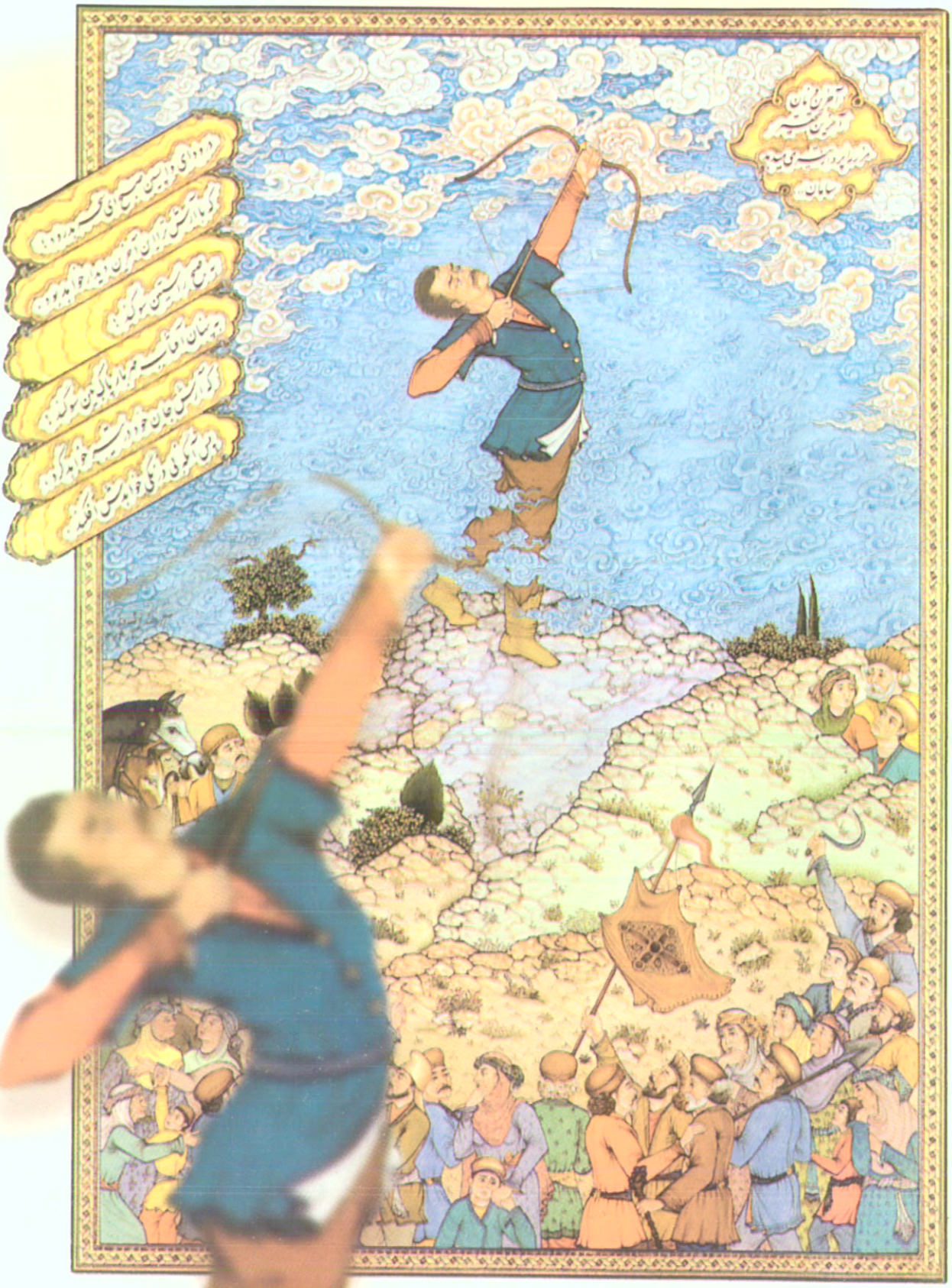
آموزش زبان و ادب فارسی

۵۹

سال شانزدهم - پاییز ۱۳۸۰ - بها ۲۰۰۰ ریال

ISSN 1606-9218



بسم الله الرحمن الرحیم

یادداشت سردبیر (فرهنگ و گویش های محلی را دریابیم) ۲

تأمّلات (۳) زبان طنّاز، گویشوران طنّاز... ۴ / دکتر محمّدرضا سنگری

نقش آشنایی‌زدایی در آفرینش زبان ادبی ۸ / علی اکبر شیری

اغراق در شعر فارسی ۱۸ / حسین کیّال

تمثیل و کلیله و دمنه ۲۴ / وحید باقرزاده خالصی

یاد یاران (دکتر غلامحسین یوسفی) ۳۰ / دکتر حسن ذوالفقاری

منهاج الطّلب ۳۶ / منیژه پورنعمت رودسری

فلک در شعر ناصر خسرو ۴۲ / پروین تاج بخش

ناگفته‌هایی از متون ادبیّات فارسی ۴۵ / دکتر اسماعیل تاج بخش

معلمان شاعر و نویسنده ۵۸

تفا ۶۱ / دکتر محمّدرضا سنگری

قصّه‌ی دیروز، داستان امروز ۵۴ / لیلا یوسفی

افسون تکرار ۶۰ / محمود باقرپسند

از میان نامه‌ها ۶۲

خاطرات سبز ۶۴

دفتر انتشارات کمک آموزشی این مجلّات را ذیل دقتسو صی کند:

رشد کودک
(ویژه‌ی پیش دبستان و دانش‌آموزان قول دبستان)
رشد نوآموز
(برای دانش‌آموزان دوم و سوم دبستان)
رشد دانش‌آموز
(برای دانش‌آموزان چهارم و پنجم دبستان)
رشد نوجوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی)
رشد جوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسّطه)

و مجلّات
رشد معلّم، تکنولوژی آموزشی، آموزش ابتدایی، آموزش فیزیک، آموزش شیمی، آموزش زبان، آموزش راهنمایی تحصیلی، آموزش ریاضی، آموزش زیست شناسی، آموزش جغرافیا، آموزش تربیت بدنی، آموزش معارف اسلامی، آموزش تاریخ (برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلّم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش)

مدیر مسؤول: علیرضا حاجیان زاده
سردبیر: دکتر محمّدرضا سنگری
مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار: غلامرضا عمرانی
طراح گرافیک: شاهرخ خرم غانی
هیئت تحریریه: دکتر علی محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر محمد غلام، دکتر حسن ذوالفقاری
غلامرضا عمرانی، حسین قاسم‌پور مقدم
نشانی دفتر مجلّه: صندوق پستی ۱۵۸۵/۱۵۸۷۵
تلفن امور مشترکین: ۸۸۲۱۱۸۶
تلفن دفتر مجلّه: ۸۲۱۲۱۱۱-۴، داخلی ۲۴۱
چاپ: افست (سهامی عام)

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی
۵۹

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

ISSN 1606-9218
Key title: Rushd. Āmūzish-i zabān va adab-i fārsī

سال شانزدهم (سال تحصیلی ۸۱-۱۳۸۰)
پاییز ۱۳۸۰ - تیراژ: ۸۵۰۰۰ نسخه

مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی نوشته ها و حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصّصان تعلیم و تربیت، ویژه آموزگاران، دبیران و مدرسان را می پذیرد.

- مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره ها و گسترش مباحث کتاب های درسی یا ارائه‌ی روش های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در مقطع دبیرستان و پیش دانشگاهی باشد.
- مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب های زبان فارسی هم خوانی داشته باشد (ارجاعات دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و ...)
- مقالات حتّی الامکان حروف چینی شود یا با خطّ خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله های مناسب بین سطری، بدون خط خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
- حجم مقالات حداکثر بیست صفحه‌ی دست نویس باشد.
- اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد پیشنهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.
- پنج عبارت کلیدی مهم مقاله از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه گردد.
- نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هر گونه تکلّف و تصنّع یا سره نویسی افراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه های علمی و فنّی دقّت شود.
- مقاله های ترجمه شده با متن اصلی هم خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
- اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
- معرّفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.
- هیئت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
- آرای مندرج در مقاله ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیأت تحریریّه نیست و مسؤولیّت پاسخ گویی به پرسش های خوانندگان با خود نویسنده یا مترجم است.
- مقالات رد شده بازگردانده نمی شود.
- اصل مقاله جهت بررسی به هیئت تحریریّه تحویل می شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود.
- مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

سردبیر
یادداشت

فرهنگ و گویش‌های محلّی را دریابیم

خرده فرهنگ ها در آستانه ی انقراض اند و گویش ها در سیری تدریجی و شاید شتابناک محو می شوند و سایه ی سنگین فرهنگ های مهاجر و مهاجم آینده ی فرهنگ و زبان اقوام ایرانی را تهدید می کند. این صرصر دامن گستر و دردناک تنها در قلمرو ما وزیدن نگرفته است که در دیگر اقالیم جهان، شاخه های تُرد فرهنگی شکننده ترند و آسیب پذیرتر.

چه باید کرد؟ آیا نهادی چون فرهنگستان می تواند یا توانسته است در این زمینه چاره اندیشی کند؟ آیا عزمی ملّی، دردی سترگ و همّتی بزرگ برای حفاظت و صیانت از این سرمایه ها و میراث عظیم فرهنگی بایسته نیست؟

تصوّر کنیم از یک سو با ریزش و بارش واژگان بیگانه، نوعی فربهی دروغین در زبان رُخ می دهد و از دیگر سو واژگان اصیل و ریشه دار، ترکیب های پربار و خوش آهنگ و مفاهیم و سرمایه های گران سنگ از متن زبان و فرهنگ کاسته و زدوده می شوند؛ آن افزایش دروغین و این کاهش مداوم چه فرجام و سرانجامی را برای زبان و فرهنگ رقم خواهد زد؟

نسل جدید که با شبکه های عنکبوتی (web) درگیر است و دغدغه های پاسداری از گذشته در او کم رنگ، در آینده با کدام میراث فرهنگی همراه خواهد بود؟ کتاب های درسی موجود با همه ی ارجمندی از این مقوله ها تهی هستند. خانواده های امروزین نیز به هر دلیل فرزندان خود را فارسی می آموزند و گویش های منطقه ای و فرهنگ قومی به تدریج پیش پای فرهنگ مسلّط رنگ می بازند و محو می شوند. هم اکنون، هرگاه پدربزرگ ها و مادربزرگ ها با نوه های خویش مواجه می شوند به تفنّن واژگان محلّی را می پرسند و پاسخ آن ها یا سکوت است یا لبخندی از سر شرمساری یا خنده ای از سر تمسخر! اگر کودکان واژگان محلّی را هم بشناسند حالتی از شگفتی و حیرت در نگاه و سیمای بزرگ ترها رُخ می دهد و این یعنی، نسل جدید از فرهنگ و میراث گذشته در حال گسستن است.

چه باید کرد؟ پیشنهاد نخست آن است که در کنار کتاب های رسمی که هیئت و شکل ملّی دارند به تدوین و تألیف کتاب هایی پرداخته شود که فرهنگ، تاریخ، جغرافیا و ادبیّات آن منطقه را در سخته ترین و ساخته ترین شکل عرضه کند و این «کتاب» در چرخه ی آموزشی قرار گیرد؛ درست مثل کتاب «جغرافیای استانی» که هم اکنون خاصّ هر منطقه و استان کشور، تألیف شده و در همان استان تدریس می شود. فرهنگ و ادبیّات استان های ایران آن قدر غنی، عمیق و عظیم است که بی هیچ تردید تدوین و تألیف چنین کتاب هایی به سادگی و روانی انجام خواهد شد. در این کتاب ها می توان از زبان، ادبیّات، هنر، دانش، باورها، رسوم، چهره های بزرگ هنری، ادبی، علمی، سیاسی و ... سخن گفت و نمونه هایی از آثار ادبی آن ها به گویش و زبان منطقه و نیز آثار فارسی و در کنار آن میراث فرهنگی و هنری منطقه را شناساند و فرصت هایی را فراهم آورد تا دانش آموزان خود به پژوهش و تحقیق در ادب و هنر و فرهنگ منطقه ی خویش بپردازند. همپای این حرکت، تهیّه ی مواد کمک آموزشی مانند فیلم، اسلاید، نوارهای موسیقی محلّی، نمایشگاه ها و موزه های محلّی یاریگر و پشتوانه ی این حرکت می توانند باشند.

این موضوع از مباحث جدّی در برنامه ریزی آموزشی آینده ی ماست. تاکنون نیز جلساتی در همین زمینه در مجموعه ی وزارت آموزش و پرورش، به ویژه در مجموعه ی

سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی برپا شده است. آن چه در این سرمقاله مطرح می شود برخاسته از همین دیدگاه و ضرورت است. پس از همه ی دبیران فرهیخته، گروه های آموزشی و هر آن کس که خود را مخاطب این نوشتار می یابد درخواست می شود «طرح» و «پیشنهاد» خود را عرضه کند تا از مجموعه ی طرح ها، «برنامه ای» شایسته و بایسته تدارک دیده شود. از همه ی صاحب نظران و نویسندگان نیز تقاضای قلم زدن در این عرصه و قدم زدن در این ساحت فراخ را داریم.

باید حافظه ی تاریخی نسل امروز را تقویت کرد. باید دست امروز را در دست گذشته گذاشت و باید هر منطقه ای، خود، ظرفیّت ها، میراث فرهنگی و سرمایه های ارجمند خود را بشناسد وگرنه تندبادهایی که در راه است همه چیز را با خود خواهد برد.

کار عظیم و سترگ دیگری که باید جدّی و پیگیر و ژرف صورت پذیرد، ایجاد مرکز پژوهش ها در زبان و فرهنگ های بومی و قومی است. پیش از این در این زمینه سخن گفته ایم. این مرکز می تواند شاخه ای از فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد. پشتیبانی و حمایت از رساله های دانشجویی در این زمینه، تشویق و ترغیب پژوهشگران به مطالعه در زبان، ادبیّات و فرهنگ مناطق، چاپ و نشر و حفاظت کتاب ها و منابع و مدارک و اسناد موجود در شهرستان ها، استان ها و حتی در روستاها از کارهای لازم و ضروری است که در این مرکز قابل تحقّق و پیگیری است.

نهادهای فرهنگی، نیز می توانند در این مهم عنایتی، حمایتی و هدایتی داشته باشند؛ هم اکنون شبکه های استانی سیما، سهمی قابل ستایش در شناساندن فرهنگ و زبان استان ها دارند که تداوم و تعمیق آن و بهره گیری بیشتر از زبان هنر، چشم اندازهای زیباتر و روشن تری را پیش رو خواهد گشود.

درست است که پاسداری از زبان فارسی، پاسداری از هویّت و موجودیّت و پُل ارتباط همه ی اقوام ایرانی است. امّا این پاسداری بدون حفظ پشتوانه ها و اندوخته های گران قدر زبان و فرهنگ بومی ایران میسّر نیست. پس خرده فرهنگ ها را پاس بداریم تا فرهنگ و زبان ایرانی زنده، پویا و پایا بماند. هر کوششی در این راه از نظرگاه دینی نیز درخور ستایش و پاداش است؛ زیرا که زبان و فرهنگ فارسی دریایی ژرف و بزرگ است که از رودخانه ی فرهنگ ها و گویش های منطقه ای و بومی شکل می یابد و این دریای ژرف، کانون پرورش گوهرهای درخشان فرهنگ و معارف دینی ماست. پس تقویت و صیانت از فرهنگ های منطقه ای، تقویت و صیانت زبان و فرهنگ فارسی و تقویت و صیانت فرهنگ فارسی، پاسداری از فرهنگ دیرپای دینی است.

دیگربار همه ی صاحب نظران و اندیشه وران دانشور را به بحث در این مقوله فرامی خواند و امید است حاصل نوشته ها و نظرگاه ها رسیدن به «طرحی مقبول و مطلوب» برای این ضرورت بزرگ فرهنگی باشد.

تأمّلات (۳)

دکتر محمدرضا سنگری

زبان طنّاز، گویشوران طنّاز آرایه‌های ناشناس!

اشاره:

شاید کم‌تر زبانی بتوان یافت که همچون فارسی این همه طنّازی و ناز و کرشمه را برتابد و گویشوران آن روزانه و به هر بهانه طنز ببافرینند و با قابلیّت‌های شگفت و شگرف آن لطیفه و طنز و نکته بپردازند. کشش‌ها، زیر و بم‌ها، تکیه‌ها، انعطاف واژگان، تأثیر گویش‌ها و در کنار آن رندی و ذوق و لطافت روان و زبان فارسی گویان دست به دست هم داده‌اند تا هر روز طرحی نو دراندازند و در هر مجال و مجلسی، رونق و گرمی و نشاط بیفزایند. این است که فارسی زبانان هر گاه گرد هم می‌آیند، درِ مزاح و شوخ طبعی می‌گشایند و هر کس به فراخور حال، ده‌ها نکته و مزاح می‌گوید و شگفتا که هر روز شاهد ولادت این نوع نکته‌ها و مزاح‌ها هستیم. برخی از این نکته‌های لطیف و شوخ، آن چنان شیرین و زیبا و رندانه و شاعرانه‌اند که حتّی اهل ذوق و ادب را به شگفتی وامی‌دارند.

در فرهنگ دینی ما ادخال سرور به ویژه در طول سفر، نمک‌افزا و رونق بخش این خصیصه است؛ به همین دلیل در جدّی‌ترین متون فرهنگی ما مانند عرفان، این گونه لطایف و ظرایف فراوان‌اند؛ گویی همگان بر این باورند که نمک و چاشنی سخن باید همین باشد. شاید عنوان «نمک پرانی» ریشه در همین سخن داشته باشد که المزاح فی الکلام کالملح فی الطعام.[1]

برای آن که این طنز و طراوت و لطافت را بهتر و دقیق‌تر دریابیم و تحلیل کنیم، به برخی استعدادها و ظرفیّت‌های خط و زبان که زمینه ساز این طنّازی‌ها و طرفه‌ها می‌شود اشاره می‌کنیم.

نقطه و طنز

الفبای هیچ زبانی به اندازه‌ی الفبای فارسی نقطه دار نیست. حتّی همسایه‌ی دیوار به دیوار فارسی یعنی عربی فاقد چهار حرف است که سه تای آن‌ها (ژ ـ پ ـ چ) هر کدام سه نقطه دارند. در انگلیسی تنها دو نقطه (i-j)، در فرانسه هشت نقطه (j - ï - ü - i - ë) و در آلمانی نیز هشت نقطه (i - j - Ä - Ö - ü) در مجموع الفبا دیده می‌شود. نقطه‌ها خود زمینه ساز بهره گیری زیرکانه و رندانه شده‌اند. حتّی گاه در تعارفات روزمرّه، این ویژگی دیده می‌شود که مُراحم و مزاحم، زحمت و رحمت از آن جمله‌اند. نمونه‌های طنزپردازی و لطیفه سازی، چه در ادب گذشته و چه امروز، با بهره گیری از این ظرفیّت زبانی فراوان است.

جامی در شأن مولانا ساغری قطعه‌ی زیر را گفت:

ساغری می‌گفت: «دزدان معانی برده‌اند
هر کجا در شعر من یک معنی خوش دیده‌اند»

دیدم اکثر شعرهایش را، یکی معنی نداشت
راست می‌گفت آن که معنی‌هاش را دزدیده‌اند

این قطعه شهرت کرد، چون بر مولانا ساغری خواندند، پیش جامی آمد و گله آغاز کرد و گفت: «من خادم دیرینه‌ی آستان شما هستم و شما با قطعه شعری که به نام من فرموده‌اید در تمام شهر شهرت کرده، هر جا می‌رسم بر من می‌خوانند و می‌خندند و این شعر، مرا رسوای عام و خاص کرده است.»

جامی گفت: «من گفته‌ام **شاعری** می‌گفت، کاتبان و ظریفان شهر آن را به تصحیف «ساغری» کرده‌اند، تقصیر من چیست؟»[2]

نکته‌ی لطیف و حلاوت و زیبایی عمده‌ی حکایت زیر از سعدی، استفاده از دو واژه «چاه و جاه» است.

مردم آزاری را حکایت کنند که سنگی بر سر صالحی زد، درویش را مجال انتقام نبود. سنگ را نگاه همی داشت تا زمانی که ملک را بر آن لشکری خشم آمد و در چاه کرد. درویش

اندر آمد و سنگ در سرش کوفت. گفتا: «تو کیستی و مرا این سنگ چرا زدی؟» گفت: «من فلانم و این همان سنگ است که در فلان تاریخ بر سر من زدی.» گفت: «چندین روزگار کجا بودی؟» گفت: «از جاهت اندیشه همی کردم اکنون که در چاهت دیدم فرصت غنیمت دانستم.»[۳]

زیبایی قطعه ی زیر نیز در کشف تفاوت دو واژه ی آرمن و آزمن، بر اساس همین تأثیر و موقعیّتی است که نقطه در معنا آفرینی می تواند داشته باشد.

گفتم: «از کدام فرقه ای؟» گفت
با لهجه ی دلرباش: «آرمَن»
گفتم که: «بیا و رویش امشب
یک نقطه گذار و باش آزمن»

باستانی پاریزی

بخشی از لطایف و ظرایف ادب کلاسیک ـ شعر و نثر ـ متکی بر همین ویژگی است.

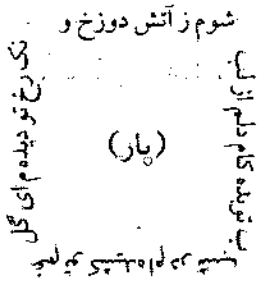
در شیوه ی نوشتاری گذشته، به دلیل نوشتن بدون نقطه، نسّاخ و کُتّاب دچار اشتباهات فراوان می شدند و بخشی از اشتباه خوانی ها و تصحیف ها از همین جا ناشی می شود. طنزپردازان و طرفه گویان نیز همین خصوصیت را دست مایه ی کار خویش می کردند.

به هر حال از گذشته تا به امروز، لطایف فراوان می توان یافت که از نقطه ی حروف سود برده اند و طنز پرداخته اند. حکایت انبار و ایثار عبید زاکانی، ماه عسل و ماه غُسل دکتر باستانی پاریزی از این دست لطائف اند.

نمونه هایی هر چند سطحی و ضعیف در زبان مردم از این نوع لطائف می توان یافت:

شخص کم سوادی مقتل می خواند به این جمله رسید: «**حسین(ع) در خیمه بود و حُرّ حرب می کرد.**» جمله را این طور خواند: «**حسین در خیمه بود و خر چرب می کرد.**» و یا به این جمله رسید که: «حسین در پشت خیمه با اهل بیت الوداع می کرد.» وی این جمله را این طور خواند: «حسین(ع) در پشت خیمه با اهل بیت، آلو داغ می کرد.»[۴]

از همین ویژگی در صنعت تشریک استفاده شده است(نوعی بازی لغزگونه و خنک در شعر فارسی)



تا رنگ رخ تو دیده ام ای گل نار
بار غم تو کشیده ام در شب تار
یا رب تو بده کام دلم از لب یار
تا رسته شوم ز آتش دوزخ و نار[۵]

که شکل بی نقطه ی «یار» با پذیرش نقطه در آغاز و پایان مصراع ها و تشریک با دیگر حروف آغازین و پایانی مصراع ها به نار، تار، یار و بار تبدیل شده است.

کثرت نقطه در الفبای فارسی باعث شده است که شاعران به نوعی تفنّن یا بهتر بگوییم تکلّف در شعر دست بزنند و آن سرودن شعر بی نقطه است. این نوع سرودن در دوران صفویّه به اوج خود رسید و تا روزگار ما ادامه یافته است. حتّی شاعری به نام «هنری واصف» یک دیوان شعر بی نقطه سروده است![۶]

طنّازی حروف

حروف الفبای فارسی و استعداد شگرف آن ها در نوشتن و گفتن، عرصه و مجال بازی و طنّازی شاعران، نویسندگان و گویشوران زبان شده است.

از توانایی و استعداد حروف بهره وری های فراوان شده است برخی از آن ها عبارتند از:

الف: شکل حروف (بهره گیری دیداری از حروف)

این ویژگی از دیرباز تخیل و ذوق را برای مضمون پردازی برانگیخته است. نمونه های زیر این ویژگی را باز می نماید:

الف تقدّم از آن بر حروف دیگر یافت
که شد مجرّد و یکتا و مستقیم احوال[۷]

نیست بر لوح دلم جز الف قامت یار
چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم[۸]

دل بیمار من از دال و الف خالی نیست
تا قد چون الف و زلف چو دال است او را[۹]

بهره گیری از شکل «م»، «ج»، «ع»، «س»، «ش»، «هـ» و ... در سروده های شاعران همه و همه نشان دهنده درک این توانمندی است.

ب: شکل شنیداری حروف:

۱ـ موسیقی حروف: استفاده از موسیقی حروف و ایجاد فضایی برای ادراک بهتر مضمون و محتوا به مدد نغمه ی حروف، در جریان طبیعی کلام شاعران و نویسندگان از گذشته تا به امروز دیده می شود. تکرار صامت ها و مصوّت ها ـ به شرط بدیع بودن و تازگی داشتن ـ شعر را دل نشین تر و رابطه ی خواننده و شنونده را با شعر عمیق تر می کنند.

وقتی حافظ می گوید:

چشمم از آینه داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه ربایان برو دوشش باد[۱۰]

تکرار «ب» و همراهی آن با «م» در لبم، بسیار رندانه و زیرکانه است و پیوند لب ها را که تداعی «بوسه» است به یاد می آورند. کاربرد مصوّت «آ» در مطلع غزل مشهور سعدی نیز گریه را کاملاً تداعی می کند.

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران[۱۱]

۲ـ شباهت شنیداری حروف

جز برخی حروف مانند(ذ ـ ض ـ ظ ـ ز) و (ط ـ ت) و (س ـ ص ـ ث) که در فارسی شباهت آوایی دارند، بعضی از حروف مانند هـ و ـ ح نیز در فارسی تقریباً یا کاملاً شبیه

هم تلفظ می شوند. همین ویژگی باعث بهره گیری های فراوان در شعر و نثر می شود.

همسایه، چشم بد نرسد صاحب زراست
چون صاحب زراست یقیناً ابوذر است[11]

طنزپرداز معاصر ـ سیدابراهیم نبوی ـ عنوان یکی از طنزهای سیاسی خود را در مورد عامل قتل های زنجیره ای ـ سعید امامی ـ چنین انتخاب کرده بود: حاج سعید «راحت» ادامه دارد. که راحت در فارسی «راهت» خوانده می شود و با عبارت آشنای «راهت ادامه دارد.» طنزی بدیع می سازد و ایهام تبادری زیبا.

پ: شکل دیداری و شباهت شنیداری کلمات

واژه ها چه از نظرگاه دیداری و چه شنیداری فرصت هایی را برای بهره گیری های شاعرانه فراهم می کنند. مثلاً ترکیب حرف «ل» با «ا» و به ویژه شکل نوشتاری این ترکیب در گذشته (لا) در ادبیّات گذشته و امروز، دست مایه بهره گیری های ذوقی و تصویری شده است. سنایی می گوید:

شهادت گوی آن باشد که هم ز اوّل در آشامد
همه دریای هستی را بدان حرف نهنگ آسا
نیابی خار و خاشاکی در این ره چون به فرّاشی
کمر بست و به فرق استاد در حرف شهادت «لا»[12]

و قیصر امین پور ـ شاعر معاصر ـ گوید:

«لا» بود که کشته ی ولا بود شهید
«لا» بود والست را بلی بود شهید
با قامت واژگونه در خونش نیز
تصویر و تجسّمی ز «لا» بود شهید[13]

شاعر لحظه ی افتادن و فرا رفتن پاهای شهید را به «لا» تشبیه کرده است.

بهره گیری از شباهت شنیداری (در عین تفاوت نوشتاری) میان کلماتی چون خار و خوار و خوار در معنی خوردن و خوار در معنی حقیر و پست نیز می تواند به این حوزه بازگردد.

هر که بسیار خوار باشد او
دان که بسیار، خوار باشد او
باز هر ناطقی که کم خوار است
به حقیقت بدان که کم، خوار است
سنایی

شباهت نوشتاری حروف

برخی از حروف مانند ک گ، ب پ ت ث، ج چ ح خ، د ذ از نظرگاه نوشتاری بسیار به هم شبیه هستند و تنها در نقطه یا سرکج تفاوت می یابند؛ از همین ویژگی برای طنزپردازی استفاده شده است.

نوشته اند کسی به این جمله رسید که «سکّان ملاّ اعلی به گریه درافتادند» و چون معنی سُکّان (ساکنان) را نمی دانست تصوّر کرد تصحیفی روی داده است و این گونه خواند که: سگان ملّاعلی به گریه درافتادند!

دانش آموزان و طنّازی کلمات

ذوق و قریحه ی پنهان در وجود مردم این سرزمین را از ظریفه گویی، طنزپردازی و پرداخت های آشنازدایانه، می توان دریافت. این ویژگی در میان کودکان و نوجوانان بسیار شایع و رایج است. تغییر آهنگ کلمات، ساخت و شکل آن ها، در آمیختن آن ها با دیگر کلمات و از همه ی این مینیاتورکاری های ذوقی و ذهنی، بهانه ای برای تفنّن و تفریح و مزاح آفریدن، گواه استعداد شاعرانه و ذوق سرشاری است که در ایرانی تموّج دارد. اگر پژوهشی درخور و بایسته در این زمینه صورت پذیرد، چند و چون این ویژگی بیشتر مشهود خواهد شد. طرح نمونه هایی از این توانمندی، شنیدنی و شیرین است.

□ فشرده کردن و درهم کوفتن کلمات:

معلّم به دانش آموز گفت با چیپس جمله بساز. گفت: چه پسر خوبی (چیپسّر خوبی!)

ـ پیوند دو واژه

ـ با ویه را (مربّی برزیلی تیم ملّی فوتبال ایران) جمله بساز.

ـ خدا لعنت کند معاویه را؟!

ـ تغییر شکل کلمه (شباهت واج ها)

ـ با محمّد دعایه (دروازه بان تیم فوتبال عربستان) جمله بساز.

ـ من یک آیه خواندم محمّد دو آیه!

ـ یا با «وطن» جمله بساز

ـ من به حمّام رفتم «وتنم» را شستم.

□ استفاده از گویش ها:

به آبادانی گفتند با مُخابرات جمله بساز گفت: مُخابَرات بِخُونم!

□ تجزیه ی کلمات:

ـ با «کشور» جمله بساز.

ـ با کِش ور رفتم، خورد به صورتم!

ـ با «اداره» جمله بساز.

ـ اِداره بارون میاد!

ـ با اختاپوس جمله بساز.

ـ اُخ، تاپوستم نسوخته برم تو سایه!

با مردان آنجلس (نام فیلم تلویزیونی درباره ی اصحاب کهف) جمله بساز.

ـ دست شویی مردان آن جلوس!

ـ با ماشین جمله بساز.

همسایه ی ماشین!

شاید این سروده ی شیخ الرّئیس قاجار استفاده از یک واژه با همین شیوه باشد.

دوشینه به رهگذار دیدم
زیبا زنکی سفید اندام
او سرو صفت همی خرامید
شویش به عقب دوان چو خدّام
گفتم به فرانسوی: «چه گویی
با خانم خویش؟» گفت: «مادام»
گفتم: «ز خدا بترس ترسا
و اندر ره زاهدان منه دام
مادام تو گشت بهر ما دام
دل در پی دام توست مادام»

و این بیت که

ای صبا گر بگذری در قریه ی مازندران
کن کرم در حقّ ما و خیمه ی ما زن در آن

و با اندکی تغییر در کلمه ی رمضان و گفتن ماه رمضان است که «ما را رم از آن» است!

بر اساس همین ویژگی می توان گفت که استعداد خارق العاده ی شاعری مردم ایران را از طنزپردازی، لطیفه گویی و بازی با واژگان می توان دریافت. اگر روزی طنزهای مدرسه ای جمع شود و نکته ها و بازی های شگفت و غریب دانش آموزان با واژگان جمع آوری شود تصویری روشن تر از این

«استعداد شگرف» به دست خواهد آمد. میز نوشته ها، دیوار نوشته های کلاس و مدرسه، جلوه ای از این توانمندی است. اگر روزی همّتی بلند به این مهم بپردازد، این اتّهام که دانش آموزان انشا و نوشتن نمی دانند یا ذوق نوشتن ندارند در صریح ترین و مستندترین دادگاه محاکمه خواهد شد!

همین جا سپاسگزار خواهم بود از همکارانی که در دست یابی به مصالح و مقدّمات این کار یاری و همراهی کنند. برای نمونه در یکی از مدارس دخترانه، دبیر ادبیّات از دانش آموزان خواسته بود که مسائل و موضوعات مدرسه را با عنوان فیلم های سینمایی هماهنگ و منطبق سازند. برخی از تطبیق های هنرمندانه و رندانه ی دانش آموزان خواندنی است. آیا این خود نوعی انشا و شیوه ای مبتکرانه در آفرینش ادبی و پرورش ذوق نیست؟

مدرسه: زندان آلکاتراز
زنگ تفریح: آژانس دوستی
زنگ ریاضی: بازی با مرگ
زنگ انشا: قصّه های مجید
زنگ زیست: راز بقا
زنگ آخر: فرار به سوی پیروزی
معلّم ورزش: دختری با کفش های کتانی
معلّم بهداشت: خاله سارا
معلّم تاریخ: مدرّس
معلّم دینی: تنهاترین سردار
معلّم زبان: روح
معلّم هندسه: روح
مدیر مدرسه: پدر سالار
سر امتحان: هی جو، بی خیال شو!
خواب آلود کلاس: مردان آنجلس
کسی که از او درس می پرسند: قربانی
کسی که از او درس نمی پرسند: لوک خوش‌شانس
اعتراض به نمره: فریاد زیر آب
دیپلم: در پناه تو
کیف: محموله
شاگرد نمونه: پسر شجاع
نمره ی انضباط: بر باد رفته
شورای دبیران: باشگاه سرّی
دانش آموزان: تبعیدی ها
جلسه ی دبیران: توطئه ای دیگر
دفتر مدرسه: جزیره ی اسرارآمیز
انجمن مدرسه: ارتش سرّی
اخراج از کلاس: بازی با مرگ
نمره ی ده: می خواهم زنده بمانم
نمره ی صفر: دایره ی سرخ
نمره ی قبولی: رؤیای شیرین
تقلّب: چشم هایم برای تو
تجدیدی ها: سر به داران
تقلّب: گروه امداد
نمره ۹/۷۵: کمکم کن
جاسوس کلاس: جیب برها به بهشت نمی روند.
دو ساله ها: اجاره نشین ها
هدیه ی روز معلّم: تابلویی برای عشق
سایه ی معلّم: شبحی در تاریکی
ژیان معلّم ورزش: زرد قناری
اردوی دسته جمعی: سفر به چزّابه

تأمّل و درنگ در برخی از این نمونه ها، حتّی در خلاقیّت ذوقی دانش آموزان این نکته ی مهم را روشن می سازد که زیباشناسی سنّتی یا صناعات ادبی گذشته قادر به تبیین و تحلیل همه ی ابعاد و زوایای زیباشناسی ادبی نیستند و چه بسیار ساحت ها که مغفول مانده و از نگاه تیزبین گذشتگان دور مانده است. همین نقص و کاستی ایجاب می کند که به بازنگری در زیباشناسی و آرایه های گذشته بپردازیم. نویسنده ی موسیقی شعر پس از بیان مصراع «اگرت سلطنت فقر بخشند ای دل» از حافظ می نویسد: «سلطنت فقر یک بیان پارادوکسی است و این یکی از شیوه های عظیم در بلاغت سنّتی ماست که مثل بسیاری از موارد دیگر، کتاب های قدیم از تبیین آن و نشان دادن مبانی عظیم جمال شناسی آن عاجزند.»

هرچند کوشش های ارزنده ای در این زمینه، در روزگار ما شده است،[16] امّا امید است همّت های بلند محقّق و پژوهشگر به بازنگری، بازیابی و حتّی بازنویسی نقّادانه ی متون بلاغی و کُتُب آرایه ای گذشته و حال بپردازند و با کشف چشم اندازهای تازه و تبیین زیباشناسانه و روان شناسانه ی آرایه ها، کاستی های کنونی را جبران و مرتفع سازند.

پی نوشت ها

۱ـ برای بررسی و شناخت بیشتر موضوع مزاح در روایات ر. ک (میزان الحکمه: محمّد محمّدی ری شهری، چاپ دارالحدیث، چاپ اوّل، جلد چهارم، باب ۴۸۹)

۲ـ حاضرجوابی ها، سیّد اصغر میرخدیوی، بی نا، بی تا، ص ۴۵

۳ـ کلیّات سعدی، محمّدعلی فروغی، چاپ ششم، انتشارات ققنوس، ۱۳۷۶، ص ۴۶

۴ـ بازار دانش، سیّد محمّدمهدی مرتضوی لنگرودی (عبدالصّاحب)، انتشارات علامه، قم، چاپ اوّل، بی نا، ص ۱۳۱

۵ـ همان کتاب، ص ۳۸

۶ـ دیوان هنری آصف، محمدبن ابی القاسم الجیلانی (واصف)، قم، دارالنّشر اسلام، چاپ اوّل، ۱۳۷۲

۷ـ الرّسالة العلیّه، کمال الدّین حسین کاشفی بیهقی سبزواری، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۱، ص ۱۶۹

۸ـ حافظ به سعی سایه، نشر کارنامه، تهران، چاپ دوّم، ۱۳۷۳، ص ۳۰۸

۹ـ دیوان شیخ کمال خجندی، به اهتمام ایرج گل سُرخی، جلد اوّل، سروش، تهران ۱۳۷۴، ص ۱۶۵

۱۰ـ حافظ به سعی سایه، ص ۱۰۰

۱۱ـ غزل های سعدی، میرجلال الدّین کزّازی، نشر مرکز، چاپ دوّم، ۱۳۷۶، ص ۲۳۱

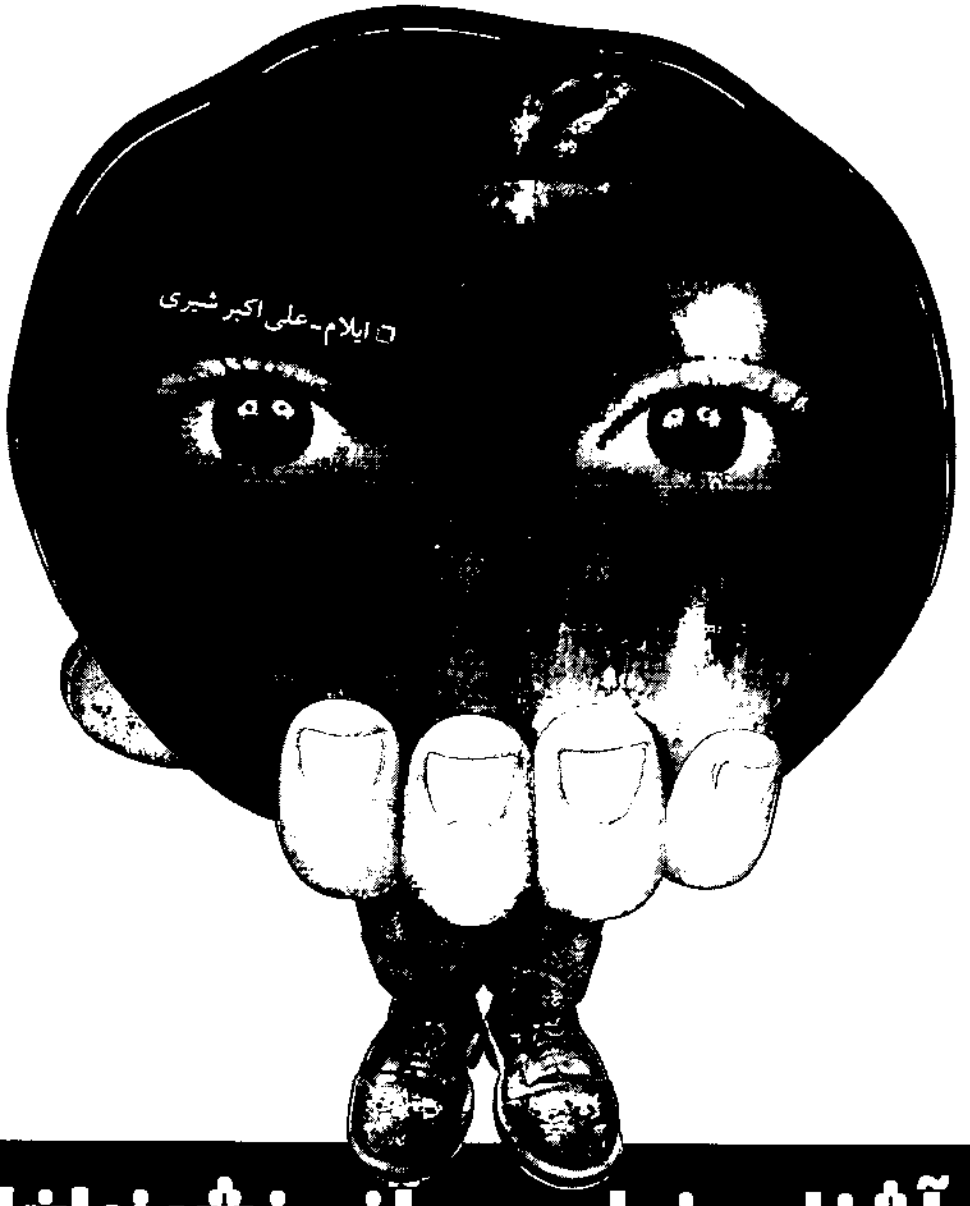
۱۲ـ پیاده آمده بودم، محمّدکاظم کاظمی، انتشارات حوزه ی هنری، چاپ اوّل، ۱۳۷۰، ص ۹۹

۱۳ـ تازیانه های سلوک، دکتر شفیعی کدکنی، نشر آگاه، ۱۳۷۲، ص ۷۳

۱۴ـ در کوچه ی آفتاب، قیصر امین پور، حوزه ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ اوّل، ۱۳۶۲، ص ۴۹

۱۵ـ موسیقی شعر، دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، نشر آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۳، ص ۳۷۰

۱۶ـ کارهای ارزنده ی موسیقی شعر، دکتر شفیعی، بیان و بدیع، دکتر سیروس شمیسا و بدیع از دیدگاه زیباشناسی، دکتر وحیدیان کامیار از این نمونه اند.



نقش آشنایی زدایی در آفرینش زبان ادبی

کلید واژه ها:

زبان، ادبیّات، آشنایی زدایی، زبان ادبی، زبان عادی، فرمالیست، صورت گرا، فرمالیسم، ویکتور شکلووسکی، جمال شناسیک، رومن یاکوبسون، میخائیل باختین، سمبولیسم، صورخیال، مایاکوفسکی، استعاره، باستان گرایی، شلی، برجسته سازی، خودکارشدگی،

اشاره:

این نوشته حاصل جست و جویی است برای یافتن ارتباط میان زبان و ادبیّات و شناسایی حادثه یا حوادثی که در زبان رخ می دهد و موجب می شود که زبان روزمرّه و عادی به قلّه ی ادبیّات صعود کند.

شاعر و نویسنده ی هنرمند واژه های معمول زبان را چنان هنرمندانه کنار هم می چیند که هرکدام رنگ و درخششی غیرعادی می یابند و گاهی هم هر واژه چون منشوری می گردد که رنگ و طیف های گوناگونی از آن متلألؤ می گردد و واژه ها همانند نت های موسیقی به نشانه هایی بدل می شوند که دیگر در قالب مصداق های قراردادی جای نمی گیرند و به جای معنایی ثابت و واحد، در آیینه ی ذهن هر خواننده جلوه و رنگ و بویی متفاوت از خود نشان می دهند.

شناختن اکسیری که زبان عادی را به زبان ادبی تبدیل می کند، از وظایف عمده ی زبان شناسی کاربردی است. در راه شناخت این اکسیر به فرایند «آشنایی زدایی» (defamiliarization) می رسیم که هرچند یگانه عنصر این تحوّل نمی باشد، عامل مهم و اساسی در پرواز زبان محسوب می شود.

در نگاهی گذرا به هنر و ادبیّات ردّپای این بت عیّار را در هر جا به وضوح مشاهده می کنیم که در هر مرحله که جلوه گر می شود، زبان عادی و عاقل را مجنون وار به رقص در می آورد و می بینیم که «آشنایی زدایی» ریشه و ساقه ای نیرومند است که بسیاری از آرایه های ادبی از آن تغذیه می کنند.

۱ـ دیرینه‌ی پیدایش اصطلاح «آشنایی زدایی»

در سال ۱۹۱۵ (م) در روسیه گروهی به وجود آمدند که نظریه های مهمی در مورد ادبیات و ویژگی های زبانی آن مطرح کردند که اعضای آن به نام "formalists" (فرمالیست ها/صورت گرایان) روسی معروف شدند ـ که البته بعدها در مکاتب "structuralism" و "New criticism" و "Neo-formalism" تجلی و تکامل پیدا کرد، تا پیش از آن ـ در طول قرن نوزدهم ـ تاریخ ادبی توجّه خود را بر محتوا و موضوع (subject matter) متمرکز ساخته بود و به طور کلّی توجّه به "form" (فرم/صورت/ریخت) را به فراموشی سپرده بود؛ به همین خاطر در دو دهه از قرن حاضر (قرن بیستم) نقد ادبی به کمک زبان شناسی از روش منطقی "methodological" استفاده کرد که در بر گیرنده‌ی دو روی کرد اساسی بود:

الف) فرمالیسم: روشی که به ادبیّات به عنوان جزئی از رمز زبانی (linguistic code) توجّه می کرد و به ادبیّات به عنوان «صورت محض» (pure form) نگاه می کرد و به ساخت واژه های آن بیشتر توجّه داشت و معتقد بودند که تحلیل واقعی باید صورت را از محتوا جدا نگاه دارد.

ب) dialectical materialism (ک ۱۷، ۱۹ـ۲۰)

یکی از اعضای اصلی این مکتب زبانشناسی مسکو ویکتور شکلووسکی (V.shklovsky) بود که در سال ۱۹۱۷ مقاله ای تحت عنوان "Art as technique" (هنر به منزله ی شگرد) منتشر کرد که در این مقاله مفهومی را بیان کرد که به «آشنایی زدایی» (defamiliarization) معروف شد.

او بیان کرد که در درک فعّال انسان فرایند عادت جریان دارد و ما جهان پیرامون را به طور ناآگاهانه و اتوماتیک وار (خودکار) درک می کنیم بدون این که به درک صحیح اشیا و روابط میان آن ها بیندیشیم. (ک ۲۰، ۳۶ـ۳۷) به نظر او بخش عظیمی از زندگی ما بر پایه ی عادت است؛ یعنی عادت به موجودات، اشیا و محیط اطرافمان ما را وادار می کند که آن ها را نبینیم، چون به آن ها خو گرفته ایم و این باعث مختل شدن درک حسّی ما از زندگی می شود.

در حقیقت چنان به محیط اطراف خود عادت می کنیم که بارها و بارها از مسیری عبور می کنیم، موجودات و اشیا پیرامون را می بینیم بدون آن که به آن ها دقیق نگاه کنیم. صداهای زیادی را می شنویم بدون آن که به آن ها گوش کنیم. عادت باعث می شود که حقیقت اجسام را نبینیم.

زبان شعر و ادبیّات باید در راه این عادت مزاحمت و مانع فراهم کند تا نگاه متفاوت و دوباره را در انسان ایجاد نماید:

«غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست.»

(سهراب سپهری، مسافر)

زبان ادبی باید «خالق شگفتی» (make strange) «آشنازدای جهان آشنا» باشد. البتّه آن چه که تغییر می کند در حقیقت جهان و اشیا نیست، بلکه شیوه ی نگاه و درک و فهم است (ک ۲۰، ۳۷)

«چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید.»

او عقیده دارد که کارکرد اصلی هنر و ادبیّات همان آشنایی زدایی است و در مقاله ی خود "Art as technique" چنین می گوید: «هنر ایجاد می شود آن گاه که کسی بتواند احساس زندگی را کشف کند؛ به وجود می آید وقتی که کسی اشیا را حس کند، سنگ کردن سنگ را؛ هدف هنر انتقال احساس اشیا است همان طوری که حس می شوند و نه آن طور که شناخته شده اند و معروفند. شگرد هنر ناآشنا کردن موضوعات است و مشکل کردن صورت ها، مشکل تولید می کند تا احساس را طولانی کند؛ زیرا فرایند درک حسّی یک پایان جمال شناسیک، هنری و لذت بخش دارد و هر چه طولانی تر باشد، زیباتر است. هنر شیوه ی تجربه ی هنرمندانه ی یک شیء است، خود شیء مهم نیست.»[۱]

کسی نیست:
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم.
«بیا با هم از حالت سنگ چیزی بفهمیم»
بیا زودتر چیزها را ببینیم ...

(سهراب سپهری، حجم سبز)

که مفهوم عبارت شکلووسکی "to make the stone stony" در آن نهفته است.

یا

... بعد وقتی که بالای سنگی نشستم.
هجرت سنگ را از جوار کف پای خود می شنیدم ...

