آموزش زبان و ادب فارسی

۸۵

ISSN:1606-9218
دوره‌ی بیست‌ویکم
شماره‌ی ۳
بهار ۱۳۸۷
بها: ۳۵۰۰ ریال

رشد

دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.ir

مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیّات داستانی معاصر ◆ از صفات تا نور ذات ◆
بازیگران واقعیت تا درد مشترک «نگاهی اجتماعی به اشعار نیما» ◆
ترانه‌ی من ◆ مدینه‌ی فاضله در سووشون ◆

شرایط پذیرش مقاله

قابل توجّه نویسندگان محترم: چنان چه مقاله ی ارسالی شرایط زیر را نداشته باشد پذیرش و داوری نمی شود.
فصلنامه ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصصان زبان و ادبیات فارسی به ویژه دبیران و مدرسان است. خواهشمند است در نگارش مقالات نکات زیر رعایت شود:

۱. مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب های درسی باشد و به طور مستقیم و غیرمستقیم در جهت گشایش گره ها و گسترش مباحث کتاب های درسی یا ارائه ی روش های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره ی متوسطه و پیش دانشگاهی باشد. (طبق اهداف)

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

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

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

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

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

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

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

۹. مقالات رد شده بازگردانده نمی شود.

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

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

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

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

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

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

ساختار مقاله

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

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

شیوه ی ارجاع

- در ذکر منابع و مآخذ در پایان مقاله، الگوی زیر باید اعمال شود.
کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، تعداد جلد، نوبت چاپ، محل چاپ، ناشر، تاریخ نشر
مجلات: نام خانوادگی، نام نویسنده، «عنوان مقاله»، نام نشریه، دوره ی مجله، شماره ی صفحه
از مجموعه ها: نام خانوادگی نویسنده، نام، «عنوان مقاله»، نام مجموعه یا کتاب، نام و نام خانوادگی تدوین کننده ی مجموعه، **محل نشر:** ناشر، تاریخ نشر، شماره ی صفحه، ابتدا و انتهای مقاله.
پایگاه های وب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، «عنوان موضوع»، نام و نشانی پایگاه اینترنتی با قلم ایتالیک، تاریخ آخرین بازنگری در پایگاه.
- **ارجاعات:** تمام ارجاعات باید در داخل متن دقیقا به این صورت بیاید (نام خانوادگی نویسنده، سال نشر: شماره صفحه زرین کوب، ۱۳۷۵: ۱۴)
- **پی نوشت:** در پای صفحات مقاله هیچ گونه توضیحی نوشته نمی شود و هرگونه توضیحی با شماره به پی نوشت ـ که در پایان مقاله و پیش از منابع و مآخذ می آید ـ منتقل می گردد.

اهداف کلی مجله

۱. ایجاد زمینه ی مناسب برای **تقویت** مهارت ها و صلاحیت های حرفه ای معلمان.
۲. کمک به ارتقای دانش معلمان در زمینه ی اصول و مبانی آموزش و پرورش.
۳. معرفی راهبردها، رویکردها و روش های آموزش زبان و ادب فارسی.
۴. کمک به ارتقای دانش معلمان نسبت به محتوای کتاب های درسی.
۵. ایجاد زمینه ی مناسب برای هم اندیشی و تبادل نظر بین معلمان، کارشناسان و برنامه ریزان درسی، برای بهبود یا رفع تنگناهای آموزشی.
۶. افزایش آگاهی معلمان از کاربردهای گوناگون زبان و ادب فارسی در زندگی، با تأکید بر محتوای کتاب های درسی.
۷. تشویق معلمان به انجام دادن کارهای پژوهشی در زمینه های علمی، آموزشی.
۸. آشنا کردن معلمان با تازه ترین دستاوردهای علمی در زمینه زبان و ادب فارسی.
۹. آشنا کردن معلمان با مباحث ادبی، بلاغی و تاریخی به منظور دانش افزایی و تقویت دیدگاه های ارزشی ـ آموزشی.
۱۰. افزایش آگاهی های معلمان درباره ی رخدادهای علمی ـ آموزشی زبان و ادب فارسی در ایران و جهان.
۱۱. آشنا ساختن معلمان با مهم ترین مسائل و سؤالات موجود در حوزه ی علمی آموزشی.

Key title: Roshd. Amuzish-i zabān va adabiyāt-i Fārsī

۸۵

ISSN: 1606-92118

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

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

فصلنامه ی آموزشی، تحلیلی، اطلاع رسانی
E.mail: info@roshdmag.ir

دوره‌ی بیست و یکم شماره‌ی ۳ بهار ۱۳۸۷ شمارگان ۲۳۰۰۰ نسخه بها: ۳۵۰۰ ریال

مدیر مسئول: علیرضا حاجیان‌زاده سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری مدیرداخلی: دکتر حسن ذوالفقاری ویراستار: دکتر حسین داودی

طراح گرافیک: شاهرخ خره‌غانی هیئت تحریریه: دکترعلی‌محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داودی، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم‌پور مقدم

پیام گیر نشریات رشد: ۸۸۸۳۹۲۳۲ ـ ۸۸۳۰۱۴۸۲ مدیر مسئول: ۱۰۲ دفتر مجله: ۱۱۳ امور مشترکین: ۱۱۴

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

تلفن امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ ـ ۷۷۳۳۶۵۱۱۰ تلفن دفتر مجله: ۹ ـ ۸۸۸۳۱۱۶۱، داخلی ۳۷۴ و ۳۷۰ چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

در این شماره:

کلاس زندگی/ ۲
چهره‌ی نیما از پس نامه‌هایش/ ۴ / حسین جعفری
ترانه‌ی من/ ۱۰ / صفرعلی کرمی
مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیّات داستانی معاصر/ ۱۲ / منصوره تدیّنی
هوشیاری زبانی/ ۱۸ / دکتر نگار داوری اردکانی
مدینه‌ی فاضله در سووشون/ ۲۶ / زهرا دُرّی
خوان هشتم / ۳۰ / اسدالله محمدزاده
آیین فتوّت/ ۳۴ / فاطمه زهرا اسحاقی کوپایی
نگاهی انتقادی بر مراثی دوره‌ی مشروطه/ ۴۰ / مهدی احمدی
از صفات تا نور ذات / ۴۶ / وحید مصطفی‌زاده
بازیگران واقعیت تا درد مشترک «نگاهی اجتماعی به اشعار نیما»/ ۴۸ / ایرج صادقی
رویکرد جدید نیما به طبیعت/ ۵۱ / احمد صدیقی
مستوره کردستانی/ ۵۴ / مهناز اصلاحی
رویکردی تازه در تدریس تاریخ ادبیات/ ۵۸ / منصوره ارجمندی
«چو»، حرف ربط یا حرف اضافه؟/ ۶۰ / عبدالرزاق امیری
معلمان شاعر و نویسنده/ ۶۱ /
شاخص/ ۶۲ / عبدالحسین رحمتی ـ احمدرضا صیادی

کلاس زندگی

آموزش منفعلانه و یک سویه خمیازه‌آور است و کسالت بار و کلاس منفعل قتلگاه ذوق و استعداد و نوآوری.

روش منفعلانه فاعلیت مطلق معلّم است؛ نادیده گرفتن عناصر دیگری که می توانند آموزش را فعّال و زنده و زیبا و سازنده بسازند.

هفت عنصر در آموزش هفت پلّه‌ی صعود و تعالی آموزش اند: دانش‌آموز، محتوای آموزش، روش آموزش، فضای آموزش، فرایند آموزش، خود معلّم و ارزش یابی از آموزش.

وقتی به کلاس قدم می گذاریم هفت عنصر در هیئت هفت پرسش پیش روست:

۱. قرار است به چه کسی آموزش بدهیم؟ و چه دنیایی، چه نیازی و چه پیش زمینه هایی دارد؟

۲. چه درسی را می خواهیم آموزش دهیم و اصلاع و ابعاد آن کدام است؟ اصلی ترین نکته یا نکاتی که باید آموزش دهیم کدام است؟

۳. با کدام روش یا روش هایی می توان این محتوا را آموزش داد؟

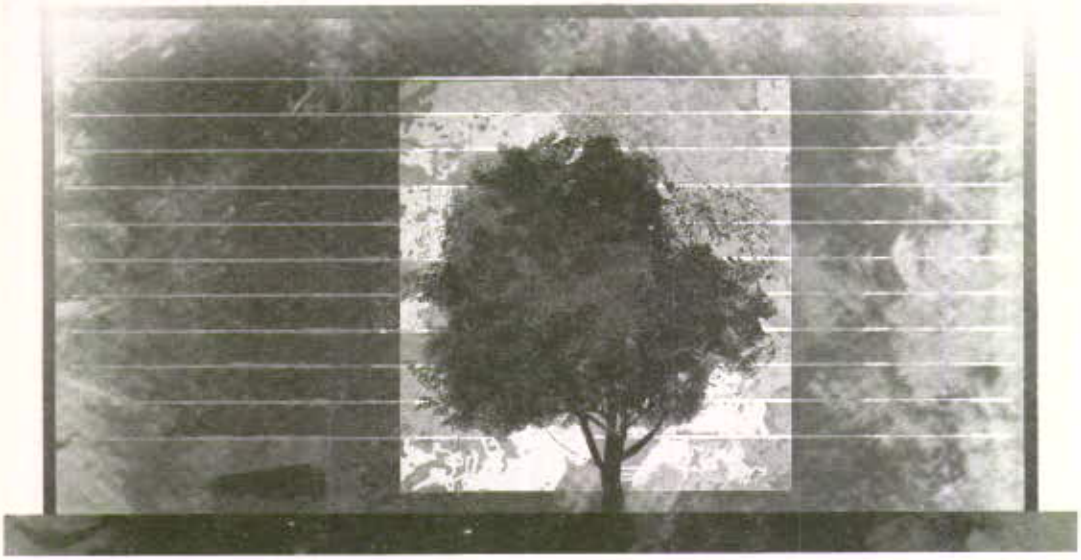
۴. فضای آموزشی (فضای فیزیکی، فضای روانی و فضای زمانی و...) چگونه است؟

۵. چه فرایندی را از آغاز تا پایان، حتّی پیش از آغاز و پس از پایان، باید طی کرد؟

۶. آن که می آموزد کیست و چه ویژگی ها، توانایی ها و ناتوانی هایی دارد؟

۷. و بالأخره چگونه می توان فهمید به اهداف آموزشی دست یافته ایم یا نه؟

در کلاس فعّال ـ نه منفعل ـ معلّم کنشگری است که تنها یکی از فعّالان کلاس به شمار می آید. در این کلاس دانش‌آموزان فعّال، فضا فعّال، روش ها فعّال و محتوا فعّال و زنده عرضه می شود. در کلاس فعّال زندگی جریان دارد، همه چیز شتاور است و هیچ چیز ایستا



و یکنواخت و یک چهره نیست. هر لحظه به شکل بت عیار در می‌آید و شور و سرزندگی و تکاپوی هدفمند و برنامه ریزی شده چیزی به نام خستگی و خمیازه را به قلمرو کلاس راه نمی دهد.

کلاس فعّال ادبیّاتْ کلاس عشق و التذاذ و درک و درد و همدلی است. کلاسی است که راست به زندگی می پیوندد، به آسمان، به انسان، به خوبی و زیبایی.

می دانم با خواندن سرمقاله ممکن است در ذهن بجوشد کدام کلاس؟ کدام مدرسه؟ این ها اتوپیای نایافتنی و رؤیاهای تعبیر ناشدنی است. وقتی کنکور است و غول ذوق کش و التذاذ سوز و شوق ربا چه می توان کرد؟ وقتی مدیر و خانواده و خود دانش‌آموز همه می گویند حرفی بزنید که گره کنکور بگشاید و توان گزینه زنی بیفزاید، چه جای این حرف ها و موعظه ها و شیک گویی هاست؟

راست است که این دروغ ها در جریان آموزش هست! امّا بسیار عاشقان و دبیران خوش ذوق شیوه‌ی حرکت برخلاف این موج ها و سیر به سمت ساحل های سبکباران را می دانند. هرچه قدر بشود و بتوان دریغ نباید کرد که این شعار دروغی است که «یا همه یا هیچ» و به زبان رساتر و دقیق تر «مالایدرک کلّه لایترک کلّه».

سخن پایانی را از مولای بلاغت و بیان، امیر مؤمنان علی(ع)، می گویم که فرمود دانش آموختن چهار مرحله دارد: خوب گفتن، خوب شنیدن و خوب به خاطر سپردن، خوب نوشتن و ثبت کردن و خوب و زیبا عمل کردن. با این سخن لنگرگاه دانشْ با دانش زیستن است و دبیر موّفق ادبیّات کسی است که ادبیّات را می زید و درنتیجه کلاس او تابلویی زیبا از زندگی است؛ زندگی به شکفتگی گل ها، به زلالی چشمه ها و به نرمی عبور نسیم از کوچه باغ ها. در بگشاییم، زندگی پشت در منتظر تبسم ماست.

چهره‌ی نیما از پس نامه‌هایش

چکیده

نویسنده در این مقاله، با استناد به نامه‌هایی که از نیما یوشیج (علی اسفندیاری) موجود است، تصویری از این شاعر بزرگ سنت‌شکن را به خوانندگان ارائه داده است.

کلید واژه‌ها

حسب‌حال، نامه‌نگاری، طبیعت، روستا، خانواده

حسین جعفری

دبیر زبان و ادبیات فارسی

من ابرم، کارم باریدن است. (نیما)

نامه‌های افراد و شخصیت‌ها، بعد از حسب‌حال (اتوبیوگرافی)، مهم‌ترین مکان برای مطالعه‌ی زندگی، روحیات، حالات، افکار و اندیشه‌های آنان است. اغلب بزرگان ما مبادرت به نوشتن حسب‌حال نکرده‌اند. در این صورت، اگر نامه‌هایی از آنان به‌جا مانده باشد، بهتر از هر اثر دیگری پژوهشگر را به زوایا و خفایای زندگی آنان رهنمون می‌کند.

آنان‌که می‌خواهند با استناد به شعر و نوشته‌های علمی و ادبی فرهیختگان به حقایق پنهان زندگی آفرینندگان آن آثار پی ببرند، کار دشواری در پیش دارند و ضریب خطای داده‌های این کاوش‌ها بالاتر است. فی‌المثل، اگر از شعر می‌شد به واقعیت‌های فردی و روحی افراد پی برد، طبیعتاً بعد از هفت قرن این همه اختلاف‌نظر درباره‌ی حافظ با دیگران، بی‌مورد به نظر می‌رسید. در حالی که همچنان جدل بزرگ محافل ادبی آن است که آیا حافظ عارف بوده یا عاشق و آیا شیعه بوده یا سنّی؟

نامه‌ها از این حیث بسیار ارزشمندند. حتی در مقایسه با حسب‌حال امتیازاتی دارند، چرا که حسب‌حال در برهه‌ی خاصی از زندگی فرد نوشته می‌شود. در نتیجه روحیات، دلبستگی‌ها و غم و شادی ویژه‌ی آن دوران بر تمام نوشته، و در واقع بر تمام دوران حیات او، سایه می‌افکند. مثلاً اگر فرد در زمان تألیف حسب‌حال از شادمانی ویژه‌ای برخوردار باشد، این شادمانی در گستره‌ی همه‌ی زندگی نامه‌ی او تأثیر خواهد گذاشت.

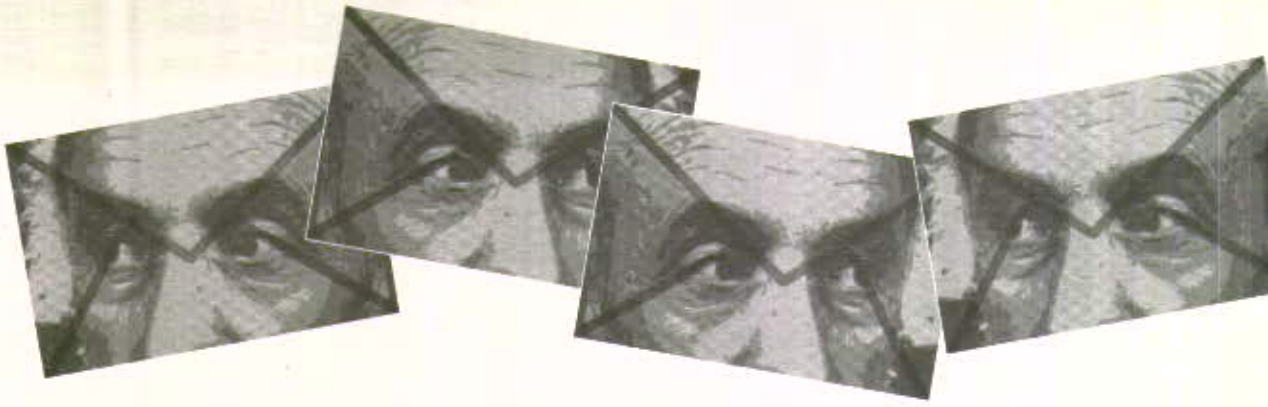
علاوه بر این، نسیان، حجب‌وحیا، پنهان‌کاری و تقیّد به رفتارهای اجتماعی، سیاسی و علمی دوره‌ی تألیف زندگی‌نامه از جمله موانع دست‌یابی به حقیقت در حسب‌حال‌هاست. در حالی که نامه‌ها، کم و بیش، خالی از این عیوب‌اند.

نامه‌ها دقیقاً روحیه‌ی همان روز و روزگار نویسنده را بی‌پرده بیان می‌کنند و به قول امروزی‌ها، «به‌روز»اند و با در کنار هم قرار دادن آن‌ها می‌توان سیر تحولات شخصیتی و منویات درونی نگارنده‌ی نامه‌ها را به دست آورد.

نیما یوشیج درباره‌ی «نامه» معتقد است که «مکتوب دو دوست یا برادر سرگذشت آن‌هاست، که باید مثل یک سرگذشت از وضع زندگانی، حالات باطنی، چگونگی گذران و اتفاقات تازه‌ای، که برای شخص رخ می‌دهد، حکایت کند» (ص ۵۲).

نامه‌های نیما از امتیازات و زیبایی‌های خاصی برخوردارند و مثل رمان جذابی خواننده را به‌دنبال خود می‌کشند. حجم بالای نامه‌ها، تنوع مخاطبین، سادگی و صراحت در بیان، راحت بودن نویسنده در بیان دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های خود و دیگران از ویژگی‌های عمده و اصلی نامه‌های نیماست.

نیما یوشیج به نامه‌نگاری و دریافت نامه علاقه‌ی ویژه‌ای داشته است. نزدیک به ۵۵۰ صفحه نامه‌ی باقی‌مانده، شکایت از افراد خانواده و دوستان به سبب تأخیر در جواب نامه یا سستی در نامه‌نگاری، نمونه‌هایی از این علاقه نیما بوده است. وی حتی به نامه‌های کوتاه قانع نمی‌شود و می‌گوید: «مادر تو، خواهر تو، پدر تو، برادر تو، جانوری تو و هر که تو را دوست دارد، منتظر است وقتی که مکتوب تو را به دست می‌گیرد یکی دو ساعت با او صحبت کنی» (ص ۵۲) و از این که کسی زودبه‌زود برایش نامه می‌نوشت خوشحال می‌شد (ص ۵۳).



شاید راز علاقه‌ی نیما به مطالعه‌ی نامه و صرف وقت زیاد برای نامه‌نگاری را در روحیه‌ی گوشه‌گیر و عدم علاقه‌ی وی به معاشرت با دیگران جست‌وجو کرد. به عبارت دیگر، این کار او را کاملاً منزوی می‌کرد و از هم‌نشینی با کسانی که مصاحبتشان را باعث اتلاف وقت و آزار روح می‌دانست نجات می‌داد. از سوی دیگر معتقد بود که «نوشته‌های ما به ما تسلّی می‌دهند» (ص۵۴)[۲].

مخاطبین نامه‌های نیما عبارت‌اند از: اهل خانواده، خویشاوندان، دوستان، هنرمندان، شاعران و نویسندگان. در نامه‌های موجود نیما با اهل قدرت، کارگزاران دولتی و مسئولین شهرها مراوده‌ای ندارد و حتی یک نامه مبنی بر تقاضا و درخواست شخصی مشاهده نمی‌شود.[۳]

با مطالعه‌ی نامه‌های نیما او را مردی می‌یابیم: خشن[۴]، سخت‌جان[۵]، صبور و باحوصله[۶]، قانع[۷]، با انضباط[۸]، بدبین[۹]، آشفته و بی‌اطاعت[۱۰]، بلندهمت[۱۱]، کم‌خواب و مملو از خواب‌های آشفته[۱۲]، بی‌علاقه به فعالیت‌های سازمان‌یافته‌ی سیاسی[۱۳]، مربی روحانی[۱۴]، فاقد عقل معاش[۱۵]، آشنا به اسرار اخلاق بشری[۱۶]، واضع قوانین تازه[۱۷]، وسواس و عصبانی و بزرگ شده در خانواده‌ای که همه عصبانی هستند[۱۸]، تنبل[۱۹]، ناراحت در زندگی[۲۰]، کنجکاو[۲۱]، بیزار از تملق[۲۲]، طرفدار ضعفا[۲۳]، بی‌توجه به ارباب قدرت[۲۴]، غیرقابل معاشرت[۲۵]، گرفتار مصائب[۲۶]، غصه‌دار[۲۷]، مدافع حقوق انسان‌ها[۲۸]، متنفر از کار اداری[۲۹]، عامل به اقتضای طبیعتش[۳۰]، بی‌قید نسبت به بعضی تجملات و ترقیات[۳۱]، اولین منتقد اشعار خود[۳۲]، منزوی[۳۳]، مخالف جدی شهر[۳۴]، گریزان از شهرت و محبوبیت[۳۵]، ساده و بکرنگ[۳۶]، وصله‌ی ناجور عالم[۳۷]، سهم مهلک برای خود و مفید برای دیگران[۳۸]، بسنه‌ی اسرار مرموز[۳۹]، صدای مخفی عالم و رونق آینده[۴۰]، شبیه داروی رطوبت‌زده[۴۱]، با قلبی کرخ شده[۴۲]، و منزل کرده در وسط طاء کلمه غلط[۴۳].

نیما علاقه‌ی خاصی به طبیعت، روستا، جنگل، رودخانه، شکار و حیوانات داشته است و این روحیه‌ی متناقضی است که وی از سویی تجددگرا بوده و از سوی دیگر نمی‌توانسته از سنت و کوهستان و روستا و خلاصه نشانه‌های سنّت دست‌بردارد. در جایی خود به این حقیقت معترف است: «من به همه چیزهای قدیم علاقه دارم، مگر سبک شعر قدیم و طرز تفکر قدیمی» (ص۹۷).

در جایی به جنگل‌های «نی‌تل» قسم می‌خورد (ص۱۶۴) و در جایی دیگر می‌گوید: «این نیما اهلی شدنی نیست و می‌خواهد مثل حیوانی وحشی در کنج جنگل زندگی کند» (ص۸۶).

نکته‌ی جالبی از زندگی نیما به نقل از دکتر رضا براهنی در طلا در مس خوانده‌ام، به این مضمون: نیمایی که از یوش و آستارا و بابل، نور و بارفروش و لاهیجان، تهران و تبریز آن‌سوتر نرفته بود، بهتر از ادیبان و مسافران هر روزه‌ی پاریس و لندن و کرانه‌های رودسن و راین و مدعیان هم‌نشینی برتون و پل والری و کلودل و فیلیپ سوپو، پی به تحول جهانی ادبیات برد و ضرورت آن را در شعر فارسی احساس کرد.

نیما در توجیه این همه علاقه‌مندی به طبیعت می‌گوید: [در یوش[۴۴]] از همه‌جا بی‌خبرم. همه‌ی دنیا، همه‌ی اخبار من در این محوطه است. سبزه، ابر، جنگل، گوسفند، هیاهوی چوپان‌ها، دوشیدن شیر، نمی‌دانی چه خوش است این زندگانی (ص۹۲) و در جای دیگر می‌گوید: «مادّه‌ی انسان طبیعتاً مستعد برای هر نوع استفاده از طبیعت است. انسان کم از کبک و بز کوهی نیست. کبک و بز کوهی هم سبزه و آب روان و هوای صاف کوه‌ها را دوست دارد» (ص۳۸۶).

از دیگر علایق ویژه‌ی نیما، علاقه‌ی به دور هم بودن خانواده بوده است. درحالی‌که خانواده‌ی نیما خانواده‌ی پراکنده‌ای بود و گویا هیچ‌گاه به تمام معنا دور هم جمع نمی‌شدند. پدر در تفلیس، مادر و خواهران در تهران، نیما در یوش و لادبن در داغستان. وقتی نیما در تهران بوده، زمان ییلاق مادر در یوش بوده است. وقتی لادبن به یوش آمده، نیما در آستارا و یا در شهری دیگر بوده است. این پراکندگی آه از نهاد نیمای خشن و غیرقابل معاشرت در می‌آورده است: «کی می‌شود همه‌چیز به دل‌خواه ما باشد؟ همه یک‌جا جمع بشویم؟ یک درخت به ما سایه بیندازد؟ یک رمه ما را تغذیه کند؟ از شهر تهران، که می‌گویند خاکش دامن‌گیر است، خلاص بشویم؟ ما باشیم و قلیمان و وطنمان و دوستان ولایتی‌مان به خوشی و سلامتی و هیچ کدورتی در احوال و معیشت ما پیدا نشود» (ص۹۸).

و در جایی دیگر: «فامیلی که افرادش روی خر شیطان سوار شده و از شیطان پیروی می‌کنند، فامیلی که نه وضع معیشت خود را می‌داند و نه می‌خواهد یاد بگیرد، فامیلی که نه عاقبت اولاد، نه دست‌برد حوادث را در نظر می‌گیرد، آن فامیل من است که به واسطه‌ی کارندانی رو به اضمحلال می‌رود. مادر تسلیم ضعف خود و تسلط دختر، دختر به خیال همسر آینده چشم از محبت و حرف حق پوشیده. پدر

از روی بی‌اعتنایی مغلوب خودرایی زن، پسر از اختلاف بی‌جهت آن‌ها آواره» (ص ۸۵).

نیما همواره به فقر و ندداری گرفتار بوده است، به‌طوری که در سال ۱۳۰۳ از چاپ نشدن آثارش، به سبب نداشتن سرمایه، گله می‌کند (ص ۱۰۵) و در جایی دیگر تمام دارائی‌اش را «یک کوله شعرها و رمان‌های» خود معرفی می‌کند (ص ۱۶۳) و می‌گوید: «نه کار دارم، نه پول. به خیال افتاده‌ام مزرعه‌ای را که از پدرم به من رسیده است بفروشم. زیرا نه من زارع هستم و نه می‌توانم دست‌رنج زارع را بخورم» (ص ۱۶۳).

این فقر گاه به حدّی بوده که همسرش با تمام علاقه‌ی به وی به ملامتش می‌پرداخته: «زنم مدیره‌ی دارالمعلمات است، عالی‌ترین مدرسه‌ی این شهر و شخصاً خودم بیکار. شاید بتوانم شاگرد پیدا کنم. علم‌النریه یا معرفة‌النفس یا ادبیات و فرانسه درس بدهم و کم‌تر سرزنش‌های زنم را راجع به این که هیچ عایدی ندارم، بشنوم» (ص ۲۷۱).

