقِ غبارآلود و ننگ اندودِ خود، تاریخ

(ص۸۷)

و بر دل‌های خون آغشت و داغ آجینشان، آن دشتِ پُر لاله

(ص۸۷)

و ما ـ من با تو ـ می‌دانیم، ای حنظل‌شکن طوطی!

(ص۸۸)

**«سعادت؟ آه»**

وزَد بر گیسوان تازه رُستِ شهر

(ص۸۹)

دگر کم کم زیاد آباد فارغ

(ص۹۰)

ولی شرّابه‌ها دُشفام رنگش سیر

(ص۹۱)

سفر کردم به صحرایی، نه پُردور و نه پُرنزدیک

(ص۹۳)

و آن سوتر سگی، با لقمه‌واری استخوان سرگرم

(ص۹۴)

نگاه پُرسپاسی، شرمناک و نرم

(ص۹۴)

چو هر دستآفرین آدمی، هر اوج و موج نور

(ص۹۴)

فریان خویش را با هیچ

(ص۹۶)

**«دریغ و درد(۲)»**

بُزک ترسان به سویی جست و من چالاک

(ص۱۰۲)

مه‌اندود و پریشان، می‌درخشد، می‌شود خاموش

(ص۱۰۲)

شبی در خواب‌های ماتْفامِ کودکی دیدم

(ص۱۰۳)

چرا با این همه انسِ نجیب و آشنا جانی

(ص۱۰۵)

**«آن بالا»**

یک دو پیمانه از آن تلخ، از آن مرگابه

(ص۱۱۶)

**«ماجرا کوتاه»**

کاندرین تاریک‌ژرف نیستی، و اقصای نادانی،

چیست هستی؟ یا بگو هستن؟

(ص۱۲۲)

اخوان ثالث، مهدی، آخر شاهنامه، تهران، مروارید، چ۱۴، ۱۳۷۵

اخوان ثالث، مهدی، از این روستا، تهران، مروارید، چ۱۱، ۱۳۷۹

اخوان ثالث، مهدی، در حیاط کوچک پاییز، در زندان، تهران، زمستان، چ۱۱، ۱۳۷۹

اخوان ثالث، مهدی، دوزخ، اما سرد، تهران، زمستان، چ۹، ۱۳۷۹

اخوان ثالث، مهدی، زمستان، تهران، مروارید، چ۱۷، ۱۳۸۰

اخوان ثالث، مهدی، زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست، تهران، زمستان، چ۹، ۱۳۷۹

# کاربرد «هیچ» با فعل مثبت


## چکیده

**بعضی واژه‌های زبان به مرور زمان تغییر معنایی پیدا می‌کنند، تعدادی از آن‌ها از بین می‌روند و متروک می‌شوند و تعدادی دیگر بنا به ضرورت رایج می‌شوند. از جمله، واژه‌ی «هیچ» در متون نظم و نثر گذشته، هم بار مفهومی مثبت به معنای «اندکی»، «کمی»، «باری»، «چیزی» و... و هم بار معنایی منفی مثل کاربرد امروزه‌اش داشته است. این واژه، به مرور زمان بار معنایی مثبت خویش را از دست داده است و امروزه فقط در معنای منفی به کار می‌رود. دانستن تغییرات معنایی واژه‌ی «هیچ» در گذر زمان، سبب می‌شود که مفهوم بسیاری از عبارات متون نظم و نثر گذشته بهتر درک شوند.**



## کلید واژه‌ها

هیچ، فعل مثبت، فعل منفی، هیچ‌کاره، هیچ داشتن



رسول کردی،
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی


نگارنده، بر آن شده است که کاربرد واژه‌ی «هیچ» را، با معنی مثبت آن، در متون نظم و نثر گذشته، از جمله در عبارت «احمق کسی که نعمت دنیا را به هیچ شمرد» بررسی کند.

واژه‌ی «هیچ» در متون نظم و نثر گذشته، علاوه بر معنای امروزی «اصلاً، هرگز»، در مفهوم مثبت، به معنای «کم، اندک، باری، چیزی و...» نیز به کار رفته است، از جمله:

۱. به کار بردن «هیچ» به معنای «ذرّه‌ای، اندکی، کم‌ترین مقدار»

گر آرد مَلک هیچ بخشایشی
رساند بدین کشور آسایشی

(نظامی) (لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل هیچ)

نان کشکین اگر بیابم هیچ
راست گویی زلیبیا باشد

(مسعود سعد) (همان)

کسی کز خدمتت دوری کند هیچ
بر او دشمن شود گردون گردا

(عسجدی) (همان)

و گر هیچ خوی بد آرد پدید
به سان پدر سرش باید برید

(شاهنامه، ج۱، ص ۸۶)

بادا چراغواره‌ی فرّاش جاه تو
تا هیچ در فتیله‌ی خورشید روغن است

(لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل هیچ)

(تا در خورشید، نور و روشنایی وجود دارد، آسمان چراغواره‌ی فرّاش درگاه تو باد.)

بِبُرد روزگار ایشان زود
گر در آن هیچ روزگار برند

(مرزبان‌نامه، ص ۷۴۰)

(«هیچ» در این بیت به معنای «اندک» به کار رفته و قید کمیّت، مفید «تقلیل» است که باید با فعل مثبت به کار رود نه با فعل منفی. معنی بیت: اگر در انجام دادن کار، اندک تأخیری روا دارند، حوادث زمانه فرصت را از دست آنان می‌رباید و کارها ناکرده باقی می‌مانند.)

❁ ❁ ❁

ـ وقتی سهراب مجروح می‌شود، رستم از کی کاووس، درخواست نوش‌دارو می‌کند:

گرت هیچ یاد است کردار من
یکی رنجه کن دل به تیمار من
از آن نوش‌دارو که در گنج توست
کجا خستگان را کند تن درست
به نزدیک من با یکی جام می
سزد گر فرستی هم اکنون ز پی

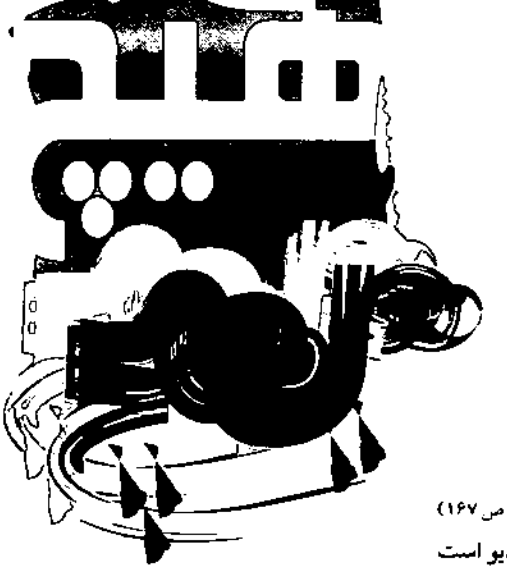
(داستان‌های امثال، ص ۸۴۰)

ـ هنگامی که زال از سیمرغ جدا می‌شود، سیمرغ به وی می‌گوید:

ابا خویشتن بر یکی پرّ من
همیشه همی باش در فرّ من
گرت هیچ سختی به روی آورند
ور از نیک و بد گفت و گوی آورند
بر آتش برافکن یکی پرّ من
ببینی هم اندر زمان فرّ من

(آفرین فردوسی، ص ۹۳)

ـ وقتی کنیزکان رودابه به دیدار زال می‌روند زال، خطاب به آنان، چنین می‌گوید:



بگویید با من یکایک سخن
به کژی نگر نفگنید هیچ بُن
اگر راستی‌تان بُوَد گفت و گوی
به نزدیک من تان بود آبروی
و گر هیچ کژی گُمانی برم
به زیر پی پیلتان بسپرم

(شاهنامه، ج ۱، ص ۱۶۷)

تو مکن هیچ درنگ ار چه شتاب از دیو است
که فرشته شوی ار هیچ در این بشتابی

(سنایی) (لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل هیچ)

«این است علی و روزگارش و قومش که به پایان آمد و احمق کسی که دل در این گیتی غدّار فریفتگار بندد و نعمت و جاه وولایت او را به هیچ شمرد و خردمندان بدو فریفته نشوند.» هیچ: حتّی ذرّه‌ای

(تاریخ بیهقی، ج۱، ص ۴۹)

۲. به کار بردن «هیچ» به معنای «یک» یا «حتّی یک»

گر هیچ سخن گویم با تو ز شکر خوش‌تر
صد کینه به دل گیری صد اشک فرو باری

(منوچهری)(لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل هیچ)

۳. به کار بردن «هیچ» به معنای «باری، دفعه‌ای، کرّتی»

از لطف به جایی است که گر هیچ خرد را
پرسند که جان چیست خرد گوید جان اوست

(سنایی) (همان)

۴. به کار بردن «هیچ» به معنای «هر»

«اگر او را به اقامت این خدمت بنشانَد، زیانی دارد و چهره‌ی عصمت او چشم‌زده‌ی هیچ وصمتی گردد.» وَصْمَت: عیب، نقص

(مرزبان‌نامه، ص ۶۳)

۵. به کار بردن «هیچ» به معنای «گاهی»

چون با دگری من بگشایم تو ببندی
ور با دگری هیچ ببندم تو گشایی

(منوچهری) (لغت‌نامه، ذیل هیچ)

پوستین‌سازی مر دیده‌ی خود را مانا
تا به دی نفسرد ار هیچ به صحرا مانی

(سوزنی) (همان)

۶. به کار بردن «هیچ» به معنای «اتّفاقاً، احیاناً»

گر هیچ به سیب زنخش باز رسی
باری بررس که نرخ شفتالو چیست

(شمس‌الدّین قندهاری) (همان)

هیچ گر از چشم بر تو گزندی رسد
خال رخ تو ز تو دفع کند آن گزند

(سوزنی) (همان)

۷. به کار بردن «هیچ کاره» با فعل منفی (برخلاف کاربرد امروزی)

ما را ز منع عقل مترسان و می‌بیار
کان شحنه در ولایت ما هیچ کاره نیست

(حافظ، ص ۱۰۱)

«هیچ کاره نیست: یعنی حتّی هیچ کاره هم نیست، از هیچ هم کم‌تر است.» به اصطلاح امروزی، یعنی هیچ کاری از دستش برنمی‌آید.

در فکر آن دهانم و در یاد آن کمر
چون من به روزگار کسی هیچ کاره نیست

(قطران) (لغت‌نامه، ذیل هیچ کاره)

۸. هیچ کاری کردن: انجام دادن کاری

قدرْ نه نو دارد این جا نه کهن
خواه این جا هیچ کن خواهی مکن

(منطق‌الطیر، ص ۲۰۰)

هیچ [کاری] کن: کاری بکن، کاری انجام بده

۹. هیچ داشتن: چیزی نداشتن

مگر می گفت استاد مهنه
خری می‌برد بارش آبگینه
یکی گفتش که بس آهسته کاری
بدین آهستگی بر خر چه داری؟
چه دارم؟ گفت دل پرپیچ دارم
اگر این خر بیفتد، هیچ دارم

(اسرارنامه‌ی عطار به نقل از داستان‌های امثال، ص ۱۲۵)

۱۰. به کار بردن «هیچ» برای استهزا و مسخره کردن

الصّلا ساده‌دلان هیچ هیچ
تا خورید از خوان جودم سیر، هیچ

(مثنوی ۱ـ۲۲۷۸)

معنی: ای ساده‌دلان سردرگم و راه به جایی نبرده! بفرمایید و از سفره‌ی احسانم، از هیچ سیر بخورید.