(سهراب سپهری، ماهیچ، ماتگاه)

اعضای دیگر مکتب فرمالیسم مانند "Roman Jakobson" (رومن یا کوبسون) و "Mikhail Bakhtin" (میخائیل باختین) نیز به نوعی دیگر و با اصطلاحاتی دیگر به تأیید این نظریّه پرداختند و ویژگی هایی را برای زبان ادبی مطرح کردند که در جای خود به آن ها پرداخته خواهد شد.

البته بعدها افراط در نظریه ی آشنایی زدایی مورد انتقاد قرار گرفت و منتقدان عنوان کردند که: آشنایی زدایی بیشتر در مورد آثار ابتکاری و بدیع صدق می کند و در بسیاری از رمان های رئالیسم قرن های ۱۹ و ۲۰ نه تنها دنیای شگفت و غیرعادی دیده نمی شود، بلکه منعکس کننده ی جهان واقعی نیز هستند، که در پاسخ باید گفت وقایع روزمره و عادی در آثار ادبی اغلب معانی غیرظاهر و سمبلیک دارند و هر چند که در رمان های رئالیستی از زبان عادی و نرمال استفاده می شود اما ویژگی هایی همانند به هم ریختن تسلسل زمانی حوادث باعث بروز «آشنایی زدایی» در آن می شود و آن را از نثر علمی

شکستن عادت ها در زبان موجب بدیع و نوشدن آن می شود و زبان بدیع چون در خشش فوق العاده و غیرعادی یافت، نگاه ها و فکرها را به خود جلب می کند و مایه ی اعجاب و تحسین بینندگان می گردد و هر گوینده‌ای که در این آفرینش ماهرتر باشد، شاعرتر است.

«آشنایی زدایی» چنان قدرت و توسّعی به زبان می بخشد که می تواند با هم نشینی غیرعادی واژه های عادی و یا انحراف از عادات و شیوه های معمول تفکّر و اندیشه، اثری را بیافریند که احساسات و عواطف خواننده و شنونده را تسخیر کند.

من نمی دانم
که چرا می گویند: اسب حیوان نجیبی است،
کبوتر زیباست.
و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست
گل شبدر چه کم از لاله ی قرمز دارد
چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید
واژه را باید شست.
واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد ...

(سهراب سپهری، صدای پای آب)

و این اعتراضی است به بینش مبتنی بر عادات و دعوت به نگاهی دوباره.

از آقای شیری قبلاً مقالاتی در مجله درج گردیده است.

متمایز می کند.
برتولت برشت این نظریه را در ساختار نمایش تقویت کرد که در نمایش رئالیستی با وارد کردن حوادث و اعمالی روساخت معمول وهموار نمایش را مختل می کند که برشت آن "alienation effect" (تأثیر بیگانگی) می نامد که معادل است با اصطلاح "defamiliarization" شکلوسکی، که در این نمایش ها، بینندگان عمل را از زاویه و منظری متفاوت می بینند که موقعیت آن در ارتباط با متن کمتر روشن و طبیعی است. (ک ۲۰، ۳۷_۳۸)

۲ـ آشنایی زدایی در مقابل سمبولیسم

هدف از نوشتن مقاله ی "Art as technique" (هنر به منزله ی شگرد) شکلوسکی بیشتر در رد نظریّات سمبولیست های روس بوده است و شاید به همین دلیل تا حدودی از حد اعتدال فراتر رفته است.

بحث او با سمبولیست ها بر محور نقش ایماژ (Image) در شعر است؛ بنابر اعتقاد سمبولیست ها شعر و تصاویر شعری در خدمت بیان ایده ی متعالی می باشد و صور خیال (Image) را مهم ترین عنصر شعری می دانستند که مفاهیم آشنا و غیرقابل دسترس را آشنا می سازد؛ حال آن که شکلوسکی اهمیّت صور خیال را در خود ساختار شعر می دانست، نه در مفهوم و ایده ای که بیان می کند و دیگر آن که صور خیال عنصر اساسی شعر نیست. بسیاری از شعرها یا نمونه های ادبی را می توان مثال آورد که بدون صور خیال نیز شاعرانه هستند (ک ۱۵) که نمونه های فراوانی را می توان از شعر فارسی مثال آورد:

بشارت بر به کوی می فروشان
که حافظ توبه از زهدِ ریا کرد
(حافظ)

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما
چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما
(حافظ)

شوق است درجدایی وجور است درنظر
هم جور به که طاقت شوقت نیاوریم
(سعدی)

زهد من با تو چه سنجد که به یغمای دلم
مست و آشفته به خلوتگه راز آمده ای
(حافظ)

دکتر شفیعی در مورد بیت اخیر می نویسند: «نمی توانید بگویید تمایز این زبان با زبان مبتذل روزمرّه در توازن دو مصراع یا در قافیه است ... و می بینید که هیچ استعاره، مجاز و کنایه و تشبیهی هم در آن نیست، هرچه هست در نفس کاربرد زبان است. ایماژ در این بیت نقشی ندارد چون هیچ تشبیه یا مجاز تازه ای هم در آن به چشم نمی خورد. هیچ نکته ی عرفانی یا فلسفی یا اجتماعی هم در آن نیست.» (ک ۱۰، ۳ و ۴)

نکته ی دیگر این است که شکلوسکی معتقد است که وظیفه ی صور خیال نه تنها آشنا کردن مفاهیم نیست، بلکه در بسیاری از اوقات این کار برعکس انجام می گیرد؛ یعنی هنرمند با آوردن استعاره، ایهام، کنایه و صور خیال دیگر مفهومی آشنا را در قالب و صورتی ناآشنا بیان می کند (ک ۱۵)؛ مثلاً: فروغ فرخزاد مفهوم: «چلچراغ ها را خاموش می کردی» با کمک صور خیال این گونه بیان کرده است:

«و چلچراغ ها را
از ساقه های سیمی می چیدی.»
(فروغ فرخزاد، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

این تصویر به مراتب ناآشناتر از مفهوم ساده و معمول آن است.

شناسایی ارتباط میان زبان و ادبیات و تشخیص مشترکات و مفترقات میان آن دو و همچنین ویژگی های زبان ادبی مسئله ای است که نیازمند توجه و بررسی است تا نقش فرایند «آشنایی زدایی» در آفرینش این نوع زبان آشکار گردد و یکی را مربوط به حوزه ی زبان ادبی و دیگری را مربوط به حوزه ی زبان عادی بدانیم:

الف) آیا دوباره لیوان ها را خواهم شست؟

ب) آیا دوباره روی لیوان ها خواهم رقصید؟

(فروغ، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

در پاسخ به این پرسش ها، به طرح نظریات فرمالیست ها می پردازیم، که به گفته ی دکتر شفیعی (ک ۱۰، ۱۹) «امروز بخش عظیمی از مطالعات در باب آثار ادبی به ویژه شعر را، در سراسر جهان، از پاریس تا پراگ و از لنینگراد تا هاروارد، جست وجوهای صورت گرایانه (formalist) تشکیل می دهد.»

به نظر فرمالیست ها نکته ی اساسی در تحلیل ادبی «ادبیّت ادبیّات» (literariness of literature) است. (ک ۱۵) این نیز تئوری شکلوسکی است که اصطلاح "literature" را به عنوان منبع و گنجینه ای از ادبیات به کار می برد که در همه ی زمان ها و مکان ها دارای ارزش های جهانی و حقایق مسلم واحدی است و اصطلاح "literariness" را برای جلوه ای به کار می برد که در نتیجه ی تأثیر زبان و در بافت بخصوصی در ارتباط با انواع دیگر دانش و گفتار تولید می گردد. (ک ۲۰، ۳۸)

آن چه مسلّم است این است که: «زبان مادّه ی اصلی و اساسی ادبیّات در گسترده ترین و اختصاصی ترین مفهوم آن است.» (ک ۱، ۳۰) به نظر کولریج (ک ۳، ۱) شعر با نثر از نظر عناصر زبانی که به کار می برند تفاوتی ندارند، تفاوت در شیوه ی ترکیب این عناصر است.[۲]

دکتر شفیعی (ک ۱۰، ۲۴۱) شعر را شکستن نرم زبان عادی و منطقی می داند و شعر را حادثه ای می داند که در زبان روی می دهد. یکی از فرمالیست های روسی (ک ۱۰، ۳) شعر را «رستاخیز کلمه ها» خوانده است. پل والری[۳] (ک ۳، ۶) شعر را به رقص و نثر را به راه رفتن تشبیه کرده است. یاکوبسون (ک ۳، ۶) شعر را هجومی سازمان یافته بر سخن عادی تعریف می کرد. امبراتواکو (ک ۳، ۶) درباره ی این که ابهام ذاتی شعر است می گوید: همه دلالت دارد

براین که زبان شعر دیگر زبان علم و زبان عادی و روزمرّه و خلاصه زبان وسیله ی انتقال معنی نیست. سارتر (ک ۳ ، ۶) نیز می گوید: شعر برخلاف نثر متوجه غایتی بیرون از خویش نیست، غایت شعر حرکت است؛ نه نیل به مقصد؛ و زبان برای آن هدف است نه وسیله.

۳ـ زبان ادبی

«ابزار ادبیّات زبان است از این رو بحث درباره ی ادبیّات مربوط است به بحث درباره ی زبان ادبی.» (ک ۱۵) منصور اختیار (ک ۱۷ ، ۱۵) می نویسد: برخی نقّادان ادبی استدلال می کنند: زبان مادّه ی اصلی ادبیّات است همان طوری که سنگ یا مفرغ در مجسّمه سازی، رنگ در نقاشی، آوا در موزیک و حرکت در رقص به کار می رود. charles.f.Hockett (ک ۱۹ ، ۵۵۳) می نویسد ادبیّات یک صورت از هنر است مانند نقاشی، مجسمه سازی، موسیقی، نمایش و رقص، ادبیّات با وسیله ی کارش (زبان) با هنرهای دیگر متفاوت است. ـ هر چند سخن در نمایش و آواز نیز نمود دارد ـ. پرسشی که وجود دارد این است که چه تفاوت هایی میان زبان و ادبیّات وجود دارد و چه ویژگی ها و مختصاتی در زبان ایجاد می شود که زبان روزمرّه و عادی را به زبان ادبی (ادبیات) تبدیل می کند؟

فردیناند دوسوسور (۱۹۱۳ـ۱۸۵۷) مفهوم زبان را به دو حوزه تقسیم کرد: الف) Parol ب) Langue منظور از "Langue" کلیت زبان، واژگان و دستور آن است ـ که بعدها چامسکی از اصطلاح توانش زبانی (competence) برای این مفهوم استفاده کرد. ـ و منظور از "Parol" کاربرد مخصوص و یک نوع کنش و کاربرد ویژه ای از "Langue" است. ـ معادل اصطلاح "Performance" در آثار چامسکی ـ.

به عنوان مثال یک غزل یا لطیفه نمونه هایی از کنش های متفاوت زبان هستند و به این اعتبار می توان گفت که ادبیّات کنش خاصی از زبان است. (ک ۲۰ ، ۳۲) مثلاً جمله ی «سکوت بند گسسته است.» (سپهری، مرگ رنگ) جلوه ی دیگری است از جمله ی «همه جا ساکت است.»

باید دید که چه فعل و انفعالاتی در جمله ی عادی «همه جا ساکت است.» رخ داده است که همین مفهوم را سهراب در قالب زبان ادبی و شاعرانه این گونه بیان کرده است:

«سکوت، بند گسسته است.» یا چه ویژگی ها و مختصاتی باعث می شود که دو عبارت با مفهوم واحد، ساختاری متفاوت داشته باشند؛ یعنی این که ویژگی زبان عادی این است که به خودش دقت و توجه ندارد، بلکه نشانه ای (sign) است از مصداقی (referent) چون هدف بیان مقصود و دادن اطلاعات است اما در زبان ادبی یا زبان شعر، زبان نسبت به خود از دقت و خودآگاهی برخوردار است و در آن ویژگی «برجسته سازی» (foregrounding) دیده می شود. شکلووسکی هم صدا با مایاکوفسکی از شعرای "futurist" (فیوچریست/ فوتوریست) (فوق مدرن) در مخالفت با سمبولیست ها ـ که معتقد بودند اهمیت کلمه در معنای آن است. ـ می گوید: کلمه اهمیتش تنها در صدا است. مایاکوفسکی معتقد است که کلمه را در شعر تنها به خاطر صدای آن به کار می برد و بس. البته بعدها نظر فرمالیست ها تعدیل یافت و شخصی چون رولان بارث از ساخت گرایان، نوع ادبی رئالیسم را فریبنده می داند، چرا که به ما می گوید هر کلمه یک معنی واحد دارد؛ به این معنی که یک واقعیّت مطلق وجود دارد و این واقعیّت همان است که از دید هنرمند خاصی ارائه شده است؛ حال آن که به نظر بارث کلمه دارای نشانه ی مضاعف (double sign) است؛ یعنی کلمه مطلق و یک جانبه است و نه مصداق آن. (ک ۱۵) و لابد به همین دلیل است که در اغلب آثار ادبی جدید، در بسیاری از موارد حتی خود شاعر هم از توضیح و تفسیر قطعی درباره ی معنی اصلی و واحد اثر خودداری می کند، چون «کلمات در زبان ادبی به مدلول قراردادی و متعارف خود دلالتی ندارند و معانی متعدد ثانوی آن ها برحسب ذهنیت خواننده شکفته می شود.» (ک ۳ ، ۱۷) مثلاً در عبارت: «شب سرودش را خواند/ نوبت پنجره هاست.» معلوم است که نشانه های «شب»، «سرود»، «خواندن» و «پنجره» دیگر مصداق های قراردادی ندارند. پورنامداریان (ک ۳ ، ۲) یادآور می شود: «در مکتب سو رئالیست زبان وظیفه ی انتقال معنی را در شعر از دست می دهد و خود اثر اهمیّت دارد.»

میخائیل باختین (ک ۲۰ ، ۳۸ـ۴۰) زبان را یک مفهوم ثابت و واحد نمی داند، بلکه آن را همواره در حال تغییر می داند. همچنین معنی نیز به نظر او موضوعی واحد و غیرقابل بحث نیست، بلکه قابل اختلاف و مجادله است. او می گوید: هر ارتباطی حدّاقل دو قطب دارد: ۱ـ گوینده/ نویسنده ۲ـ شنونده/ خواننده؛ پس اگر بگوییم: «من به آزادی شخصی معتقدم.» ممکن است، یک معنی برای من داشته باشد و بیش از یک معنی برای مخاطب و کلمه ی آزادی در شرایط متفاوت دارای معانی متضاد و متناقض باشد. این حق انتخاب در زبان و داشتن معانی متفاوت را باختین "dialogic" می نامد. هرچند همه ی زبان ها ذاتاً "dialogic" هستند، باختین استدلال می کند، دربعضی نوشته ها این ویژگی آشکارتر است و در مواردی زبان ادبی نمای عالی تری از این ویژگی را نشان می دهد.

البته این مفهوم یادآور سخن عین القضات است که می گوید: «شعر آیینه ای است که هر کسی نقد حال خویش را در آن می بیند.»[۴]

حسام الدین چلپی نیز می گوید: «کلام خداوندگار ما به مثابت آیینه است، چه هر که معنیی می گوید و صورتی می بندد، صورتِ معنیِ خود را می گوید، آنْ معنیِ کلام مولانا نیست و باز فرمود که دریا هزار جو شود، اما هزاران جو دریا نشود.»[۵]

رومن یاکوبسون (R.Jakobson) چهره ی معروف زبان شناسی مسکو که بعدها به مکتب زبان شناسی پراگ پیوست (۱۹۳۰ـ۱۹۲۰) ادبیات نوشتاری و انواع دیگر زبان را به دو قطب تقسیم می کند: ۱ـ قطب مجازی (metonymic) که مثلاً نوشته های رئالیستی یا مستند در این قطب قرار می گیرند. ۲ـ قطب استعاری (metaphoric) که مدرنیزم و داستان های ابتکاری (experimental) و شعر را که فراهنجاری یا آشنایی زدایی بیشتری دارند در این قطب قرار می دهد. البته برخی متن ها هم ممکن است آمیخته از هر دو قطب باشند.

"metaphoric" شیوه ای است با قدرت ابداع و آفرینندگی در حدّ عالی که می تواند معانی تازه ای را بیافریند، به شیوه ای که زبان "metonymic" قادر به آفرینش آن نیست. روش "metonymic" بیشتر شیوه های شناخته شده و معروف فهمیدن را تقویت می کند که همان روش عادی و معمولی انتقال معنی است و این ویژگی نه تنها در سطح معنا و مفهوم قابل مشاهده است، بلکه در سطح ساخت و نحو نیز چنین است؛ پس ساخت جمله های متعادل، معمول و عادی مربوط به روش "metonymy" است و ساخت های ناهنجارتر با "metaphor" ارتباط دارند. (ک ۲۰ ، ۴۱ـ۴۳)

البتّه باید توجه داشت که آن چه یاکوبسون «استعاره» (metaphor) و «مجاز» (metonymy) می نامد، معادل همین اصطلاحات در فنّ بدیع

فارسی نیست. آن چه در بدیع فارسی «استعاره» نامیده می شود، بنابر تعاریف موجود، گونه ای از «استعاره» در مفهومی است که یاکوبسون مورد نظر دارد و همین نکته درباره ی اصطلاح «مجاز» نیز صادق است. یاکوبسون استعاره را فرایندی می داند که صورتی را از محور جانشینی به جای صورتی دیگر می گزیند و حاصل این عمل را «انتخاب» (selection) می نامد. مجاز برعکس استعاره فرایندی است که بر روی محور هم نشینی عمل می کند و صورت های زبانی را کنار هم می نشاند که نتیجه اش «ترکیب» (combination) نامیده می شود به اعتقاد او عملکرد بر روی محور جانشینی مبتنی بر تشابه است و عملکرد بر روی محور همنشینی بر پایه ی مجاورت قرار دارد. (ک ۱۳)

یاکوبسون تئوری دیگری را در مورد زبان ادبی مورد توجّه قرار می دهد و آن مقوله ای است معروف به "poitic" (شاعرانه) که استدلال می کند "poitic" یا همان زبان ادبی از انواع و صورت های دیگر متفاوت است که زبان در آن پیچیده تر می شود و توجه را بیشتر به خود جلب می کند. او تشخیص این نوع (ژانر) را مربوط به "dominant" (وجه بارز) می داند که در یک متن وجود دارد. همچنین توجه به برجسته سازی های (foregrounds) متن می باشد که بر برخی جنبه ها و ویژگی های زبانی بیشتر تکیه و تأکید می شود؛ مثلاً در شعر برجسته سازی آوا و جنبه ی فونتیک زبان به طور کلی به شیوه ای است که با انواع دیگر زبان متفاوت است، به طوری که به وسیله ی برخی برجسته سازی های ساختاری می توان غزل را از داستان منظوم تشخیص داد. آثار رئالیستی یا مستند از زبان به صورت شفاف و صریح استفاده می کنند (ک ۲۰، ۴۳-۴۴)

البته همان طور که متفقدان یاکوبسون مطرح کرده اند، زبان ادبی و استعاره ها ثابت نیستند و به مرور زمان خود به زبان عادی تبدیل می شوند و قدرت ابداعی خود را از دست می دهند که در بخش «زندگی و مرگ استعاره ها» به آن پرداخته خواهد شد. زبان ادبی یک مقوله ی نسبی است؛ بنابراین در معرض و مستعد تغییر است و دائماً قابل تعریف و تعریف دوباره.

دکتر صفوی (ک۱۲، ۳۵-۳۶) می نویسد: مسلّم است که زبان ادبی ویژگی هایی دارد که آن را از دیگر زبان متمایز و مشخص می کند. «صورت گرایان» از دو فرایند در زبان نام می برند:

۱ـ خودکاری (automatisation)

۲ـ برجسته سازی (foregrounding)

منظور از خودکاری به کارگیری عناصر زبان است به گونه ای که به قصد بیان موضوعی به کار می رود، بدون آن که شیوه ی بیان جلب نظر کند ولی برجسته سازی به کارگیری عناصر زبان است به گونه ای که شیوه ی بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد. زبان شعر را دارای نهایت برخورداری از برجسته سازی می دانند و برجسته سازی را انحراف از مؤلّفه های هنجار زبان می دانند.

«لیچ پس از طرح فرایند برجسته سازی به دو گونه از این فرایند توجّه نشان می دهد. به اعتقادی برجسته سازی به دو شکل امکان پذیر است؛ نخست آن که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوّم آن که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته سازی از طریق دو شیوه ی هنجارگریزی و قاعده افزایی تجلّی خواهد یافت.» (ک ۱۲، ۴۲-۴۳)

دکتر شفیعی (ک ۱۰، ۱۰-۳۸) برای تمایز زبان ادبی از زبان عادی ده عامل می شمارد ـ البتّه یادآوری می کند که هزاران قانون ناشناخته در این زمینه وجود دارد که قابل تعلیل و تحلیل نیست ـ:

۱ـ استعاره و مجاز ۲ـ حسّامیزی ۳ـ کنایه ۴ـ ایجاز و حذف ۵ـ باستان گرایی ۶ـ صفت هنری ۷ـ ترکیبات زبانی ۸ـ آشنایی زدایی در حوزه ی قاموسی ۹ـ آشنایی زدایی در حوزه ی نحو زبان ۱۰ـ بیان پارادوکسی.

٤ـ آشنایی زدایی و انواع آن

عادت خود را بگردانم به وقت
این غبار از پیش بنشانم به وقت
بحر را گویم که هین پرنار شو
گویم آتش را که رو گلزار شو

(مولوی)

در مطالعه و تحلیل آثار ادبی و بررسی زبان ادبی، سایه ی پررنگ «آشنایی زدایی» به طور آشکار دیده می شود. «آشنایی زدایی» نمایش پدیده ای است برخلاف عادت، به همین خاطر توجه را جلب می کند، زیرا عاملی که نظم اعتیادی موجود را برهم زند چنان پر رنگ است که باعث نگاهی از سر دقّت و تأمل می گردد:

در خلاف آمدِ عادت بطلب کام که من
کسب جمعیّت از آن زلف پریشان کردم

(حافظ)

و باز این عنصر خلاف عادت که ترتیب و نظم عادی را مختل می کند، عمر محدودی دارد و به مرور زمان به زبان عادی بدل می گردد و رنگ درخشانش رفته رفته ضعیف می شود.

در آن چه به نام ایماژ، تصویر یا صور خیال به عنوان ویژگی اصلی شعر دانسته شده است، نیز به جرئت می توان ادّعا کرد که دست کم آرایه های معنوی بر پایه ی آشنایی زدایی استوار گشته اند.

بنفشه طرّه ی مفتول خود گره می زد
صبا حکایت زلف تو درمیان انداخت

(حافظ)

آرایه ای که در این بیت برجسته است و باعث جلوه ی شاعرانه و ایجاد زبان ادبی شده است، آرایه ی تشخیص (personification) است که شاعر «بنفشه» و «باد صبا» را همانند انسان تصور کرده است و به آن ها اعمال انسانی نسبت داده است، که این خود امری خلاف عادت است و در واقع آشنایی زدایی کرده است؛ پس می توان در ژرف ساخت آرایه هایی چون تشخیص، استعاره، تشبیه، اغراق، پارادوکس، کنایه، حسّامیزی و ... آشنایی زدایی را احساس کرد. و آن را ریشه ای دانست که آرایه های معنوی از آن سیراب می گردند، چون در همه ی این آرایه ها شاعر یا نویسنده از واقعیّت معمول آشنایی زدایی می کند و مطلب را به گونه ای عنوان می کند که به مخاطب بگوید که این آن چیزی نیست که ما فکر می کردیم؛ البته به شیوه ای هنرمندانه و ماهرانه می کوشد این امر غیرواقعی را با واقعیت مرتبط کند و هم به آن صورت واقعی ببخشد و هم از آن جدا کند «یعنی یک ارتباط دوگانه است به طرف واقعیت می رود تا از آن بیرون آید» (ک ۱۵)

«آتش را بشوئیم، نی زار همهمه را خاکستر کنیم»

(سهراب سپهری، آوار آفتاب)

تشبیه «همهمه» به «نی زار» کاملاً غیرعادی و از واقعیت به دور است مگر وقتی که شاعر سعی می کند ماهرانه با آوردن فعل «خاکستر کنیم» آن را به صورت واقعی و توجیه پذیر نزدیک کند یا شستن آتش که پارادوکس نامیده می شود کاملاً غیرعادی و غیرواقعی است. می بینیم که در پشت پرده ی هر دو آرایه وجود آشنایی زدایی به روشنی احساس می شود. یا در قطعه ی:

چیزهایی هست، لحظه هایی پراوج
(مثلاً شاعره ای را دیدم
آن چنان محو تماشای فضا بود که در

چشمانش
آسمان تخم گذاشت
و شبی از شب ها
مردی از من پرسید
تا طلوع انگور چند ساعت راه است؟)

(سهراب سپهری، حجم سبز)

این که «تخم گذاری آسمان» آن هم در چشم شاعری و همچنین «طلوع انگور» را استعاره می نامیم با این حقیقت تناقض ندارد که مایه ی اصلی این زیبایی و تصویر چیزی جز آشنایی زدایی نیست و اگر فرمالیست ها این فرایند را عنصر اصلی زبان ادبی و شعر دانسته اند، پُرگزاف نبوده است.

همین طور است کنایه های «بر پشت صبا زین بستن» و «مرکب بودن مور» در بیت زیر:

اندر آن ساعت که بر پشت صبا بندند زین
با سلیمان چون برانم من، که مورم مرکب است؟

(حافظ)

و یا اغراقی که در مصراع دوّم بیت زیر است:

گر چنین جلوه کند مغبچه ی باده فروش
خاکروب در میخانه کنم مژگان را

برای پرهیز از اطناب و زیاده گویی و سررفتن حوصله ی مقاله ناگزیرم در این زمینه به همین مثال ها بسنده کنم. دکتر شفیعی (ک ۱۰، ۱۲ـ۱۴) می نویسد: البته شاعر در قلمرو آشنایی زدایی و توسّع های زبانی به همراه تصرف خود دو کار دیگر را هم باید تعهد کند:

۱ـ اصل جمال شناسیک: که این تصرف باعث ایجاد احساس زیبایی در خواننده شود.

۲ـ اصل رسانگی (communication) که مخاطب بتواند احساس گوینده را در حدود منطق شعر دریابد.

لیچ آشنایی زدایی (هنجارگریزی) را به هشت نوع تقسیم کرده است: ۱ـ واژگانی ۲ـ نحوی ۳ـ آوایی ۴ـ نوشتاری ۵ـ معنایی ۶ـ گویشی ۷ـ سبکی ۸ـ زمانی (باستان گرایی)[۶]. که می توان آن را در دو حوزه ی کلی دسته بندی کرد: ۱ـ آشنایی زدایی معنایی ۲ـ آشنایی زدایی ساختاری

٤ـ۱ـ آشنایی زدایی معنایی

در این نوع آشنایی زدایی، شاعر یا نویسنده نظام معمول ساخت واژه یا جمله را بر هم نمی زند، بلکه با واژه های معمول و جمله های دستوری مطلبی را بیان می کند که مفهوم آن خلاف رسم عادت و معمول است:

روزی
خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد
در رگ ها، نور خواهم ریخت.
و صدا خواهم در داد: ای سبدهاتان پرخواب! سیب
آوردم، سیب سرخ خورشید
خواهم آمد، گل یاسی به گدا خواهم داد
زن زیبای جذامی را گوشواری دیگر خواهم بخشید
کور را خواهم گفت: چه تماشا دارد باغ!
...
خواهم آمد پیش اسبان، گاوان، علف سبزنوازش
خواهم ریخت
مادیان تشنه، سطل شبنم را خواهم آورد.
...
نور خواهم خورد.

(سهراب، حجم سبز)

آشنایی زدایی معنایی به دو صورت متجلّی می شود: یکی در وجود آرایه ها (بدیع معنوی)، دیگر بی پرده. دو عبارت زیر مقایسه شود:

الف) سینه ی آب در حسرت عکس باغ می سوزد

(سهراب، ما هیچ، ما نگاه)

ب) زن زیبای جذامی را گوشواری دیگر خواهم بخشید

(سهراب، حجم سبز)

در هر دو عبارت آشنایی زدایی شده است با این تفاوت که آشنایی زدایی عبارت «الف» در پوشش استعاره، تشخیص و پارادوکس بیان شده است حال آن که در عبارت «ب» آشنایی زدایی بی پرده و بدون کمک آرایه ها صورت گرفته است. گویندگان هنرمند در راه گسستن بند رسوم و عادات معمول به عادت شکنی در زمینه ی معانی مفاهیم قراردادی واژه ها و جمله ها می پردازند و گاهی هم از راه شکستن نرم و هنجار عادی هم نشینی واژه ها شگفتی می آفرینند و به این وسیله به ذهن مخاطب شبیخون می زنند و در این موارد کافی است که وجود یک نشانه (واژه) باعث گردد، که همه ی واژه های همراهش معنا و مصداق معمول و قراردادی خود را از دست بدهند؛ مثلاً:

... امروز در کمال شجاعت سپیده دم بارید ...

(رضا براهنی)

نقشی که «بارید» در این جمله بازی می کند این است که همه ی کلمات قبل از خود را به اصطلاح "displacement" (نابه جا) می کند. (ک ۹) گاهی هم به حریم واژه سازی و نحو جمله ها تجاوز می کنند و با مجوز «یجوز للشّاعر مالایجوز لغیره» واژه ها و جمله هایی می سازند برخلاف رسم معمول ساخت و نحو زبان که موضوع گفتار بعدی است.

٤ـ۲ـ آشنایی زدایی ساختاری

شکستن هنجار در ساخت واژه ها و جمله ها را تحت این عنوان مطرح کرده ام که لازم است در دو محور جداگانه مورد بررسی قرار گیرد، ۱ـ آشنایی زدایی واژگانی (صرفی) ۲ـ آشنایی زدایی نحوی

٤ـ۲ـ۱ـ آشنایی زدایی واژگانی (صرفی)

در نگاهی گذرا به آثار خیلی از شاعران به ویژه شاعران نوگرا متوجه واژه هایی می شویم که خود شاعر خالق آن بوده است و پیش از او جزو واژگان زبان نبوده است. به فعل «شیاریدم» در مصراع زیر توجه کنید

«وشیاریدم شب یکدست نیایش، افشاندم دانه ی راز.»

(سهراب، شرق اندوه)

یا در مصراع: «چون کشتی بی لنگر کژ می شد و مژ می شد.» (مولوی). «کژ و مژ» که اتباع هستند از هم تفکیک شده اند حال آن که «مژ شدن» در زبان وجود نداشته است. (ک ۱۰، ۲۹ـ۳۰)

تصرف های شاعری طرزی افشاری در ساختن مصادر جعلی ـ هرچند زیبایی ادبی زیادی در آن ها دیده نمی شود ـ باز آشنایی زدایی صرفی است:

شعبان رمضان، گرپیلاوم متعجّب
بی آش جما دیدم و بی نان رجیدم
یا
مبادا که از ما ملولیده باشی
حدیث حسودان قبولیده باشی
چو درس محبت نخواندی، چه سود، ار
فروعیده باشی، اصولیده باشی
(ک ۱۰، ۵ـ۹)

(طرزی افشاری)

۴ـ۲ـ۱ـ۱ـ آشنایی زدایی در واژه های مشتق: گاهی شاعر با مضاعف کردن «زایایی» برخی از وندها و گسترش حوزه ی کاربرد، واژه هایی را می سازد که در زبان کاربرد ندارند و این نابهنجاری و آشنایی زدایی در القای مبهوت کردن مخاطب

مؤثر واقع می شود. (ک ۱۸ ، ۴۰ـ۴۱)

در دو ردیف زیر، واژه های ردیف «الف» عادی و واژه های ردیف «ب» غیرعادی به نظر می رسند و همین باعث شاعرانه شدن این واژه ها می شود:

الف	ب	
ناراحت	ناسیراب	(شاملو، ابراهیم در آتش)
نادرست	نامنتظر	(همان »)
ناپسند	ناآشتی	(همان، آیدا در آینه)
ناتوان	ناجنس	(اخوان، زندگی می گوید: اما)
ناشایست	نادلخواه	(همان »)
	نابیننده	(همان »)
	ناباور	(همان، در حیاط کوچک پاییز در زندان)
	ناخوب	(همان »)

از آفتاب و نفس/ چنان بریده خواهم شد/ که لب از بوسه ی ناسیراب

(شاملو، ابراهیم در آتش)

در زبان فارسی واژه هایی چون «غمناک»، «وحشتناک»، «دردناک» و «شتابناک» که با پسوند «ناک» ساخته شده اند واژه هایی هستند که در حوزه ی زبان عادی جای گرفته اند، اما شاعر با توسیع و گسترش پسوند «ناک» واژه هایی می سازد که برای مخاطبان فعلاً غیرعادی به حساب می آیند و چون ذرات سفر در شعر می درخشند و همین باعث جلب توجه می گردد مثلاً واژه های «بویناک»، «دودناک»، «آتشناک»

«چراغ از نفس بویناک باد فرو مرد.»

(شاملو، باغ آینه)

یا

«نمی رقصانمت در دودناک عنبر امید.»

(شاملو، هوای تازه)

«آبیاری می کنم اندوهزار خاطر خود را؛/ زان زلال تلخ شورانگیز، / ناکزادِ پاک آتشناک.»

(اخوان، آخر شاهنامه)

همین طور پسوند «زار» در «کشتزار» را مقایسه کنید با «اندوهزار» یا «فرامشزار»

«مانده مدفون در فرامشزارِ ابری کهکشان کور»

(اخوان، در حیاط کوچک پاییز در زندان)

همچنین با پسوند «گاه» به قیاس دانشگاه، خفتنگاه (اخوان ص ۱۷۰)، گرمگاه (اخوان ۹۷) و کشتگاه (اخوان ۱۱۸)

با پسوند «ستان» به قیاس «گلستان»، «خندستان» (اخوان ۱۵۲)، «هیجستان» (اخوان ۱۱۴)

با پسوند «سار» به قیاس «کوهسار»، «خشکسار» (شاملو ۱۵۴)

با پسوند «ینه» به قیاس «سیمینه»، «پیازینه» (شاملو ۲۴۶)، «سختینه» (شاملو ۲۱۰)، «برفینه» (اخوان ۱۹۱)

با پسوند «گین» به قیاس «غمگین»، «شوخگین» (اخوان ۱۷۶)، «زخمگین» (اخوان ۲۱۷)

یا ساختن واژه هایی چون «پوستوار» (شاملو ۲۴۶)، «قناعت وار» (شاملو ۲۴۹)، «خاموش وار» (شاملو ۱۲۰) و «نجواوار» (شاملو ۲۹۲) با پسوند نسبتاً مرده ی «وار»

در شعر زیر به واژه هایی که شاعر از پسوند «گاه» ساخته است (به کار برده است) توجّه کنید:

با این همه طراوت و زیبایی
کاگاه، یا نیاگاه
بیگاه یا بگاه
هر اهتزاز و جنبش آن بی شک
رقصی ست از لطافت و رعنایی.

(اخوان، در حیاط کوچک ...)

۴ـ۲ـ۱ـ۲ـآشنایی زدایی در واژه های مرکّب: گاهی هم شاعر با ترکیب تکواژهای مستقل، واژه های نوی را می آفریند که چون پیش تر در زبان وجود نداشته انداز تازگی و طراوت برخوردارند و در متن خودنمایی می کنند؛ واژه هایی چون: «آسمانکوب» (اخوان ۱۰۶) «خوکفتار» (اخوان ۲۸۲)، «اخمناز» (اخوان ۳۱ و ۲۹۴). «کوهموج» (اخوان ۳۱۱)، «آتش زاد» (شاملو ۵۴) «باران ریز» (شاملو ۹۳) و گاهی هم جابه جایی در هم نشینی تکواژها و ساختن واژه های مرکّب از ترکیب های وصفی و اضافی است که جلب توجّه می کند؛ مانند: «آسیمه سر» (شاملو ۱۹۲)، «سمضربه» (شاملو ۲۸۹)، «مانداب» (شاملو ۱۸۳) «نبردافزار» (شاملو ۱۳۱)، «سنگین گذر» (شاملو ۱۵۰)، «تاریکژرف» (اخوان ۲۷۵)

و چندان که خش خش سپید زمستانی دیگر
از فراسوی هفته های نزدیک
به گوش آمد
و سمور و قمری
آسیمه سر
از لانه و آشیانه ی خویش
سر کشیدند
با آخرین پروانه ی باغ
از مرگ
من
سخن گفتم

(شاملو، آیدا، درخت، خنجر و خاطره)

این نوع آشنایی زدایی گاهی در ساختن واژه های طولانی و غیرمعمول تجلی می کند و چون تافته ای جدابافته خودنمایی می کنند؛ مثلاً:

و شیر آهنکوه مردی از این گونه عاشق
میدان خونین سرنوشت
به پاشنه ی آشیل
درنوشت

(شاملو، ابراهیم در آتش)

واژه ی «شیرآهنکوه مرد» که با چهار تکواژ آزاد ساخته شده است و غرابت آن نشان دهنده ی هیبت و شگفتی شخص مورد توصیف است و یا صفت «سر به گردونسای» برای میوه ها در شعر اخوان. (زمستان، باغ من)

۴ـ۲ـ۱ـ۳ـباستان گرایی (Archaism) واژگانی: یا آشنایی زدایی زمانی که گوینده از عناصر واژگانی استفاده می کند که مربوط به زبان معیار معاصر نیست و باعث توقّف و تأمّل خواننده و ایجاد لذّت در او می گردد؛ واژه های «به سان»، «بگسلد» و «بینبارد» در نمونه ی زیر از این دست هستند:

«به سان قایقی که باد ریسمانش را بگسلد.»
«درون مرا
که خراشید
تام
تام از درد بینبارد»

(شاملو)

۴ـ۲ـ۱ـ۴ـآشنایی زدایی سبکی در حوزه ی واژگان: که گوینده از محدوده ی زبان و گونه ی معیار پا را فراتر می گذارد و از واژه های عامیانه (slang) استفاده می کند: «شلنگ انداز» (شاملو)، «گندیده» (شاملو ۲۰۵ و ۲۰۷)، روسپیان (شاملو ۱۴۳) و «قحبه» (شاملو ۱۱۸)

«در فرصت میان ستاره ها
شلنگ انداز
رقصی می کنم»

(شاملو، آیدا در آینه)

۴ـ۲ـ۱ـ۵ـاستفاده ی نابه جا از نشانه های جمع: به نمونه ی صفحه بعد توجّه کنید که چگونه شاعر واژه های شگفت «مایان»، «شمایان» را به جای «ماها» و «شماها» ساخته است. همچنین واژه ی

«مردگانی ها» قابل تأمل است.

«ای شمایان دوستداران مردگانی ها
دیگر اکنون زندگی ما، زنده مایانیم.»

(اخوان، خوان هشتم و آدمک (۲))

۴-۲-۱-۶- آشنایی زدایی نوشتاری: گاهی شاعر واژه را به گونه ای می نویسد که در شکل نوشتن با شکستن هنجار مفهوم و تصویر مورد نظر شاعر را بهتر به خواننده منتقل نماید. در نمونه ی زیر شاعر با حرف به حرف نوشتن واژه ی «رود» در زیر هم به صورت مایل، تصویری از خم شدن را رسم می کند. (ک ۱۲، ۵۱)

«رفتم
در انتهای جاده نگاهی کردم
او بود
از روی نرده
خم شده
روی
ر
و
د»

(حمید مصدق)

۴-۲-۱-۷- آشنایی زدایی گویشی: که گوینده از گویشی بجز گویش معیار در سخن خود استفاده می کند.

«زیر شمالَه می گذرد ده.»

(نیما)

(چوبی برای افروختن)

۴-۲-۲- آشنایی زدایی نحوی

گاهی هم ناهنجاری ها از محدوده ی ساخت واژه فراتر می روند و ساختمان جمله را مورد هجوم قرار می دهند که تحت عنوان آشنایی زدایی نحوی به بررسی آن می پردازیم.

۴-۲-۲-۱- به هم زدن ترتیب عادی اجزای جمله: یا کوبسون مسئله ی اصلی هنر و شعر را بر هم زدن نظم می داند (disarrangement of arrangement) (ک ۱۵) گویندگان با نادیده گرفتن قید ترتیب عادی جمله تابلوهای زیبایی از هم نشینی غیرمعمول واژه ها می آفرینند. ـ هر چند استفاده ی نادرست از آن به تعقید کشیده می شود ـ .

سمن بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند
پری رویان قرار از دل چون بستیزند بستانند
به فتراک جفا دل ها چو بربندند بربندند
ز زلف عنبرین جان ها چو بگشایند بفشانند

(حافظ)

که می بینیم جمله های «سمن بویان چو بنشینند، غبار غم بنشانند» و «پری رویان چون بستیزند، قرار از دل بستانند.» و ... به صورتی بیان شده اند که با ایجاد ابهام و پیچیدگی و هم نشینی بدون فاصله ی فعل ها و آواهای هم جنس اثری زیبا و کاملاً هنری آفریده شده است.

۴-۲-۲-۲- رقص ضمیر: فراوان دیده می شود که شاعران و نویسندگان از ضمیرهای پیوسته به صورت نابه جا استفاده می کنند که در ادبیات به رقص ضمیر معروف است.

با چکاچکاک مهیب تیغهامان، تیز
غرّش زهره دران کوس هامان، سهم
پرّش خارا شکاف تیرهامان، تند

(اخوان)

ندارم دستی از دامن به جز در خاک و آن دم هم
که بر خاکم روان گردی بگیرد دامنت گردم

(حافظ)

۴-۲-۲-۳- تجزیه ی فعل مرکّب: شاعر به خود اجازه می دهد که ساختمان فعل مرکب را بشکند و دو جزء آن را از هم تفکیک کند؛

«آنگاه نومید، از فروتر جای قلب یأسبار
خویش کردم بانگ باز
از دور ...»

(شاملو)

و یا تجزیه ی فعل مرکّب «بلع کردن» در:

«... و به سان تصویر سرگردان یک قطره باران/ که در آئینه ی گریزان شط می گریزد/ عشقم را بلع قلب تو کنم ...»

(شاملو)

۴-۲-۲-۴- نابه جایی در کاربرد پیشوند و فعل کمکی: به جمله ی «صدا خواهم در داد» در نمونه ی زیر توجه کنید.

روزی/ خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد/ در رگ ها نور خواهم ریخت/ و صدا خواهم در داد/ ای سبدهاتان پر خواب! سیب/ آوردم، سیب سرخ خورشید.

(سهراب سپهری)

۴-۲-۲-۵- نابه جایی در کاربرد حروف ربط: گذشته از آن که شاعر گاهی حرف ربط را در جمله پس و پیش می کند، گاهی نیز حروف ربط را به جای همدیگر به کار می برد؛ مثلاً «با» به جای «به»

«من درین گور سیاه و سرد و توفانی نظر
با جستجوی گوهری
دارم
تارک زیبای صبح روشن فردای خود را تا
بدان گوهر بیارایم»

(شاملو، سفر در مه)

یا

«به چرک می نشیند
خنده
به نوار زخمبندیش اِر
بیندی ...»

(شاملو، ابراهیم در آتش)

۴-۲-۲-۶- حذف غیرمعمول: ایجاز یکی از عوامل زیبایی آفرینی در ادبیات است که اگر هنرمندانه از آن استفاده شود، کلام را به تصویر و نقاشی بسیار نزدیک می کند، هر چند این نوع حذف ها در زبان عادی غیرمعمول است:

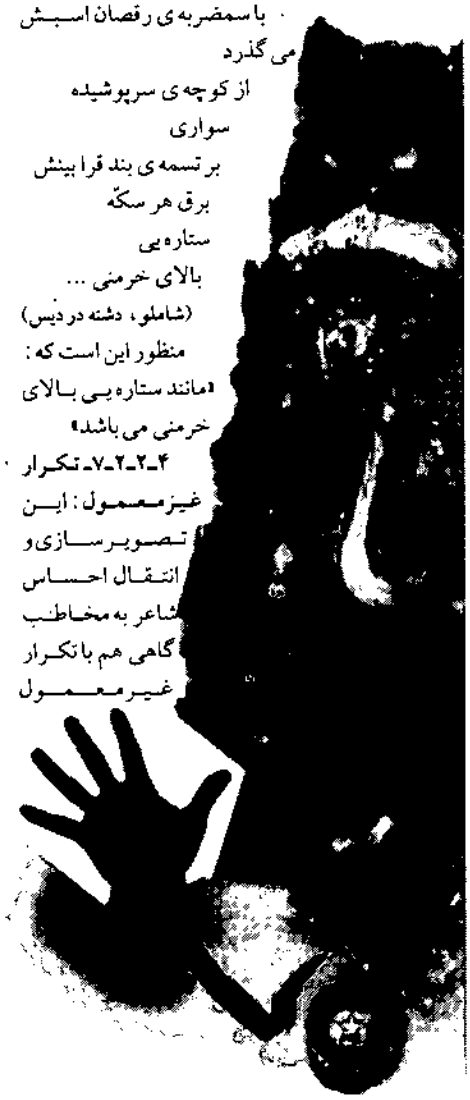
با سمضربه ی رقصان اسبش
می گذرد
از کوچه ی سرپوشیده
سواری
بر تسمه ی بند قرابینش
برق هر سکّه
ستاره یی
بالای خرمنی ...

(شاملو، دشته در دیس)

منظور این است که:

«مانند ستاره یی بالای خرمنی می باشد»

۴-۲-۲-۷- تکرار غیرمعمول: این تصویرسازی و انتقال احساس شاعر به مخاطب گاهی هم با تکرار غیرمعمول



صورت می گیرد:

خسته
شکسته و
دل بسته
من هستم
من هستم
من هستم

(شاملو، باغ آینه)

یا

«ای کاش می توانستم خون رگان خود را من
قطره
قطره
قطره
بگریم تا باورم کنند.»

(شاملو)

۴ـ۲ـ۲ـ۸ـ باستان گرایی نحوی: که شاعر از زبان به گونه ای استفاده می کند که زمان آن گذشته است و ساخت و نحو جمله، ساخت معیار و معاصر نیست: «بار دیگر خویشتن برخاست» (اخوان) به جای دوباره خودش بلند شد یا «شرمت باد» به جای خجالت بکش. (ک ۱۰، ۲۴ـ۲۵)

۴ـ۲ـ۲ـ۹ـ آشنایی زدایی سبکی در حوزه ی نحو: گاهی شاعر از گونه ای در اثر خود استفاده می کند که مربوط به گونه و سبک عامیانه است و جمله هایی را به کار می برد که در گونه ی معیار ناهنجار، غیرعادی و آشنازدا هستند؛ مثلاً: «پهلوان زنده را عشق است» یا «آینده را عشق است.» در نمونه ی زیر:

بچّه ها جان! بچّه های خوب!
پهلوان زنده را عشق است
بشنوید از ما، گذشته مرد
حال را، آینده را عشق است

(اخوان، زندگی می گوید: امّا)

یا

«... که هم ز آخور خورد، هم توبره، هم دیگ، هم کاسه»

(همان)

۵ـ زندگی و مرگ استعاره ها

شلی[۲] (ک ۳، ۶۱ـ۶۲) گفته است: «زبان اوّلیه شاعرانه است زیرا کسانی آن را تازه به کار می برند که می خواهند به وسیله ی زبان ماهیت واقعیت را از برای خود کشف کنند. فقط موقعی که زبان فرسوده شده و «استعاره های با روح» تشکیل دهنده ی آن به استعاره های مرده بدل گشته باشد، از بیان مقاصد شریف انسانی عاجز خواهد شد.» از سخنان شلی برمی آید که آن چه زبان را استعاری و شاعرانه می کند، مزاحمت آشنایی زدایی است در مسیر درک و فهم اعتیادی (habitualization) که باعث می شود، ما چیزها را دوباره و متفاوت ببینیم و این به وسیله ی توانایی شگفتی سازی یا میزان غیرعادی بودن واژه ها اصطلاحات و عبارات امکان پذیر است.

پرسشی که ایجاد می شود این است که یک اصطلاح می تواند برای همیشه غیرعادی بماند؟

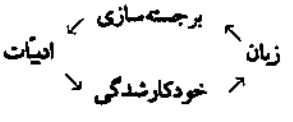
واژه ی «نگار» زمانی دارای معنای حقیقی «نقش» بوده است که به عنوان استعاره از «یار» به کار رفته است، اما در اثر کاربرد مستمر این واژه در مفهوم استعاری، اکنون این مفهوم همان معنی حقیقی آن شده است و «نگار من» یک مدلول و معنای واحد دارد؛ یعنی: «یار من».

احتمالاً واژه ای چون «کنجکاو» زمانی به معنای واقعی کاونده ی کنج به کار رفته است و معنای جست وجوگر برای آن معنای مجازی بوده است.

«در دیالکتیک حقیقت و مجاز در زبان، مجازها اندک اندک کلیشه و درنتیجه حقیقت می شوند.»