از میان اهالی خانواده‌اش ـ که همه به نوعی نهاد ناآرامی داشته‌اند ـ به برادرش لادن به دیده‌ی احترام می‌نگریسته است. لادن عضو حزب عدالت گیلان بوده و مدت‌ها در داغستان و مسکو و کریمه به فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی پرداخته است. لادن شعر می‌گفته[۲] و نیما از او به عنوان نویسنده‌ی اعجوبه‌ی سیاسی و محبوب داغستان (ص ۱۱۰) و نویسنده‌ی سیاسی و روزنامه‌نگار (ص ۱۱۷) یاد می‌کند. کتاب‌های «دین و اجتماع» (ص ۵۵)، «علل اجتماعی ادبیات معاصر غرب (ص ۳۳۰) و «بحران اقتصادی دنیا» (ص ۳۹۹) آثار لادن بوده‌اند. وی مدتی در آکادمی دیپلوماتیک مسکو کار می‌کرد (ص ۱۵۰).

نیما به لادن علاقه خاصی داشته است. در نامه‌ای می‌نویسد: «هر وقت از این محله می‌گذرم خیال می‌کنم عده‌ای از خویشان من در آن‌جا منزل دارند. پس من و عالیه آن‌جا، کوچه «لادن» اسم دارد. اگه باش این قبیل یادآوری‌ها اثراتی در بر دارد» (ص ۲۷۱).

در جایی دیگر می‌نویسد: «یک ماه بیش‌تر است با کارت محبوب تو خود را خوش‌حال می‌کنم. تا کنون چندبار آن را از چمدان سفری خود بیرون آورده، خوانده‌ام. در کوچک‌ترین کلمات و حتی در سفیدی آن نیز جست‌وجو کرده‌ام. شاید بتوانم مطلبی راجع به تو پیدا کنم» (ص ۲۶۲).

پدرش ابراهیم‌خان نوری (عاظم‌السلطنه)، مردی آتشی‌مزاج، از مشروطه‌خواهان و نگهبانان مجلس ملّی بود. از میان نامه‌های نیما تنها یک نامه خطاب به وی در دست است و آن زمانی است که ابراهیم‌خان در تفلیس، مرکز گرجستان، به سر می‌برد؛ یعنی در وطن مادربزرگ نیما. نیما در نامه‌ای به مادرش خاطرنشان می‌کند که: «گرجستان از تو او را جوان، عیاش و لاابالی کرده است» (ص ۱۱۶). وی در خرداد ۱۳۰۵ فوت کرده و نظام‌الدوله دائی رشت سه‌روز در رشت مجلس ترحیم برگزار کرده است (ص ۱۴۵).

مادرزنش، عمه‌ی جهانگیرخان صوراسرافیل بوده است (ص ۲۶۵). از میان خواهرانش، ناکا، بهجت و ثریا، ناکا را بیش‌تر از همه دوست می‌داشت. ناکا نثر شیرینی داشته است[۳]، شعر نیز می‌سروده (ص ۱۷۵).

نامه‌های عاشقانه‌ی نیما نیز حال‌وهوای زیبایی دارد. احساسات شاعرانه در آن‌ها موج می‌زند. در نامه‌ای همسرش عالیه را چنین معرفی می‌کند: «اخیراً با خانواده ممتازی وصلت کرده‌ام. او خوب است ولی با همه‌ی استعداد، دیمی‌بار آمده است. هواوهوس‌های زن شرقی او را چنان تربیت کرده است که از بعضی ترقی‌های واقعی آن قبیل زن‌ها، که خودمان می‌شناسیم، قدری دور کرده است. من مشغول هدایت کردن او هستم» (ص ۱۴۹).

در جایی دیگر می‌نویسد: «عالیه بیش از من بی‌قید است، ولی بی‌قیدی زیاد به خود بستن هم یک نوع تقلید است. اگرچه قسمتی از رفتار او ساده و طبیعی و نزدیک به عقاید خودمان است، باز هم زندگانی من و او یک مبارزه‌ی مرموز است. نمی‌دانم چه نتیجه‌ای از این بی‌قیدی خواهیم گرفت» (ص ۱۵۰).

ضمن حفظ احترام مادرش، طوبی مفتاح، او را بیش‌تر از دیگر اهل خانه به باد انتقاد می‌گیرد و اغلب عقده‌هایش را بر سر او خالی می‌کند: «نمی‌توانم خود را به دروغ اجبار کرده، قلم را گول بزنم که به احوال‌پرسی بی‌اساس یک مادر دختر پرست، من هم قلم به دست گرفته، اظهار شعف کنم» (ص ۸۵). «چرا مادرم مایل نیست تمام سال را با پدرم به کوهستان بماند و برای سه‌چهار ماه گردش و زندگانی در شهر، معیشت ما را ضایع نکند»[۱] (ص ۹۶).

درباره‌ی طایفه یوشیج‌ها می‌گوید: «یوشیج‌ها یک طایفه‌اند، نه طوایف متعدد، یک طایفه‌ی وحشی و جنگی هستند. شعر و ادبیات را نمی‌فهمند، ادبیات آن‌ها گوسفند چرانیدن و شعر آن‌ها نزاع با درندگان جنگل است. بهترین آن‌ها منم» (ص ۱۲۸).

نیما در یوش به چه کارهایی مشغول بوده است؟ «هفته‌ای یکی دو روز استراحت می‌کنم، باقی اوقات عمرم به گردش در کوه‌ها می‌گذرد. وقتی خسته می‌شوم قدری می‌خوانم، بعد از خواب در کنار این رودخانه روی تخته سنگ‌ها پا روی تنه‌ی بریده‌ی این درخت جنگلی نشسته، آواز می‌خوانم» (ص ۱۵۴).

«قدری خوراک و پوشاک، پس از آن گردش در کوه‌ها و جنگل‌ها، مثل شیر و عقاب یا آواز خواندن در کنار آب‌ها، مثل پرندگان. بالأخره خودسری و طغیان به موقع و چیزی نوشتن. این است معنی واقعی زندگانی» (ص ۱۵۷).

نیما خود را متعلق به آینده می‌دانست و معتقد بود «من آن‌چه می‌نویسم، بیش‌تر برای آینده نوشته‌ام» (ص ۷۷) و در جایی دیگر: «مطمئن هستم بعد از حیات، خود خیلی اهمیت خواهم داشت» (ص ۱۹۹).

او به اهمیّت خود در شعر معاصر واقف بود: «بدون مباهات به دیگران، من امروز پیشرو

تجدد در شعر و نثر هستم» (ص۸۱) و: «محبس» و «افسانه» و قطعات دیگر من بیرق‌های[۴۸] مواج انقلاب شعری فارسی هستند. به همان اندازه که امروز بر آن‌ها استهزا می‌کنند، آینده آن‌ها را دوست خواهند داشت» (ص۸۲).

«من کاملاً به موفقیت خودم امیدوارم و پیش چشم می‌بینم آینده‌ای را که با موی سفید و قیافه‌ی پیری اطفال هدایت شده‌ی مملکت گرداگرد مرا گرفته‌اند و مردم با روی بشاش به من و مقدار خدمت و زحمت من نگاه می‌کنند» (ص۸۴).

نیما دنیا را برای خود جهنم می‌ساخت، در حالتی که می‌خواست برای عده‌ای بهشت واقع شود (ص۲۷۱). چیزی نمی‌توانست دل نیما را ببرد، مگر آن‌چه در اشعار او بود (ص۴۸۳).

برای تفنّن و رفع خستگی شعر شعرای ترکیه را می‌خواند و آنان را از جهت تجدد پیشروتر از شعرای فارسی زبان می‌دانست (ص۳۷۶).

هیچ‌گاه میز تحریری جز سنگ کنار رودخانه‌ها و سکوی اتاق و تخته‌ی قیمه‌خردکنی نداشته است (ص۴۸۲). به دلیل ارادت به نظام وفا، تأکید داشت، در مقدمه‌ی هر چاپ افسانه، این عبارت نوشته شود: «منظومه‌ی افسانه را به پیشگاه استادم «نظام وفا» تقدیم می‌کنم. هرچند که می‌دانم این منظومه هدیه‌ی ناچیزی است، اما او اهالی کوهستان را به سادگی و صداقتشان خواهد بخشید» (ص۴۹۶).

به دلیل علاقه به فرمانروایان پیشین مازندران نام خود را به نیما تغییر داده و نام فرزندش را «شراگیم» گذاشته است: «شراگیم اسم یکی از فرمانروایان نامی است در رستمدار قدیم و جدّ اعلای خود ما. شراگیم پسر نیما بود. اما من می‌خواهم این چند کلمه را با عبارت مخصوص به تاریخ آلوده کنم» (ص۴۶۲).

«میل به مطالعه در آداب و اخلاق عمومی» است که او را به گردشگاه می‌کشاند (ص۴۸۳). از میان شاعران «احمد شاملو» را واردترین کس به کار و روحیه‌ی خود می‌دانست (ص۴۹۹). معتقد بود: «وزن صدای احساسات و اندیشه‌های ماست» (ص۵۰۲).

می‌گفت: «پیش من علم بدیع به ظلمات شباهت دارد». (ص۳۸) و در جای دیگر: «علمی که نقصان فهم و گمراهی را از اعقاب گرفته و به اخلاف می‌دهد، یعنی علم بدیع» (ص۳۱۷). قافیه را فقط با خوش‌آمدگویی‌های گوش خود می‌سنجد (ص۱۲۰). می‌نویسد: «چیزی که من هرگز به آن معتقد نشده‌ام و هرگز استقلال خود را به آن نفروخته‌ام، یکی عروض و یکی همین منطق است» (ص۹۰).

نیما غیر از اشعار و نوشته‌های مشهورش مانند «نامه‌های همسایه» و «ارزش احساسات»، نوشته‌های دیگری داشته که یا پاره کرده یا سوزانده یا گم شده و یا به تعبیری دیگر: «برجسته بودن نیما در عرصه‌ی شعر باعث شد تا داستان‌هایش کم‌تر مورد توجه قرار گیرد و چهره‌ی نیمای داستان‌نویس در محاق بماند»[۴۹].

رمان اجتماعی «براد» (Brade) یکی از آن‌ها بوده «اما از پریشانی و خستگی حواس و غیظ و غضب کتابم را پاره کردم» (ص۱۱۱). کتاب دیگر «آیدین» بوده و فصلی از آن را در روزنامه نقل کرده بودند (ص۱۴۳) و گم شدن آن باعث بی‌حوصلگی او شده است (ص۲۷۹). «قبرستان شابهار» رمان کوچک غمگین و مالیخولیایی بوده و سوزانده است (ص۴۲۹). «مرقد آقا» مشهورترین داستانی است که از نیما به‌جا مانده است[۵۰].

آثار دیگری که در نامه‌هایش از آن نام برده عبارت‌اند از: «جسنک وزیر غزنه» (ص۵۴)، «آشیان من» (۱۵۷)، «سفرنامه‌ی بارفروش»، تئاتر «کفش حضرت غلمان» (ص۱۹۹)، «تاریخ ادبیات ولایتی» (ص۲۰۹)، نوول‌های «خر مشهدی احد» و «رئیس معارف بیقون و سیمقون» (ص۳۴۶).

برخلاف میل باطنی‌اش و صرفاً جهت کسب درآمد مجبور بوده است به کارهای اداری تن دهد. مهم‌ترین آن‌ها تدریس در «مدرسه‌ی صنعتی آلمانی» در تهران (ص۱۱۵) و تدریس در شهرهای آستارا، رشت و بابل بوده است[۵۱].

اما می‌گفت: «در حالتی که هم قطارهای من با کمال افتخار به خودشان عنوان معلمی می‌دهند، من با سرشکستگی در پیش نفس خودم این عنوان را به خودم می‌دهم. مخصوصاً آن رشته‌ای که من درس می‌دهم، برخلاف هندسه و شیمی، با افکار اجتماعی سروکار دارد»[۵۲] (ص۳۹۲).

نیما به دیگران توصیه می‌کرد که: «کم‌تر معاشرت داشته باش. بیش از خواندن فکر کن. نفوس ملکوتی را بشناس و پس از تحقیق بر آن‌چه معلوم تو شد، اعتقاد کرده، پیروی کن. به خیال تنها کار نکن. بی‌تحقیق نگو، ننویس، عمل نکن. از آن‌چه مجذوب آن شده‌ای بنویس. به آن‌چه فکر کرده‌ای عمل کن. در آن‌چه صلاح است حرف بزن» (ص۴۳).

نگاهی به نظریات ادبی نیما از درون نامه‌هایش

نیما اصول عقیده‌ی خود را «نزدیک کردن نظم به نثر و نثر به نظم می‌دانست و پیش‌نهاد می‌کرد: ۱ـ شعر ما در صورت موزون و در باطن مثل نثر تمام وقایع را وصف کننده باشد. ۲ـ نثر ما آینه‌ی طبیعت و پر از خیال شاعرانه [باشد]. این اصول، اغوانمی‌کنند که نثر حتماً شاعرانه باشد، بلکه نثر ساده و بی‌آلایش هم وجود خواهد داشت (ص۸۲).

وی اولین خصلت لازم برای شاعران را «ابتکار» می‌داند و شاعران جوان را از تقلید برحذر می‌دارد و معتقد است که سعدی دوم، حافظ دوم شدن ارزشی ندارد (ص۱۶۸).

درباره‌ی عاقبت و سرانجام مقلدان می‌گوید: «پیروان عنصری[۵۳] چه می‌کنند؟ بعد از آن که خانه‌ی پدرشان خراب شد، مثل گداها بی‌خانه و سرگردان مانده، مثل فلان‌دزد از اطراف دزدی می‌کنند یا مثل پسرهای ناخلف از آخرین تکه‌های اثاثیه‌ی پدر می‌فروشند یا با کلوخه‌ی آجرها می‌خواهند آجرهای نو بسازند» (ص۱۶۸).

نیما شعر خوب را مثل طفل زنده‌ی بالفعل می‌داند که «با فکر ملّت رشد می‌کند. اگرچه در

زمان تولد خود مردود واقع شده باشد» (ص ۱۷۵).

در مورد نحوه‌ی نوشتن و سرودن شعر می‌گوید: «اول فکری که به مغز من در موقع طرح فلان قطعه یا شعر پیدا می‌شود، تعیین احتیاج است. برای چه می‌نویسم؟ آیا فلان عادت و اخلاق یا حرف من اصلاح می‌شود؟ برای که می‌نویسم؟ آیا ممکن نیست بهتر از این یعنی نافذتر نوشت؟» (ص ۳۹۱) در همین باره باز می‌گوید: «مدت‌ها در طرح یک موضوع یا یک قطعه شعر فکر کرده، پس از ایجاد و تعیین موجبات و تشکیل هیئت صوری آن به سرعت می‌نویسم» (ص ۱۸۴).

از لابه‌لای نامه‌های نیما می‌توان نکات جالب توجهی برای راهنمایی شاعران پیدا کرد: «برای ساختن یک تابلو اول جهات مادی آن را جست‌وجو کن، زیرا کمال اشیا بدون صورت در نقش اثر می‌کند. پس مؤثر واقعی صورت است. من مدت‌ها از عقب سر به یک گداتگاه می‌کنم، یا فلان کوره‌ی مشتعل آهنگر را تماشا می‌کنم نه برای این‌که فوراً از آن‌ها وصف کنم، بلکه هر نگاه می‌تواند جزئی از نکات را به من اهدا کند. بالمجموع این نکات یک وقت می‌توانند به من کمک کنند تا این که در موقع نوشتن آن‌چه می‌نویسم، تکرار مشاهدات دیگران به نظر نیاید. در این صورت شاعر اول باید مطالعه داشته باشد و پس از آن با قدرت ذهنی خود آن مطالعات را تجزیه و توصیف کند» (ص ۱۶۶).

«زیاد نگو، قبل از هر شروع، موضوعی را که در نظر گرفته‌ای طرح کن. پس از آن بارها موازنه کن که در چه وزن و به چه طریق بهتر می‌توانی طرح خود را ادا کنی. برای این که هریک از اوزان آهنگ خاصی دارند و برای حالت خاصی امتیاز یافته‌اند. البته طرحی هم که انتخاب می‌شود باید بر طرح‌های دیگر ممتاز باشد. از

---

۱. در هر جای مقاله عبارتی از نامه‌های نیما آمده است از کتاب زیر است:
نامه‌های نیما، سه‌جلد، شراگیم یوشیج، تهران، نگاه، ۱۳۷۶

۲. گذشته از این که معاشرت صدمه می‌رساند، فکر را مشوش می‌کند و شخص را از کار باز می‌دارد و انسان را به قبول بعضی ناشایسته‌ها، اجبار می‌کند. (ص ۳۷)

۳. یک نقاضا تا کنون به یک اداره‌ی دولتی برای کار خودم ننوشته‌ام. (ص ۲۶۵)

۴. به توسط این صفحه کاغذ با مردی جلیز رویه‌رو می‌شوید، که حشونت را از کوچکی به حسب عادت و زندگی در میان طویف وحشی و جنگ‌جوی کوه‌پایه، به ارث برده است. (ص ۳۷۵)

۵. حقیقتاً هرگز خیال نمی‌کردم می‌توانم تا این اندازه سخت‌جان باشم. (ص ۵۳۱)

۶. در صورتی که صبر و حوصله را به حساب شکر بگیرند، کم‌تر بنده‌ای هم بوده است که به اندازه‌ی من بار این عبادت عاجزانه را به دوش کشیده باشد. (ص ۵۴۱)

۷. موفقیت‌های من در زندگی همین‌هاست که قناعت وسیله آن بوده است، نه خیال کنید در چیزهای دیگر. (ص ۵۳۹)

۸. آدم قانع و با انضباط طبی هستم. (ص ۵۴۵)

۹. بدبینی من به قدری است که شخصاً از خودم می‌ترسم. (ص ۲۶۴)

۱۰. من کوه‌ها و جنگل‌ها و در میان زور آزمایان و غارتگران بزرگ شده و طبعاً آشفته و بی اطاعت بار آمده‌ام. (ص ۴۰۷)

۱۱. به این هم قانع و موفق نمی‌شوم که به زبان فلان مستشرق به «دیکر من اوف» شرقی و در گوشه‌ای از خود شرق به «شاعر افسانه» ملقب باشم. (ص ۳۷۷)

۱۲. خواب من بسیار کم و مملو از خواب‌های آشفته است. شاید بیداری من اغلب از این آشفته‌تر باشد. (ص ۳۹۲)

۱۳. خوش‌بختانه ابداً در کارهای سیاسی دخالتی ندارم. حقیقتاً از این حیث نظمیه و سایر مأمورین دولتی رحمت‌اند. (ص ۲۷۲)

- بارها گفته‌ام در سیاست و جزئیات عارضی میل ندارم مداخله کنم. (ص ۴۸)

۱۴. بیش‌تر میل دارم یک مربی روحانی باشم تا یک مکدار و متزلزل الفکر. (ص ۲۷۲)

۱۵. من اگر عقل معاش ندارم، در عوض عقلی علمی کاملاً در من موجود است. (ص ۲۵۴)

۱۶. به تمام اسرار اخلاق بشری، از هر صنف که باشد، آشنا هستم. (همان)

۱۷. امروز من مربی قوم و واضع قوانین تازه‌ام، محتاج به این نیستم که مرا نصیحت کنند. (ص ۲۵۴)

۱۸. با مادر، به علت وسواسی که در من به حد اشد وجود دارد، نتوانسته‌ام هم‌منزل شوم. آن‌ها خودشان هم فراری هستند. چون ناکتا [خواهر نیما] از من عصبانی‌تر است. این است که فقط از دور به هم مهربانی می‌کنیم. (ص ۲۶۵)

- در این خانواده تو [=لادن، برادر نیما] خواهر کوچکت را می‌بینی که بزرگ شده است، بسیار عصبانی و جسور. (همان)

۱۹. من سلطان جریدگان و خزیدگان نیستم. (ص ۲۷۰)

- هرکس در سرنوشت آتیه‌ی من به خیال و سلیقه‌ی خود حدس می‌زند، اما استقلال قلب هرزه گرد من مرا این قدر تبی بار آورده است که هرگز نتوانسته‌ام به سلیقه‌ی آن‌ها خودم را عادت بدهم (ص ۴۹)

۲۰. اگر من در زندگی عادی خود ناراحت هستم، در زندگی فکری خودم هم روی راحتی را نمی‌بینم. (ص ۵۳۱)

۲۱. همین کنجکاوی و جامع فکر کردن بقیه در بدبختی‌های من دخالت دارد، چنان‌که در تحسین و تصفیه‌ی افکار من. (ص ۲۶۵)

۲۲. هرگز نمی‌توانستم در شهر بمانم و مشغول تملق و بندگی باشم. (ص ۱۹)

۲۳. من حامی پاک و بدون ریای مظلومیتم. نظریات خود را روی این قبیل عقاید تأسیس می‌کنم. (ص ۲۶۴)

- من که می‌بینم به ضعف چه می‌گذرد چه طور می‌توانم راحت بنشینم، در صورتی که خودم را اقلاً انسان حطاب می‌کنم؟! (ص ۱۹)

۲۴. تا چند روز پیش نمی‌دانستم رئیس الوزراء مملکت کیست! (ص ۳۲)

- در این حالت نه از شاه خبر دارم، نه از وزیر، نه وکیل و فلان روزنامه نویس که می‌خواهد، وکیل بشود. (ص ۲۱۰)

۲۵. به من می‌گویند غیرقابل معاشرت، این برای من خیلی بهتر از این است که به واسطه‌ی تحسین و تمجید خودشان، خود را به من نزدیک ساخته، اوقات گران‌بهای من به مصرف صحبت‌های بی‌فایده برسد. (ص ۱۸۷)

- خیلی‌ها سعی می‌کنند که مرا به آمیزش با جمعه عادت بدهند. آه! من چه گناهی کرده‌ام که باید معاشرت کنم. (ص ۳۷)

- مرا با کسی آشنایی ندهد! حوصله‌ی صحبت کردن با آن‌ها را ندارم. (ص ۳۱)

۲۶. مصائب من کم می‌شود، ولی تمام‌شدنی نیست. (ص ۲۲)

- نوشتن هم اگر نبود و مرا تسلی نمی‌داد مصائب تا حال مرا تمام کرده بود. (ص ۲۲)

- روزی نیست که در شکنجه و عذاب افکار خود نباشم، می‌گویم زندگی می‌کنم، این حرف است. من زیاده از حد رنج می‌کشم. (ص ۲۶۲)

- در این اواخر چنین می‌بینم، وقتی که تنها گردش می‌کردم و تمام وقایع در پیش من مجسم می‌شد، خیال می‌کردم که خودم را از بالای این کوه‌های بلند انداخته و هلاک کنم. (ص ۲۳)

۲۷. خواهر کوچک مرا به جای من مهربانی کن. وقتی که بزرگ شد، سرگذشت مرا برایش تعریف کن و بگو که او همیشه غصه می‌خورد. (ص ۲۴)

۲۸. مرد غیر از علم و معرفت دارای صفات دیگری است که او را مرد نمیده‌اند. مرد، سست همتی و بی انصافی را دوست ندارد. من تا آخرین قطره‌ی خون برای دفاع از حقوق انسان حاضر شده‌ام. (ص ۲۸)

۲۹. مرتب کردن کاغذجات یک اداره‌ی دولتی و منحاق‌زدن به آن‌ها، برای من کار خوبی نبود. (ص ۲۱)

- این قدر غیرمرتب و بی قدر با حواس پریشان و فراموش کار می‌کنم که پلیس من از من رعایت ندارد. هرچه فکر می‌کنم

این حیث که موضوع شعر تو را مؤثرتر و خواننده را مستعدتر کند. پس از آن شروع کن، اگرچه مخالف با تمام تجویزات قدما و عروض و قافیه و نقدالشعر و علم مناظره‌ی آن‌ها باشد. نقدالشعر این است که تو شعر خود را تجربه کرده، بشناس و اگر نواقصی در آن یافت بشود رفع کنی، تا این‌که شعر تو به روح تو شباهت پیدا کند» (ص۲۰۵).

«امروز نویسنده یا شاعر، قبل از آن‌که قلم به دست بگیرد، باید وضعیات اقتصادی و اجتماعی را در نظر گرفته باشد، زمان و احتیاجات زمان خود را بشناسد و پس از آن که قلم به دست گرفت بداند با کدام سبک، صنعتی مناسب با عصر موضوعی را، که در نظر دارد، انشا کند تا بتواند نویسنده‌ی جدید نامیده شود» (ص۳۶۵).

«امروز اگر یک نفر حدیقه‌ی حکیم سنایی یا خمسه‌ی نظامی گنجوی و... را بنویسد هیچ اهمیت ندارد، بلکه به حکم تکامل و وضعیات، عیب و نقص خود را معرفی کرده است. سعدی و حافظ هر کدام الآن زنده بودند شروع می‌کردند به نوشتن چیزهای دیگر» (ص۳۷۸).

«البته صنعتگر [=هنرمند] مجبور نیست کلیه‌ی افکار خود را خرد کرده، با شرح و بسط لازمه‌ی تجسّم به حدّ اعلا، در معرض درک و حس دیگران بگذارد» (ص۴۳۹).

به نظر نیما شاعر کسی است که «انتقالات و تحریکات عجیب خیالی و جنبش‌های فوق‌العاده‌ی قلبی دارد. خلقتاً صاحب اخلاق خوب و قلب رقیق باشد، به‌طوری که بتواند مظهر طبیعت واقع شود و از این حیث خدا او را با دیگران تاجور کرده باشد» (ص۱۱۹). «شاعر لازم است که نترسد، غیر مقیّد و جری و مستقل باشد» (ص۱۶۵) و «بهترین شاعر کسی را می‌دانم که فکر خود را جای گیرتر و مؤثرتر ادا کند» (ص۲۰۶).