## منابع و مآخذ


۱. انوری، دیوان، تصحیح محمّدتقی مدرّس رضوی، چ۴، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۲
۲. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، تصحیح و شرح خلیل خطیب رهبر، چ۶، مهتاب، تهران، ۱۳۷۶
۳. حافظ، شمس‌الدّین محمّد، دیوان غزلیّات، تصحیح و شرح خلیل خطیب رهبر، چ۳۶، صفی‌علی‌شاه، تابستان ۱۳۸۳
۴. حمیدیان، سعید، تصحیح شاهنامه‌ی فردوسی (منجلّد ۱، چ۱)، چاپ چهارم، قطره، ۱۳۷۶
۵. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، چاپ دوم از دوره‌ی جدید، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷
۶. ذوالفقاری، حسن، داستان‌های امثال، چ۱، تهران، مازیار، ۱۳۸۴
۷. زمانی، کریم، شرح جامع مثنوی (دفتر اول)، چ۲، اطّلاعات، ۱۳۷۴
۸. گوهرین، سیّد صادق، تصحیح و شرح منطق‌الطّیر عطار، چ۵، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶
۹. محجوب، محمّدجعفر، آفرین فردوسی، چ۱، تهران، مروارید، ۱۳۷۱
۱۰. وراوینی، سعدالدّین، مرزبان‌نامه، تصحیح و شرح خلیل خطیب رهبر، چ۶، تهران، صفی‌علی‌شاه، ۱۳۷۵

# پیشینه‌ی مطالعات زبان‌شناختی ادبیات فارسی


## چکیده

**«زبان‌شناسی ادبیات» به توصیف ابزارهای آفرینش ادبی می‌پردازد و «سبک‌شناسی زبان‌شناسی» به توصیف چگونگی کاربرد این ابزارها در متن ادبی توجه دارد. نویسنده در این مقاله کوشیده است این مبحث را ابتدا در غرب و سپس در ایران بررسی کند. در این جا بخش دوم از نظرتان می‌گذرد.**



## کلیدواژه‌ها

زبان‌شناختی ادبیات، زبان‌شناسی، هم‌نشینی، جانشینی، نثر، نظم، شعر، برونه‌ی زبان، درونه‌ی زبان



**محمدامین ناصح**

عضو هیئت علمی دانشگاه بیرجند


از آغاز قرن گذشته در کنار آن دسته از ادبیاتی که ادبیات را از طریق متون ادبی مورد بررسی قرار داده‌اند، گروهی دیگر سعی بر آن داشته‌اند تا ادبیات را به منزله‌ی حادثه‌ای درنظر گیرند که در زبان رخ می‌دهد. این گروه دوم برای بررسی چگونگی آفرینش‌های ادبی، از ابزارهای زبان‌شناسی مدد گرفته‌اند و روش‌هایی را در بررسی و تحلیل ادبیات به دست داده‌اند که دیگر نمی‌تواند نادیده انگاشته شود.

شفیعی کدکنی هم شعر را حادثه‌ای می‌داند که در زبان روی می‌دهد (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ص۳). شاید همین تعریف از شعر و تعمیم آن به کل ادبیات را بتوان سبب اصلی توجه زبان‌شناسی به ادبیات دانست. زیرا اگر بپذیریم که چنین حادثه‌ای در زبان روی می‌دهد، بدون تردید بررسی چگونگی وقوع آن برای زبان‌شناسی حائز اهمیت خواهد بود.

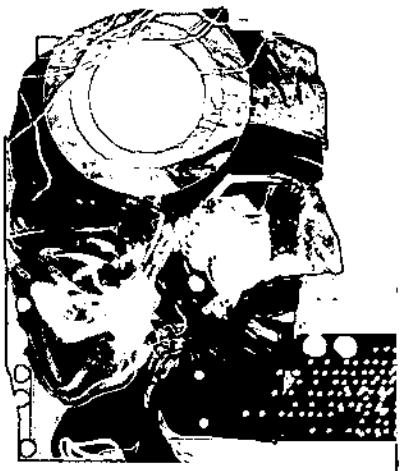
پیشرفت سریع دانش زبان‌شناسی و به‌ویژه زبان‌شناسی ساخت‌گرا در قرن حاضر، به فراهم آمدن امکاناتی جدید برای مطالعه زبان و ادبیات انجامیده است. زبان در گام نخست ابزار ایجاد ارتباط است. در هر فرآیند ارتباط، پیامی از گوینده به مخاطب ارسال می‌شود. این پیام به کمک مجموعه‌ای از واژه‌های یک زبان که بر روی محور هم‌نشینی قرار گرفته‌اند انتقال می‌یابد. هم‌نشینی واژه‌ها بر روی این محور تابع قواعدی است و حاصل این هم‌نشینی، باری اطلاعاتی است که به وسیله‌ی پیام انتقال می‌یابد و از طریق گزاره‌های انباشته در ذهن مخاطب محک زده می‌شود. حال اگر به هر طریق، پیام به شکلی انتقال یابد که ارزشش بیش از بار اطلاعاتی‌اش باشد توجه به سمت خود پیام معطوف خواهد شد. در چنین شرایطی به قلمرو «نقش ادبی زبان» گام نهاده‌ایم.

در کل می‌توان گفت بررسی ادبیات از سوی زبان‌شناسان تاکنون در دو مسیر متفاوت ولی وابسته به یکدیگر تحول یافته است. دیدگاه نخست، با توجه به مبانی ساخت‌گرایی (Structuralism) و به‌ویژه صورت‌گرایی (Formalism) به بررسی اسباب آفرینش ادبی می‌پردازد. دیدگاه دوم، با توجه به کاربردشناسی زبان (Pragmatics)، به تفسیر آن‌چه به منزله‌ی ادبیات رخ داده است توجه دارد. بدین ترتیب شاید بتوان گفت که بررسی زبان‌شناختی ادبیات به دلیل تفاوت در عامل دیدگاه و عامل هدف شامل دو شاخه‌ی «زبان‌شناسی ادبیات» و «سبک‌شناسی زبان‌شناختی» است. در زبان‌شناسی ادبیات به توصیف ابزارهای آفرینش ادبی پرداخته می‌شود و در سبک‌شناسی زبان‌شناختی، توصیف چگونگی کاربرد این ابزارها در متن ادبی، موردنظر است. این دو شیوه بررسی از بسیاری جنبه‌ها با یکدیگر تفاوت آشکار دارند ولی هر دو به‌جا و قابل قبول‌اند.

از ایران پیش از اسلام، آثار ادبی چندانی باقی نمانده است تا از طریق آن بتوان شیوه‌ی مطالعات ادبی آن دوره را استنباط کرد. آن‌چه امروز در اختیار ماست گزارش‌هایی است که محققان دوره‌ی اسلامی از ویژگی‌های بلاغی پیش از اسلام به‌دست دادند. براساس این مستندات، شاید بتوان گفت که دست‌کم در دوره‌ی ساسانی، فن نویسندگی و بیان، دارای قواعدی بوده است و نویسندگان، این قواعد را می‌آموختند. زرین‌کوب نیز بر این اعتقاد است که ایرانیان حداقل از زمان ساسانیان، با فن شعر و خطابه‌ی ارسطو آشنا بوده‌اند (زرین‌کوب، نقد ادبی، ص۱۸۳). در دوران پس از اسلام، مطالعات ادبی در میان

مسلمانان در دو مسیر آغاز شده است: یک بخش از این مطالعات به بررسی وزن و قافیه، یعنی ویژگی‌هایی محدود می‌شد که شعر را از غیر شعر متمایز می‌ساخت و بخشی به شیوه‌ی ارائه‌ی مطالب در شعر محدود می‌گشت تا نشان دهد چه صناعاتی می‌توانند در القای معانی مختلف به کار رود. به این ترتیب پیشینه‌ی مطالعات ادبی در میان مسلمانان را باید به دو بخش متمایز تقسیم کرد: ۱ـ تاریخچه‌ی فنون بلاغت ۲ـ تاریخچه‌ی عروض و قافیه.

با بررسی تطبیقی مطالعات ادبی ـ زبان‌شناختی اسلامی و غربی، در مجموع می‌توان گفت که مطالب کتاب‌های بلاغت اروپایی از طبقه‌بندی منظم‌تری برخوردار است. ولی آن‌چه در میان مسلمانان به‌عنوان فنون بلاغت مطرح بود با موشکافی بیش‌تری مورد تبیین قرار گرفته است. تفکیک نشدن علمی موضوعات در هر دو روش کاملاً مشهود است؛ هرچند این نارسایی در بررسی‌های سنتی مسلمانان و به‌ویژه کتاب‌های بلاغت فارسی بیش‌تر به چشم می‌خورد. این شیوه‌ی بررسی که در میان کتب بلاغت فارسی دیده می‌شود تا تألیف کتاب‌هایی چون «معیار الاشعار» و «المعجم فی معاییر اشعار العجم» شکلی پویا داشته است، سپس شکلی ایستا یافته و الگویی برای



تقلید واقع شده است.

اگرچه استفاده از امکانات ساخت‌گرایی در زمینه‌ی ادبیات و بررسی ویژگی‌های آن گام‌های نخستین راه را می‌پیماید، بازده آن تاکنون چشم‌گیر بوده است. البته این شیوه از مطالعات، در ایران هنوز بسیار نوپاست و به چند مقاله و کتاب محدود می‌شود. تا پیش از دهه‌ی ۷۰(ش) بیش‌تر تحقیقات انجام شده در این چهارچوب به عروض فارسی تعلق داشت که با پژوهش‌های خانلری و فرزاد آغاز گردید و با تحقیقات نجفی، شمیسا و وحیدیان کامیار دنبال شد. دو مقاله از باطنی و حق‌شناس هم به مسائل نظری بررسی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخته‌اند. تقریباً در همان دوره، شفیعی کدکنی و حق‌شناس نیز هریک تحقیقات زبان‌شناختی قابل‌توجهی در باب قافیه به‌دست داده و پژوهشی از ثمره هم، نشان‌دهنده‌ی شیوه‌ی به‌کارگیری ابزارهای زبان‌شناسی از طریق تحلیل آوایی در سبک‌شناسی ادبی بوده است (صفوی، از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول، ص۱۳۳). در بیان اهم دستاوردهای این دوره، می‌توان به چند نمونه زیر اشاره کرد:

از نظر شفیعی کدکنی انواع برجسته‌سازی را می‌توان در دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین کرد. وی گروه موسیقایی را مجموعه عواملی می‌داند که زبان ادبی را از زبان هنجار و توازن ممتاز می‌سازد و در این مورد عواملی چون وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی را به‌دست می‌دهد (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ص۹). به نظر او گروه زبانی، مجموعه عواملی است که به اعتبار تمایز نفس واژگان در نظام جملات می‌توانند موجب برجسته‌سازی شود. او در این مورد عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و جز آن را برمی‌شمارد. دیدگاه شفیعی کدکنی همان است که لیچ با اندک تفاوتی به‌دست می‌دهد. لیچ آن‌چه را شفیعی کدکنی در چارچوب گروه موسیقایی مطرح می‌سازد در مقوله‌ای کلی و تحت عنوان توازن (Parallelism) به‌دست داده است و گروه زبانی را از طریق انواع هنجارگریزی‌ها قابل تبیین می‌داند. لیچ هنگام بحث درباره‌ی هنجارگریزی و قاعده‌افزایی، محدودیتی برای این دو قایل می‌شود. از نظر او هنجارگریزی می‌تواند تا به آن حد پیش رود که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد. شفیعی کدکنی نیز بر این نکته تأکید دارد که هنجارگریزی می‌باید اصل رسانگی را مراعات کند.

شاید بتوان گفت نخستین بررسی زبان‌شناختی برای تعیین گونه‌های زبان ادب و ارائه‌ی تمایزی میان آن‌ها در حوزه‌ی ادبیات فارسی، از سوی حق‌شناس به دست داده شده است. شفیعی کدکنی نیز به تمایز میان شعر و نظم قایل است. هرچند وی نظم را دو مفهوم جدا از یکدیگر به دست می‌دهد و در کنار نظمی که از وزن، قافیه و جز آن به‌دست می‌آید، از نظمی زیباشناختی سخن به میان می‌آورد که ارتباطی به وزن و قافیه ندارد. وی این نظم دوم را «نظام» می‌نامد و جزئی لاینفک از شعر می‌داند. مفهومی که وی از نظم در معنی به کارگیری وزن و قافیه ارائه می‌دهد و آن را معنی عامیانه نظم برمی‌شمارد (شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ص۲۳۹)، دقیقاً همانی است که حق‌شناس گونه‌ای از زبان

ادبی می‌داند و معتقد است که بر «برونه‌ی زبان» استوار است و همان گونه‌ای است که لیچ معتقد است از طریق قاعده‌افزایی به‌دست می‌آید و کرومبی (W. Crombie) پیدایش آن را نتیجه‌ی توازن می‌داند.

به اعتقاد حق‌شناس، شعر برخلاف نظم بر «درونه‌ی زبان» استوار است. وی جوهر شعر را بر بنیاد گریز از هنجارهای زبان خودکار می‌داند و آن را وابسته به محتوای زبان (Content) می‌پندارد. در حالی که از نظر او، جوهر نظم وابسته به صورت (Expression) زبان است. شفیعی کدکنی نیز شعر را بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار می‌داند و این همان دیدگاهی است که پیش از این، لیچ بر آن تأکید داشته است.