دکتر شفیعی (ک ۱۰، ۱۴ـ۱۵) می گوید: «انواع مجازها (= صور گوناگون استعاره و کنایه) در طول تاریخ یک زبان، اندک اندک بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و داخل حوزه ی قاموسی زبان می شود، بنابراین مرز حقیقت و مجاز، در زبان یک مرز قراردادی است، لوبیای چشم بلبلی مجاز یا تشبیهی بسیار زیبا است که بر اثر کثرت استعمال، دیگر هیچ رابطه ی جمال شناسیکی میان لوبیا و چشم بلبل باقی نمانده است؛ اما کسی که اولین بار این نوع لوبیا را چشم بلبل خواند، شاعر بزرگی بود که به تشبیه حسّی بسیار زیبایی دست زد.»

او در دو فرایند خودکاری (اتوماتیکی) و برجسته سازی (foregruading) قائل به فرایند سوم «خودکارشدگی» نیز هست



فرایند برجسته سازی با گذر از زبان به ادبیّات تحقق می یابد و عکس آن یعنی استعمال مواردی از ادبیات در زبان، خود تحت فرایند خودکارشدگی مطرح می گردد. (ک ۱۲، ۴۸ و ۴۹)

این همان پدیده ای است که «مرگ استعاره» نامیده می شود و در این جا منظور از استعاره (metaphor) سخن غیرمعمول و ناآشنا است که شامل بسیاری از انواع صور خیال: استعاره، مجاز، کنایه، حسّامیزی و ... می شود. ـ همان کاربرد یا کوبسون از استعاره ـ.

ابتدا که ترکیب «جیغ بنفش» به کار برده شد ـ گذشته از جنبه ی جمال شناسیک آن ـ چنان شگفتی آفرید و مورد اعتراض قرار گرفت که گویا ترکیبی از این دست در زبان سابقه نداشته است، حال آن که ترکیباتی چون «سخنان شیرین» و «صورت با نمک» در زبان عادی و روزمرّه ی مردم به کار می رفت، بدون آن که جلب توجّه یا اعتراضی کند.

البته نمی توانیم میان استعاره های زنده و مرده مرزی قاطع و مطلق ترسیم کنیم، چون در فاصله ی این دو به استعاره هایی برمی خوریم که در مرتبه های کودکی، نوجوانی، جوانی، میان سالی و سالخوردگی قرار دارند که فاصله ی هر کدام تا مرگ یکسان نیست.

از استعاره هایی که مرده اند و در گورستان زبان عادی قرار گرفته اند، می توان از واژه های زیر نام برد:

واژه	معنای حقیقی	معنای استعاری
دامنه	منسوب به دامن	پایین کوه
همسایه	در زیر یک سایه بودن	کنار هم بودن
ناسزا	نالایق	دشنام
همشیره	دو نفر که از یک مادر شیر خورده اند	خواهر
بیابان	مکانی بی آب	دشت
لبه	منسوب به لب	کناره

یا ترکیب هایی چون «بال هواپیما»، «تاج خروس» و «شمع اتومبیل» ابتدا ترکیب های استعاری بوده اند. (ک ۲، ۱۱۷ـ۱۳۳)

یک پنجره ...
و باز می شود به سوی وسعت این مهربانی
مکرر آبی رنگ.

مهربانی مکرر آبی رنگ، استعاره ای است کاملاً جوان و با طراوت که فکر و ذهن خواننده و شنونده را به چالش می طلبد، تا کشف کند،

استعاره از آسمان است ، حال آن که استعاره ی «پرده ی نیلگون» سالخورده شده است و تازگی و طراوت خود را از دست داده .

کنایه ی «زبانم مو درآورد» هیچ شگفتی در ذهن مخاطب ایجاد نمی کند و «حرفی را زیاد گفتن» مدلول واقعی آن شده است ، یعنی معنای ضمنی همان معنای اصلی شده است . همین طور «علف زیر پا سبز شدن» و «هندوانه زیربغل گذاشتن» نیز پیر گشته اند و به سویی می روند که معنی حقیقی و استعاری (کنایی) آن ها بر هم منطبق گردد و در این صورت ابهام و معنی دوگانه ی آن ها از بین می رود ، آسان و قابل دسترس می گردند و مانعی در سر راه ادراک ایجاد نمی کنند و در نتیجه خاصیت آشنایی زدایی و شگفتی آفرینی آن ها از بین می رود وبه حوزه ی زبان عادی وارد می گردند .

اصطلاح «آبرو» زمانی استعاره ای زنده بوده است و فعل «ریختن» یا «انداختن» را برای آن به کار می بردند :

«آب روی کسی را نریز»

فعل «نریز» نشانگر این است که «آب» در «آبرو» تعیّن داشته است و معنای «اعتبار» معنای ضمنی آن بوده است :

شراب خورده و خوی کرده می روی به چمن
که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت
(حافظ)

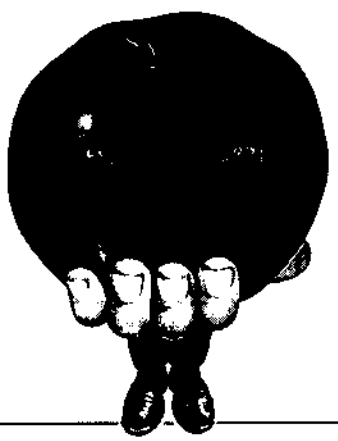
اما این که امروز به جای فعل «نریز» از فعل «نبر» استفاده می کنیم و می گوییم : «آب روی کسی را نبر» ، نشانگر آن است که این اصطلاح دو گانگی در معنا را از دست داده است و معنای ضمنی و استعاری آن همان معنای قراردادی و حقیقی آن شده است ؛ یعنی : «اعتبار» .

بتی دارم که گرد گل ز سنبل سایه بان دارد
بهار عارضش خطی به خون ارغوان دارد
(حافظ)

در این بیت ، «بت» ، «گل» و «سنبل» استعاره هستند که امروزه برای اهل زبان یا حداقل اهل ادبیّات شناخته شده هستند ، به طوری که خارج از بافت جمله نیز می توان گفت : «بت» استعاره از معشوق است یا مفهوم استعاری «گل» ، رخسار است و مفهوم استعاری «سنبل» ، مو ؛ و مثلاً «ماه» استعاره از زیبا و است و «سرو» استعاره از خوش قامت ؛ یعنی به مصداق واحد و قراردادی بسیار نزدیک شده اند و مفهوم استعاری و منظور نظر در آن ها غایب نیست ؛ به همین دلیل کمتر ایجاد ابهام می کنند ؛ یعنی میزان آشنایی زدایی آن ها تقلیل یافته است . اما در نمونه های زیر :

«ای برادران
این سنبله های سبز
در آستان درو
سرودی چنان دل انگیز خوانده اند
که دروگر
از حقارت خویش
لب به تحسّر گزیده است . »
(شاملو)

واژه های «سنبله» ، «درو» و «دروگر» استعاره هایی هستند که به سبب بدیع بودنشان خواننده و شنونده را در فعالیّت ذهنی شاعر شرکت می دهند تا معنی و منظور مورد نظر شاعر را دریابد ، و هر چند که این دریافت طول می کشد ، جنبه ی جمال شناسیکی آن بیشتر است .



پی نوشت ها

1- webster, (1990). P37, from "victor shklovsky. Art as technique", Russia, 1917.

۲ـ پورنامداریان، ص ۱ ، به نقل از : Gilles B. Gunn (Editor), literature and Religion, Harper forum Books: Giles B. Gunn. introduction, literature and itsrelation to religion. PP.5-8.

۳ـ پورنامداریان، ص ۶ ، به نقل از رضا سید حسینی ، مکتب های ادبی ، تهران ، انتشارات زمان ، چاپ ششم . ص ۳۲۵ .

۴ـ پورنامداریان ، ص ۶ ، به نقل از «نامه های عین القضات» .

۵ـ پورنامداریان به نقل از «شمس الدّین محمد افلاکی ، مناقب العارفین ، جلد دوّم ، تصحیح تحسین یازیجی ، آنقره ، ص ۷۹۵ . »

۶ـ صفوی ، کورش ، از زبان شناسی به ادبیّات ، صص ۴۹ـ۵۴ به نقل از : "leech, G.N.A, linguistic Guide to English poetry. N.Y. longman, 1969. PP. 42-43."

۷ـ پورنامداریان ، صص ۶۱ـ۶۲ ، به نقل از «دیوید دیچز ، شیوه های نقد ادبی ، ترجمه ی دکتر غلامحسین یوسفی ، محمدتقی صدقیانی ، انتشارات علمی ، ۱۳۶۶ ، صص ۱۸۵ـ۱۸۶ .

منابع و مآخذ

۱ـ احمدی ، بابک ، ساختار و تأویل متن ، ج ۱ (نشانه شناسی و ساختارگرایی) ، تهران ، نشر مرکز ، چاپ دوّم ، ۱۳۷۲ .

۲ـ باطنی ، محمدرضا ، درباره ی زبان ، تهران ، آگاه ، چاپ سوم ، ۱۳۷۴ .

۳ـ پورنامداریان ، تقی ، سفر در مه (تأمّلی در شعر احمد شاملو) ، تهران ، زمستان ، چاپ اوّل ، ۱۳۷۴ .

۴ـ حقوقی ، محمد ، شعر زمان ۱ (شاملو) ، تهران ، نگاه ، چاپ دوّم ، ۱۳۶۸ .

۵ـ ـــــــ شعر زمان ۲ (اخوان) ، تهران ، نگاه ، چاپ دوّم ، ۱۳۷۱ .

۶ـ ـــــــ شعر زمان ۳ (سپهری) ، تهران ، نگاه ، چاپ اوّل ، ۱۳۷۱ .

۷ـ ـــــــ شعر زمان ۴ (فروغ) ، تهران ، نگاه ، چاپ اوّل ، ۱۳۷۲ .

۸ـ حافظ ، خواجه شمس الدّین محمّد ، دیوان شعر ، به تصحیح پژمان بختیاری ، تهران ، امیرکبیر ، چاپ نهم ، ۱۳۶۲ .

۹ـ سلطانی ، پیمان ، مقاله ی «پلی فونی در شعر براهنی» ماهنامه ی بایا ، شماره های ۸ و ۹ .

۱۰ـ شفیعی کدکنی ، محمدرضا ، موسیقی شعر ، تهران ، آگاه ، چاپ پنجم ، ۱۳۷۶ .

۱۱ـ شمیسا ، سیروس ، نگاهی به فروغ فرخزاد ، تهران ، مروارید ، چاپ اوّل ، ۱۳۷۲ .

۱۲ـ صفوی ، کورش ، از زبان شناسی به ادبیّات (جلد اوّل : نظم) ، تهران ، چشمه ، چاپ اوّل ، ۱۳۷۳ .

۱۳ـ ـــــــ مقاله ی «تراز ترجمه» مجله رشد آموزش زبان انگلیسی ، ش ۵۶ ، سال چهاردهم ، ۱۳۷۸ .

۱۴ـ مصدّق ، حمید ، گزینه ی اشعار ، تهران ، مروارید ، چاپ دوّم ، ۱۳۷۲ .

۱۵ـ نفیسی ، آذر ، مقاله ی «آشنایی زدایی در ادبیّات» ، ماهنامه ی کیهان فرهنگی ، ش ۲ ، سال ششم ، ۱۳۶۸ .

16- Culler, Jonthan, (1975), structuralist poetics, Routledg, london, 1994.

17- Ekhtiar, Mansur. A, (1962), from linguistics to literature, tehran.

18- Falk, Julia. S, (1978), linguistics and language, USA.

19- Hockett, charles. F, (1958), a course in modern linguistics, the Macmiuan company.

20. Webster, Roger, (1990), studying literary theory: an introduction, Great Britain.

اش
شاید یکی از دشوارت
مباحث زیبایی شناسی و هنر، رسیدگ
مسأله ی اغراق و صورت های زیبا و یا ناپسند آن باشد.
هم که گذشتگان برای ارزیابی اغراق، مبالغه و غلو قایل شده
مرز چندان دقیق و مشخّصی نیست؛ زیرا مبالغه گاه به علّت آمیختگی با
و استعاره و یا یکی دیگر از صور خیال است که زیبا می شود و همین عامل می
آن را زشت کند. اساس مبالغه، اغراق و غلو چون تشبیه بر کذب است. نکته ی
این که همه ی انواع اغراق زشت و مایه ی انحطاط نیست؛ وقتی در دست افراد کم اس
قرار می گیرد و در زمینه هایی که حوزه ی اصلی اغراق نیستند به کار می رود، سبب انحـ

اغراق د

تعریف اغراق و تفاوت آن با مبالغه و غلو

اغراق ادّعای وجود صفتی در کسی یا چیزی است به اندازه ای که حصول آن صفت در آن کس یا چیز بدان حد، محال یا بیش تر از حدّ معمول باشد. اغراق از اسباب زیبایی و مخیّل شدن شعر و نثر است. شاعر به یاری اغراق معانی بزرگ را خُرد و معانی خُرد را بزرگ جلوه می دهد. زیبایی اغراق در این است که غیر ممکن طوری ادا شود که ممکن به نظر رسد.[1]

قدیمی ترین جایی که در کتب بلاغت اسلامی بحثی از اغراق شده، کتاب «البدیع» ابن معتز است که از آن به عنوان «الافراط فی الصّفة»[2] نام می برد و ارسطو در «خطابه» از افراط سخن گفته و نمونه ای که می آورد، نشان می دهد که مقصود او همان چیزی است که در بلاغت اسلامی به عنوان اغراق یا غلو و مبالغه معرّفی شده است. صاحب «نقد النّثر»[3] تصرّف و مبالغه را در شعر مورد ستایش قرار می دهد که ارسطو کذب آن را بیشتر از صدقش می داند و گویا ناظر به ضدّ منطق بودن شعر است؛ چنان که بسیاری از ناقدان متأخّر هم بدان توجّه کرده اند.[4]

بعضی از اهل ادب مبالغه را نپسندیده اند و آن را از مقوله ی هنر ندانسته اند؛ ولی بسیاری مبالغه را در قلمرو هنر شاعری قرار داده اند و به تفصیل از آن بحث کرده اند. بعضی گفته اند: زیباترین شعرها دروغ ترین آن هاست. برخی مبالغه و غلو را که به محال نزدیک شود، خوش نمی دارند و آن را که به حقیقت و صحّت نزدیک باشد، می پسندند. در قرن هشتم صاحب «الطراز»[5] به طور دقیق تری موضوع را بررسی کرده، می گوید: «بدان که دانشمندان بیان را در باب مبالغه سه مذهب است و بحث است که آیا در شمار فنون بدیع قرار می گیرد یا نه؟ مذهب اوّل این است که مبالغه نه در شمار زیبایی های کلام است و نه از فضایل آن و دلیل ایشان این است که بهترین سخن ها سخنی است که بر منهاج صدق باشد، بی هیچ افراط و تفریطی و مبالغه از این بیرون نیست و بعضی گفته اند مبالغه را کسانی که از اسالیب عادی عاجزند، به کار می برند تا از رهگذر تهویلی که در مبالغه وجود دارد، کودنی و درماندگی خویش را جبران کنند. مذهب دوّم درست نقطه ی مقابل این عقیده است و می گوید مبالغه یکی از بزرگ ترین مقاصد بلاغت است و

ی شود.
اغراق از جمله صنایع
ی بدیع است که در کتاب آرایه های ادبی
ستان به آن پرداخته شده و دانش آموزان در کتاب های
ت فارسی نیز به نوعی با این آرایه ی زیبا ارتباط دارند؛ به
وص در بخش ادبیّات حماسی که «اغراق» از ضروریّات آن است.

حسین کیّال (فردوس ۱۳۳۹) دارای مدرک کارشناسی ارشد زبان
بیّات فارسی با ۲۳ سال سابقه ی تدریس اکنون مدرّس مراکز
ی دانشگاهی و ضمن خدمت و دبیر شاغل در دبیرستان های فردوس است. شعر
سی گوید و مقالاتش در مجلّات محلّی و کشوری به چاپ رسیده است.

□ حسین کیّال

شعر فارسی

به خاطر آن است که در معانی شعری، زیبایی به وجود می آید و دلیل ایشان این است که زیباترین شعرها دروغ ترین آن هاست و بدین گونه است که می بینی هرگاه کلام از آن خالی باشد، رکیک و اندک پایه است و چون به اغراق و مبالغه آمیخته شود، فصاحت آن آشکار می شود و رونق و زیبایی و روشنی می گیرد. مذهب سوّم حدّ میانگین این دو مذهب است و معتقد است که اگر مبالغه در جهت اعتدال به صدق جریان یابد، زیباست و اگر در جهت غلو و اغراق باشد، زشت است.

خواجه نصیرالدّین توسی در «اساس الاقتباس» از اغراق به خرافات تعبیر می کند و می گوید: آن چه مشتمل بر عدول از ممکنات به محال، آن را خرافات خوانند و باشد که مستملح تر شود و بدین سبب گفته اند احسن الشعر اکذبه و منطقیان اسلامی گاه به این نکته توجّه داشته اند و در تعریف شعر گفته اند صناعتی است که بعضی حکیمان درباره ی آن گفته اند هرچیز را صدق آراسته می کند مگر سخن چین و شاعر را که صدق عیب آن دو است.[۶]

شاید یکی از دقیق ترین تعریف های مبالغه، تعریفی باشد که خطیب قزوینی در «ایضاح» آورده و گفته: «مبالغه آن است که در مورد صفتی حدّی از شدّت و ضعف آورده شود که محال باشد یا بعید تا چنان گمان نرود که آن صفت را در شدّت و ضعف نهایتی هست و این امر در سه شکل تبلیغ و اغراق و غلو منحصر است؛ زیرا صفتی که ادّعا شده، یا ممکن است یا نه. اگر امکان به طور عادی باشد، تبلیغ است وگرنه اغراق.»[۷]

رشید وطواط با عنوان «الاغراق فی الصّفة» گوید: «چنان باشد که در صفت چیزی مبالغت بسیار رود و به اقصی الغایه برسد ... عامّه گویند در نکوهش: فلان هیچ کس است و چیزی کم.»[۸] هم چنین صاحب ترجمان البلاغه با توضیح بیش تری نسبت به رشید وطواط گوید: «الاغراق فی الصّفة، پارسی وی در رفتن بود اندر صفت، چنان کی خرد اندر پذیرفتن وی دچار تردید شود و چنین گفته اند: الشّعر اکذبه اعذبه، کی از شعر آن چه به دروغ تر با فروغ تر.»[۹]

صاحب «انوار الرّبیع» که در حقیقت آخرین ادیبی است که با در نظر داشتن آرای پیشینیان خود به نگارش یکی از

وسیع ترین کتاب های بدیع در ادبیّات اسلامی پرداخته، برای مبالغه و اغراق و غلو سه بحث جداگانه مطرح کرده و از هر کدام تعریفی جداگانه ارائه داده است و به طور خلاصه در بحث غلو می گوید: «مبالغه فروتر از اغراق است و اغراق فروتر از غلو؛ زیرا در مبالغه (صفت مورد ادعّا) هم به عقل و هم به عادت امکان دارد و در اغراق عقلاً ممکن است، امّا عادتاً ممکن نیست؛ ولی در غلو محال است، هم از نظر عقل و هم از نظر عادت.»[10] از توضیحی که درباره ی غلو می دهد، میزان پسند و سلیقه ی او را می توان دریافت و نیز نفوذ مذهب و عقاید دینی را در قلمرو عقاید هنری؛ او می گوید: «غلو اگر منتهی به کفر شود، زشت است و مردود وگرنه پذیرفته است و پذیرفته چیزی است که از نظر زیبایی متفاوت است و زیباترین آن نوعی است که همراه با حرفی باشد که آن را به صحّت نزدیک کند، از قبیل: گویی و نزدیک شد که و ... حرف شرط و حروف تنبیه.»[11]

بنابراین اغلب علمای بدیع بین اغراق و مبالغه و غلو تفاوت قایل شده اند و می توان گفت مبالغه در بدیع عبارت از این است که: چیزی را بیش تر از آن چه که هست، وانمایند و توصیف کنند؛ لذا مترادف باگزافه است؛ گزافه ای دل پسند و لذّت بخش. مبالغه بر سه گونه یا بر سه درجه است: تبلیغ، اغراق و غلو[12]. تبلیغ یا مبالغه آن است که موضوع مورد ادّعا عقلاً و عادتاً ممکن باشد؛ یعنی عقل آن را بپذیرد و در عمل هم واقع شود؛ مانند:

شبی چون شبه روی شسته به قیر
نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

اغراق آن است که موضوع مورد ادّعا عقلاً ممکن، امّا عادتاً غیر ممکن باشد؛ یعنی عقل آن را بپسندد یا باور دارد، امّا در عمل واقع نشود و صورت نبندد.[13] مانند:

چو بوسید پیکان سر انگشت او
گذر کرد از مهره ی پشت او

غلو آن است که درباره ی امری چنان ادّعا نمایند و آن را وصف کنند که نه تنها عادتاً صورت نگیرد، بلکه در عقل نیز نگنجد[14]. مانند:

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

ولی برخی ادبا بین اغراق، مبالغه و غلو تفاوتی قایل نشده اند و به طور کلّی آن ها را تحت عنوان اغراق آورده اند و در اصطلاح آن را وصف، مدح یا ذمّ زیارت از حدّ معمول می دانند.

آن چه که مسلّم است اغراق ذهن خواننده را به تکاپو وامی دارد و این تلاش ذهنی سبب لذّت ادبی می شود. اغراق مناسب ترین اسباب برای تصویر یک دنیای حماسی است. بنابراین در شاهنامه و آثار حماسی دیگر از آن بسیار استفاده شده است. اغراق جزو صنعت هایی است که موسیقی معنوی کلام را افزون می کند. صنایع معنوی در واقع ایجاد تناسب و روابط معنایی خاصّی بین کلمات است و به طور کلّی یکی از وجوه تناسب معنایی بین دو یا چند کلمه برجسته می شود. به عبارت دیگر اگر بدیع لفظی باعث می شود که کلمات از راه تشابه و تجانس هرچه بیش تر مصوّت ها و صامت ها به یکدیگر وابسته شوند و بین آن ها رابطه ی آوایی ایجاد شود، در بدیع معنوی رشته ای که کلمات را به طرزی هنری به هم پیوند می دهد، تناسب معنایی است که با شگردهای خاصّی صورت می گیرد. برخی از این شگردها مانند مبالغه و اغراق جزو ذات سبک ادبی است. این شگردها باعث می شوند که کلام مخیّل و تصویری شود و از صورت مستقیم و یک بعدی به صورت غیر مستقیم و چند بعدی در آید؛ یعنی از زبان عادی و روزمرّه فاصله بگیرد. به هر حال تشخّص کلمات با برجسته کردن تناسب معنایی، ایجاد اعجاب و شگفتی و غیره، خواننده را به جنبه های زیباشناختی کلام رهنمون می شود.

صنایع معنوی در محور جانشینی بررسی می شوند؛ یعنی می توان معادل دیگری را در نظر گرفت؛ مثلاً:

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

می توان به جای آهن پولاد قرار داد.[۱۵]

در مجموع با توجّه به نظریّه های مختلفی که ابراز شد، می توان گفت که مبالغه توصیف امر مورد ادّعاست در حدّی که هم عقلاً و هم عادتاً امکان پذیر باشد و اغراق آن است که عقلاً ممکن، امّا عادتاً امکان پذیر نباشد و غلو آن است که نه از نظر عقل و نه در عرف و عادت امکان وقوع داشته باشد.

رابطه ی اغراق با دیگر صنایع ادبی

فنون یا صناعات بدیعی بخشی از فنون زیبایی در سخن هستند؛ یعنی بخشی از شگردهایی که زبان را بدل به شعر و ادب می سازند یا به عبارت دیگر در زبان نظام جدیدی به وجود می آورند و سبب غرابت[۱۶] و آشنایی زدایی زبان می گردند؛ زیرا زبان روزمرّه زبانی است دست مالی شده که هرگز به کار شعر نمی آید و کار شاعر این است که این زبان را به زبانی بدیع تبدیل کند. شاعر با زبان، زیبایی می آفرینند و احساسات و عواطف را بیان می کند تا خواننده با خواندن آن، همان احساسات و عواطف در وجودش ایجاد گردد.[۱۷]

شاید یکی از دشوارترین مباحث زیباشناسی و هنر، رسیدگی به مسئله ی اغراق و صورت های زیبا و یا ناپسند آن باشد. مرزی که پیشینیان برای ارزیابی اغراق و غلو و مبالغه قایل شده اند، مرز چندان دقیق و مشخّصی نیست؛ زیرا مبالغه گاه به علّت آمیختگی با تشبیه و استعاره و یا یکی دیگر از صور خیال است که زیبا می شود و همین عامل می تواند آن را زشت کند[۱۸]؛ یعنی به تناسب زیبایی و زشتی آن صورت خیال می توان درباره ی اغراق ترکیب شده با آن سخن گفت؛ یعنی استعاره یا تشبیه با اغراق و غلو به هم آمیخته، به حدّی که در بررسی زیبایی، آن ها را نمی توان از یک دیگر جدا کرد.

می توان گفت مبالغه یعنی افراط و تأکید در توصیفی که حاصل تشبیه و استعاره باشد. همین که می گوییم: قد او مانند سرو است یا: سرو خرامانی را دیدم، مرتکب غلو می شویم. (این مبحث در بیان بررسی می شود.) مبالغه، اغراق و غلو از دیدگاه دیگری هم می تواند از مباحث علم بیان محسوب شود؛ زیرا بیان علمی است که از «ادای معنای واحد به طرق مختلف» بحث می کند و مبالغه، اغراق و غلو هم یکی از انحای ادای معنی هستند. به جای این که بگوییم خسته شدم، می توانیم بگوییم، کوه کندم و به جای این که بگوییم: مکرّر به او گفتم، می گوییم: هزار بار گفتم.[۱۹]

مبالغه، اغراق و غلو در موارد عادی و به صورت عادی پسندیده نیست؛ زمانی جنبه ی بدیعی دارد که با صنعتی همراه باشد یا در آن نکته، دقیقه و لطیفه ای باشد:

نه آن چنان به تو مشغولم ای بهشتی روی
که یاد خویشتنم در ضمیر می آید
ز دیدنت نتوانم که دیده بردوزم
وگر معاینه بینم که تیر می آید

«سعدی»

لطف سخن در این است که تیر، تیر نگاه هم هست و از این رو غلو تبدیل به حقیقت می شود. سعدی گاهی در مقامی که انتظار استماع غلوّ شدیدی است، مبالغه ی ضعیفی در حدّ معمول می آورد:

چنانت دوست می دارم که گر روزی فراق افتد
تو صبر از من توانی کرد و من صبر از تو نتوانم

«سعدی»

که اغراق در قسمت آخر است؛ یعنی من طاقت صبر نخواهم داشت.

اساس مبالغه و اغراق و غلو چون تشبیه بر کذب است؛ امّا اگر برخلاف انتظار، اغراق و غلو دروغ نباشد، یعنی قابل تأویل به حقیقت باشد، زیبایی خاصّی خواهد یافت:

میان ماه من تا ماه گردون
تفاوت از زمین تا آسمان است

«سعدی»

یا:

سعدی به روزگاران مهری نشسته بر دل
بیرون نمی توان کرد الّا به روزگاران

«سعدی»

ژرف ساخت تجاهل العارف تشبیه مضمر است که همواره با غلو همراه است:

ندانم این شب قدر است یا ستاره ی روز
تویی برابر من یا خیال در نظرم

«سعدی»

زیرا تجاهل عارف امری است که در اسناد امری به امری یا در تشخیص بین دو امر کاملاً متباین، تردید یا بی اطّلاعی نشان دهند. نحوه ی سؤال معمولاً به صورت سؤال بلاغی[۲۰] است و نیز گاهی از افعال نفی از قبیل «نمی دانم» و «نفهمیدم» استفاده می شود. علّت عدم تشخیص آن است که شاعر چند امر را شبیه به هم یافته است. در بیت فوق این توهّم از آن جا ناشی شده است که شاعر، معشوق را از طرفی شب قدر (از نظر عزّت) و از طرف دیگر ستاره ی روز (از نظر درخشندگی) پنداشته است.

تمام فهم نکردم که ارغوان و گل است
در آستینش یا دست و ساعد گلفام

«سعدی»

شاعر به طور مضمر دست و ساعد معشوق را (از نظر سرخی) به ارغوان و گل سرخ تشبیه کرده است[۲۱]. غرض از تجاهل عارف (همچون تشبیه) غلو است:

این ماه دو هفته در نقاب است
یا حوری دست در خضاب است؟

«سعدی»

و با تحیّر و تعجّب همراه است:

تویی برابر من یا خیال در نظرم
که من به طالع خود هرگز این گمان نبرم

«سعدی»

در مورد اغراق این نکته را نباید فراموش

کرد که چیزی است مانند قارچ که در کنار هریک از انواع خیال می روید، گاه زیبا و گاه مایه ی انحطاط. تاریخ تحوّل شعر فارسی نشان می دهد که هر حرکت شعری، در هر حوزه ای، همیشه در دوران انحطاط با نوعی اغراق همراه بوده است؛ امّا همان گونه که گفته شد، همه ی انواع اغراق زشت و مایه ی انحطاط نیست؛ وقتی در دست افراد کم استعداد قرار گرفت و در زمینه هایی که حوزه ی اصلی اغراق نیستند[۲۲]، به کار رفت، سبب انحطاط می شود.[۲۳]

در مجموع، اغراق ارائه ی یک تصویر است، تصویر در معنی وسیع تر از خیال و ایماژ؛ یعنی بیان یک حالت یا یک وصف اگر چه از شیوه ی بیان منطقی برخوردار باشد، با این تفاوت که در اغراق آن صفت یا حالت، با تصرّفی که ذهن گوینده انجام می دهد، از وضع طبیعی و عادی که دارد، تغییر می کند یا کوچک تر می شود یا بزرگ تر. این تصرّف ذهن در کوچک و بزرگ کردن تصویر امری است که مؤثر در زیبایی و زشتی نیست؛ بلکه گاهی علّت زیبایی را می توان در زیبایی و تناسب عناصر اصلی جست وجو کرد و گاه در حذف و افزایشی که بر دست گوینده انجام می شود.[۲۴]

آن چه مسلّم است، این است که عنصر اغراق در کنار دیگر صور خیال یکی از نیرومندترین عناصر القا در اسلوب بیان هنری است و زمینه ی کلّی و عمومی بسیاری از شاهکارهای ادب فارسی، به خصوص شاهنامه ی فردوسی را تشکیل می دهد. امّا تمام کتب بدیعی صنایع را به گونه ای مطرح کرده اند که گویی هیچ ارتباطی بین آن ها وجود ندارد و هر صنعتی پدیده ای مجزّا و مجرّد است و در بین مؤلّفان این کتاب ها، آن هایی هم که به دنبال نظم و نسقی بوده اند، صنایع را به ترتیب حروف الفبا مطرح کرده اند[۲۵]. در صورتی که در صنایع معنوی ما با روساخت های متعدّد روبه رو هستیم که

از نظر ژرف ساخت بسیار محدودند.[۲۶] مثلاً اساس بسیاری از اغراق ها در شاهنامه بر استعاره گذاشته شده است. مانند:

میان من و او زایوان درست
تو گفتی که یک کوه آهن بِرُست
(ج۱، ۲۲۵/۶۴)[۲۷]

یکی ابر دارم به چنگ اندرون
که هم رنگ آب است و بارانش خون
(ج۲، ۴۷/۵۱)

و یا این که در تشبیه چیزی به چیز دیگر غلو شده است؛ مانند:

یکی گرز دارد چو یک لخت کوه
همی تابد اندر میان گروه
(ج۱، ۳۷۵/۷۲)

یکی باره باید چو کوه بلند
چنان چون من آرم به خم کمند
(ج۲، ۴۹/۵۱)

و هم چنین بسیاری از اغراق ها را می توان در مبحث کنایه بررسی کرد؛ مانند:

فرستاده را گفت ره برنورد
نباید که یابد تو را باد و گرد
(ج۱، ۲۲۷/۹۴)

بعضی از اغراق ها خود نوعی تجاهل عارف هستند؛ مانند:

همه شهر گویی مگر بنکده است
زدیبای چین بر گل آذین زده است

بتان بهشت اند گویی درست
به گلنارشان روی رضوان بشست
(ج۲، ۱۸۶/۸۵ و ۱۸۵)

همه دشت سرتاسر آهرمن است
وگر اژدها خفته بر جوشن است
(ج۲، ۴۴۸/۱۰۰)

به دل گفت بهمن که این رستم است
و یا آفتاب سپیده دم است
(ج۶، ۳۲۱/۲۳۷)

بنابراین اغراق از مقوله هایی است که دامنه ی بسیار وسیعی دارد و اگر بخواهیم به تمام جنبه ها و زمینه های آن بپردازیم، خود کتابی جداگانه طلب می کند؛ به عنوان مثال:

ـ رابطه ی اغراق و شعر حماسی که جزو ذات آثار حماسی است و نیازمند بحث بیش تر

ـ اغراق در انواع دیگر شعر به جز مثنوی

ـ تفاوت اغراق در شاهنامه با دیگر آثار حماسی و ... مطالب مهمّ و فراوان دیگری که در این مقوله نمی گنجد.

کتاب نامه

۱ـ تقوی، نصرالله، هنجار گفتار، چاپ دوّم، ۱۳۶۳.

۲ـ تجلیل، جلیل، معانی و بیان، چاپ پنجم، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰.

۳ـ ثروت، منصور، فرهنگ کنایات، چاپ اوّل، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴.

۴ـ جرجانی، عبدالقاهر، اسرار البلاغه، ترجمه ی جلیل تجلیل، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اوّل، اسفند ۱۳۷۰.

۵ـ جعفری لنگرودی، محمّد جعفر، سیمای شعر، چاپ اوّل، ۱۳۷۳.

۶ـ حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چاپ اوّل، نشر مرکز، ۱۳۷۳.

۷ـ خطیب قزوینی، محمّد بن عبدالرّحمن، الایضاح فی علوم البلاغه، شرح و تعلیق از محمّد عبدالمنعم الخفاجی، قاهره، ۱۹۴۹.

۸ ـ داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، انتشارات مروارید، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۷۱.

۹ـ دهخدا، علی اکبر، لغت نامه، چاپ اوّل، زمستان ۱۳۷۳.

۱۰ـ رادویانی، محمّد بن عمر، ترجمان البلاغه، تصحیح احمد آتش، استانبول، ۱۹۴۸.

۱۱ـ رشید وطواط، حدائق السّحر فی دقایق الشّعر، تصحیح عبّاس اقبال، بهمن ۱۳۶۲.

۱۲ـ رضانژاد، غلامحسین (نوشین)، اصول علم بلاغت در زبان فارسی، انتشارات الزّهرا، چاپ اوّل، ۱۳۶۷.

۱۳ـ شفیعی کدکنی، محمّد رضا، صور خیال در شعر فارسی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۵۸.

۱۴ـ شمس قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به کوشش سیروس شمیسا، چاپ اوّل، انتشارات فردوس، ۱۳۷۳.

۱۵ـ شمیسا، سیروس، نگاهی تازه به بدیع، چاپ پنجم، ۱۳۷۲.

۱۶ـ ـــــــ، معانی، چاپ چهارم، نشر میترا، زمستان ۱۳۷۵.

۱۷ـ ـــــــ، انواع ادبی، چاپ دوّم، ۱۳۷۳.

۱۸ـ صفا، ذبیح الله، حماسه سرایی در ایران، چاپ ششم، انتشارات فردوس، ۱۳۷۴.

۱۹ـ فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه (بر اساس چاپ مسکو)، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ اوّل، نشر قطره، ۱۳۷۳.

۲۰ـ نوروزی، جهانبخش، شناخت زیبایی، زیورهای سخن و گونه های شعر پارسی، چاپ اوّل، ۱۳۷۲.

زیرنویس

۱ـ در کتاب آرایه های ادبی دبیرستان به همین توضیح بسنده شده، در صورتی که لازم بود شرح و بسط بیش تری پیدا کند.

۲ـ ر. ک البدیع، عبدالله بن معتز، ص ۱۱۶.

۳ـ ر. ک نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، به تصحیح و مقدّمه ی طه حسین و عبدالحمید العبادی، قاهره، ۱۹۳۷.

۴ـ ر. ک صور خیال در شعر فارسی، محمّد رضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، ۱۳۵۸، ص ۱۳۰.

۵ـ ر. ک الطراز الموشی فی صناعة الانشاء، شیخ محمّد نجّار، مصر، ۱۸۹۴.

۶ـ شفیعی کدکنی، همان، ص ۱۳۲.

۷ـ ر. ک الایضاح فی علوم البلاغه، محمّد بن عبدالرّحمن خطیب قزوینی، شرح و تعلیق از محمّد عبدالمنعم الخفاجی، قاهره، ۱۹۴۹، ج ۶، ص ۶۲.

۸ـ ر. ک حدائق السّحر فی دقایق الشّعر، رشید وطواط، مصحّح عبّاس اقبال، انتشارات سنایی ـ طهوری، ص ۷۳.

۹ـ ر. ک ترجمان البلاغه، محمّد بن عمر رادویانی، به تصحیح احمد آتش، استانبول، ۱۹۴۸، ص ۶۲.

۱۰ـ ر. ک انوار الرّبیع فی انواع البدیع، سیّد علی خان مدنی شیرازی، ۱۳۰۴ هـ. ق، ص ۵۱۳.

۱۱ـ همان مأخذ، همان صفحه.

۱۲ـ ر. ک شناخت زیبایی، زیورهای سخن و ...، جهانبخش نوروزی، انتشارات راه گشا، شیراز، ۱۳۷۰، ص ۲۴۵.

۱۳ـ همان مأخذ، ص ۲۴۷.

۱۴ـ همان مأخذ، ص ۲۴۸.

۱۵ـ ر. ک نگاهی تازه به بدیع، سیروس شمیسا، چاپ پنجم، ۱۳۷۲، صص ۱۵ ـ ۱۴.

۱۶ـ شعر زبان آشنایی زدایی شده است؛ چون هر چیز که آشنا و تکراری باشد، هرگز توجّه را برنمی انگیزد.

۱۷ـ ر. ک فنون بدیعی و مروارید آویخته بر گردن خوک (مقاله)، تقی وحیدیان کامیار، دانشگاه آزاد بیرجند، ۱۳۷۲.

۱۸ـ شفیعی کدکنی، همان، ص ۱۳۴.

۱۹ـ سیروس شمیسا، همان، ص ۷۷.

۲۰ـ rhetoric questions سؤالی که در سبک ادبی مرسوم است و جواب نمی خواهد.

۲۱ـ بر دست و انگشتان معمولاً حنا می بسته اند.

۲۲ـ زمینه هایی که حوزه ی اصلی اغراق هستند، عبارتند از: حماسه که معمولاً در قالب مثنوی ارائه می شود و قصایدی که برای بیان مفاخرات قومی و قبیله ای سروده می شوند.

۲۳ـ شفیعی کدکنی، همان مأخذ، ص ۱۳۶.

۲۴ـ همان، ص ۱۳۷.

۲۵ـ یکی از کتاب هایی که تا حدّی به نزدیکی های بین صنایع توجّه داشته و تا حدودی صنایعی را که ذاتاً شبیه به هم هستند، در کنار هم آورده است، کتاب مرحوم همایی است.

۲۶ـ سیروس شمیسا، همان مأخذ، ص ۱۲.

۲۷ـ شماره ها به ترتیب از راست به چپ، شماره ی جلد، صفحه و بیت مورد نظر از شاهنامه ی فردوسی بر اساس چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان.

تعریف دهخدا از تمثیل

تعریفی که در لغت نامه ی دهخدا از این واژه می بینیم، معنی تمثیل را از جهت لغوی، از دیدگاه علم منطق و از نظر علم بدیع تفکیک نموده است.

«از نظر لغوی، آن را معادل مثل آوردن و تشبیه کردن چیزی را به چیزی دیگر» ذکر می کند[1]. امّا تعریف این واژه از دیدگاه علم منطق چنین بیان می شود: «تمثیل، اثبات یک حکم واحد در امری جزئی است که به خاطر بودن آن حکم در امر جزئی دیگری، به علّت وجود معنی مشترکی بین هر دوی آن ها آورده شود و فقها نیز از این نوع اثبات جزئی در جزئی استفاده می نمایند امّا با نام قیاس و جزء اوّل را در آن جا فرع و دوّم را اصل و وجه مشترک را علّت جامع می نامند». در اصطلاح علم بدیع این واژه را از جمله ی استعارات بر می شمارند، امّا استعاره ای که به طریق مثال توسّط شاعر یا نویسنده بیان می شود و آن هنگامی است که او می خواهد به معنی اشاره کند و برای این منظور از لفظی چند که دلالت بر معنی دیگر کند سخن به میان می آورد و از آن به عنوان مثال سخن خود استفاده می کند و این شعر را به عنوان مثال می آورد:

«کرا خرما نسازد خار سازد
کرا منبر نسازد دار سازد»

که در این جا منظور شاعر آن است که هر دشمنی که با مدارا دوست نگردد، باید چاره ی او را با قهر و دشمنی نمود». [2]

تعریف جرجانی در اسرار البلاغه

امّا باور دیگر در باب تمثیل، آن را قسمی تشبیه می شناسد، تشبیهی که همراه با نوعی تأویل است. در این نظریّه تشبیه، عام و تمثیل اخص از آن دانسته شده است. مثالی که در این نظریّه برای تمثیل آورده شده است این شعر است:

«وَإِنَّ مَنْ أَدَّبْتَهُ فِي الصِّبَا
كَالْعُودِ يُسْقَى الماءَ فِي غَرْسِهِ
حَتَّىٰ تَرَاهُ مُورِقاً نَاضِراً
بَعْدَ الَّذِي أَبْصَرْتَ مِن يُبْسِهِ»[3]

در این شعر مثالی که برای آموزش و تأدیب کودک در دوران طفولیّت آورده شده و نهال سبزی است که کشت و آبیاری آن در همان ابتدا به خوبی صورت گرفته است؛ حکم تشبیه را دارد.

نمونه ی دیگری که در مورد تمثیل در این نظریّه آورده شده است؛ دو بیت موقوف المعانی است که نویسنده برای آن که لذّت حاصل شده در شنونده را که ناشی از تمثیل است دریابد، بیت اوّل را ابتدا به صورت مستقل ذکر نموده و سپس توجّه همگان را به بیت بعدی معطوف می دارد، شعر مورد نظر چنین است:

وَإِذَا أَرَادَ اللّٰهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ
طُوِيَتْ أَتَاحَ لَهَا لِسَانَ حَسُودٍ

بدین معنی، که چون خدا خواهد فضیلتی را که قبلاً ناشناخته و گمنام بود برملا و منتشر کند بر آن زبان حسودی را می گمارد.

سپس خواننده را به این بیت متوجه کرده، لذّت حاصل از شنیدن تمثیل را به او می نمایاند. بیت بعدی چنین می گوید:

لَوْلَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَرَتْ
مَا كَانَ يُعْرَفُ طِيبُ عُرْفِ الْعُودِ

یعنی: اگر شعله ی آتش به پیرامونش نمی رسید هرگز بوی خوش عود شناخته نمی شد.

در این دو بیت همان گونه که دیده شد تمثیلی که از حسود شده بود در شناساندن فضیلت های فرد مورد حسادت، این بود که حسود را مانند آتشی دانسته بود که سبب روشنی عود و شناخته شدن بوی خوش آن می گردد. [5]

تعریف شمس قیس رازی (المعجم)

شمس قیس تعریف خود را در باب تمثیل چنین بیان می دارد: «و آن هم از جمله استعارات است الّا آن که این نوع استعاراتی است به طریق مثال یعنی شاعر خواهد که به معنایی اشارتی کند، لفظی چند که دلالت بر معنایی دیگر کند بیارد و آن را مثال معنی مقصود سازد و

اشاره:

کلیله و دمنه ی بهرامشاهی، اثر زیبای ابوالمعالی نصرالله منشی بین ۵۱۵ تا ۵۵۸ هـ. ق تألیف شده است. این اثر ترجمه ای آزاد از متن عربی ابن مقفّع است. اصل این اثر ریشه در ادبیّات سانسکریت هند دارد و به دو کتاب «پنچاتنترا» و «مهابهاراتا» باز می گردد.

شیوه ی استفاده از تمثیل در نثر ابوالمعالی و در قالب حکایات بسیار در خور توجّه است. از آن جا که تمثیل گنجایی آموزش بسیاری از مفاهیم اخلاقی، عرفانی، اجتماعی و سیاسی را در خود دارد، بسیاری از نویسندگان و شاعران در آثار خود از آن در جهت انتقال این مفاهیم سود جُسته اند و نصرا... منشی نیز یکی از آن هاست.

نصرالله منشی، حکمت عملی را هم با توجّه به آنچه ریشه در اعتقادات هندیان دارد و هم با توجّه به اعتقادات اسلامی به صورت حکایات تمثیلی با نثر شیوای خود به خواننده می آموزد.

برای این که بتوان به بحث در باره ی تمثیل، در کلیله و دمنه پرداخت، لازم است موضوع در نظر علمای بلاغت و صاحب نظرانی که پیرامون آن دیدگاه و سخنی داشته اند، مشخّص گردد. در این تبیین و توضیح تمثیل، چند چیز مشخّص می شود: نخست آن که جایگاه تمثیل در علم بلاغت و زیبایی شناسی و صور خیال کجاست؛ [1] دیگر آن که کلیله و دمنه تا چه حدّ با تمثیل ارتباط داشته و در کدام دسته از انواع آن قرار می گیرد.

از معنی خویش بدان مثال عبارت کند و این صنعت خوشتر از استعارات مجرّد باشد».[۶]

در این تعریف متوجّه می شویم که تعریف لغت نامه ی دهخدا نیز تحت تأثیر همین تعریف بوده است؛ یعنی هر دو تعریف تمثیل را استعاره ای دانسته اند که از طریق مثال بیان می شود.

تعریف نجف قلی میرزا (دُرّه ی نجفی)

دُرّه ی نجفی تمثیل را از اقسام استعاره به حساب نمی آورد بلکه آن را جزئی از کنایه می شمارد و با این حساب تاکنون سه نظر مختلف و متمایز از این واژه داشته ایم، نظری که آن را در ردیف تشبیه به شمار می آورد (اسرار البلاغه)، عقیده ای مبتنی بر استعاره بودن تمثیل (المعجم) و نظری که آن را کنایه می شمارد (دره ی نجفی).

عین تعریفی که نجف قلی میرزا در درّه ی نجفی از این واژه ارائه می دهد چنین است: «آن است که یک معنی را قصد داشته باشند به الفاظی که معنی دیگر را دارد ادا نمایند بر سبیل کنایه برای این که سامع، سرعت و رغبت به آن داشته باشد».[۷]

تعریف رضاقلی هدایت (مدارج البلاغه)

برخی از تعاریف هم به کلّی از وارد کردن این واژه، در تقسیم بندی های فوق خودداری کرده اند. گویی تمثیل را نمی توان جزئی از هیچ کدام از مقوله های بدیع دانست و خود، در علم بدیع مستقل است و یا شاید آن را بدین ترتیب از علم بدیع مجزا نموده اند، یکی از تعاریف، تعریفی است که صاحب مدارج البلاغه از آن ارائه می دهد. او در تعریف تمثیل چنین می گوید: «چنان است که شاعر در ضمن مطلبی مثلی آرد و اشاره به مثلی».[۸]

تعریف ابن اثیر (الجامع الکبیر)

امّا از قدما، کسی که می توان گفت واژه ی تمثیل را درون تقسیم بندی قرار داده، ابن اثیر است گرچه او تفکیکی در مورد خود تمثیل قائل نشده است.

این امر باعث روشن تر شدن معنای واژه و به وجود آوردن جایگاهی برای آن شده است گرچه نمی توان آن را تعریفی قطعی و حتمی برای تمثیل دانست.

او در کتاب الجامع الکبیر خود تمثیل را از اقسام کنایه می شمارد و کنایه را بر چهار دسته تقسیم می کند که عبارتند از: تمثیل، ارادف، مجاورت و نوع چهارمی که نامی برای آن نیاورده است.[۹] تعریف او در مورد تمثیل چنین است:

«تمثیل که تشبیه بر سبیل کنایه است بدین گونه که چون اراده ی اشارت به معنایی کنی، الفاظی به کاربری که دلالت بر معنایی دیگر داشته باشد ولی آن الفاظ و آن معنی دلالت بر معنایی داشته باشد که مقصود تست. مثل این که می گوییم. فلانٌ نَقِیُّ الثَّوْب یعنی فلان پاکدامن است بدین قصد که از عیوب مبرّاست»[۱۰].

این تعریف با آن چه ما از تمثیل می شناسیم، فاصله دارد و آن این است که حتماً در تمثیل از سخنی و کلامی به عنوان مثال و در عین حال تأکید کننده ی حرف پیشین خود که پیام اصلی در آن درج است استفاده کنیم که گاه می تواند مصراع شعری باشد و گاه دنباله و ادامه ی یک مثنوی طویل و یا حکایتی منثور. گرچه فعلاً به این که تمثیل را می توان جزئی از کنایه دانست یا خیر، کاری نداریم، امّا این که جمله ای را مانند: «فلانی پاکدامن است.» تمثیل به حساب آوریم، از آن جا که به عنوان جمله ای مستقل، امّا با تجزیه و تحلیل در ذهن صورت می گیرد نمی تواند قابل قبول باشد. حتّی اگر بپذیریم که قسمی از تمثیل مرتبط با کنایه باشد.