پی نوشت

ابداً به درد این کار نمی‌خورم. اگر به من می‌گفتند کوه البرز را از جا بکنم، آسان‌تر از این بود. (ص۴۹)

- وقتی که اداره‌ی دولتی را ترک کردم، بیش از همه پدر من بود که با اقوام من مشغول ملامت شد، معرّفهایی را که اوضاع و حیثیات قرون مظلمه‌ی استبداد نشو و نما بدهد، از آن‌ها البته جز این توقعی نباید داشت. (ص۲۲)

۳۰. هرکس محققاً به مقتضای طبیعت خودش کار می‌کند، من هم می‌خواهم کاری کنم که شایسته من است. (ص۱۹)

- سوانگشتانی که می‌تواند کتاب‌ها نوشته و به عالم انسانیت خدمت کرده باشد، اگر به وظیفه‌ی خود عمل نکرده باشد، خیلی جای تأسف است. (ص۲۱)

۳۱. دیگر از من بی‌قیدتر نیست به بعضی تجملات و ترقیات بین آشنایان و دوستانم سراغ ندارید. (ص۴۲۷)

۳۲. اول کسی که می‌تازد به اشعار من، خود من هستم. رسم من این است که می‌گذارم قطعه شعری یا منظومه‌ای کهنه شود و پس از آن که نسبت به آن بیگانه شدم، آن را به باد انتقاد می‌گیرم. (ص۴۸۳)

- من همه قطعات شعرهای خودم را نمی‌پسندم. (ص۵۰۳)

۳۳. قلب من خوش است که صاحبش همیشه در انزوا و در دامنه‌ی کوه باشد. (ص۳۱)

از پس پنجاهی و اندی زعمر
نعره بر می‌آیدم از هرزگی
کاش بودم باز دور از هرکسی
چادری و گوسفندی و سگی

(مجموعه اشعار)

۳۴. شهر منبع بدبختی است. (ص۲۷)

- زندگانی در شهر، در میان قبایح و رذایل شهری‌ها برای من خیلی ناگوار است. (ص۲۱)

- زهر در کام من بهتر از قطره‌ی شربتی است که در این محبس سیاه شهر، این هوای منفور به من بدهند. (ص۸۷)

من از این دونان شهرستان نی‌ام
خاطر پر درد کوهستانی‌ام

(مجموعه اشعار)

۳۵. از آن‌ها نیستم که چیزی می‌نویسند و شهرت کسب می‌کنند. عالم دیگری مرا به طرف خود می‌کشد. (ص۳۱)

به ناشری توصیه می‌کند: «خواهشی که دارم این است که از شرح حال و تقریظ و القاب و به خط درشت نوشتن اسم من خودداری شود. نجیب و به‌طور ساده چاپ شده باشد» (ص۴۹۶)

۳۶. من از بچگی ساده و یکرنگ بار آمده‌ام. فریب می‌خورم، از این جهت که تا کنون کسی را فریب نداده‌ام. (ص۱۸۳)

۳۷. ص۱۳۸

۳۸. ص۴۰۰

۳۹. من یک بسته‌ی اسرار مرموزم. (ص۱۱۳)

۴۰. من صدای مخفی عالم و رونق آینده‌ام، به این سبب است که گم شده‌ام و کسی را ندارم. (ص۶۳)

۴۱. ص۵۲۵

۴۲. قلب من در نتیجه‌ی صدمات روزگار کج شده. (ص۴۱۹)

۴۳. من در وسط طاء کلمه‌ی غلط منزل گرفته‌ام، بیرون آمدن از آن راهی ندارد. (ص۳۴۰)

۴۴. کلمه‌ی وطن را من همه‌وقت برای همین نقطه [یوش] استعمال کرده‌ام، چه در شعر و چه در هر نوشته‌ام. (ص۳۸۶)

۴۵. از شعرهای تو برای او می‌خوانم. (ص۱۰۵)

۴۶. اگر گمان استهزا نبری، من به شیرینی قلم تو حسد می‌برم، جادو می‌کنی، اعجاز نشان می‌دهی یا می‌خواهی مرا گول بزنی. ص۷۵

۴۷. در جایی دیگر اعتراض می‌کند که «چرا باعث تولد وجود من شده‌اید تا من در این دنیا، این‌قدر رنج بکشم و با انواع مختلف فکرهای عجیب خودم را متصل فریب بدهم.» (ص۲۵۳)

۴۸. بیرق‌های من همیشه افراشته و سالم و سرنگون نشدنی است. (ص۸۲)

- در نامه‌ای دیگر می‌نویسد: شعرهای ناجور و نامطبوع من به تدریج منتشر می‌شوند و حکم یک خانواده‌ی غریب را دارند. خانواده‌ی لایق و بااستقامتی که بر بومی‌های فرتوت سلطنت خواهد یافت. سیره و سلوک خود را در خانواده‌های قدیم رواج می‌دهد، عادات و رسوم گذشته را با اقتدار و یگانگی خودش منسوخ خواهد کرد.» (ص۱۱۹)

۴۹. دکتر حسین اعتمادزاده، مجموعه مقالات نخستین همایش نیماشناسی، جلد اول، ساری، انتشارات شلفین، ۱۳۸۱، صفحه ۵۵

۵۰. «این داستان دوبار به‌صورت مستقل و چندبار همراه با کندوهای شکسته چاپ شده است» کتاب‌شناسی نیما، حسین صمدی، کانون فرهنگ و هنر مازندران، ۱۳۶۹، صفحه‌ی ۱۸

۵۱. مواردی که درس می‌دهم فارسی، عربی، تاریخ و جغرافی متوسطه است و قدری از علمی که نقصان مهم و گمراهی را از اعقاب گرفته به اخلاف می‌دهد، یعنی علم بدیع. (ص۳۱۷)

۵۲. مهم‌ترین نقایص نظام تعلیم‌وتربیت از نظر نیما چنین است: ضایع کردن قوه‌ی خلاقیت و تحقیق در دانش‌آموزان، آموزش مطالب غیر لازم در مدارس، بی‌هدفی و سرگردانی دانش‌آموزان و اتلاف وقت آنان، توجه افراطی به علوم قدیمه و ادبیات سنّتی و عدم تناسب دروس با نیازهای انسان امروزی، نگرش مادی معلمان به شغلشان، به دلیل مشکلات اقتصادی و فضای بد و یکنواخت مدارس. «مریم حقی، چکیده‌ی مقالات نخستین همایش نیماشناسی، بابل، ۱۳۸۱، صفحه ۷۳ و ۷۳

۵۳. در نامه‌های نیما، «عنصری» نماد شدیدترین شکل سنّت‌گرایی است و از این اسم برای کسانی استفاده می‌کرد که با تجدد دشمنی داشتند. در جایی می‌گوید: «عنصری و امثال او شدن و عامل و آلت طبقات ظالم بودن، آسان است.» (ص۳۶۵) و در جایی دیگر: «آن‌ها (قدیمی‌پرست‌ها) مثل حمیدالدین مرحوم، نثر را «مقامات» یا «لغت‌نامرتب» و مثل حکیم عنصری، شعر را مدیحه یا قصایدی قرار داده‌اند که فهم آن با عده‌ای خودخواه و فایده‌ی آن فقط برای اشراف و طالبین است.» (ص۱۶۵)

سر ارادت ما و آستان حضرت دوست
که هرچه بر سر ما می‌رود، ارادت اوست

ترانه‌ی من

نقد و بررسی شعری از شکسپیر

چکیده

نویسنده در این مقاله یکی از درس‌های ادبیّات فارسی سوم رشته‌ی ریاضی فیزیک- تجربی را درباره‌ی ادبیّات جهان (شعر ترانه‌ی من)، ضمن معرفی و ذکر آثار شاعرش، نقد و بررسی کرده است.

کلید واژه‌ها

شکسپیر، نمایش نامه نویس، غزلواره، ماندگاری شعر

صفرعلی کرمی

دبیر زبان و ادبیات فارسی

ویلیام شکسپیر در استراتفورد لندن (۱۵۶۴- ۱۶۱۶) در خانه‌ی یک کفّاش به‌دنیا آمد. در ابتدای جوانی رکابداری اسب می‌کرد. هم‌عصر با کریستوفر مارلوئی بود و به تقلید از این نویسنده می‌نوشت. در زمانی زندگی می‌کرد که زبان رایج نویسندگان زبان نمایش نامه‌ای بود و هدف و انگیزه‌ی او از نوشتن ترانه‌ی جنایت‌ها و خیانت‌ها بود. وی متأثر از ادبیّات یونانی است و بیش‌تر سعی می‌کرد عقده‌های روان‌شناسی را ترسیم کند.

وی بزرگ‌ترین شاعر درام‌نویس انگلستان بود و نامش با «درام و نمایش نامه‌نویسی» مترادف است. از زندگانی وی اطلاعات دقیق در دست نیست. گویند پدرش بازرگانی معروف بود و در تربیت سه پسرش کوشش بسیار کرد. شکسپیر در نوزده سالگی در زادگاه خود با دختری- هشت سال بزرگ‌تر از خود- ازدواج کرد ولی این ازدواج ثمره‌ای جز بدبختی برای او نداشت و او ناگزیر شهر خود را ترک کرد و به لندن رفت. در شهر اخیر مدتی در نهایت فقر روزگار گذرانید و به‌سبب تهی‌دستی به نگهبانی اسبان در مقابل تئاترها مشغول گردید. علاقه‌ی شدید وی به نمایش موجب شد که در سال ۱۵۸۵ ـ م. او را در گروه هنرپیشگان لرد استری- که اندکی بعد به دریافت عنوان «بازیگران مخصوص ملکه» مفتخر شد- به‌کار گماردند.

در سال (۱۵۹۲ ـ م) در کار بازیگری و نمایش‌نامه‌نویسی شهرتی به‌دست آورد و در سال (۱۵۹۴ ـ م) نام وی به‌عنوان یکی از سه بازیگر مزبور برده شده است. این گروه به رهبری یکی از همشهری‌های شکسپیر در این تئاتر با اقتباس از نمایش‌نامه‌های باستانی و نمایش‌نامه‌های مضحک، افکار عمومی را متوجه خویش کرد و موفقیّت بسیار به‌دست آورد.

شکسپیر از این راه ثروتی بزرگ کسب کرد و چون خسته و فرسوده شده بود، در سال (۱۶۱۱ ـ م) از تئاتر دست کشید و به شهر خود نزد خانواده‌ی خویش بازگشت و چندی در گم‌نامی به‌سر برد. پس از مرگ وی جسدش را بدون تشریفات در کلیسای استراتفورد به‌خاک سپردند. ولی پس از مدتی بر سر گورش آرامگاهی بزرگ ساختند.

شکسپیر را پدر نمایش‌نامه‌نویسی انگلستان به‌شمار می‌آورند. وی موضوع بسیاری از نمایش‌نامه را از تاریخ روم باستان و کتاب «پلوتارخ» برگزیده و به نیروی تصوّر و تخیّل به‌صورت تراژدی‌های زیبا و جذّاب درآورده است. سبک نویسندگی او به مکتب «کلاسیک» تعلق دارد. نمایش‌نامه‌های شکسپیر را به تراژدی، کمدی و نمایش‌نامه‌های تاریخی تقسیم می‌کنند. نمایش‌نامه‌های اخیر او ترکیبی از تراژدی و کمدی است.

آثار شکسپیر

این نمایش‌نامه‌نویس معروف جهان خالق نمایش‌نامه‌های مشهوری چون هملت، مکبث، اتللو و شاه‌لیر است. غیر از این، نمایش‌نامه‌های معروف دیگری نیز دارد که عبارت‌اند از: جولیوس قیصر، رومئو و جولیت، تاجر ونیزی، رؤیای شب نیمه‌ی تابستان، هانری ششم، دو نجیب‌زاده و رونایی، ریچارد سوم، تیتوس آندرونیکوس، جان‌شاه، ریچارد دوم، هانری چهارم، هیاهوی بسیار برای هیچ، هانری پنجم، تروئیلوس و کریسیدا، آنتونیوس و کلئوپاترا، تیمون آتنی و پریکلس، کوریولانوس، قصه‌ای زمستانی و هانری هشتم.

اشعار غنایی شکسپیر از شاهکارهای شعر انگلیسی است. از جمله منظومه‌های او «ونوس و آدونیس»، «زایر پرشور» و غزلیات است. او

سروده‌های کوتاهی دارد که به «غزلواره» معروف است. بیش‌ترین مضامین این غزلواره‌ها درباره‌ی موضوعات اخلاقی، اجتماعی، عشق و ستایش جوانی است.

نقد شعر «ترانه‌ی من»

یکی از غزلواره‌های زیبای شکسپیر به نام «ترانه‌ی من» در کتاب ادبیّات فارسی (۳) آمده است، که با نقدی اجمالی از نظرتان می‌گذرد:

ترانه‌ی من

همانند امواج که به شنزارهای ساحل راه می‌جویند
دقایق عمر ما نیز به سوی فرجام خویش می‌شتابند
دقیقه‌ها به یکدیگر جای می‌سپارند
و در کشاکشی پیاپی از هم پیشی می‌جویند
ولادت که روزگاری از گوهر نور بود
به سوی بلوغ می‌خزد و آن‌گاه تاج بر سرش نهادند
خسوف‌های کژخیم، شکوهش را به ستیز برمی‌خیزند.
زمان که بخشنده بود، موهبت‌های خویش را تباه می‌سازد
آری زمان فرّه‌ی جوانی را می‌پژمرد
بر ابروان زیبا شیارهای موازی می‌افکند
و گوهرهای نادر طبیعت را در کام می‌کشد.
از گزند داس دروگر وقت هیچ رونده را زنهار نیست
مگر ترانه‌ی من که در روزگار نیامده بر جای می‌ماند
تا به ناخواست، دست جفاپیشه‌ی دهر، ارج تو را بستاید.

«از شکسپیر تا الیوت، ترجمه‌ی سعید سعیدپور»

این شعر در ستایش جوانی، شعر و سخن شاعر است. هم‌چنین سیر زندگی، زایش، بالش و فرسایش را بیان می‌کند و این که همه چیز فرسوده می‌شود.

بیت اول دارای «تشبیه مرکب» زیبایی است و لحظات زندگی ما به موج‌هایی تشبیه شده که به سمت ساحل می‌آیند و پی‌درپی، سریع و شتابناک به سوی پایان خود می‌گذرند که حاکی از گذر عمر انسان است. به قول حافظ:

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین
کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس

و عمر انسان چه با سرعت می‌گذرد و انسان از آن غافل است!

در **بیت دوم** باز بر «گذر زمان» تأکید دارد. دقیقه‌ها به یکدیگر جای می‌سپارند و از هم پیشی می‌گیرند و در یک جدال دائمی همواره زمان در گذر است. این بیت دارای آرایه‌ی «تشخیص» زیبایی است.

بیت سوم: این قافله‌ی عمر عجب می‌گذرد. انسان با ولادت چشم باز می‌کند. آیا ولادت واقعاً از گوهر نور است؟ آری، ولادت از جنس نور است چون خاستگاه الهی دارد و نیز اساس خلقت انسان هم از نور است. ولادت نمادی از پاکی و نور است. چون خداوند انسان را از روح خود آفرید ـ و نفختُ فیه من روحی (قرآن) ـ و جز پاکی و نور چیز دیگری نیست.

ولادت با کلمه‌ی یلدا پیوند دارد و اشاره‌ای به سرگذشت حضرت میلاد مسیح دارد. ولادت مجازی از مولود انسان است. در این‌جا شاعر به مراحل تکامل حیات انسان اشاره دارد. ولادت این مرحله را طی می‌کند، به سمت بلوغ و جوانی می‌رود و موجودی متکامل می‌شود و به اوج قدرت می‌رسد. تاج نمادی از شکوه و جلال دوران جوانی است. تاج بر سر نهادن کنایه از به اوج قدرت رساندن است و اشاره‌ای به داستان حضرت عیسی مسیح(ع) نیز هست.

بیت چهارم: وقتی انسان به اوج شکوه و قدرت رسید خسوف‌های کژخیم (حوادث و ناگواری‌های روزگار) شکوه و عظمت دوران جوانی او را تهدید می‌کنند و با او به مبارزه برمی‌خیزند و او را به سستی می‌کشانند. حوادث ناگوار در کمین شادی اویند و در اوج کمال و سربلندی شکوه جوانی‌اش را تهدید می‌کنند. هم‌چنان‌که خسوف سبب تاریکی ماه می‌شود حوادث ناگوار هم مانع دل‌خوشی‌ها و کمال انسان می‌شود (خسوف کژخیم استعاره از حوادث و ناگواری‌های بدرفتار روزگار است. مرجع ضمیر «ش» جوانی است).

بیت پنجم: آری روزگار و زمانه، که زمانی بخشنده بود و چیزهائی را به انسان بخشیده (شکوه و جلال و تازگی و طراوت و شادی)، آن‌ها را پس می‌گیرد و نیز تمام موهبت‌های خویش را (نعمت‌ها و مقام دنیوی) تباه می‌سازد و بر ابروان زیبای او (نشانه‌ی جوانی) شیارهای موازی (نشانه‌ی پیری) به‌وجود می‌آورد. با رسیدن ناتوانی و سستی حالا نوبت بازگشتن است و روزگار چه خوش سلیقه است که گل‌های پرورده را به‌خوبی می‌چیند.

بیت ششم: آری روزگار، تمام چیزهائی را که به انسان بخشیده است (گوهرهای نادر طبیعت استعاره از افراد ارجمند، انسان‌های برجسته و کم‌نظیر و زیبارویان و یا گوهرهای وجود آدمی: بینایی، شنوایی، چشایی، نطق و...)، در کام خود می‌کشد و همه چیز را نابود و تباه می‌کند. هیچ‌کس از داس زمان (مرگ) در امان نخواهد بود و روزگار همه چیز را می‌فرساید و زمان چه دروگر خوبی است، به‌طوری که به‌هیچ موجود زنده‌ای امان ماندن نمی‌دهد.

آری همه روزی می‌میرند و هیچ‌کس جاودانه نیست (بین داس، دروگر، رونده تناسب و مراعات نظیر زیبایی وجود دارد. داس دروگر وقت: اضافه‌ی تشبیهی. وقت: مشبه. داس دروگر: مشبه‌به. وجه شبه: از بین بردن و فرسودن).

بیت هفتم: مگر «ترانه‌ی من» که در روزگار نآمده (آینده‌ی دور) برجای می‌ماند و داس زمان قادر به هرس کردن آن نیست. شعر من برخلاف خواسته‌ی روزگار برجای می‌ماند تا تو را (شاعر، معشوق یا...) ستایش کند و روزگار ستم‌پیشه هم نمی‌تواند سخن مرا کهنه و نابود سازد و همین باعث می‌شود تا آیندگان به ستایش تو (شاعر) برخیزند. به‌قول فروغ فرخزاد: **تنها صداست که می‌ماند** و حافظ گوید:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر
یادگاری که در این گنبد دوار بماند

شاعر در پایان می‌خواهد بگوید سخن من جاودانه باقی خواهد ماند و گرد زمانه نمی‌تواند آن را فرسوده و پیر کند و نابودش سازد (دست جفاپیشه‌ی دهر: استعاره‌ی مکنیه، مرجع ضمیر «تو»: شعر، جوانی و هر چیز باارزش).

منابع و مآخذ

۱. حسینی، سیّدرضا، مکتب‌های ادبی، جلد اول، انتشارات نگاه، ۷۶، تهران، چاپ ۱۱
۲. سنگری، محمّدرضا و...، ادبیّات فارسی(۳)، ۲۴۹/۱، سال انتشار ۱۳۷۸
۳. شفا، شجاع‌الدّین، ادبیّات جهان
۴. گلشیری، هوشنگ، داستان و نقد داستان
۵. معین، محمد، فرهنگ معین، انتشارات امیرکبیر

مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در ادبیّات داستانی معاصر

چکیده

در این مقاله مهم‌ترین وجوه اشتراک و اختلاف داستان مدرن و پسامدرن، در چند اثر داستانی معاصر فارسی بررسی گردیده و باتوجه به موجودبودن کمابیش این ویژگی‌ها در آثار مذکور، گذار تدریجی «داستان» فارسی به «فرا داستان» نشان داده شده است.

کلید واژه‌ها

مدرنیسم، پسامدرنیسم، فراداستان، اتصال کوتاه، اقتباس، معرفت‌شناسی، وجود یا هستی‌شناسی.

منصوره تدیّنی

دانشجوی دکتری دانشگاه علّامه طباطبایی، مدرّس منطقه‌ی ۲ آموزش و پرورش و مرکز آموزش عالی فرهنگیان شهید باهنر

با توجه به شتاب تحولات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و به تبع آن تحولات فرهنگی در دهه‌های اخیر، ضرورت بررسی این تحولات، به‌خصوص در ادبیّات، بیش‌ازپیش حس می‌شود. با نگاهی به ادبیات داستانی این سال‌ها، فاصله گرفتن این نوع ادبی از مکتب رئالیسم آشکار و انکارناپذیر است. اگرچه گاه این آثار، تقلیدی و فاقد اصالت و ارزش پنداشته شده‌اند، اما مسلم است که شیوه‌های داستان‌نویسی گذشته، دیگر جواب‌گوی نیازهای فکری و معضلات روانی انسان معاصر نیست و تغییر این شیوه‌ها اجتناب‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد.

همزمان با پیدایش هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن در سایر کشورها، این آثار مورد توجه و نقد و بررسی قرار گرفته‌اند، اما متأسفانه در ایران، بحث و گفت‌وگوی نقادانه و اصولی در این زمینه بسیار اندک بوده و عرصه را برای نقدهای سلیقه‌ای و غیرحرفه‌ای خالی گذاشته است و اکنون این کمبود بیش‌ازپیش حس می‌شود.

هدف این پژوهش، کاوش مؤلفه‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، مرزبندی این دو جریان تا حد امکان و بررسی میزان تأثیرگذاری آن‌ها بر ادبیات داستانی معاصر فارسی در ایران است.

روش این پژوهش، مطالعه‌ی مقالات و منابع موجود کتابخانه‌ای در این زمینه، استخراج مهم‌ترین مؤلفه‌های داستان مدرن و پسامدرن و ترسیم وجوه تمایز این دوگونه داستان با یکدیگر و با آثار رئالیستی است. سپس حضور یا عدم‌حضور این مؤلفه‌ها در داستان‌های منتخب فارسی مورد کاوش قرار گرفته است.

امید است یکی از نتایج این کاوش، روشن شدن ابهام مفاهیم و اصطلاحات مورد نظر باشد. این ابهام تا حدی ذاتی و تا حدی هم معلول در دسترس نبودن منابع و مآخذ کافی و یا ترجمه‌های نارساست. هم‌چنین انتظار می‌رود نتیجه‌ی دیگر این پژوهش، ارزیابی صحیح این آثار داستانی و دست‌یابی به نقد اصولی آن‌ها بوده باشد. به اعتقاد برایان مک‌هیل مهم‌ترین نکته پست‌مدرنیسم در توجه به عنصر غالب است.

«عنصر غالب در ادبیات مدرن معرفت‌شناسی و عنصر غالب در ادبیات پسامدرن وجودشناسی است. معرفت‌شناسی ادبیّات داستانی مدرن معطوف به این موضوع است که دنیا را چگونه می‌توان تفسیر کرد و جایگاه مفسر در این دنیا چیست؟ متقابلاً وجودشناسی ادبیات داستانی پسامدرنیستی معطوف به این موضوع است که این دنیا چیست؟ دنیاهای دیگر از چه حیث با این دنیا تفاوت دارند؟ دنیاهای ترسیم شده در آثار ادبی چگونه وجود دارند و چگونه ساختار می‌یابند؟ به عبارتی، **توجه رمان پسامدرنیستی معطوف به چگونگی شناخت جهان نیست، بلکه به ماهیت، هستی نظر دارد.**» (پاینده ۱۳۸-۱۳۰ و یزدانجو ۲۱۷-۲۱۳)

اینک به بررسی مهم‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در برخی از آثار داستانی معاصر می‌پردازیم:

۱. داشتن ماهیت وجود شناسانه:

این مؤلفه را یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز آثار پست‌مدرن از مدرن دانسته‌اند. (با توجه به این نکته‌ی مهم که آثار پست‌مدرن و مدرن در بسیاری از مؤلفه‌ها اشتراک دارند). در رمان «سلوک» از محمود دولت‌آبادی، نام کتاب و اشاره‌ی نویسنده به این‌که «از بیش از هفت نام گذر کرد تا سرانجام در سلوک قرار بیافت.» (دولت‌آبادی، پشت جلد)، به‌نوعی یادآور هفت مرحله‌ی عرفان است. هم‌چنین نام راوی، یعنی قیس، یادآور عشق عارفانه‌ی قیس بنی عامر یا مجنون به لیلی است. نکته‌ی جالب این‌که گلشیری نیز در کتاب آینه‌های دردار(۱۲۳، ۱۰۷، ۹۷، ۶۹، ۳۴، ۹) و در شازده احتجاب(۴۵) با روایت عشق‌هایی به ظاهر این جهانی، از خالی روی گونه‌ی چپ، در چند جا یاد می‌کند و همه می‌دانیم که خال در عرفان معنادار است و در لابه‌لای داستان‌های او جست‌وجو و کندوکاو انسان در درون خود را شاهدیم. او در یادداشت پشت جلد کتاب «آینه‌های دردار» به هنگام اشاره کردن به این جست‌وجو، از عرفایی چون سهروردی، عطار و مولوی یاد می‌کند. در پایان کتاب معلوم می‌شود که منظور نویسنده از عنوان، «آینه‌های دردار»، انسان‌ها هستند که مثل آینه‌های درداری، برای نگریستن باید درهای بسته‌شان را گشود و در درون آن، خود و به طور کلی انسان را نگریست.

در «دل فولاد» از منیرو روانی‌پور، شخصیت اصلی داستان که یک زن نویسنده است، همیشه و همه‌جا با دو شخصیت عجیب، سوارکار و دیکتاتور، همراه و هم‌صحبت است که همواره برای او تعیین تکلیف می‌کنند و در طول داستان به‌تدریج مشخص می‌شود که این دو شخصیت، درونی و در واقع هر کدام بخشی از وجود او هستند.

در داستان «تاریخ سرّی بهادران فرس قدیم» از دکتر سیروس شمیسا دو سفر به موازات هم صورت می‌گیرد، یکی در گذشته و دومی در حال، و شخصیت‌های این دو مسافر به نحو عجیبی با هم مشابه و در هم‌آمیخته است. سواری که داستان او از گذشته نقل می‌شود، در واقع عارفی است که به دیدن استاد خود می‌رود و در طول داستان، به تدریج تاریخچه‌ی عرفان با شیوه‌ای کاملاً نو بازگو می‌شود. سفر این پهلوان و سفر راوی داستان که گاه گویی با زندگی و وجود نویسنده نیز می‌آمیزد، سفری درونی و در جست‌وجوی خود است. «عجیب بود، آشنای آشنا، این سفرنامه‌ای بود که آن را قبلاً شنیده بودم، یا خواب دیده بودم. گویی کسی صدها سال پیش داشت سفرنامه‌ی مرا می‌نوشت.» (شمیسا، تاریخ سری۱۴) و درجای دیگر: «مضحک است، کسی داستان ما را نوشته، حال آن که هیچ چیز واضحی از ما در آن نیست و کسی که آن را می‌خواند هیچ تصوری از من و تو نخواهد داشت.» (همان۱۵)

۲. دور باطل یا اتصال کوتاه:

که همان اختلال فاصله بین اثر ادبی و جهان واقع است. همان‌طور که خواهیم دید، در اغلب داستان‌های یاد شده، این فاصله با حضور مستقیم نویسنده در داستان از میان برداشته می‌شود.

در داستان کولی کنار آتش اثر منیرو روانی‌پور، نویسنده در فصل‌هایی از داستان، وارد قصه می‌شود و گاه با شخصیت اصلی و گاه با خواننده حرف می‌زند. با شخصیت اصلی داستان، خود مجادله می‌کند یا سعی می‌کند او را به انجام کاری متقاعد کند و گاه از خواننده راه‌حل می‌جوید: «مگریز آینه، مگریز... آخر کجا می‌خواهی بروی؟ هیچ کجا، فقط از این قصه می‌روم... اگر نویسنده به قهرمان قصه‌اش مجال فکر کردن بدهد روزگارش تباه است. کاری بکن زن، حرفی بزن، داستانت بدون آینه هیچ است...» (۴۴-۴۳) و در اواخر داستان، شخصیت اصلی قصه در کتاب‌فروشی دنبال کتاب «کولی کنار آتش» می‌گردد.