حق‌شناس از اختلاط میان گونه‌های زبان در پدید آوردن نثر ادبی یاد می‌کند و از این طریق میان نثر، شعر و نظم به‌عنوان سه گونه ادب تمایز قائل می‌شود. بدین ترتیب نثر ادبی با درهم آمیختن گونه‌های زبان به‌وجود می‌آید، نظم از طریق قاعده‌افزایی بر نثر پدید می‌آید و شعر با گریز از قواعد دستوری زبان هنجار آفریده می‌شود. البته همان‌طور که گفته شد، نمی‌توان میان نثر، نظم و شعر، مرز قاطعی در نظر گرفت. برای مثال، تاریخ بیهقی و گلستان، هر دو در قالب نثرند. ولی گلستان گرایش بیش‌تری به نظم دارد. شاهنامه و دیوان خواجه شیراز، نیز هر دو به نظم‌اند ولی سروده‌های حافظ در قالب شعر است و نظم در آن از اهمیت ثانوی برخوردار است. در حالی که در شاهنامه، عکس این مطلب صادق است. حق‌شناس با توجه به این نکته، امکانات درهم‌آمیزی این سه گونه‌ی ادبی را مطرح می‌سازد و معتقد است که با آمیزه‌ی سه گونه‌ی مذکور، امکان دست‌یابی به گونه‌های آمیخته‌ای به‌وجود می‌آید که می‌توانند هر اثر ادبی را نسبت به نظم، نثر و شعر محک بزنند. آن‌چه حق‌شناس به دست می‌دهد می‌تواند در کل به ارائه‌ی سه پیش‌نمونه‌ی نظری یعنی شعر مطلق، نظم مطلق و نثر مطلق بینجامد. از آمیزه‌ی این سه پیش‌نمونه، سه گونه‌ی ادبی آمیخته یعنی شعر منثور، نثر منظوم و شعر منظوم به دست خواهد آمد.

از اوایل دهه‌ی ۷۰(ش) توجه به پژوهش‌های این حوزه رونق بیش‌تری یافته و تاکنون چند اثر شایان در قالب کتاب، مقاله یا پایان‌نامه در کشور به چاپ رسیده است. در میان این آثار، به‌ویژه می‌توان به دو جلد کتاب «از زبان‌شناسی به ادبیات»، تألیف دکتر کورش صفوی اشاره نمود. به‌نظر می‌رسد این دو تنها کتبی باشند که مستقلاً به معرفی کامل تاریخچه و زوایای این حوزه پرداخته‌اند.

## جمع‌بندی

این همه، ضرورت گنجاندن واحدهای بیش‌تری با موضوعات زبان‌شناختی را در برنامه‌ی درسی رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی مورد تأیید قرار می‌دهد. یکی از مسائل قابل‌توجهی که با وجود مطالعات ارزنده‌ی انجام شده، به‌نظر می‌رسد مورد غفلت قرار گرفته، تبیین نشدن و کاربرد نداشتن ابزارهای علمی در طبقه‌بندی سبک‌های ادبی است. آن‌چه مسلم است این‌که ملاک‌های سبک‌شناسی ادب فارسی و طبقه‌بندی گونه‌های آن، باید مورد بازنگری قرار گیرند و به سطح علمی ارتقا یابند.

معمولاً سبک را، به لحاظ سنتی، شیوه‌ی بیان نویسنده یا شاعری تعریف کرده‌اند که اگر در یک دوره متداول گردد، سبک دوره‌ای را تشکیل می‌دهد. در سنت سبک‌شناسی، نظم و شعر یک‌جا مطرح گردیده و متمایز از نثر طبقه‌بندی شده‌اند. به‌علاوه، ملاک طبقه‌بندی آن‌ها به ترتیب جغرافیایی و تاریخی-سیاسی است؛ چنان‌که امروز هم، در کلاس‌های درس سبک‌شناسی رشته‌ی ادبیات فارسی در دانشگاه‌ها، سروده‌های فردوسی، فرخی، منوچهری، سنایی، عطار، ناصرخسرو و خیام را صرفاً به دلیل برخاستن از ناحیه‌ی بزرگ خراسان در یک طبقه قرار می‌دهند.

سبک‌شناسی سنتی قادر به طبقه‌بندی زبان ادب در کلیت خود نیست و واحدهای این نظام را مستقل از یکدیگر تلقی می‌کند. از سویی، باید به این نکته توجه داشت که اساساً سبک‌شناسی کلیتی است که تنها بخشی از آن را سبک‌شناسی ادبیات تشکیل می‌دهد و این بخش علی‌القاعده نمی‌تواند مستقل از سبک‌شناسی در اقسام دیگر هنر (معماری، نقاشی، موسیقی و...) درنظر گرفته شود؛ همان‌طور که نمی‌توان انتظار داشت نثرنویس یک دوره، از سبکی پیروی کند و شاعر همان دوره به سبک دیگری شعر خود را بسراید.

جدا از ایرادهایی که به وجه تسمیه و محدوده‌ی جغرافیایی سبک‌شناسی سنتی وارد است، این گونه از طبقه‌بندی با دو اشکال عمده مواجه است: نخست این‌که مقاطع زمانی به شکلی از یکدیگر متمایز شده‌اند که گویی با تغییر قرن، تحول در سبک نثر پدید آمده است. در حالی که بدیهی است چنین تغییراتی تدریجی بوده و عناصر اولیه‌ی آن در دوره‌ی کامل یک سبک قابل درک است. دوم این‌که هیچ دلیل روشنی برای تغییر یک سبک به سبک دیگر ذکر نمی‌شود. حتی اگر عوامل تاریخی و سیاسی، مانند حمله مغول و جنبش مشروطیت نیز، در این حرکت دخیل بوده باشند، چنین عواملی باید به نوعی جهان‌بینی ارتباط یابند و همان گونه که ذکر شد، ردپای آن در سبک معماری، مینیاتور و خطاطی آن دوره نیز دیده شود.

کشف ابزارهای شعرآفرینی، نظم‌آفرینی و عملکرد آن‌ها بر روی نثر، که درنهایت گونه‌های زبان ادب را پدید می‌آورند، تنها زمانی امکان‌پذیر است که متون ادب بازکاویده شوند و تمامی شاخص‌های آن‌ها استخراج گردند. در چنین شرایطی است که می‌توان با

استدلالی آماری مشخص کرد که یک اثر ادبی تا چه اندازه از شگردهای خلاقیت ادبی سود جسته است و جایگاهش در میان این پیوستار سه قطبی کجاست.

کاربرد وسیع ویژگی‌های زبانی در تفسیر ادبی که حاکی از پیوند طبیعی و حقیقی میان زبان‌شناسی و ادبیات است، این گفته‌ی ماندگار از یاکوبسن را یادآور می‌شود: **«زبان‌شناسانی که به نقش ادبی زبان عنایتی ندارند و ادیبانی که به مسائل زبان‌شناختی توجهی نشان نمی‌دهند و روش‌های این علم را نمی‌شناسند هر دو برخلاف اصول زمانه‌ی خویش حرکت می‌کنند.»**

## منابع و مآخذ


۱. حق‌شناس، علی‌محمد، «شعر، نظم و نثر: سه گونه ادبی»، میرعمادی، سیدعلی (گردآورنده)، مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ۱۳۷۱

۲. ـــــ، مقالات ادبی ـ زبان‌شناختی، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۰

۳. خانلری، پرویز ناتل. وزن شعر فارسی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۵

۴. زرین‌کوب، عبدالحسین. نقد ادبی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸

۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸

۶. صفوی، کورش. از زبان‌شناسی به ادبیات (جلد اول: نظم)، چشمه، تهران، ۱۳۷۳

۷. ـــــ، گفتارهایی در زبان‌شناسی، هرمس، تهران، ۱۳۸۰

۸. ضیاء حسینی، سیدمحمد. کاربرد زبان‌شناسی در تفسیر ادبی، دبیر مقدم، محمد (گردآورنده)، مجموعه مقالات نخستین کنفرانس زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ۱۳۶۹

۹. فالر، راجر و دیگران. زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمه‌ی مریم خوزان و حسین پاینده، نشر نی، تهران، ۱۳۶۹

۱۰. قویمی، مهوش. زبان‌شناسی و کاربرد آن در ادبیات: پیدایش نقد ساختاری، مجله‌ی زبان‌شناسی، مرکز نشر دانشگاهی، ش۱، س۵، تهران، ۱۳۶۵

۱۱. ـــــ، زبان ادبی و زبان گفتاری، مجله‌ی زبان‌شناسی. مرکز نشر دانشگاهی، ش۴، س۲، تهران، ۱۳۶۴


رفتن قصّه‌ی جاری زندگی است مثل آمدن، مثل طلوع و غروب...

آمدگان و رفتگان فراوان‌اند و از این میان تنها آنان می‌مانند که زیستن از گونه‌ی دیگر را می‌دانند و استاد محبت‌الله پرچمی از این گونه بود.

معلّمی عاشق و پرشور از سرزمین سبز گیلان. مردی از قبیله‌ی آب و نسیم و سبزه و دریا. آشنا با روح جنگل. آشنا با زیبایی آموختن و آموزاندن. با زیبایی نوشتن و آفریدن.

خدمات استاد پرچمی به ادبیات بومی گیلان چراغی است فرا راه دیگران تا به بازشناسی و بازنگری و بازنویسی این بخش از پیکره‌ی فرهنگ و ادبیات ملّی بپردازند و غبار نسیان از چهره‌ی آن بزدایند. در سال ۱۳۷۰ پایان‌نامه‌اش را با عنوان دستاوردهایی از ادبیات بومی گیلان دفاع کرد و در ۱۳۷۹ «هزار ترانه‌ی گیل» را به چاپ رساند که مجموعه‌ی دوبیتی‌های شرق گیلان است. «پس کوچه‌های فرهنگ» در سال ۱۳۸۲، کوشش ستودنی پرچمی در تدوین اصطلاحات، کنایه‌ها و تکیه کلام‌های رایج نسل جوان بود و چند اثر آموزشی که در دنیا جز «بیان آموزشی» که در حوزه‌ی معانی و بیان است و در سال ۱۳۷۳ به چاپ رسید، دیگر آثارش چون بدیع آموزشی، عروض آموزشی، دستور آموزشی هرگز فرصت ولادت نیافتند.

«فرهنگ شفاهی سخن» از این عزیز سفر کرده در راه است که امید است زودتر آشنای دست علاقه‌مندان شود.

استاد پرچمی در تدریس مثال زدنی بود. نبض زندگی در کلامش می‌تپید و همین او را محبوب دانش‌آموزان و دانشجویان ساخته بود.

دریغا که جادّه او را از ما گرفت و در ۸۷/۵/۲۳ در راه روستای کودکی‌شایش امیرکیاسر سانحه رانندگی او را جاودانه کرد.

شورای نویسندگان فصل‌نامه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی این ضایعه را به خانواده، دوستان و شاگردانش تسلیت می‌گوید.

روحش در جوار رحمت و مغفرت الهی شاد و آرام باد.

# پرچمی برای عاشقی

# جایگاه و تأثیر حروف در ساختار جمله


## چکیده

**نویسنده دراین مقاله با مروری چند بر کتاب دستور زبان، ویژگی حروف یا نقش نماها را با نکات مشترک و متفاوت آن‌ها بر شمرده و تغییر، تحوّل و تنوع آن‌ها را متذکر شده است.**



## کلید واژه‌ها

حروف، نقش‌نماها، ربط، اضافه، نشانه.



**غلامرضا بهرامپور**
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
و دبیر دبیرستان‌های نربت جام


حرف در زبان فارسی یکی از اقسام کلمه در جمله است (اسم، فعل، حرف، ضمیر، قید، صفت، صوت). حروف در دستورزبان فارسی تألیفی دکتر انوری و دکتر گیوی، که در اغلب کتب درسی، به‌ویژه در گذشته، ملاک آموزش و توجه بوده است، به سه گروه (ربط، اضافه، نشانه) تقسیم شده‌اند.

با ذکر تعاریف و مثال‌هایی چند در هر مورد و مقایسه‌ی مختصری بین تعریف و تقسیم‌بندی‌های دستورنویسان دیگر، امید است امکان داوری روشن‌تری برای خوانندگان محترم درباره‌ی دقت نظر نام‌بردگان میسر گردد و پژوهش‌های بیش‌تر و دقیق‌تر را باعث شود.

الف: حرف ربط (دستور انوری، گیوی): کلمه‌ای است که دو کلمه‌ی همگون یا دو عبارت یا دو جمله را به هم می‌پیوندد و آن‌ها را هم‌پایه و هم‌ارزش می‌سازد و یا جمله‌ای را به جمله دیگر می‌پیوندد و دومی را وابسته‌ی اولی قرار می‌دهد:

۱. کاغذ و قلم را از روی میز برداشتم.

در دستور یاد شده، کاغذ و قلم باعنوان مفعول جمله‌ی بالا، هم‌پایه قرار گرفته‌اند.

۲. کاغذ و قلم را از روی میز برداشتم و شروع به نوشتن کردم. در این مورد دو جمله هم‌پایه واقع شده‌اند و حرف ربط (و) باعث این هم‌پایگی است (ص ۲۵۷-۲۵۶).

در دستور دکتر وحیدیان کامیار، حروف دارای طبقه‌بندی جداگانه نیستند و به‌عنوان «نقش‌نما» یاد شده‌اند. حرف ربط نیز زیر عنوان: نقش‌نمای پیوند (= حرف ربط) وابستگی و هم‌پایگی، خوانده شده است (ص ۱۰۸). تعریف حرف ربط نیز در آن دستور چنین آمده: این «نقش‌نما» پیوند میان دوجمله را برقرار می‌سازد و بعضی از انواع آن برای پیوند دو واژه نیز به‌کار می‌رود و بر سه گونه است:

۱. ساده، مانند: و، که، تا...