تعریف های دیگران

از نظریّات علمای بلاغت پیشین که بگذریم، صاحب نظران معاصر نیز عقایدی در این مورد دارند که این واژه را به صورت قیاسی با واژه های مترادف آن در ادبیّات اروپایی، مقایسه نموده و همین امر موجب دقیق تر شدن و به عبارتی تخصّصی تر شدن آن گردیده است. در یکی از این تعاریف، مثل و تمثیل را معادل یکدیگر قرار داده و هر دو را با واژه ی پارابل[۱۱] در

□ وحید باقرزاده خالصی

ادبیّات اروپایی یکسان دانسته است و نوعی از تمثیل را نیز به عنوان تمثیل رمزی یا کنایی معرّفی کرده است و آن را معادل اَلگوری[11] در ادبیّات اروپایی برشمرده است. این تعریف گنجایی معادل هایی را در ادب فارسی دارد، چونان: وصف الحال، حکایت، داستان، حدیث و قصّه و نمونه هایی که برای این واژه ها می توان ذکر کرد عباراتی از کلیله و دمنه هستند. یکی از این نمونه ها که آن را با حکایت و داستان، می توان یکی دانست، این عبارت است. «رای گفت: شنودم، مَثَلِ دشمنِ آزرده که دل بر استمالت او نیارامد اگرچه در ملاطفت مبالغت نماید ...». [12]

و عین آنچه در مورد تمثیل بیان می شود این است که:

«تمثیل در لغت به مفهوم مثل آوردن، داستان یا حدیثی را به عنوان مثال بیان کردن است. به نظر ادب شناسان، هرگاه حکایتی از زبان حیوانات، نباتات، احجار و امثال آن اخذ شود که وقوع آن حکایت، در خارج محال باشد، آن را تمثیل یا مثل گویند و هرگاه آن حکایت به صورت رمز و تعمیه ادا گردد که از آن معنایی فلسفی یا عرفانی استخراج گردد، تمثیل رمزی یا کنایی است؛ بنابراین تمثیل رمزی: حکایتی است مجازی که در آن حقیقتی روحانی نهفته است». [13]

این تعریف همان گونه که می بینید وجه اشتراکی با تعریف ابن اثیر دارد و آن یکی دانستن قسمی از تمثیل در مجموعه ی کنایات می باشد و تفاوتی که با تعریف ابن اثیر دارد وارد کردن بخشی از تمثیل است در حیطه ی مَجاز.

استعاره ی تمثیلی

استعاره را از این جهت که کلمه ای باشد یا جمله و کلامی؛ به دو دسته تقسیم کرده اند، استعاره ی مفرده و استعاره ی مرکّبه یا تمثیلی.

در این تقسیم بندی اغلب ضرب المثل ها را جزئی از استعاره ی مرکّب یا تمثیلی دانسته اند. ارسطو، در باب استعاره ی تمثیلی، آن را با بیان انواع نقل تبیین می کند. بدین صورت که او نقل را سه دسته برمی شمارد:

۱ـ نقل از جنس به نوع: مثالی که برای این نوع از نقل بیان شده، این است که بگوییم: فلانی ده ها هزار کار بزرگ کرده است و منظور ما از ده ها هزار، زیاد بودن کارهای اوست و افاده ی کثرت می کند.

۲ـ نقل از نوع به نوع: مانند این که بگوییم: زندگانیش را با تیغی به پایان آورد (یا قطع کرد) که در این جا منظور از پایان آوردن یا قطع کردن، جان ستاندن و هلاک کردن است.

۳ـ نقل بر حسب تمثیل: این نوع از نقل دارای چهار قسمت است و این چهار قسمت حکم ارکان یک معادله را دارند و از این چهار قسمت مفروض نسبت دوّمی به اوّلی، درست همان نسبت تعبیر چهارم باشد با سوّمی. در این صورت نویسنده تعبیر قسمت چهارم را به جای قسمت دوّم به کار می برد و بالعکس. به عنوان مثال، چون شامگاهان را با روز همان نسبت پیری است با عمر انسان، می توان از شامگاهان به پیری روز و از پیری به شامگاهان عمر تعبیر کرد. این مثال را می توان به صورت نمودار زیر ترسیم کرد. [15]

$$\frac{\text{۳= عمر انسان}}{\text{۴= پیری}} = \frac{\text{۱= روز}}{\text{۲= شامگاهان}}$$

$$\Rightarrow$$

پیری = شامگاهان عمر و شامگاهان= پیری روز

و بدین ترتیب در این تعریف از تمثیل، تمثیل جزئی از استعاره دانسته شده است و استعاره، نقل اسم چیزی است بر اسمی دیگر، که در تمثیل اجزاء و ارکان آن گسترده تر شده است.

اگر در همین تعریف تأمّلی تحقیقی نماییم می بینیم که این معادله یا با آنچه ما

امروز کنایه می شناسیم یکسان می شود، مانند این که بگوییم شامگاه عمر و قصدمان پیری باشد بدون ذکر کلمه ی پیری، که آن را نوعی کنایه (کنایه از موصوف)[16] می توان شناخت؛ یا اگر پیری را ذکر کنیم و بگوییم چون شامگاه عمر است، در این صورت تشبیه را خواهیم دید نه استعاره را.

در تعریفی دیگر، استعاره ی تمثیلی چنین بیان می شود: استعاره ای که مستعار در آن، جمله باشد نه واژه، استعاره ی تمثیلی است. به عبارت دیگر دو سخن را به یکدیگر مانند کنند، سپس مستعارٌله را با این تصوّر که آن چنان با مستعارٌمنه شبیه است که با آن یکی شده است، نیاورند و تنها به مستعارٌمنه اکتفا کنند.[17] به عنوان مثال وقتی به این بیت حافظ نظر می کنیم که می گوید:

«شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبک باران ساحل ها؟»[18]

حافظ حال خود را به حال کسی مانند کرده است که در شبی تاریک و گردابی هایل فروافتاده است. و مصراع اوّل که صفات چنین کسی است، به صورت سخن و جمله آمده است و مستعارٌله حذف شده است؛ گویی که از فرط تصوّر یکسانی با مستعارٌمنه در آن محو گشته و یکی شده است.

تشبیه تمثیل

امّا در باب تشبیه تمثیل، آن را نوع گسترده و پرورش یافته ی تشبیه مرکّب دانسته اند که در آن اندیشه ای واحد به عنوان مشبّه بیان می شود و با جملاتی که بر روی هم حکم تشبیه و مشبّه به را برای آن دارند، مطلب بسته به توان و ذوق و هنر نویسنده یا شاعر بسط می یابد.[19] این اشعار منوچهری می تواند نمونه ای از تشبیه تمثیل باشد که در آن شاعر شب رنج و محنت را با تشبیه های خود به زنی سیاه و زنگی، مانند کرده که امیدزاده شدنِ فرزندی سپید (روز) از او می رود اما این سیاهی را پایانی نیست چراکه زنگی شب نازا و شوهر مرده گشته است.

شبی گیسو فرو هشته به دامن
پلاسین معجَر و قیرینه گرزن
به کزدار زنی زنگی که هر شب
بزاید کودکی بلغاری آن زن
کنون شویش بمرد و گشت فرتوت
از آن فرزند زادن شد ستَرون[20]

تفاوتی که از این تعاریف و مثال ها میان استعاره های تمثیلی و تشبیه تمثیل می بینیم، ذکر مشبّه در تشبیه تمثیل و نبود مستعارٌله (مورد استعاره) در استعاره ی تمثیلی است. پس باید بپذیریم که تمثیل را هم می توان شاخه ای از استعاره دانست و هم شاخه ای از تشبیه.

مثل

یکی از انواع تمثیل را می توان مثل یا ضرب المثل دانست. ضرب المثل ریشه در آداب و سنن ملّی و قومی جوامع دارد و معمولاً محصول ذهن عوام و مبتنی بر تجربه های عادی زندگی است. در ادبیّات اروپایی واژه ی مترادف آن «پرووِرب»[21] است و به گفته ای مختصر و مفید با ویژگی های فوق اطلاق می شود و اگرچه ممکن است صورت فشرده و خلاصه ی یک داستان باشد ولی خود شکل داستانی ندارد.

بیشتر مثل ها، در اصطلاح علم بیان جزء استعاره ی تمثیلیّه به حساب می آیند.[22]

برخی از امثال کلیله و دمنه[23]

نیش کژدم اگرچه بسیار دُم بسته دارند ... چون بگشایند به قرار اصل باز رود. (ص ۹۴)

خون هرگز نخُسبد. (ص ۱۲۷)

همه ی تدبیرها سخره ی تقدیر است. (ص ۱۳۳)

هرچند خردمند پرهیز بیش کند ... به دام بلا نزدیک تر باشد. (ص ۱۳۲)

در صحبت پادشاه سلامت طلبیدن ... همچنان باشد که بر صفحه ی کوثر تعلیق کرده شود. (ص ۱۳۲)

کاه بیخته به باد صرصر سپردن. (ص ۱۳۲)

خاموشی هم داستانی است. (ص ۱۳۹)

ساعی پیش از اجل میرد. (ص ۱۴۲)

زنده گذاشتن فجّار هم تنگِ کشتن اخیار است: (ص ۱۴۴)

بد مکن که بد افتی
چه مکن که خود افتی (ص ۱۳۳)

گورکن در بحر و کشتی در بیابان داشتن. (ص ۱۶۲)

دست در دهانِ اژدها کردن ... بر کریم آسان تر از سؤال لئیم. (ص ۱۷۶)

گفتار نیکو آنگاه جمال دهد که به کردار ستوده پیوندد. (ص ۱۸۰)

بر گذر سیل خوابگه کردن و در تنیزآب خشت زدن. (ص ۱۹۲)

هرکه با پیل درآویزد زیر آید. (ص ۱۹۶)

کلبه ای کاندر او نخواهی ماند
سال عمرت چه ده چه صد چه هزار (ص ۲۰۷)

به رسنِ مخادعت تو مرا فرو چاه نشاید کرد. (معادل: با طناب کسی داخل چاه شدن.) (ص ۲۸۷)

عاقلان دست گرفتن چنین کس به انگشت پای جویند.[24] (ص ۲۱۳)

از نادانی، طرّار بصره در چشم شما طُرفه ی بغداد می نماید.[25] (ص ۲۱۶)

هر روز مرا سری و دستاری نیست. (ص ۳۲۷)

تو را در آن ناقه و جملی نیست. (ص ۳۳۸)

خاندان مرد، خرد و دانش است و شرف او کوتاه دستی و پرهیزگاری. (ص ۴۰۰)

تمثیل اخلاقی بدون امکان وقوع در خارج

گونه ای دیگر از تمثیل در ادبیّات اروپایی «فابل» (Fable) تعبیر می شود که باید آن را نوعی از تشبیه تمثیل دانست و اگر بخواهیم مترادفی در زبان فارسی برای آن بیاوریم که معنای آن را برساند، عنوانِ «تمثیل اخلاقی بدون امکان وقوع در خارج» مناسب می آید. و آن عبارت است از حکایتی کوتاه ـ چه به نظم و چه به نثر ـ که به قصد انتقال یک درس اخلاقی یا یک پیام سیاسی و ... گفته شده است. در این حکایت اخلاقی شخصیّت ها اغلب حیواناتند. اما گاه انسان ها،

خدایان و اشیای بی جان نیز ممکن است در آن ظاهر گردند.[۲۴]

تمثیل اخلاقی با امکان وقوع در خارج

«پارابل» (Parable) در ادبیات اروپایی را می توان «تمثیل تعلیمی، اخلاقی با امکان وقوع در خارج» خواند. نکته یا درس اخلاقی که در قابل مورد نظر است، معمولاً به امور دنیوی مربوط می گردد امّا در پارابل این درس اخلاقی در سطحی بالاتر قرار می گیرد. با وجود این به نظر می رسد که پارابل را هم باید نوعی از تشبیه تمثیل خواند و از این لحاظ با فابل در یک ردیف قرار می گیرند. در این تمثیل شخصیّت ها را بیشتر انسان ها عهده دار می باشند.

تمثیل رمزی (الگوری)

واژه ی دیگری که در ادبیّات اروپایی با تمثیل ارتباط می یابد «الگوری» (Allegory) می باشد و آن از گونه های تمثیل به حساب می آید که به نظر نام تمثیل رمزی برایش بی مناسبت نیست. در این گونه از تمثیل، داستان ها یا حکایات طوری بیان شده اند که در آن ها غرض و مقصود اصلی گوینده واضح بیان نشده است.

با این تعاریف و مشخصّه های مختصری که از این واژه ها ارائه شد می توان جایگاه «تمثیل اخلاقی بدون امکان وقوع در خارج» و «تمثیل اخلاقی با امکان وقوع در خارج» را در «تشبیه تمثیل» دانست و جایگاه «تمثیل رمزی» را در «استعاره ی تمثیلی». چراکه این نوع از استعاره را به عنوان «استعاره ی گسترده» (extended metaphor) خوانده اند و شباهتی ضمنی در هر دوی این ها (تمثیل رمزی و استعاره ی گسترده) فهمیده می شود که گسترش یافته و طولانی شده است.

آنچه که تمثیل رمزی را با دو گونه ی دیگر متمایز می کند این است که در تمثیل رمزی نکته ی اخلاقی به طور غیرمستقیم هم ذکر نمی شود و برای یافتن مقصود باید به تشریح و تفسیر تمثیل پرداخت. وجه اشتراکی که برخی اوقات این تمثیل با تمثیل بدون امکان وقوع در خارج (فابل) پیدا می کنند بودن شخصیّت ها از نوع حیوانات در برخی از انواع آن است که آن را با این تقسیم بندی می توان جدا نمود که تمثیل رمزی با استفاده از هر نوع شخصیّتی اعم از انسان یا حیوان، نوعی استعاره ی گسترده است اما فابل حکم یک «مثل توضیح داده شده» را دارد.

تمثیل سیاسی (Political Allegory)

نمونه ی بارز تمثیل در نوعی خاص که می توان آن را تمثیل سیاسی نامید، بسیار دیده می شود. در این نوع از تمثیل، نویسنده با عامل «تغییر شخصیّت ها»، اظهارات و انتقادهای خود را در ضمن مقایسه های تلویحی بیان می کند و این تغییر باعث نوعی مصون ماندن از خطرات سیاسی نیز خواهد شد. طنزهای سیاسی را می توان گونه ای از تمثیل سیاسی به حساب آورد و سایر طنزها را جزء تمثیل رمزی خواند.

از آن جا که تمثیل سیاسی، نوعی تعریض به وضع حاکم در جامعه است و یا اعتراضی است در قالب کنایه به برخی پدیده های موجود در جامعه، می توان نام تعریض گسترده را به آن داد.

نمونه هایی از تمثیل سیاسی را در ادبیّات اروپایی می توان چنین نام برد:

«قلعه ی حیوانات»[۲۷] اثر «جورج اُرول»[۲۸] که نویسنده در آن از حیواناتی سخن می گوید که مزرعه ای را از ارباب ستمگرشان تحویل می گیرند و سرپرستی آن ها به دست گروه خاصی از حیوانات می افتد (خوک ها) و این گروه به مرور زمان همان رفتارهای مستبدّانه را از خود نشان می دهند. نویسنده با بیان این تمثیل، انزجار خود را از انقلاب بلشویکی و جانشینی استبدادی به جای استبداد دیگر نشان می دهد.

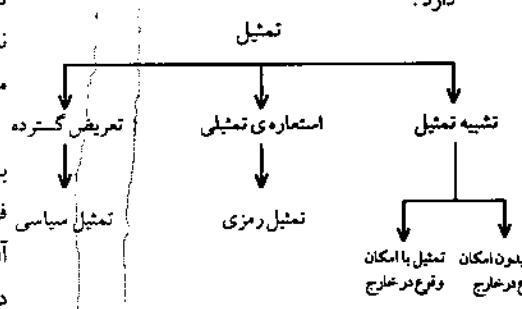
تمثیل سیاسی دیگری را که می توان ذکر کرد «لیلی پوت»[۲۹] اثر سویفت[۳۰] می باشد. در این اثر قهرمان داستان، از یک جزیره ی خیالی دیدن می کند که افراد آن حقیر و کوچکند. او با این تمثیل حقارت سیاسی زمان خود را ترسیم می کند.[۳۱]

پی نوشت ها:

۱. در تعاریف مختلفی که خواهیم دید، اختلاف آرا و نظریّات در مورد این واژه تا حدّ زیادی به چشم می خورد.
۲. دهخدا، علی اکبر، لغت نامه، انتشارات دانشگاه تهران، ذیل «تمثیل».
۳. همان.
۴. مسلماً آن که را در خردیش ادب بکنی چون شاخه سبز است که به هنگام کاشتن، آبش دهند تا ببینی که برگ آورده و سرسبز گشته است از پس آن که خشکی او را ببینی. به نقل از صالح بن عبدالقدّوس.
۵. جرجانی، اسرارالبلاغه، ترجمه ی جلیل تجلیل، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۶۱، ص ۵۹.
۶. شمس الدّین محمّدبن قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به اهتمام میروس شمیسا، انتشارات فردوسی، چاپ اول، تهران ۱۳۷۳، ص ۳۱۹.
۷. نجف قلی میرزا. «آقا سردار»، درّه ی نجفی، تصحیح حسین آهی، چاپ اول، انتشارات فروغی، تهران ۱۳۶۲، ص ۱۸۸.
۸. رضاقلی خان هدایت، مدارج البلاغه، انتشارات محمّدی، تهران ۱۳۳۱، ص ۲۶.
۹. این نوع چهارم از کنایه، صورتی است حاصل از بیان مجموعه ی خصوصیّات چیزی، بدون آن که نام آن را بیاورند.
۱۰. محمّدرضا شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، چاپ ششم، انتشارات آگاه، چاپ پژمان، تهران ۱۳۷۵، ص ۱۴۴.
11. Parable
12. Allegory
۱۳. نصرالله منشی، کلیله و دمنه، ص ۳۰۴.
۱۴. حسین رزمجو، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، چاپ اول، انتشارات آستان قدس، چاپ آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰، ص ۱۸۵.
۱۵. محمّدرضا شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۴۴.
۱۶. «آن گاه که صفتی را همواره، با کنایه به موصوفی ویژه داشته باشند، بدان سان که از آن صفت همیشه آن موصوف را بخواهند». میر جلال الدّین کزّازی، بیان، چاپ پنجم، نشر ماد، تهران ۱۳۷۵، ص ۱۶۰.
۱۷. همان کتاب، ص ۱۲۰.
۱۸. خواجه حافظ شیرازی، دیوان،

نمودار تمثیل

اگر نموداری از تمثیل به قرار زیر رسم نماییم، می بینیم کلیله و دمنه بنا به شخصیت پردازی هر باب جایگاهی جداگانه دارد:



تفکیک باب های کلیله و دمنه با توجه به نمودار

بدین ترتیب اگر بخواهیم کلیله و دمنه را صرفاً گونه ای از تمثیل، بدون امکان وقوع در خارج (فابل) و از نوع تشبیه بدانیم، به نظر می رسد طریقی به صواب نپیموده ایم. گرچه بسیاری از قسمت های کتاب از این دسته اند که نمونه ی آن را می توان حکایت «مردی که از پیش اُشتر مست بگریخت»[۲۱] از باب برزویه ی طبیب بیان کرد که در آن یک تشبیه مرکّب در طیف گسترده ای به صورت تمثیل بیان شده است امّا کلیله و دمنه، فقط بر تشبیه استوار نیست؛ چراکه برخی بخش های آن را باید از نوع تمثیل سیاسی خواند که نوعی تعریض است با ابعادی گسترده؛ به عنوان مثال باب های شیر و گاو، باز جست کار دمنه، بوف و زاغ و شیر و شغال را می توان از این دسته خواند، گرچه شاید این ایراد گرفته شود که تمثیل سیاسی، شکلی کلّی به خود نمی گیرد و باید حتماً با مسئله ای سیاسی-اجتماعی در زمان خود مربوط باشد و از این لحاظ نمی توان باب های فوق را جزء تمثیل سیاسی فرض کرد امّا با وجود این نمی توان آن را خالی از تعریض به بسیاری از مسائل حکومت دانست.

باب های دوستی کبوتر و ...، بوزینه و باخه، زاهد و راسو، گربه و موش، پادشاه و فنزه، تیرانداز و ماده شیر و زرگر و سیاح که در آن ها نقش اصلی را حیوانات ایفا می کنند، از دسته ی تمثیل بدون امکان وقوع در خارج می باشند.

بقیّه ی باب ها، یعنی زاهد و مهمان او، پادشاه و برهمنان و شاهزاده و یاران او، جزء تمثیل با امکان وقوع در خارج (پارابل) بوده و در حیطه ی تشبیه می باشند.

تقسیم بندی دیگر در مورد نماد تمثیلی حیوانات (نماد ثابت، نماد متغیّر)

در مورد نماد تمثیلی حیوانات، می توان جدا از تقسیم بندی های گذشته، از نظر تصویری که در حکایت به خود گرفته اند و یا در مجموع در ذهن انسان ها نقش بسته اند، به نوعی تقسیم دیگر دست یافت. بدین صورت که برای حیوان یا هر موجود دیگری دو گونه نماد قائل شد.

یکی نماد ثابت آن است، به این مفهوم که هر کجا نامی از آن موجود بُرده می شود، مفهوم نمادی ثابتی در افکار نقش می بندد که متناسب با ویژگی های آن موجود و یا حیوان است؛ مانند شیر که در اکثر اوقات نامش، قدرت، صلابت، حکومت و جبروت را تداعی می نماید، و یا سرو که در بیشتر مواقع آزادگی و دور بودن از تعلّقات را تداعی می کند.

زیر بارند درختان که تعلّق دارند
ای خوشا سرو که از بار غم آزاد آمد[۳۳]

نمادِ دیگر آن است که در برخی از اشعار و حکایات به حیوان یا موجودی تعلّق می گیرد و این تصویر از او فقط در آن حکایت و یا به نُدرت در جاهای دیگر دیده شده است. این نماد را می توان نمادِ متغیّر آن حیوان و یا موجود نامید. به عنوان مثال بوزینه را در اکثر اوقات به عنوان حیوانی مقلّد، که از روی تمسخر حرکات دیگران را تقلید می کند، می شناسیم امّا می بینیم در حکایتی اصلی از کلیله و دمنه، از آن نماد ثابت فوق تغییر چهره داده، نمادی دیگر به خود می گیرد و تصویر یک موجود با فکر و تجربه را از او می بینیم که در مقابل خطرها با درایت برخورد می کند.[۳۴]

به اهتمام سیدابوالقاسم انجوی، چاپ هفتم، انتشارات جاویدان، تهران ۱۳۶۷، ص ۱.

۱۹. میرجلال الدّین کزّازی، بیان، ص ۵۸.

۲۰. منوچهری دامغانی، دیوان، به اهتمام محمد دبیر سیاقی، چاپ دوم، انتشارات زوّار، تهران ۱۳۷۵، ص ۸۶.

21. Proverb

۲۲. محمّدعلی صادقیان، طراز سخن، چاپ اول، دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۷۱، ص ۱۸۹.

۲۳. مرجع هر مثل سمت چپ صفحه با توجه به کلیله و دمنه تصحیح مجتبی مینوی - پیشین - ذکر شده است.

۲۴. به انگشت پای جُستن: با نهایت میل و کوشش جستن. (حاشیه ی مجتبی مینوی، ص ۲۱۳)

۲۵. طرّار بصره و طُرفه ی بغداد، دو شخص که مورد تمثیل بوده اند، اولی به بدی و دومی به خوبی. (حاشیه ی مجتبی مینوی، ص ۲۱۶)

۲۶. تقی پور نامداریان، رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷، ص ۱۱۴.

27. George orwell. Animal farm 1903-1950.

۲۸. جورج اُرول، قلعه ی حیوانات، ترجمه ی امیر امیرشاهی، چاپ هفتم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۱.

29. Lilliput

30. Swift 1667-1745

۳۱. جاناتان سویفت، سفرنامه ی گالیور، ترجمه ی منوچهر امیری، چاپ سوم، نشر کتاب، تهران ۱۳۵۲، ص ۴۹.

۳۲. نصرالله منشی، کلیله و دمنه، ص ۵۶.

۳۳. خواجه حافظ شیرازی، دیوان، ص ۷۱.

۳۴. نصرالله منشی، کلیله و دمنه، صص ۲۳۸ و ۲۵۹.

دکتر حسین ذوالفقاری

کلیدواژه‌ها: اشرف‌زاده، مشهد، دانشکده‌ی ادبیات مشهد، زبان و ادبیات فارسی، پژوهش، دانشگاه مشهد، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، ماهنامه‌ی فرهنگ، یغما، سخن، راهنمای کتاب، نشر دانش، کلک، فرهنگ خراسان، فرهنگ و زندگی، آینده، برگ‌هایی در آغوش باد، کاغذ زر، روان‌های روشن، دایرة‌المعارف ایرانیکا، چشمه‌ی روشن، فرخی سیستانی، نقد ادبی، نقد جامعه‌شناختی، ابوسلم سردار خراسانی، تصحیح قابوسنامه، تصحیح التصفیه فی احوال المتصوفه، تفویم‌الصحه، تطایف‌المکمه، ملخص‌اللغات، دیداری با اهل قلم، رودکی، عید رجب، جمال‌شناسی، شیوه‌های نقد ادبی، تحقیق درباره‌ی سعدی، مقری ماه، انسان‌دوستی در اسلام، داستان من و شعر، اصحاب چهارشنبه، وسواس علمی، نثر تحقیقی.

دکتر غلامحسین یوسفی

مُرد مرادی؟! نه همانا که مرد
مرگ چنان خواجه نه کاری است خُرد
گنج زری بود در این خاکدان
کاو دو جهان را به جوی می شمرد
«رودکی»

نیمه‌ی بهمن ماه سال ۱۳۱۶ برف همه جا را سفید کرده بود. آفتاب دل‌نشین زمستانی برف‌ها را آب کرده بود و کوچه‌های اطراف خندق را کاملاً گل‌آلود. تا دبستان عنصری راه زیادی بود و غلامحسین همه‌ی راه را باید پیاده می‌رفت؛ هیجان‌زده و مضطرب؛ هیجان داشت چون قرار بود به عنوان شاگرد اول آموزشگاه در جشن مدرسه جایزه بگیرد و مضطرب از این که چگونه این راه طولانی گل‌آلود را طی کند. غلامحسین به واسطه‌ی خردسالی و کوچک اندامی به هیچ وجه قادر نبود راه را طی کند. اشرف‌زاده معلّم ریاضیات و مدیر دبستان را از دور دید که به طرف او می‌آمد. چشمان کودکانه و مضطرب غلامحسین برقی زد. ناگفته، معلّم دلسوز متوجّه مشکل شد. او که نمی‌خواست یکی از بهترین شاگردانش از تشویق مقرّر محروم شود وی را مثل فرزند خود بر دوش گرفت و تمام راه را از نشیب و فراز سخت و تنگ کوچه‌های گل‌آلود عبور داد. در میانه‌ی راه هم هر دم از هر دستی سخن می‌گفت و غلامحسین را سرگرم می‌کرد. غلامحسین با تعجّب و شگفتی در ذهن کودکانه‌اش با خود می‌اندیشید که چگونه ممکن است مدیر مدرسه‌ای شاگردش را قلمدوش کرده و او را ببرد؟ سخت دست و پایش را گم کرده بود. نمی‌توانست چیزی بگوید و نمی‌دانست چه بگوید. دیگر تشویق و مدرسه و شاگرد اول و همه چیز را فراموش کرده بود و فقط به این کار بزرگ معلّمش فکر می‌کرد.[1]

***

آموزش‌های ابتدایی و متوسّطه را در مشهد سپری کرد و برای ادامه‌ی تحصیل راهی تهران شد. پس از آن که مدرک لیسانس خود را از دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران گرفت، به مشهد بازگشت و از سال ۱۳۲۹ رسماً تدریس زبان و ادبیّات و عربی را در دبیرستان‌های مشهد آغاز کرد. یک سال بعد دوره‌ی دکتری دانشگاه تهران را آغاز کرد و همزمان رشته‌ی حقوق دانشگاه تهران را نیز به پایان رساند؛ در حین تحصیل جز زبان فرانسه که زبان رایج دانشگاهی بود زبان انگلیسی را نیز فرا گرفت. اتمام تحصیلات رسمی برای او اتمام دانشجویی و دانش‌پژوهی نبود بلکه آغاز آن بود، روح جوینده و نوجوی یوسفی او را بر آن داشت که در سال ۱۳۳۲ برای مطالعه در امور تربیتی عازم امریکا شود و برای تکمیل تحصیلات خود سفری یک ساله پیش گیرد. حاصل این سفر انتقال تجربیّات آموزشی به معلّمان و دانشجویانش بود. از سال ۱۳۳۴ همزمان با تأسیس دانشکده‌ی ادبیّات مشهد به تدریس پرداخت و تنها در مدّت شش سال به واسطه‌ی شایستگی خود و آثار ارزنده‌اش به مقام استادی نایل آمد و از سال ۱۳۴۳ به بعد مدیر گروه زبان و ادبیّات فارسی گردید. یکی از دوره‌های پررونق گروه نیز همین ایّام بود که حاصل آن تربیت شاگردان ممتاز بود. او در ارتقای سطح علمی استادان گروه سعی بلیغ می‌نمود؛ تشکیل جلسات هفتگی با اعضای گروه، معرّفی کتاب‌های تازه، معرّفی زمینه‌های مورد نیاز برای پژوهش، تشویق به مطالعه و پژوهش، تجهیز کتابخانه‌ی دانشکده به آخرین یافته‌های پژوهشی و منابع مورد نیاز از اقدامات وی بود. همو بود که با همّت و پیگیری در سال ۱۳۳۸ اداره‌ی انتشارات و چاپخانه‌ی دانشگاه مشهد را برای انتشار آثار برگزیده‌ی استادان دانشگاه تأسیس کرد که اکنون حاصل آن نشر صدها کتاب ارزنده و ارزشمند است. تأسیس مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی نیز از جمله اقدامات او بود. وی در سال‌های آغازین فعّالیّت خود در دانشگاه مشهد (۱۳۳۰ تا ۱۳۳۲) ماهنامه‌ی «فرهنگ» را تأسیس کرد و اولین مقالاتش در همان ماهنامه منتشر شد. جز آن مجموعاً ۱۵۳ مقاله‌ی دیگر تا پایان عمر بابرکتش در مجلّات معتبر ادبی روزگارش چون یغما، سخن، راهنمای کتاب، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه مشهد و تهران، نشر دانش، کلک، فرهنگ خراسان، فرهنگ و زندگی، آینده و ... نوشت که بخشی از آن‌ها در کتاب‌های برگ‌هایی در آغوش باد (۲ جلد) ۱۰۵۶ صفحه در سال ۱۳۵۶ و کاغذ زر و روان‌های روشن (۱۳۶۹) به صورت مجموعه‌ی مقالات و یادداشت‌ها و پژوهش‌ها و نقدها چاپ و منتشر گردید.

بخشی از مقالات وی ترجمه از زبان‌های انگلیسی، فرانسه و عربی است. جز این ۳۱ مقاله به زبان انگلیسی نیز در دایرة‌المعارف ایرانیکا نوشت.

فهرست کامل مقالات فارسی و انگلیسی دکتر یوسفی در پایان کتاب چشمه‌ی روشن مضبوط است. اولین کتاب تحقیقی وی «فرخی سیستانی»[2] (بحثی در شرح احوال و روزگار و شعر او) است که در سال ۱۳۴۱ منتشر و کتاب برگزیده‌ی همان سال گردید.

این کتاب با ۶۱۵ صفحه منبع جامع و

مهمّی در شناخت زندگی، اوضاع زمانه، سبک و سیاق و زبان شعر فرّخی و ... است که در نگارش آن از آخرین شیوه های نقد ادبی چون نقد جامعه شناختی بهره ها برده و در واقع این اثر را می توان نمونه ی عملی یک نقد ممتاز در حوزه ی بررسی آثار و احوال یک شاعر دانست که دقّت، کمال، گستردگی نقد دقیق، واقع بینانه و بی طرفانه از امتیازات آن است که کمتر کتابی با این ویژگی ها می شناسیم. در مقدّمه ی همین کتاب می خوانیم:

«شاید بتوان گفت یکی از عللی که جوانان روزگار ما به آثار اصیل و ارجمند زبان فارسی چندان علاقه و توجهی ندارند، این است که از آن ها چیزی درنمی یابند و بعضی از معلّمان زبان فارسی در عین آن که به کار خود علاقه دارند در تعلیم، به توضیح لغات و نکات مبهم و مشکل اکتفا می کنند و به طرح مباحث انتقادی که به فهم ادبیّات و پرورش ذوق و قریحه ی جوانان کمک می کند کمتر می پردازند. ...»

توجّه به همین نکته ی اساسی و عمل بدان می تواند تغییری جدّی و اساسی در کلاس های زبان و ادبیّات و شیوه ی تدریس معلّمان به وجود آورد. چهارسال بعد سه اثر دیگر خود را به اهل ادب عرضه داشت.

یکی ابومسلم سردار خراسانی[3]، دوّم تصحیح قابوسنامه[4] و سوّم تصحیح التّصفیه فی احوال المتصوّفه[5] (صوفی نامه) نوشته ی قطب الدّین امیر منصور عبادّی است که با تجدید نظر در سال ۱۳۶۸ چاپ شد.

کتاب التّصفیه متنی است که از لحاظ مطالعات تاریخ تصوّف و هم نثر ساده و دل نشین آن اهمیّت دارد. این کتاب براساس نسخه ی منحصر به فرد تصحیح شده است.

امّا تصحیح قابوسنامه از چند جهت اهمیّت داشت؛ اوّل از حیث آن که متنی منقّح از قدیم ترین نسخه ی خطّی مورّخ ۶۲۴ با مقابله ی چندین نسخه ی دیگر در اختیار دانش پژوهان قرار داد؛ دوّم توضیحات و تعلیقات ارزنده ی اوست که راه گشای دریافت درست و دقیق متن است؛ و سوّم مقدّمه ی مبسوط و فاضلانه ی اوست که از دیدگاه صرف و نحو و سبک شناسی و جامعه شناسی و مسائل تربیتی و تاریخی، داستان پردازی و ... موشکافانه ارزیابی و نقد شده است. بر این همه باید افزود که این کتاب الگو و نمونه ی یک پژوهش ارزنده در حوزه ی نقد یک اثر است که بعدها مبنای تصحیح آثار فارسی قرار گرفت.

بعدها منتخب و برگزیده ی قابوسنامه از سوی بنگاه ترجمه و نشر کتاب و شرکت سهامی کتاب های جیبی با تجدیدنظر و توضیحات بیشتر چاپ شد و اکنون متن درسی رشته های ادبیّات فارسی است. از جمله ی تصحیحات دیگر او «تقویم الصّحه»[6] نوشته ی ابن بطلان (۱۳۵۰) و تصحیح «لطایف الحکمه»[7] نوشته ی قاضی سراج الدّین محمود ارموی (۱۳۵۱) و تصحیح مُلخّص اللغات[8] (۱۳۶۲) است. یکی از آثار ارزنده و مهّم دکتر یوسفی و ادب فارسی کتاب «دیداری با اهل قلم»[9] است که در سال ۱۳۵۵ در دو مجلّد چاپ شد و از جمله منابع مهّم رشته ی زبان و ادبیّات فارسی و در ردیف کتب آموزشی دانشگاهی به شمار می آید و این کتاب را می توان راهنمای معلّم در تدریس متون فارسی دانست. نویسنده

در این دو کتاب به بررسی و نقد جامع و آرا و اندیشه ها و شیوه های بیان بیست تن از نثرنویسان بزرگ ایران از بیهقی تا هدایت می پردازد.

استاد با احاطه و تسلّط و روشن بینی و نکته سنجی جوانب مثبت و منفی و سیر تاریخی نثر فارسی را در ادوار مختلف مورد بررسی قرار می دهد.

هر یک از نویسندگان با عنوانی معرّفی شده اند؛ بیهقی: گزارشگر حقیقت، عنصرالمعالی: امیر روشن ضمیر، عبید زاکانی: شوخ طبعی آگاه و ...

نثر دل نشین و صمیمی، حسن تألیف، واقع بینی و نقد همه جانبه، کتاب را سالیان سال خواندنی کرده است. مکمّل و متمّم این کتاب «چشمه ی روشن»[10] ـ آخرین اثر استاد ـ است که چهارده سال بعد (۱۳۶۹) نوشته شد. این بار استاد مسلّم نثر معاصر به دیدار شاعران ایران از رودکی تا عبید رجب می شتابد تا تصویر روشنی از آنان ارائه دهد.

نویسنده در این کتاب ۷۲ تن از شاعران بزرگ فارسی را با رعایت انصاف و به کمک یک اثر معروف آنان نقد و داوری کرده است. بررسی موسیقایی، بلاغی، زبانی و واژگانی، محتوایی، اجتماعی و تاریخی یک اثر چشم اندازهایی است که مدّ نظر نویسنده بوده است.

نویسنده به کمک مبانی نقد جدید از معیارهای نقد و بلاغت سنّتی نیز بهره ها می گیرد. مبنای گزینش آثار جز ذوق شخصی، ذوق جمعی و ماندگاری آن اثر است. شاعران سنّتی و نو فارغ از مرزبندی های بیرونی در کنار هم تحلیل شده اند. آن چه معیار بازشناسی و نقد شعر است وجوه جمال شناسی است که این معیارها به همراه ذهن پخته، مجرّب، جوّال، معتدل و احساس لطیف و سرشار دکتر یوسفی مجموعه ای خواندنی در نقد علمی پدید آورده که در نوع خود بی همتا است. تنوّع و گوناگونی قالب ها، موضوعات، شاعران و سبک ها کتاب را جامع و فراگیر کرده است. استاد دو یادگار ماندگار نیز از خود بر جای گذاشت یکی «تصحیح بوستان»[11] سعدی است که در سال ۱۳۵۹ چاپ شد و دیگر تصحیح «گلستان سعدی»[12] که نُه سال بعد در ۱۳۶۸ منتشر گردید. تصحیح انتقادی این دو اثر نیز چون قابوس نامه از جمله خدمات ارزنده ی دکتر یوسفی است. تصحیح و مقابله، تحشیه و تعلیقات، فهارس و نمایه ها، کشف الابیات و مقدّمه ی جامع از امتیازات کتاب است. برای تصحیح بوستان از ده نسخه ی اساس بهره گرفت و دلیل اختیار هر یک از وجوه را هم بیان کرده است و اهل تحقیق می دانند به دست آوردن نسخه های مختلف آن هم از چهار سوی عالم کاری بس دشوار و طاقت سوز است. یکی از رشته های کاری و مورد توجّه دکتر یوسفی حوزه ی ترجمه بود. ترجمه ی کتاب «شیوه های نقد ادبی»[13] نوشته ی دیوید دیچز (۱۳۶۲) به همراهی محمّدتقی امیرصدقیانی یکی از آن هاست. کتاب سه باب دارد: تحقیق فلسفی ـ نقد عملی ـ نقد ادبی و دیگر رشته های دانش. برخی از عناوین این سه باب عبارتند از نقد ادبی و تحقیق و تتبّع، مقوله ی بررسی ادبیّات، کتابشناسی و نقد، شرایط لازم برای یک مصحّح، عنصر شخصی، نقد ادبی و روان شناسی، هنر و شوریدگی، نقد جامعه شناسی و ادبیّات در تمدن صنعتی.

این کتاب آخرین اثر از آثار ترجمه ی اوست که پس از انتشار با اقبال جامعه ی ادبی رو به رو شد و خلاء و فقر مطالعاتی دراین حوزه را اندکی هموار کرد. این اثر به عنوان کتاب سال جمهوری اسلامی در سال ۱۳۶۷ برگزیده شد. از دیگر ترجمه های دکتر یوسفی «تحقیق درباره ی سعدی»[14] نوشته ی هانری ماسه ی فرانسوی است که در سال ۱۳۶۴ چاپ شد. این کتاب که رساله ی دکتری هانری ماسه از ایران شناسان مشهور فرانسوی بوده در سال ۱۹۱۹ در پاریس چاپ شده بود. گرچه ۷۵ سال از زمان چاپ اثر می گذشت با وجود این هنوز کتاب تازگی هایی برای سعدی شناسان داشت. سه بخش عمده ی کتاب عبارت اند از زندگی، اندیشه، و سبک سعدی. آن چه به کتاب ارزش می دهد کتاب شناسی جامعی است که تحقیقات مربوط به سعدی را در غرب معرّفی می کند و کوشش های شرق شناسان را نشان می دهد.

«امّا من شما را دوست می داشتم»[15] نوشته ی ژیلبر میرون و «انسان دوستی در اسلام»[16] نوشته ی مارسل بوازار (۱۳۶۲) دو ترجمه ی دیگر نیز از زبان فرانسه است.

از زبان عربی نیز «داستان من و شعر»[17] نوشته نزار قبّانی شاعر بزرگ عرب را در سال ۱۳۵۶ ترجمه کرد. اثر دیگر او ترجمه ی گزیده ای از شعر عربی[18] معاصر نوشته دکتر مصطفی بدوی است که در سال ۱۳۶۶ انجام گرفت.

ترجمه های او صرف ترجمه نبود؛ سرشار از پاورقی های سودمند و توضیحات راه گشا و مفید بود که صبغه ی تحقیق به آن آثار می بخشید.

در مجموع آثار دکتر یوسفی در سه رشته ی عمده ی تحقیق و تألیف، ترجمه و تصحیح وجوه مشترکی چون دقّت و وسواس علمی، روح امانت داری، جامعیّت، طرز تفکّر واحد، جهان بینی روشن، پختگی و انسجام متن و نثر، عشق و علاقه به فرهنگ و ادب ایران، اعتدال و میانه روی دیده می شود. با همه ی تنوّع و گستردگی و فراوانی آثار دکتر یوسفی هیچ عبارت سست یا مبهم و غیر علمی در آثار وی مشاهده نمی کنیم.

استاد پس از آن که در سال ۱۳۵۸ به تهران مهاجرت کرد، با وجود آن که برای عضویت در فرهنگستان از وی دعوت به عمل آمد، اما آن دعوت را نپذیرفت.

در این سال ها به دلیل بیماری، دانشجویان دکتری را در منزل می پذیرفت. او در تهران در جمع «اصحاب چهارشنبه»[19] هر هفته مرتّب شرکت می کرد. در سال های واپسین عمر به تصحیح غزلیّات سعدی مشغول بود.

دو سال آخر زندگی اش تلخ و دردآور بود بیماری سرطان پنجه های غول آسا را بر استاد شکیبا و با متانت افکنده بود و او باز شاکر بود و راضی و سرانجام روز چهارشنبه ۱۶ آذر ۱۳۶۹ پرونده ی دکتر یوسفی بسته شد که: جرس فریاد می دارد که بر بندید محمل ها.

از میان صفات برجسته ی اخلاقی دکتر یوسفی آن چه زبان زد همگان است حسن خُلق و رفتار محبّت آمیز وی با دانشجویان، دوستان و آشنایان بود. از لحاظ اخلاقی با ادب و مقیّد به رعایت آداب و رسوم اخلاقی بود؛ چنان که هیچ نامه ای را بی پاسخ نمی گذاشت.

او از آن دسته استادان و دانشمندانی بود که

علم و اخلاق یا به تعبیری ادب درس را با ادب نفس به خوبی پیوند زده بود. در گفتار و نوشتار هیچ گاه وقار و متانت و اخلاق را که لازمه ی شأن استادی او بود از دست نداد. کسی به یاد ندارد که از کسی به زشتی یاد کند یا از کسی بدگویی کند. هیچ نوشته یا مقاله ای از او در دست نیست که کلام خود را به نیش و کنایه همراه سازد. این همه ناشی از فروتنی و بزرگواری او بود. کسی چون دکتر یوسفی در کنار آن همه آثار و شهرت، تعجّب انگیز و احترام آمیز و عبرت آموز بود. «فروتنی علمی و اخلاقی او، در کنار این همه دانش و اطّلاع از او مردی ساخته بود که می تواند به عنوان نمونه، مظهر کمال فضل و فضیلت در تاریخ عصر ما باشد»[20] وقار و متانت، نرمش و انعطاف، در رفتار و گفتار و نوشتارش به وضوح دیده می شد «نمی دانم متانت و وقار، نظم و سلامت نژاد او بود که در رفتار و حشر و نشر او یا دیگران منعکس بود، یا سلامت نفس، متانت و وقار و ادب گفتار او که در نثر استاد هم حضور می یافت.»[21]

حتّی بیماری و ناتوانی نیز نتوانست صبر و تحمّل و بردباری و متانت استاد را برباید در عین تسلیم و رضا، شاکر بود.

اعتدال و میانه روی چه در رفتار با دیگران، چه در نوشته ها و داوری هایش ویژگی برجسته ی دیگر اوست. او نمونه ی درخشانی از کمال بی تعصّبی و حقیقت جویی بود.

«او توانست به خوبی سنّت و نوآوری، اصالت و تحوّل، عمق معلومات و وسعت چشم انداز را با هم جمع کند به همین سبب آثار او را هم سنّت گرایان می پسندیدند و هم جوانان با اشتیاق می خواندند. تضادّی که میان سنّت گرایان و سنّت شکنان وجود دارد، در استاد یوسفی وجود نداشت. همین جامعیت و اعتدال است که به او شایستگی می بخشد تا الگوی مطلوب اهل ادب باشد»[22]. به مناصب صوری و مقامات اداری که همواره برایش مهیّا می شد کاملاً بی توجّه بود. هیچ گاه وسوسه ی چنین مشاغلی او را نفریفت. همواره چنین پیشنهادهایی را به عذر علاقه به شغل معلّمی و کارهای پژوهشی رد می کرد. و این روحیّه ی او ناشی از استغنای طبع و روح او بود و اگر این استغنا نبود، اکنون بر سفره ی مکارم اخلاقی و آثار علمی او ننشسته بودیم و این وجیزه نوشته نمی شد.

عزّت نفس و مناعت طبع و بی اعتنایی به مقامات دنیوی و مادیّات باعث می شد در نهایت قناعت و سادگی زندگی کند. هیچ نیندوخت و دست آخر سرمایه های معنوی فراوانی را به میراث گذاشت. به ایران و فرهنگ و تاریخ و ادب و هنر آن عشق می ورزید و اگر بخواهیم نمونه ای از یک چهره ی ایرانی فرهیخته، وطن دوست در عین فضل و کمال و تقوی برای جوانان ایرانی ترسیم کنیم، شایسته ترین چهره دکتر یوسفی است. او از جمله کسانی بود که: «بازتابی از عصاره ی یک فرهنگ را در خود منعکس دارند»[23] اعتقادی راسخ و دور از تظاهر به مقدّسات اسلام داشت. به علی (ع) عشق می ورزید؛ گواه آن مقاله ی «مرد حق» است که سیمای مولای متّقیان از آن مقاله در حدّ اعلا آشکار می گردد. از برنامه های منظّم وی زیارت مرقد حضرت رضا(ع) هر شب جمعه بود و این کار تا زمانی که در مشهد بود هیچ گاه ترک نمی شد. در قطعه ای که استاد برای گلچین معانی ارسال کرده شوق خود را به امام رضا (ع) چنین متجلّی می کند:

«ای قبله ی امید من ای هشتمین امام
زی آستان توست، دمادم نگاه من
رنجور و ناتوانم و افسرده از حیات
در حادثات دهر تو هستی پناه من»[24]

در عین فضل و کمال از تظاهر به دانشمندی و به رخ کشیدن اطلاعات و قیافه های فیلسوف منشانه روی گردان و بیزار بود. در کمال سادگی با همه نشست و برخاست داشت.

«استغنای نفس او را از لاف بی نیاز کرده بود. مثل سایه آرام می آمد و آرام می رفت و مثل سایه می شد از تف گرما در پناه او آسود و این به زمانی بود که خود چشمه ی روشن خورشید عالم تحقیق بود»[25].

«تواضعی که شایسته ی عالمان است داشت و با آن که مردی دیندار بود، از تظاهر می پرهیزید»[26]. «رفتاری کاملاً مؤدّبانه داشت؛ چه در حضور و چه در غیاب افراد. ادب و اخلاق نیک ذاتی وجود او بود. رعایت حقّ دوستان و پرس و جو از آنان را بر خود واجب و لازم می دید. یک شب قبل از مرگ درحالی که خود زیر دستگاه اکسیژن بود خواسته بود تلفن یکی از دوستانش را بگیرند تا بیمارپرسی کند!»[27]

امّا شیوه های معلّمی او؛

راهنمایی مشفق و پیگیر و پی جو در کار شاگردان بود. همواره از کارهای در دست انجام آنان جویا می شد حتّی از حال و روزگار و زندگی آنان می پرسید.