در داستان دل فولاد از همین نویسنده، شخصیت اصلی داستان، یک زن نویسنده است که خود نویسنده را تداعی می‌کند و در داستانی که نویسنده‌ی درون داستان درحال نوشتن آن است، تمام وقایع پیرامون او به نوعی تکرار و منعکس می‌شود و در واقع با داستان در داستان روبه‌رو هستیم. مانند آن تابلو نقاشی که در درونش یک تابلو و در درون آن تابلو یک تابلو دیگر دیده می‌شود.

در اسفار کاتبان، اثر ابوتراب خسروی حضور راوی و پدر او به‌عنوان نویسنده‌ی کتاب، حداقل در دو داستان از داستان‌های

جداگانه‌ای که در طول کتاب به پیش می‌روند، واضح است. پدر راوی داستانی مربوط به زمان آل مظفر می‌نویسد که خود در آن حضور دارد و در عین حال وقایع پیرامون او حدوداً زمان کودتای ۲۸ مرداد را نشان می‌دهد و آن چه که پیرامون راوی اتفاق می‌افتد، تکرار وقایع گذشته است.

شخصیت اصلی داستان آینه‌های دردار گلشیری، گویی خود اوست و خواننده نمی‌تواند بین نویسنده‌ی واقعی و نویسنده‌ی درون کتاب که سفرنامه‌ی خود را می‌نویسد و در طی سخنرانی‌هایش در کشورهای اروپایی درباره‌ی داستان‌های خود گفت‌وگو می‌کند، تمایزی قائل شود.

در داستان «اکبر نمی‌میرد» نوشته‌ی دکتر سیروس شمیسا، اسامی کسانی که برای بدرقه‌ی اکبر تا آسایشگاه همراه او آمده‌اند، به گونه‌ای است که حضور واقعی نویسنده‌ی داستان و اطرافیان او را تداعی می‌کند و خواننده دچار این تصور می‌شود که این داستان مربوط به ماجرایی واقعی در پیرامون نویسنده و بستگان اوست.

۳. شیفته گونگی یا نشانه‌های پارانویا در شخصیت اصلی: مسافر داستان «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» در حالتی بین خواب و رؤیا سفر می‌کند. گاه با پیرامون خود به کلی بیگانه است و پنداشته می‌شود که کسی «احیاناً بهادر را دورادور می‌پائیده است.» (شمیسا، تاریخ سری ۶) راوی نیز با حالتی تب‌آلوده و بیمارگون سفری درونی دارد و داستان زندگی خود را با بهادرانی که پیش از او سفر کرده‌اند در هم می‌آمیزد. او از یک آتش‌سوزی بزرگ و ویرانی مهیب روحی می‌گریزد.

در اسفار کاتبان، احمد بشیری، پدر راوی، در دنیایی خیالی و پر توهّم، در زمانی دیگر غوطه‌ور است و در آن واحد دو زمان و مکان مختلف را می‌بیند و روایت می‌کند: حال و گذشته. «...و همین که خورشید طلوع می‌کند، به سجده می‌روند و صدای ندبه از زمین برمی‌خیزد. سوار بر استرش از کنار ما می‌گذرد. رفعت ماه پشت به اوست و ورق‌های امتحان را تصحیح می‌کند. ولی من رو به او نشسته‌ام که می‌آید. چشم در چشم من می‌دوزد...» (خسروی ۳۱) و در تمام طول داستان این زمان و مکان‌های دوگانه را روایت می‌کند. راوی نیز از زنان نوطئه‌گر یهودی که پچ‌پچ می‌کنند، حرف می‌زند. شلاقی که در ابتدای داستان ظاهر می‌شود و بر شانه او می‌کوبد، نیز ممکن است بخواهد انکار کند و دروغ بگوید. (همان ۱۳)

در سلوک، راوی حس می‌کند تمام اطرافیان نیلوفر و در اواخر کتاب حتی خود نیلوفر، در توطئه‌ای بر ضد او شرکت دارند. بنابراین چهره‌ی نیلوفر از نیمه‌های داستان اندک‌اندک از آنیما یا معشوق آرمانی تبدیل به لکاته یا Femme Fatal می‌شود و راوی که در آغاز کتاب با لحنی پرستش‌گونه از او یاد می‌کرد، در نیمه‌ی دوم کتاب، از شیوه‌های مختلف کشتن یا فلج کردن او حرف می‌زند. (دولت‌آبادی ۹۹ به بعد) (درست شبیه آن‌چه که در بوف کور شاهدش هستیم.)

و همین زن آرمانی محبوب در نیمه‌های کتاب، در مورد سوءاستفاده‌ی مادی از راوی و دروغ‌گویی به او مورد سوءظن قرار می‌گیرد. راوی داستان «سلوک» غریب تنهاست و با خود گفت‌وگو دارد و در آغاز و پایان کتاب در گورستانی، مردی را تعقیب می‌کند که بسیار به خودش مانده است و هرچه که تندتر راه می‌رود، نمی‌تواند به او برسد. میزبان او در غربت غایب است و او نمی‌تواند بیابندش. در خیابان گم می‌شود و راه را نمی‌یابد و به‌طور کلی با جهان پیرامون خود بیگانه است. گویی این جهان در اطراف او تصویری گنگ، دور و بی‌صداست. مرگ سنمار بسیار عجیب است و او ناپیدا شده است و فقط لباس‌ها و عصای او بدون جسم دیده می‌شوند و صدای او و عصایش از موجودی ناپیدا شنیده می‌شود. (همان ۱۷۹، ۱۹۵، ۱۹۶)

در داستان «دل فولاد» دو شخصیت خیالی و درونی ـ سوارکار و دیکتاتور ـ همه جا شخصیت اصلی داستان را تعقیب می‌کنند و راوی دختر کاتبی را در خیال می‌بیند که همراه او می‌نویسد. نیمه شب از روی پشت بام از دست مردی که ظاهراً همان شوهرش است، می‌گریزد و از چشمان شیشه‌ای او حرف می‌زند. وی تحت درمان دکتر شیرازی قرار داشته که از او می‌خواسته است تا یادداشت‌هایش را بنویسد. در جایی می‌گوید: «...راست‌ترین حادثه باید شاهد داشته باشد و تمام آن چیزها که مردم باور می‌کنند دروغی بیش نیست... مردم همیشه محکوم می‌کنند تا تبرئه شوند...» (۲۱۷) او همیشه از زنانی که پشت پنجره‌ها با ماشین حساب می‌نشینند و او را می‌پایند، حرف می‌زند و بیم دارد. برای او مرز بین حقیقت و وهم از بین رفته و می‌خواهد حقیقت زندگی خود را که گم کرده است، از پدرش بپرسد. ولی در پایان داستان خواننده در می‌یابد که برخلاف آن‌چه راوی از آغاز کتاب به او القا

کرده، پدرش با او مهربان بوده است. (همان۲۵۹-۲۵۸) او حفره‌ی چشمان پدر و همه‌ی مردان را خالی می‌بیند. (همان۲۶۱) در حمام زنی مرده می‌بیند و می‌گوید که می‌خواهد زنده بماند. (همان۲۳۱)

در «کولی کنار آتش» همه چیز در اطراف شخصیت اصلی داستان تهدید کننده و مرگبار است. او اغلب صدای زنگوله سگی را می‌شنود که او را می‌ترساند. ماری سبز و زهرآلود در آسمان ماه را در خود می‌پیچد و خرد می‌کند. (۵۱-۵۰) دختر کولی در تمام طول داستان آواره و درحال گریز است و حال و هوای روحی پر التهاب و دلهره‌آوری را به خواننده منتقل می‌کند. او در عالم خیال کسانی را می‌بیند که شلاقش می‌زنند و شیشه‌ی ماشین را بر سرش خرد می‌کنند. (همان۷۲) گورستانی وهم‌آلود و مردگانی که از گورها بیرون می‌آیند و با زنده‌ها جفت می‌شوند، زن سوخته‌ای که خودش را می‌بیند که از کنارش می‌گذرد ولی او را نمی‌شناسد، همه و همه فضایی وهم‌آلود و بیمارگونه را در ذهن شخصیت داستان تصویر می‌کنند و آشفتگی فکر و عدم تعادل روانی او را نشان می‌دهند. (همان ۱۰۶-۹۰) در پایان داستان، همه‌ی شخصیت‌های قصه گم شده‌اند و راوی نمی‌تواند اثری از آن‌ها بیابد و گویی همه در خیال بوده‌اند. (همان ۲۶۸-۲۶۴)

در داستان «اکبر نمی‌میرد» دکتر شمیسا، شخصیت اصلی داستان در یک آسایشگاه روانی بستری است، افکار آشفته‌ای دارد و به گفته‌ی خودش قبلاً هم در دیوانه خانه‌ای بستری بوده است. او خطابه‌های ادبی، آشفته و نامفهومی می‌سراید و وقایع در ذهن او درهم می‌آمیزد.

بری لوئیس در مقاله‌ی پسامدرنیسم و ادبیات، می‌نویسد: «...پارانویای شخصیت‌های یاد شده، بازنمایی و تقلید غیرمستقیمی است از حال و هوای هراس و سوءظنی که در تمام دوره‌ی جنگ سرد مستولی بود. شخصیت‌های اصلی داستان‌های پسامدرنیستی غالباً از همان احساسی رنج می‌برند که تونی تنر (Tony Taner) در کتاب شهر واژه‌ها (۱۹۷۱) این گونه توصیفش می‌کند: «این دلهره که کس دیگری الگوی زندگی ما را تعیین می‌کند، که انواع و اقسام توطئه‌های پشت پرده برای محروم ساختن ما از استقلال اندیشه و عملمان در شرف تکوین است، که همه‌ی ما مجبوریم به شرطی شدن تن دردهیم.» (پاینده، ۹۹)

و در ادامه می‌نویسد: «شخصیت اصلی رمان پسامدرنیستی گهگاه تصور می‌کند ـ و تا حدی هم محق است ـ که سخت در یک دسیسه گرفتار شده است. [برای مثال در فیلم دیوانه‌ای از قفس پرید] مک مرفی به حق از پرستار رچد و کمباین می‌هراسد و هم آنان هستند که سرانجام کاری می‌کنند که برای درمان به او شوک الکتریکی وارد آورده شود و بی‌دلیل مورد عمل جراحی لب‌برداری قرار گیرد.» (همان۱۰۱)

۴. اختلال زمانی و مکانی و بازی‌ها و بدعت‌گذاری‌های زبانی: بری لوئیس در همان مقاله می‌نویسد: «به حق می‌توان به‌هم ریختگی‌های متداول در داستان‌های پسامدرنیستی را به نابه‌سامانی روانی شبیه کرد. برخی متفکران پساساختارگرا برای تشخیص ناخوشی‌های اجتماعی در جامعه‌ی پسامدرن، از مفاهیم و اندیشه‌های مربوط به روان گسیختگی بهره گرفته‌اند... اتفاقی نیست که در نظریه‌های مختلف، بیماری روانی و شکاف‌های جامعه‌ی متأخر سرمایه‌داری و بدعت‌گذاری‌های زبانی داستان‌های معاصر کراراً به یکدیگر ربط داده می‌شوند. بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، جعل غیر عمدی صدای دیگران (یا اقتباس)، از هم گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا و ایجاد دور باطل، هم نشانه‌های اختلالات زبانی بیماران روان گسیخته است و هم مشخصه‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی. این هم راستایی [بین روان گسیختگی و پسامدرنیسم]، عمده‌ترین وجه تباین مدرنیست‌ها و پسامدرنیست‌هاست. (همان ۱۰۷-۱۰۶)

در رمان‌های فارسی مورد نظر ما این ویژگی‌ها کمابیش و با درجاتی از شدت و ضعف دیده می‌شوند. مثلاً در رمان «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» زمان‌ها و مکان‌ها طوری به هم آمیخته‌اند که خواننده به دشواری می‌تواند بگوید با کدام راوی، در کدام زمان یا مکان روبه‌روست. وقایع گذشته و آینده به هم آمیخته‌اند. (۱۹، ۱۰۵، ۱۳۴...) و حوادث هیچ گونه نظم و توالی زمانی ندارند. حضور شخصیت‌هایی که در عالم واقع معاصر هم نبوده‌اند؛ مثلاً مولانا با عرفای دیگر در یک زمان و مکان واحد، گوشه‌ای از این آشفتگی است. مکان‌های نام برده شده در این داستان، مکان‌های اسطوره‌ای و نامشخص‌اند و جایی در عالم واقع ندارند. مثل بلده‌ی اهمیساء که در آیین بودا از آن سخن می‌رود.

در اسفار کاتبان، در روایت احمد بشیری نیز زمان و مکان همان‌طور که پیش از این ذکر شد، آشفته و به هم ریخته است. همین خصیصه را در «دل فولاد» در اوج خود می‌بینیم و در «کولی کنار آتش» نیز در بعضی از فصول کتاب بسیار چشم‌گیر است مثلاً در چهره‌ی «زن سوخته» که خود را در گذشته و پیش از سوختن می‌بیند که از مقابلش می‌گذرد و او را نمی‌شناسد. «صدای خفه‌ی زن سوخته را به زور شنید: این... منم... من بودم... زن با غرور از کنارشان گذشت و زن سوخته، مستأصل و هراسان چراغ را رها کرد... مرا نشناخت!» (۹۴، ۲۲۰، ۲۲۱) در «سلوک» نیز آشفتگی زمان و مکان به حدی است که خواننده را گیج و متحیر و گاه از فهم متن عاجز می‌کند. در داستان «اکبر نمی‌میرد» از دکتر

سیروس شمیسا، فصل ها به هم آمیخته‌اند: «اکنون که پاییز کار خود را کرده و همه‌ی برگ‌ها را ریخته و جز چند مشتی برگ پلاسیده‌ی پراکنده بر درخت‌ها نگذاشته است، من هم همه‌ی کارهایم را تعطیل و فقط به آسمان نگاه می‌کنم. چند روز است که صبح‌ها جریان یک بهار عجیب از کمرکش کوه‌های دور و اطراف به طرف دریا سرازیر شده است.» (شمیسا، ماه در پرونده ۲۰۲)

۵. اغتشاش و عدم قطعیت یا جابه‌جایی: در هیچ یک از این رمان‌ها یک‌پارچگی و انسجام رمان‌های رئالیستی دیده نمی‌شود، بلکه خواننده با جهانی آشفته و گیج‌کننده، هذیان‌آلود و درهم و برهم روبه‌روست. فرجام‌های چندگانه، نامعلوم ماندن سرنوشت شخصیت‌ها، چندگانگی شخصیت‌ها، ادغام و در هم رفتن چند شخصیت در عین جدا بودن، داشتن چند نام برای برخی شخصیت‌ها همه و همه عواملی هستند که به این اغتشاش و آشفتگی دامن می‌زنند.

در «سلوک» چگونگی مرگ ستمار نامعلوم می‌ماند. علاوه بر آن تصمیم راوی برای کشتن یا فلج کردن یا دوست داشتن نیلوفر روشن نیست. این‌که او عاقبت چه خواهد کرد و به کجا می‌رود، یا در آن گورستان ناشناخته چه می‌کند، معلوم نیست. سلوک این راوی به جایی نمی‌رسد و در پایان داستان در همان جایی است که از آن‌جا آغاز کرده (گورستان).

مک هیل درباره‌ی رمان سه قسمتی بکت می‌نویسد: ترغیب می‌شویم (دست‌کم توسط عنوان رمان) [ملون می‌میرد] که این امر را نشانه‌ی مرگ نویسنده (یعنی ملون) پیش از اتمام داستان تلقی کنیم. با این حال نحوه‌ی فرجام یافتن رمان از جهتی هم‌چنان مبهم باقی می‌ماند و [در نتیجه] خواننده از خود می‌پرسد که کدام یک از این دو «واقعی‌تر» بوده است... در این‌جا نوعی تردید بین عنصر غالب معرفت‌شناسانه یا وجودشناسانه در کار است.» (پاینده ۱۴۱)

شخصیت زن داستان سلوک با چند نام نامیده می‌شود: مها، نیلوفر، مهتاب و... راوی، قیس، ستمار، پیرمرد، نویسنده یکی و در عین حال جدا هستند. وقوع حوادث قطعی نیست و خواننده می‌پندارد و این پندار درست است که برخی از این حوادث فقط از ذهن راوی می‌گذرند.

در «اسفار کاتبان» نیز همین عدم قطعیت و ابهام و آشفتگی در مرگ آذر و در سرنوشت اقلیما، راوی و سایرین دیده می‌شود. در «تاریخ سری بهادران فرس قدیم» سرنوشت بهادران و راوی در هم آمیخته و نامعلوم است. سرنوشت استاد او و سایرین هم قطعیتی ندارد. در داستان «اگر نمی‌میرد» از همین نویسنده، در پایان داستان، اگر در یک سفر بی‌مقصد و بی‌انتها، در زمانی نامعلوم می‌رود و می‌رود و گویا از مرگ خود سخن می‌گوید. (۲۳۴-۲۳۱) در داستان «دل فولاد» داستانی که زن نویسنده درباره‌ی شوهر یا پدرش روایت می‌کند چندگانه است و تا پایان داستان معلوم نمی‌شود که کدام روایت واقعی است. (۲۱۴، ۲۱۵، ۲۵۹، ۲۶۹...) شخصیت دوست او با زنی که روسری سبز دارد و پیکان سبز سوار می‌شود در هم آمیخته است. در «کولی کنار آتش» نیز این عدم قطعیت را در نزدیکی و تبدیل شخصیت‌های آینه و فرزانه، گل‌افروز و زن سوخته و... به هم می‌بینیم. به علاوه پایان مبهم داستان و ابهام سرنوشت شخصیت‌ها بیش‌تر به این عدم قطعیت دامن می‌زند. در «آیینه‌های دردار» برخی شخصیت‌ها چند نام دارند یعنی راوی برای آن‌ها نام‌های تصادفی پیش‌نهاد می‌کند مثلاً مرضیه، سیما، مینا، سیمین، یاسمن، هما، مهری و در پرش مداوم از وقایع پیرامون نویسنده به وقایع داستان‌های او و ارتباطی گنگ بین این وقایع خواننده بارها راوی و مرز واقعیت و داستان را گم می‌کند.

نکته‌ی مهم این است که در ذهن سرخورده و مأیوس انسان معاصر، حقیقت و توهم و رؤیا به گونه‌ای درهم تنیده شده که اغلب تمیز آن‌ها دشوار است. کدام بخش از وقایع پیرامون او حقیقت محض‌اند و کدام

بخش آرزوهای سرکوب شده و رؤیاها و توهم‌های ذهن آشفته‌ی او. حتی آن‌گاه که آن‌ها را از هم تمیز دهد باز دوست دارد توهم و رؤیاهای خود را حقیقت پندارد تا این زندگی تلخ سهمناک را با کمک خیال کمی آسان کند. لری مک کافری در مقاله‌ی «ادبیّات داستانی پسامدرن» در مورد داستان‌های مینی مالیستی کارور می‌نویسد: «...نگرشی که درصدد کسب ابزاری برای رسیدن به عمق پوچی، سرگردانی و گمراهی‌های شخصیت‌های عادی نظیر شخصیت‌های داستانی کارور است.» (یزدانجو ۱۸-۱۷)

در کنار این مؤلفه‌ها، می‌توان خصوصیات دیگر داستان‌های پست مدرن را هم جسته و گریخته در برخی از این آثار دید. مثل بینا متینت، تلفیق انواع ادبی یا سبک‌های مختلف، شیوه‌های غیرمعمول و عجیب نگارش، به کارگیری زاویه‌ی دیدهای مختلف در یک اثر، اقتباس یا نقیضه‌پردازی آثار گذشتگان، تناقض...

به عنوان مثال در «اسفار کاتبان» **شیوه‌ی نقیضه‌پردازی یا اقتباس** به حدی نامأنوس و غیرمترقبه به کار گرفته شده که خواننده را در ابتدای باز کردن کتاب در مورد ماهیت و زمان نگارش آن به شک می‌اندازد و بعد دچار این تصور می‌شود که ممکن است با نوشته‌ای طنزآمیز روبه‌رو باشد. علاوه بر آن خواننده به سختی در خواندن کتاب پیش می‌رود. به‌حدی که ممکن است نیمه‌کاره خواندن کتاب را رها کند و این **بدخوانشی** به سبب یک‌پارچه نبودن نثر کتاب، طرح آشفته و از هم گسیخته و به‌کارگیری شیوه‌های ذکر شده در فوق است. در مورد سایر داستان‌های یاد شده هم، اغلب خوانندگان آن‌ها از بدخوانشی آن‌ها گلایه داشته و چه بسا خوانندگانی که نیمه‌کاره خواندن این آثار را رها کرده‌اند... در مورد سلوک، تاریخ سری بهادران فرس قدیم، دل فولاد، اکبر نمی‌میرد، اسفار کاتبان، آینه‌های دردار و آن مادیان سرخ یال می‌توان گفت نظر صددرصد خوانندگان سخت‌خوان بودن این آثار است ولی البته نظرها در مورد دوست داشتن این آثار بسیار متفاوت است و خواننده‌ی عمیق امروزی ملاک سنجش یک اثر را آسان فهمی آن نمی‌گذارد.

با مراجعه به سیاهه‌ی تقابل‌هایی که ایهاب حسن ارائه کرده، در بررسی بسیاری از خصوصیات ذکر شده در این فهرست، داستان‌های مذکور را در ستون پست‌مدرن خواهیم یافت. به‌عنوان مثال «**گویش فردی**» در داستان پسامدرن در مقابل «**رمزگان مسلط**» در ادبیّات مدرن قرار دارد و ما به خوبی می‌دانیم که در اغلب این داستان‌ها نویسندگان از سمبل‌های خصوصی و شخصی استفاده کرده‌اند و این نیز خود یکی از علل بدخوانشی این آثار است. تقابل‌های دیگری چون **هرج‌ومرج در برابر پایگان، فرسودگی و سکوت در برابر چیرگی و کلام، هنر وقوعی و فرآیند و اجرا در برابر موضوع هنری و اثر پایان یافته، آفرینش‌زدایی و شالوده‌شکنی در برابر آفرینش و تمامت‌سازی، مشارکت در برابر فاصله، تفرق در برابر تمرکز، نوشتنی در برابر خواندنی، عدم حتمیت در برابر حتمیت، متن و بینامتن در برابر ژانر و مرز، انفصال در برابر اتصال، تصادف در برابر طرح، بازی در برابر هدف، دادائیسم و پاتافیزیک در برابر رمانتیسیسم و سمبولیسم (عمومی و قراردادی) و پادشکل در برابر شکل**، در تک‌تک این آثار قابل توجه هستند و در اغلب موارد این آثار را در ردیف آثار پسامدرن قرار می‌دهند.

نتیجه‌گیری

طیف گسترده‌ی داستان معاصر فارسی که یک سوی آن رئالیسم و سوی دیگر آن مدرن و پسامدرن است پشت سر نهادن رئالیسم را به خوبی نشان می‌دهد. رئالیسم دیگر برای بیان ذهنیات انسان معاصر و پیچیدگی‌های آن که لازمه‌ی شیوه‌ی زندگی اوست، کفایت نمی‌کند. می‌توان گفت اغلب مؤلفه‌های مشترک بین مدرن و پسامدرن در این آثار موجود است و علاوه بر آن برخی از نشانه‌های پسامدرنیسم نیز کمابیش در آن‌ها دیده می‌شود و اگرچه نمی‌توان آثار موجود را به‌طور کامل پست‌مدرن نامید اما ظهور تدریجی و کمابیش مؤلفه‌های پست‌مدرن در آن‌ها معنی‌دار و نشانه‌ی آغاز دوره‌ی جدیدی در ادبیات داستانی ماست. البته باید اذعان داشت شتاب این گذار، به‌خصوص از مدرن به پسامدرن، در ادبیات کشورهایی چون ایران بسیار بیش‌تر از سیر طبیعی آن و مانند سیر تحولات اقتصادی-اجتماعی در این کشورها بیمارگونه، غیرطبیعی و ناموزون است. به‌علاوه این که همواره حرکت در راهی که دیگران از پیش کوبیده و پیموده‌اند، به‌مراتب سریع‌تر صورت می‌گیرد.

منابع و مآخذ

۱. پاینده، حسین، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، نشر روزنگار، چاپ اول، تهران ـ ۱۳۸۳
۲. خسروی، ابوتراب، اسفار کاتبان، چاپ چهارم، بهار ۱۳۸۳، نشر قصه‌ی انتشارات آگاه
۳. دولت‌آبادی، محمود، سلوک، چاپ سوم، نشر چشمه، تابستان ۱۳۸۲، تهران
۴. روانی‌پور منیرو، دل فولاد، تهران: نیلوفر، ۱۳۶۹
۵. ـــــــ، کولی کنار آتش، نشر مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۸۲
۶. شمیسا، سیروس، اکبر نمی‌میرد، از مجموعه داستان «ماه در پرونده»، دکتر سیروس شمیسا، چاپ اول، تهران ـ ۱۳۷۸
۷. ـــــــ، تاریخ سری بهادران فرس قدیم، انتشارات فردوس، چاپ اول، تهران ـ ۱۳۸۲
۸. گلشیری، هوشنگ، شازده احتجاب، چاپ چهاردهم، انتشارات نیلوفر
۹. ـــــــ، آینه‌های دردار، انتشارات نیلوفر، چاپ چهارم، زمستان ۱۳۸۰
۱۰. یزدانجو، پیام، ادبیات پسامدرن، نشر مرکز، ویراست دوم، ۱۳۸۱

هوشیاری زبانی

(بر اساس مطالعه میدانی دانش‌آموزان تهرانی)

چکیده

در این مقاله ابتدا به شرح مختصر مفاهیم هوشیاری زبان، نگرش‌های زبانی، برنامه‌ریزی زبان و سیاست زبانی و رابطه‌ی آن‌ها با یکدیگر می‌پردازیم. پس از تبیین این روابط، برای دست‌یابی به هوشیاری زبانی دانش‌آموزان شهر تهران، پژوهشی میدانی را شرح می‌دادیم. هدف نهایی مقاله جلب توجه برنامه‌ریزان زبان فارسی به ضرورت توجه به نگرش‌های زبانی سخن‌گویان این زبان است. از آن‌جا که جوانان هر جامعه به طور معمول پیش‌تازان تحولات اجتماعی از هر نوع‌اند، سنجش نگرش‌های زبانی آنان می‌تواند تا حدی نشان‌دهنده سمت‌وسوی احتمالی آینده‌ی زبان باشد. درواقع، اجرای این نگرش‌سنجی و نگرش‌سنجی‌هایی نظیر این می‌تواند مهیاکننده‌ی برخی اطلاعات لازم درباره‌ی زبان باشد که پیش‌نیاز و مقدمه‌ی ورود به برنامه‌ریزی زبان است. چرا که برنامه‌ریزان زبان نباید با حدس و گمان کار خود را آغاز کنند. آن‌ها باید ابتدا به وضعیت زبان، از جنبه‌های مختلف، آگاه شوند، سپس برنامه‌های خود را طراحی کنند.