۲. مرکب، مانند: اگرچه، با این‌که، از آن‌جا که... (ص ۱۰۹)

۳. تکواژ گسسته، که خود بر دو نوع است:

الف ـ تکراری: چه... (و) چه، خواه... (و) خواه

ب: غیرتکراری: نه تنها... بلکه، اگرچه... ولی (ص ۱۱۰)

این شکل تقسیم‌بندی، به‌ویژه در بخش‌های تکراری و غیرتکراری آن، در زبان انگلیسی هم نمونه‌ی مشابه دارد، مثال:

کاربرد not only ... but also

این حرف ربط جفتی به معنای «نه تنها... بلکه...» است و مانند دیگر حروف ربط جفتی، کلمات بعد از آن‌ها باید دارای نقش دستوری یا اجزای کلام یک‌سانی باشد:

اسم
فعل
صفت
قید
+ but also +
اسم
فعل
صفت
قید
not only +

(تأفل رهنما، تألیف ابراهیم نظری تیموری، ۱۳۸۴، ص۲۸۳)

محمدمهیار نیز در «فرهنگ دستوری» می‌آورد: در دستور پنج استاد، در برابر conjunction دو اصطلاح پیوند و حرف ربط را برگزیده‌اند (فرهنگ دستوری، محمدمهیار، نشر میترا، ۱۳۷۶،

ص۱۰۳): هم‌چنین، از حرف ربط «مزدوج» قید تساوی، یاد می‌کند که همان حرف پیوند یا نقش‌نمای پیوند گسسته در دستور «کامیار» است؛ مثال: چه... چه در این رباط دو در چون ضرورت است رحیل رواق و طاق معیشت چه سربلند و چه پست

(حافظ) (همان، ص۱۰۶)

دکتر باطنی هم در (توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی) در قسمت تکرار هم‌پایه، توضیحی درباره‌ی حرف ربط دارد که البته ویرگول (،) را هم بدان می‌افزاید.

مثال: فرشته چشمانش را بست، لب‌هایش را محکم روی هم گذاشت و سرش را به علامت انکار تکان داد.... در تکرار هم‌پایه، عناصر به وسیله «و» و «یا» به‌هم متصل می‌شوند. در نوشتار، «ویرگول» و در گفتار، «مکث» نیز می‌تواند نقش رابط را به عهده بگیرد (توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، محمدرضا باطنی، امیرکبیر، سال ۱۳۷۳).

## برخی از کاربردهای حروف ربط در دستور (انوری، گیوی):

باری: برای مختصر کردن سخن به کار می‌رود و جانشین قید انحصار می‌شود...

مثال: ... باری پس از آن همه زحمت و تلاش چیزی نصیب ما نشد (ص۲۵۷).

چه: وقتی که دو جمله را پیوند بدهد و به معنی «زیرا» باشد، حرف ربط است و «چه»ی تعلیل نامیده می‌شود؛ مانند: ای فرزند، هنرآموز، چه بی‌هنر همه‌جا خوار است. واگر به معنی «خواه» باشد «چه»ی تسویه نامیده می‌شود. در این صورت معمولاً تکرار می‌شود: چه حرف بزنی، چه سکوت بکنی محکوم خواهی شد (ص۲۵۹).

از حرف ربط «که» نیز در مأخذ فوق تحت عنوان «حرف ربط تأویلی» یاد شده است... که جمله ما بعد خود را به مفرد تبدیل می‌کند و آن‌را جزئی از جمله دیگر می‌سازد، مثال:

می‌دانستم که شما نخواهید رفت. یعنی «نرفتن شما» را می‌دانستم (ص۲۶۰).

به نظر می‌آید بحث حروف ربط با توجه به متون کهن، شعر نو و کلاسیک و نوشتار امروز، هنوز قابل گسترش باشد و البته، برخی از دستورنویسان محترم تنها به تغییر نام و عنوان حروف بسنده کرده یا جلوه‌ای از تأثیرگذاری حروف را باز نموده‌اند و جلوه‌ی دیگری را مسکوت نهاده‌اند.

این نکته بیش‌تر از آن‌جا ناشی می‌شود که (ساختار) و (معنا)ی جمله در بررسی‌های نام‌بردگان کاملاً تفکیک نشده و از شیوه‌های (ساخت‌گرا) و (معناگرا)، گاه باهم و گاه در صورت نیاز، به‌طور یک‌سویه بهره گرفته شده است.

گمان می‌رود تا دستورنویس، خط‌مشی معینی را دنبال نکند، این باب هم‌چنان گشوده و پرتنوع خواهد ماند. خاصه این‌که تحول زبان نیز موجبی برای این مدعاست.

حرف اضافه: در دستور (انوری، گیوی) حروف اضافه، کلماتی هستند که معمولاً کلمه یا گروهی را به فعل جمله نسبت می‌دهند و آن‌ها (کلمه یا گروه) را متمم و وابسته‌ی آن (فعل) قرار می‌دهند، مثال:

با اتوبوس از خانه به مدرسه آمدم. در این جمله «با» اتوبوس، «از» خانه و «به» مدرسه را به فعل وابسته کرده و متمم قرار داده است (ص۲۶۴).

هم‌چنین، در دستور یاد شده آمده است: ارتباط فعل با حرف اضافه اغلب امری زبانی است و ربطی به معنی ندارد؛ به عبارت دیگر، طبیعت زبانی فعل و حالت کاربردی فعل است که حرف اضافه‌ی خاصی را به همراه می‌آورد، مثال:

سپردن

نگاه کردن

کمک کردن به کسی

معامله کردن
ملاقات کردن
مصاحبه کردن با کسی
(ص ۲۶۴)

نیز آورده است: در مواردی (حرف اضافه) کلمه را به صفت برتر یا اسم‌های جمع یا اسم خاص یا نظایر آن‌ها نسبت می‌دهد، مثال: هوایی سردتر از هوای دیروز. مرد شجاع‌تر از همه. یکی از دوستان من (ص ۲۶۵).

بعد از تقسیم‌بندی حروف اضافه به ساده، مثل: از، الی، با، برای، بهر، جز، چون و مرکب، مثل: درباره، غیراز، از برای، بدون، تا به... متذکر می‌شود که حرف اضافه‌ی مرکب، اغلب با متمم یا گروه متممی خود قید می‌سازد؛ مثال: تا به حال خبری از او به دست نیامده است.

به مجرد وصول تلگرام شما حرکت می‌کنم.

اما در دستور کامیار، حروف اضافه در بخش «نقش‌نمای متمم» آمده است و همانند دستور (انوری، گیوی) به دو دسته‌ی ساده و مرکب تقسیم گردیده.

آن‌چه با همه‌ی اختصار، بر این موضوع افزوده است، طرز تشخیص حروف اضافه‌ی مرکب است: در صورتی که برای جزء اسمی آن نتوان اضافه‌ی پیشین آورد، یعنی آن‌را گسترش داد.

مثال: به‌عنوان رئیس جلسه سخنرانی کرد. «به‌عنوان» حرف اضافه‌ی مرکب است.

به‌عنوان مقاله توجه کنید: «به» حرف اضافه ساده و «عنوان» متمم است.

دکتر کامیار برخی از حروف اضافه‌ی مرکب را چنین یاد کرده است.

با «به»: به غیر، به وسیله، به استثنای
با «از»: از نظر، از قبیل، از لحاظ
با «در»: در برابر، درباره‌ی، درمورد
با «بر»: براثر، براساس، برحسب
با «با»: باوجود (۱۰۹)

در فرهنگ دستوری (محمد مهیار، ص۱۰۱) حرف اضافه‌ی دوم نیز یاد شده است، که در فارسی دری کهن از آن استفاده می‌کرده‌اند، مثال:

**به شهری در از شام غوغا فتاد**
**گرفتند پیری مبارک نهاد**

(بوستان سعدی)

در این مثال «به» حرف اضافه‌ی اول و «در» حرف اضافه‌ی دوم است.

در سبک‌شناسی «بهار» هم استعمال حرف اضافه‌ای به‌عنوان «بر» استعلایی آمده است، که قبل از افعال و بعد از اسامی مضاعف، مانند: اندر و اندرون می‌آید.

**امروز اگر مراد تو بر ناید**
**فردا رسی به‌دولت آبا بر**
**چندین هزار امید بنی‌آدم**
**طوقی شده به گردن فردا بر**

(سبک‌شناسی بهار، ج۳، ص۵۸)

**حرف نشانه**: در دستور (انوری، گیوی) با این تعریف آمده است: حرف‌هایی که برای تعیین مقام کلمه در جمله می‌آیند و نقش آن‌را مشخص می‌سازند و عبارت‌اند از: (ا)، (ای)، (یا)، (را) و (ـِ)

(ا): که به‌عنوان نشانه‌ی ندا در آخر اسم به‌کار می‌رود؛ مثال:

دلا، معاش چنان کن که گر بلغزد پای
فرشته‌ات به دو دست دعا نگه دارد

(حافظ)

(ای): نشانه‌ی ندا در اول کلمه:
ای خواجه نمی‌بینی این روز قیامت را...

(یا): در اول کلمه نشانه‌ی نداست:
یارب به وقت گل گنه بنده عفو کن...

(را): نشانه‌ی مفعول است و کلمه‌ی قبل از آن نقش مفعولی دارد:
ناگاه به شدت در را زدند.

(ـِ): نشانه‌ی اضافه و اتصاف است:
مدادِ علی، مدادِ خوب

در دستور «کامیار» هم، نقش‌نمای مفعول، اضافه و صفت و ندا به همان شکل آمده است.

اما، در بخش انواع اضافه در دستور فوق به دو نوع اضافه‌ی تعلقی و غیرتعلقی اشاره شده است.

اضافه‌ی تعلقی، مانند: جوینده‌ی نام، تختِ جمشید، دسته‌ی صندلی؛

اضافه‌ی غیر تعلقی مانند: دست سرنوشت، چشم احترام، روزِ جمعه

برای تشخیص اضافه‌ی تعلقی ازغیر تعلقی هم دو راهکار زیر پیش‌نهاد شده است:

۱. در اضافه‌ی تعلقی می‌شود مضاف‌الیه را جمع بست: قانون کار: قانون کارها، کاسب بازار: کاسب بازارها

۲. اگر به دلیل خاص بودن، نتوان مضاف‌الیه را جمع بست با جابه‌جایی مضاف و مضاف‌الیه و نهادن فعل «دارد» بعد از آن ممکن می‌شود، مثال:

کتاب ابوعلی‌سینا= ابوعلی سینا کتاب دارد. هم‌چنین، از اضافه‌ی گسسته یاد شده است که گویی ـِ (کسره اضافه) را در خود پنهان دارد، مثال:

علی پدرش مریض است = پدرِ علی مریض است (ص ۸۱-۸۰).

در فرهنگ دستوری «مهیار» حرف نشانه‌ی دوم هم مطرح است: در متون نظم و نثر فارسی دری برای مفعول دو حرف نشانه می‌آمده است. در چنین حالتی حرف نشانه‌ی دوم منحصراً حرف «بر» بوده که قبل از مفعول واقع می‌شده است.

در کتاب ساخت زبان فارسی اثر احمد ابومحبوب در بخش (مفعول) اشاره شده است: گروه اسمی که در گزاره به همراه «را» و فعل متعدی (گذرا) می‌آید به آن مفعول صریح نیز گفته می‌شود.

ممکن است نشانه‌ی «را» در برخی موارد حذف شود، مانند:

فریبرز غذا خورد. فریبرز فکر کرد.

در این موارد افزودن نشانه‌ی «را» می‌تواند مفعول بودن یا نبودن آن را مشخص کند.

فریبرز فکر را کرد = پایه‌ی فعل مرکب (ساخت زبان فارسی، احمد ابو محبوب، میترا، ۱۳۸۳، ص ۱۱۰).

اکنون نکاتی چند پیرامون حرف ربط، اضافه و نشانه می‌آوریم تا گستره‌ی این بحث اندکی نموده شود. اگرچه برخی نکاتی که یاد خواهیم کرد، امروز معمول و رایج نیست و دستور جدید در نام‌ها و عناوین آن‌ها تغییری بنیادی داده است.

با این حال، کمی دقت از منظر «معناگرایی»، برخی از موارد را به رغم تغییر نام و عنوان به ذهن نزدیک و آشنا می‌نماید.

**درباره‌ی حروف ربط:**

در مقاله‌ای از آقای مرتضی اسماعیلی (مجله‌ی رشد، دوره‌ی بیستم، زمستان ۸۵) حرف ربط «و» به‌عنوان پیوند بین «اتباع» نشان داده شده است؛ مانند:

هست و نیست، اسباب و اثاثیه، سروهمسر

که «و» پیوند به ترتیب بین دو واژه‌ی متضاد، مترادف و نامربوط ارتباط برقرارکرده است.