در کمال متانت و تواضع و به آرامی و صبورانه همه ی سخنان و گفته های دانشجویان را می شنید؛ حتّی اگر اشتباه بود. آن گاه درست مطالب را بیان می کرد بی آنکه اشاره ای به نادرست بودن سخنان مخاطبش داشته باشد. غیرمستقیم متذکّر نادرست بودن مطلب می شد و اگر نکته ای درست بود با کمال بزرگواری می پذیرفت. همین ویژگی او باعث می شد دانشجویان پروانه وار گرد وجود او بگردند. او کلاسی صمیمی و گرم داشت. کلاس او کانون مهر و دوستی و آزاداندیشی بود. کلاس های دوره ی فوق لیسانس و دکتری همواره به شکل میزگرد و سمینار تشکیل می شد. در حین تدریس منابع و مآخذ فراوانی را ارائه می داد.

از دانشجویان می خواست درباره ی موضوع جلسه ی آینده پیش مطالعه داشته باشند و در جلسه موضوع را به بحث می گذارد و خود می شنید و جمع بندی می کرد. ۷۰٪ سؤالات امتحانی از میان مطالعات خود دانشجویان بود و ۳۰٪ از مطالب مطرح شده در کلاس و امتحان نیز به شکل شفاهی انجام می شد.

او با دانشجویان چون پدری دل سوز رفتار می کرد و اگر مایه ی ذوق و علاقه ای در دانشجویی می یافت آن دانشجو را به صورت های گوناگون تشویق می کرد. حتّی برای شکوفایی استعدادهای دانشجویان میان آن ها مسابقات علمی و ادبی و شعرگویی برگزار می کرد.

او به عنوان یک معلّم، خود را موظّف می دید از همه چیز مطّلع باشد. از روزنامه و مجلّه و کتاب جدید و خلاصه هر چه منتشر

می شد از نظر تیزبین او دور نبود و همواره معتقد بود: «یک معلم ادبیّات نباید از جریانات ادبی روز بی خبر باشد»[۲۸]. نظم و انضباط ویژگی کلاس های او بود. حضور و غیاب می کرد و تأخیر ورود به کلاس را نمی پذیرفت. هیچ گاه و به هیچ مناسبت کلاسش تعطیل نمی شد، تکالیف تعیین شده را به دقّت پیگیر بود و همگی را مطالعه می کرد و عندالـلّزوم یادداشت های تشویق آمیز یا راهنمایی های مفید در کنار آن ها با خطّ خوش می نوشت. اگر سؤالی می پرسیدند و نمی دانست حتماً می گفت «نمی دانم، عرض می کنم» و می کرد. اعجاب آور بود. سؤال را در جلسه ی بعد دقیق پاسخ می گفت به تفصیل و با حوصله و شاگردان و پرسندگان متعجّب از این رفتار.

در ابتدای هر جلسه از تمامی دانشجویان می خواست سؤالی را مطرح کنند و از همین سؤالات دانشجویان مستعد و علاقه مند را می شناخت.

با مطالعه ی قبلی و یادداشت به کلاس می آمد. کلاس ارتجالی و اجرای بی مطالعه ی کلاس برایش معنی و مفهومی نداشت. اگر درسی را بارها هم گفته بود، باز به یادداشت های قبلی تازه ها را می افزود. همین بود که کلاسش همیشه تازگی داشت. در کار معلّمی بردبار بود. کمتر عصبانی می شد.

از خصایص معلّمی او در دانشگاه یکی آن بود که همواره سعی داشت پیوندی میان آموزش های دانشگاهی و دبیرستانی ایجاد کند. او موادّ دانشگاهی را با مواد آموزشی آموزش و پرورش هماهنگ می کرد. کمتر استادی در دانشگاه، آن هم در دوره های بالا است که نیم نگاهی هم به آموزش و پرورش داشته باشد. او پایه ی درست آموزش را اوّل ابتدایی می دانست به همین دلیل اولین کتاب او که در سال ۱۳۳۲ منتشر شد کتاب تمرین فارسی اوّل ابتدایی بود.[۲۹]

ماهیّت آثار تحقیقی او نیز چنین است که گویی با زبانی ساده و آموزشی در عین حال متقن برای معلّمان نوشته شده و حکم روش تدریس و راهنمای معلّم دارد.

به خطا نرفته ایم اگر او را معلّمی متعلّق به خانواده ی بزرگ آموزش و پرورش بدانیم.

شیوه ی او در تحقیق و پژوهش؛

«او به آهسته کاری و بردباری در کار پژوهش نامبردار بود نه در انتخاب موضوع تحقیق شتابی روا می داشت و نه در میانه ی کار دلیلی برای شتابکاری می توانست قابل قبول باشد. آن چه اهمیّت داشت صمیمیّت با موضوع و خودانگیختگی قلم و کار بود و پس از آن استقصای کامل و غور و تأمل و رسیدن به ژرفای کار»[۳۰]

برای هموار ساختن دامنه ی پژوهش هایش زبان انگلیسی، فرانسه، عربی را به کمال فراگرفت و آلمانی را در حدّ استفاده از منابع می دانست.

هیچ گاه تا آخرین مآخذ یا نسخه ی خطّی را نمی دید اثری را به چاپ نمی سپرد. برای رساله های دانشجویی نیز هیچ گاه ضرب الاجلی تعیین نمی کرد.

در کار پژوهش دقّت و وسواس علمی عجیبی داشت برای دیدن یک منبع دست چندم، که خود نیز می دانست چندان اهمیّتی ندارد، ساعت ها وقت صرف می کرد و نگران بود مبادا نکته ای باشد که او از آن غفلت کرده باشد. دقّت و امانت به عنوان خصیصه ی اصلی آثار او درآمده بود. این دقّت و وسواس در تمامی مراحل حروف چینی و چاپ و حتّی بعد از چاپ ادامه داشت. دقّت و وسواس علمی او چنان بود که هنگام گزینش دانشجو نیز با قرار دادن شرایطی، دانشجویان لایق را برای دوره های فوق لیسانس و دکتری گزینش می کرد و شرط قبولی را دانستن زبان عربی و یک زبان خارجی می دانست. درنظر وی حد نصاب بالا برای نمرات نگارش یک مقاله ی تحقیقی از جمله شرایط قبولی بود. این همه دقت برای آن بود که بتواند افراد جست وجوگر و مایه دار را بیابد.

پژوهش های او روشمند و نظام دار هستند. روشمندی از اصول کار اوست و تجلّی این روشمندی در آثارش چنان پیداست که هر یک از آثار وی نمونه ی عملی و درس کاربردی روش شناسی علمی است و اگر کسی بخواهد مفهوم تحقیق را به خوبی دریابد مطالعه ی آثار دکتر یوسفی راهنمای بسیار سودمندی است.

نثر تحقیقات او استوار، بی عیب، مهذّب، ساده، صحیح، سنجیده، جاندار، خوش خوان، دل پذیر، دلکش و جذّاب و یکی از بهترین نمونه های نثر تحقیقی معاصر است.

متانت و وقار و آرامش روحی او عیناً در نثرش راه یافته بود؛ «استاد شورانگیز نمی نوشت؛ متین و موقّر و سخت به قاعده می نوشت. در هیچ یک از آثار استاد ندیده ام که زبان اختیار از دست او باز ستاند. زبان همیشه مغلوب اوست. صحّت و سلامت زبان فارسی چنان اهمیّتی برای او داشت که حتّی در شعرهایش، عواطف شاعرانه را آن توان نبود که اختیار زبان از دست وی برباید»[۳۱].

این سختگی و پختگی نثر دکتر یوسفی حاصل تأمّل چندین ساله در آثار و متون کلاسیک فارسی بود و به گفته ی خود او بیش از ده بار تاریخ بیهقی را خوانده است. در کاربرد لغات و ترکیبات و تعبیرات کهن، سختگیر، محتاط و دقیق بود.

لطف بیان و حسن ترکیب و جزالت و از همه مهم تر حسن تشخیص از ویژگی نثر اوست. «او کلام و بیانی دارد که گویی بیهقی و نظام الملک و خواجه نصیر، درج کلام خود را به وی به امانت سپرده بودند»[۳۲].

دکتر یوسفی پاسدار بزرگ زبان فارسی بود. درباره ی این زبان مقالات فراوانی نوشت و آثار ادیبان را معرّفی کرد و نثر ممتاز او، بر غنای نثر فارسی افزود.

از ویژگی های دیگر پژوهش های او انصاف در قضاوت بود. نه تندروی داشت و نه تفریط. در قضاوت ها همواره جانب انصاف را رعایت می کرد. خطّی خوش داشت، صفای خطّ او نمونه ی صفای باطنش بود شیرین و چشم نواز می نوشت. نامه های دوستانه و یادداشت حاشیه ی تکالیف دانشجویی را با همان خطّ خوش می نوشت. دست نوشته هایش پاکیزه و بی عیب بود و برای چاپ نیاز به ویرایش و آماده سازی نداشت.

این نظم و انضباط در زندگی او هم دیده می شد؛ در میز کارش همه چیز در جای خود بود. در لباس پوشیدن هم شیک پوش و نظیف و پاکیزه بود.

طبع شعر و لطف خدادادی شعر هم داشت.

در شعر سنّتی طبع می‌آزمود. نمونه‌ی طبع اوست:

آفرینش جهان
زمام کار جهان گر به دست من افتد
به ذوق خویش جهانی دگر بیارایم
بلای فقر ز روی زمین براندازم
به روی خلق در عیش و نوش بگشایم
ز جور و کین نگذارم اثر به هیچ دیار
جهانیان را عدل و وداد فرمایم
بنا کنم دل اهل جهان ز مهر و وفا
ره نکویی و تقوا به خلق بنمایم
ز ناز و غمزه‌ی معشوقکان بکاهم لیک
به صبر و حوصله‌ی عاشقان بیفزایم
چرا خدای جهان را نیافرید چنین
که من به شادی یک دم در آن بیاسایم؟
خطا بگفتم هر چیز کافرید نکوست
چرا دهان به چنین ژاژها بیالایم؟
ز فکر و فعل بد ما جهان تباه شدست
نکوتر آن که بدی را ز خویش بزدایم
چو من نکو شدم آفاق را نکو بینم
گمان برم به بهشت اندرون بود جایم

و امّا به گفته‌ی دکتر یوسفی «انسان‌های بزرگ مثل کوه هستند، هرچه از آن‌ها دورتر شویم، آن‌ها را بهتر می‌بینیم»[۳۳]. این جمله به راستی نقد حال استاد ما است. حال که یک دهه از مرگ او گذشته و آثار او دستمایه‌ی علمی ماست درمی‌یابیم چه گوهر گران مایه و دُرّی همتایی را از دست داده‌ایم و قطعاً نسل‌های آینده او را بهتر از ما خواهند شناخت.

منابع و مآخذ

در نگارش این مقاله از یکایک منابع زیر بهره جسته و سپاس دار نویسندگان آن‌ها هستم:

آشوری، داریوش: غلامحسین یوسفی، ایران نامه ۹ (۱۳۶۹): ۱۷۱ ـ ۱۷۲

اتابکی، پرویز: پاسدار زبان فارسی، کلک. ش ۲۱ (آذر ۱۳۷۰): ۱۷۴ ـ ۱۸۷

احمدی بیرجندی، احمد: دکتر یوسفی محقّقی نمونه، رشد زبان و ادب فارسی، ش ۲۶ (پاییز ۱۳۷۰): ۹ ـ ۶

اسلامی ندوشن، محمّدعلی: دکتر غلامحسین یوسفی. کتاب پاژ. ش ۳ (آذر ۱۳۷۰): ۱۸۸ ـ ۱۹۰

اطمینانی، عباس: دکتر غلامحسین یوسفی، کلک ۱ (۱۳۶۹)، ش ۹: ۹۲ ـ ۹۳

افشار، ایرج، دکتر غلامحسین یوسفی، آینده ۱۷ (۱۳۷۰) ۱۷۶ ـ ۱۸۰

افشار، ایرج، یادآوری مقام علمی فرهنگی دکتر یوسفی، کلک ۱ (۱۳۶۹)، ش ۸: ۵۷ ـ ۵۸

انجوی شیرازی، ابوالقاسم، فضل و مقام انسانی دکتر یوسفی. کلک ۱ (۱۳۶۹)، ش ۸: ۶۳ ـ ۶۴

ازرابی‌نژاد، رضا، اگر مرگ داداست ... رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ۲۶ (پاییز ۱۳۷۰) ۹ ـ ۱۱

پورنامداریان، تقی: غلامحسین یوسفی. آدینه، ش ۶۶ ـ ۶۵ (دی ۱۳۷۰) ۹۱ ـ ۹۰

جمالزاده، محمّدعلی. مقام اخلاقی و علمی دکتر یوسفی. کلک ۱ (۱۳۶۹)، ش ۸، ۴۷ ـ ۴۹

حدّاد عادل، غلامعلی. یوسفی گم گشته، رشد زبان و ادب فارسی، ش ۲۶ (۱۳۷۰) ص ۵ ـ ۴

حکمی، نسرین، دکتر غلامحسین یوسفی. کتاب پاژ ۳ (آذر ۱۳۷۰)، ۷۳ ـ ۷۸

دهباشی، علی. عارفی از خراسان. کلک ۱ (۱۳۶۹)، ش ۸: ۵ ـ ۶

ذوالنّور، رحیم، فرزانه‌ای در آغوش خاک، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش ۲۶ (۱۳۷۰) ۳۰ ـ ۲۶

رزمجو، حسین، دکتر غلامحسین یوسفی، مجلّه‌ی ادبیات دانشگاه مشهد ۲۳ (۱۳۷۰) ۷۸۸ ـ ۸۰۷

رزمجو، حسین، به یاد استاد ...، رشد ادب فارسی: ۲۶ (۱۳۷۰) ۳۵ ـ ۳۰

رستگار فسایی، منصور: سیری در تألیفات استاد یوسفی، دنیای سخن، ش ۳۷ (دی ۱۳۷۹) ۶۲ ـ ۶۳

رکنی، محمدمهدی، دکتر غلامحسین یوسفی، مجلّه‌ی دانشگاه ادبیات مشهد، ۲۳ (۱۳۷۰) ۸۰۸ ـ ۸۲۴

رکنی، محمدمهدی، بدرود با استادی پژوهنده، رشد آموزش ادب فارسی ۲۶ (۱۳۷۰) ۴۱ ـ ۳۵

زرّین‌چیان، غلامرضا، دکتر غلامحسین یوسفی. آینده ۱۷ (۱۳۷۰) ۱۸۴

سلطانی گرد فرامرزی، علی، خاطراتی با استاد دکتر یوسفی، رشد ادب فارسی ۲۶ (۱۳۷۰) ۴۳ ـ ۴۱

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، دکتر غلامحسین یوسفی، کلک ۱ (۱۳۶۹) ش ۹. ۸۸ ـ ۸۷

شهیدی، سیدجعفر. عالمی متواضع، رشد ادب فارسی، ۲۶ (۱۳۷۰) ۴

عفیفی رحیم، دکتر غلامحسین یوسفی، کلک ۱ (۱۳۶۹) ش ۹ ۲۸۰ ـ ۲۸۱

فاضل، علی، دکتر غلامحسین یوسفی، کلک ۱ (۱۳۶۹) ش ۹: ۹۱ ـ ۹۰

مینوی، جلال، محقّقی نامدار در اوج فروتنی، ایران شناسی ۲ (۱۳۶۹) ۶۹۱ ـ ۶۹۹

مینوی، جلال، دکتر غلامحسین یوسفی، آینده، ۱۷ (۱۳۷۰) ۱۸۰ ـ ۱۸۳

محمّدی، عباسقلی، دکتر غلامحسین یوسفی، دانشکده ادبیات مشهد، ۲۳ (۱۳۷۰) ۷۶۷ ـ ۷۸۷

مهتدس، منوچهر، دکتر غلامحسین یوسفی، ره‌آورد، ش ۲۶ (زمستان ۱۳۶۹) ۳۱۱ ـ ۳۱۳

نظام‌شهیدی، جواد، درباره‌ی دکتر غلامحسین یوسفی. کلک ۱ (۱۳۶۹) ش. ۱: ۱۰۶ ـ ۱۰۹

وزیرنیا، سیما، یادی از استاد غلامحسین یوسفی، چیستا ۸ (۱۳۷۰)، ۷۷۵ ـ ۷۷۶

هادی، روح‌الله، در محضر استاد، رشد ادب فارسی، ش ۲۶ (۱۳۷۰)، ۶۰ ـ ۵۲

یاحقی، محمّدجعفر، ادب درس و ادب نفس. کلک ۱ (۱۳۶۹) ش ۸: ۵۰ ـ ۵۶

یاحقی، محمّدجعفر، دکتر غلامحسین یوسفی از دیده‌ی تحقیق، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیات مشهد ۲۳ (۱۳۷۰) ۷۴۹ ـ ۷۶۶

یاحقی، محمّدجعفر، دکتر غلامحسین یوسفی، کتاب پاژ ۳ (آذر ۱۳۷۰) ۱۴ ـ ۲۹

یاحقی، محمّدجعفر، دکتر غلامحسین یوسفی، کلک ۱ (۱۳۶۹) ش ۱۲/۱۱: ۳۴۷ ـ ۳۵۳

یاحقی، محمّدجعفر، آموزگار فضیلت، رشد ادب فارسی ش ۲۶ (۱۳۷۰)، ۶۶ ـ ۶۰

یارشاطر، احسان، به یاد دوست، ایران‌شناسی ۲ (۱۳۶۹) ۷۰۰ ـ ۷۰۷

بی‌نام، فهرست آثار دکتر یوسفی، کلک ۱ (۱۳۶۹) ش ۸: ۹ ـ ۲۴

بی‌نام، سال‌شمار دکتر یوسفی، کلک ۱ (۱۳۶۹) ش ۸: ۸ ـ ۷

بی‌نام، گفت و گوی اختصاصی خاوران درباره‌ی دکتر یوسفی، خاوران ۱ (۱۳۶۹) ش ۲ ۱۲۴ ـ ۱۴۰

بی‌نام، فرخنده پیام، یادگارنامه‌ی استاد دکتر یوسفی، آبان ماه ۱۳۷۰، انتشارات دانشگاه مشهد، ش ۷۴.

یادداشت‌ها

۱ ـ برگرفته از خاطرات دکتر یوسفی از کتاب برگ‌هایی در آغوش باد، ج ۲

۲ ـ چاپ مشهد، ۱۳۴۱ در ۶۱۸ صفحه

۳ ـ از انتشارات کتابخانه‌ی ابن سینا، تهران، ۱۳۴۵ چاپ دوّم، امیرکبیر ۱۳۵۷، ۲۴۲ صفحه

۴ ـ از انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۴۵، ۶۰۸ صفحه

۵ ـ از انتشارات بنیاد فرهنگ ایران ـ تهران، ۱۳۴۷، چاپ دوّم با تجدیدنظر، تهران، علمی، ۱۳۶۸

۶ ـ از انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۵۰، چاپ دوّم، شرکت انتشارات تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۶

۷ ـ از انتشارات بنیاد فرهنگ ایران. تهران، ۱۳۵۱، ۵۵۳ صفحه

۸ ـ با همکاری دکتر محمد دبیرسیاقی، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۲

۹ ـ انتشارات دانشگاه مشهد، ۱۳۵۵، چاپ دوّم، ۱۳۵۷، چاپ سوّم، تهران، علمی، ۱۳۶۷

۱۰ ـ انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۹، ۸۵۷ صفحه

۱۱ ـ از انتشارات استادان زبان و ادبیات فارسی، تهران، ۱۳۵۹ و با تجدیدنظر کلی ۱۳۶۲، انتشارات خوارزمی

۱۲ ـ از انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۸

۱۳ ـ با همکاری امیر صدیقیانی، علمی، ۱۳۶۶

۱۴ ـ با همکاری دکتر محمدحسن مهدوی اردبیلی، توس، تهران، ۱۳۶۲، ۴۲۲ صفحه

۱۵ ـ با همکاری دکتر محمدحسن مهدوی اردبیلی، توس، تهران ۱۳۶۲، ۳۹۳ صفحه

۱۶ ـ با همکاری دکتر محمدحسن مهدوی اردبیلی، توس، تهران ۱۳۶۲، ۴۲۶ صفحه

۱۷ ـ با همکاری دکتر یوسف بکار، توس، ۱۳۵۶، ۲۱۶ صفحه

۱۸ ـ با همکاری دکتر یوسف بکار، تهران ...

۱۹ ـ اصحاب چهارشنبه عبارت بودند: احمد راد، دکتر شهیدی، احمد آرام، محیط طباطبائی، دکتر مهدوی دامغانی، دکتر محقق، دکتر بهبهانی، شیخ عبدالله نورانی، دکتر خدیوجم، حسین نواب، سید محمد فرزان، محمد پاینده

۲۰ ـ دکتر شفیعی کدکنی، کلک، ش ۹ ص ۸۸

۲۱ ـ پورنامداریان، آدینه، ص ۶۲ ـ ۶۳

۲۲ ـ حدّاد عادل، رشد ادب، ش ۵

۲۳ ـ دکتر اسلامی ندوشن، پاژ ص ۱۸۹

۲۴ ـ مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیات، چ اول و دوّم، ص ۸۴۶

۲۵ ـ پورنامداریان، آدینه، ش ۶۵ ص ۹۱

۲۶ ـ دکتر شهیدی، رشد ادب، ش ۲۶ ص ۴

۲۷ ـ ر. ک کلک ـ دکتر پرویز اتابکی ص ۱۸۰

۲۸ ـ احمدی بیرجندی، رشد ادب، ش ۲۶، ص ۷

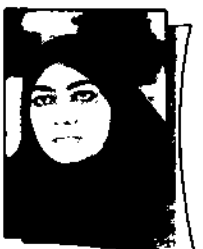
۲۹ ـ با همکاری عبدالحسین بازرگی، اکبر قندهاری، غلامرضا قهرمان، چاپ اول، مشهد، ۱۳۳۴

۳۰ ـ دکتر یاحقی، مجله دانشکده، ش سوم، ص ۷۵۲

۳۱ ـ پورنامداریان، آدینه ش ۵، ص ۹۱

۳۲ ـ باستانی پاریزی، فرخنده پیام، ص ۸۰۶

۳۳ ـ به نقل از عباسقلی محمدی، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات مشهد، ش ۳ و ۴، ۷۶۷



منیژه پورنعمت رودسری

منهاج الطّلب

(قدیمی ترین دستور زبان فارسی)

در این مقاله با یکی از قدیمی ترین کتاب های دستور زبان فارسی آشنا می شویم که فردی چینی آن را در قرن یازدهم نوشته است. این کتاب که به تأثیر از صرف و نحو عربی نوشته شده، از زاویه‌ی تاریخی و دریافت برخی نکته های دستوری مهم است.

خانم منیژه پورنعمت رودسری کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی است و هم اکنون در مراکز تربیت معلّم بوشهر مشغول تدریس می باشد.

کتاب «منهاج الطّلب» کهن ترین کتاب دستور زبان فارسی به فارسی است که فردی چینی به نام «محمّدبن الحکیم الزّینیمیّ الشندونی الصّینی» آن را نوشته است. تاریخ کتابت آن در سال ۱۰۷۰ هجری است. از کتاب، سه نسخه در کتابخانه های یکی از شهرهای چین یافت شده است. از این مطلب می توان دریافت که کتاب منهاج الطّلب کتاب درسی بوده است.[۱]

کتاب شامل دو قسمت صرف و نحو فارسی است و شدیداً تحت تأثیر صرف و نحو عربی است. نویسنده خود متذکّر می شود که: «هر جا جواب نیافتم تا به صرف تازی راه بردم، در صرف پارسی بر خاطر من گشود ... به تألیف صرف پارسی اجابت کردم.»[۲]

قسمت دوم کتاب، قسمت نحو پارسی است. کاری که خیلی کم انجام شده است. الزینیمی الشندونی می نویسد: «آیین است که اهل علم روزگار همه به نحو تازی مشغول می باشند نه نحو پارسی. بلک اشارت این علم نیافتند.»[۳] خطبه‌ی قسمت دوم کتاب دارای سجع روان است. کتاب دارای رسم الخط مخصوصی است مثلاً تأکید را به صورت تاءکید و حرف «ب» اغلب به صورت «ب» نوشته است.

اقسام کلمه

سخن های پارسی را طبق موازین صرف و نحو عربی بر سه قسم: اسم، فعل و حرف تقسیم می کند (ص ۱ س ۱)

اسم را بر دو نوع تقسیم می کند: ۱ـ اسم جنس ۲ـ اسم صفت

اسم جنس همان اسم ذات و معنی است و اسم صفت نیز صفت و انواع آن می باشد. (ص ۱ س ۳)

اختلاف بین فعل ماضی و مضارع را که بیان می کند، فعل «پرست» را به عنوان بن ماضی ذکر می کند که باید «پرستید» باشد چون مصدر آن پرستیدن است نه پرستن (ص ۲ س ۴)

از نکات جالب کتاب این است که حرف آخر فعل های ماضی دارای حرکت فتحه هستند مانند: چریدَ، گزاردَ (ص ۲)

اختلاف بین فعل ماضی و مستقبل

بنابر اختلاف میان فعل ماضی و مستقبل فعل ها را بر چهار دسته تقسیم می کند:

۱ـ میان ماضی و مستقبل در شمار حرف ها اختلاف نیست ولی در قرائت اختلاف وجود دارد. مانند: خواند (ماضی) ← خواند (مضارع)

۲ـ میان فعل ماضی و مستقبل اختلاف به زیادت است. مانند: آفرید (ماضی) ← آفریند (مضارع)

۳ـ میان فعل ماضی و مستقبل اختلاف به حذف است. مانند: پرستید (ماضی) ← پرستد (مضارع)

۴ـ میان فعل ماضی و مستقبل اختلاف به بدل باشد. مانند: افراخت (ماضی) ← افرازد (مضارع) (صص ۳ ـ ۱)

در برخی از دستورها فعل های ساده از حیث تغییری که از بن ماضی به بن مضارع انجام می گیرد، به هشت گروه تقسیم می شوند.[۲]

در کتاب «منهاج الطلّب» فعل هایی به عنوان مثال ذکر شده است که امروزه کاربرد ندارد و باید آنها را در کتاب های لغت جست. مانند جُفسید، سرفید، سرفَد، شوفید، شوفَد، کیزید، کیزد ... (صص ۴ـ۲)

متعدّی کردن فعل

در مورد متعدّی کردن فعل می نویسد: «الف و نون و یا را در مستقبل فعل اضافه کنید.» (ص ۴ س ۱۷) در مثال ها معلوم می شود که قبل از ضمیر سوّم شخص مفرد باید اضافه کرد. مانند: خورد (لازم) ← خورانید (متعدّی) و حرف «ی» را حذف می کند و متعدّی مستقبل (مضارع) به دست می آید.

طرز تشکیل فعل مرکّب: طرز تشکیل فعل مرکّب را این گونه بیان می کند: «اگر که معنی خواهی که درین فعل ها نبود، اسمی که معنی دارد بیار و فعلی از این فعل ها که موافق او باشد، با آن ضمّ کن. همچو: بنا نهاد، ترک گفت (ص ۵)

مصدر

تحت تأثیر زبان عربی مصدر را اصل می گیرد و فعل از آن صادر می شود. (ص ۶)

مصدر را به دو نوع تقسیم می کند:

۱ـ مصدری که از ماضی است و آخرش نون است مثل: زدن

۲ـ مصدری که از مستقبل (مضارع) است و بر دو نوع است:

۱ـ۲ـ مضارعی که دال استقبال (ضمیر د) در آخرش نباشد، مانند: انجام، ترس (مصدر مرخّم)

۲ـ۲ـ شین، ها، یاء در آخرش افزوده شود. مانند: دانش، اندیشه، بازی؛ که در حکم اسمند. (ص ۶)

ساختن صفت از مصدر

«اگر خواهی که مصدر را صفت کنی، یای نسبی به وی الحاق کن همچو آمدنی. (ص ۶)

صیغه‌های فعل ماضی

صیغه ی غایب جمع را تحت عنوان «غایبان» و صیغه ی مخاطب جمع را تحت عنوان «مخاطبان» ذکر می کند. صیغه ی اول شخص مفرد را تحت تأثیر صرف عربی صیغه ی واحد متکلّم و اول شخص جمع را جمع متکلّم می نامد. صیغه ی دوّم شخص جمع ماضی از مصدر «زدن» را «زدیت» صرف می کند. (ص ۷)

شناسه ها: شناسه ها را تحت عنوان

«دلالت ضمیر» نام می برد که به آخر افعال اضافه می کنند. مانند: «ند» در زدند (ص ۷)

لواحق: ضمایر منفصل را که همراه صیغه های افعال می آورند، لواحق آن صیغه ها نامیده می شود. مثلاً زد: صیغه ی غایب معلوم فعل ماضی، وی یکی کس در زمان گذشته زد. یا زدند: صیغه ی غایبان معلوم فعل ماضی اینان کسان در زمان گذشته زدند. (ص ۷)

اقسام فعل ماضی

از اقسام فعل ماضی دو قسم ماضی [مطلق] و ماضی صریح را نام می برد. ماضی صریح همان ماضی نقلی، ماضی بعید و ماضی التزامی دستورهای اخیر است. مانند: زده است، زده بود، زده باشد.

ماضی استمراری قدیم را که از ماضی مطلق و یای استمرار ساخته می شود، مثال می آورد و یای مذکور را «یای تأکیدی» می نامد. مانند: زدندی (ص ۸)

های گرده: های ناملفوظ را که در آخر بن ماضی افزوده می شود، «های گرده» می نامد. (ص ۸)

فعل جحد: فعل ماضی منفی را فعل «جحد» می نامد و این طبق موازین صرف و نحو عربی است. (ص ۹)

یای تأکید برای فعل مستقبل:

در قسمت فعل مستقبل می نویسد: «اگر تأکید بخواهید، یای تأکیدی به فعل مستقبل اضافه کنند. مانند: زنّدی. (ص ۱۰)

فعل امر

بر طبق موازین صرف و نحو عربی امر را به دو نوع امر حاضر و امر غایب تقسیم می کند و دو صیغه ی مفرد و جمع برای آن ذکر می کند.

برای ساختن امر غایب: ۱- با اضافه کردن الف بر فعل مستقبل مانند: زندا یعنی گو بزن ۲ـ لفظ «گو» را قبل از امر حاضر اضافه می کند مانند: گو بزن (ص ۱۱). در صفحه ی ۱۶ کتاب دو صیغه ی دیگر به امر ملحق می کند که تحت عنوان لاحق فعل امر آورده شده است.

با - می - همی علامت فعل

نویسنده ی «منهاج الطلب» استفاده از با، می، همی (علامت فعل) را برای این مفید می داند که فعل ماضی از مصدر بدون نون (مصدر مرخّم) تشخیص داده شود. زیرا «بشناخت» را فعل ماضی می داند و «شناخت» مصدر مرخّم یا اسم مصدر است. و یا ماضی صریح (ماضی نقلی، بعید و التزامی) را از اسم مفعول باز شناسند. مانند: «بزده است» ماضی صریح (ماضی نقلی) است امّا در جمله ی «این زده است»، «زده» اسم مفعول است. یا «امر» را از اسم فاعل مرکّب و مصدر مستقبل بازشناسند. مانند: «نماز بگزار» فعل امر ولی «نمازگزار» اسم فاعل (همان صفت فاعلی) است. «نماز بگزارند» فعل مستقبل (مضارع) است ولی «نماز گزارند» اسم فاعل مرکّب است. «بترس» فعل امر است ولی «ترس» مصدر مستقبل می باشد. (ص ۱۲). در صفحه ی ۴۳ کتاب نیز در مورد حروف مخصوص به فعل توضیحاتی می دهد.

اسم فاعل: اسم فاعل را مانند صرف و نحو عربی صرف می کند. منظور از اسم فاعل همان صفت فاعلی است. در کتاب طرز ساخت آن این گونه آمده است: «در فعل مستقبل نون را پیش از دال افزوده و های گرده را اضافه می کنند مانند زننده.» (ص ۱۲). این نوع صفت فاعلی را «اسم فاعل مستقبل» می نامد.

نوع دیگر اسم فاعل را «اسم فاعل مرکّب» می نامد که دال از مستقبل (فعل مضارع) دور کنند و آن را با معمول او ترکیب کنند. مانند: روزه دار

نوع سوّمی هم ذکر می کند و آن اسم فاعلی است که با «گار» ساخته می شود و مفهوم مبالغت دارد. (ص ۱۳)

اسم مفعول: اسم در کتاب «منهاج الطلب» بر دو نوع است:

۱ـ حرف (ه) به آخر فعل ماضی افزوده می شود. مانند: زده

۲ـ «ار» به آخر فعل ماضی افزوده می شود. مانند: کردار و گرفتار (ص ۱۳)

این مطلب که «اسم فاعل و اسم مفعول فعل های لازم برابر باشند.»، در دستورهای دیگر هم وجود دارد. مانند: رونده و رفته که تفاوت آن ها در زمانشان می باشد. «رفته» در زمان گذشته عمل رفتن انجام داده ولی «رونده» در زمان حال، آینده و گذشته عمل رفتن انجام می دهد. (ص ۱۳)

افعال ناقصه: افعال ناقصه را ده نوع می داند و برای آن ها مثال ذکر می کند. تعریفی از فعل ناقصه به دست نمی دهد ولی به نظر می رسد مقصود همان «افعال ربطی» است. افعال نمود، نماید، ماند را هم جزو افعال ناقصه ذکر می کند. (ص ۱۵)

در قسمت نحو کتاب (ص ۱۷) توضیحاتی در این مورد می دهد.

افعال قلوب: تحت تأثیر صرف و نحو عربی افعالی را به عنوان «افعال قلوب» نام می برد که هشت فعل است. (ص ۱۵). دکتر شریعت این افعال را «افعال ناقص از نظر معنی ناتمام» می داند که تمیز می گیرند. نویسنده در قسمت نحو توضیح بیشتری می دهد. (ص ۴۵)

فعل های مقاربه: چهار فعل «بود که، باشد که، افتد که و شاید که» را تحت تأثیر عربی فعل های مقاربه می نامد. (ص ۱۶). در عربی افعال مقاربه دلالت بر وقوع خبر یا امید وقوع خبر می کند. در مورد این فعل ها نیز در قسمت نحو کتاب توضیح داده می شود. (ص ۴۸)

لاحق فعل امر: قبلاً در صفحه ی ۱۱ کتاب برای فعل امر حاضر دو صیغه ی مفرد

و جمع مانند: بزن ـ بزنیت و برای غایب نیز زندا و زنندا ذکر کرده بود. در صفحه ی ۱۶ تحت عنوان لاحق امر از دو صیغه ی دیگر «زنما» و «زینما» نیز نام می برد.

مبنی بودن اسما: بنابر دستور عربی، اسماء فارسی را مبنی می داند. (ص ۲۱)

حروف معهوده و مبتدا و خبر:

بر طبق موازین عربی اسم می تواند نقش مبتدا و خبر بگیرد که در حقیقت همان مسندالیه و مسند در جمله ی اسمیّه است. به فعل های ربطی «حروف معهوده» می گوید. مانند: اند، ایم، ام، ای، است، ایت (اید).

اصل این است که افعال ربطی به خبر (مسند) ملحق شوند مگر این که خبر به جهتی مقدّم شود. آن وقت فعل ربطی را به مبتدا ملحق کنند. خواه این مبتدا و فعل ربطی مقدّم شود خواه مؤخّر باشد. مانند: دوست تو منم یا منم دوست تو (من مسندالیه (مبتدا) است) (ص ۲۲). ضمیر عاید در جمله ی اسمیّه بعد از که موصول را واجب الحذف می داند و آن را مبتدا فرض می کند. مانند آنک [او] زاهد است، نمی ستاند. (ص ۲۳)

فاعل: در قسمت فاعل در مورد ضمایر آخر فعل ها مطرح می شود:

«آنچه در آخر افعال اضافه می شود (م ـ ی ـ د ـ یم ـ ید ـ ند) ضمیر نیست زیرا با فاعل ظاهر هم می آیند.» (ص ۲۴)

مفعول

جایگاه مفعول پس از فاعل است. آوردن «را» همراه مفعول در فعل های دو وجهین برای این است که نشان دهد فعل در این جا متعدّی واقع شده است؛ مانند: هیزم را بسوخت. و اگر «را» همراه فعل متعدّی بیاید نشان می دهد که چند مفعولی است. مانند: زید را قرآن آموختم.

یا واقع شدن عملی بر کسی را نشان دهد. مانند: او را زدم.

گاهی در فعل مرکّب، مفعول ممکن است در حالت مضاف الیهی قرار گیرد. در این حالت حرف «را» نمی آید. مثال: تجلّی صفات کرد. (ص ۲۶)

متعلّقات فعل

از متعلّقات فعل، مصدر را نام می برد. مصدر که با فعلش آورند، به معنی آن باشد:

۱ـ برای تأکید. مانند: زید را بزدم زدنی

۲ـ برای نوع. مانند: او را زدم زدنی سخت

۳ـ عددی. مانند: او را زدم زدنی چند

۴ـ برای تشبیه. مانند: او را زدم چنانک تو (ص ۲۶)

در همه ی این ها مقصودش از مصدر همان مفعول مطلق عربی است.

«حال» را تحت تأثیر صرف و نحو عربی آورده است. (همان قید حالت در دستورهای اخیر)

مفعول له

از متعلّقات با حرف فعل، مفعول له را عنوان می کند که همراه حروف «برای آن»، «بهر آن»، «از آن»، «مر آن را» و گاهی این حروف را با «را» برای تأکید می آورد. مانند: برای آن را (ص ۲۸) این مفعول همان متمّم در دستورهای اخیر است.

تمیز

نقش تمیز را به عنوان یکی از متعلّقات با حرف فعل می آورد و دقیقاً ترجمه ی نقش تمیز در صرف و نحو عربی است به معنی به جهت، از جهت مانند: شاهد از چشم زیبد. یعنی شاهد از جهت چشم زیبد.

تمیز را دو نوع می داند: ۱ـ اصل وی فاعلیّه است. مانند: به دو پای افتاد اندر بند یعنی دو پای او اندر بند افتاد.

۲ـ اصل وی مفعولیّه باشد. مانند: زید به دست ها بستم. یعنی دست های زید را بستم. (ص ۲۹)

مضاف الیه:

مضاف الیه را بر دو گونه تقسیم می کند:

۱ـ با حرف ۲ـ بی حرف

مضاف الیه با حرف: مانند: فلان مرا خادم است

مضاف الیه بی حرف: مانند: دلِ من (ص ۳۰)

در مضاف الیه با حرف منظور از حرف «رای فکّ اضافه یا بدل از کسره ی اضافه» است.

توابع

طبق موازین صرف و نحو عربی توابع را هم ذکر می کند. توابع را بر پنج دسته تقسیم می کند: ۱ـ نعت ۲ـ معطوف ۳ـ تأکید ۴ـ بدل ۵ـ عطف بیان (ص ۳۱)

۱ـ نعت (صفت) در فارسی مانند عربی است و اختلافات نعت فارسی را با نعت عربی برمی شمرد:

۱ـ با موصوف نکره و معرفه یکسان است.

۲ـ گاهی قبل از موصوف می آید.

۳ـ همیشه لغت فارسی مفرد می آید.

۴ـ موصوف را با آن به چیزی اضافه می کنند.

۵ـ اگر نعت جمله باشد می تواند با موصوف فاصله پیدا کند. (ص ۳۱)

۲ـ معطوف: حرف عطف را ۷ تا می داند: واو، پس، باز، یا، لیک، بل و نه (ص ۳۲)

۳ـ تأکید: تأکید به چند نوع تقسیم می شود.

۳ـ۱ـ در نسبت اسنادی مانند: زید خود آمد.

۳ـ۲ـ نسبت تعلّقی مانند: زید را زدمش.

۳ـ۳ـ در همگی مانند: اهل شهر همه دانستند.

۳ـ۴ـ در تشبیه مانند: چنانک دوستان با من معاملت کردند همچنین ایشان را معاملت کنم.

۳ـ۵ـ در اضافت مانند: دوستان را حرمتشان زیادت کنم. (ص ۳۲)

۴ـ بدل و عطف بیان

بدل را تحت تأثیر صرف و نحو عربی به سه دسته ی بدل کل، بدل بعض و اشتمال تقسیم می کند. عطف بیان را هم طبق صرف و نحو عربی بیان می کند (ص ۳۲)

بعضی از دستورها بین عطف بیان و بدل تفاوتی قایل نشده اند.[۷]

اسم: اسم ها بر دو نوع تقسیم می شود: ۱ـ اسم جنس ۲ـ اسم صفت و اسم جنس بر دو نوع تقسیم می شود: اسم عین (ذات) و معنی. اسم عین (ذات) به مفرد که جمع هم دارد مانند مرد و به اسم جمع مثل لشکر تقسیم می شود. اگر بخواهیم اسم جمع را مفرد کنیم باید به آن یای نسبت اضافه کرد. مانند لشکری (ص ۳۲)

اقسام صفت: مؤلّف «منهاج الطلب» صفت را بر ۷ نوع تقسیم می کند:

۱ـ صفت وضعی مانند: نیک، بد

۲ـ صفت اشتقاقی

الف ـ اسم فاعل مانند: زننده

ب ـ صیغه ی مبالغه مانند: آفریدگار

ج ـ صفت مشبّهه مانند: گویا

د ـ اسم مفعول مانند: زده، گرفتار

۳ـ مشتق از فعل ماضی + ه

الف ـ از فعل لازم مشتق شده و معنی اسم فاعل در گذشته می دهد. مانند: رفته

ب ـ از فعل به طور مطلق مشتق شده با متعلّقاتش (صفت ماضی) مانند:

ای تهی دست رفته در بازار

۴ـ صفت ترکیبی: الف) فعل مضارع بدون دال با معمولش مانند نمازگزار

ب) دو اسم با حرف یا بی حرف مانند: مه روی، حلقه بگوش

۵ـ صفت نسبی مانند کوفی ـ آمدنی

۶ـ صفت نقلی: در اصل مصدر عربی است که در فارسی به عنوان صفت می آید مانند: تمام یا مصدر پارسی است مانند بس (به معنی بسنده)

۷ـ صفت وصلتی: صفتی که با پسوند (دارندگی یا شباهت) ساخته می شود و لاحق به صفت وصلتی مانند با جمال و بی جمال، با اسم اشاره ی مقدّم به مصدر مانند بدین آراستگی که معنی مبالغه دارد و با پسوند تر که اسم تفضیل می سازد. (صص ۳۶ـ۳۳)

اسم معرفه و نکره: تفاوت میان نکره و معرفه را فقط در یای نکره می داند. اسم های معرفه را به پنج قسم تقسیم می کنند: ۱ـ معرفه ی جنسی ۲ـ معرفه ی عهدی ۳ـ معرفه ی علَمی ۴ـ اضماری ۵ـ معرفه ی مبهم که اسم اشاره و موصول هستند (صص ۳۸ ـ ۳۶)

انواع اسم

۱ـ اسم استفهام که بر ۷ نوع تقسیم می شود: کی، چه، کدام، چگونه، چون، کی، کجا. «الشندونی» این اسماء استفهام را با اسماء استفهام عربی مقایسه می کند.

۲ـ اسم مجازات در جمله های شرط و جواب شرط: هرکه، هرچه، هرکدام، هرچه گاه (هرگاه) چون، هرکجا، هرچند

۳ـ اسماء افعال: از مثال ها معلوم شد که منظور همان صوت ها یا شبه جمله ها در دستورهای اخیر می باشد. مانند: کاشکی

۴ـ اسم مرکّب: فقط دو کلمه که با واو ترکیب شوند. واو را گاهی بردارند، توابع نامند. (صص ۴۳ـ۴۰)

حروف مخصوص به فعل: «ب ـ می ـ همی» مخصوص به فعل است. «بـ» بر ماضی افاده ی تحقیق می کند و بر روی فعل مضارع تخصیص حال می کند و «ب» بر فعل امر برای تعجیل است. «می» و «همی» بر سر فعل ماضی و مضارع در می آید و افاده ی استمرار و مبالغه می کند. (ص ۴۳)

اقسام فعل: فعل ها به سه دسته تقسیم می شود:

۱ـ موضوع مثل: زد، گفت

۲ـ مرکّب مثل: سپاس کرد، ترک گفت

۳ـ فعل مخصوص:

۱ـ۳ـ تامّه و ناقص (فعل ربطی)

۲ـ۳ـ افعال قلوب (متعدّی به دو مفعول) مانند انگاشت

۳ـ۳ـ افعال مقاربه

حذف افعال: دو نوع قرینه برای حذف افعال وجود دارد: ۱ـ قرینه ی مقالی ۲ـ قرینه ی حالی (ص ۴۴)

افعال ناقص: افعال ناقص در برابر افعال تام مطرح می شود که همان فعل های ربطی هستند. فعل های «بود، بُوَد، باشید و باشد» اگر به معنی وجود یا اقامت باشد فعل تام است. اگر «شد، شود» به معنی انتقال باشد، فعل تام است.

آمد، آید اگر به معنی مجیء (آمدن) باشد فعل تام است. گشت یا گردید و گردد اگر به معنی دوران و جولان باشد، فعل تام است. افتاد و افتد اگر به معنی وقوع یا سقوط باشد، فعل تام است. نمود، نماید اگر به معنی اظهار باشد، فعل تام است. ماند به معنی بقا یا ترک اگر باشد، چون به فاعل قایم است فعل تام است وگرنه صفتی باید خبرش شود (ص ۴۵) منظور از صفتی باید خبرش شود، همان مسند برای فعل ربطی است.

افعال قلوب: افعالی که گاه یک مفعول می گیرند (معنی لغوی) و گاه دو مفعول می گیرند به معنی عرفی. فعل «گردانید» به معنیَ تدویر یک مفعولی است. امّا در جمله ی «فلان را امیر گردانیدم» دو مفعول وجود دارد. (ص ۴۵)

دکتر شریعت در کتاب دستور خویش این افعال را «افعال ناقص از نظر معنی ناتمام که

تمیز می گیرند» نامیده اند.[۸]

«الشندونی الصینی» در «منهاج الطّلب» می نویسد که در اصل مبتدا و خبر هستند. و «آقای سلطانی گرد فرامرزی» نیز مطرح می کند که می توان تمیز و مفعول را به صورت جمله ی اسمیّه درآورد. مانند: او را عاقل پنداشتم یعنی او عاقل است.[۹]

افعال مقاربه: این افعال متضمّن معنی نزدیکی است. این افعال گاهی از افعال ناقص و گاهی از افعال مطلق است. مثل: بود که، باشد که، افتد که، شاید که، خواست که. فعل ها مضارع هستند بجز خواست که ماضی است. (صص ۴۸ـ۴۶)

این فعل ها تحت تأثیر صرف و نحو عربی است و باشد که ترجمه ی «عَسی» در عربی است. فعل «خواه» اگر مکرّر شود، در مقام تسویه افتد. (ص ۴۸)

حروف

«الشندونی» حروف اضافه را تحت تأثیر صرف و نحو عربی حرف جر می نامد. (ص ۴۹). الف را در «پروردگارا» الف تنبیه به حساب می آورد. در دستورهای دیگر حرف ندا است. الشندونی در قسمت دیگر که حرف ندا را مطرح می کند، «ای»، «یا» و «ایا» را حروف ندا می داند. الف در خوشا و دریغا را نیز الف تنبیه می داند که در دستورهای دیگر این کلمات شبه جمله یا صوت هستند. (ص ۵۲) حروف مصدریّه را آنکه، اینکه، آنچه، اینچه ذکر می کند. (ص ۵۳) اگر حروف نسبت (ی ـ هـ ـ ین ـ انه) به صفت اضافه کنند، معنی مبالغه در مدح یا ذم را دارد. مانند: عالمی، بهین، جانانه، مردانه (ص ۵۶) مؤلّف «منهاج الطلب» الفی را به عنوان حرف استفهام ذکر می کند. مانند: اُدیده یا اُندیده (ص ۵۷).

«چه» بعد از «اگر» را حرف زیادت گرفته است. (ص ۵۸) در دستورهای اخیر «اگرچه» حرف ربط مرکّب است.

در خاتمه ی کتاب حروف و الفاظی که به معانی مختلف می آیند و ماهیّت دستوری متفاوتی می یابند، بیان می شود:

در بیان لفظ «آنِ» دو نوع تملیکی و کنایتی مطرح می شود:

تملیکی مانند: بحقّ آن خدای که نفس محمّد آنِ اوست.

کنایتی مانند: غلام تو و از آنِ من برابرند. (ص ۶۲).

چون به معنی مانند باشد، صفت است. (ص ۶۳) در دستورهای دیگر چون به معنی مانند، حرف اضافه است.

در مورد لفظ «چون» نوشته است که به چه معنی می آید ولی ماهیّت دستوری آن ها را بیان نمی کند. مثلاً، چون به معنی کیف می آید. چون به معنی اذو اذا می آید. چون به معنی که می آید.