کلید واژه‌ها

هوشیاری زبانی، برنامه‌ریزی زبان، نگرش زبانی، سیاست زبان، روش‌شناسی، پژوهش میدانی

دکتر نگار داوری اردکانی

فرهنگستان زبان و ادب فارسی

اشاره

پرسش اصلی بیان مسئله‌ی پژوهش حاضر این است که دانش‌آموزان شهر تهران چه نگرشی نسبت به زبان فارسی و برنامه‌ریزی زبان دارند؟ به بیان دیگر، هوشیاری زبانی این دانش‌آموزان در چه حدی است؟ ضمن این که تأثیر متغیرهای مستقلی چون جنسیت، رشته‌ی تحصیلی و منطقه‌ی آموزش و پرورش را نیز بر نگرش‌های زبانی آن‌ها خواهیم سنجید. به این ترتیب، در این پژوهش با توزیع پرسش‌نامه در میان ۳۵۱ دانش‌آموز دختر و پسر مناطق ۲، ۱، ۴، ۶ و ۱۶ شهر تهران تلاش می‌کنیم که به نگرش‌های زبانی آن‌ها دست یابیم. این مقاله به همراه جدول‌ها و نمودارهایی بود که مراحل و روش کار نویسنده را نشان می‌داد. به دلیل حجم زیاد گزارش، جدول‌ها حذف گردید.

۱. مبانی نظری

مبنای نظری مقاله‌ی حاضر، برگرفته از تعاریف انتخاب‌شده‌ای از مفاهیم هوشیاری زبانی، نگرش‌های زبانی، برنامه‌ریزی زبان و سیاست زبانی است.

مراد از هوشیاری زبانی در این پژوهش «مجموعه نگرش‌های افراد جامعه‌ی زبانی» است؛ یعنی با سنجش نگرش‌های زبانی افراد یک جامعه‌ی زبانی در جنبه‌های مختلف، می‌توان به میزان هوشیاری آن جامعه زبانی دست یافت. به زعم توماس (۱۹۹۱) افراد جامعه‌ای که هوشیاری زبانی ندارند، «زبان» دل‌مشغولی و دغدغه آن‌ها نیست و آن‌ها وضع موجود «زبان» را به همان صورتی که هست می‌پذیرند.

امّا پرسشی که در این جا طرح می‌شود این است که نگرش زبانی چیست؟ به طور خلاصه می‌توان نگرش زبانی را مجموعه‌ی آگاهی‌ها، احساسات و تمایلات عملی افراد یک جامعه‌ی زبانی در مورد زبانشان دانست و درست به همین دلیل است که نگرش‌های زبانی را در سه سطح «آگاهی از زبان»، «احساس نسبت به زبان» و «آمادگی برای عمل در مورد زبان» می‌سنجند.

به این ترتیب، نگرش به زبان فارسی شامل مؤلفه‌های آگاهی از پیکره‌ی زبان فارسی، احساس نسبت به پیکره‌ی زبان فارسی، آگاهی از شأن زبان فارسی، احساس نسبت به شأن زبان فارسی، نگرش کلی نسبت به فارسی، آگاهی از آموزش زبان فارسی و احساس نسبت به آموزش زبان فارسی است.

آگاهی از پیکره‌ی زبان فارسی، خود شامل آگاهی از مسائل واژه و واژه‌سازی، فرهنگ‌نگاری، دستور و دستورنویسی،

ادبیّات فارسی و خط و استانداردسازی می‌شود؛ از جمله:

✓ در زمینه‌ی فرهنگ‌نگاری بداند که فارسی به اندازه‌ی کافی فرهنگ‌های لغت کارآمد ندارد.

✓ در زمینه‌ی دستور و دستورنویسی با دستور زبان فارسی آشنا باشد و بداند که دستور زبان‌های فارسی معمولاً توصیفی نیستند. مترجمان در ترجمه از انگلیسی به فارسی گاهی دستور زبان انگلیسی را وارد فارسی می‌کنند.

✓ در حوزه‌ی ادبیّات با ادبیّات معاصر و با ادبیّات قدیمی فارسی آشنا باشد.

✓ در حوزه‌ی خط و املا آگاهی داشته باشد که جدانویسی و سرهم‌نویسی برای خط فارسی مشکل آفریده است.

وقتی شخص از شأن زبان فارسی آگاه است که بداند فارسی تنها زبانی نیست که مردم ایران به کار می‌برند.

وقتی شخص نسبت به شأن فارسی احساس مثبت دارد که احساس کند اگر فارسی را خوب بداند، شغل بهتری پیدا خواهد کرد، احساس کند فارسی یک ابزار ارتباطی خوب است و کارایی زبان فارسی را برای یک جامعه‌ی مدرن کم‌تر از انگلیسی نداند. از تصور این که فرزندش فارسی بلد نباشد نگران شود. قطع ارتباط با ادبیّات فارسی برایش ممکن نباشد، برای کسی که فارسی می‌داند ارزش قائل باشد، فارسی را بخشی از میراث فرهنگی بداند، فارسی را به‌عنوان عاملی برای پیوند با گذشته دوست داشته باشد، یاد گرفتن انگلیسی را مهم‌تر از فارسی نداند، احساس کند که همه‌ی مردم ایران باید بتوانند فارسی حرف بزنند، برای فارسی در جامعه‌ی ایرانی شأن و جایگاه بالایی قائل باشد، فارسی را دوست داشته باشد، فارسی را زیبا بداند، فارسی را زبان خوش‌آهنگ و جذابی بداند، فارسی را روشن، دقیق و غنی بداند، خط فارسی را زیبا بداند و بداند که زبان فارسی در طول تاریخ تغییر کرده است.

وقتی شخص از آموزش و یادگیری زبان فارسی آگاه است که بداند امروز فارسی با روش‌های جدید تدریس نمی‌شود.

وقتی شخص احساس مثبتی نسبت به آموزش و یادگیری زبان فارسی دارد که یادگرفتن خط فارسی را دشوار نداند.

مجموعه‌ی این‌ها باعث می‌شود که بگوییم شخص نگرش مثبتی به زبان فارسی دارد.

امّا نگرش نسبت به برنامه‌ریزی زبان فارسی شامل چنین مؤلفه‌هایی است: ۱) آگاهی از برنامه‌ریزی فارسی، ۲) احساس نسبت به برنامه‌ریزی زبان فارسی و ۳) آمادگی برای عمل در برنامه‌ریزی زبان فارسی.

وقتی شخص از برنامه‌ریزی زبان فارسی آگاه است که از کارهایی که برای حفظ و گسترش زبان فارسی انجام شده است مطلع باشد و ایجاد تغییر در زبان را مجاز بداند. بداند که در ایران کارهایی برای بهبود زبان فارسی انجام شده است و می‌شود.

احساس نسبت به برنامه‌ریزی زبان فارسی شامل مؤلفه‌های احساس نسبت به برنامه‌ریزی پیکره در سطوح واژگان، املا و دستور، احساس نسبت به برنامه‌ریزی شأن در سطح گویش‌ها، زبان‌های رایج در ایران، فارسی به عنوان زبان رسمی و فارسی به عنوان زبان علم است. هم‌چنین است داشتن احساس نسبت برنامه‌ریزی آموزش به طور کلی و در خارج از ایران (کشورهای فارسی‌زبان و غیر فارسی‌زبان)، موافقت با برنامه‌ریزی به‌طور کلی و موافقت در برنامه‌ریزی‌های قبلی و ایدئولوژی‌های برنامه‌ریزی زبان.

وقتی شخص احساس مثبتی نسبت به

برنامه‌ریزی زبان فارسی دارد که قائل به واژه‌سازی برای مفاهیم جدید باشد. با قرض گیری موافق ولی با قرض گیری زیاده از حد مخالف باشد. به استانداردسازی واژه‌ها معتقد باشد. قائل به عربی زدایی نباشد. معتقد به تغییر عمدی زبان باشد. معادل‌سازی برای واژه‌های بیگانه را تلاشی بیهوده نداند.

اگرچه از خلال توضیحات بالا به مفهوم برنامه‌ریزی زبان و انواع آن به طور کلی پی می‌بریم، بهتر آن است که مراد خود از برنامه‌ریزی زبان را به وضوح اما به اختصار شرح دهیم. تعریف برنامه‌ریزی زبان در این جا همان تعریف کوپر (۴۵: ۱۹۸۵) است: «برنامه‌ریزی زبان، مجموعه تلاش‌های عمدی برای تحت‌تأثیر قرار دادن رفتار زبانی افراد و جوامع در حوزه‌های پیکره، شأن و آموزش زبان است.» چنان‌که در بالا گفته شد پیکره، ماده‌ی زبان است. شأن زبان به نقش‌های مختلفی که یک زبان در جامعه ایفا می‌کند دلالت می‌کند و از آن‌جا که آموزش کارآمد یک زبان زمینه‌ی گسترش و بقای آن را فراهم می‌آورد، در حوزه‌ی برنامه‌ریزی زبان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

۲. مروری بر پژوهش‌های پیشین

درباره‌ی زبان فارسی مقالات بسیاری نوشته شده و تحقیقات فراوانی انجام شده است. با این حال مقالات نگاشته شده درباره‌ی برنامه‌ریزی زبان فارسی چندان زیاد نیست. در مورد سنجش نگرش‌های زبانی فارسی‌زبانان، پژوهش‌های انگشت‌شماری مشاهده شد که از آن جمله می‌توان به مقاله‌ی جهانی (۲۰۰۵) تحت عنوان «نگرش‌های زبانی و کاربرد زبان در میان مهاجران ایرانی مقیم سوئد» اشاره کرد. پژوهش مذکور تلاشی است برای توصیف کاربرد زبان و نگرش‌های زبانی مهاجران ایرانی از گروه‌های نژادی مختلف در سوئد. پژوهش‌هایی نیز در حوزه‌ی ارزیابی نگرش گویشوران نسبت به واژه‌های مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی توسط اشرفی و احمدی‌پور (۱۳۸۵) انجام شده است.

با این حال، بسیاری از محققان ایرانی به‌طور تلویحی بر لزوم توجه به نگرش‌های زبانی سخن‌گویان یک زبان در کار برنامه‌ریزی زبان تأکید کرده‌اند؛ مثلاً شفیعی کدکنی (۱۳۴۷) اظهار می‌دارد که از دایره‌ی ذوقیات مردم است که زبان گسترش می‌یابد و زنده می‌شود. صادقی درباره‌ی یکی از شاخه‌های برنامه‌ریزی زبان یعنی واژه‌سازی متذکر می‌شود که مسئله‌ی مهم در واژه‌سازی این است که اهل زبان لزوم آن را حس کنند. به نظر او اگر این لزوم محسوس نباشد، بی‌شک در برابر آن مقاومت خواهد شد. ضمناً هشدار می‌دهد که در امر واژه‌سازی عوامل فرهنگی ـ اجتماعی و روان‌شناختی باید همپای مسائل زبان‌شناختی مورد توجه قرار گیرد.

حق‌شناس (۴۸: ۱۳۵۶) نیز، در سخنی درباره‌ی واژه‌سازی، استفاده از منابع حاضر و آماده‌ی واژگان خارجی را موجد نوعی روحیه‌ی ضد واژه‌سازی در ایرانیان می‌داند و معتقد است که این روحیه، هر نوع نوآوری زبانی را برای ما هراس‌انگیز می‌کند. او امکانات واژه‌سازی فارسی را بسیار زیاد می‌داند و از مقاومت روحی ایرانیان در مقابل واژه‌سازی اظهار تأسف می‌کند.

آشوری (۱۱۱: ۱۳۶۵) ضمن بیان ضرورت سازماندهی زبان فارسی (به‌عنوان یک زبان بومی کارآمد)، شرط نخست این کار را شکستن سدهای مقاومت روانی، ترس و محافظه‌کاری دیرینه می‌داند و درنهایت، کار اصلاح زبان را نیازمند همکاری، همیاری، احساس مسئولیت جمعی و بسیج توان‌ها و نیروها می‌داند.

ناصری (۹۱: ۱۳۶۵) در بیان ضرورت تأسیس فرهنگستان، به نقش مردم در زمینه اصلاحات زبان چنین اشاره می‌کند: «نمی‌توان همه‌ی این افراد [مردم] را که هم مصرف‌کننده و هم مروج زبان‌اند در فرهنگستان جمع کرد و ضمناً نباید آن‌ها را در حالت انفعال قرار داد.» رفیعی‌نژاد (۱۳۷۲) معتقد است که احیا و اصلاح زبان مستلزم از بین بردن جمود ذهنی جامعه است. به نظر او احساس نیاز ما به تحول در زبان ناشی از آگاهی جمعی نیست بلکه به این سبب است که در معرض تهاجم فرهنگی غرب و در مقایسه با آن‌ها قرار گرفته‌ایم.

سمیعی (۱۵۵: ۱۳۶۷) عظمت کار فردوسی در زبان فارسی را ناشی از آگاهی، ایمان و همّت بالای او می‌داند و اضافه می‌کند که این سه مؤلفه برای اصلاح زبان فارسی در عصر حاضر نیز ضروری است (برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام در این بخش به همین مختصر بسنده می‌کنیم و خوانندگان علاقه‌مند به موضوع را به داوری (۱۲۸: ۱۳۸۴) ارجاع می‌دهیم).

در مورد مطالعات غربیان نیز به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم. از جمله‌ی این مطالعات، مطالعه‌ی روبین (۱۹۷۹) است. روبین اعلام می‌دارد که برای فهم درست و کامل فرایند اجرای سیاست زبان، شناسایی، مطالعه و انتخاب مخاطبان ضروری است. به نظر او مخاطبان برنامه‌ریزی زبان را باید به‌دقت شناخت،

انتخاب کرد و با آن‌ها ارتباط برقرار کرد. او نفوذپذیرترین مخاطبان برنامه‌ریزی زبان را معلمان و دانش‌آموزان دبیرستان‌ها، دانشگاهیان، کارمندان دولت و مدیران صنایع می‌داند.

او معتقد است که در نظام برنامه‌ریزی زبان خیلی مهم است که بدانیم چه تلاش‌هایی برای تحت تأثیر قرار دادن مخاطبان صورت گرفته است و آیا اصولاً آن‌ها از محصولات برنامه‌ریزی زبان آگاهی دارند یا نه. او بر ضرورت آگاهی برنامه‌ریزان زبان از نگرش‌ها و ترجیحات مخاطبان برنامه‌ریزی زبان تأکید می‌کند و معتقد است تبیین رابطه بین نگرش مخاطبان برنامه‌ریزی زبان و میزان کاربرد محصولات برنامه‌ریزی بخشی از ارزیابی موفقیت برنامه‌ریزی زبان است.

مک نامارا (۶۹: ۱۹۷۱) در مرور موفقیت‌ها و شکست‌های برنامه‌ریزی زبان ایرلندی که در جهت ابقای این زبان بود، یکی از مشکلات عمده و عامل اصلی شکست آن را آگاهی و توجه نداشتن برنامه‌ریزان به نگرش‌های زبانی افراد جامعه می‌داند. او اضافه می‌کند که امروز هم با این که در ایرلند، سخن از ابقای ایرلندی به میان می‌آید، براساس نگرش‌سنجی‌ها مشخص شده است که ۸۳ درصد از مردم ایرلند ابقای ایرلندی را امری غیرممکن تلقی می‌کنند.

او اضافه می‌کند که مردم ایرلند به خواست خودشان ایرلندی را کنار گذاشتند و انگلیسی را اختیار کردند، در حالی که برنامه‌ریزان زبان از وجود چنین نگرشی در مردم ایرلند آگاه نبودند و بنابراین اقدامی برای برانگیختن حس حفظ ایرلندی در مردم انجام ندادند. در واقع، به عقیده او انتخاب‌های آن‌ها همگی مبتنی بر حدس و گمان بوده است و نه واقعیت وضع زبان. او جنبش ابقای ایرلندی را در حال احتضار معرفی می‌کند و مهم‌ترین دلیل آن را غفلت از نگرش‌های مردم و نادیده گرفتن مخالفان برنامه‌ریزی زبان می‌داند.

شیفمن (۱۹۹۶) با طرح دو مفهوم سیاست پنهان و سیاست آشکار زبان بر اهمیت مسئله‌ی نگرش‌های زبانی افراد جامعه تأکید می‌کند. او سیاست پنهان را خط‌مشی حاصل از نگرش‌های واقعی کاربران زبان و سیاست آشکار را سیاست برنامه‌ریزان رسمی زبان می‌داند و معتقد است آن‌چه در نهایت سرنوشت یک زبان را رقم می‌زند، سیاست پنهان زبان است. به نظر او، برنامه‌ریزان زبان باید با آگاهی از سیاست پنهان زبان، از یک طرف نگرش‌های زبانی خود را جرح و تعدیل کنند و از طرف دیگر برای متقاعد کردن مخاطبان خود به برنامه‌ریزی‌های لزوم تلاش نمایند.

۳. چارچوب روش‌شناختی

گزارش حاضر شرح بخش کوچکی از یک پژوهش میدانی گسترده‌تر برای ارزیابی هوشیاری زبانی ایرانیان ساکن تهران است. از جمله محدودیت‌های این پژوهش منحصر شدن آن به شهر تهران است که قطعاً به سبب محدودیت‌های اجرایی نگارنده بوده است. اجرای این پژوهش در سایر نقاط ایران در اصلاح و تعدیل نتایج این پژوهش بسیار مؤثر و مطلوب خواهد بود.

در پایان سال ۱۳۸۳ و اوایل سال ۱۳۸۴، پژوهشی میدانی برای بررسی وضع هوشیاری زبانی ایرانیان انجام شد. پرسش‌نامه‌ی مربوط به این نگرش‌سنجی در میان بیش از ۸۲۶ مرد و زن ایرانی ساکن شهر تهران در گروه‌های دانش‌آموز (سال

سوم دبیرستان)، دانشجو، دانشگاهی و فرهنگستانی توزیع شد. از میان روش‌های مختلف نگرش‌سنجی، از روش توزیع پرسش‌نامه‌ی کتبی استفاده شد. توزیع پرسش‌نامه‌ی کتبی نیز هم‌چون سایر روش‌ها در کنار معایبی که دارد، دارای محاسنی است. با این حال، اطلاعات پرسش‌نامه‌ها را باید با احتیاط تعبیر کرد.

در این گزارش فقط به توصیف نمونه‌ی ۳۵۱ نفری دانش‌آموزان سال سوم دبیرستان (۱۶ تا ۱۷ ساله) خواهیم پرداخت. پرسش‌نامه، پس از انجام یک مطالعه‌ی مقدماتی در بین دانش‌آموزان دختر و پسر منطقه‌ی ۲ تهران (آذر ماه سال ۱۳۸۳)، اصلاح شد. پرسش‌نامه‌ی اصلاح‌شده در اسفند ماه ۱۳۸۳ بین دانش‌آموزان مناطق زیر توزیع شد.

به طور کلی از ده دبیرستان از مناطق ۱، ۲، ۴، ۶ و ۱۶ آموزش و پرورش تهران، به‌شیوه‌ی تصادفی ساده نمونه‌برداری شد. در هر منطقه یک دبیرستان پسرانه و یک دبیرستان دخترانه به‌طور تصادفی برگزیده شد. سبب انتخاب مناطق ۱، ۲، ۴، ۶ و ۱۶ تعلق هر یک از این مناطق به یکی از جهات جغرافیایی شمال (۱)، غرب (۲)، شرق (۴)، مرکز (۶) و جنوب (۱۶) بود تا از همه‌ی شهر تهران و درنتیجه از

همه‌ی طبقات اجتماعی این شهر نمونه داشته باشیم. البته انتخاب مناطق شمال، غرب، شرق، مرکز و جنوب کاملاً تصادفی بود. در هر دبیرستان پرسش‌نامه بین دانش‌آموزان سال سوم دبیرستان توزیع شد چرا که دانش‌آموزان سال آخر، به سبب دغدغه‌ی شرکت در آزمون سراسری وقت، حوصله‌ی پر کردن پرسش‌نامه را نداشتند و ضمناً به طور معمول، می‌توان تصور کرد که دانش‌آموزان سال سوم نسبت به دانش‌آموزان سال‌های پیش از خود، به بلوغ فکری بیش‌تری دست یافته‌اند. به‌علاوه، از همه‌ی رشته‌های تحصیلی متوسطه (تجربی، ریاضی و انسانی) نمونه‌برداری شد تا تأثیر احتمالی رشته‌ی تحصیلی بر نگرش افراد نیز مشخص شود.

حجم نمونه‌ی آماری این پژوهش براساس جدول تعیین حجم نمونه‌ی کرجسی و مورگان (۶۱۰_۶۰۷: ۱۹۷۰) و با استناد به کتاب آمار آموزش و پرورش تعیین شد. براساس منبع مذکور تعداد کل دانش‌آموزان ایران ۱۶/۵۴۳/۴۴۰ نفر بود که از این میان ۱/۱۰۶/۶۱۷ نفر دانش‌آموز سال سوم متوسطه بودند. تعداد دانش‌آموزان پایه‌ی سوم دوره‌ی متوسطه در شهر تهران ۱۲۸۴۰۵ نفر است (۵۹۵۸۱ پسر و ۶۸۸۲۴ دختر)، که بر طبق جدول کرجسی و مورگان ۳۸۴ نفر حجم نمونه این گروه تعیین شده است.

محتوا و ساختار پرسش‌نامه اگرچه برگرفته از مرور آثار چاپ‌شده‌ی تألیفی محققان ایرانی است (یعنی به مسائلی پرداخته شده است که در این مقالات به‌عنوان دغدغه‌های زبانی مطرح شده است) (نک داوری: ۱۳۸۴)، الگوگیری اولیه‌ی آن، از کار اوکز (۲۰۰۱) است. اوکز خود پرسش‌نامه‌اش را برگرفته از کارهای تراژیل و زاواراس (۱۹۷۷) در باب هویت نژادی زبان آلبانیایی-یونانیان می‌داند. هم‌چنین یلازی (۱۹۸۲) در باب رمزگردانی از فرانسه به عربی در تونس، و بنشاهیلا (۱۹۸۳) در باب رمزگردانی فرانسه-عربی در مراکش، ادواردز و شیم (۱۹۸۷) درباره نگرش‌های زبانی در بلژیک، فلتز[۲] (۱۹۸۸) درباره نگرش‌های فرانسویان نسبت به انگلیسی به‌عنوان یک زبان جهانی، بیکر (۱۹۹۲) درباره نگرش نسبت به دوزبانگی در ویلز، وینگستر (۱۹۸۸) درباره ایدئولوژی زبانی در سوئد می‌داند.

تأیید اعتبار پژوهش‌های نگرش‌سنجی بسیار دشوار است چرا که معمولاً بین سه مؤلفه‌ی سازنده‌ی نگرش یعنی احساس، آگاهی و عمل هماهنگی وجود ندارد. در این تحقیق به هر سه مؤلفه ارزشی هم‌تراز داده شده است چرا که بین محققان توافقی در مورد ارجحیت هیچ‌یک از مؤلفه‌ها وجود ندارد، به این معنی که برخی، مؤلفه‌ی آگاهی را مهم‌تر از بقیه تلقی می‌کنند و استدلال آن‌ها این است که آن‌چه مردم خود به آن باور دارند مهم نیست، آن‌چه مردم به‌عنوان هنجار و ارزش جامعه می‌شناسند مهم است، چون هدف دست‌یافتن به نظر گروه است. به هر ترتیب در این تحقیق ما برتری خاصی برای هیچ‌یک از سطوح آگاهی، احساس و عمل قائل نیستیم و هر سه سطح را هم‌تراز تلقی می‌کنیم.

۱ـ۳. تحلیل آماری

پس از جمع‌آوری پرسش‌نامه‌ها، داده‌ها کدبندی شد و وارد نرم‌افزار آماری اس‌پی‌اس‌اس (SPSS) گردید. متغیرهای مستقل در این تحقیق عبارت‌اند از جنسیت و رشته‌ی تحصیلی و منطقه‌ی آموزش و پرورش.

برای آزمودن تأثیر میزان تحصیلات و منطقه‌ی آموزش و پرورش جدول‌های تقاطعی و آنوا (ANOVA) طراحی شد و برای آزمایش وابستگی متقابل دو مجموعه داده، آزمون‌های آماری مربوطه کای‌اسکوئر (X^2)، سامرز (Somer's)، کرامرز (Kramers) و کندال (Kendal) انجام شد. برای هر دو نوع آزمون (آنوا، جدول‌های تقاطعی) سعی شد تعداد نسبتاً زیاد آزمون‌های انجام‌شده با سطح معناداری کم‌تر از ۵ درصد سنجیده شود. در مواردی که با متغیرهای اسمی مواجه بودیم سعی شده از جداول آنوا استفاده شود و در مواردی که با متغیرهای رتبه‌ای سر و کار داشتیم از جداول متقاطع استفاده شد.

در این گزارش هدف توصیف پاسخ‌های دانش‌آموزان به سؤالات پرسش‌نامه (پیوست) و بررسی تأثیر متغیرهای مستقل جنس و منطقه‌ی آموزش و پرورش است. کل سؤالات پرسش‌نامه براساس تقسیم‌بندی زیر تنظیم شده بود:

الف. نگرش به زبان فارسی

ب. نگرش به برنامه‌ریزی زبان فارسی

ج: نگرش به زبان فارسی و

برنامه‌ریزی آن که به آن هوشیاری زبانی می‌گوییم.

گزارش حاضر نگرش دانش‌آموزان را به زبان فارسی و برنامه‌ریزی زبان نشان می‌دهد و در واقع نمایشگر هوشیاری زبانی آن‌هاست.

به‌طور جزئی‌تر وقتی آگاهی شخص از پیکره‌ی زبان فارسی بالاست که به پرسش‌های ۳۵، ۹۸، ۳۱، ۲۰، ۲۸، ۶۳، ۲۵، ۴۰، ۴۲ و ۲۶ پاسخ «کاملاً موافقم» یا «موافقم» داده باشد و به پرسش‌های ۳۲ و ۶۴ پاسخ «کاملاً مخالفم» داده باشد. یعنی بداند که در زمینه‌ی واژه و واژه‌سازی زبان فارسی به واژه‌سازی نیاز دارد، در هر رشته‌ای که زبان فارسی در آن به‌کار می‌رود واژه به اندازه‌ی کافی نداریم، علاوه بر واژه‌سازی در رشته‌های مختلف، باید آن‌ها را یکدست هم کرد و فارسی برای بیان مفاهیم دچار کم‌بود لغت است.

وقتی شخص نسبت به پیکره‌ی زبان فارسی احساس مثبت دارد که به پرسش‌های ۱۱۰، ۳۴، ۲۳، ۲۴، ۲۹، ۸۵ پاسخ «موافقم» یا «کاملاً موافقم» بدهد و به پرسش‌های ۱۲۵، ۲۲ پاسخ «مخالفم» و «کاملاً مخالفم» بدهد.