(هم‌چنین، به‌نظر می‌آید که در برخی اتباع دیگر هم حرف ربط «و» محذوف یاپنهان باشد، مانند شلوغ پلوغ، کتاب متاب، دکتر مکتر).

به گمان نگارنده، حذف حرف ربط «و» از میان تابع و متبوع در این نمونه به دلیل «مهمل بودن» تابع موجه است؛ زیرا وجود حرف ربط نوعی ارتباط معنایی را، هرچند تضاد و ترادف باشد، در بین دو واژه توجیه و تبیین می‌نماید. در حالی که در موارد یاد شده تابع، مهمل است و نیازی به ارتباط با متبوع در این‌گونه مثال‌ها احساس نمی‌شود.

**درباره‌ی حروف اضافه:**

خانم شهین کریمی در مقاله‌ای باعنوان متمم‌های اسم (مجله‌ی رشد دوره‌ی بیستم شماره‌ی ۱ پاییز ۱۳۸۵) نکاتی را یادآور شدند که قابل توجه و تأمل است.

طبق دست نگاشته‌ی ایشان: برخی از متمم‌ها به دلیل حوزه‌ی گستردگی متمم‌های اسمی... و کثرت استعمال، حروف اضافه‌ی مخصوصشان حذف می‌گردد و به نقش نمای کسره‌ی اضافه مبدل می‌شود، مثال:

دشت پرگاو (دشت پر از گاو)؛

یاد یادران نمی‌کنی (یادی از یاران نمی‌کنی)؛

سفر خارج دشوارتر است (سفر به خارج دشوارتر است).

نام برده، در ادامه از متمم‌های دوسویه (مکمل) یاد می‌کند که برخی اسامی یا فعل‌ها به آن‌ها نیاز دارند و به واقع با دو حرف اضافه می‌آیند، مانند: پریدن (از) پله‌ی اول (به) پله‌ی پنجم.

کوچ (از) شمال (به) جنوب.

نیز وجود حرف اضافه را در برخی جملات باعث شناخت معانی واقعی واژه‌ها می‌شمارند، چنان‌چه:

الف) گذشتن از چراغ قرمز نباید عادت شود.

ب) گذشت در زندگی لازم است.

نیز:

الف) من به او می‌آموختم.

ب) من از او چیزها می‌آموختم.

در مثال اول حرف اضافه‌های (از) و (در) معنای گذشتن و گذشت و در مثال دوم حرف اضافه‌های (به) و (از) حوزه‌ی معنایی فعل می‌آموختم را روشن می‌کنند.

**حرف نشانه:**

در مقاله‌ای با عنوان «رفتارشناسی حروف اضافه» از آقای رحیم ذوالنور (مجله‌ی رشد، سال دوم زمستان ۱۳۶۵) نکاتی یاد شده که توجه به آن‌ها نیز قابل تأمل است. از جمله این‌که در برخی جمله‌های اسمیه می‌توان (از) را به جای کسره‌ی اضافه (که امروزه حرف نشانه نامیده می‌شود) به‌کار برد؛ مثال: این کتاب علی است (این کتاب از علی است).

نام‌برده، حرف نشانه‌ی مفعولی (را) را هم بعد از مضاف‌الیه برای تأکید آن شمرده است، مثال: طبع تو را تا هوس نحو کرد... طبع تو را=تا طبع تو

و در ادامه آورده است: (را) در جمله می‌آید تا «است» را به «دارد» تبدیل کند!

مثال: هر که را جاه و دولت است و بدان خاطری خجسته، در نخواهد یافت... =(هرکه جاه و دولت دارد)

آن‌چه به‌طور پراکنده در این نوشتار گرد آمده است، ضمن ضرورت توجه بیش‌تر به مبحث حروف، نوعی داوری درباره‌ی صحت و سقم آن‌ها را نیز موجب می‌گردد. البته، نگارنده خود را در مقام داوری نمی‌بیند و به گستردگی، تنوع و تغییر و تحول حوزه‌ی دستور زبان فارسی اذعان دارد.

**منابع و مآخذ**


۱. ابومحبوب، احمد، ساخت زبان فارسی، نشر میترا، تهران ۱۳۸۳

۲. احمدی گیوی، حسن، دستورزبان فارسی ۲، نشر فاطمی، تهران ۱۳۷۰

۳. باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، نشر امیرکبیر، تهران ۱۳۷۳

۴. مجله‌ی رشد آموزش ادب فارسی، سال دوم، زمستان ۱۳۶۵، پاییز ۱۳۸۵ و زمستان ۱۳۸۵

۵. مهیار، محمد، فرهنگ دستوری، نشر میترا، تهران ۱۳۷۶

۶. نظری تیموری، نافل رهنما، نشر رهنما، تهران ۱۳۸۴

# حروف ابجد و کاربرد آن در ادبیات فارسی


## چکیده

**در کتاب ادبیات فارسی سال اول در درس هجدهم، پرسشی در مورد «مادّه تاریخ» مطرح گردیده که برای دانش‌آموز تازگی دارد و در کتاب‌های ادبیات درباره‌ی آن بحثی نشده است. در این جا، ضمن اشاره به پیشینه‌ی آن، چند «مادّه تاریخ» گردآوری و ارائه شده است، که می‌تواند در تدریس بهتر آن مکمّل و مؤثر باشد.**



## کلید واژه‌ها

**کلید واژه‌ها: ابجد، عددنویسی، مادّه تاریخ، الفبا، حساب جُمَل**

**سیدمحمود آزادی‌مهر.**
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی فیروزآباد استان فارس و مدرس مراکز آموزشی نیزهوشان ارژن شیراز


در بیش‌تر سرزمین‌ها و در بین اقوام کهن، حروف الفبا پیش از عددنویسی به وجود آمد و به‌تدریج برخی از آنان مثل مردم یونان باستان برای هر عدد یکی از حروف الفبای خود را درنظر گرفتند و عددها را به کمک حروف الفبا نشان می‌دادند.

این روش عددنویسی، کار عمل با اعداد را بسیار دشوار می‌کرد و برای پیدا کردن مجموع یا حاصل‌ضرب دو عدد لازم بود وقت زیادی صرف کنند. ضمن این که در نوشتن اعداد بزرگ‌تر هم به زحمت می‌افتادند. از این رو، کارهای محاسبه‌ای نمی‌توانست پیشرفت کند.

تا آن‌جا که اطلاع داریم، بابلی‌ها (که در سرزمین بین دجله و فرات یعنی در بین‌النهرین زندگی می‌کردند) و ایلامی‌ها (که قومی ایرانی بودند و در جنوب و جنوب‌غربی ایران حکومت مقتدری داشتند) و تا حدودی مصری‌ها توانستند گام‌های بلندی در راه پدید آوردن «عددنویسی» بردارند و به‌ویژه، بابلی‌ها در زمینه‌ی عددنویسی بسیار پیشرفته بودند.

عددنویسی، به صورتی که امروز معمول است، به وسیله‌ی مردم سرزمین هند پدید آمده و به دیگر مناطق جهان راه یافته است.

نخستین کتابی که سراغ داریم به وسیله‌ی محمدبن موسی، مشهور به خوارزمی، در بیش از هزار و صدسال پیش درباره‌ی «حساب هندی» نوشته شده است. این کتاب، نه‌تنها عددنویسی امروزی را در ایران و به‌طور کلی در کشورهای شرق معمول کرد، بلکه با ترجمه‌ی این کتاب به زبان لاتینی، این شیوه‌ی عددنویسی به تدریج در اروپا و سراسر جهان معمول شد.

در ایران، به‌ویژه در میان شاعران ایرانی و تا همین اواخر، نوعی عددنویسی به یاری حروف ابجد معمول بوده است که به آن «حساب جُمَل» می‌گویند (جُمَل: جمله‌ها) و بیش‌تر برای بیان تاریخ‌های مهم به‌کار رفته است. وقتی تاریخ یک رویداد را با یک واژه یا یک جمله بیان می‌کردند به آن «مادّه تاریخ» می‌گفتند. حروف ابجد به این ترتیب قرائت می‌شد:

آبجد، هَوَز، حُطّی، کَلَمن، سَعْفَص، قَرَشت، ثَخَذ، ضَظَغ

رابطه‌ی حروف ابجد با اعداد چنین بود:

ا=۱، ب=۲، ج=۳، د=۴، ه=۵، و=۶، ز=۷، ح=۸، ط=۹، ی=۱۰، ک=۲۰، ل=۳۰، م=۴۰، ن=۵۰، س=۶۰، ع=۷۰، ف=۸۰، ص=۹۰، ق=۱۰۰، ر=۲۰۰، ش=۳۰۰، ت=۴۰۰، ث=۵۰۰، خ=۶۰۰، ذ=۷۰۰، ض=۸۰۰، ظ=۹۰۰ و غ=۱۰۰۰

اکنون با ذکر چند «مادّه تاریخ» شیوه‌های بهره‌گیری از «حساب جمل» را در رویدادهای تاریخی بررسی می‌کنیم.

۱. تاریخ مشروطیت: مبارزات طولانی و همه‌جانبه‌ی مردم برای رهایی از استبداد شاهان قاجار سرانجام مظفرالدین‌شاه را تسلیم کرد و او در سال ۱۳۲۴ هجری قمری به امضای فرمان مشروطیت تن داد. این مادّه‌تاریخ در کتاب ادبیات سال اول به صورت یکی از پرسش‌های خودآزمایی در درس هجدهم مطرح شده است. «مادّه‌تاریخ» این پیشامد را به «حساب جُمَل» به صورت «عدل مظفر» درآورده‌اند:

ع=۷۰، د=۴، ل=۳۰، م=۴۰، ظ=۹۰۰، ف=۸۰، ر=۲۰۰

عدل مظفر= ۱۳۲۴

۲. وقتی نادر در سال ۱۱۴۸ هجری قمری سپاه زیر فرمان خود را در دشت مغان جمع کرد و خود را «نادرشاه» نامید، «مادّه‌تاریخ» بر تخت نشستن او را «الخیر فی ماوقع» تعیین کردند، یعنی «آن چه پیش

آید خیر است». «الخیر فی ماوقع» با «حساب جُمَّل» برابر ۱۱۴۸ است و مخالفان نادرشاه بر تخت نشستن او را لاخیر فی ماوقع» خواندند! (بدون این که حروف مادّه تاریخ کم و زیاد شود):

ا=۱، ل=۳۰، خ=۶۰۰، ی=۱۰، ر=۲۰۰، ف=۸۰، ی=۱۰، م=۴۰، ا=۱، و=۶، ق=۱۰۰، ع=۷۰

الخیر فی ماوقع=۱۱۴۸

۳. الغ‌بیگ نوه‌ی تیمور در سال ۸۵۳ هجری قمری به دست پسرش در نزدیکی سمرقند کشته شد و شاعری سال مرگ او را در این شعر جا داده است:

سلطان فلک قدر الغ بیگ سعید
در هشتم ماه رمضان گشت شهید
آن شب که شهید شد قیامت برخاست
تاریخ همین «شب قیامت» گردید

ش=۳۰۰، ب=۲، ق=۱۰۰، ی=۱۰، ا=۱، م=۴۰، ت=۴۰۰

شب قیامت=۸۵۳

تاریخ پیدایش «حساب ابجد» یا «حساب جُمَّل» به درستی روشن نیست. شاید از سده‌های نخست هجری و به احتمال زیاد به وسیله‌ی ایرانیان رایج شده است. «جرجی زیدان» مورّخ و نویسنده‌ی مصری (۱۸۶۱-۱۹۱۴م) تاریخ این حساب را در کتاب «آداب اللغه»ی خود از سال پایانی خلافت عباسی می‌داند.

۴. در میان شاعران ایرانی، ظاهراً مسعود سعد سلمان برای نخستین بار از مادّه تاریخ استفاده کرده و تاریخ آغاز حکومت سیف‌الدوله محمودبن ابراهیم را بر هندوستان با «حساب جُمَّل» در این شعر آورده است:

که پادشاهی صاحب‌قران شود به جهان
چو سال هجرت بگذشت تا و سین و سه جیم

ت=۴۰۰، س=۶۰، ج=۳(۹)

جمع=۴۶۹

۵. گاهی برخی از شاعران باذوق «مادّه تاریخ» را به صورتی رازگونه درمی‌آوردند. فتحعلی‌خان صبا، ملک‌الشعرای دوران حکومت آقامحمدخان و فتحعلی‌شاه قاجار، در آخرین سطر قصیده‌ای گفته است:

رقم زد منشی طبع صبا از بهر تاریخش
ز تخت آقامحمد شد [پس] بنشست باباخان

(نام فتحعلی‌شاه «باباخان» بوده است)

از «تخت» (۱۴۰۰) «آقامحمدخان» (۸۴۵) بیرون رفت:

۱۴۰۰-۸۵۴=۵۵۵

و «باباخان» (۶۵۷) جای او را گرفت:

۵۵۵+۶۵۷=۱۲۱۲

بنابراین، ۱۲۱۲ هجری قمری سال کشته شدن آقامحمدخان قاجار و آغاز پادشاهی فتحعلی‌شاه قاجار است.