«تا» در مثال «تا کوفه» تای انتهایی نامیده می شود. (ص ۶۳)

لفظ «اینت» را مخفّف «این است» می داند که «س» در «است» حذف شده است. (ص ۶۴)

«ان» در کلمات «هزاران» و «گروهان» را «ان تکثیر» می داند. (ص ۶۵)

پی نویس ها:

۱ـ مقدّمه ی منهاج الطّلب، الشندونی الصینی، ص دو ـ چهار، ایضاً ص ۶۵

۲ـ منهاج الطلب، ص ۱۸

۳ـ همان، ص ۱۹

۴ـ کتاب دستور سال دوّم فرهنگ و ادب، سال ۱۳۶۹، ص ۹

۵ـ شریعت، محمّدجواد، دستور زبان فارسی، انتشارات اساطیر، ۱۳۶۴، ص ۱۲۰

۶ـ سلطانی گرد فرامرزی، علی، از کلمه تا کلام، چاپخانه حیدری، زمستان ۱۳۶۸، ص ۱۵۷

۷ـ نگارش و دستور ۱، سال اوّل نظام جدید متوسّطه، ۱۳۷۱، ص ۱۱۹

۸ـ نگارش و دستور ۳، سال دوّم نظام جدید متوسّطه، ۱۳۷۲، ص ۹۹ مبحث تمیز

۹ـ شریعت، دستور زبان فارسی ص ۱۲۰

از جمله قصاید فخیم و استوار تعلیمی ادب فارسی قصیده‌ای با مطلع زیر از ناصرخسرو قبادیانی است که در کتاب ادبیّات فارسی ۵ و ۶ درج شده است:

نکوهش مکن چرخ نیلوفری را
برون کن ز سر باد خیره سری را

نویسنده ی مقاله ی حاضر خانم پروین تاج بخش از دبیران استان گیلان و استاد مراکز نام نور این شهرستان مقاله ای به همین مناسبت پیرامون فلک ستیزی ناصرخسرو نگاشته است. با هم می خوانیم.

* * *

رشت ـ پروین تاج بخش

فلک در شعر ناصرخسرو

ناصر در زمره ی آن گروه از شاعرانی است که بارها در قصایدش از بی مهری و بدعهدی روزگار و افلاک نالیده و شکوه و شکایت سر داده است. اغلب این قصاید گزارش تلخ دردها و محرومیّت هایی است که مخالفان او ـ بویژه امرای سلجوقی و علمای اهل سنّت ـ در حق وی روا می داشتند.

تنها تسلّی بخش شاعر شعر اوست؛ با این شعرها درد دل می کند، می نالد، غم و غصّه از خاطر می پردازد و بدین وسیله دل آشفته را تسکین می دهد و سوختگی درون را آرامش می بخشد و سرافراز و استوار و بردبار می گوید:

«خیزم به فضل و رحمت یزدان حق
دشوار دهر بر دلم آسان کنم»

(ص۳۷۱ب۲۱)

قدری اُنس با دیوان شاعر به خوبی فراز و فرودهای این روح ناآرام را برای مخاطب نمایان می سازد. خواننده ی آشنای دیوان نیک می داند که یکی از مواردی که روح حسّاس شاعر را سخت متأثّر می کند و باعث می گردد وی در جای جای آثارش تصاویر متضادّی از روزگار و افلاک به دست دهد، تهمت های بداندیشانی است که او را «بددین» و «بدمذهب» می خوانند؛ بنابراین آنچه که از روزگار و پدیده های آسمانی به صورت های گوناگون در آثارش راه یافته، درواقع زاده ی روح سرکش و مقابله ی بی امان شاعر با فتنه های دهر جنایت پیشه و فلک جافی است.

«از دهر جنایتپیشه دی که با
گویم ز که کرده ست نامردمی»

(ص۳۲۲ب۱)

«دهر بفرسود و فرسودمان
بر فلک جافی از این خشمنم»

(ص۳۰۵ب۴۱)

بدین ترتیب طبع رنج کشیده ی شاعر از خلال ابیات پیوسته رخ می نماید و روح دردمند وی از

روزگار و زیبایی هایش بیزار می شود.

دیوان اشعار نشان می دهد که ابیات آغازین بیشتر قصاید به شرح ناپایداری و بی وفایی زمانه اختصاص دارد. البتّه شکوه و شکایت از روزگار خاص ناصر نیست. از آن جا که زندگی پرحادثه ی آدمی با تلخی ها و مرارت ها همراه است و دفتر عمر انسان ها لبریز از دردها و غم هاست از این روی ادبیّات جهان خالی از شکوائیّه نخواهد بود. گویندگان و نویسندگان بسیاری از رودکی و فردوسی و حافظ تا سخنوران فارسی معاصر همه از ستمکاری چرخ و فلک گله ها نموده اند امّا در این میان شکایت ناصر به سبب گستردگی تعابیر، تشبیهات و ترکیباتی که به کار می گیرد، از لون دیگری است:

«این دهر ننگ است فروخواهد خوردنْت
فتنه چه شدی خیره تو بر صورت نیکوش»
(ص۴۱۳ ب۳)

«دهر تنیّن خورنده است بر این مرکب
بایدت جست به صد حیلت از این تنیّن»
(ص۲۸۳ ب۲۴)

«بازیست رباینده زمانه که نیابند
زو خلق رها هیچ نه مولی و نه مولا»
(ص۶ ب۵)

دکتر حلبی می نویسند: «از مطالعه ی دقیق دیوان و برخی از آثار ناصر، گاهی یک شخصیت دوگانه (ambivalent) نمایان می گردد که از لحاظ روان شناسی، شخصیت بسیار شایان تأمّل است. این حالت میان شاعران فارسی عمام است و در مورد ناصر خو نمایان تر از شاعران دیگر بسیار اندک است و یعنی وی گاهی تعلق خاطر بسیار نشان می دهد و از غربتی و بی کسی و تنهایی و بی وفایی فغان برمی آورد و از این که «کژدم غربت» او را آزرده، به گیتی جز او را زبون نیافته و ناله سر می دهد و از سوی دیگر بی اعتنایی و استخفاف نشان می دهد و کسانی را که بیهوده «چرخ نیلوفری» را نکوهش می کنند، سبکسار و بی خرد می شمارد.

برای درک شخصیّت ناصرخسرو، خواننده باید پیش از آغاز مطالعه ی دیوان او، کسی را درنظر آورد که چون به اصولی پای بند است و زمانه و اهل زمانه آن اصول را برنمی تابند، و او را در کمال حقانیّت و صلاحیّت، ناحق و عاری از صلاح می شمارند، دلش به درد آمده است و به دلیل آن که از دنیا و مافیها جز زبان تیز و منطق و بیان روشن چیزی ندارد، در برابر ناملایمات، نامردمی ها و حق کشی ها تیغ زبان برکشیده و با آن تیغ به همه ی مخالفان اصول خود می تازد».[۲]

* * *

از دیدگاه شاعر چرخ نیلوفری و افلاک به میانجی «نفس کلّی» پدید آمده اند و طبیعتی ساده و ثابت دارند و تغییر نمی پذیرند و از کون و فساد، نقص و نموّ و خرق و التیام به دورند.[۳] وی در «روشنایی نامه» در باب افلاک و انجم چنین می سراید[۴]:

«چو پیوستند عقل و نفس با هم
از ایشان زاد ارواح مجسّم
یکی گردون اعظم آن که یکسر
برو گردند هفت افلاک دیگر
همه نیک وبد ما هست از ایشان
فنا را گشته کوته دست از ایشان»
(ص۱۰ ب۱۲-۱۳)

یا در دیوان اشعار می خوانیم:

«چه گویی که فرساید این چرخ گردان
چو بی حدّ و مر بشمرد سالیان را؟
نه فرسودنی ساخته ست این فلک را
نه آب روان و نه باد بزان را»
(ص۱۰ ب۱۲-۱۳)

ناصر در آثار منثور موجودات را به «فوق الزّمان، مع الزّمان و تحت الزّمان تقسیم می کند و موجودات فوق الزّمان و مع الزّمان را از فساد و زوال به دور می بیند. به اعتقاد او افلاک و انجم با زمان برابرند و تغییر در آن ها راه ندارد.[۵] افلاک معلول صانع اند و لازمه ی دگرگونی آن ها بازگشت به صانع از صنع است و اگر صانع از صنع بازایستد، هستی فلک به نیستی بدل می شود.

امّا در بخشی از دیوان اشعار، فلک را فانی و [illegible] به گشتن ها که من می بگذرم
[illegible]
(ص۲۲۶ ب۱۶)

«هر چند به اعدای تو دولت بفزود
طی شد ز تو ای پسر اندو بقاش
گشتن آن چرخ پس ای هوشمند
نیک دلیل ست ترا بر فناش»
(ص۴۲۳ ب۳۳-۳۴)

«گویند قدیم است چرخ و او را
آغاز نبودست و انتها نیست
ای مرد خرد بر فنای عالم
از گشتن او راست تر گوا نیست
چون نیست بقا اندرو ترا چه
گر هست مراو را فنا و یا نیست»
(ص۱۱۵ ب۱۱-۱۳)

شاعر در بیان بقا و فنای فلک نیز دچار تضاد شده و در قسمتی از دیوان چرخ را باقی دانسته است:

«از بهر جست وجوی ز کار جهان و خلق
گفتند گونه گون و دویدند چپ و راست
آن گفت کاین جهان نه فنا است و سرمدیست
وین گفت کاین خطاست جهان را زین فناست
چون این و آن شدند و جهان ماند مرترا
او بر بقای خویش و فناهای ما گواست»
(ص۳۹۳ ب۷-۹)

ناصر در قسمت های مختلف دیوان فلک را مکّار، غدّار، روزگارخواره، مادر کینه کش و خواهر اهریمن معرّفی می کند که گویی هر بلا و مصیبتی از جانب فلک بر آدمی نازل می شود:

«فرزند توایم ای فلک ای مادر بدمهر
ای مادر ما چون که همی کین کشی از ما»
(ص۴ ب۲)

«آسیمه بسی کرد فلک بی خردان را
و آشفته بسی گشت بدو کار مهیا»
(ص۶ ب۴۸)

«ای ستمگر فلک ای خواهر اهریمن
چون نگویی که چه افتاد ترا با من»
(ص۳۵ ب۱)

و در بخشی دیگر به خواننده هشدار می دهد که نیک بختی هر کس به تلاش و کوشش او بستگی دارد و آنچه که ما از آن به بدبختی تعبیر می کنیم ثمره ی اعمال ماست:

«از گردش گیتی گله روا نیست
هر چند که نیکیش را بقا نیست»
(ص۱۱۴ ب۱)

«نکوهش مکن چرخ نیلوفری را
برون کن ز سر باد خیره سری را
بری دان ز افعال چرخ برین را
نشاید ز دانا نکوهش بری را
چو تو خود کنی اختر خویش را بد

مدار از فلک چشم نیک اختری را»
(ص ۱۴۲ ب ۱ ـ ۵)

و در بیتی دیگر می خوانیم:

«به دست من و توست نیک اختری
اگر بد نجوییم نیک اختریم»
(ص ۵۰۴ ب ۲۳)

و یا:

«چند بنالی که بد شدست زمانه
عیب تنت بر زمانه بر فگنی چون؟
هرگز کی گفت این زمانه که بد کن
مفتون چونی به قول عامه ی مفتون»
(ص ۹ ب ۱۴ ـ ۱۵)

ناصرخسرو در آثار منظوم و منثور خود به تأثیر افلاک هفتگانه در عالم اشاره نموده است. به عقیده او، ارکان در عالم از افلاک اطاعت می کنند و پیدایش معدن و نبات و حیوان حاصل این طاعت می باشد؛ وی عمر افراد بشر و حتّی هستی آنان را از افلاک می داند. در جامع الحکمتین می نویسد[۷]: «اندر آفرینش عام پدید است که علّت حدوث موجودات و مواليد هفت استاره اند بر هفت فلک که مدبّران اشخاص اند. علّت حدوث محدثات نباتی و حیوانی و معدنی ایشان اند به تقدیر عزیز علیم.»

و در خوان الاخوان آمده است[۸]: «قرار عالم بر چهار امّهات است و هفت ستاره ی رونده است چون زحل و مشتری و مرّیخ و شمس و زهره و عطارد و قمر. و بر دوازده برج است چون حمل و ثور و جوزا و سرطان و اسد و سنبله و میزان و عقرب و قوس و جدی و دلو و حوت.»

در دیوان اشعار نیز ضمن اشاره به تأثیر ستارگان در جهان از آن ها با عنوان «پیشکاران قضا و قدر» و «دست های چابک چرخ» و «چشم های عالم» یاد می کند:

«این رقیبان که بر این گنبد فیروزه درند
گرچه زیرند گهی جمله همیشه زبرند
گر رقیبان به بصر می نوُمَد از برما
این رقیبان سماوی همه یکسر بصرند
نامشان زیّ تو ستاره ست ولیکن سوی من
پیشکاران و رقیبان قضا و قدرند
چون گریزم ز قضا و ز قدر من چو همی
به هزاران بصر ایشان به سوی من نگرند؟
سوی ما زان نگرند ایشان کز جوهرشان
خرد و جان سخن گوی به ما در اثرند.»
(ص ۶۴ ب ۱ ـ ۵)

و در قصیده ای دیگر چنین می سراید:

«ای هفت مدبّر که بر این پرده سرائید
تا چند چو رفتید دگرباره بر آئید؟
خوب ست به دیدار شما عالم ازیرا
حورانِ نکو طلعت پیروزه قبائید
سوی حکما قدر شما سخت بزرگ ست
زیرا که به حکمت سبب بودش مائید
از ما به شما شادتر از خلق که باشد؟
چون بودش ما را سبب و مایه شمائید
پر نور و صور شد ز شما خاک ازیرا
مایه ی صور و زایشی و کان ضیائید
مر صورت پر حکمت ما را که پدیدست
بر چرخ، قلم های حکیم الحکمائید
عیب است یکی آن که نگردیم همی ما
باقی چو شما، گرچه شما اصل بقائید»
(ص ۲۴۶ ب ۱ ـ ۹)

و در قصیده اش دیگر فلک را کارکنی می داند که به امر پروردگار کار می کند:

«کارکن است این فلک گرد گرد
کارکنی بی هش و بی علم و خواست»
(ص [illegible])

«زینهار ای پسر این گنبد گردان را
جز یکی کارکن و بنده نپنداری
بر من و تو که بخسبیم نگهبان است
که نگردد هرگز رنجه ز بیداری»

گفتنی است که با تمام تفاوت
گفتار شاعر به چشم می
نومیدی غوطه ور نمی گ
پرورش جان می توان
گاهی با وجود آگاهی
روزگار را لازم می بیند:

«ای بی وفا زمانه تو مر ما را
هرچند بی وفایی دریابی»
(ص ۴۱ ب ۳)

و در برخی ابیات نه تنها گله ای نمی کند بلکه هستی خود را از آن می داند:

«هیچ مکن ای پسر ز دهر گله
زان که زوی شکر هست هزار مرا
هست بدو گشتم و زبان و سخن
هر دو بدو گشت پیشکار مرا»
(ص ۱۲۶ ب ۳۰ ـ ۳۱)

در واقع ناصر به اصل آفرینش خوش بین است و دنیا را بد نمی داند زیرا به سبب اعتقاد دینی و جهان بینی فلسفی خود همه چیز را فانی و تنها ذات خداوند ذوالجلال را باقی می داند.

زیرنویس:

۱ ـ شماره ی ابیات براساس نسخه ی مینوی ـ محقق است.

۲ ـ گزیده ی هفده قصیده از ناصرخسرو، دکتر علی اصغر حلبی، ص ۱۶.

۳ ـ خوان الاخوان، ص ۶۶.

۴ ـ دیوان اشعار ناصرخسرو، نصرالله تقوی، ص ۵۲۰.

۵ ـ خوان الاخوان، ص ۶۶.

۶ ـ زادالمسافرین، ص ۱۳۵.

۷ ـ جامع الحکمتین، ص ۹.

۸ ـ خوان الاخوان، ص ۱۶۲.

[illegible] منابع

۱ ـ دکتر علی [illegible] قصیده از ناصرخسرو، انتشا[illegible]

۲ ـ گروه مؤلفان [illegible] کتب درسی، ادبیات [illegible] دوره ی متوسطه، رشته [illegible] چاپ و نشر [illegible] ۱۳۷۸.

۳ ـ مهدی [illegible] قصیده از ناصرخسرو، [illegible]

[illegible] جامع الحکمتین، به تصحیح [illegible] تهران، چاپ ۱۳۶۳.

[illegible] الاخوان، با مقدّمه ی [illegible] همه ی باراتی، سال ۱۳۳۸.

۶ ـ ناصرخسرو، دیوان اشعار، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ ۱۳۶۸.

۷ ـ ناصرخسرو، دیوان اشعار، به تصحیح نصرالله تقوی، به کوشش مهدی سهیلی، چاپ افست گلشن، سال ۱۳۴۸.

۸ ـ ناصرخسرو، زادالمسافرین، با مقدّمه ی [illegible] بذل الرّحمن، انتشارت کتابخانه [illegible] ۱۳۴۱.

ناگفته هایی

دکتر اسماعیل تاج بخش

از متون ادبیات فارسی ۵

کلیدواژه‌ها:
شکر نعمت، سیاقة الاعداد، تنسیق الصفات، حسن تعلیل، ایهام تناسب، کنایه، ایهام رستم، اسفندیار، فردوسی، گشتاسپ، هیرمند، تیرگز، اهورا، اهریمن، شاهنامه، رویین تنی، سیمرغ، پرومته، ایلیاد، ادیسه، یالدر، حماسه، جاماسپ، زال، بهمن، کتایون، پشوتن، زواره، نوش آذر، مهرنوش، تراژدی، زرتشت، کستی، گز، هوم، گیر، پیر، کی، زریر، ارجاسپ، بستور، آب رز، روحوضی، تعزیه، روضه خوانی، خیمه شب بازی، حاجی فیروز

اشاره:

این نوشته ها نکته های معنایی است درباره ی معانی پاره‌ای از عبارات و اشعار متون فارسی ۵؛ و هدف از تدوین این ها، آن است که همکاران محترمی که در اقصا نقاط میهن عزیز به تدریس و تعلیم این کتاب می پردازند، در این مقوله ها بیشتر بیندیشند و ژرف نگری کنند و ای بسا با نوشتن نظرها و یافته های خودشان پرده ی تعقید و ابهام را از چهره ی پاره‌ای عبارات و اشعار به کنار بزنند تا در اثر این تضارب آرا جان کلام سخنوران دیده شود.

نکات درس اوّل (ما هم‌چنان در اوّل وصف تو مانده ایم)

۱ ـ «به شکر اندرش مزید نعمت ...»: یادآور این سخن مولاناست:

شکر نعمت نعمتت افزون کند
کفر نعمت از کفت بیرون کند

که هر دو از آیه ی کریمه ی «لئن شکرتم لازیدنّکم و لئن کفرتم انّ عذابی لَشدید»[۱] گرفته شده‌اند.

۲ ـ «از دست و زبان که برآید ...»: اشاره دارد به این که شکر ممکن است قولی یا فعلی باشد.[۲]

۳ ـ «پرده ی ناموس بندگان ...»: پرده دریدن کنایه است از هتک حرمت.

۴ ـ «خطای منکر ...»: خطا این جا مجاز است به معنی اشتباه، گناه، بدکاری؛ معنای اصلی آن ضدّ عمد است.[۳]

۵ ـ «درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق ...»: «به» در این جا یعنی به عنوان[۴]. نظیر آن از حافظ:

من اگر کامروا گشتم و خوشدل نه عجب
مستحق بودم و این ها به زکاتم دادند

۶ ـ «ابر و باد و مه و خورشید ...»: در مصراع نخست این بیت آرایه ی سیاقة الاعداد هست، زیرا چند نهاد را به یک گزاره اسناد داده است و در مصراع دوم نان به کف آوردن کنایه است از تحصیل روزی.

□ در این بیت مصراع اوّل به آیه ی کریمه ی «سخّر لکم الشّمسَ والقمر» اشاره دارد و «غفلت» به معنی بی خبری از یاد خداست.[۵]

۷ ـ «در خبر است ...»: «خبر» در این جا مُرادف است با حدیث (=گفتار معصوم در اعتقاد شیعیان و گفتار پیامبر در اعتقاد اهل تسنّن) و «در خبر است» گرته برداری است از «و فی الخبر» در کتاب های اخبار و احادیث.

□ «صفوت آدمیان» برگرفته از آیه ی کریمه ی «انّ اللّه اصطفی آدَمَ ...»[۶] است یعنی حضرت آدم برگزیده ی خدا و پیامبر ما برگزیده ی نوع آدمیان است.[۷]

۸ ـ «دست انابت ...»: انابت به معنی بازگشت است (مصدر باب افعال از نابَ، ینوبُ) و از نظر مراحل سلوک پس از توبه است.[۸]

۹ ـ «شفیعُ مطاعُ ...»: در این بیت آرایه ی

تنسیق الصفات هست.

۱۰ ـ «یکی از دوستان گفت از این بوستان که بودی ...»: بوستان استعاره است از حالت جذبه و تأمّل که جوینده ی حقیقت در اندیشه و تأمّلات خود به حق می رسد و سعدی از آن به «درخت گل» نیز تعبیر می کند.[۱] درخت گل استعاره از مرحله ی وصول به حق است. و «بوی گل» استعاره از تجلّیات ربّانی.

□ در همین بند «دامنم از دست برفت» کنایه از سرمستی و بیخودی عارفانه است و بیانگر مقام فناء فی اللّه است.

۱۱ ـ «این مدّعیان در طلبش ...»:

مصراع دوم این بیت تکرار مضمون «برنیاید ز کشتگان آواز» است و یادآور حدیث «مَنْ عَرَفَ اللّه کَلَّ لِسانُهُ». نظامی گوید:

در صفت گنگ فرومانده ایم
من عَرَفَ اللّه فرو خوانده ایم.

نکات قسمت دوم درس اوّل (افلاک حریم بارگاهت)

۱۲ ـ «ای طاق نهم رواق بالا ...»: شاعر انحنا و خمیدگی آسمان را از گوشه ی کلاه (= اوج اعتبار و شوکت) پیامبر اسلام می داند (= حسن تعلیل).

۱۳ ـ «مه طاسک گردن ...»: طرّه ایهام تناسب دارد:

طرّه: { رشته ی سیاه کناره ی پرچم / گیسو، زلف ← با «سیاه» مراعات نظیر دارد

درس «رستم و اسفندیار»

داستان «رستم و اسفندیار» از بهترین قسمت های شاهنامه است که هم از جهت طرح و پرداخت و ساختار، و هم از نظر درون مایه و محتوا منظومه یی است بی مانند؛ امیدوارم نکات زیر در تدریس این درس مورد توجّه همکاران ارجمند قرار گیرد:

۱ ـ فردوسی این داستان را در ضمن حوادث دوران سلطنت گشتاسب به نظم آورده است.

۲ ـ سرآغاز داستان براعت استهلال دارد، و استاد توس رزم نامه را با دیباچه ای آغاز می کند که پایان فاجعه آمیز داستان از آن پیداست.

۳ ـ آوردگاه نبرد سه روزه ی رستم و اسفندیار کناره ی رود هیرمند است.

۴ ـ اوج داستان رسیدن تیر گز به چشم اسفندیار و فرود آن مقدّمه ی آن است.

۵ ـ محتوا و درون مایه ی داستان «فاجعه ی قدرت خواهی و برتری جویی»، «نام پایی و ننگ گریزی»، «بن بست های سرنوشت ساز»، «تضادهای موجود در آرمان ها و جهان بینی های نو و کهن» و «داشتن نظرگاه های متفاوت در زندگی» است (حماسه ی رستم و اسفندیار/ ۸ و ۹)

۶ ـ ویژگی برجسته ی رزم نامه این است که در آن از جنگ اهورا و اهریمن سخنی نیست، بلکه رستم و اسفندیار هر دو مردانی اهورایی و از نیکان و پاکانند، و «جنگ خوبان پیروزمند ندارد و اگر دارد اهریمن است که به فاجعه قهقهه می زند.» (تراژدی قدرت در شاهنامه، دکتر مصطفی رحیمی/ ۲۰۵)

۷ ـ این داستان پیام های رمزآمیز و رازآلودی دارد که فقط از رهگذر بینش اساطیری قابل تبیین است و برای انسان امروزین کیفیّت دقیق آنها قابل درک نیست از قبیل رازناکی مرگ، و محتوم بودن سرنوشت، و رویین تنی اسفندیار، و فریاد رسی سیمرغ.

۸ ـ این داستان با پاره ای از حماسه های یونانی چون «پرومته در بند»، «ایلیاد» و «ادیسه» و در جهاتی با «نیبلونگن» و «بالدر» همانند است که در آن ها خدایان نقشی برتر از آدمیان و پهلوانان دارند و معمولاً یا خدایان در زمین با هم می جنگند و پهلوانان را بازیچه ی دست خود می سازند و یا پهلوانان را از تیروهای آسمانی بهره مند می کنند؛ و بدین ترتیب گاهی آسمانیان زمینی می نمایند و گاهی زمینیان آسمانی. (حماسه ی رستم و اسفندیار/ ۱۱)

۹ ـ شخصیت های داستان رستم و اسفندیار: رستم ـ اسفندیار ـ گشتاسب ـ جاماسپ ـ زال ـ سیمرغ ـ بهمن ـ کتایون ـ پشوتن ـ زواره ـ نوش آذر ـ مهرنوش.

۱۰ ـ دکتر شمیسا سخنان تازه و زیبایی درباره ی انگیزه ی این داستان دارد که چکیده ی سخنان ایشان این است:

□ «انگیزه ی اصلی جنگ رستم و اسفندیار باور و عقیده بوده است، نه اطاعت کورکورانه از فرمان شاه یا کسب قدرت و شاهی؛ از این رو اسفندیار دوباره معنای والای انسانی خود را بازمی یابد. هر دو پهلوان بر عقیده و آیین خود پای می فشارند.»

□ «تراژدی نمایش اعمال جدّی قهرمانانی والاست؛ هر دو قهرمان منزّه و دوست داشتنی هستند و این دست تقدیر است که پلات (plot) را به فاجعه (Catastrophe) می کشاند. آری تراژدی، گاهی جنگ خدایان (سرنوشت) است. خدای اسفندیار (=زردشت) او را رویینه ساخته است؛ خدای رستم (= سیمرغ، خورشید) با بال و منقار جراحات او را شفا می دهد (پس رستم نیز رویینه است)؛ نقطه ی ضعف اسفندیار در چشم اوست؛ و برتری رستم در تیر زهرآگین جادو نهادی است که دارد. سنّت کهن چنان که انتظار می رود علی الظّاهر بر آیین نوین چیره می شود، (آیین نوین برای بالندگی به خون مردان بزرگ نیازمند است) امّا چندی بعد از چیرگی از میان می رود (رستم می میرد) زیرا گذشت زمان باید سنّت کهن را به آیین جدید بدل کند.»

□ «فرد زردشتی از پانزده سالگی کستی بر میان می بست، کستی بند دین است و فردوسی مکرّراً از آن به لفظ «بند» یاد کرده است. این که اسفندیار می خواهد بر رستم بند نهد، در معنای کهن بند دین زردشتیان است. رستم حاضر است غلام وار همراه شاه زاده به نزد گشتاسب رود اما بدون «بند».

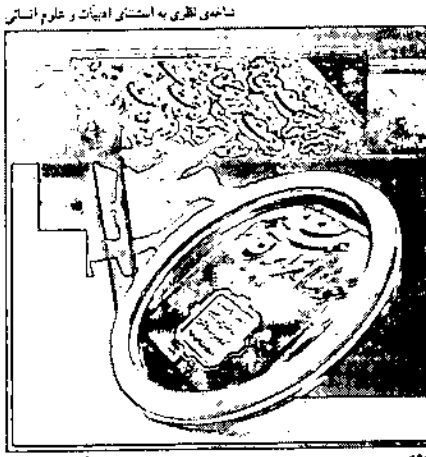
□ تنها عضوی از اسفندیار قدّیس که ایزدی نیست چشم اوست که زمینی می نگرد و هم گز و هم هوم؛ هر دو برای امراض چشم سودمندند. (طرح اصلی .../۴۲)

۱۱ ـ وجوه اشتراک و افتراق حماسه و تراژدی (= فاجعه نامه):

الف) وجوه اشتراک:

۱ ـ هر دو به صورت حادثه و داستانند.

۲ ـ هر دو دارای بحران و عقده هستند که آن عقده و گره به وسیله ی قهرمان نمایشنامه و داستان



گشوده می شود.

۳ ـ هر دو دارای وحدتند با این تفاوت که وحدت در فاجعه نامه قوی تر است.»

ب) «اختلاف آن دو:

۱ ـ حماسه معمولاً مفصّل تر است.

۲ ـ حماسه معمولاً شامل حوادث متعدّدی است که به هم پیوستگی دارند و می توان از آن چند فاجعه نامه استخراج کرد، در حالی که در فاجعه نامه بیش از یک حادثه دیده نمی شود.

۳ ـ حماسه معمولاً مخصوص مسائل میهنی و دینی است امّا فاجعه نامه چنین نیست.

۴ ـ حماسه جنبه ی نمایشی ندارد؛ در حالی که فاجعه نامه به صورت نمایش نامه است.

۵ ـ در حماسه بیش از فاجعه نامه امور عجیب و خارق العاده دیده می شود و در مقابل فاجعه نامه به واقعیّت نزدیک تر است. به واسطه ی همین وجوه اشتراک است که بعضی از داستان های شاهنامه مانند رستم و سهراب و داستان رستم و اسفندیار، علاوه بر جنبه ی حماسی جنبه ی فاجعه نامه و تراژدی نیز دارند. (درباره ی ادبیّات و نقد ادبی ۱/ ۱۰۳)»

نکته های معنایی:

بیت ۱: چو شد روز ...

□ گبر: خفتان، جامه ی جنگ است که درونش را از ابریشم خام پر کنند و آن را قزاگند گویند (واژه نامک)

ببر: همان ببر بیان است، از گفتار فردوسی برمی آید که آن تن پوش ویژه ی رستم بوده است که آن را روی زره و خفتان دربرمی کرده است:

یکی جامه دارد ز چرم پلنگ
بپوشد بر و اندر آید به جنگ
همی نام ببر بیان خواندش
ز خفتان و جوشن فزون داندش

(مسکو، ج ۴ ص ۲۰۰)

بیت ۳: بیاید چنان ...:

□ «لب» در مصراع اول با «لب» در مصراع دوم جناس تامّ دارند؛ اوّلی استعاره است از کنار، و دوّمی مجاز است به معنی دهان.

بیت ۴: گذشت از لب ...:

□ بالا گرفت: در جای بلندی ایستاد.

بیت ۵: خروشید ...:

□ فرّخ: خجسته، فرخنده. ریختی است از «فَرّ (= فَرّه). «فرخنده» در اصل فرخ + ـَـنده است.

□ کار: یکی از معانی اصلی کار جنگ است که درکارزار (= میدان جنگ) و کاروان (= کسانی که به جنگ می رفته اند) دیده می شود.

بیت ۹:

□ کلاه کی: کلاه شاهانه ی «کی». «کویان» امیران و سرکردگان تیره ها و دودمان ها در ایران خاور بوده اند و یکی از سه گروهی که زردشت آن ها را نفرین کرده است. کویان، کرپانان، پریکان. (نامه ی باستان/ ۱۲۴)

□ در این بیت «بر» در مصراع اوّل (= تن، اندام، سینه) با «بر» در مصراع دوم جناس تام دارد.

بیت ۱۰: بفرمود تازین ...:

□ اسب سیاه: این اسب نخست از آن زریر عموی اسفندیار بوده است. در ایادگار زریران از اسب سیاه خاندان گشتاسپ سخن به میان آمده است که نخست زریر برادر گشتاسپ بر آن سوار شد و با ارجاسپ تورانی جنگید و سرانجام پس از کشته شدنش، اسب به دست تورانیان افتاد. آن گاه فرزند زریر به نام بَستور دوباره آن را به چنگ آورد. (نبرد اندیشه ها/ ۲۷)

بیت ۲۲ چنین پاسخ آوردش ...

□ نابه کار: آنچه به کار نیاید، بی فایده، بیهوده.

بیت ۳۱: همان دسته بشکست ...

□ «همان» در این بیت به معنی و نیز، علاوه بر این، به کار رفته است. در نسخه لنینگراد «هم از دسته ...» است.
(نبرد اندیشه ها/ ۱۱۴) که دکتر شعار و انوری نیز در رزم نامه «هم از دسته ...» را ترجیح داده اند.

بیت ۳۵: کف اندر دهانشان ...

□ برگستوان: «به معنی زره ستور به کار می رود از سه پاره ی بر (= سینه) + گُست (= پهلو) + وان (پسوند محافظت) ساخته شده است؛ معنی اصلی آن نگاهبان سینه و پهلو است (نامه ی باستان/ ۲۶۴)

بیت ۳۷:

زال: «زال» ریخت دیگر «زر» است به معنی پیر. او را به خاطر سپیدموی زاده شدنش بدین نام نامیدند. استاد سرکاراتی معتقدند «زروان» پیر در اثر جابجائی اسطوره «زال» شده است (سخنرانی های دوّمین جلسه ی بحث درباره ی شاهنامه/ ۹۲)

بیت ۴۲:

تیرگز: دکتر شمیسا بحث مبسوطی درباره ی «گز» و انواع آن و مردم گز پرست (مهری)، که خانواده ی مادری رستم نیز از آنانند؛ دارد که برای آن نیروی فوق العاده قائل بوده اند. گز از درختان ایزدی است و ایزدمهر (=خورشید) از درخت گز برمی آید و نور آن چشم را می زند و کور می کند. جهت اطلاع دقیق (طرح اصلی ۳۴/۰۰۰ تا ۳۷)

آب رز: دکتر شمیسا در این مورد نیز بحث دلکشی دارد؛ که فشرده ی آن چنین است: «آب رز به معنی عصاره ی انگور ترجمه ای است که فردوسی از هوم کرده است. یکی از معانی قدیم هوم شربت

مسکر مقدّس است که در اعصار کهن در مراسم مذهبی (مخصوصاً در آیین مهری) نوشیده می شد. یکی دیگر از معانی آن اسم گیاهی است که عصاره ی آن زهرآگین بود و پیکان را به آن مسموم می کردند. (طرح اصلی .../۳۷ تا ۳۹)

دکتر جوینی درباره ی آب رز نظر تازه ای دارد؛ ایشان بعد از مراجعه به منابع متعدّد به این نتیجه رسیده اند که «آب رز» همان آب درخت انگور است که هنگام هرس کردن شاخ مو از آن به زمین می چکد و خاصیتی زهرگونه دارد و «اگر کسی پیکان تیر را به آب مو آب دهد هم کار آب خالص را کرده است که آهنگران فولاد را به آن آب می دهند و هم کار زهر را کرده است که فولاد را به زهر نیز آب می دادند» (نبرد اندیشه/ ۱۴۲)

درس «کمال الملک»

این درس جهت آشنایی دانش آموزان با ادبیّات نمایشی آورده شده است که دانستن مطالب زیر درباره ی آن خالی از فایده نیست:

«ادبیّات نمایشی در ایران ـ ادبیّات نمایشی و نمایش نامه نویسی آن طور که در اروپا بوده در ایران نبوده است، ولی نمی توان گفت که هیچ گونه جلوه ی نمایشی در کشور ما وجود نداشته است. مراسم دینی، نمایش روحوضی، تعزیه، روضه خوانی، خیمه شب بازی، بازی حاجی فیروز، جشن ها، اعیاد، بازی های خنده آور، دلقک بازی، نقّالی، مغ کشان، خطابه، سخنرانی، فانوس خیال، هر یک نوعی نمایش به معنای عام آن بوده است؛ زیرا هیچ ملّتی در جهان نیست که قسمی نمایش نداشته باشد؛ بنابراین اگر ما نمایش و نمایش نامه به صورت اروپایی آن نداشته ایم، شبه نمایش و شبه نمایش نامه داشته ایم؛ آری اگر خود نمایش در بین ما نبود، لااقل عناصر و اجزائش بوده است؛ زیرا نمایش از عناصر و اجزایی تشکیل می شود از قبیل: ادبیّات و داستان، سخنوری، حرکات دست و سر و گردن و چشم و ابرو، رقص، موسیقی، صحنه سازی و شعرخوانی؛ جهت مزید اطلاع درباره ی ادبیّات و نقد ادبی ۱/ ۵۷ تا ۵۹ و نیز دکتر فرشیدورد به طور موجز و مستوفی درباره نمایش نامه به شیوه ی فرنگی در ایران و نخستین کسانی که نمایش نامه نوشته و افرادی که نمایش نامه را از ادب اروپایی اقتباس و ترجمه کردند و نمایش نامه های منظوم بحث کرده است. (همان/ ۵۹ تا ۶۴)

ادبیّات داستانی (fiction)

الف ـ نثری است ادبی که به داستان های منثور گفته می شود نه داستان های منظوم که زبان روایی دارند؛ مجموعاً به قصّه ها (= حکایات) و داستانک ها (=نوول ها) و داستان های بلند (= رمان ها) ادبیّات داستانی گویند، ادبیّات داستانی در ایران در عصر مشروطیّت و با اقتباس ادبیّات اروپایی به وجود آمد.

ب ـ بر خلاف سفرنامه ها و زندگی نامه ها و مطالب تاریخی رویدادهای آن ها دقیقاً در عالم خارج روی نمی دهد.

پ ـ جنبه ی ابداعی و تخیّلی دارند.

ت ـ بر خلاف اسطوره ها امکان وقوع آن ها در عالم خارج پذیرفتنی است.

ث ـ داستان ها ممکن است از حوادث تاریخی نشأت گرفته باشند.

ج ـ در داستان های قدیم فارسی معمولاً قهرمانان شخصیّت ثابت دارند؛ مانند «سمک» در داستان «سمک عیّار» امّا در داستان های امروزین ممکن است شخصیّت ها در طول داستان تغییر کنند. هسته ی بسیاری از داستان های امروزی بر پایه ی تغییر شخصیّت نهاده شده است؛ مانند شخصیت مشهدی حسن در داستان «گاو».

چ ـ هر اثر ادبی و مخصوصاً داستان بر چهار پایه استوار است: پیام یا درون مایه (= تم= بن مایه)، معنی (= محتوا، ژرف ساخت)، قالب (= فرم، روساخت)، تعبیر (= بیان).

ح ـ داستان ویژگی ها و عناصری دارد از قبیل شخصیّت، نقطه ی اوج، روابط علّی و معلولی، بحران، دیالوگ و زاویه ی دید و ...

خ ـ درس «گاو» چهارمین قصّه از داستان های هشت گانه ی کتاب «عزاداران بیل» است که بعدها داریوش مهرجویی آن را به صورت فیلم درآورد. در این اثر ساعدی با برخوردی روان شناسانه، محیط روستایی و فقر و ناداری آن جا را با بیانی صمیمی و زیبا و آسان، تصویر کرده است؛ و به همین جهت است که ساعدی را از برجسته ترین نویسندگان ادبیّات روستایی به شمار آورده اند.

دکتر ساعدی دو گونه داستان نوشته است: کوتاه و بلند؛ علاوه بر این نمایشنامه نویس نیز هست. او نقّادی اجتماعی است که واقعیّت های جامعه را به روشن ترین شکل بیان کرده است.

د ـ بن مایه ی داستان گاو پدیده ی الیناسیون یا از خود بیگانگی و فراموشی شخصیّت است که یک بیماری اجتماعی است و با غرب زدگی در جامعه ی امروز سنجیدنی است. این داستان می تواند استعاره ای نیز از وضع فرهنگی جامعه ی آن روز نویسنده باشد.

ذ ـ «گلدسته ها و فلک» عنوان نخستین داستانک از پنج داستان جلال آل احمد است که در سال ۱۳۵۰ منتشر شده است؛ داستان های دیگر این کتاب عبارتند از: جشن فرخنده، خواهرم و عنکبوت، شوهر آمریکایی، خونابه ی انار.

ر ـ در این داستان زبان جلال صمیمی و نزدیک به زبان کودکان است؛ زیرا خواسته است رابطه ای صمیمانه با خواننده برقرار کند. در عنوان داستان دو ایهام است. : گلدسته ها (معنی حقیقی ـ استعاره از بچه ها، کودکان) و فلک (ابزار تنبیه ـ آسمان).

ز ـ در متن داستان «به صرافت افتادن» به زیرکی چیزی را دریافتن و زیرکانه سخن گفتن است و این عبارت بیانگر این است که راوی داستان با هوشیاری دریافته که مدیر می خواهد به تعداد پلّه ها بر پای آن ها ترکه بزند.

درس «داستان داستان ها»

این درس از کتاب ارجمند «داستان داستان ها» تألیف استاد دکتر اسلامی ندوشن برگزیده شده است؛ این کتاب دو بخش عمده دارد:

قسمت اوّل: متن اصلی داستان رستم و اسفندیار از شاهنامه ی چاپ مسکو.

قسمت دوّم: الف ـ بخش «تأمّل در رستم و

اسفندیار»، که در آن استاد کوشیده است جوهره‌ی اصلی داستان را نشان دهد؛ نخست سه قهرمان اصلی داستان (رستم، اسفندیار، گشتاسپ) را معرّفی می کند و وضع و حال آن ها را بررسی و تحلیل می نماید. در این بخش مبحث ارزشمندی است به نام «تیره های سه گانه ی فکر» ـ تیره ی رستمی، تیره ی اسفندیاری، تیره ی گشتاسبی ـ که به دو جنبه ی اندیشگی و نمادین بودن اشخاص توجّه کرده است و آن ها را با نمادهای مشابه شان در اساطیر ملل دیگر سنجیده است و سپس در مدخلی تحت عنوان «کسان دیگر داستان» شخصیّت های دیگر داستان را به اختصار معرّفی کرده است.

ب ـ سخن گفتن پهلوانی

این بخش شیوه ی درست نقد و تحلیل را در حوزه ی حماسی به علاقه مندان می آموزد.

نکات معنایی:

□ سوی چاره گشتم به بیچارگی:

از روی ناچاری و درماندگی به دنبال راه چاره بودم. این «چاره» همان اشاره ی سیمرغ است.

□ تو اندر زمانه رسیده نوی:

تو شخصی هستی نو دولت و تازه به دوران رسیده؛ به کنایه یعنی جوان و بی تجربه.

□ ... با اسفندیار بار راه های خاکی نمی تواند طرف شد ...:

منظور از «راه های خاکی» چاره اندیشی های مادّی و معمولی است.

درس «قاضی بست»

□ ... از جهت نشست او، جامه ها افکندند و شراعی کشیدند ...

«شراع» به معنای سایه بان، خیمه، بادبان آمده است؛ امّا به قرینه ی جمله ی قبلی که سخن از آماده کردن بستری برای نشستن سلطان مسعود است معنای دقیق آن این جا «سایه بان» است.

□ ... امیر از آن جهان آمده، به خیمه فرود آمد و جامه بگردانید و تر و تباه شده بود، و برنشست و به زودی به کوشک آمد که خبری سخت ناخوش در لشگرگاه افتاده بود ...

علّت بازگشت سریع مسعود به قصر شاهی این است که لشگریان از سلامت او آگاه شوند و شایعه ی غرق شدن خود را خنثی کند.

درس «بیهقی و هنر نویسندگی او»

□ ... این بوسهل مردی امام زاده و محتشم و ...

منظور از امام زاده سیّد نیست بلکه «فقیه» است؛ زیرا در روزگار غزنویان فقیها را امام می گفتند.

□ ... از کرانه بجستی ...

کنایه از وارد ماجرا شدن، پای به میدان نهادن (معادل دقیق آن «آریه آتیلماق» در ترکی).

□ ... راست بدان ماننست که گفتی بازپسشان می کشند ...

این عبارت نهایت خستگی و درماندگی و بیچارگی سپاهیان مسعود را در راه مرو تصویر می کند.

درس «ترانه ی من»

نکات معنایی:

□ «... ولادت که روزگاری از گوهر نور بود، به سوی بلوغ می خزد و آن گاه که تاج بر سرش نهادند ...»

مصراع اول به مراحل تکاملی حیات اشاره دارد و به «ولادت» شخصیّت داده که آن را طی می کند. «ولادت» را می توان این جا مجاز نیز گرفت (= مولود، انسان).

□ «تاج بر سر نهادن» کنایه است از رسیدن به اوج قدرت.

□ «... و گوهرهای نادر طبیعت را در کام می کشد ...»

این گوهرها استعاره اند از زیبارویان یا انسان های برجسته و کم نظیر و یا گوهرهای وجود آدمی مانند بینایی، شنوایی، چشایی، نطق و ...

□ «... از گزند داس دروگر وقت هیچ روینده را زنهار نیست.

مگر ترانه ی من که در روزگار نامده بر جای می ماند.

تا به ناخواست دست جفاپیشه ی دهر ارج تو را بستاید.»

در مصراع دوّم و سوّم شاعر می گوید: روزگار ستم پیشه نمی تواند سخن مرا کهنه و نابود کند و همین باعث می شود آیندگان به ستایش تو برخیزند. منظور از «تو» در آخرین مصراع خود شاعر است. سخن شکسپیر یادآور سخن فروغ فرخزاد است که می گوید: «تنها صداست که می ماند» و نیز یادآور سخن حافظ:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر
یادگاری که در این گنبد دوّار بماند

درس «چشم به راه»

نکات معنایی:

□ ... شفایت می دهم/ از این رو که آسیبت می رسانم ...

بیانگر این است که درد و دارو هر دو از خداست. حافظ می گوید:

دردم از یار است و درمان نیز هم/ دل فدای او شد و جان نیز هم

□ «... دوستت دارم/ از این رو که مکافاتت می کنم ...»

بیانگر این است که کیفر دادن خدا نیز از سر عشق و مهر است؛ «البلاءُ لِلولاء» و «انّ المخلصین علی خَطَرٍ عظیم»؛ حافظ می گوید:

گرچه می گفت که زارت بکشم می دیدم
که نهانش نظری با من دل سوخته بود

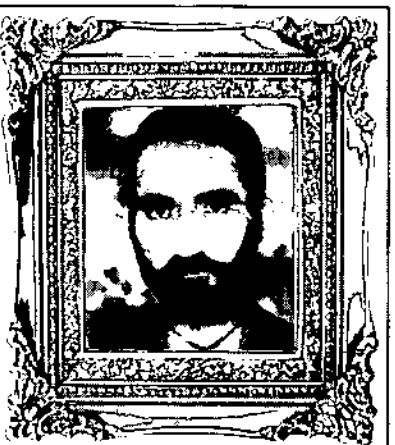
□ «... آنان که فانوسشان را/ بر پشت می برند/ سایه هاشان پیش پایشان می افتد ...»

فانوس نمادی است از حقیقت و معرفت؛ و این قسمت از سروده ی تا گور بیانگر حال حقیقت گریزان و معرفت ستیزان است که از ادراک آن دو ناتوانند و تیرگی ذهن و ضمیرشان راهشان را تاریک می سازد.

زیرنویس

۱ ـ ابراهیم/ ۶
۲ ـ شرح گلستان، دکتر خزائلی/ ۱۱۸
۳ ـ همان/ ۱۲۰
۴ ـ گلستان، دکتر یوسفی/ ۱۹۹
۵ ـ شرح گلستان، خزائلی/ ۱۲۴ و ۱۲۵
۶ ـ آل عمران/ ۳۲
۷ ـ شرح گلستان، خزائلی/ ۱۲۵
۸ ـ همان/ ۱۲۷
۹ ـ همان/

معلّمان شاعر و نویسنده



رسول شریفی (فومن ۱۳۳۸) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی از دبیران استان گیلان است که هم‌اکنون در دبیرستان ها و مراکز ضمن خدمت و پیش دانشگاهی شهرستان فومن مشغول تدریس است. اشعار وی در مجلّات و روزنامه های محلّی استانی و کشوری چاپ شده است. در شعر سنّتی و نو طبع آزموده و غزل، مثنوی و دوبیتی می سراید. از اشعار اوست:

مرغی که هوای عشق در سر دارد
در رویش پرواز پری تر دارد
از بال پرندگان تهی هرگز نیست
باغی که ترانه های پر پر دارد

فریاد تو در گلوی باران بادا
نام تو سرود آبشاران بادا
یک دشت پر از شکوفه در سینه ی توست
گلبانگ تو رویش بهاران بادا

برای حضرت علی(ع)

ما دست به دامن تو مولا زده‌ایم
جامی ز شراب عشق بالا زده ایم
خرمن خرمن گناه اندوخته‌ایم
چون عشق تو هست دل به دریا زده‌ایم

برای امام حسین(ع)

هفتاد و دو جام مست با خود دارم
آینه ی بی شکست با خود دارم
ای عشق! مپرس از من آذوقه ی راه
در خیمه، هر آنچه هست، با خود دارم

فردا

تمام پنجره ها باز می شود فردا
شکوه رویش پرواز می شود فردا
درخت عاطفه پکریز غنچه خواهد کرد
بهار معجزه آغاز می شود فردا
هزار ساقهٔ خشکیده سبز می گردد
درون باغچه اعجاز می شود فردا
صدای چلچله در آشیانه می روید
و سیره قافیه پرداز می شود فردا
نگاه رهگذران را ترانه می ریزند
سکوت جاده پر آواز می شود فردا
ز زخم و دشنه مکرّر غزل نمی گویند
سخن به شیوه ی ایجاز می شود فردا
برای سبز نبودن بهانه دیگر نیست
تمام پنجره ها باز می شود فردا

درخت

سال ها هر چه زخم دید درخت
زخم را روی زخم چید درخت
با تمام سخاوتش، هر روز
زخم های زیاد دید درخت
هر چه از شاخه اش برید تبر
شاخه ی تازه آفرید درخت
بال سنجاقکی اگر می سوخت
مثل اسفند می چکید درخت
ریشه هایش عجیب پابرجا
بود در باغ رو سفید درخت
با بهار و پرنده رابطه داشت
هر کسی را نمی خرید درخت
باد اگر روی شاخه اش می رفت
زود از خواب می پرید درخت

غلامرضا ارژنگ در سال ۱۳۱۵ شمسی در قم به دنیا آمد، و پس از طی تحصیلات در فروردین ۱۳۴۲ آموزگار شد. او در سال ۱۳۴۲ لیسانس زبان و ادبیّات فارسی خود را از دانشکده‌ی ادبیّات دانشگاه تهران گرفت و در دبیرستان پهلوی تهران به تدریس پرداخت. نامبرده در سال ۱۳۵۰ در دانشکده‌ی علوم تربیتی دانشگاه تهران فوق‌لیسانس شد، و با سمت کارشناس و کارشناس ارشد در مرکز تحقیقات و برنامه‌ریزی درسی و سازمان کتاب‌های درسی به کار پرداخت.