به‌طور دقیق‌تر وقتی شخصی احساس مثبت نسبت به پیکره‌ی زبان فارسی دارد که دوست داشته باشد به جای واژه‌های خارجی واژه‌ی فارسی به‌کار ببرد. قرض‌گیری زیاده از حد از زبان‌های دیگر برای زبان فارسی را خوب نداند. شعر سنتی ایران را تحسین کند. شعر نو را دوست داشته باشد. دانستن عربی را در دانش فارسی ما مفید بداند. خط فارسی را زیبا بداند. فارسی را به سبب ورود واژه‌های انگلیسی خراب شده نداند. به شعر فارسی علاقه داشته باشد و آن را بفهمد.

۴. بحث

در این بخش به گزارش یافته‌های پژوهش می‌پردازیم. همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، این گزارش بخشی از یک پژوهش میدانی وسیع‌تر است. حداکثر نمره‌ی هوشیاری زبانی پاسخ‌گویان در کل پژوهش ۶ بوده است. دانش‌آموزان حائز نمره‌ی ۴۵، ۳ شده‌اند، که تقریباً نصف حداکثر نمره است. به نظر می‌رسد که رشته‌ی تحصیلی دانش‌آموزان تأثیر معنی‌داری در سطح هوشیاری زبانی دانش‌آموزان ندارد. با این حال، به‌نظر می‌رسد منطقه‌ی تحصیلی دانش‌آموزان بر سطح هوشیاری زبانی آن‌ها تأثیر داشته باشد، چرا که بیش‌ترین درصد دانش‌آموزان دارای هوشیاری زبانی بالا در مناطق ۱ و ۲ مشاهده شده است و این درصد به‌تدریج و به‌ترتیب در شرق، مرکز و جنوب کاهش می‌یابد.

۵. جمع‌بندی

۵ـ۱. نتایج آزمون‌های آنوا برای ارزیابی هوشیاری زبانی و سطوح نگرش‌های زبانی

میانگین نمرات نگرش‌های زبانی در سطوح مختلف آگاهی، احساس و آمادگی برای عمل در حوزه‌های مختلف پیکره، شأن و آموزش زبان و برنامه‌ریزی آن نشان می‌دهد که حداقل میانگین مربوط به دانش‌آموزان رشته‌ی ریاضی است.

۵ـ۲. نتایج آزمون‌های کای‌اسکوئر برای ارزیابی سطوح نگرش‌های زبانی

بیش‌ترین درصد دانش‌آموزان دارای نگرش مثبت به زبان و برنامه‌ریزی زبان فارسی در دانش‌آموزان رشته علوم انسانی و کم‌ترین در دانش‌آموزان علوم تجربی مشاهده شد. پس شاید بتوان نتیجه گرفت که آموزش‌های رسمی در حوزه‌ی علوم انسانی و زبان و ادبیّات فارسی که برای دانش‌آموزان رشته‌ی علوم انسانی در مقایسه با دو رشته‌ی دیگر بیش‌تر بوده است، باعث شده است که این گروه دارای هوشیاری زبانی بالاتری باشند.

در مناطق مختلف تحصیلی، درصد دانش‌آموزان دو منطقه‌ی ۱ (شمال) و ۲ (غرب) که نگرش مثبتی به زبان فارسی و برنامه‌ریزی آن دارند، از دانش‌آموزان سایر مناطق بیش‌تر است و کم‌ترین درصد متعلق به دانش‌آموزان منطقه‌ی ۱۶ (جنوب) است. به‌این‌ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که دانش‌آموزان مناطق ۱ و ۲ از سایر مناطق هوشیاری زبانی بیش‌تری دارند.

۵ـ۳. نتایج ارزیابی ایدئولوژی‌های زبانی

بالاترین سطح بیگانه‌دوستی (غربی) و بیگانه‌ستیزی (عربی) در دانش‌آموزان منطقه‌ی ۶ (مرکز) مشاهده می‌شود. به‌علاوه، کم‌ترین درصد دانش‌آموزانی که فارسی را عامل پیوند با تاریخ می‌دانند نیز در همین گروه مشاهده شده است. ضمناً، حداکثر فراوانی دانش‌آموزان قائل به ناتوانی زبان فارسی در بیان علم نیز متعلق به دانش‌آموزان منطقه‌ی ۶ است.

از طرفی، کم‌ترین موافقت با کهنه‌گرایی از سوی دانش‌آموزان رشته‌ی علوم تجربی بوده است.

در مجموع، بیش‌ترین درصدهای موافقت با گزاره‌های ایدئولوژی زبانی، به‌ترتیب زیر (ترتیب گزاره‌ها) کاهش می‌یابد: فارسی به عنوان میراث فرهنگی، فارسی به عنوان عامل پیوند با تاریخ و عربی‌ستیزی.

از طرف دیگر، کم‌ترین درصدهای موافقت با این نوع گزاره‌ها به‌ترتیب زیر افزایش می‌یابد:

آگاهی از برنامه‌ریزی‌های زبان

فارسی، این که فارسی در وضع خوبی است و نیاز به محافظت ندارد، فارسی نمی‌تواند زبان علم باشد، ضرورت بیگانه‌ستیزی غربی در سطح واژگان.

پایین‌ترین میزان مخالفت با قرض‌گیری زیاده از حد را می‌توان در دانش‌آموزان منطقه‌ی ۶ (مرکز) مشاهده کرد.

پایین‌ترین درصد افراد آگاه از برنامه‌ریزی‌های انجام شده، در دانش‌آموزان رشته‌ی تجربی دیده می‌شود. ۳۸/۷ درصد دانش‌آموزان کاملاً ناامید از بهبود وضع زبان فارسی‌اند و امیدوارترین گروه به اصلاح وضع زبان فارسی دانش‌آموزان منطقه‌ی غرب‌اند. ضمناً، ناامیدترین گروه از نظر رشته‌ی تحصیلی، دانش‌آموزان رشته‌ی ریاضی‌اند.

دانش‌آموزان منطقه‌ی ۱۶ (جنوب) بیش‌ترین موافقت را با گزاره‌ی «فارسی در وضع خوبی است و نیاز به محافظت ندارد» دارند.

کم‌تر از نیمی از دانش‌آموزان فارسی را در خطر می‌بینند. درصد بیش‌تری از دانش‌آموزان رشته‌ی تجربی فارسی را در خطر می‌بینند و درصد کم‌تری از دانش‌آموزان علوم انسانی. به‌علاوه درصد بیش‌تری از دانش‌آموزان مناطق غرب و شرق تهران فارسی را در خطر می‌دانند.

۴ـ۵. نتایج برخی سؤالات غیر گزینه‌ای

فراوان‌ترین پیش‌نهاد دانش‌آموزان برای ارتقای وضع زبان فارسی بیرون ریختن لغات عربی و در درجه‌ی بعد انگلیسی است.

اکثریت قریب به اتفاق دانش‌آموزان فارسی را «زبان همیشه و همه جای» خود تعریف کرده‌اند.

زبان فارسی، از جمله مهم‌ترین نمادهای هویت ملی برای دانش‌آموزان است.

۶. سخن آخر

۱ـ۶. دانش‌آموزان را می‌توان از جمله مخاطبان بسیار مهم برنامه‌ریزی زبان تلقی کرد. آن‌ها می‌توانند عوامل بسیار مؤثری برای توزیع محصولات برنامه‌ریزی زبان باشند. در حین کار نگرش سنجی در دبیرستان‌های تهران، نگارنده متوجه شد دانش‌آموزان به اظهارنظر و درگیر شدن با مسائل زبان فارسی علاقه دارند. به این ترتیب، سنجش نگرش‌های زبانی و مشخصه‌های فکری این گروه می‌تواند مهیاکننده‌ی اطلاعات بسیار مفیدی باشد که در جهت‌دهی به سیاست‌گذاری‌های زبانی مؤثرند.

۲ـ۶. برخی اختلافات معنی‌دار بین نگرش‌های زبانی دانش‌آموزان رشته‌های تحصیلی مختلف وجود دارد که در نهایت حکایت از این دارد که رشته‌ی تحصیلی متغیر مؤثری در تعیین نگرش‌های زبانی دانش‌آموزان است. در نتیجه توجه به این متغیر و شیوه‌ی تأثیرگذاری آن بر نگرش‌های زبانی باید مورد توجه برنامه‌ریزان زبان فارسی قرار گیرد. مثلاً، با دانستن این که دانش‌آموزان رشته‌ی علوم انسانی نسبت به سایر رشته‌ها هوشیاری زبانی بیش‌تری دارند، می‌توان متوجه تأثیر احتمالی آموزش‌های اضافی این گروه در حوزه‌ی زبان فارسی شد، چرا که درس زبان فارسی یکی از دروس تخصصی و اصلی این رشته است.

۳ـ۶. وجود برخی اختلافات معنی‌دار بین نگرش‌های زبانی دانش‌آموزان مناطق مختلف تحصیلی نیز نشان‌دهنده‌ی این مطلب است که متغیر منطقه‌ی تحصیلی بر نگرش‌های زبانی دانش‌آموزان مؤثر است. شاید یکی از شیوه‌های توجیه این واقعیت این باشد که بگوییم هرچه رفاه اجتماعی و اقتصادی دانش‌آموزان بیش‌تر شود میزان توجه به زبان فارسی نیز بیش‌تر می‌شود. با این حال، اظهارنظر قطعی در این مورد منوط به انجام تحقیقات اجتماعی بیش‌تر در سطح شهر تهران و استخراج مشخصه‌های اجتماعی مناطق مختلف آموزش و پرورش است. ترتیب کاهشی سطح هوشیاری زبانی مناطق مختلف به قرار زیر است، که دقیقاً منطبق بر ترتیب کاهش رفاه اجتماعی و اقتصادی است: منطقه‌ی ۱، ۲، ۴ و ۶، ۱۶.

۴ـ۶. از میان مؤلفه‌های ایدئولوژیک نگرش‌های زبانی، دانش‌آموزان به موارد زیر توجه بیش‌تری دارند: فارسی به‌عنوان میراث فرهنگی، فارسی به عنوان عامل پیوند با تاریخ، سردگرایی عربی‌ستیز. برنامه‌ریزان زبان با آگاهی از غلبه این مؤلفه‌های ایدئولوژیک در نگرش‌های دانش‌آموزان، قادر خواهند بود از دو مورد اول به‌عنوان نقاط اتکاء بسیار مطمئنی در جهت ایجاد انگیزه (برای درگیر کردن عملی دانش‌آموزان به مسائل زبان فارسی) استفاده کنند، چرا که اکثریت قریب‌به اتفاق دانش‌آموزان، فارسی را میراث فرهنگی خود و عامل حفظ پیوند با تاریخ می‌دانند.

اما مورد سوم، شاید بتواند راهنمایی در جهت اضافه کردن یکی دو عنوان درسی در کتاب‌های زبان فارسی دبیرستان باشد و آن مباحثی است در باب اصول و ضوابط قرض‌گیری برای روشن کردن جایگاه بسیاری از واژه‌های عربی در فارسی، که ظاهراً دانش‌آموزان تلقی درستی از آن ندارند. عربی‌ستیزی دانش‌آموزان، اگرچه از سر ناآگاهی است، در صورتی که مورد

غفلت قرار گیرد و اصلاح نگردد ممکن است در درازمدت، همه‌ی مساعی میانه روانه و متعادل فرهنگستان در زمینه‌ی سره‌گرایی را بر باد بدهد. همان‌طور که قبلاً توضیح داده شد تقابل و تخالف سیاست‌های پنهان زبان با سیاست‌های آشکار زبان می‌تواند باعث شکست برنامه‌ریزی زبان شود.

۵ـ۶. با توجه به درصد دانش‌آموزان آگاه از برنامه‌ریزی زبان در فارسی، گنجاندن دروسی در این باره در کتب درسی و معرفی این مباحث به دانش‌آموزان ضروری می‌نماید. نگارنده در هنگام حضور در بین دانش‌آموزان، برای انجام نگرش‌سنجی، مکرراً با این سؤال مواجه شد که «فرهنگستان زبان چیست؟».

۶ـ۶. از آن‌جا که اکثر دانش‌آموزان، فارسی را در وضع خوبی نمی‌بینند و آن را ناتوان از ایفای نقش زبان علم می‌دانند و تقریباً نیمی از آن‌ها فارسی را در خطر می‌بینند و حدود ۴۰ درصد آن‌ها از بهبود و ارتقای آن ناامیدند، لازم است با توصیف درست، علمی و دقیق، نقاط قوت فراوان زبان فارسی و ذکر نقاط ضعف واقعی آن (در جهت رفع ضعف و انگیزش تفکر دانش‌آموزان برای مشکل‌گشایی) این روحیه‌ی یأس و ناامیدی از دانش‌آموزان زدوده شود.

۷ـ۶. این که دانش‌آموزان فارسی را زبان همیشه و همه جای خود اعلام داشته‌اند و ضمناً کم‌تر گرایش افراطی نسبت‌به زبان انگلیسی از خود نشان داده‌اند، می‌تواند یکی از نقاط اتکای برنامه‌ریزان در برنامه‌ریزی‌های خود در جهت تثبیت زبان فارسی باشد. چه این‌که می‌دانند دانش‌آموزان به زبان فارسی وابسته‌اند و با آن انس عمیق دارند.

۸ـ۶. اگرچه، اکثر دانش‌آموزان معنای «هویت ملی» را نمی‌دانستند و از نگارنده در این مورد توضیح می‌خواستند، پس از توضیح، انتخاب‌های متناسبی را به دست داده‌اند: زبان فارسی، مشخصه‌های مثبت و منفی اخلاقی و فرهنگ. این همه در مجموع نشان‌دهنده توجه آن‌ها به نوعی فرهنگ خاص ایرانی است که به نظر می‌رسد این مقوله نیز بتواند آغازگاه و نقطه‌ی نفوذ مناسبی برای انگیزش دانش‌آموزان در حوزه‌ی برنامه‌ریزی زبان فارسی باشد.

منابع و مآخذ

۱. آشوری، داریوش، ۱۳۶۵، «روح علمی و زبان علمی از دیدگاه تاریخی». در، زبان فارسی زبان علم (مجموعه سخنرانی‌های دومین سمینار نگارش فارسی)، تهران، مرکز نشر دانشگاهی
۲. افخمی، علی و داوری اردکانی، نگار، «برنامه‌ریزی زبان در ترکیه»، مجله‌ی نامه‌ی فرهنگستان، زیر چاپ
۳. ـــــــ، ۱۳۸۴ الف، «برنامه‌ریزی زبان و نگرش‌های زبانی»، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، ش ۱۷۳، دوره‌ی ۵۶
۴. ـــــــ، ۱۳۸۴ ب، «معرفی اجمالی ابعاد نظری و عملی برنامه‌ریزی زبان»، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، ش ۱۷۵، دوره‌ی ۵۶
۵. حق‌شناس، علی‌محمد، ۱۳۷۸، «واژه‌سازی درون متن، یک علاج قطعی»، مجموعه مقالات نخستین هم‌اندیشی مسائل واژه‌گزینی و اصطلاح‌شناسی، مرکز نشر دانشگاهی
۶. داوری اردکانی، نگار، ۱۳۸۴، برنامه‌ریزی زبان و هوشیاری زبانی، با نگاهی به ایران، چاپ نشده
۷. ـــــــ، ۱۳۸۴، «صاحب‌نظران ایرانی و زبان فارسی»، مجله‌ی نامه‌ی پارسی، ش ۳، سال دهم
۸. ـــــــ، ۱۳۸۵، «شأن زبان فارسی به‌عنوان زبان ملی»، مجله‌ی نامه‌ی پارسی، ش ۲، سال یازدهم
۹. رفیعی‌نژاد، محسن، ۱۳۷۲، «مشکل از زبان فارسی است یا از فارسی‌زبان؟»، در مجموعه مقالات سمینار زبان فارسی زبان علم، مرکز نشر دانشگاهی
۱۰. سمیعی (گیلانی)، احمد، ۱۳۶۷، «زبان محلی، زبان شکسته و بهره‌برداری از فرهنگ مردم در صدا و سیما»، نشر دانش، دوره‌ی ۸، ش ۴
۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۴۷، «نکته‌ای درباره لغت‌سازان»، انتقاد کتاب، دوره‌ی ۴، ش ۳
۱۲. صادقی، علی‌اشرف، ۱۳۵۲، «زبان فارسی و فرهنگستان»، راهنمای کتاب، س ۱۶، ش ۸ـ۱۳
۱۳. ـــــــ، ۱۳۶۲، «زبان معیار»، نشر دانش، دوره‌ی ۳، ش ۴
۱۴. ـــــــ، ۱۳۷۵، «نقش فرهنگستان در برنامه‌ریزی برای زبان فارسی»، نامه فرهنگستان، س ۲، ش ۲
۱۵. ناصری، کیومرث، ۱۳۶۵، «نکاتی درباره‌ی زبان علمی فارسی»، در مجموعه مقالات سمینار زبان فارسی زبان علم، مرکز نشر دانشگاهی
16. Cooper, Robert L. 1989. Language Planning and Social Change. Cambridge. Cambridge University Press
17. Oakes, Leigh. 2001. Language and National Identity: comparing France and Sweden. Amsterdam. John Benjamins
18. Rubin, Joan & Bjorn H Jernudd(eds). 1971. Can Language Be Planned?: Sociolinguistic Theory and Practice for Developing Nations. Hawaii. The University Press of Hawaii
19. Schiffman, Harold. 1996. Linguistic culture and language Policy. London, New York. Routledge

مدینه‌ی فاضله در سووشون

چکیده

نویسنده، ضمن معرفی اجمالی مؤلف «سووشون» و تلقی یک «مدینه‌ی فاضله» از این اثر، به تبیین شخصیّت و نمادهای داستان و هم‌چنین عامل زمان و تاریخ این رویداد پرداخته، آن‌گاه نوع نثر و تصویرگرائی و نیز جنبه‌های سیاسی و اجتماعی رمان را بررسی کرده است. این مقاله با توجه به محدودیت صفحات مجله- به اختصار - از نظرتان می‌گذرد.

کلید واژه‌ها

شخصیّت، نماد، عامل زمان، نثر، تصویرگری و ابعاد سیاسی و اجتماعی

زهرا دُرّی

دبیر دبیرستان های کرج

سیمین دانشور در سال ۱۳۰۰ هجری شمسی در شیراز چشم به جهان گشود و تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در زادگاهش به پایان رساند و در دانشگاه تهران در رشته‌ی ادبیّات فارسی به تحصیل پرداخت. وی پس از طی مراحل مختلف به کسب دانش‌نامه‌ی دکترای زبان و ادبیّات فارسی نایل آمد و در همین دانشکده به تدریس زیباشناسی مشغول شد. در آخرین سال‌های دهه‌ی ۲۰ با جلال آل‌احمد نویسنده‌ی بزرگ معاصر ازدواج کرد.

در عمر پربرکت خویش آثاری چون «آتش خاموش»، «شهری چون بهشت»، رمان «سووشون»، رمان «جزیره‌ی سرگردانی»، «از پرنده‌های مهاجر بپرس»، «شناخت و تحسین هنر» و «اسرار سرگردان» را با کلک اندیشه نگاشته است.

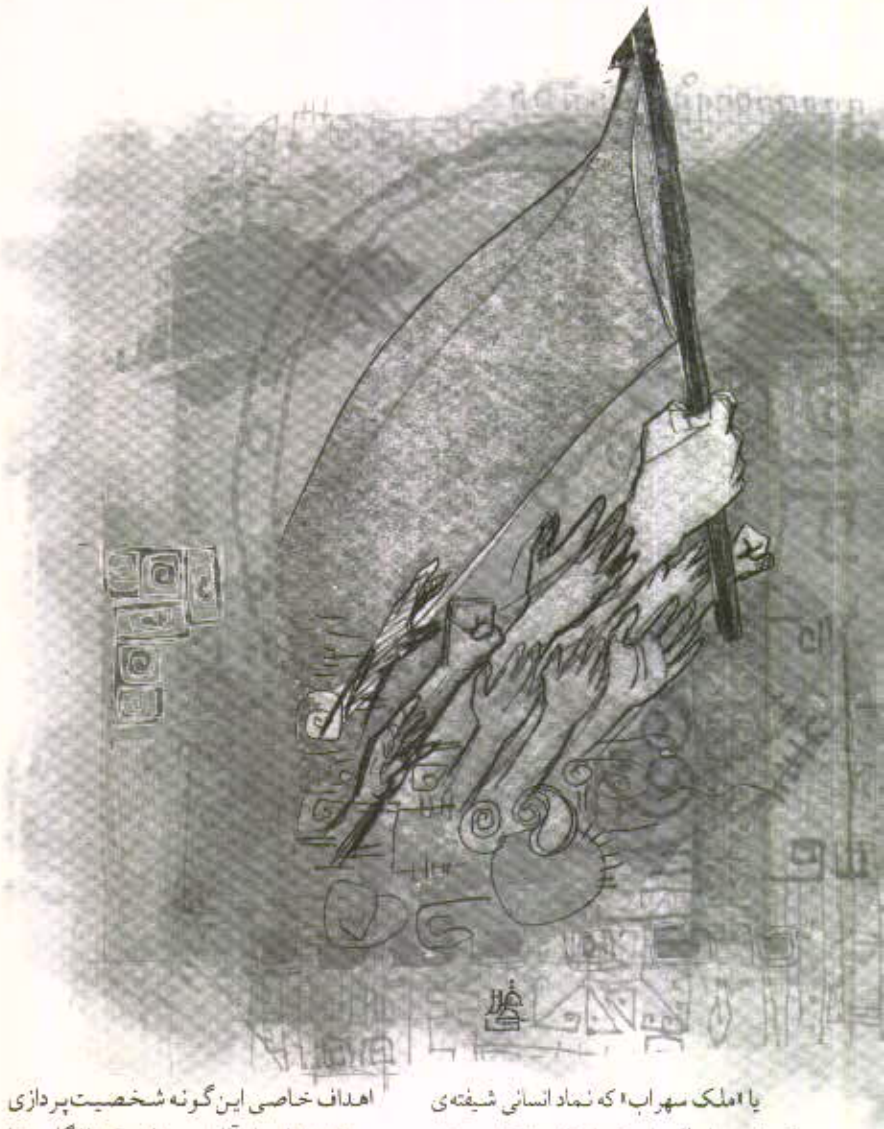
رمان «سووشون» چون منشور کثیرالاضلاعی است که از پرتو نگاه نویسنده زشت و زیبا، ظالم و مظلوم، خودفروخته و آزاده... در قالب عبارات شخصیّت‌پردازی می‌شوند. این شخصیت‌ها اگرچه با یکدیگر در تضادند، امّا چون شعاع‌های یک دایره محصول سیستم مرکزی قانون یک جامعه و گرایش‌های سنتی‌اند. در این داستان گره‌افکنی‌هایی است که به‌وسیله‌ی یوسف و همسرش بدید گشوده شود. مرگ «یوسف» نهال آزادگی را در ضمیر همسرش «زری» آبیاری و بارور می‌کند. بعد از این واقعه چشمان واقع‌بین «زری» از هیچ چیز و هیچ‌کس نمی‌هراسد. گرچه رمان به ظاهر پایان می‌یابد امّا زری در آغاز راه قرار می‌گیرد و بار مسئولیت و تعهد را به دوش می‌کشد که خود شروع دیگری است.

برای مثال، بعد از مرگ یوسف، در حالی که دکتر عبدالله‌خان دست زری را در دست گرفته بود، پیامبرگونه در گوش او زمزمه می‌کرد: «من آفتاب لب بامم، امّا از این پیرمرد بشنو جانم در این دنیا، همه‌چیز دست خود آدم است، حتّی عشق، حتّی جنون، حتّی ترس؛ آدمی‌زاد می‌تواند اگر بخواهد. کوه‌ها را جابه‌جا کند. می‌تواند آب‌ها را بخشکاند، می‌تواند چرخ فلک را به هم بریزد...» (سووشون ص ۲۸۵) در این لحظات حساس و سرنوشت‌ساز است که «زری مثل مرغی بود که از قفس آزاد شده باشد. یک دانای اسرار به او ندا و نوید داده بود. نه یک ستاره، هزار ستاره در دلش روشن شد. دیگر می‌دانست که از هیچ‌کس و هیچ‌چیز در این دنیا نخواهد ترسید.» (سووشون، ص ۲۸۵)

شخصیّت‌ها و نمادها

قهرمان‌ها در سووشون بیش‌تر اشخاصی حقیقی‌اند همراه با چاشنی‌ای از تخیل؛ مثلاً «دکتر عبدالله‌خان» تصویری از شخصیت پدر خانم سیمین دانشور است که طبیب ایل بود. «مطب دکتر عبدالله‌خان گودعربان بود. ... آن‌ها هم یرق انگلیس سر در خانه‌هایشان نزده بودند. مرحوم حاج حکیم‌باشی، پدرشان هنوز زنده بود. چهار برادر بودند که سه‌تایشان طبیب بودند و برادر آخری هم دواسازی می‌کرد و دواخانه داشتند. خدا بیامرزدشان. از میان آن‌ها فقط دکتر عبدالله‌خان زنده است. در مطب آن‌ها از زخمی و کشته جای سوزن انداز نبود.» (سووشون، ۷۵)

یا «بی‌بی همدم» مادر ملک مهراب، که نویسنده بارها او را ملاقات کرده بود یا «مک ماهون» شاعر آزادی‌خواه دایم‌الخمر ایرلندی که از استعمار وطنش ایرلند در عذاب بود و با تخیلی شاعرانه به مبارزه می‌پرداخت.



یا «ملک سهراب» که نماد انسانی شیفته‌ی قدرت و جاه‌طلبی است. او تغییر عقیده می‌دهد و به صف مبارزان می‌پیوندد و با سهراب شاهنامه‌ی فردوسی در یک کفه ترازو قرار می‌گیرد؛ سهراب را پدرش رستم کشت و ملک سهراب را جامعه پدر سالار.

اما خان‌کاکا (ابوالقاسم‌خان) برادر یوسف که شخصیتی متضاد با او دارد، نماد انسان‌های قدرت‌طلب و شهرت‌دوست و خودباخته و اسیر اجنبی است. به ظاهر معتقد و متدین است ولی تفکر استعماری در وجودش تار و پود تنیده و این طور می‌اندیشد: «ایل آذوقه می‌خواهد چه کنند. خانه برای چه می‌خواهند... عمری است که بلوط و بادام کوهی می‌خورند و زیر چادر سیاه به سر می‌برند و...» (سووشون، ۶۲) که نمودار بارزی از بی‌هویّتی و بورژوازی زمان خویش است. اغلب شخصیت‌های این رمان ویژگی‌های متضادی دارند و نویسنده آگاهانه برای اهداف خاصی این گونه شخصیت‌پردازی می‌کند؛ مثل حاج‌آقا پدر یوسف، که با انگلیس‌ها مبارزه می‌کند، زیر بار اجنبی نمی‌رود و پرچم آنان را بر سر در خانه نمی‌آویزد. اهل علم و قلم است و در خانه مجلس تدریس دارد. آقایان پیش او می‌آیند و مسائل خود را حل می‌کنند امّا وی به زن رقاصه‌ای هندی به نام سودابه دل می‌بازد و کفر زلفش ره دین می‌زند و مال و منال خویش را در این راه خرج می‌کند!