۶. زیباترین مادّه تاریخ آن است که نام شخص یا پیشامدی را که رخ داده در جمله‌ی «مادّه تاریخ» یا در شعر بیاورند.

میرزاده عشقی شاعر وطن‌دوست و صاحب روزنامه‌ی «قرن بیستم» را در سال ۱۳۴۲ ترور کردند. فرخی‌یزدی در قطعه شعری، سال ترور عشقی را «عشق قرن بیستم» بیان کرد که با حساب ابجد همان ۱۳۴۲ می‌شود و در ضمن هم نام عشقی و هم نام روزنامه او در کنار هم آمده است.

۷. نمونه‌ی دیگر، جمله‌ی «احمد کسروی را کشتند» است که با «حساب جُمَّل» ۱۳۲۴ می‌شود، یعنی سال کشته شدن کسروی.

۸. حافظ، شاعر بزرگ غزل‌سرا، تاریخ کشته شدن شاه‌شیخ ابواسحاق شیرازی را در این بیت زیبا آورده است:

بلبل و سروسمن، یاسمن و لاله و گل
هست تاریخ وفات شه مشکین کاکل

که با حساب ابجد به دست می‌آید:

بلبل=۶۴، سرو=۲۶۶، سمن=۱۵۰، یاسمن=۱۶۱، لاله=۶۶، گل=۵۰

و مجموع این اعداد برابر است با ۷۵۷، یعنی سال کشته شدن ابواسحاق.

۹. حافظ در یکی از غزلیات خود می‌گوید:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در این دیر خراب آبادم

و محمدحسین مسعودی خراسانی در قطعه شعری سال وفات حافظ (۷۹۲ هجری قمری) را، کم و بیش با زبان خود حافظ آورده است:

هاتف پیر پی رحلت او گفت بگو
وی ملک بود و به فردوس برین آمد باز آمد

وی=۱۶، ملک=۹۰، بود=۱۲، به=۷، فردوس=۳۵۰، برین=۲۶۲، باز=۱۰، آمد=۴۵

۱۰. این مثال هم از حافظ است. وی مادّه تاریخ «قرب طاعت» را به شرح زیر به کار برده است:

بهاء الحق و الدّین طابَ مَثْواه
امام سنّت و شیخ جماعت
چو می‌رفت از جهان این بیت می‌خواند
بر اهل فضل و ارباب براعت
به طاعت قرب ایزد می‌توان یافت
قدم در نه گرت هست استطاعت
بدین ترتیب تاریخ وفاتش
برون آر از حروف «قرب طاعت»

ق=۱۰۰، ر=۲۰۰، ب=۲، ط=۹، ا=۱، ع=۷۰، ت=۴۰۰

که در مجموع، عدد ۷۸۲ بیان‌کننده‌ی تاریخ وفات وی می‌شود.

## منابع و مآخذ


۱. حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، زوار، تهران، چ ۳، ۱۳۶۸ [ص۲۷۱]

۲. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه دهخدا، دانشگاه تهران [ج۴، ص۱۲۱]

۳. شهریاری، پرویز، نود و نه مسئله‌ی ریاضی [ص۳۷]

۴. معین، محمد، فرهنگ معین، ج اول، امیرکبیر، چاپ ۸، ۱۳۷۱ [ص۱۱۹]

# نقدی بر درس اول زبان فارسی دوم متوسطه

# جمله خلقان، سخره‌ی اندیشه‌اند


## چکیده

**نویسنده نکاتی را در مورد تمایز زبان و گفتار و این که نباید زبان را با اندیشه یکی دانست، بیان کرده و در تایید آن شواهدی از مثنوی مولوی آورده است.**



## کلید واژه‌ها

نمود آوایی، نمود حرکتی، زبان، اندیشه، مولوی

ولی قلی‌پور


می‌دانیم که درس اوّل کتاب‌های زبان فارسی سه سال متوسطه به آموزش زبان‌شناسی همگانی اختصاص یافته است. عنوان درس اوّل کتاب زبان فارسی دوم «زبان و گفتار» است. در این درس، نویسنده‌ی محترم به تمایز زبان و گفتار پرداخته و سپس فواید سه‌گانه‌ای به این شرح در ص۴ کتاب برای این تمایز برشمرده است: «۱ـ اشتباه و خطا در گفتار رخ می‌دهد و رفع و اصلاح آن به وسیله‌ی زبان صورت می‌گیرد. ۲ـ به کمک این تمایز نشان می‌دهیم کسانی که به طور مادرزاد یا به سبب تصادف از قدرت گفتار بی‌بهره‌اند به هیچ‌وجه از نعمت زبان محروم نیستند؛ مثلاً، کرولال‌ها مسلّماً از توانایی ذهنی زبان به اندازه‌ی افراد دیگر برخوردارند؛ جز این‌که به هنگام استفاده از آن، به جای نمود آوایی یا گفتار از نمود حرکتی کمک می‌گیرند. ۳ـ فایده‌ی سوم. تمایز میان زبان و گفتار این است که براساس آن نشان می‌دهیم که چرا گوناگونی‌های سبکی و لهجه‌ای و حتّی گویشی به یگانگی زبان آسیب نمی‌رسانند. علّت این امر آن است که گوناگونی‌های یاد شده عمدتاً به گفتار مربوط می‌شوند نه به زبان».

هم‌چنین در ص۳۶ کتاب راهنمای تدریس (کتاب معلّم زبان فارسی کلاس دوم) آمده است: «... از نخستین روزهایی که زبان‌شناسی رنگ علمی به خود گرفت این فکر نیز به وجود آمد که زبان و گفتار دو چیز متفاوت‌اند و در بحث‌های علمی باید بین آن‌ها تمایز گذاشت... نخستین زبان‌شناسی که این تمایز را بازشناخت و یا لااقل بر آن تکیه کرد، فردیناندو سوسور زبان‌شناس اهل ژنو بود که از او به عنوان پدر زبان‌شناسی جدید نام می‌برند. او می‌گوید: «اگر کسی از قدرت تکلّم محروم شود، به شرط آن‌که فهم آوایی خود را از دست نداده باشد، هم‌چنان صاحب زبان باقی خواهد ماند.» در پایان نتیجه می‌گیرد که «تمایز مهم زبان و گفتار از این‌جا ناشی می‌شود که زبان توانایی گوینده و شنونده، برای تولید و درک جملات است در حالی گفتار کاربرد عملی این توانایی هنگام گفتن و فهمیدن جملات است» ص۳۷.

اکنون با توجه به مطالب بالا، نکاتی را در مورد تمایز زبان و گفتار و این‌که نباید زبان را با اندیشه یکی دانست، با ذکر شواهدی از مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدّین بلخی یا رومی یادآور می‌شوم.

بدون تردید اگر «فروید» زیربنا و زیرساخت جهان را «ضمیر ناخودآگاه» و «مارکس» زیربنای جهان را «نظام اقتصادی و مناسبات اجتماعی» می‌دانند: «فردیناندو سوسور سویسی» آن‌چنان اهمیّتی به زبان انسانی قایل است که زیربنا و زیرساخت جهان را نظام «زبان» می‌داند. تا آن‌جا که می‌گوید «جهان ما به وسیله‌ی زبانمان برای ما بنا شده است.» مهم‌ترین بحثی را که دوسوسور مطرح می‌کند رابطه‌ی دال و مدلول یا نمود و نماینده است که «نمودار» را می‌سازند و ویژگی‌های بایستگی و ویژگی وابستگی میان نمودارها را به خوبی بررسی می‌نماید.

به همین جهت لایب‌نیتس براساس همین ویژگی وابستگی می‌گفت: «هیچ‌گونه رابطه‌ای میان نمود و نماینده وجود ندارد. زیرا اگر جز این بود بیش از

یک زبان نمی‌توانست در جهان وجود داشته باشد». پس اگر واژه‌ای در زبانی نمودی را می‌رساند مربوط به اجتماعی است که زبان در چهارچوب آن، به نمایش خود پرداخته است. داستان منازعت چهار کس جهت خریدن انگور در مثنوی معنوی گویاترین مطلب این بحث تواند بود:

چار کس را داد مردی یک درم
آن یکی گفت: «این به انگوری دهم»
آن یکی دیگر عرب بُد، گفت: «لا
من عِنَب خواهم نه انگور ای دغا»
آن یکی ترکی بُد و گفت: «این بنم
من نمی‌خواهم عنب، خواهم اُزُم
آن یکی رومی بگفت: «این قبل را
ترک کن، خواهیم استافیل را
در تنازع آن نفر جنگی شدند
که ز سرّ نام‌ها غافل بدند...
از نزاع ترک و رومی و عرب
حل نشد اشکال انگور و عنب
صاحب سرّی، عزیزی، صد زبان
گر بُدی آن‌جا، بدادی صلحشان

هیچ تردیدی نیست که انسان اندیشه خود را در کالبد واژه‌ها و جمله‌ها براساس یک‌سری قواعد هم‌نشینی به معرض نمایش می‌گذارد؛ مثلاً کسی که سرش درد می‌کند «سردرد» خود را در قالب هیجده واج پنج واژه و یک جمله [سر من درد می‌کند] [sare man dard mikonad] بیان می‌نماید. حال اگر کسی توان بیان اندیشه‌ی خود را در قالب واژه‌ها و جمله‌ها به دیگران ندارد، گوییم دستگاه ارتباطی او آسیب دیده است، در حالی که توانایی اندیشیدن و توانایی ذهنی او از بین نرفته است. در کتاب «مغز آدمی» نوشته‌ی آیزاک آسیموف چنین می‌خوانیم: «پزشک فرانسوی بروکا، بیماری داشت که نمی‌توانست حرف بزند، هرچند معنی شنیده‌ها را می‌فهمید اما نمی‌توانست کلمه‌ها را بازگو کند. این بیمار با آن‌که نمی‌توانست حرف بزند می‌توانست به کمک حرکت‌های دست و صورت، پاسخ‌های عاقلانه‌ای بدهد. این حالت را آفازی یا زبان‌پریشی می‌خوانند. پس از مرگ این بیمار، بروکا مغز او را معاینه کرد و دریافت که یک منطقه از چین‌خوردگی منفرد نیمه‌ی چپ مخ او آسیب دیده است. این منطقه را امروزه «چین‌خوردگی بروکا» می‌نامیم. بروکا گفت که این منطقه از مخ است که توانایی سخن گفتن را کنترل می‌کند. یعنی این منطقه توانایی لب‌ها و گونه و زبان و حلق را برای تغییر حالت سریع کنترل می‌کند و سبب تغییرهای صوت می‌شود که با آن سخن می‌گوییم. از این گذشته این منطقه فقط در سمت چپ مغز وجود دارد. اگر منطقه‌ای شبیه آن، در طرف راست مغز وجودداشت شاید پس از آسیب دیدن طرف چپ، قسمت راست جانشین آن می‌شد.»

نتیجه‌ای که از نظر بروکا به دست می‌آید این است که اگر بدن انسان را دارای تقارن دوجانبه بدانیم، یعنی سمت راست ما قرینه‌ای از سمت چپ ما باشد، هر اندامی که در یک طرف بدن ما وجود دارد معمولاً در طرف دیگر بدن انسان هم وجود دارد. بدین جهت ما دو گوش، دو چشم، دو پا، دو دست و دو کلیه و... در بدن خود داریم. اما اندام‌هایی که در خط میانی بدنمان قرار گرفته‌اند؛ مانند بینی، دهان، ناف و جناغ و... اندام‌هایی هستند که با آسیب دیدن یکی از این اندام‌ها قرینه‌ای وجود ندارد تا مشکل نبود آن را تا حدودی جبران نماید.