او در تهیّه و تنظیم برنامه‌های درسی آموزش متوسّطه‌ی نظام جدید آن دوره و تألیف کتاب‌های درسی بسیاری شرکت داشت. از جمله کارهای او و شرکت در تألیف سه جلد دستور زبان فارسی دوره‌ی راهنمایی که نزدیک به ۲۵ سال تدریس شد، و سه جلد کتاب دستور زبان فارسی دبیرستانی برای رشته‌ی فرهنگ و ادب که براساس زبان‌شناسی نوین تألیف شده است. همچنین در تألیف کتاب‌های آیین نگارش دوره‌ی متوسطه کتاب نگارش و سخنوری سال چهارم دبیرستان شرکت داشته است.

از ایشان مقالات فراوانی در مباحث مختلف دستور زبان فارسی در نشریّات ادبی از جمله نشریّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و نشریّات کنگره‌های ایران‌شناسی و تحقیقات ایرانی به چاپ رسیده است.

در اواخر ۱۳۵۹ بازنشسته شد و به کار تدریس در مدارس عالی و دانشگاه آزاد پرداخت. کتاب دستور زبان فارسی امروز نشر قطره و کتاب زبان و ادب فارسی نشر دانشگاه پیام نور و قطره از تألیفات دو سال اخیر اوست.

آقای ارژنگ از جوانی شعر می‌سرود و اشعارش در جراید آن روزگار به چاپ رسیده است. اینک نمونه‌ای چند از آثار او:

آرزوی معلم

پنجاه سال پیش،
با اوّلین تبسّم خورشید مهرماه،
با صد امید و بیم،
بر آستان مدرسه‌ای پا گذاشتم.
با اوّلین تبسّم آموزگار خویش،
آموختم رُموز الفبای عشق را،
بر لوح سینه نقش محبّت نگاشتم.

یک روز آن معلّم دلسوز و مهربان،
با آفرین گرم و پر از مهر خویشتن،
جان مرا نواخت.
تا سال‌ها شراره‌ی این آفرین گرم،
جان مرا در آتش آموختن گداخت.

مانند برق و باد،
شب‌ها و روزها از پی یکدگر گذشت،
وان آفرین گرم،
پیوند داد جان مرا با کتاب و درس.
تا خواستم که رشته‌ی پیوند بگسلم،
آبم ز سر گذشت.
گفتم، دگر، گذشت!

تا خواستم که باز کنم چشم خویش را،
ده نوبهار دیگرِ عمرم گذشته بود.
وین گوی سرد خاک،
بر گرد گوی سرکشِ خورشید تابناک،
ده بار گشته بود.

در آن بهار نو،
من شاهراه زندگی‌ام را شناختم.
رفتم به راه روشن آموزگار خویش.
آموزگار گشتم و چون شمع پرشرار،
در جمع کودکان دبستان گداختم،
دیگر به هیچ کارِ دگر دل نباختم.

اینک چهل بهار،

ز آن روزگار خاطره انگیز رفته است.
آن روزهای سوخته در رهگذار عشق،
در بستر گذشتهٔ تاریک خفته است.

در این چهل بهار،

در هر بهار نو،
صدها شکوفه بر سر صدها درخت سیب،
از نو شکفته است.
صدها هزار بلبل شیدا به گوش گل،
صدها هزار راز دل انگیز گفته است.

امّا من ای بهار!

از هر چه جز نگاه دل افروز کودکان،
الفت گسسته‌ام.
در هر خزان نو،
با صد هزار رشته به صدها هزار جان،
پیوند بسته‌ام.

اینک در این بهار،

در این بهار خاطره انگیز و پرشکوه،
یک آرزوی تازه به جانم شکفته است.
خواهم که تا ز جان رمقی هست در تنم،
چون اختری که می سپرد جان به پای صبح،
در سرسرای مدرسه شوری به پا کنم.
این آخرین فروغ شرار حیات را،
در پای کودکان دبستان فدا کنم!

حال امیدواران

آه از این عهد به نیرنگ درآمیختگان
آبرو بر سر بازار و فاریختگان
مصلحت نیست که پیشانی همّت شکنیم
پیش این خاک لئامت به جبین بیختگان
از قفا بر کمر مردم یک رنگ زنند
تیغ نامردی و نیرنگ بر آهیختگان
می درد پرده‌ی مردم به غرض‌های پلید
پستی پرده به صد ننگ خودآویختگان
دیدی آخر که به افسون تواضع ننشست
آتش خاطر این رشگ بر انگیختگان
به امیدی شده پابند دل وحشی ما
ای خوشا حال امید از همه بگسیختگان

حق گفتنی است
آنان که گفته‌اند حقیقت نگفتنی است
انصاف ده که باز حقیقت نگفته‌اند
جز حق چه گفتنی است که این ابلهان ز بیم
حق را درون پرده‌ی باطل نهفته‌اند
در کوی یار بوی حقیقت شنیده‌اند
آن عاشقان که با مژه این کوی رُفته‌اند
حق تلخ نیست بلکه مریض‌اند آن کسان
کاین شهد ناب را به خطا تلخ گفته‌اند
چون کودکان به مهره‌ی باطل شدند خوش
آنان که گوهری ز حقایق نسفته‌اند
در خواب دیده‌اند که بیدار گشته‌اند
اما هنوز بی خبر و مست خفته‌اند
بیدار آن کسی است که حق گفت و حق شنفت
با مردمی که از همه ناحق شنفته‌اند

کمند احسان

نه آشنایی که گاه گاهی دلم بجوید به گفت و گویی
نه ناشناسی که با نگاهی مرا کند خوش به آرزویی
نه یار شوخی که با دل من زبی وفایی کند جفایی
نه دل‌ربایی به دامن من دمی نشیند کنار جویی
نه مرغ زاری به مرغزاری که با نوایی دلم نوازد
نه گلستانی نه باد لطفی که شاد سازد مرا به بویی
دگر نه اشکی بود به چشمم که ریزد آبی به آتش دل
دگر نه آهی بود به سینه کز آن بسوزد دل عدویی
شنیده بودم که اهل دل را کمند احسان اسیر سازد
ندیده بودم اسیر سازد کسی دلی را به تار مویی
شب سیاهی ز بی‌پناهی کشم ز سینه فغان و آهی
بود که شاهی ز دادخواهی بود به راهی به جست و جویی

خانم فاطمه آقابراری (قم ـ ۱۳۵۷) فوق دیپلم رشته ی آموزش کودکان استثنایی و معلّم کودکان استثنایی است. پنج سال است که به طور جدّی شعر می گوید و اغلب در قالب غزل طبع آزموده است. مجموعه ی اشعار وی با عنوان گزیده ی ادبیّات معاصر (نیستان) در دست چاپ است. غزلیّات خانم آقابراری لطیف، صمیمی و گیرا است. از غزلیّات اوست:

وقتی که آفتاب خدا مهربان شود
اصلاً بعید نیست زمین آسمان شود
آیا امید هست جهانی که مُرده است
بعد از گذشت فصل زمستان جوان شود؟

این قلب عاشقی است که تقدیم می کنم
بگذار پیش روی شما امتحان شود
می خواستم خلاصه بگویم تو کیستی
شاید کمی از آن همه خوبی بیان شود
بگذار وزن این غزل نیمه کاره ام
مانند رود، سمت نگاهت روان شود
... امّا دلم هر آنچه بخواهد، نمی شود
امّا خدا هر آنچه بخواهد، همان شود
شاعر! سکوت کن که گمانم نمی رود
این حرف ها برای شما آب و نان شود

۴

منهای بیت های پر از ترس و وحشتم
با توست در تمام غزل روی صحبتم
پس خوب گوش کن که بگویم برای تو
چیزی نمانده است به پایان فرصتم
چندی است دور مانده ام از اصل خویشتن
از روستا و اسب زمین و زراعتم
من سال هاست گم شده ام در دروغ شهر
جای تأسّف است برای صداقتم
منفی است هر سؤال که از عشق می کنم
پاسخ بده به این همه احساس مثبتم
نه! من دگر مزاحم چشمت نمی شوم
این بار هم نگاه خودت کرد دعوتم

مرد آسمان

باید تو را غریبه ی ساحل نشین نوشت
دریا تو را به سهم خودش این چنین نوشت
آن روز، روز سهم سپیدی، خدای شعر
شعر سپید چشم تو را آتشین نوشت
می سوزد آفتاب از این پس عجیب نیست
انسان که داغ عشق تو را بر جبین نوشت
با من بگو چقدر بزرگی که کهکشان
دنباله ی نگاه تو را نقطه چین نوشت
مردان پابرهنه همه ذوالفقار تو
باید تو را فرشته ی مردآفرین نوشت
تنها برای خاطر ما، مرد آسمان!
نام تو را خدای جهان در زمین نوشت

۴

امسال فرصتی است که از جان بخوانمت
در قحطی و سکوت فراوان بخوانمت
با این که سخت می شود از تو نوشت و گفت
این بار سعی کرده ام آسان بخوانمت
ای آیه ی شریفه ی تطهیر! مایلی
من با کدام لهجه ی قرآن بخوانمت؟
من بارها اجازه گرفتم از آسمان
تا او اجازه داد که باران بخوانمت
دیدم کلیشه ای است بگویم: «بزرگمرد»
یا خون سرخ در رگ ایمان بخوانمت
چشمی بده عمیق که با آن ببینمت
یا یک گلوی سرخ که با آن بخوانمت
انسان کجاست؟ قحطی انسان شگفت نیست
بگذار بعد از این فقط انسان بخوانمت

احمد فرجی (شهریار ۱۳۳۹) کارشناس زبان و ادبیّات فارسی و از دبیران مراکز پیش دانشگاهی این شهرستان است. وی ضمن تدریس معاونت آموزشی ناحیه ی ۲ شهریار را نیز عهده دار است. از نوجوانی شعر می سرود. هم اکنون دبیر انجمن ادبی شهریار است. جز شعر به تحقیق و پژوهش نیز مشغول است. از پژوهش های وی جمع آوری دیوان عمادی شهریاری و گردآوری اشعار فرهنگیان این شهرستان است. از آثار منثور او سفرنامه ی «تا کوی دوست» است که شرح سفر عتبات عالیات اوست:

در شعر سروش تخلّص می کند و از اشعار اوست:

سکوت یاس

تو هم دردی و درمانی، تو ای عشق
تو هم شوری و سامانی، تو ای عشق
کویری تشنه ام سرشار از شوق
به خاک تشنه بارانی، تو ای عشق
خزان در جان گل ها آتش افکند
امیدی چون بهاری، تو ای عشق
درین عصر تمدّن، بوی آهن
صفای کوهسارانی، تو ای عشق
به دوران سقوط معنویّت
تو نوری، برق ایمانی، تو ای عشق
سکوت یاس ها را می شناسی
تو چون موجی خروشانی، تو ای عشق
تمام شعرها بوی تو دارد
تو هم جانی و جانانی، تو ای عشق

دوبیتی / رباعی

موجیم و رهی به سوی دریا داریم
رودیم و سفر به شوق صحرا داریم
ما با شب و تیرگی اگر در جنگیم
چشمی به طلوع صبح فردا داریم.

ولای دوست

ما دل به ولای دوست دادیم و خوشیم
سر در ره عاشقی نهادیم و خوشیم
یک جرعه ز جام لطف حق نوشیدیم
شوریده و بی قرار و شادیم و خوشیم.

به شوقت دیده تر کردیم، شادیم
شب هجران سحر کردیم، شادیم
مخند ای دوست بر مجنونی ما
اگر غم را خبر کردیم، شادیم.

سادگی

هرچند که لب ز شکوه ها می بندم
با درد به روی زندگی می خندم
ای وای چه ساده تازه من فهمیدم
با دست مزار خویش را می کندم

شوق روحانی

درد می آید به مهمانیّ من
تا بخندد بر پریشانی من
ساحل آرامشی هرگز ندید
سینه ی موّاج طوفانی من
هم سفر را زخمی زخم باورم
شاهدم صد زخم پیشانی من
در خیالم می روم تا کوی دوست
فرش راهم چشم بارانی من
ناله ام همراه با سوز درون
نغمه های خوب عرفانی من
اشک می آید نجیب و مهربان
تا شود همراز پنهانی من
آتشی در جان و دل شد شعله ور
سوختن از عشق ارزانی من
بر لبم از شوق نجوا می کنم
تا نبیند کس پشیمانی من
انتظار و انتظار و انتظار
لحظه های شوق روحانی من
فاش می گویم غم دل را به دوست
دیدنت پایان حیرانی من

تافا

دکتر محمدرضا سنگری

* شاعران پیامبرانی هستند که ساحری و افسونگری واژه‌ها را تبلیغ می کنند!

* واژه‌ها، گاه پس از قرن‌ها مردگی، در نفس شاعران و نویسندگان زنده می‌شوند. همین است که شعر و اثر ادبی رستاخیز کلماتند و شاعران قیامت‌آفرینان زمین.

* کشف روابط واژه‌ها در جریان خلق اثر ادبی، شکوهمندتر و شگفت‌تر از کشف رمز و راز واژه‌هاست.

* واژه‌ها مصالح ساختمان روان هنرمندند.

* واژه یعنی رقص حروف، تپش اصوات، هم سازی واج‌ها، هم‌نشینی صداها.
* شاعر و نویسنده‌ی موفّق، زنجیری واژه‌ها نیست. واژه‌ها حلقه‌های رام زنجیره‌ی اندیشه و کلام او هستند.

* موسیقی روح شاعر، واژه‌های هم‌خون و هم‌خوان با خود را می‌یابد!

* هنر شاعر و نویسنده، همسایه کردن واژه‌های بیگانه و محرم ساختن کلمات با هم است. هر شعر و نوشته‌ی هنری، مجلس باشکوه عقد واژه‌هاست.

* اگر فردوسی شدید نرم‌ترین واژه ها در سیلان روحی شما «حماسه‌گون» می‌شوند و اگر حافظ، خشن‌ترین واژه‌ها، واژگانی متواضع، سربه‌زیر و «غزل‌گون».

* تکرار واژه‌ها در شعر شاعران و نویسندگان بزرگ، یعنی درپی تکرارهای نامکرّر باشید!

* اگر شاعر و نویسنده هر روز چند جرعه تجربه‌های تازه ننوشند، واژگانی تازه در باغ احساس و اندیشه‌شان نمی‌روید!

* انسان واژه‌ها را خلق نکرده است، واژه‌ها خالق انسانند.

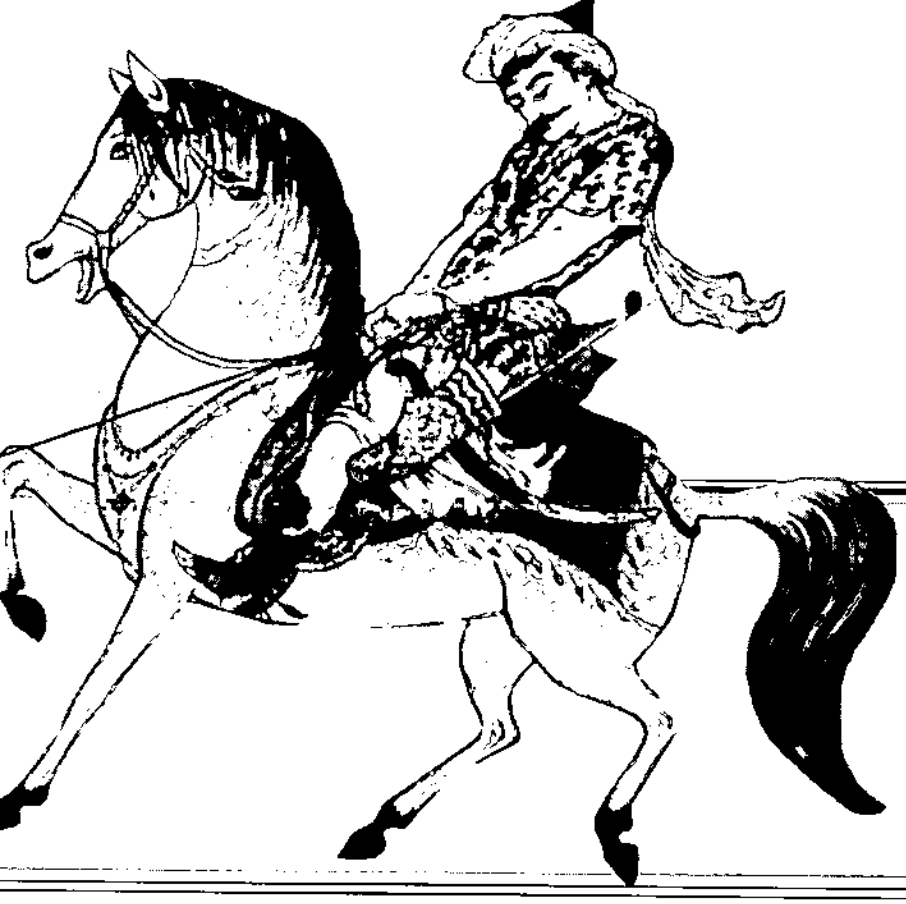
* اگر واژه نبود، جهان نبود؛ انسان نبود؛ زیبایی نبود. پس سپاس واژه را که همه چیز آفرید!
* تئاتر یعنی هنر بهره‌گیری از واژه‌های صامت!

* همه‌ی اشارت‌ها، واژه‌های صامت انسانند. سکوت، گویاترین واژه‌ی صامت انسانی است.

* پس از خواندن شعر، اگر واژه‌ها در جان خواننده پایکوبی و طنّازی نکنند یا شعر ناکام است یا خواننده ناتمام.

* زیر و بم روح شاعر و نویسنده از «همخوانی» واژه‌ها با هم شنیدنی است!

* چه داد و ستد شگفتی؛ شاعر جان می‌دهد تا واژه‌ها جان بگیرند و واژه‌ها جان «می‌دهند» تا به شاعر حیات ببخشند.



به آثار روایتی منثور خلاّقه‌ای که از ماهیّت تخیّلی برخوردار باشد «ادبیّات داستانی» می گویند که غالباً شامل قصّه، رمان، داستان کوتاه و آثار وابسته به آن هاست. انقلاب مشروطه ـ که یک رویداد بزرگ اجتماعی و سیاسی در تاریخ ملّت ماست ـ به عنوان مرز جدایی ادبیّات داستانی گذشته و معاصر ایران دانسته شده، چنان چه به ناگزیر ادبیّات داستانی کشورمان به دو دوره‌ی پیش از مشروطه و پس از مشروطه تقسیم‌بندی شده است که هر دوره تفاوت های بنیادی با یکدیگر دارند.

نگارنده در این مقاله قصد دارد به بررسی پاره‌ای از تفاوت های درون ساختی و برون ساختی داستان نویسی گذشته و معاصر ایران بپردازد. گفتنی است به «درون مایه» و «موضوع» هر اثر داستانی درون ساخت یا محتوای آن اثر می گویند. بنابراین بررسی درون ساختی یا محتوایی، بررسی اثر است از نظر درون مایه و موضوع. بررسی برون ساختی یا ساختاری یک اثر داستانی نیز بررسی عناصر تشکیل دهنده‌ی آن اثر از قبیل «طرح»، «شخصیّت پردازی»، «زاویه‌ی دید»، «گفت وگو» و ... همچنین بررسی روابط این عناصر با یکدیگر در زمینه‌ی یک پارچه‌ی آن اثر است. ضمناً برای طولانی نشدن مطلب، از تعریف و توضیح عناصر داستانی خودداری و تنها تا حدّ امکان به تفاوت ها اشاره می شود.

الف) تفاوت های درون ساختی ادبیّات داستانی گذشته و معاصر

۱) درون مایه (مضمون)

هر چند خلق قهرمان های جذّاب و ایجاد کشش و برانگیختن کنجکاوی و سرگرم کردن و لذّت بخشیدن به خواننده یا شنونده، از اهداف ظاهری قصّه هاست امّا در حقیقت، فکر و اندیشه‌ی حاکم در قصّه ها یا همان درون مایه، ترویج و اشاعه‌ی اصول نیک اخلاقی و انسانی از جمله: برادری، برابری و عدالت اجتماعی است. در این نوع آثار، قهرمان های نیک سرشت پیوسته با نیروهای اهریمنی و شخصیّت های شریر در جنگ و ستیزند و یا به اعتباری خیر و شر مقابل یکدیگر قرار دارند و این برخوردها و درگیری و تضادهاست که موضوع قصّه ها را به وجود می آورد. البته قصّه هایی با درون مایه های نازل و مبتذل نیز وجود داشته که هدفی جز سرگرم کردن خوانندگان یا شنوندگان خود نداشته اند.[1] به هر حال به جهت آن که درون مایه‌ی قصّه ها قدیمی و مربوط به گذشته های دور است؛ بسیاری از آداب و رسوم و عقاید خرافی مردم آن روزگار در آن آمده و در واقع منعکس کننده‌ی فرهنگ عامّه است. این مجموعه از نظر پژوهش های جامعه شناسی، مردم شناسی و اسطوره شناسی و برخی تحقیقات ادبی و تاریخی دارای اهمیّت بسیار است.

نویسندگان داستان های معاصر در واقع با دیدگاه های تازه‌ای آثارشان را مطابق با مضمون قصّه های گذشته نوشته اند؛ چرا که مفاهیم اغلب تغییرناپذیرند و آن چه تغییر و تنوّع می پذیرد، موضوع داستان هاست. بنابراین داستان های امروزی در حقیقت باز آفرینی مضمون قصّه های دیروزی است.[2] نویسندگان برای تأثیر بیش تر، از بیان صریح درون مایه های داستان هایشان پرهیز می کنند و معمولاً به صورت غیر صریح آن را در افکار و عواطف و تخیّلات شخصیّت های داستانشان می گنجانند به طوری که خواننده از طریق تفسیر و تحلیل این افکار و تخیّلات، به درون مایه‌ی آن ها پی می برد.

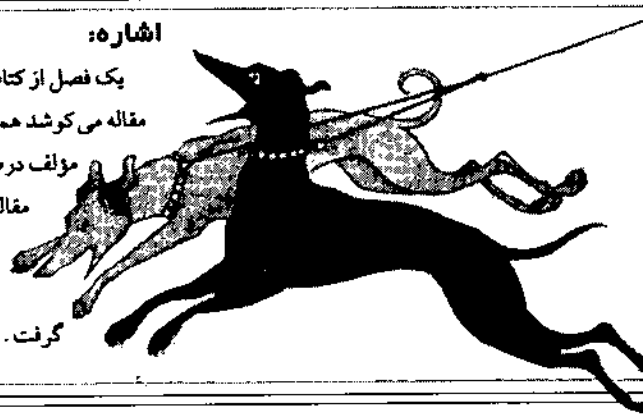
دیگر آن که به دلیل نسبی بودن اصول اخلاقی، عدم قطعیّت و ثبات از به کار بردن صریح آن ها در مضمون آثار خود پرهیز می کنند. در حقیقت داستان های امروزی برخلاف قصّه های گذشته معلّم اخلاق نیستند و اگر حرف و پیامی نیز در این

قصه‌ی دیروز، داستان امروز

لیلا یوسفی ـ اسلام شهر

اشاره:

یک فصل از کتاب های درسی ادبیّات فارسی دبیرستان به ادبیّات داستانی اختصاص یافته است. این مقاله می کوشد همکاران محترم را با سیر تطبیقی ادبیّات داستانی سنّتی و معاصر آشنا سازد. همچنین مؤلف درصدد است تفاوت ها را جز درون مایه و موضوع در سایر عناصر مشخّص سازد. در این مقاله سعی شده با بررسی بخشی از تفاوت های درون ساختی و برون ساختی داستان نویسی گذشته و معاصر کشورمان به این تفاوت ها بپردازد. خانم لیلا یوسفی (۱۳۵۰ ـ تهران) در سال ۱۳۷۸ کارشناسی ارشد خود را از پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی گرفت. هم‌اکنون نیز در مراکز پیش دانشگاهی و متوسّطه ی اسلام شهر مشغول به تدریس است.



باره داشته باشند می کوشند آن ها را غیرمستقیم به خواننده القا کنند.

۲) موضوع (محتوا)

در قصّه های کوتاه به جهت تنوّع و گوناگونی، صحبت از موضوع کاری است عظیم که در حوصله ی این مقاله نمی گنجد. امّا قصّه های بلند عامیانه را تقریباً می توان در سه گروه کلّی از هم جدا کرد و موضوع آن ها را مورد مطالعه و بررسی قرار داد. اگر چه گروه سوّم این قصّه های بلند ـ که در برگیرنده ی قصّه های کوتاه و بلند است ـ خود متنوّع و گوناگون است، هرچند با وجود شباهت در بعضی جهات، نمی توان موضوع آن ها را در زیر مجموعه ی واحدی مطرح کرد.

موضوع گروه اوّل قصّه های بلند عامیانه، درباره عشق و عاطفه و عدالت خواهی است. قهرمان قصّه در ظاهر امر برای درک وصال محبوب، ولی در واقع به بهانه ی عشق، به جنگ با زشتی ها و پلیدی ها برمی خیزد و هدفش نابودی ظلم و بیداد است؛ مانند قصّه ی بلند «سمک عیّار».

موضوع گروه دوّم، دینی، مذهبی و عقیدتی است و اشاعه ی دین و مذهب، هدف قهرمان اصلی آن است. آثاری چون «اسکندرنامه» ها، «رموز حمزه»، «ابومسلم نامه» و «حسین کُرد شبستری» از این گروهند و از الگو و محتوای واحدی پیروی می کنند.

موضوع قصّه های گروه سوّم، برخلاف دو گروه قبلی متنوّع و گوناگون است. این قصّه ها به سبک و اسلوب قصّه هایی چون «هزار و یک شب» آفریده شده اند. در این قصّه ها به جهت تنوّع موضوع، حوادث و وقایع نیز از تنوّع و گوناگونی برخوردارند. خصوصیّت دیگر این گروه قصّه ها، اختلاط انسان با تمامی مخلوقات این جهان است. در این آثار انسان با حیوان و گیاه و جماد رابطه ای نزدیک دارد، بنابراین اغلب جنبه ی «تمثیل» دارند. در این گروه قصّه ها برای این که اندیشه ای، تجربه ای و یا مقصودی تصویر شود، آدمیان اغلب در قالب تمثیل، به شکل حیوانات و گیاهان در می آیند و حیوانات و گیاهان نیز ـ اگر اقتضا کند، ـ در جامه ی انسانی ظاهر می شوند؛ مانند کتاب های «کلیله و دمنه» و «طوطی نامه».[۴]

در داستان های معاصر، بعضی از نویسندگان حقایق زندگی را موضوع آثارشان قرار داده اند. بعضی برعکس جذابیّت و سرگرم کنندگی موضوع داستان هایشان را بر واقعیّت های عام زندگی ترجیح داده اند. برخی دیگر هرچند از واقعیّت های زندگی الگو گرفته اند، امّا موضوع داستان هایشان جنبه ی کلّی و عمومی ندارد. دسته ی دیگر داستان ها، خیالی و وهمی اند؛ یعنی از واقعیّت های عادی و روزمره ی زندگی دور افتاده اند و سیر تاریخی وقایع جامعه ی بشری، به شکلی عام و فشرده با بهره گیری از تمثیل و نماد در آن ها آمده است و دست آخر داستان هایی که به تازگی تولّد یافته اند و وقایع عادی و روزمرّه ی زندگی و خیال و وهم، در کنار هم و با همند و مرز میان آن ها مشخّص نیست. از این نظر داستان های امروزی را از نظر «موضوع» به پنج دسته تقسیم بندی کرده اند که عبارتند از:

۱ـ داستان های واقعی

۲ـ داستان های حادثه پردازانه

۳ـ داستان های وهمناک

۴ـ داستان های خیال و وهم (فانتزی)

۵ـ داستان های واقع گرایی (رئالیسم) جادویی[۵]

ب) تفاوت‌های برون ساختی ادبیّات داستانی گذشته و معاصر

۱) طرح

قصّه ها اغلب فاقد طرحی استوار و بی نقص هستند، چرا که بر پایه ی حوادثی بنا شده اند که پیاپی محور قصّه ها قرار می گیرند بی آن که از نظم معقول

* نویسندگان داستان های معاصر در واقع با دیدگاه‌های تازه‌ای آثارشان را مطابق با مضمون قصّه‌های گذشته نوشته‌اند، چرا که مفاهیم اغلب تغییرناپذیرند و آن چه تغییر و تنوع می‌پذیرد موضوع داستان‌هاست. بنابراین داستان‌های امروزی در حقیقت بازآفرینی مضمون قصّه‌های دیروزی است.

و قابل قبولی برخوردار باشند. دیگر آن که حوادث خارق عادتی که در قصّه ها اتّفاق می افتد، شبکه ی استدلالی حوادث قصّه ها را سست می کند و چون با تجربه های عینی و مشاهده های حسّی خواننده مطابقت ندارد، خواننده نمی تواند آن ها را باور کند، به همین دلیل اغلب قصّه ها، دارای طرح ضعیف و ابتدایی هستند.[۶]

در مقابل «طرح» یکی از عناصر اصلی داستان های معاصر است. در این جا عنصر طرح برخلاف قصّه های قدیمی، حوادث داستان را چنان تنظیم و ترکیب می کند که در نظر خواننده منطقی و باورکردنی جلوه کند. از این نظر طرح فاقد ترتیب و توالی حوادث نیست بلکه مجموعه ی سازمان یافته ی حوادث است. طرح، وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی تنظیم می کند و ضابطه ای است که نویسنده بر اساس آن حوادث را نظم می دهد.[۷]

در داستان های معاصر از آن جا که طرح گسترده است، نویسنده نیازی به توصیف ندارد، بلکه بیش تر نشان می دهد و داوری را به عهده ی خواننده می گذارد و از همین جاست که خواننده نسبت به داستان خوشبین می شود و با علاقه آن را دنبال می کند. امّا در قصّه های قدیمی از آن جا که قهرمانان قصّه اغلب یک بُعدی و مطلق هستند اعمال آنان از سوی نویسنده توجیه نمی شود و چون در برابر این نوع ارائه ی قهرمان، خواننده از خود کنجکاوی نشان نمی دهد، نویسنده سعی می کند که با داوری و توصیف بیش از حدّ خواننده را به دنبال کردن قصّه اش ترغیب کند.[۸]

۲) شخصیّت و شخصیّت پردازی

بازیگر قصّه را «قهرمان» می گویند. قهرمان قصّه، شخصیّت تحسین برانگیزی است و نماد برخی از آرمان های بشری تلقّی می گردد. مقابل قهرمان، «ضدّقهرمان» قرار دارد، شخصیّتی که فاقد فضایل و ویژگی های قهرمانی چون اصیل زادگی، دلاوری، آرمان گرایی، بی نیازی از ثروت دنیایی و ... است. گاهی یک قهرمان محور قصّه قرار می گیرد و گاهی چند قهرمان دیگر در کنار قهرمان اصلی ایفای نقش می کنند. این قهرمانان ممکن است در برخورد با حوادث از میان بروند امّا از میان رفتن آنان، لطمه ای به قهرمان اصلی نمی زند بلکه اغلب شخصیّت قهرمان اصلی را به شکل کامل تر و بهتر جلوه می دهد. در این آثار غالباً راوی و نویسنده خود در ضمن بیان قصّه درباره ی قهرمانان به داوری و قضاوت می نشیند. نویسنده خود حامی قهرمان است. ضدّ قهرمان را دشنام می دهد و از همان آغاز قصّه خواننده قهرمان و ضدّ قهرمان را می شناسد. گذشته از موارد نامبرده قهرمانان قصّه ها ویژگی های دیگری نیز دارند؛ از جمله:

«مطلق گرایی» یکی از ویژگی های شخصیّت پردازی قصّه هاست. قهرمانان قصّه ها یا خوبند یا بد، حدّ میانی وجود ندارد. در واقع اساس قصّه بر جدال دو نیروی بدی و خوبی استوار است. قهرمانان همواره نماد خوبی مطلق و ضدّ قهرمان نماد بدی مطلق است.

«کلّی گرایی و نمونه ی کلّی» ویژگی دیگر قصّه ها در پرداخت شخصیّت هاست. در قصّه ها به شرح کلیّات امور اکتفا می شود و به جزئیّات وقایع و خصوصیّت های روحی و خُلقی قهرمان ها و ضدّ قهرمان ها توجّهی نمی شود. شرح وقایع و امور، کلّی است. اگر در قهرمان یا ضدّقهرمان، تحوّلی صورت گیرد این تحوّل خصلتی است نه روان شناختی. شخصیّت ها نمونه ی کلّی هستند از خصایل کلّی و با جهان بینی های کلّی. شخصیّت ها به عنوان افراد انسانی با همه ی ویژگی های خُلقی و رفتاری مورد نظر راوی قصّه ها نیستند.

«ایستایی» ویژگی دیگر شخصیت پردازی قصّه هاست. شخصیّت های قصّه ها ایستا هستند و اغلب خصوصیّت روحی و خلقی ثابتی دارند؛ یعنی در مقابل نتایج اعمالشان واکنش نشان نمی دهند. از این رو در قصّه ها، شخصیّت ها تحوّلی نمی پذیرند و در پایان قصّه، شخصیّت ها همانی هستند که در آغاز خواننده آن ها را شناخته، به عبارت دیگر، حوادث در خصوصیّات خلقی و روحی شخصیّت ها تغییری ایجاد نمی کند.

«سخن گفتن یکسان» ویژگی دیگر قهرمانان قصّه هاست. در قصّه ها قهرمانان را نمی توان از نحوه ی مکالمه و سخن گفتنشان تشخیص داد. اختلافی میان شاهزادگان فرهیخته با سرکردگان لشکر و عامّه ی مردم تربیت نیافته نیست. زنان چون مردان سخن می گویند و کودکان چون بزرگان. بنابراین به دلیل عدم توجّه به شخصیّت پردازی قصّه ها، نمی توان خصوصیّات روحی و خلقی شخصیّت ها را از گفت و گوهایشان دریافت.

ویژگی دیگر «گریزناپذیری» شخصیّت ها از سرنوشت محتوم خویش است و چون تقدیر و سرنوشت قهرمان حقیقی قصّه هاست، شخصیّت ها چون پر کاهی بازیچه ی تقدیر تغییرناپذیر خویشند.[۹]

در داستان های امروزی به جای قهرمان، «شخصیّت» وجود دارد. در شخصیّت پردازی رمان های موفّق آن چه قابل توجّه است، تحوّل و دگرگونی شخصیّت ها در طول حوادث است. در جریان ماجراهاست که شخصیّت ساخته می شود. صیقل می خورد و سیر تکامل و یا افول انسان ها را نمایش می دهد. دیگر آن که شخصیّت ها برای آن چه انجام می دهند انگیزه ی معقولی دارند؛ بخصوص وقتی که تغییری در رفتار و کردار آن ها پیدا می شود می توان دلیل این تغییر را فهمید. ویژگی دیگر آن که شخصیّت ها پذیرفتنی و واقعی جلوه می کنند. آن ها نه نمونه ی مطلق پرهیزکاری و خوبی هستند و نه دیو بدسرشت و شریر، بلکه ترکیبی از خوبی و بدی هستند. شخصیّت ها از خصلت های ضد و نقیض و ناهماهنگ ترکیب نیافته اند. آن ها برگرفته از تجربه و مشاهده ی نویسنده اند و حتّی اگر شخصیت های رمانی در دنیایی تخیّلی درگیر باشند باید مفسّر ان واقعیّت های جامعه و زندگی روزگار خود باشند.

«پویایی» ویژگی دیگر در پرداخت شخصیّت داستان هاست. شخصیّت پویا، شخصیّتی است که جنبه ای از شخصیّت او، عقاید و جهان بینی او و یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او پی در پی و مداوم در داستان دگرگون شود. در داستان کوتاه اغلب مجالی برای تغییر و تحول شخصیت ها نیست چنان چه تحولی نیز صورت گیرد اغلب در شخصیّت اصلی داستان است و شخصیّت های

دیگر کم‌تر دستخوش تغییر می شوند.[10]

۳) حقیقت مانندی

از جمله مهم ترین ویژگی قصّه ها وجود حوادث خارق العاده و اغراق های بسیار و گاه دور از ذهن از قصّه هاست. باور و اندیشه ی انسان ساده دل گذشته ـ بی آن که قدری به ناباورانه بودن آن ها بیندیشد ـ به راحتی چنین شگفتی هایی را می پذیرد. از سوی دیگر انسان گذشته ناتوانی و عجز خود را در برابر حوادث طبیعی با خلق قهرمانانی ورای ضعف های جسمی و روحی جبران کرده است؛ برای نمونه «وجود رستم و پیروزی های پیاپی او چیزی جز تجسّم یک ایرانی آرزومند نیست که همواره در مبارزه با مهاجمان بیگانه به سر برده است.»[11]

نکته ی قابل ذکر دیگر آن که چون در اصل قصّه ها برای گفتن و نقل کردن خلق شده و بعدها به صورت مکتوب در آمده، راوی قصّه ها سعی فراوانی دارد که خواننده یا شنونده را با ماجراها و حوادث جالب و خرق عادت به اعجاب و شگفتی وادارد. شاید همین تمایل است که قصّه های جدیدتر را به هدف جلب و اعجاب خواننده و شنونده به انحطاط می کشاند.

از سوی دیگر چنان چه به قصّه هایی برخوردیم که حوادث آن ها تا حدودی پذیرفتنی و یا به عبارت دیگر قصّه نسبتاً از ویژگی حقیقت مانندی داستان های امروزی برخوردار است، با اندکی دقّت در می یابیم که نویسنده به جزئیّات و ریزه کاری قصّه توجه داشته و کوشیده برای هر حادثه در حدّ امکان توجیهی قابل قبول ارائه دهد تا حقیقت مانندی قصّه تا حدودی محفوظ بماند.

در داستان های امروزی به دلیل آن که شخصیّت ها نمونه و الگوی انسان های واقعی هستند و نویسندگان در واقع خصوصیّات خلقی و روانی آن ها را در برابر وقایع ترسیم می کنند و نشان می دهند که شخصیّت ها چه می کنند و به چه می اندیشند؛ کیفیت حقیقت مانندی در این آثار به عنوان یک عنصر مهّم داستانی مورد توجّه قرار می گیرد، چنان چه اگر داستان جنبه ی خیال و وهم نیز داشته باشد باز هم احتمال به وقوع پیوستن آن هست.

۴) زاویه ی دید

در قصّه های قدیمی زاویه ی دید بی نظم و ترتیب و بی قاعده است؛ به عبارت دیگر روال معیّن و ثابتی ندارد. نویسنده به زاویه ی دید شخصیّت یا قهرمان خاصّی اکتفا نمی کند و هر جا که بخواهد زاویه ی دید قصّه را عوض می کند و قهرمان یا شخصیّت دیگری دنباله ی قصّه را گرفته پیش می برد. به هر حال نقل حوادث قصّه مهم است و تفاوت نمی کند که به چه صورت درآید. برای نمونه گاه نقل قصّه خصوصیّت زاویه ی دید «دانای کل» را پیدا می کند امّا از جایی در قصّه بدون دلیل زاویه ی دید تغییر می کند و به زاویه ی دید «اوّل شخص مفرد» تبدیل می شود. این چیزی است که در داستان های امروزی معمولاً پیش نمی آید مگر آن که دلیل و توجیهی آورده شود و یا این که معنا و ساختار داستان چنین خصوصیّتی را بپذیرد.[12]

در داستان های کوتاه امروزی زاویه ی دید اغلب ثابت می ماند امّا در رمان ممکن است هر فصلی با زاویه ی دید جداگانه ای نقل شود. البتّه زاویه ی دیدی که نویسنده انتخاب می کند بر بسیاری از عناصر دیگر داستان تأثیر می گذارد. از این جهت زاویه ی دید مناسب اهمیّت بسیار دارد. نویسنده به یاری زاویه ی دید، موضوعی را نقل یا طرح می کند که ممکن است به شیوه ی اوّل شخص یا سوّم شخص باشد. اَشکال مختلف زاویه ی دید سوّم شخص نیز عبارت است از: زاویه ی دید دانای کل، زاویه ی دید دانای کُل محدود و زاویه ی دید نمایشی.[13] گذشته از زاویه ی دیدهای مزبور، برای نقل داستان های امروزی از زاویه ی دیدهای دیگری نیز استفاده می شود که عبارتند از: زاویه ی دید روایت نامه ای، زاویه ی دید روایت یادداشت گونه و زاویه ی دید تک گویی.

۵) صحنه و صحنه پردازی

در قصّه ها زمان و مکان، اغلب فرضی و تصوّری هستند. زمان واقعی قصّه ها، این که مربوط به چه دوره ای هستند و بازگو کننده ی وضع اجتماعی و سیاسی مردم کدام دوره اند مشخّص نیست. در مورد مکان حوادث قصّه ها، بعضی از

* در قصّه های قدیمی زاویه ی دید بی نظم و ترتیب و بی قاعده است، به عبارت دیگر روال معیّن و ثابتی ندارد. نویسنده به زاویه ی دید شخصیّت یا قهرمان خاصّی اکتفا نمی کند و هرجا که بخواهد زاویه ی دید قصّه را عوض می کند و قهرمان یا شخصیّت دیگری دنباله ی قصّه را گرفته پیش می برد. به هر حال نقل حوادث قصه مهم است و تفاوت نمی کند که به چه صورت درآید.

شهرها یا کشورها فرضی و بعضی دیگر حقیقی هستند امّا آن چنان این دو مقوله در هم می آمیزند که خواننده متوجّه می شود راوی قصّه آن نام های جغرافیایی حقیقی را هم به درستی نمی شناسد.[۱۴] البتّه این زمان و مکان فرضی چون زمان و مکان فرضی و تمثیلی بعضی از رمان ها یا داستان های کوتاه و بلند امروزی نیست؛ یعنی در نهایت مقصود، اگرچه شهر یا کشور فرضی و خیالی نویسنده که در قصّه آورده مظهری از شهر یا کشور خود او بوده است و وقایعی که در قصّه ها رخ داده در حقیقت وقایعی بوده که در کشورش روی داده، امّا کشور یا شهر یا زمان فرضی او جنبه ی تمثیلی ندارد و زاده ی فکر و اندیشه ای نمادین نیست. هرچند گاهی به ندرت می توان خصوصیّت تمثیلی و نمادین دور و مبهمی را در انتخاب زمان و مکان بعضی قصّه ها دریافت که این مطلب در مورد بعضی از قصّه های عارفانه صدق می کند.

در داستان های امروزی صحنه، تلویحی و غیرصریح به کار برده می شود و اغلب با حالت روحی شخصیّت هماهنگی و گاه سر ناسازگاری دارد. خواننده در طیّ گفت وگو یا از طریق راوی داستان به طور غیرصریح پی به محلّ وقوع داستان می برد و صحنه در ارتباط مستقیم با کلّ معنای داستان است.[۱۵]

۶) گفت وگو

در قصّه های کوتاه و بلند فارسی «گفت وگو» جزوی از روایت قصّه است و پیرو رسم و قاعده ی خاصّی نیست و از خود استقلالی ندارد به عبارت دیگر گفت وگوی قهرمانان به دنبال روایات قصّه می آید و مرز مشخّصی میان این دو وجود ندارد.[۱۶]

در بخش شخصیّت پردازی گفتیم که «سخن گفتن یکسان» از جمله ویژگی قهرمانان قصّه است و توضیح دادیم که در قصّه ها قهرمانان را نمی توان از نحوه ی مکالمه و سخن گفتنشان تشخیص داد و در واقع خصوصیّات روحی و خُلقی قهرمانان را نمی توان از نحوه ی گفت وگویشان دریافت. در کتاب های قصّه ای که جنبه ی ادبی آن بیش از جنبه ی روایتی و داستانی اش مطرح است، گفت وگو صورت طبیعی ندارد و اغلب با تکلّف و آرایه های ادبی آمیخته است. بنابراین در قصّه های قدیمی گفت وگو اغلب جنبه ی زینتی دارد و در حکم آرایشی تحمیلی بر قصّه است.

همچنین گفت وگو با ذهنیّت شخصیّت های داستان هماهنگی و همخوانی ندارد و با موقعیّت های اجتماعی و علاقه های شخصی آن ها در تناقض است و چون ما از طریق گفت گو پی به ویژگی های خلقی و خصلت های روحی قهرمانان نمی بریم، بنابراین هیچ نقشی در کلیّت داستان بازی نمی کند و دست آخر آن که واژه، ضرباهنگ، درازی و کوتاهی جمله ها، ارتباط نزدیک و مستقیمی با خوانندگان آن ها ندارد و طبق خصوصیت های گویندگان تغییری در این ها ایجاد نمی شود.[۱۷]

در داستان های امروزی، «گفت وگو» یکی از عناصر مهم است. طرح را گسترش می دهد و درون مایه را به نمایش می گذارد و شخصیّت ها را معرّفی می کند و عمل داستانی را به پیش می برد. گفت وگو نمایانگر اعمال متقابل اشخاص است. بنابراین شخصیّت های داستان می توانند با استفاده از گفت وگو کم تر به اعمال جسمانی نظیر قتل، ستیز و روابط متقابل عاطفی دست زنند. علاوه بر این برخلاف قصّه، گفت وگو در داستان های امروزی وسیله ای برای روانکاوی اشخاص و توصیف ویژگی های روحی آن هاست. همچنین سازگاری گفت وگوی شخصیّت ها با ویژگی های شخصیّتی آن ها مهم ترین عامل در واقعی جلوه دادن شخصیّت های داستان است.

سخن آخر آن که گفت وگو، پُل باریکی دانسته شده که گاهی همه ی سنگینی داستان را از روی خود عبور می دهد، البتّه با توجّه به این دو نکته که پل، برای هموار کردن راه پیشرفت است و دیگر آن که باید برای تحمّل این وزنه ی سنگین به قدر کافی محکم باشد. هر بار ناکامی در گفت وگوی داستان نقص و اشکالی در تداوم و ادراک آن به وجود می آورد.[۱۸]

۷) سبک یا شیوه ی نگارش

نثر پیش از مشروطه ی ایران را می توان به دایره ای تشبیه کرد که از سادگی آغاز می شود سپس به سوی تکلّفی بی فایده حرکت می کند و بعد بار دیگر به سوی سادگی مفیدی که بی شباهت به آن سادگی ابتدا نیست بازمی گردد. البتّه علّت این تغییر و دگرگونی را می توان در اوضاع اجتماعی ادوار مختلف جست وجو کرد.[۱۹]

موقعیّت اجتماعی و به ویژه فرهنگی ایران در قرن چهارم و پنجم، سادگی و رسایی نثر این دوره را ایجاب می کند، امّا از اوایل قرن ششم نثر مزیّن و فنّی به جای نثر ساده ی مرسل می نشیند و به علّت شیوه ی نگارش منشیانه از فهم و درک عامه ی مردم به دور می ماند. البتّه برخی از کتاب ها مانند «کلیله و دمنه» «گلستان» به علّت رعایت جانب اعتدال همچنان در میان عامّه ی مردم شهرتی عام و منزلتی بلند می یابند.