نویسنده در این قسمت رمان که محور اصلی حرکت و مبارزه با استعمارگران داخلی و خارجی است و هم‌چنین کسب استقلال و حق‌طلبی و حل مسائل سیاسی جامعه‌ی عصر خویش است گریز می‌زند و جذبه‌ی عشق که جوهره اصلی زندگی بشر است توجهش را جلب می‌کند و از حاج‌آقا پدر یوسف شیخ صنعانی می‌آفریند که مکتب و مریدان را رها می‌کند و خلاف عرف و انتظارات مردم و سنّت جامعه‌ی عصر خویش حرکت می‌کند و مصلحت‌اندیشی و سوداگرایی را رد می‌کند و خرقه‌ی تقوا و زهد ریایی را می‌سوزاند.

حاج‌آقا می‌گوید: «حالا که کاری نمانده بکنم پس عشق می‌ورزم. عشق از این بسیار کرده است و کند.» (سووشون، ۷۴ـ۵) و خانم دانشور چون دیگر بزرگان ادب فارسی با زاهدان ریایی ظاهر به صلاح و باطن به فساد سر ستیز دارد و تأکید دارد که باید از ظاهر گذشت و به تزکیه باطن پرداخت.

«زری» مدار رمان است؛ یک زن تحصیل‌کرده، مرفّه و روشنفکر در متن زندگی و جامعه، دارای ذهنیت یک زن ایرانی با تمام مختصه‌هایش و نماینده‌ی زنان این مرز و بوم. گرچه از نظر مال بی‌دغدغه است و شوهر و بچه‌هایش را دوست دارد ولی احساس دردمندی و بیچارگی بر زندگی او سایه افکنده است.

زری با تقابل با جهان بیرون قصد دارد ایران اشغال شده و خانواده‌ی خویش را از هجوم و آسیب حفظ کند. گرچه محدوده‌ی زری خانه‌ای است با جغرافیای مشخص و محدود امّا در پایان در سوگ وطن می‌نشیند و با شروع داستان در همان چند سطر اولیه تجاوز به حریم خانوادگی او آغاز می‌شود.

و بالأخره «یوسف» همسر «زری» نماینده‌ی یک قشر روشنفکر مملکت و معتقد به حق و پیروزی نیروی اهورایی بر اهریمنی است. فریاد او و همسرش با گریز از دریچه تنگ فردیت و بینشی کلی و ایران شمول، ناقوس آزادی است که بر حریم خانه و کشورشان طنین افکنده است. و یا به قول دکتر عبدالله‌خان، یکی از شخصیت‌های این داستان که می‌گوید: «یوسف از آن اشخاص نادری بود که از اول یادشان رفته بود چشم‌هایش را ببندید چشم‌ها و گوش‌هایش باز بود. حیف که فرصتش کم بود» (سووشون ۲۸۳)

بدین گونه همه‌ی اقشار جامعه در رمان او حضور دارند و زندگی با تمام بدی‌ها و خوبی‌هایش، زشتی و زیبایی‌اش لحظه‌به‌لحظه مثل یک فیلم سینمایی به تصویر کشیده شده است. مردان مبارز، وطن‌فروشان، صاحبان ترازوهای نامیزان، اهالی «مردستان»، محلّه‌ای

برای سکونت زنان فلک‌زده سرخاب و سفیداب مالیده، قدرت‌طلبان، شهوت‌پرستان، روشنفکران و زنان مرثیه‌سرا و... در نقش‌های گوناگون خودنمایی می‌کنند.

ذکر خصوصیات و ویژگی‌های شخصیت‌ها در سووشون بیش‌تر تأکید بر جنبه‌ی عام و کلی دارد. نه خصایص فردی و شخصی؛ مثلاً یوسف مظهر روح پاک و عقل معادگرا و ایثارپیشه است و خان‌کاکا، برادرش، مظهر نفس امّاره و سرکش و عقل معاشگر است و همه‌ی تلاشش رسیدن به وکالت است و از هیچ کاری دریغ نمی‌ورزد و...

عامل زمان

در «سووشون» حوادث و اتفاقات از زبان قهرمانان، در لحظه‌های خاص و مناسب با اندیشه و دردهایشان اتفاق می‌افتد و در نهایت، مصیبت‌های زندگی انسان را جزئی از نظام طبیعت می‌پندارد. زیرا وی شاهد زمانه‌ی خویش بوده است و اعتقاد دارد که واقعیت را آزمانی کند، به‌همین منظور مستند را در کنار تخیل می‌آورد و واقعیت را در سطح زمان می‌کشاند. رد شدن زری در این زمان از کنار مطب و دیدن خانم حکیم و بیماران جورواجور؛ مثل زنان حامله و بانسه و مردان... خود نمودار این تلفیق است. داستان دارای دو سطح یا دو لایه است: یک سطح به صورت قصه‌ای ساده و سطح دیگر رمزگونه و دارای ابهام، که فهم آن مشکل است. مانند ۲۹ مرداد، روز مرگ یوسف که اشاره‌ای به قیام ۲۸ مرداد است و هدف این شیوه‌ی نگارش القای این تفکر به خواننده است که آن‌چه می‌خوانی واقعی است نه تخیلی محض و صرف.

وقایع تاریخی سال ۱۳۲۲ و جنگ در دشت سمیرم و پادگان سمیرم با ذکر بعضی از وقایع زمان اشغال ایران یا جریانات زمان رضاشاه و مشکلات و حوادث جنگ جهانی اول، که با هنرمندی خاصی با وقایع خانواده زری و مرگ یوسف و مراسم «سیاوشان و درخت گیسو» با تخیل به شدت گره‌خورده است، پیوستگی منطقی بین اعمال و حوادث زمان را مبنی بر رابطه‌ی علت و معلولی و سلسله اتفاقاتی که در گذر زمان حادث می‌شوند و وحدت هنری خاصی به اثر می‌بخشند، نشان می‌دهد. هم‌چنین «یحیای تعمیددهنده و امام‌حسین(ع) در نظرش سرنوشت مشابهی پیدا می‌کنند و از سوی دیگر سیاوش پسر کیکاوس را با یوسف قهرمان سووشون، که هر دو دارای روحی پاک و عدالت‌خواه و ظلم‌ستیزند، یکی می‌پندارد. از خون سیاوش گیاه می‌روید:

«یکی تشت بنهاد زرین گروی
بپیچید چون گوسفندانش روی
جدا کرد از سرو سیمین سرش
همی رفت در تشت خون از برش
به‌جایی که فرموده بُد تشت خون
گروی زره برد و کردش نگون
گیاهی برآمد همان‌گه ز خون
بدان‌جا که آن تشت شد سرنگون
گیاهی دهم من کنونت نشان
که خوانی همی «خون اسیاوشان»

(شاهنامه، ۲۰-۲۵۱۵)

زری بعد از مرگ یوسف در حالتی بین خواب و رؤیا می‌بیند که از قبر یوسف درخت آزادی رویید و پیچک عشق به دور آن پیچید و گل امید به آینده‌ی روشن شکوفا شد. پس در گذر زمان، گذشته و حال و آینده را به هم می‌آمیزد. زیرا تاریخ را در حال تکرار می‌بیند و یا به عبارت دیگر زمان را یک کاسه می‌کند، تا وقتی که قهرمان داستان‌هایش هستند زمان در جریان است و حرف و درد انسان‌ها را روایت می‌کنند امّا زمانی که از صحنه خارج شوند صداها و آدم‌ها و هم‌چنین روح زندگی هم از اثر محو می‌شود و می‌میرد.

نثر و تصویرگری

نثر برای او هدف نیست بلکه وسیله است. مثل نثر داستان‌های داستایوسکی که نثر را وسیله‌ی کشف می‌داند. نثرش مزاحم نیست و خواننده‌اش آن را فراموش می‌کند و مطلب را به‌راحتی به ذهن می‌سپارد و نیازی به دوباره خواندن ندارد. در ذکر حقایق، جزئیات وقایع و توصیف اشخاص و اشیا با ترسیم و تصویرگرایی بی‌نظیرش نثر و شیوه‌ی نگارش تاریخ بیهقی را فرا یاد می‌آورد.

در بیان حوادث فرعی، در خلال قصه‌های اصلی، نوعی تقلید از مثنوی معنوی را در ذهن خواننده تداعی می‌کند که با دقت و ریزبینی خاصی به توصیف می‌پردازد و اشیای بی‌جان را روح و روان می‌بخشد؛ می‌گویند: «ده روز می‌شد که یوسف رفته بود گرمسیر و هوا در باغ کم از گرمسیر نداشت. همیشه تابستان همین‌طور عجله می‌کرد و زیر پای بهار را می‌روفت... گل‌های ناز که چشم‌ها را تنگ کرده بودند تا به هم بگذارند و با غروب آفتاب بخوابند و گل‌برگ‌های بهارنارنج، زیر درخت‌ها، انگار ستاره‌های سوخته، خشک‌خشک شده بود و قهوه‌ای می‌زد... و بنفشه‌های مفید و بنفش، بچه‌نه به آب گذرا سلام و علیک می‌کردند و هیچ توقعی نداشتند» (سووشون، ۵۶).

داستان از زبان سوم شخص یا دانای کل بیان می‌شود که نویسنده هم‌چون گزارشگری است که همیشه در صحنه حضور دارد و مدام در زندگی قهرمانان داستانش سرک می‌کشد، امّا یکباره دست خود را رو نمی‌کند. گویی در پی صخره‌ای به کمین نشسته و پنهان شده و گام‌به‌گام به آرامی خواننده را در حوادث رمان‌ها درگیر می‌کند. هر باریکی از خصوصیات و شرایط زندگی و مسائل جامعه را بنا به ضرورت بازگو می‌کند و بیش‌تر به بازتاب‌های روانی و درونی افراد نظر دارد و از اهداف، اعتقادات و بینش و جهان‌بینی هریک در خلال داستان پرده برمی‌دارد.

هر واژه شور و انفجاری در رگ قهرمانان برمی‌انگیزد. با رقص مرگ ستارگان ما را در سوگ می‌نشاند و به التیام زخم در دهندان سرزمین خویش می‌پردازد. بوی تاریخ فضای داستان را پر کرده و به مهارت و زیرکی خاصی قلب زمانه خویش را نگاشته است. او از دنیای پیرامون خود می‌نویسد، برای همان مردم هم می‌نویسد، پس واقع‌گراست. زیرا آده‌ها فقط حرف نمی‌زنند بلکه صورت‌های مختلفی از واقعیت‌های دردناک زندگی‌اند.

جنبه‌ی سیاسی و اجتماعی اثر

انتخاب نام سووشون نشانگر سقوط فروغ جرگه اقتدار ایران در تاریکی شب‌های طاقت‌فرسای استعمار و هجوم اجنبی در سال‌های ۲۲-۱۳۲۱ و مواجه شدن با سند متفقین یعنی انگلیسی‌ها در شیراز و سربازان هندی و تعداد زیادی از افسران انگلیسی و اسکاتلندی و

ایرلندی بود.

شیراز در سال‌های آغاز جنگ جهانی دوم در جنوب ایران منطقه‌ی حساسی شده است. در آن‌جا انگلیسی‌ها سابقه اعمال نفوذ فراوان داشته‌اند. قشون اجنبی برای تهیه‌ی آذوقه و خوراک خود در شیراز دست به اعمال قدرت و فشار زده‌اند و همین باعث نابه‌سامانی و قحطی در این شهر شده است. یوسف و گروهی از هم‌فکرانش کوشیدند که مردم ایل را به وضعیت خطیر کشور متوجه کنند تا به قشون انگلیسی آذوقه نفروشند و سرانجام یوسف به‌رغم هشدارها و اعلام خطر و پافشاری در حفظ هدف و موضع خود، به تیر ناشناسی کشته شد. وی هم روشنفکر است و هم روشن‌دل و از طبقه‌ی بورژوا، زیرا نویسنده اعتقاد دارد که یک روشنفکر صاحب درد می‌تواند با کمک افراد نظیر خودش و مردم محروم و ستم‌دیده قیام کند و انقلاب را به ثمر برساند. یوسف با همکاری و پشتیبانی دو نیروی محلی ملک‌رستم و ملک سهراب و یارانش، که هم‌قسم شده بودند، توانست با استعمارگران و اشغالگران اجنبی مبارزه کند و با کمک آنان آذوقه را به ایل برساند و به انگلیسی‌ها نفروشند.

پس جامعه‌ی یوسف آمادگی انقلاب را دارد امّا متشکل نیست و همین امر باعث مرگ یوسف و شکست قشر آگاه جامعه‌ی آن عصر شده است. مردم جان آگاهی چون یوسف از اصلاحات و آبادانی ظاهری که توسط نیروی اجنبی در شیراز ایجاد می‌شود: مثل تأسیس دبیرستان‌های انگلیسی و یا بیمارستان مرسلین و فعالیت‌های خانم حکیم و... بسیار ناخرسندند و این گونه می‌اندیشند:

خانه‌ای کاو شود از دست اجانب آباد
ز اشک ویران کنش آن خانه که بیت‌الحزن است
جامه‌ای کاو نشود غرق به خون بهر وطن
بدر آن جامه که ننگ تن و کم از کفن است

(ابوالقاسم قزوینی)[۲]

نویسنده با بیان خواب زری- بعد از مرگ یوسف- این تعبیر را به خواننده القا می‌کند که آن‌چنان باید زیست چو «سرو» و آن‌چنان باید مرد چو «مرد» و نهال شهادت همیشه شکوفا خواهد شد. یوسف مصمم است که در جامعه‌اش تحول ایجاد کند و طبقه‌ی محروم جامعه را به رفاه برساند و معتقد است که مردم ایل و عشایر باید صاحب اعتقاد، اهل صنعت و حرفه باشند و به همین دلیل به ایجاد تسهیلاتی مثل ساختن خانه و حمام و بیمارستان و مسجد و... در روستا می‌پردازد.

هدف کلی مبارزه با نیروی اجنبی و کوتاه‌کردن دست متجاوزان و ستمگران داخلی و خارجی است، که با ایثار هستی خود، جان شیفتگان دردمند را تشنه‌ی مبارزه با اهریمن درونی و برونی می‌کند و مثل سیاوش، چهره‌ی مظلوم و حق‌طلب در شاهنامه فردوسی، به‌عنوان نمادی از هویت انسان آزاده، خون او همیشه می‌جوشد و سبزینه‌ی زندگی را بارور می‌سازد. همان‌طور که مک‌ماهون در تسلای همسر یوسف (زری) نامه‌ای به این مضمون می‌نویسد: «گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی!»

(سووشون، ۳۰۳).

در نهایت، طرح این داستان دارای اهداف گوناگونی است با یک محور اصلی و چند محور فرعی به شرح زیر:

- مبارزه با استعمار داخلی و خارجی
- نشان دادن زندگی بورژوازی در جامعه
- فقر و دردمندی طبقات محروم
- دستاویز قرار دادن طبقه‌ی عامه
- ثبت لحظه‌های زودگذر، یعنی لحظه‌هایی که یادآور شکل اصلی زندگی‌اند.
- ثبت لحظه‌هایی از طبیعت و زندگی بشریّت که در آن زندگی و طبیعت یا شکوفا می‌شوند یا پژمرده می‌گردند.
- نشان دادن تیپ‌های مختلف جامعه
- ثبت تغییرها و دگرگونی‌ها: شدنی‌ها یا نشدنی‌ها و بودن یا نبودن
- و در یک کلام بررسی همه‌جانبه‌ی نهادهای اجتماعی و راه و رسم زندگی بشر و شک درباره هر روش و منشی که آزادی انسان را سلب کند.

پی نوشت

۱. شمیسا، بیان و معانی ۱۳۷۹، ص ۶۴ پرسونی- فیکاسیون (personification) یا صنعت تشخیص است که می‌توان آن را انسانوارگی یا استعاره‌ی انسان‌مداری یا جاندارپنداری یا جاندارانگاری نامید.

۲. سبحانی، توفیق؛ تاریخ ادبیّات، ج ۴، سال ۱۳۶۹، ابوالقاسم قزوینی در حدود سال ۱۳۰۰ هـ. ق در شهر قزوین متولد شد. با زمزمه‌ی مشروطه به آزادی‌خواهان پیوست و استعدادش را در شعر و موسیقی به خدمت انقلاب درآورد و به حمایت از مردم و هواداری از نهضت مشروطه، به مناسبت‌های گوناگون شعرها گفت و تصنیف‌ها سرود و بارها آماج تهدید و توبیخ و آزار قرار گرفت و... در سال ۱۳۵۲ هـ. ق در همدان درگذشت و در جوار آرامگاه ابوعلی سینا مدفون گشت.

کتاب‌نامه

۱. تقی‌زاده، صفدر؛ شکوفایی داستان کوتاه در دهه‌ی نخستین انقلاب، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۲
۲. حافظ، شمس‌الدّین محمّد؛ دیوان حافظ؛ مصحح بهاءالدین خرمشاهی، چاپ اول، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۳
۳. دانشور، سیمین؛ از پرنده‌های مهاجر بپرس؛ تهران، کانون، (نشر نو)، ۱۳۶۲
۴. ـــــ؛ شناخت و تحسین هنر؛ چاپ اول، تهران، پیشرو، ۱۳۷۵
۵. ـــــ؛ شهری چون بهشت؛ چاپ پنجم، تهران، چاپخانه بهمن، ۱۳۶۱
۶. ـــــ؛ سووشون؛ دوم، تهران، خوارزمی، ۱۳۴۹
۷. ـــــ؛ جزیره سرگردانی؛ اول، تهران، اختر، ۱۳۷۲
۸. ـــــ؛ ساربان سرگردان؛ اول، تهران، خوارزمی، ۱۳۸۰
۹. دیچز، دیوید؛ شیوه نقد ادبی، ترجمه‌ی محمّدتقی صدقیان و دکتر غلامحسین یوسفی، سوم، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۰
۱۰. سبحانی، توفیق؛ تاریخ ادبیّات ج ۴، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۰
۱۱. زمانی نیا، مصطفی؛ فرهنگ جلال آل احمد، چاپ دوم، تهران، انتشارات پاسارگاد، ۱۳۶۳
۱۲. گلشیری، احمد؛ داستان و نقد داستان، گزیده و ترجمه‌ی احمد گلشیری، اول، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۷۹
۱۳. گلدمن، لوسین؛ جامعه‌شناسی ادبیّات، ترجمه‌ی محمّدجعفر پوینده، اول، تهران، چاپ نوظهور، ۱۳۷۱
۱۴. میرعابدینی، حسن؛ صد سال داستان‌نویسی ایران؛ چاپ اول، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۷
۱۵. مجله‌ی مفید، شماره‌ی ۲، شماره‌ی مسلسل ۱۳ خرداد ماه ۱۳۶۶

خوان هشتم

بررسی شعری از اخوان ثالث

چکیده

نویسنده در این مقاله، با توجه به ویژگی‌های خاص اشعار اخوان، چند و چون شعر «خوان هشتم» را بررسی کرده است. وی ابتدا مفهوم کلی شعر و نمادهای آن را تشریح نموده، سپس نکات قابل توجه را با دو عنوان مختصات زبانی و مختصات نحوی شعر بیان کرده است.

کلید واژه‌ها

اخوان ثالث، نیما یوشیج، خلاف‌آمد عادت، تشبیهات، واژه‌های کهن، تتابع اضافات

اسدالله محمدزاده

کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی از اصفهان

مهدی اخوان ثالث، شاگرد وفادار نیما یوشیج، از معروف‌ترین چهره‌های شعر نو در عرصه‌ی شعر نیمایی است. او با تسلطی مثال زدنی، در به کمال رساندن «وزن» و «عروض» در شعر نوی نیمایی، نقشی به سزا داشته است. به جرئت می‌توان گفت، پس از او شاعری با این قدرت و اطلاعات وسیع در شعر کهن و شعر نو پا به عرصه‌ی شعر و ادب معاصر نگذاشته است.

یکی از رایج‌ترین شیوه‌های اخوان در سرودن شعر شیوه‌ی «روایی» است و وزن حماسی به کار گرفته شده در این اشعار، آنان را به صورت اشعاری منحصر به فرد و این شاعر نام‌آشنا را شاعری صاحب سبک معرفی نموده است.

اوج شهرت این شاعر بزرگ پس از سرودن شعر «زمستان» است. به‌طوری که با انتشار این شعر به «شاعر زمستان» معروف گردید. اما عمده‌ی شهرت او نه به دلیل سرودن این شعر، بلکه به کارگیری استادانه‌ی نمادها در اشعارش در قالب شعر نو است؛ کاری که استادش نیمای بزرگ پی افکنده بود.

اما «خوان هشتم»، چون بسیاری از اشعار اخوان، شعری بحث‌انگیز است. به‌طوری که از همان آغاز عنوان آن نوعی «خلاف‌آمد عادت» است (عطا و لقای نیما یوشیج، ص۱۶)، که بعدها از آن با نام «هنجار گریزی» یاد می‌شود.

۱. هفت‌خوان و «خوان هشتم»

اخوان در این شعر، مانند بسیاری از منظومه‌های داستانی دیگر خود، بدون مقدمه سخن را بیان می‌کند و این خود یکی از شیوه‌های رایج اوست. شاعر با بیان عنوان «خوان هشتم» از همان آغاز در صدد آن است تا به این واقعیت اشاره کند که این خوان چون خوان‌های دیگر نیست، «عرصه‌ی نادره» دیگر است. خوانی که متفاوت از خوان‌های معمول شاهنامه است.

او در صدد بیان این نکته‌ی ضمنی است که گذر اندن هفت خوان، که به سبب دشواری‌اش زبانزد خاص و عام است، در برابر این خوان یعنی «خوان هشتم» بازیچه‌ای بیش نیست. او با بیان داستان غم‌انگیز رستم در پی آن است تا ناگزیری و ناگریزی این جهان پهلوان را از افتادن به «دام» و «دهان» خوان هشتم برای خواننده تشریح کند. «دامی» که پستان در راه قهرمانان می‌گسترند و با غدر و تزویر به «دهان» مرگشان می‌فرستند. ناجوانمردان بیدردی که در دوره‌های مختلف تاریخ کم نبوده‌اند:

چاه غدر ناجوانمردان،

چاه پستان، چاه بیدردان،

چاه چونان ژرفی و پهناش، بی‌شرمیش تاباور...

رستم، پهلوان شاهنامه، او که هفت‌خوان را به سختی گذرانده و جنگ‌های بسیاری را با پیروزی به فرجام رسانده است، پهلوان بلامنازع شاهنامه، پهلوان هفت‌خوان، اکنون:

طعمه‌ی دام و دهان خوان هشتم بود
و می‌اندیشید
که نبایستی بگوید هیچ
بس که بی‌شرمانه و پست است این تزویر
چشم را باید ببندد تا نبیند هیچ
بس که زشت و نفرت‌انگیز است این تصویر

خوانی که توان حیرت‌انگیز رستم را از او بازگرفته است. توانی که اسفندیار، پس از نبرد اول با رستم این‌گونه توصیف می‌کند:

چنان آفریدی که خود خواستی
زمان و زمین را بیاراستی

به راستی توان رستم را چه چیزی از او گرفته است؟

قصه می‌گوید که بی‌شک می‌توانست او اگر می‌خواست
که شغاد نابرادر را بدوزد ـ هم‌چنان که دوخت ـ
با کمان و تیر
بر درختی که به زیرش ایستاده بود....

رستم، پهلوان بی‌مانند شاهنامه نمی‌خواهد زنده بماند و عمری با این نابرادری و نامردی زندگی خفت‌باری داشته باشد. و یا این که:

دونک نامرد بس کوچک‌تر از آن بود
که دل مردانه‌ی رستم برای او به خشم آید

این قراین و قرائنی دیگر، که خواهد آمد، نشانگر آن است که این شعر نیز چون شعرهای دیگر اخوان جنبه‌ای کاملاً نمادین دارد و شاعر از موتیف‌های اصلی «داستان به چاه افتادن رستم» برای بیان مقاصد خود سودجسته است.

... یادم آمد، هان
داشتم می‌گفتم: آن شب نیز
سورت سرمای دی بیدادها می‌کرد
...
لیک خوش بختانه آخر، سرپناهی یافتم جایی...

شاعر (راوی) در سرمای شب به قهوه‌خانه‌ای پناه می‌برد که در آن‌جا مرد نقالی در حال روایت داستانی است که به ظاهر حکایت افتادن «رستم» در چاه «شغاد» است.

اما اندکی بعد متوجه می‌شویم که مرد نقال هم کسی نیست جز شاعر (راوی):

هفت خوان را زادسرو مرو
... آن هریوه‌ی خوب و پاک آیین روایت کرد؛
خوان هشتم را من روایت می‌کنم اکنون
من که نامم «ماث»

«ماث» سه حرف اول نام شاعر است «مهدی اخوان ثالث». پس متوجه می‌شویم که راوی و مرد نقال هر دو یک نفرند: شاعر که در حال روایت و یا نقل داستان است. در این صورت آیا کسی که در چاه ناجوان‌مردان افتاده است نیز می‌تواند خود شاعر باشد؟ اگر چنین است رخش نماد چیست و شغاد نماینده‌ی چه کسانی است؟

در قسمت‌هایی از شعر متوجه می‌شویم که این روایت با داستان به چاه افتادن رستم در شاهنامه، تفاوت‌هایی دارد. در حقیقت شاعر پایان داستان را مطابق سلیقه‌ی خود و منطبق بر افکارش تغییر داده است:

قصه می‌گوید که بی‌شک می‌توانست او اگر
می‌خواست
که شغاد نابرادر را بدوزد ـ هم‌چنان که دوخت ـ
با کمان و تیر
بر درختی که به زیرش ایستاده بود
و بر آن تکیه داده بود،
و درون چه نگه می‌کرد
ور بپرسی راست، گویم راست
قصه بی‌شک راست می‌گوید
می‌توانست او اگر می‌خواست
لیک...

این خوان «خوان هشتم» است. فصلی جدید در زندگی قهرمان داستان. در واقع این خوانی است که حتی اگر هفت خوان را نیز گذرانده باشی نمی‌توانی از آن به آسانی عبور کنی. این خوان «جنگ» رودررو نیست، بلکه «شکاری» نامردانه است. «میزبان» بساط تزویر و نیرنگ گسترده است. میزبانی که از جنس قهرمان است، از گوشت و خون خود اوست:

نطفه شاید نطفه‌ی زال زر است، اما
کشتگاه و رستگاهش نیست رودابه...

آن‌قدر به او نزدیک است که شرمش می‌آید چشم خود را بگشاید و او را نظاره کند. نظاره که چه، حتی نمی‌خواهد بیندیشد:

باز اندیشید
که نبایستی بیندیشد،
و نمی‌شد... این شغاد دون، شغاد پست،
این دغل، این بد برادندر!
...
نه بایستی بیندیشم

بر این اساس «رستم» نیز در این شعر همان شاعر «راوی» است که در دام تزویر پستان افتاده است. طبق این تعبیر رخش نیز باید نقشی محوری داشته باشد که شاعر چندبار او را مورد خطاب قرار می‌دهد و برای از دست

دادنش افسوس یاد می‌کند:

گفت در دل «رخش! طفلک رخش!
آه!»