بنابراین، کسانی که اندام‌های یگانه‌ی آن‌ها آسیب می‌بیند؛ اندام جبران‌کننده‌ای برای جای‌گزینی آن وجود ندارد. یعنی اگر همان چین‌خوردگی بروکا در سمت راست مغز نیز وجود داشت مشکل کر و لال‌ها به نسبت زیادی حل می‌شد. از این‌رو، کسانی که بر اثر تصادف و یا سکته‌ی مغزی و یا به هر علتی دیگر، مشکل گفتاری پیدا می‌کنند چین‌خوردگی گفتارشان آسیب دیده است، زیرا رابطه‌ی اندیشه با گفتار که به وجود آورنده‌ی زبان است به رابطه اکسیژن و ئیدروژن می‌ماند که «آب» را می‌سازد. همان‌طوری که از ترکیب «اکسیژن» و «ئیدروژن» آب حاصل می‌شود از ترکیب اندیشه و گفتار نیز «زبان» انسانی به وجود می‌آید. اگر آب را به عناصر سازنده‌اش تجزیه کنیم و خواص تک تک آن را دریابیم، خواهیم دیدکه این عناصر به تنهایی، نه تنها آتش را خاموش نمی‌کنند بلکه به شعله‌ور شدن آتش نیز کمک می‌کنند (زیرا عناصر سازنده‌ی آب برعکس واحدهای

اندیشه و گفتار که زبان را می‌سازند خواصّ کل را در خود دارا نیستند). به این جهت زبان را به واحدهای سازنده نه به عناصر سازنده‌اش تقسیم کنیم. نتیجه‌ای که از تقسیم به واحدها به دست می‌آوریم این است که اندیشه و گفتار به یک برگ کاغذ می‌مانند که اندیشه یک روی آن و گفتار، روی دیگر آن را به وجود می‌آورد. همان‌طوری که هیچ کس نمی‌تواند پشت و روی یک برگ کاغذ را برش دهد، در زبان هم کسی نمی‌تواند گفتار را از اندیشه و اندیشه را از گفتار جدا سازد. اما آن‌که اندیشه‌ی محض را می‌کاود روان‌شناس است و آن‌که درباره‌ی واژه و صوت و گفتار تحقیق می‌کند گفتارشناس است. در حالی که زبان‌شناس باید سری به سوی خرمن گفتار نهد و سری به خرمن اندیشه گذارد، چون اگر اندیشه آغاز سخن است سخن نیز پایان اندیشه است (نظامی گوید):

اول اندیشه پسین شمار
هم سخن است این سخن این جا بدار

این را نیز باید بدانیم که اندیشه و گفتار ریشه‌های تکوینی متفاوتی با هم دارند. هر چند تکوین روح فردی انسان خلاصه‌ای از تکوین روح نسلی اوست. یعنی آموختن زبان به وسیله‌ی یک کودک در عرض پنج سال به یادآورنده‌ی پیدایش زبان توسط نیاکان او در عرض مثلاً پنج هزار سال است. اما تقدیر چنان است که هم ما و هم اجدادمان رنج آموختن و سخن گفتن را از حافظه‌ی خود و تاریخ‌مان به کلی پاک کنیم. زیرا باهوش‌ترین انسان‌ها نیز هیچ خاطره‌ای از سپیده‌دم سخن گفتن خود به یاد ندارند. اینک، در همین رابطه ابیاتی را از ص ۵۶ دفتر اول از داستان شیر و خرگوشان مثنوی معنوی مولانا نقل می‌نمایم تا نگاه مولانا را از پس ورای قرون به تماشا بنشینیم و ببینیم که سراینده‌ی شعر «ای برادر تو همان اندیشه‌ای ـ مابقی خود استخوان و ریشه‌ای» هفت قرن پیش به زبان

و اندیشه چگونه می‌نگریسته است.

صورت از معنی، چو شیر از بیشه دان
یا چو آواز و سخن ز اندیشه دان
این سخن و آواز از اندیشه خاست
تو ندانی بحر اندیشه کجاست
لیک چون موج سخن دیدی لطیف
بحر آن دانی که هم باشد شریف
چون ز دانش موج اندیشه بتاخت
از سخن و آواز او صورت بساخت
از سخن صورت بزاد و باز مُرد
موج خود را باز اندر بحر برد
صورت از بی‌صورتی آمد برون
باز شد که انّا الیه راجعون

بنابراین، زبان مانند مانیتور نمایشگری مابین کامپیوتر و انسان‌هاست. کسانی که به هم‌سانی و آمیختگی اندیشه و گفتار اعتقاد دارند و آن را یک امر واحد می‌دانند، تحقیق در جدایی و گسستگی آن را بر روی خود می‌بندند. زیرا آن دو را یک امر واحد می‌پندارند. پس ناگزیر بین آن دو نمی‌تواند رابطه‌ای وجود داشته باشد. کسانی که به جدایی اندیشه و گفتار معتقدند اندیشه را گفتار بی‌صدا و زبان را گفتار صدادار تصوّر می‌کنند، برای نمونه:

«ما در مواقعی که سخن نمی‌گوییم یا به سخنان دیگران گوش می‌کنیم، باز هم از توانایی زبان برخورداریم. در مواقعی که در حال فکر کردن هستیم، بی‌گمان از زبان بهره می‌گیریم؛ بی‌آن‌که ضرورتاً پای گفتار در میان باشد» (ص ۴ کتاب زبان فارسی دوم متوسطه).

درنتیجه، بررسی روابط معنایی کلمات است که می‌تواند ما را به کشف رابطه‌ی گفتار و اندیشه رهنمون سازد (بحثی که در درس چهاردهم کتاب زبان فارسی رشته‌ی انسانی و درس سیزدهم رشته‌های غیرانسانی به خوبی مطرح نشده است). می‌دانیم که بین اندیشه و گفتار (در تکوین فردی و نوعی) پیوندی وجود ندارد، بلکه در جریان تکامل تفکر و گفتار است که این ارتباط بنیان می‌گیرد و تغییر می‌یابد و رشد می‌کند و نهایتاً اندیشه‌ی انسانی در گفتار خود تجسم می‌یابد. اگر تکامل اندیشه، تکامل گفتار انسان را در پی دارد؛ پس معنی و مفهوم کلمه‌ی «آب» یا «مادر» نمی‌تواند از نظر یک کودک هفت ساله با معنی همان کلمه از نظر یک فرد پنجاه ساله یک‌سان باشد.

نگارنده معنی این اشعار مولانا را چنین دریافته است که:

چون ز دانش موج اندیشه بتاخت
از سخن و آواز او صورت بساخت
از سخن صورت بزاد و باز مرد
موج خود را باز اندر بحر برد

اندیشه‌ی انسان در قالب کلمات ظاهر می‌شود و به محض آن که کلمات اندیشه‌ی انسان را پدید آوردند از میان می‌روند.

«این همان سخنی است که دو سوسور با عنوان ویژگی بایستگی نمودار بین نماینده (کلمه‌ای که با واج ساخته شده است مانند «مار») با نمود (شیء خارج از ذهن ما «خودِ مار») مطرح می‌کند[1]» و کتاب راهنمای معلّم زبان فارسی ۳ در ص ۱۳۰ می‌نویسد: «معنا پیوندی است بین یک واژه و تصویر ذهنی و این رابطه دوجانبه است؛ یعنی، همان گونه که با شنیدن یا دیدن شکل خطّی واژه، در ذهن ما تصویری ایجاد می‌شود، تصویر ذهنی نیز می‌تواند برانگیزنده‌ی واژه باشد. زیرا با اندیشه درباره‌ی اشیا و پدیده‌ها، کلمات در ذهن ما زنده می‌شوند.

**پی نوشت**

۱. صفحه‌ی ۲۸ درآمدی بر زبان‌شناسی همگانی، نشریه‌ی شماره‌ی ۲۳ دانشگاه آذر آبادگان، درس دکتر ناصر بقایی

# اینک


## چکیده

**در کتاب‌های ادبیات فارسی دبیرستان، چندبار واژه‌ی «اینک» به‌کار رفته است. در این مقاله، پیشینه‌ی این واژه و هم‌چنین «اکنون» بررسی گردیده و در پایان معنای «اینک» و «اکنون» توضیح داده شده است.**



## کلید واژه‌ها

**کلید واژه‌ها: زبان، اکنون، اینک، آنک، تغییر واژه‌ها**


در کتاب‌های درسی چندبار واژه‌ی «اینک» به‌کار رفته است. در این مقاله ابتدا به‌سیر تطور این کلمه می‌پردازیم و سپس آن را بررسی می‌کنیم.

«آنک: آن است که اشاره به بعید و چیزی دور باشد، هم‌چون اینک که اشاره به قریب و چیزی نزدیک است.» (برهان، ذیل آنک)؛ «اینک: مصغر این است که اشارت به قریب و نزدیک باشد» (همان، ذیل اینک).

«اینک» امروزه دقیقاً در معنای «اکنون» به‌کار می‌رود. اما در گذشته چنین نبود و در معنایی دیگر به‌کار می‌رفت: «اینک/ اکنون ـ این دو واژه را معمولاً به‌جای یکدیگر به‌کار می‌برند، ولی این دو مترادف نیستند و معنی و نحوه‌ی کاربرد آن‌ها در جمله با یکدیگر تفاوت دارد. اینک، کلمه‌ای است برای اشاره به شیء یا شخص حاضر نزدیک (برای اشاره به شیء یا شخص حاضر دور، آنک گفته می‌شود) و معمولاً در جمله‌ی بی‌فعل به‌کار می‌رود. زیرا خود معنای فعلی دارد (تقریباً معادل «این است آن» یا «بنگرهان» در نوشتار و «آینه‌هاش» یا «ایناهاش» در تعبیر عامیانه‌ی مردم تهران (نجفی، غلط ننویسیم).

بوبکر گفت: من این کار را از برای خود نمی‌خواهم، اینک عمربن‌الخطاب و آنک ابوعبیده» (تاریخ نامه‌ی طبری، ۳۳۹)؛ «اگر راه رسول(ص) می روی اینک راه، و اگر بر هوای خویش می روی اینک هاویه‌ی جهنم» (منتخب سراج السائرین، ۱۱۸).

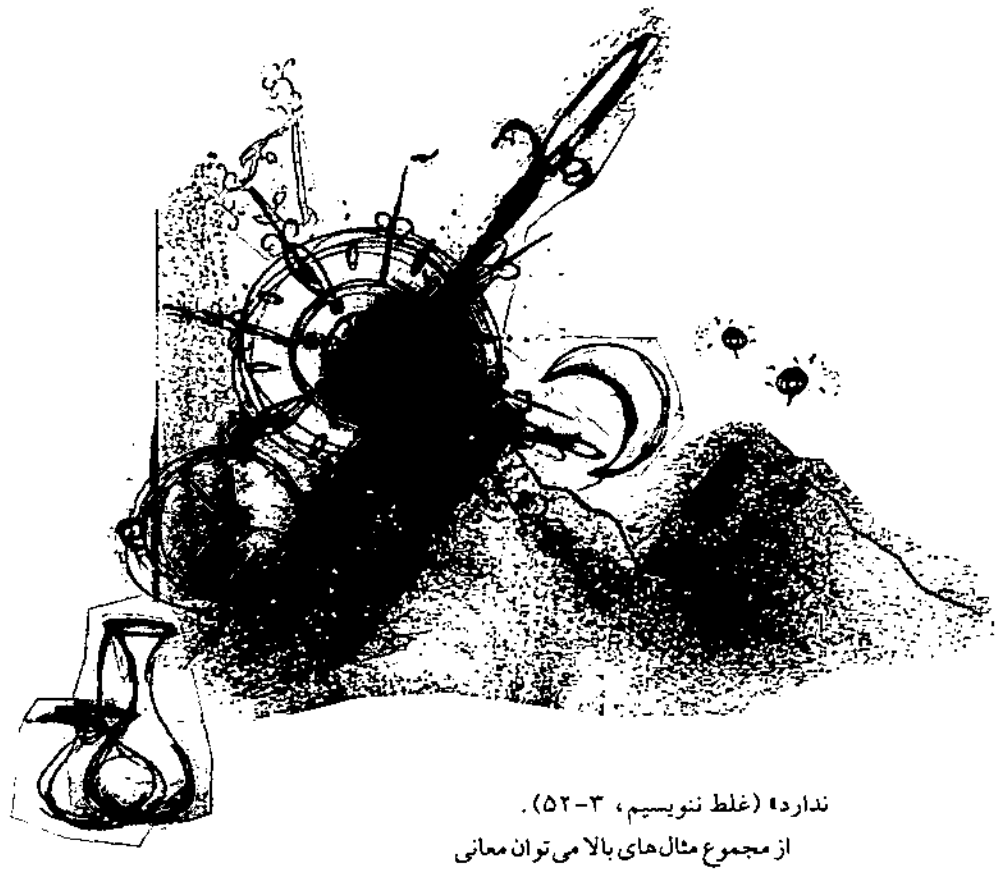
گفتم که دهان نداری ای مسکینک
گفتا: دارم، گفتم: کو؟ گفت: اینک
(المعجم، ۱۲۱)

باز آمده‌ام چو خونیان بر در تو
اینک سروتیغ، هرچه خواهی می کن
(مرصاد العباد، ۲۰۷)

اما در جمله، همراه فعل نیز به‌کار می‌رود و همین جاست که معنایش به معنای اکنون نزدیک می‌شود، بی‌آن‌که با آن یک‌سان شود: «رسولان... به نزدیک حسین(ع) شدند و نامه‌ها بدادند. حسین شاد شد و نامه‌ها را جواب کرد که اینک آمدم» (تاریخ نامه‌ی طبری، ۷۰۰)؛ «محمد [زبیده] بفرمود تا آن کشتی که جعفر در وی خواست نشستن پر درم کردند... و هم‌چنان به خانه‌ی جعفر بردند. اینک همت بزرگان چنین بود» (نصیحة الملوک، ۲۰۳). «حاجب محمد گفت: اینک عمید خراسان می‌آید و احمد دهستانی که عمید خراسان بود، بر اثر حاجب محمد می‌آمد.» (اسرارالتوحید، ۸۹)؛ «به گناه خود معترفم و از حضرت امیر متعذر، و اینک ابن ابی مسلم می‌داند، و بارها در عین این واقعه اعذار نوشته‌ام بدو و اضطرار خود عرضه کرده» (فرج بعد از شدت، ۲۰۶).