قرن های نهم، دهم و یازدهم نثر فارسی رفته رفته در پوششی رنگین از تصنّعات هنری و تکلّف های ادبی پیچیده می شود و بدین ترتیب «شکل»[۲۰] مهم تر از «محتوا»[۲۱] جلوه می کند و یا گاهی محتوا زیربار شدّت عمل شکل نثر، به کلی خُرد و نابود می شود و چون نویسنده قصد دارد دانش ادبی خود را به رخ خواننده بکشد معنا در دنیای رنگین کلمات بی ربط گم می شود. این نثر به معنای واقعی، نثری است راکد و بی فایده چرا که پیوندهای خود را از زندگی و زبان مردم بریده است. بنابراین آثاری چون «دُرّه ی نادری»، «تاریخ وصّاف»، «تاریخ جهانگشا» و نظایر آن ها صفا و طراوت زبان فارسی را به فساد و تباهی کشانده اند.[۲۲]

از اواخر دوره ی قاجاریه، نثر فارسی دچار تحوّلی اساسی می شود. آثاری که قبل از انقلاب مشروطه برای بیداری مردم نوشته می شد از نثری به نسبت ساده و همه فهم برخوردار بود و مدتی بعد با ظهور انقلاب مشروطه و چاپ روزنامه ها و جراید متعدد نثر فارسی هرچه بیش تر به زبان گفتاری نزدیک شد. نثر این دوره وسیله ی پیوند بین مردم و نویسنده است به طوری که نویسنده در قالب نثر وضعیت جامعه را گزارش می دهد و فساد را نمایان می کند.

* گفت‌وگو، پل باریکی دانسته شده که گاهی همه‌ی سنگینی داستان را از روی خود عبور می‌دهد؛ البتّه با توجّه به این دو نکته که پل، برای هموار کردن راه پیشرفت است و دیگر آن که باید برای تحمّل این وزنه‌ی سنگین به قدر کافی محکم باشد. هر بار ناکامی در گفت‌وگوی داستان نقص و اشکالی در تداوم و ادراک آن به وجود می‌آورد.

هیچ نویسنده‌ای چون زین‌العابدین مراغه‌ای نتوانسته است فساد سال‌های قبل از مشروطه را به خوبی و دقّت نشان دهد و شکی نیست که این کتاب در به وجود آمدن مشروطیّت سهم مؤثّری داشته است.

خوش بختانه اغلب معاصران زین‌العابدین مراغه‌ای به زیبایی هنری نثر توجّه چندانی نداشتند، بلکه توجه آن‌ها بیش‌تر به زبان مردم و انگیزه‌ی آن‌ها در نوشتن نیز بیان وضعیّت اسفناک مردم روزگارشان بود.[۲۳]

همزمان با مشروطه علی اکبر دهخدا با چاپ «چرند و پرند» خود در روزنامه‌ی «صوراسرافیل» یکی از نمونه‌های زیبای ادبیّات عامه را به وجود آورد. نثر دهخدا حدّ فاصل بین عامیانه نویسی روزنامه‌ای و داستان‌نویسی امروز است چنان که هر دوی این‌ها وجود خود را در ادبیّات معاصر امروز مرهون کوشش‌های دهخدا هستند. وی با نثر خود بزرگ‌ترین کمک را به پیدایش داستان‌های نوین فارسی می‌کند؛ هرچند که خود هرگز داستان نمی‌نویسد. پس از دهخدا با انتشار «یکی بود یکی نبود» جمالزاده، نثر مشروطیت قدم در حریم داستان‌نویسی نوین می‌گذارد. وی غنی شدن زبان ادبی را در ادغام آن با زبان زنده‌ی مردم می‌داند. بدین ترتیب کلمات و تعبیرات عامیانه و متداول در زبان فارسی آن روز را در نوشته‌ی خود به کار می‌برد و آن را به طبیعت و ذوق خوانندگان نزدیک می‌گرداند.[۲۴]

از قرن ششم که متن‌های ادبی از سادگی به تکلف و تزیین گراییدند، قصّه‌های عامیانه همچنان در طول تاریخ تطوّر نثر فارسی خصلت گفتاری خود را حفظ کردند؛ چرا که برخلاف متون ادبی که بیش‌تر برای منظورهای خاصّی تألیف می‌شوند و مختص به درباریان و خواص بودند قصّه‌های عامیانه اغلب به توده‌های مردم تعلّق داشتند و در واقع مردم عادی و بی‌سواد کوچه و بازار، طالبان و مشتاقان واقعی آن‌ها بودند.

این آثار از شکلی ساده و ابتدایی و بیان نقلی و روایتی برخوردار بودند. زبان اغلب آن‌ها نزدیک به گفتار و محاوره‌ی عامّه‌ی مردم و پر از اصطلاحات و لغات و ضرب المثل‌های عامیانه بود و در واقع نگارش این قصّه‌ها اغلب به شکلی غیرادبی صورت می‌گرفت.[۲۵] البتّه نثر قصّه‌های عامیانه ـ همچون محتوا و ساختار آن‌ها، هرچه به دوران ما نزدیک‌تر شده، استحکام و شفافیّت نخستین را از دست داده و سست و بی‌مایه شده است. برای نمونه نثر گفتاری «سمک عیار» نثر مرسل عالی بود،[۲۶] در حالی که نثر «اسکندرنامه‌ی هفت جلدی» بخصوص نثر «حسین کرد شبستری» ـ که هر دو در زمان حکومت صفویّه تألیف شده‌اند ـ به قدرت و انسجام و استواری نثر «سمک عیّار» نبوده است. شاید انحطاط جامعه‌ی دوره‌ی صفویّه و بازتاب آن در چگونگی این قصّه‌ها تأثیر گذاشته و نثر آن‌ها را نیز به سستی و فساد کشانده است.[۲۷]

یادداشت‌ها

۱ـ ادبیّات داستانی، جمال میرصادقی، چ سوّم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، ص ۵۸

۲ـ عناصر داستان، جمال میرصادقی، چ سوّم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۸۲

۳ـ همان، ص ۱۸۳ و در ضمن دکتر عبدالحسین فرزاد در مقاله‌ی «گفتاری در باب هنر»، رشد آموزش ادب فارسی، س هشتم، ۱۳۷۲، ش ۳۲، صص ۲۹ ـ ۲۴ قصّه‌ها را از جنبه‌ی درون مایه و هدف نویسنده به شش دسته‌ی قصّه‌های اخلاقی، تعلیمی، مذهبی، عاشقانه، فلسفی و عرفانی تقسیم کرده‌اند.

۴ـ ادبیّات داستانی، صص ۱۱۷ ـ ۱۰۳ (با تلخیص)

۵ـ عناصر داستان، صص ۲۱۸ ـ ۲۱۷

۶ـ ادبیّات داستانی، ص ۶۱

۷ـ قصّه‌نویسی، رضا براهنی، چ سوّم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۲، ص ۲۱۱

۸ـ «گفتاری در باب هنر»، رشد ادب فارسی، س ۷۲، ش ۳۴، ص ۱۳

۹ـ ادبیّات داستانی، صص ۷۰ ـ ۶۲ و «گفتاری در باب هنر»، رشد ادب فارسی، ش ۳۰ ـ ۲۹، صص ۲۱ ـ ۱۹

۱۰ـ عناصر داستان، صص ۸۶ ـ ۸۵ و ۹۵ ـ ۹۴

۱۱ـ «گفتاری در باب هنر»، رشد ادب فارسی، ش ۳۰ ـ ۲۹، ص ۲۳

۱۲ـ عناصر داستان، ص ۴۲۸

۱۳ـ فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد، چ دوّم، مروارید، تهران، ۱۳۷۵، ذیل زاویه‌ی دید و واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۷، ذیل زاویه‌ی دید.

۱۴ـ «گفتاری در باب هنر»، رشد ادب فارسی، ش ۳۰ ـ ۲۹، ص ۲۱

۱۵ـ عناصر داستان، ص ۴۵۵

۱۶ـ همان کتاب، ص ۴۶۶ و در ادامه برای نمونه بخشی از کتاب «اسرار التّوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید»، محمّد بن منوّر، تصحیح دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ سوم، آگاه، تهران، ۱۳۷۱، ج ۱، ص ۹۸ آورده می‌شود. ویژگی این بخش در این است که گفت‌وگو چنان با روایت قصّه آمیخته است که حتّی وقتی در ضمن گفت‌وگو اشاره به دهی می‌شود؛ راوی، گفت‌وگو را می‌شکند و توضیحاتی درباره‌ی آن ده می‌دهد و بعد دوباره گفت‌وگو ادامه می‌یابد: «شیخ گفت: یا حسن! این را بردار و گاو و گوسفند خر. گاوان هریسه ساز و گوسفندان زیرپای مزعفر معطّر ساز و لوزینه‌ی بسیار بساز و هزار شمع به روز برافروز و عود و گلاب بسیار بیار و فردا به پوشنگان سفره نه ـ و آن دیهی است بر کنار نیشابور و بغایت خوش که تماشاگاه اهل نیشابور باشد ـ و در شهر صلا آواز ده و بگو: هر کرا می‌باید طعامی که نه بدین سرای منّت بود و نه بدان سرای خصومت، بیاید.»

۱۷ـ عناصر داستان، صص ۴۷۴ ـ ۴۷۱ و واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، ذیل گفت‌وگو

۱۸ـ فنّ داستان‌نویسی، ترجمه‌ی محسن سلیمانی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۰، ص ۳۶۶

۱۹ـ قصّه‌نویسی، ص ۵۰۰

20- Form

21- Content

۲۲ـ همان کتاب، صص ۵۰۷ ـ ۵۰۱ و ادبیّات داستانی، ص ۱۲۸، همچنین برای آگاهی بیش‌تر درباره‌ی تاریخچه‌ی نثر فارسی رک: واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، ذیل نثر فارسی، و از صبا تا نیما، یحیی آرین‌پور، چ پنجم، زوّار، تهران، ۱۳۷۲، ج ۱، صص ۴۶ ـ ۴۴، ۲۲۸ ـ ۲۲۷ و ج ۲، ص ۲۳۶

۲۳ـ واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، ذیل نثر فارسی و قصّه‌نویسی، ص ۵۰۹

۲۴ـ آفت رستموا، «نقش محمّدعلی جمالزاده در ساده کردن زبان ادبی فارسی»، ترجمه‌ی همّت شهبازی، ادبیّات معاصر، س دوّم، ۱۳۷۶، ش ۱۹ و ۲۰، صص ۵۱ ـ ۵۰، همچنین برای آگاهی بیش‌تر درباره‌ی نثر معاصر، رک: نقد ادبی، عبدالحسین زرّین‌کوب، دانشگاه پیام نور، تهران، ۱۳۷۱، صص ۹۵ ـ ۹۲

۲۵ـ ادبیّات داستانی، صص ۱۲۴ ـ ۱۲۷

۲۶ـ برای آگاهی بیش‌تر درباره‌ی نثر گفتاری و نثر مرسل عالی، رک: واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، ذیل نثر مرسل و نثر گفتاری

۲۷ـ در کتاب ادبیّات داستانی، ص ۱۲۵ درباره‌ی نثر قصّه‌های عامیانه آمده است که: «عمده‌ترین خصوصیّت‌های بافتی و ساختاری قصّه‌های عامیانه عبارت بود از کلمه‌ها و تعبیرهای عام، اصطلاح‌ها، ضرب المثل‌ها، تکیه کلام‌ها، کنایه‌ها و استعاره‌ها، جمله‌های اسمیّه، عبارت‌های کوتاه و گاه همراه با بریدگی‌های لفظی و کلامی و مهم‌تر از همه خصلت سهل و سادگی آن‌ها که ساخت و بافت کلام دیگری به آن‌ها می‌داد و آن‌ها را از زبان نوشتار یا ادبی متمایز می‌کرد و در تداول عام، با شکستن تلفظ کلمات به زبان می‌آمد.»

افسون تکرار

در شعر ز تکرار سخن عیب نباشد
زیرا که خوش آید سخن نغز به تکرار
ناصر خسرو

ـ در علم و ادب تکرار ملال آور است و بیهوده. «عقل» تکرار را نمی پسندد امّا «احساس» تکرار را دوست دارد، طبیعت تکرار را دوست دارد، جامعه به تکرار نیازمند است، طبیعت را از تکرار ساخته اند. جامعه با تکرار نیرومند می شود، احساس با تکرار جان می گیرد.[1]

در این مقال در پیِ آنیم تا تتمه ی «افسونِ تکرار» مندرج در شماره ی ۵۲ رشد زبان و ادب فارسی را پی گیریم. گاهی کلمات کاملاً تکرار نمی شوند، بلکه تک واژی افزایش یا کاهش دارند امّا در کنار هم مکرّر می شوند.

۱۷ـ صفتی از جنس اسم است و تکرار اسم. به سرخیِ سرخ ترین ـ بر بلندترین بلندی ـ دلِ دل پرور

الف: این عشق پاک در دِل دل پرورِ جهان/ ماند همی جوان.

عیدرجب[2]

ب: به دروغی آبادی، آباد بود، از راست چه می زاید جز ویرانی؟

بهرام بیضایی[3]

ج: چه بر بلندترین بلندها آرش دگر نبود و تیرا و بر دورترین دورها می رفت.

محمود باقرپسند

بهرام بیضایی[3]

۱۸ـ کلماتی که تلفّظ مشترک دارند امّا معنا و کاربُرد جداگانه (کلمات متشابه)

الف) چون گُل از خویِ خوشَ از هر خار، خواری می کشم
بار هر نابرد بار از بُردباری می کشم

امیری فیروزکوهی

ب) در سینه ی حیاطِ حیاتم چنان خارهای غم برآمده بودند که ....

۱۹ـ کلماتِ بسیط و مرکّب در کنار هم تکرار شوند؛ مثلِ

الف) ای که پرسی تا به کی دربند دربندیم ما
تا که آزادی بُود دربند، دربندیم ما

فرّخی یزدی

ب) زیب از بنفشه دارد و از ناز بوی، بوی

عیدرجب

۲۰ـ کلمات مکرّر در کنار هم، قید به نظر می رسند.

الف) آن که پنهان پسان پریشان می رود، گم کرده ای، عزیزی دارد، پُرسان پرسان بسیار گردیده ... .

بهرام بیضایی

ب) هر کجا باشیم غم از ما نمی گردد جُدا
آری آری عشق را پیوسته، اُلفت با غم است

«قُدسی»[4]

۲۱ـ کلماتِ مکرّر، ردیف هستند.

الف: ما چون ز دری پای کشیدیم کشیدیم
اُمّید زهر کس که بُریدیم بُریدیم

وحشی بافقی

ب: روشن از پرتوِ رویت نظری نیست که نیست
منّت خاکِ درت بر بصری نیست که نیست

حافظ

۲۲ـ بین کلماتِ مکرّر صفتِ شمارشی آورده می شود.

عمر آن بود که در صحبتِ دلدار گذشت
حیف و صد حیف که آن دولتِ بیدار گذشت

عماد خراسانی

۲۳ـ کلماتِ مکرّر افزایش واجی دارند.

الف: سرشار ز شیرینیِ شهدِ خوشِ خویش است
این غنچه که لب را به شکر خند گشوده است

زکریّا اخلاقی[5]

ب: زمین سیمایِ سیمابی داشت و فلک ردایِ سنجابی.

مقامات حمیدی[7]

ح : بدین زور وزر دنیا چوبی عقلان مشو غرّه
سنایی

۲۴ـ کلماتِ مکرّر، مستعمل در امور
یایش و گاه آرزو، هستند.
ف : به داور داور فریاد خواهان
به یارب یاربِ صاحب گناهان.

خسرو شیرین نظامی[8]

ب : خداخدا می کردم که یک نفر باشد تا بتوانم
و را از پا درآورم.

حمید رضا طالقانی[9]

۲۵ـ در کلماتِ مکرّر آرایه ی قلب موجود
ست.

لاقتِ آزار موری هم ندارم در جهان
ر ندارم زورِ وزر، امّا سلیمانِ خودم.

غلام رضا قدسی

۲۶ـ در کلماتِ مُکرّر اختلافِ واجی
شاهده می شود: (شام، شوم)ـ(عرش،
رش)ـ(بوی، موی)ـ(حسرت، حیرت)
ف : دستِ حسرت و حیرت برهم می کوفت
می گفت.

جلال رفیع[10]

ب : به خواب عافیت آنگه به بوی موی تو
شم.

«سعدی»

: چراغ بامداد افروز آفاقِ سحرخیزی
کجا وآمی گذارد شامِ شوم تیره اختر را

دکتر حدّاد عادل

۲۷ـ در کلمات مُکرّر آرایه ی اشتقاق یا
به اشتقاق مشاهده می شود.
ف) جز افسون و افسانه نبود جهان
ه بستند چشمِ خشایارها

علامه طباطبایی[11]

ب) باورم نیست زبدعهدی ایّام هنوز
صّه ی غصّه که در دولتِ یار آخر شد

حافظ

) مالکِ مُلکِ وجود، حاکمِ ردّ و قبول
رچه کُند جور نیست ور تو بنالی جفاست

سعدی

: آب چه دانست که او گوهر گوینده شود
اک چه دانست که او غمزه ی غمّازه شود

مولوی

۲۸ـ تکرار مادّه ی فعل به صورتِ مثبت و منفی. در این جا غزلی از شوریده ی شیرازی (متوفّی به سال ۱۳۰۵ ش) را ذکر می کنیم که نمونه ی تمام عیاری است از تکرار فعل.

هرچه کنی بکن، مکن ترکِ من ای نگار من
هرچه بری ببر، مَبَر سنگدلی به کار من

هرچه هِلی بِهل، مهل پرده به رویِ چون قمر
هرچه دری بَدَر، مَدَر پرده ی اعتبار من

هرچه کُشی بکُش، مَکُش باده به بزمِ مُدّعی
هرچه خوری بخور، مخور خونِ من ای نگار من

هرچه دهی بده، مده زلف به باد ای صنم
هرچه نهی بنه، منه پای به رهگذار من

هرچه کُشی بکُش، مکُش صید حرم که نیست خوش
هرچه شوی بشو، مشو تشنه به خونِ زار من .... [12]

برخی از منابع و مآخذ

۱ـ ادبیّات فارسی ۵ (عمومی) ص ۱۳۱، کُد ۲۴۹/۱
۲ـ ادبیّات فارسی ۱ و ۲ (متوسّطه)، ص ۱۹۰، کُد ۲۰۱/۱
۳ـ بیضایی، بهرام، طومار شیخ شرزین، انتشارات روشنگران، ۱۳۷۵، چاپ پنجم، ص ۷۴
۴ـ ـــــــ زبان فارسی ۵ (ادبیّات و علوم انسانی) ص ۱۲۹، کُد ۲۴۹/۴
۵ـ قدسی ـ غلام رضا، نغمه های قدسی، ناشر: مرکز فروش انتشارات اداره ی کلّ فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان، پاییز ۱۳۷۰
۶ـ ـــــــ ادبیّات فارسی ۵ و ۶، ص ۱۹۸، کُد ۲۴۹/۲
۷ـ ـــــــ همان، ص ۱۱۱، کُد ۲۴۹/۲
۸ـ همان، ص ۳۱۱، کُد ۲۴۹/۲
۹ـ ـــــــ ادبیّات فارسی ۵، ص ۸۴، کُد ۲۴۹/۱
۱۰ـ ـــــــ ادبیّات فارسی ۳ و ۴، ص ۱۴۷، کُد ۲۲۰/۱
۱۱ـ ـــــــ زبان و ادبیّات فارسی عمومی (۱ و ۲) پیش دانشگاهی، ص ۶۶، کُد ۲۸۳/۱
۱۲ـ دکتر محمود افشار، گفتار ادبی، کتاب دوم ـ مجموعه ی انتشارات ادبی و تاریخی موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.

یاد

جامی است که عقل آفرین می زندش
صد بوسه ز مهر بر جبین می زندش
این کوزه گر دهر چنین جام لطیف
می سازد و باز بر زمین می زندش

خبر کوتاه بود و گوینده: «استاد جعفر شعار در گذشت». باور نمی توان کرد. در انتظار نشسته بودیم که دوران نقاهت استاد تمام شود و کار درس و مشق آغاز.

امّا افسوسی بی پایان جایگزین همهٔ آن امیدها شد. افسوس از دست دادن دوباره ی پدر، فرصت های آموختن از استاد و حسرت های بسیاری که به قلم در نمی آید ...

استاد روح بزرگ، پویا و نوگرایی داشتند. به قول دکتر اسلامی ندوشن «این شیخ همیشه شاب، این پیر همیشه جوان، ...». باید شاگردش می بودی تا روح زنده و سیّال او را خوب بشناسی.

در طی این سال های پربرکت چه بهره ها که از محضر استاد نبردیم. استاد لحظه ای از تحقیق و تدریس نمی آسودند و دانشجویان و دوستان را نیز مدام تشویق به حرکت و پویایی می کردند. در مورد خطّ فارسی طرح اولیّه ای در نظر داشتند که در صورت امکان مانند خط لاتین در فاصلهٔ دو خط بگنجد. به مسایل سیاسی و اجتماعی روز کاملاً توجه داشتند. هر صبح روزنامه های مختلف را مطالعه کرده، دربارهٔ برخی مطالب آن ها صحبت می کردند. همچنین اگر اطلاعیه یا مطلبی مناسب و مربوط به کار یکی از دانشجویان، در روزنامه های درج شده بود، آن را کنار می گذاشتند و به اطلاع آن دانشجو می رساندند. شیوهٔ نگارش املای فارسی، رسم الخط آن و نیز دستور جدید فارسی، از مهم ترین مباحثی بودند که در هنگام کار تدریس و ویرایش و مقابله و شرح، مدام مطرح می شد و استاد توضیحات دقیقی می دادند. این مباحث در امر تدریس در کلاس های دبیرستان و کتب جدید دبیرستانی که بر اساس زبان شناسی جدید تدوین شده بودند، بسیار کارساز و مؤثر بودند. استاد علاوه بر مراتب والای علمی، از نظر شخصیت فردی نیز انسانی بسیار مهربان، نکته سنج و فروتن بودند. کوچک ترین حالات روحی دانشجویان از نظر ایشان پنهان نمی ماند و با عطوفتی پدرانه سعی در حلّ مشکل آن ها داشتند. قلم از وصف حق شناسی و احترام نسبت به این استاد و پدر بزرگوار، ناتوان است.

مطالعه آثار استاد را که بیش از چهل اثر به یادماندنی است، بخصوص آخرین کارهای ایشان: شیوه ی خط معیار، فرهنگ املایی و دستور خط و املای فارسی، دیوان شعر رودکی و دیوان حکیم ناصرخسرو را به تمام ادب دوستان و مدرسین ادب فارسی توصیه می کنیم.

هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق
ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما

روحش شاد و یادش همواره زنده باد!

منصوره تدیّنی

از میان نامه‌ها

سلام علیکم
همراه با احترام و آرزوی توفیق و تعالی برای دست اندرکاران تألیف کتب درسی،
آنچه در ذیل ارائه می شود نقدی است بر مباحثی از کتاب زبان و ادبیّات فارسی چاپ ۷۹، امید که با دید انصاف و تأمّل در آن نگریسته شود.

□ درس دوّم (مناجات) در توضیح مصرع «همه درگاه تو جویم همه از فضل تو پویم» آمده است که: «تنها در پی فضل و بخشش تو هستم» درحالی که در این مصرع حرف از برای گفتن دارد حرف بسیار و به معنای به سبب و به جهت است و شاعر می خواهد بگوید که «به سبب فضل و رحمت توست که تو را جست و جو می کنم و راه تو را می پویم» این مفهومی است که بارها در دیوان و حدیقه ی سنایی و در مضامین شاعران عارف مسلک تکرار شده است از جمله:

ـ فضل او در طریق رهبر ماست
صنع او سوی او دلیل گواست
ـ به خودش کس شناخت نتوانست
ذات او هم بدو توان دانست

رجوع حدیقه ص ۶۳ ـ چاپ مدرس

و در ضمن این مضمون ناظر بر این قسمت از دعای ابوحمزه ی ثمالی است: «بِکَ عرفتُک و أنتَ دلَلتنی علیک و دَعَوتنی الیک و لولا انتَ لَم أدرِ ما انتَ» «به تو بود که تو را شناختم و تویی که بر وجود خودت مرا راهنمون ساختی و به سوی خود خواندی و اگر هدایت تو نبود نمی دانستم که تو که هستی».

□ درس پنجم (گذر سیاوش از آتش) در توضیح بیت

چو فرزند و زن باشدم خون و مغز
که را بیش بیرون شود کار نغز،

آمده است «دیگر برای کسی شیرین تر از این خواهد بود (کاووس در گفت و گو با خود به کنایه و تمسخر می گوید): از این بدتر هم می شود؟» که کاملاً آشکار است که بیت چنین مفهومی ندارد.

عبارت «خون و مغز» در مصرع اوّل بیانگر دو چیز است؛ یکی آن که زن و فرزند من به منزله ی خون و مغز من هستند؛ هر دو اجزای وجود من و بسیار عزیزند و دیگر آن که بیانگر به وجود آمدن حالت دشوار و بحرانی است زیرا در افواه عامّه هنوز داریم که خون به مغز رسیدن دال بر به وجود آمدن حالت دشوار و بحرانی است و این که اگر خون و مغز آمیخته شود جدایی آن ها به طور سالم و پاک از یکدیگر امکان ندارد چون سرکه و شیره ـ شیر و شکر

مصرع دوّم هیچ پیچیدگی معنایی و لفظی ندارد؛ را: حرف اضافه، بیش: به معنای دیگر که در شاهنامه و بوستان کاربرد بسیار دارد. کار بیرون شدن: کار به انجام رسیدن. نغز: خوب، زیبا نقش قید دارد.

معنای بیت چنین می شود:

ـ وقتی زن و فرزند عزیزترین کسان من هستند، در چنین حالت دشواری برای چه کسی امکان دارد که خوب و سربلند و زیبا از عهده کار برآید و از این امر دشوار با سربلندی خارج شود؟ که پاسخ چنین سؤالی مسلّماً آن است که «بسیار بعید است»؛ زیرا به هر حال یا زن و یا فرزند گناهکارند و هرکدام که تباهکار باشند دیگر کاووس نمی تواند سربلند باشد. متوجّه می شویم که چه رابطه ی زیبایی بین ابیات قبل و بعد برقرار است و هیچ جای طنز و تمسخر باقی نمی ماند.

□ درس هفتم «حدی خوان» [حدیٔ خوان؟]
فرهنگ معین ج ۱ ص ۱۳۴۴ ذیل «حدی» چنین می نویسد:

«حدی hodi [ممال حداء](اِ) سرود و آوازی که ساربانان عرب خوانند تا شتران تیزتر روند.» و درحقیقت از ویژگی های سبکی نثر و شعر این دوره از زبان فارسی استفاده از مُمال است که بدین روش واژگان عربی که وارد زبان فارسی می شد الف به یا بدل می شده است تا تلفّظ آن کلمه را با ساختار آوایی زبان فارسی که نرم تر است هماهنگ سازند. نظیر حجاب / حجیب / نقاب، نقیب / رکاب، رکیب و در کشف المحجوب هجویری نیز حدی بدون الف ثبت شده است.

به همان دلیل که فارسی زبانان از ممال استفاده می کردند ترکیب حُدی خوان به مراتب از حدیٔ خوان زیباتر است و به تلفّظ نویسنده نزدیک تر، متقن تر است و فارسی تر. اگر نویسنده حدیٔ تلفّظ می کرد، آن را با الف ممدود «حدا» می نوشت زیرا این فعل ناقص واوی است و در ضمن به همان دلیل که فارسی زبان، مکاتبه و مصاحبه، نمی گوید اعراب گذاشتن کلماتی چون خضاب، عِطر کسریٔ که خَضاب، عَطر و کَسریٔ تلفظ می شود بی مورد است.

البته با اذعان بدین امر که حُدا غلط محسوب نمی شود و شواهد بسیار در ادب فارسی دارد.

□ درس هشتم در توضیح بیت «بگفت از صبر کردن کس خجل نیست / بگفت این دل تواند کرد، دل نیست».
آمده است: «دل می تواند صبر و شکیبایی پیشه گیرد حال آن که من دل خود را از دست داده ام». درحالی که مفهوم ارائه شده مورد پذیرش است می توان معنای دیگری نیز ارائه داد و آن این است که:

«دلی که بتواند صبر کند دل نیست دلی که بتواند در برابر معشوق شکیبایی پیشه کند دل نیست، گل است، بی ارزش است. یعنی فعل «نیست» را به صورت اسنادی بخوانیم.

□ در درس نهم (نفحات صبح) در توضیح مصرع دوّم بیت چهارم آمده است «نفحه» این جا به معنای روشنایی صبح است که به روی یار تشبیه شده است. در هیچ فرهنگ لغتی نفحه به معنای روشنایی صبح و اشاره به صبح نیست و سعدی نیز شاعری نیست که در تنگنای کلام و وزن و قافیه گرفتار بماند و نفحه را به معنای روشنایی صبح به کار برد.

دربارهٔ «نفحه» به طور خلاصه این اطّلاعات در لغت نامه ی دهخدا،

فرهنگ معین ـ المنجد ـ عربی فارسی نوین ثبت است.

بوی خوش ـ وزش باد ـ دَم ـ یک بار وزش باد. شیر خالص ـ نخستین فوران خون.

جمع آن نفحات یقال لُفلان نفحات من المعروف. و شواهد شعری لغت نامه یکی همین بیت سعدی

[گفته پیغمبر که نفحت های حق
اندرین ایام می آرد سبق]

است و دیگر:

گوش هش دارید این اوقات را
در رُبائید این چنین نفحات را

(مولوی)

که ناظر بر این حدیث نبوی است: «اَلا فی ایّام دَهرِکُم نَفَحاتٌ فَتَعرضوا» که مشاهده می شود مولوی نفحات را در اوقاتی از زندگانی می جوید و سعدی در میان اوقات شبانه روز صبحدم را برگزیده است.

تا معطر کنم از لطف نسیم تو مشام
شمّه ای از نفحات نفَس یار بیار

(حافظ)

که مشاهده می شود در همه ی موارد مفهوم بوی خوش همراه با وزش نسیم استنباط می شود و گاه مشابهت با «نسیم» در زبان فارسی دارد که هم باد است و هم بوی خوش که در شعر حافظ و سعدی به کار رفته است و مسلماً منظور از بوی خوش در همه ی موارد بوی گل ها و گیاهان یا عطر پارسی نیست بلکه آن حال و هوای عارفانه نیز دارای رایحه ای است که از نظر صاحب دلان شناخته شده است آن گونه که رسول خدا می فرمایند: «انّی اَشَمُّ نَفَسَ الرّحمان من جانب الیمن»

معنای بیت

آیا می دانی که چرا بوی خوش سپیده دم را دوست دارم؟ زیرا بوی خوش سپیده دم به چهره ی یاری شباهت دارد که نقاب از چهره بردارد (بوی خوش بپراکند) اساساً لازمه ی نقاب از چهره برافکندن یار بوی خوش پراکندن است.

درحقیقت وجه شبه در تشبیه مرکّب است از سپیدی و بوی خوش پراکندن که در ترکیب نفحات صبح به عنوان مشبّه و در چهره ی یار درحالی که نقاب از چهره برمی دارد وجود دارد زیرا صبحگاهان نیز آن گاه که نقاب شب برمی افکند همه جا را معطّر می سازد و روشن می نماید.

□ درس شانزدهم ص ۸۴ ـ در توضیح شماره ی ۸ باید ذکر شود «کلاه همّت از عرش درمی کشد» کنایه از آن است که از عرش نیز بلندهمّت تر است.

□ درس بیست و هشتم، در توضیح این بند از شعر نیما، غم این خفته ی چند/ خواب در چشم ترم می شکند/ نگران با من استاده سحر/ صبح می خواهد از من/ کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را/ بلکه خیر. آمده است: «صبح از شاعر می خواهد تا با نفس مسیحایی خود مردم را زنده و بیدار کند.» و در پرسش شماره ی ۵ آمده: «در عبارت صبح می خواهد از من ...» نقش دستوری صبح چیست؟ با توجّه به توضیح ارائه شده، پاسخ پرسش فاعل خواهد بود. ولی من معتقدم که صبح مفعول است لطفاً آن بند را برای چندمین بار مرور کنیم اگر صبح فاعل است سحر در مصرع قبل چه کاره است؟! برای چه شاعر می گوید/ نگران با من استاده سحر/ همه می دانیم که سحر با صبح هم معنی نیستند سَحَر با سحر هم خانواده است سحر صبح کاذب است و سپیدی ناپایدار پیش از طلوع صُبح راستین. بنابراین معنی چنین می شود که من و سحر هردو بیداریم و نگران حال جامعه. سحر صبح بیداری را از من می خواهد تا ...» در صورتی که اگر صبح را فاعل بدانیم مصرع «نگران با من استاده سحَر» از نظر مفهومی و بلاغی کاملاً حشو خواهد بود و قاعده ی معنایی کلام منتفی می گردد.

□□□

توضیحات ساختاری چند واژه «نوش دارو چیست؟»

ضمن مطالعه ی مقاله ی «نوش دارو چیست» از شماره ۵۶ آن نشریه ی محترم نکاتی را یادداشت نمودم که اهم آن جهت درج به پیوست ارسال می گردد. در ضمن برای نگارش آن از منابع زیر استفاده شده است.

- jackson, A. V. W., An Avesta Grammar, stuttgart: 1892
- Reichelt, H.; Awestisches Elementar buch, Heidlberg: 1909.
- خلف تبریزی، محمّدحسین، برهان قاطع، ۵ج، به اهتمام محمّدمعین، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۱
- نائل خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، ۳ج، نشر نو، تهران، ۱۳۶۶

ـ واژه ی انوشه (anaosa) واژه ای اوستایی و مرکّب است از a پیشوند نفی + ریشه ی $\sqrt{aoša}$ به معنای «مرگ با آتش» گرفته شده است که روی هم به معنای بی مرگ است (Reichelt. P. 214) حرف (ن= n) زاید و یا به عبارتی میانجی است و برای راحتی تلفّظ آمده است. توضیح این که یکی از کاربردهای همزه (آ ـ a) در زبان های فارسی باستان، اوستایی، پهلوی نشانه ی نفی بوده است. اسمی که بعد از همزه ی نفی می آید اگر با مصوّت آغاز شده باشد، «ن» میانجی می گیرد. مثل: اَنوشه، اَنیران، اَنایین. در غیر این صورت اگر با صامت آغاز شود میانجی نمی گیرد.

مثل: اَمرتات، اَمشاسبند، اَنامک، اَناهیتا. «ن» در دو واژه ی اخیر جزء خود واژه هست.

ـ دارو (dārūg) ریشه نیست و انتساب این واژه به واژه ی (dārav) اوستایی به معنای «تنه ی درخت» فرضی و مشکوک است. (خانلری، ج۳، ص ۳۶) و (هوشمان به نقل از حاشیه ی برهان قاطع، ص ۸۱۳)

ـ هوم (haoma) واژه ای اوستایی است و از ریشه ی $\sqrt{hav}$ به معنای «فشردن» گرفته شده است (Reichelt. P. 274) نه (nāpma)! معادل این واژه در زمان هندیان باستان، سنسکریت (sōma) است نه (saoma)! چون آوا گروه اوستایی (ao) در سنسکریت (ō) است.

(jackson. pp. 16, 234)

از این ریشه امروز واژه «هاون» را داریم.

مسعود ابراهیمی

تدریس

سال اوّل تدریس بود. پس از گذشت چند ماه، روزی که مشغول تدریس یکی از درس های متون کلاس دوّم تجربی بودم، پس از خواندن و تجزیه و تحلیل به بیتی رسیدم که مصراع اوّل آن: گرگ و میش صبح پیش از هر طلوع ... بود برای توجیه کردن گرگ و میش هر چند که از قبل منبعی و مرجعی درباره ی مفهوم آن نیافته بودم و جرأت نکرده بودم که از کسی بپرسم، با خود گفتم که هر چه شد شد. موقع تدریس چنین توجیه کردم که گرگ و میش قبل از طلوع آفتاب و صبح زود ... ابتدا کسی چیزی نگفت و درس تمام شد اواخر کلاس بود که یک بار دیگر شعر را دانش آموزان رو خوانی کردند.

دانش آموزی گفت: «آقا اجازه؟» گفتم: «بفرمایید» گفت: «گرگ و میش صبح یعنی موقعی از صبح که هوا تیره و روشن است» به خود آمدم لحظه ای درنگ کردم و گفتم چرا نپذیرم و تصدیق نکنم؟ و با توجّه به این که از محتوای کلّی شعر نیز چنین مفهومی مناسب تر می نمود، گفتم: «نظر شما کاملاً درست است» و دوباره بدون این که ترس و دلهره ای داشته باشم و یا به دنبال توجیه نادانی خود باشم، گفتم: «حرف ایشان کاملاً درست است و من اشتباه کردم. یک بار دیگر همان بیت را می خوانیم و معنی می کنیم.» و به خیر و خوشی گذشت. از آن زمان تاکنون هر گاه در جایی با این دو کلمه روبه رو می شوم، ناخودآگاه آن واقعه در ذهنم مجسّم می شود.

اسکندر قربانی

کمبود وقت

مریم پای تخته بود، این مصراع را تقطیع هجایی می کرد. «من نه آنم که تو را هیچ فراموش کنم» به کلمه ی «فراموش» رسیده بود، هجاهای آن را درست جدا کرد. داشت از آن می گذشت. غافل از این که «موش» یک هجای کشیده است و می بایست طبق قاعده ی تقسیم هجاهای کشیده به یک بلند و یک کوتاه، دو واج اوّل را جدا کند و واج یا واج های باقی مانده را معادل یک هجای کوتاه بگیرد.

کمبود وقت در کلاس عروض پیش دانشگاهی دمار از روزگار ما برآورده بود. هر لحظه ممکن بود زنگ بخورد. برای این که او را از اشتباه درآورم، من که با جدا کردن هر هجا با گفتن بله! بله! کار او را تأیید می کردم، این بار با دست پاچگی گفتم: «نه! نه! نشد؛ حالا موش را دو تکه کن!»

مات و مبهوت به من خیره شده بود.

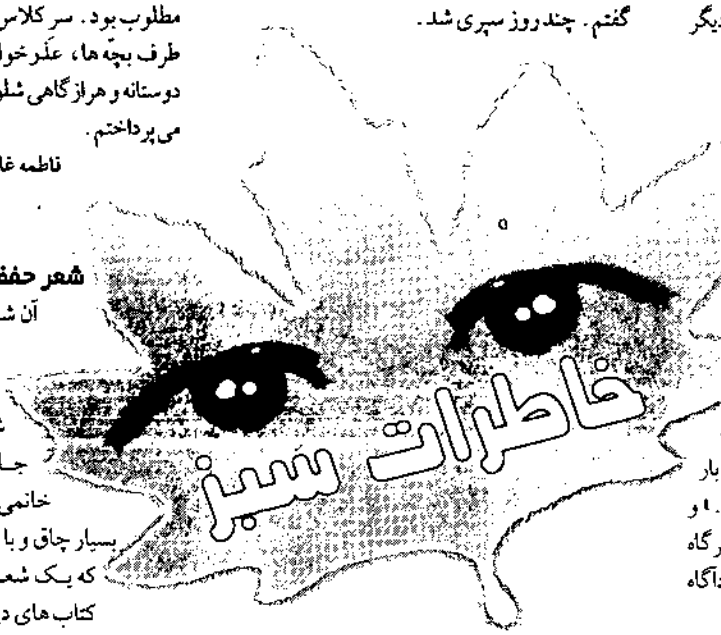
فاطمه بیدختی ـ خراسان

کلاس شلوغ

چهار سال از آن روزها می گذرد. روزی که برای اولین بار وارد کلاس شلوغ و پر سر و صدای سوّم انسانی ب شدم، با همه ی بردباری، سرسام گرفتم. بیش از ۶۲ دختر شاد و شلوغ و پُرحرف و شاید هیجان زده از دیدار مجدّد هم!

با ورودم تا حدودی کلاس آرام شد ولی نه آن گونه که برای آغاز آشنایی و درس گفتن مناسب باشد.

کم کم ساکتشان کردم و بعد از آشنا شدن، روش تدریس و چگونگی پرسش دروس را به آن ها گفتم. چند روز سپری شد.



در این مدّت توجّهم به یکی از دانش آموزان جلب شد که در حقیقت بانی سر و صدای دیگران و سردسته ی آشوبگران بود؛ حتّی سیمایش بیانگر شیطنت درونی اش بود؛ رنگ سیزه ی چهره اش، چشمان مورّب، ابروان رو به بالا و برق شیطنتی تمسخرآمیز در نگاه. روزی که مشغول تدریس دستور زبان فارسی بودم، همین که رویم را به طرف تخته سیاه کردم، همهمه برپا شد. برگشتم و نگاهشان کردم. ساکت شدند. مجدّداً همین حالت ایجاد شد. منتظر فرصتی بودم تا درست با آن ها سخن بگویم. دانش آموزان آن کلاس به شیطنت و تنبلی و بی انضباطی و ... در دبیرستان شهره بودند.

خلاصه گچ و تخته پاک کن را کنار گذاشته، به طرف میز رفتم و نشستم. لحظاتی نگاهشان کردم. وقتی حالتم را دیدند، کاملاً سکوت کردند.

تمام مدّت، دوستانه و مادرانه با آن ها حرف زدم و گفتم: «دلم می خواهد هر کدامتان که خود را در این قضایا، خطاکار می دانید، زنگ تفریح پیشم بیایید». در دفتر سرگرم گفت و گو با همکاران بودم که دیدم «آزاده» آمده است و اجازه می خواهد با من حرف بزند. دیگر شیطنت تمسخرآمیز در نگاهش نبود. برایم گفت که این حرکات ناشی از آشفتگی های درون اوست و مسبّب ناآرامی وجودش خانواده اش می باشند. از پدرش بسیار شکایت داشت که تحت سلطه ی عمویش هست و می خواهد به توصیه ی عمو، خانه شان را بفروشد. دیگر این که قرار است اجباراً او را به همسری پسر عمویش درآورند. خلاصه، پس از آن روز آزاده از دوستان صمیمی من شد و بچّه های شلوغ کلاس نیز بسیار تغییر رفتار دادند و نمرات ادبیّاتشان در حدّ مطلوب بود. سر کلاس نماینده شان برخاست و از طرف بچّه ها، عذرخواهی کرد. دیگر در محیطی دوستانه و هر از گاهی شلوغ امّا قابل تحمّل! به تدریس می پرداختم.

فاطمه غلامی غریبوند ـ مسجد سلیمان

شعر حفظی

آن شب قرار بود از دانش آموزان دبیرستان بزرگسالان حضرت زهرا «س» امتحان شفاهی بگیرم؛ خانم های جاافتاده با چند تا بچّه ... خانمی آمد. بلندقامت، تنومند، بسیار چاق و با چهره ای خندان! گفته بودم که یک شعر به انتخاب خودشان از کتاب های دیگر حفظ کنند.

وقتی نوبت خواندن شعر حفظی شد، این گونه برایم خواند:

«یه توپ دارم قلقلیه
سرخ و سفید و آبیه
می زنم زمین هوا می ره
نمی دونی تا کجا می ره
من این توپو نداشتم
مشقامو خوب نوشتم
بابام بهم عیدی داد
یه توپ قلقلی داد!»

خواندن همان و شلیک خنده ی سایر هم کلاسی ها همان! خودم هم خنده ام گرفته بود! گفتم: «این همه شعر! چه طور رفتی این یکی را انتخاب کردی؟» گفت: «خانم به خدا همین را هم از دخترم که آمادگی می رود، یاد گرفتم! بقیّه ی شعرها همه عجیب و غریب و سختند!» خلاصه خودتان خانمی را با قدّ و قامت و چهره ی آن چنانی در حال خواندن این شعر مجسّم فرمایید.

فاطمه غلامی غریبوند ـ مسجد سلیمان

نخستین همایش علمی و آموزشی زبان و ادبیات فارسی

۳-۴ آبان ماه ۱۳۸۰

تالار معلم تبریز

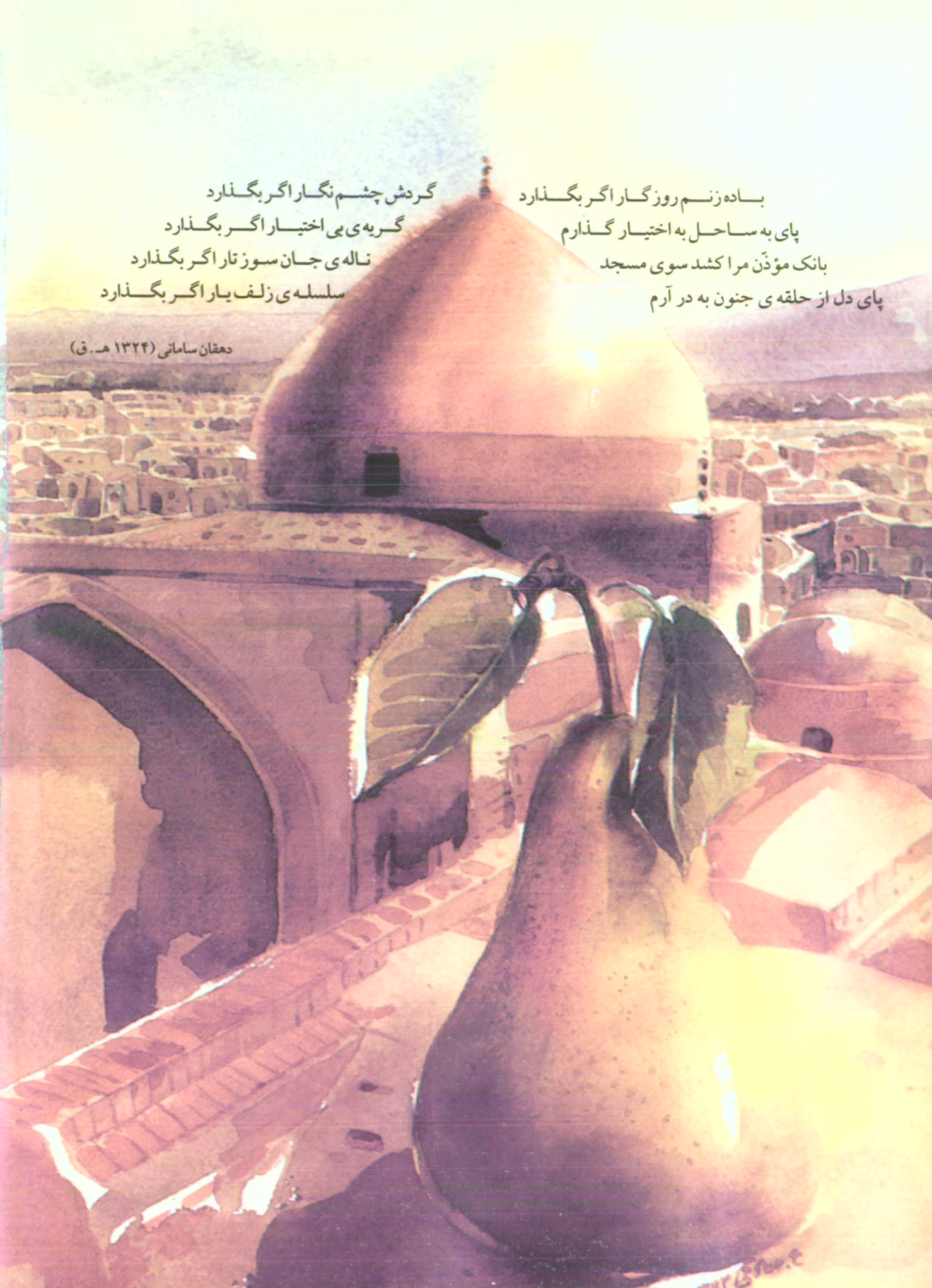
آذربایجانشرقی - آذربایجانغربی - اردبیل - زنجان - کردستان

موضوعات و عناوین:

- زبان شناسی و لزوم آموزش آن در آموزش دوره متوسطه
- بررسی زبان شناسی در استانهای دوزبانه
- واحدهای زبر زنجیره‌ای گفتار و لزوم طرح آن در کتابهای درسی
- خط و نوشتار و رابطه آن با زبان
- بررسی انواع جمله از نظر اجزا
- فعل مرکب در زبان فارسی
- ضمیر در زبان فارسی و انواع آن
- بررسی وندهای اشتقاقی و تصریفی در زبان فارسی
- عربی در فارسی
- گرته برداری در زبان فارسی و نمودارهای آن
- بررسی نقش‌های هسته و وابسته و تبعی در زبان فارسی
- متمم و انواع آن در زبان فارسی
- وندها در زبان فارسی
- بررسی مشکلات آموزشی زبان فارسی در استانهای دوزبانه
- شیوه آموزش نگارش در دوره ابتدایی و دوره راهنمایی
- روش آموزش زبان فارسی در کلاس اول ابتدایی

اداره کل تربیت معلم و آموزش نیروی انسانی وزارت آموزش و پرورش
اداره کل آموزش و پرورش آذربایجان‌شرقی

معاونت برنامه ریزی و آموزش نیروی انسانی آذربایجان‌شرقی
انجمن علمی آموزشی دبیران زبان و ادبیات فارسی آذربایجان‌شرقی



بـــاده زنـــم روزگـــار اگـر بگـــذارد
گـردش چشـــم نگـــار اگـر بگـــذارد

پای به ســـاحـــل به اختیـــار گـــذارم
گـــریه ی بی اختیـــار اگـــر بگـــذارد

بانک مؤذّن مرا کشد سوی مسجد
نـاله ی جـان سـوز تار اگـر بگـذارد

پای دل از حلقه ی جنون به در آرم
سلسلـه ی زلـف یـار اگـر بگـــذارد

دهقان سامانی (۱۳۲۴ هـ. ق)