تفاوت عمده‌ی «اینک و اکنون» در کاربرد آن‌ها در جمله است. پس از «اینک» هرگز حرف «که» نمی‌آید، ولی استعمال «که» پس از اکنون اشکالی

**نویسنده: سروش سپهری**
کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی
و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش دانشگاهی کرج



ندارد» (غلط ننویسیم، ۳-۵۲).

از مجموع مثال‌های بالا می‌توان معانی ذیل را از «اینک» دریافت:

«این است آن، بنگرهان این است، این جاست، این است که و... همان گونه که ذکر شد تفاوت معنایی «اینک» و «اکنون» بسیار است. در این جا برای نمایاندن تفاوت معنایی آن‌دو در یک متن واحد، داستان بیماری یکی از پیوندان قابوس وشمگیر را نقل می‌کنیم: «[ابوعلی] نبض او [=بیمار] بگرفت... پس گفت مرا مردی می‌باید که غَرَفات و محلات گرگان را همه شناسد. بیاوردند و گفتند: «اینک». ابوعلی دست بر نبض بیمار نهاد و گفت... «محلت‌های گرگان را نام بَرَده» [=ذکر کن] آن کس آغاز کرد و نام محلت‌های گفتن گرفت... ابوعلی گفت: «از این محلت‌ها کوی‌ها، بَرده.» آن کس برداد... ابوعلی گفت: «... اکنون کسی می‌باید که نام‌های اهل سرای به‌تمام داند» (چهار مقاله، ۱۲۰-۱۱۹).

تفاوت معنایی «اینک» و «اکنون» در یک متن واحد کاملاً مشخص است، «اینک» در معنای «این است آن» [مردی که می‌طلبیدی] و «اکنون» در معنای «حالا».

در داستانی از سلامان و ابسال جامی آمده است (بیت آخر):

[واعظ] خر گم شده را بخواند کای یار/اینک خر تو، بیار افسار (زبان و ادبیات فارسی پیش دانشگاهی، ۱۲۹).

«اینک خر تو» دقیقاً در معنای «این است خر تو» یا «این است آن خر تو» به‌کار رفته است و نباید آن را در معنای «اکنون» به‌کار برد و معنی نمود: «اکنون خر تو» در این امثال «اینک» به هیچ عنوان مترادف «اکنون» و «حالا» نیست.

در داستان خیر و شر از هفت پیکر نظامی در کتاب درسی آمده است:

«خیر» بعد از مرارت بسیار و در نتیجه‌ی نوع دوستی، خوش‌قلبی، خداپرستی و یار بودن بخت به پادشاهی می‌رسد. او به «شر» می‌گوید:

«تو مرا کُشتی و خدای نکشت
مُقبل آن کز خدای گیرد پشت
دولتم چون خداپناهی داد
اینکم تاج و تخت شاهی داد»

(ادبیات فارسی ۱، ۴۹)

در مصراع آخر، «اینک» باز هم در همان معنای «این است» به کار رفته: «این است که تاج و تخت شاهی را به من داد.»

البته ذکر این نکته لازم است که چون «اینک» در ذهن امروزی ما، «اکنون» معنا می‌دهد، معنای اخیر در ذهن خو کرده است، تغییر معنایی را (=اکنون) راحت‌تر می‌پذیرد. در هر دو مثال کتاب‌های سلامان و ابسال و هفت‌پیکر، راحت‌ترین ـ نه درست‌ترین ـ معنی، «اکنون و حالا»ست.

در داستان رستم و اسفندیار می‌خوانیم که رستم:

«خروشید کای فرخ اسفندیار
هماوردت آمد، برآرای کار
چو بشنید اسفندیار این سخن
از آن شیر پرخاش جوی کهن
بخندید و گفت: اینک آراستم
بدان گه که از خواب برخاستم»

(ادبیات فارسی ۳، ۹)

اسفندیار می‌گوید: تو به من می‌گویی برای جنگ آماده شو!؟ بنگر و آگاه باش که از لحظه‌ی برخاستن از خواب خود را برای جنگ آماده کرده‌ام. در این بیت، فعلی که همراه «اینک» آمده، «آراستم» (=ماضی ساده) است. کاربرد ماضی ساده، برای بیان کاری است که در گذشته به‌طور کامل انجام گرفته است. نمی‌توانیم مثلاً بگوییم: «اکنون رفتم» مگر آن‌که از «رفتم» معنای «می‌روم» را اراده کنیم که در زبان امروز کاربرد دارد؛ اما اسفندیار می‌گوید: از زمانی که از خواب برخاستم، آماده بودم. این نکته‌ی دستوری می‌تواند معنای

«اکنون» را از ذهن خو کرده‌ی امروزیان دور کند و نشان دهد که قید «اکنون» نمی‌تواند با فعل ماضی ساده به‌کار رود. حتی اگر «اینک» در این مثال و نمونه‌های دیگر با فعل مضارع به‌کار رود، باز هم معنای «اکنون» نمی‌دهد.

حال به مثال‌هایی از شاهنامه می‌پردازیم که از «اکنون» استفاده شده و دقیقاً در معنای «حالا و اکنون» است، با توجه به این نکته که اگر فردوسی به جای «اکنون»، «اینک» را انتخاب می‌کرد، هیچ اشکال وزنی و عروضی، پیش نمی‌آمد، غیر از مواردی که به‌صورت مخفف به‌کار رفته:

کنون رزم سهراب و رستم شنو
دگرها شنیدستی این هم شنو

(رستم و سهراب، ادبیات فارسی ۱، ۱۱)

کنون گر تو در آب ماهی شوی
وگر چون شب اندر سیاهی شوی...

(همان، ص۱۷)

که اکنون چه داری ز رستم نشان
که کم یاد نامش ز گردن کشان

(همان)

کنون بند بگشای از جوشنم
برهنه ببین این تن روشنم

(همان، ۱۹)

از این خویشتن کشتن اکنون چه سود؟
چنین رفت و این بودنی کار بود

(همان)

تو قلب سپه را به آیین بدار
من اکنون پیاده کنم کارزار

(رستم و اشکبوس، ادبیات فارسی ۲، ۸)

هم‌اکنون تو را ای نبرده سوار
پیاده بیاموزمت کارزار

(همان، ۹)

بدو گفت رستم که تیر و کمان
ببین تا هم‌اکنون سرآری زمان

(همان)

قبلاً گفته شد که «اینک» در معنای «اکنون» نیست، ولی با توجه به توسع معنایی این کلمه، می‌تواند در معنای «اکنون» به‌کار رود، بدون آن‌که صحیح باشد. اما در هیچ‌یک از مثال‌های بالا، «اکنون=کنون» را نمی‌توان در معنای «این است» یا مشابه آن آورد. با توجه به این نکته که وزن شعر اجازه‌ی جای‌گزینی «اینک» را به‌جای «اکنون» می‌داد.

نکته‌ی دیگر این است که «آنک» در مقابله با «اینک» است و «آن است» معنا می‌دهد:

اگر خود روز را گوید شب است این
بباید گفتن: آنک ماه و پروین

(گلستان، ۱۲۷)

## منابع و مآخذ


۱. اوشیدری، جهانگیر، دانش‌نامه‌ی مزدیسنا، چ۱، نشر مرکز، ۱۳۷۱
۲. سعدی، مصلح‌الدین، گلستان، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی‌علی‌شاه، ۱۳۸۰
۳. گروه مولفان دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی، ادبیات فارسی (۱) (کد ۱/۲۰۱)، چ۸، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۳
۴. ـــــ، ادبیات فارسی(۲) (کد ۱/۲۲۰)، چ۷، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۳
۵. ـــــ، زبان فارسی(۲) (کد ۲/۲۲۰)، چ۷، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۳
۶. ـــــ، زبان و ادبیات فارسی (عمومی ۱ و ۲، دوره‌ی پیش‌دانشگاهی، کد ۱/۲۸۳)، چ۱۱، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، ۱۳۸۴
۷. محمدحسین بن خلف تبریزی، برهان قاطع، به اهتمام محمد معین، چ۵، امیرکبیر، ۱۳۶۲
۸. معین، محمد، فرهنگ فارسی، چ۷، امیرکبیر، ۱۳۶۴
۹. نظامی عروضی، چهار مقاله، به تصحیح و اهتمام محمد قزوینی، به‌کوشش دکتر محمد معین، چ۱، ارمغان، تاریخ نشر؟
۱۰. نجفی، ابوالحسن، غلط ننویسیم، چاپ نهم، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۸
۱۱. نوشین، عبدالحسین، واژه‌نامک، چاپ اول، دنیا، ۱۳۶۹



دفتر انتشارات کمک آموزشی

## آشنایی با مجلات رشد

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

**مجلات دانش‌آموزی** (به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند)

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

**مجلات عمومی** (به صورت ماهنامه و ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می‌شوند)

رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه‌ی فردا، رشد مدیریت مدرسه، رشد معلم

**مجلات تخصصی** (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می‌شوند)

رشد برهان راهنمایی (مجله‌ی ریاضی برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله‌ی 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

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

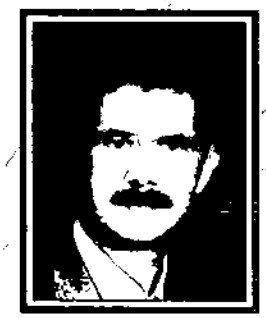
- نشانی: تهران، خیابان ایرانشهر شمالی ـ ساختمان شماره‌ی ۴ آموزش و پرورش ـ پلاک ۲۶۸ ـ دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
- تلفن و دورنگار ۸۸۸۳۹۱۸۶

# نویسنده، شاعر و معلمان

## علی اصغر فیروزنیا، بجنورد

### برای هـ الف سایه

آفتاب جان ما جز سایه کیست؟
پرتو چشمان ما جز سایه کیست؟
یادگار خون سروستان عشق
بلبل بُستان ما جز سایهٔ کیست؟
در سکوت کوچه سار شب زده
عابر شب خوان ما جز سایه کیست؟
در غبار انگیزی غوغای عام
ابر پُرباران ما جز سایه کیست؟
هر سیه مشقی ازو سرمشق ماست
نغمه ی وجدان ما جز سایه کیست؟
شعر او با سحر پهلو می زند
خواجه ی دوران ما جز سایه کیست؟
موج نو افکند در بحر غزل
گوهر تابان ما جز سایه کیست؟
«آفتابی در میان سایه ای»
دولت پنهان ما جز سایه کیست؟
همچو «سایه»، در پی «حافظ» برو
آفتاب جان ما جز سایه کیست؟



## سید ابوالقاسم طبائی

### به یاد یار سفر کرده، قیصر بزرگ ادب

یک صبح بی خبر زد و از ما کرانه رفت
افسوس پر کشید و از این آشیانه رفت
گویی که قلبش از قفس ما گرفته بود
پرواز شوق بود، رها از بهانه رفت
این خوان عاریت سوی او بس حقیر بود
خان خطیر ساده دلان سوی خانه رفت
دیوان و شعر او همه موج تعهّد است
موج بلند بود، به بحر شهانه رفت
هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق
آن حافظ حماسه ی ما جاودانه رفت
می گریم از حلاوت این عشق سینه سوز
با کوله بار خاطره ها صادقانه رفت
فقدان عشق، حادثه ای خُرد و سست نیست
هان! قیصر بزرگ ادب عاشقانه رفت

آبان ۸۶

برگ اشتراک مجله های رشد

**شرایط:**

۱. واریز مبلغ ۳۰/۰۰۰ ریال به ازای هر عنوان مجله ی درخواستی، به صورت علی الحساب به حساب شماره ی ۳۹۶۶۲۰۰۰ بانک تجارت شعبه ی سه راه آزمایش (سرخه حصار) کد ۳۹۵ در وجه شرکت افست

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

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

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

.....

پلاک: ..... کدپستی: .....

- مبلغ واریز شده: .....
- شماره و تاریخ رسید بانکی: .....
- آیا مایل به دریافت مجله ی درخواستی به صورت پست پیش تاز هستید؟ بله ☐ خیر ☐

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی ۱۶۵۹۵/۱۱۱
وب گاه (وب سایت): www.roshdmag.ir
پیام نگار (ایمیل): Email:info@roshdmag.ir
امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۵۱۱۰
پیام گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ـ۸۸۸۳۹۲۳۲

**یادآوری:**

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

آمده‌ام بهار خوش / پیش تو ای درخت گل