و در جای دیگر:

باز چشم او به رخش افتاد ـ اما... وای!
دید،
رخش زیبا، رخش غیرتمند
رخش بی‌مانند،
با هزارش یادبود خوب، خوابیده است،
....
بعد از آن نامدتی، تا دیر،
یال و رویش را
می نوازش کرد، می بویید، می بوسید،
رو به یال و چشم او مالید،...

آیا رخش نمی‌تواند نمادی از آرمان‌های شاعر باشد که خود او را بزرگ کرده و پرورده و اکنون در پیش چشمانش در حالت احتضار و در حال جان سپردن است؟ آن‌جا که استادش نیز با تلخی می‌سراید:

نازک آرای تن ساق گلی
که به جانش کشتم و به جان دادمش آب
ای دریغا، به برم می‌شکند.

«خوان هشتم» خوانی است که در دوره‌های مختلف تاریخ برای قهرمانان گسترده شد و شاعر نیز در طول زندگی خود با آن دست به گریبان بوده است و قهرمانانی آرمانی در این خوان خیانت به خون غلتیده‌اند:

این گلیم تیره‌بختی هاست
خیس خون داغ سهراب و سیاوش‌ها
روکش تابوت تختی هاست.

هر چند خود شاعر نیز تصریح می‌کند که شعر در سوگ تختی سروده شده است. (صدای حیرت بیدار، ص ۲۴۲)

۲. مختصات زبانی شعر

اولین چیزی که در این شعر توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، علاوه بر ساختار روایی شعر، استفاده از شیوه‌ی مرسوم نقالی است که در جامعه رو به افول نهاده و تقریباً منسوخ گردیده است. به این موضوع در بخش دوم شعر ـ آدمک ـ کاملاً پرداخته شده است (سه کتاب، ص ۷۵).

از دیگر سو شیوه‌ی رایج اخوان یعنی به‌کارگیری زبانی فخیم و واژه‌های کهن، که با توجه به محتوا و موضوع شعر بسیار به‌جا انتخاب شده، خودنمایی می‌کند. در این‌جا ذکر چند نکته‌ی قابل توجه ضروری می‌نماید:

۱-۲. تشبیهات بدیع

به‌کارگیری تشبیهات متنوع با مشبّه‌به‌های غیرمتعارف و وجه‌شبه‌های بدیع و بکر یکی از شگردهای اخوان است که در این شعر نیز مشاهده می‌شود:

۱-۱-۲. مشبه محسوس مشبّه‌به معقول

این نوع تشبیه از لحاظ نظری متداول نیست. چرا که غرض از تشبیه این است که به کمک معلومی وضع مجهولی را در ذهن روشن کنیم. به عبارت دیگر با اعرف و اجلی وضعیت اخفی را مشخص کنیم و بدیهی است که امر عقلی همیشه نسبت به امر حسی اخفی است. از این روست که شاعر باید خود وجه‌شبهی را که در نظر دارد ذکر کند. بنابراین این گونه تشبیه همیشه مفصل است (بیان و معانی، ص ۳۷):

گرچه بیرون تیره بود و سرد، همچون ترس
قهوه‌خانه گرم و روشن بود، همچون شرم
چاه چونان ژرفی و پهنایش بی‌شرمیش ناباور

در هر سه مورد مشبه محسوس و مشبّه‌به معقول است. بنابراین شاعر در همه موارد وجه‌شبه را ذکر کرده است.

۲-۱-۲. تشبیه غریب

هر قدر زاویه‌ی تشبیه بازتر باشد، یعنی ربط بین مشبه و مشبّه‌به دورتر باشد، تشبیه هنری‌تر است و در اصطلاح به آن تشبیه غریب می‌گویند:

بی عیار و شعر محض خوب و خالی نیست
هیچ ـ هم‌چون پوچ ـ عالی نیست

در مورد این تشبیه، علاوه بر ارتباط اندک میان مشبه و مشبّه‌به، جای بحث وجود دارد: «این شعر هم‌چون پوچ عالی نیست.» تشبیه شعر به پوچ، وجه‌شبه عالی: با فعل منفی مفید این معناست که شعرهایی که در آن‌ها تعهد نباشد «هم‌چون پوچ عالی» هستند. اما نکته‌ی غیرعادی دیگر در این تشبیه ارتباط وجه‌شبه با مشبّه‌به است. بنابر نظریه‌ی تشبیه، وجه‌شبه باید در مشبّه‌به همواره اعرف و اجلی باشد و این دو قاعده‌ی کلی در مورد تشبیه باید صدق کند:

۱ـ وجه شبه از مشبّه‌به اخذ می‌شود.

۲ـ مشبّه‌به به لحاظ وجه شبه از مشبه قوی‌تر است (بیان و معانی، ص ۴۷)

اما چنان که در این تشبیه مشاهده می‌شود وجه‌شبه عالی بودن در مورد پوچ برای مخاطب شناخته شده نیست. به عبارت دیگر مخاطب هیچ‌گونه سابقه‌ی ذهنی درباره‌ی عالی بودن پوچ ندارد. مگر این که شاعر خواسته باشد با این صنعت درباره‌ی پوچ و مرا دانستن این قصه (قصه‌ی خود) از پوچی و عالی بودن گونه‌ای طنز و یا کنایه اراده کرده باشد.

۳-۱-۲. صنعت استخدام در وجه‌شبه

آن که هرگز ـ چون کلید گنج مروارید ـ
گم نمی‌شد از لبش لبخند

این دو عبارت را می‌توان به این شکل نوشت: «لبخند مانند کلید گنج مروارید از لبش گم نمی‌شد.» «گم نشدن» در مورد مشبه و مشبّه‌به «صنعت استخدام» شناخته است: ۱ـ گم نشدن لبخند ۲ـ گم نشدن کلید.

گم نشدن لبخند که وضعیتش معلوم است، اما گم نشدن کلید گنج مروارید: اگر چنان‌چه کلید گنج مروارید گم شود دیگر نمی‌توان آن را گشود و دید. صندوقچه‌ی مروارید صدف است. بنابراین همیشه در دسترس است چرا که برای گشودنش به کلید نیازی نیست و مروارید همیشه قابل رؤیت. اگر کلید را استعاره از لب بگیریم و مروارید را استعاره از دندان همیشه خندان بودن قهرمان

داستان استنباط می‌شود. به طوری که شاعر این تشبیه را به صورت استعاره‌ی زیبا در جای دیگر شعر بیان می‌کند:

این نخستین بار بود شاید
کان کلید گنج مروارید او گم شد

۴-۱-۲. اضافه‌ی ادات تشبیه به اسم

چاه پستان، چاه بی‌دردان
چاه چونان ژرفی و پهناش، بی‌شرمیش ناباور.

در این تشبیه شاعر بی‌شرمانه بودن چاه را در مقام تشبیه با عمق و پهنای بسیارش توصیف می‌کند و آن دو را هم‌سنگ یکدیگر می‌داند: چاهی که بی‌شرمی‌اش چون ژرفی و پهنایش ناباور است. در این تشبیه با اضافه شدن ادات تشبیه به اسم گونه‌ای تعقید ایجاد شده است که عمد شاعر در آن آشکار است.

۲-۲. استفاده از واژه‌های کهن

یکی از ویژگی‌های اصلی شعر اخوان کهن‌گرایی در اشعار اوست. استفاده از واژه‌ها و ساختارهای فعلی کهن دو مقوله‌ی اصلی او در این بخش است. در همین شعر با توجه به اقتضای مطلب با واژه‌ها و ساختارهای کهنی روبه‌روییم:

سورت: بر وزن صولت که به معنای تندی و تیزی و حدّت آمده است (این واژه با تلفظ سُورت در کتاب آمده که به نظر می‌رسد اشتباه چاپی باشد).

هریوه: منسوب به هرات که بیش‌تر به نوعی سکه اطلاق می‌شد که در هرات ضرب می‌گردید. هم‌چنین واژه‌های:

دستار، باستانگان، پارینه، تارک، ایرانشهر، عماد تکیه، ناوردهای هول، گردگند اومند، پور زال جهان‌پهلو، گرد سجستانی، تگ، بدیرادندر، مادندر، تبهره.

۳-۲. ابداع ترکیبات جدید و تتابع اضافات

تلاش برای ساخت ترکیبات جدید و غنا بخشیدن به واژگان زبان یکی از عمده کارهای شاعران و ادیبان درجه‌ی یک در هر فرهنگ و زبان است. بسیاری از واژگان هر زبان در طول سال‌های متمادی به علت‌های مختلفی از بین می‌روند و به اصطلاح می‌میرند. اگر ساخت ترکیبات جدید به وسیله‌ی فحول ادبا و شعرا صورت نگیرد خود معلوم است که بر سر زبان چه می‌آید. نمونه‌هایی از این گونه ترکیبات در این شعر:

باد برف، زادسرو مرو، فرامشزار، انده اندوده، به خشم آغشته، گل آذین باغ خواب‌آلود قالی، آن طلایی مخمل آویان بی‌دردان، برای اطلسی زرد خمار آلود، فرامشزار ابری کهکشانی کور، بلورین نغمه‌ی رؤیای طاووس حریر، تاریک ژرف چاه پهناور، پرنیانی آبگین پرده.

۳. مختصات نحوی شعر

یکی از بدعت‌های نیما یوشیج، که اخوان نیز به آن اشاراتی دارد (عطا و لقای نیما یوشیج، ص ۱۱۰)، فاصله میان موصوف و صفت است که گاه این فاصله کم و کوتاه است و گاه بیش و بلند. اخوان این عبارت نیما را مثال می‌زند:

چشم در راه شبی، مانند امشب بود، باراتی (دیوان کامل نیما، ص ۱۵۰)

گاه این فاصله عبارتی است مثل آن‌چه گذشت یعنی «مانند امشب بود» و گاه فقط یک ضمیر (ضمیر متصل بیش‌تر) فاصله می‌افتد بین صفت و موصوف. همیشه صفت را بعد از موصوف ـ و همان فاصله ـ می‌آورد. و همین به لطف این اسلوب بدیع می‌افزاید (عطا و لقای نیما یوشیج، ص ۱۱۰). اخوان نیز به تأسی از استاد خود چند بار از این شیوه در «خوان هشتم» استفاده کرده است:

«با سکون و وقفه‌اش دلکش» در این عبارت ضمیر متصل «ش» بین موصوف و صفت «وقفه‌ی دلکشش» فاصله ایجاد نموده است و نمونه‌ای دیگر:

«با هزارش یادبود خوب» که دو بار تکرار شده است.

نمونه‌ی دیگری که اخوان با جابه‌جا کردن جای ضمیر، شاگردی خود را نسبت به نیمای بزرگ مسلم داشته است: «بعد چندی که گشودش چشم» مقایسه شود با «نازک آرای تن ساق گلی / که به جانش کشتم / و به جان دادمش آب...» شاهد مثال در «دادمش آب».

در نمونه‌ای دیگر با جابه‌جا کردن ضمیر «خلاف آمد عادت» دیگری رقم زده است:

بس که خونش رفته بود از تن
بس که زهر زخم‌ها کاریش
گویی از تن حس و هوشش رفته بود...

شاهد ما در این بند «زهر زخم‌ها کاریش...» است. شاعر می‌خواهد بگوید: از بس زهر زخم‌هایش کاری بود...

نمونه‌ی قابل ذکر دیگر مطابقت موصوف و صفت است که بر خلاف سیاق فارسی است. «نوآیینان بیدردان»، «مخمل آویان خون‌سردان». این موارد از موارد «عدول از هنجار»ی است که در مکتب نیما به ظهور رسیده و اخوان، ضمن مطالعه‌ی آن در اشعار نیما، خود نیز در اشعارش از آن‌ها به وفور استفاده کرده است.

موارد دیگری از هنجارگریزی نحوی در شعر مشاهده می‌شود که اختصاص به اخوان ندارد و باید آن‌ها را جزو ویژگی‌های هر شعری دانست. بنابراین پرداختن به این مقوله را تا همین حد بسنده می‌دانیم.

منابع و مآخذ

۱. اخوان ثالث، مهدی، سه کتاب، نشر ثالث، ۱۳۷۲
۲. ـــــ، عطا و لقای نیما یوشیج، نشر ثالث، ۱۳۷۸
۳. ـــــ، صدای حیرت بیدار (گفت‌وگو)
۴. حمیدیان، سعید، شاهنامه‌ی فردوسی، قطره، ۱۳۷۶
۵. شمیسا، سیروس، بیان و معانی، فردوس، ۱۳۷۶
۶. طاهباز، سیروس، مجموعه‌ی کامل اشعار نیما، نگاه، ۱۳۷۹
۷. محمدی آملی، محمدرضا، آواز چگور، نشر ثالث، ۱۳۸۰ (چاپ دوم)

آیین فتوّت

چکیده

این مقاله با هدف معرّفی «آیین فتوّت» نگاشته شده است؛ رسمی دیرینه براساس خصلت کرم و سخاوت، که نقطه‌ی آغاز آن به پیش از آفرینش آدم و حوّا برمی گردد و بخش چشم گیری از فرهنگ کهن ایران‌زمین را در بر می گیرد.

در این نوشته سعی شده است ابعاد گوناگون این آیین به اختصار معرفی شود تا انگیزه‌ی پژوهش و مطالعه‌ی هرچه بیش تر برای علاقه‌مندان به ادبیات عامیانه گردد.

کلید واژه‌ها

فتوّت، فتیّ، جوان‌مردی، عیّاری، شد بستن، قلندری

فاطمه زهرا اسحاقی کوپایی

دبیر دبیرستان های کوهپایه اصفهان، دارای کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

الف. تعریف

«فتوّت» که از لفظ «فتیّ» گرفته شده به معنی «بلندهمتی و جوان‌مردی» است و بر مجموعه‌ای از فضائل نیک و پسندیده، به ویژه شجاعت، سخاوت، کرم و ایثار اطلاق می گردد.

البته برای دو واژه‌ی «فتوّت» به معنی جوان‌مردی و «فتیّ» به معنی کسی که در خود نام فتوّت است، از سوی گروه‌های مختلف اهل تصوّف، ملامتیه، جوان‌مردان و اهل شریعت، نام‌ها و تعریفات گوناگونی ارائه شده که در واقع با هم منافاتی ندارند و نشانه‌ی وسعت حوزه‌ی معنایی این مفاهیم است.

عبدالرّزّاق کاشی فتوّت را این گونه تعریف می کند:

«فتوّت عبارت است از ظهور نور قطرت و استیلای آن بر ظلمت نشئت، تا تمامت فضائل در نفس ظاهر شود و رذائل منتفی گردد.» (تحفة الاخوان، ص۲۲۲)

وی هم چنین «فتی» را کسی می داند که «در فضایل خلقی کامل و از دنیا و رذایل نفسانی مجتنب باشد؛ از معرفت حق ـ عزّ و علا ـ بر یقینی واضح و از حال خویش بر بصیرتی لایح؛ صاحب قدمی راسخ و طمأنینتی متمکّن که اجناس فضایل چهارگانه به انواع آن در نفس او ملکات باشد، به وجهی که تغیّر و تبدّل بدان راه نیابد و تلوّن و تکلّف برنتابد...» (همان، ص۲۶۹)

از امام علی(ع) نیز نقل شده است «فتوّت آن است که هیچ کاری در نهان نکنی که آشکار نکنی و اگر آشکار شود، منفعل گردی و هر آینه این، وقتی باشد که سالک، خدای را حاضر داند و داند که هرچه می کند و می بیند در محضر خداوند است.» (فتوت‌نامه‌ی سلطانی، ص۱۰)

در اسرار التّوحید روایت شده است: «از شیخ [ابوسعید ابوالخیر] سؤال کردند که ای شیخ! ما الفتوّة؟ شیخ گفت: «قال النّبی(ص): أن ترضی لأخیک ما ترضی لنفسک». پس گفت: «حقیقة الفتوّة أن تعذر الخلق فیما هم فیه و من صحب الفتیان من غیر فتوّة، یفتضح سریعاً.» (پیامبر ـ ص ـ فرمود فتوّت آن است، که آن چه را برای خود برمی گزینی، برای برادرت نیز بپسندی. شیخ هم گفت حقیقت فتوّت آن است که مردم را در حالتی که دارند معذور داری و کسی که بدون تخلّق به فتوّت هم‌نشین اهل فتوّت شود، زود رسوا شود.» اسرار التوحید، ص۳۰۷)

سلمی، از پیشگامان ملامتیه، کسی را سزاوار نام «فتیّ» می داند که: «تمام خصایل و فضایل انبیا و اولیا را در خود دارد و با تمام این ها خود را حقیر و کوچک می شمارد.» (نیز جوان‌مردی، ص۱۳۲)

جعفری القاسم الحسینی، از درویشان دوره‌ی صفوی، فتوّت را این گونه تعبیر می کند: «فتوّت آن است که صاحب شدّ و فتوّت، جوان‌مرد باشد؛ جان و تن و مال و فرزند را ایثار راه خدا کند و به هیچ چیزی باز نماند؛ چنان که عزیزی گوید گر به موی

باز مانی، مرد این ره نیستی.» (نسخه‌ی خطی به تصحیح نگارنده)

با نگاهی گذرا به تعاریف بالا و نظایر آن که در کتب مختلف حدیثی و اهل تصوّف و ملامت و فتوّت آمده، به خوبی می‌توان دریافت که این تفسیرها و تعبیرهای گوناگونی که راجع به واژگان «فتی» و «فتوّت» شده است همه یک پیام را فریاد می‌کنند و آن رجوع به فطرت نخستین و پاک الهی وجود بشر و سعی بر پرورش قوای انسانی است تا رسیدن به جایگاه والای انسان کامل، که «فتیان» نماد آن را در وجود پاک و طاهر علی(ع) می‌جویند.

این نکته را نیز نباید از خاطر برد که فتوّت هم‌چون دیگر مسائل اخلاقی دست‌خوش استفاده‌ی نادرست دنیادوستان و طالبان جاه و مال و عیش و نوش لذّت شده است، به‌طوری که با ادّعای بزرگ منشی، خوش قولی، بخشندگی و نیکوکاری، خود را اهل این مسلک می‌دانسته و با تظاهر و ریاکاری نظر عوام و ساده‌لوحان را به خود جلب می‌کرده‌اند. اینان جنبه‌ی شجاعت و دلیری فتوّت را که ابتدا برای مقابله و مبارزه با دشمنان دین و ملّت مورد استفاده قرار می‌گرفت به جَلدی، گربزی و قلدری مبدّل کردند و از میگساری و تفریح و موسیقی و آواز و... پرهیزی نداشتند. (مقاله‌ی رساله‌ی صاحبان معرکه، صص ۵۳-۵۰) ناگفته نماند که، گرچه این دسته چند صباحی با ریاکاری ترکتازی‌ها کرده و منفعت‌ها کسب کرده‌اند؛ اما در برابر موج اخلاص و صداقت روح فتوّت و درویشی تاب نیاورده و در تاریکی کردار خود محو و نابود شده‌اند.

ب. اصول و مبانی فتوّت

همان‌گونه که برای فتیٰ و فتوّت تعریف‌های مختلفی از بزرگان و اهل این فن، در کتاب‌ها و رساله‌هایشان وارد شده، هر کدام به فراخور باورها و طرز تفکّرشان، اصول و مبانی خاصّی را برای آن برمی‌شمرند.

بنا به گفته‌ی عبدالرزّاق کاشی (تحفة‌الأخوان، ص۵۰):

مبانی و اصولی که فتوّت بر آن مبتنی است و بنیادش بر آن مؤسس، هشت قاعده است که قطب این طریقت و مدار این فضیلت، امیرالمؤمنین علی(ع) به بهترین وجهی بدان اشارت فرموده‌اند: «أَصلُ الفُتُوَّة، اَلوَفاءُ وَ الصِّدقُ وَ الأَمنُ وَ السَّخاءُ وَ التَّواضُعُ وَ النَّصیحَةُ وَ الهِدایَةُ وَ لا یَستَأهِلُ الفُتُوَّةَ الأَمَنُ یَستَعمِلُ هٰذِهِ الخِصالَ»؛ یعنی، اصل فتوّت این هشت خصلت است و هر که مستعمل این خصال نباشد، مستحقّ اسم فتوّت نبود و علامت کمال آن، آن‌چه در جواب سؤال پسرش، حسن(ع)، از فتوّت فرمود که: «هِیَ العَفوُ عِندَ القُدرَةِ وَ التَّواضُعُ عِندَ الدَّولَةِ وَ السَّخاءُ عِندَ القِلَّةِ وَ العَطِیَّةُ بِغَیرِ مِنَّةٍ».

وی در جایی دیگر (همان، ص۲۷۳) می‌نویسد: «هرکه را خاطر بر فتوّت دل گذرد و داعیه‌ی سلوک این طریقت از باطن منشعب گردد، بشارت باد به سلامت فطرت و صلاحیت ولایت؛ چه صحّت و قوّت ارادت، علامت استعداد و قابلیّت باشد؛ چنان‌که خواجه عبدالله گوید: «اگر نخواستی داد، ندادی خواست.»

و در باب چهل و یکم قابوس‌نامه،

اصول فتوّت سه چیز عنوان شده است: «یکی آن‌که هرچه گویی، کنی؛ دیگر آن‌که خلاف راستی نگویی؛ سوم آن‌که شکیب را به‌کار بندی.»

محمّد ریاض (فتوّت‌نامه، ص ۲۰) از شیخ حسن بصری نقل می‌کند: «خدای تعالی در این آیه‌ی کریمه، همه‌ی اوصاف فتیان را جمع کرده است که: «إنَّ اللهَ یأمُرُ بالعدلِ والإحسانِ و إیتاءِ ذِی القُربی و یَنهی عنِ الفحشاءِ و المُنکرِ و البَغی یعظُکُم لعلّکُم تَذکّرُون».

از دیگر مبانی فتوّت، براساس آن‌چه در فتوّت‌نامه‌ها و پژوهش‌ها آمده، می‌توان به اصول زیر اشاره نمود: احسان، مهرورزی، پاک‌دامنی و عفاف، صبر و شکیبایی بر آزار و رازداری و سکوت، که در متن حاضر از این سه صفت، به زهرنوشی، سرپوشی و خاموشی تعبیر شده است؛ ایثار، گذشت، مهمان‌نوازی، مردم‌دوستی، خدمت به خلق، فقر، دوری از عُجب و ریا و تملّق و....

ج. شاخه‌های اصلی فتوّت

طبق بررسی‌های صورت گرفته، فتوّت به سه شاخه‌ی سیفی، قولی و شُربی تقسیم می‌شود [فتوّت‌نامه‌ها و... صص ۳۵-۳۴]:

«جوان‌مردان سیفی همان جنگجویان و عیّاران هستند که چون پس از ذکر نام استاد و نوشیدن قدح، به‌جای شلوار فتوّت، از دست استاد خود شمشیر دریافت می‌کردند، به سیفی معروف شده‌اند. این دسته، میان‌بند چرمین می‌بسته‌اند و تصوّف و زهدگرایی در بین آن‌ها بسیار کم‌رنگ بوده است. جوان‌مردان قولی، گروه‌های پیشه‌ور و کسبه هستند و در مراسم تشرّف به جوان‌مردی به زبان، عهد می‌کردند که یار و همراه استاد و پیر خود باشند و به این عهد، اصطلاحاً قول می‌گفته‌اند؛ این دسته نسبت به عیّاران پای‌بندی بیش‌تری به زهد و تصوّف دارند و کمربند کرباسین می‌بسته‌اند. در فتوّت‌نامه‌ی نجم‌الدّین زرکوب، از گروه سوم به نام شربی یاد شده است. این دسته که گویا بیش از گروه قولی و سیفی صوفی‌منش بوده‌اند، میان‌بندی از صوف می‌بسته‌اند. سه گروه بالا با تقسیم‌بندی قابوس‌نامه مطابقت دارد که جوان‌مردان را به سه گروه عیّاران و سپاهی پیشگان، پیشه‌وران و صوفیان تقسیم نموده است.

د. سیری در فتوّت

محمّد دامادی در مقدّمه‌ی تحفة‌الاخوان (ص۳) می‌نویسد: «فتوّت در بدایت، مفهومی اخلاقی بوده است که تمام اوصافی را که آدمی در پهنه‌ی وسیع خیال انسانی در طول قرون و اعصار از فردی آرمانی تحقّقش را آرزو کرده و انتظار دیدارش را داشته در فتیّ جمع آورده و از او قهرمانی پدید آورده و شخصیتی ساخته و پرداخته که شاید روزگاری صعود بشر به مراحل کمال اخلاقی و علوّ انسانی زمین را برای فرود او بر عالم خاک امکان‌پذیر گرداند.»

این نوع اندیشه که خواسته‌ی فطرت حق‌گرایانه‌ی آدمی‌زاد است، در دوران مختلف در پوشش‌های متفاوتی جلوه‌گر شده است. بدین ترتیب، برای فتوّت، که همان مجموعه کردارهای نیک است، نمی‌توان تاریخ تولّدی معیّن نمود و عمری به اندازه‌ی عمر بشر و فراتر از آن دارد؛ زیرا خدای تعالی پیش از آفرینش آدم و حوّا، برای فرزندان آنان، فردوس برین و نعمت‌های گوناگون آفرید و این نمونه‌ای از جود و کرم و بزرگواری خداوند است.... کرم او خواهان آن است که مستحقّان نیکوکار و باغیان بدرفتار هر دو از خوان نعمت‌های او مستفید گردند.

سعدی فرماید (به نقل از فتوّت‌نامه، ص ۲۰):

ادیم زمین سفره‌ی عام اوست
برین خوان یغما چه دشمن، چه دوست!

و از آن‌جا که قبض صفات حق، دم به دم بر اشرف مخلوقات تجلّی می‌کند، فتوّت نیز از لوازم ناگسستنی وجود هر انسانی است.

در ایران قبل از اسلام، در زمان ساسانیان هم در کنار طبقه‌ی برزگران، طبقه‌ی بوتخشان یا همان پیشه‌وران و بازرگانان بوده‌اند که در عین اشتهار به سخاوت و جوان‌مردی، گهگاه دست به کارهای غیرقانونی نیز می‌زده‌اند که این خصیصه‌ی آنان، یادآور گروه‌های عیّار پیشه‌ی دوران بعد است. (تاریخ ایران، ص۴۵)

اعراب نیز در دوره‌ی جاهلیت به فتوّت و به‌ویژه دو خصیصه‌ی سخاوت و شجاعت سخت علاقه‌مند و معتقد بوده‌اند. حاتم‌طایی که در سخاوت ضرب‌المثل گشته، نمونه‌ای مشهور و مجسّم از این ادّعاست. خصلت غارتگری و افتخار آنان به این کار نیز بیانگر التفات و اهتمام آنان به شجاعت و دلاوری است.

با ظهور اسلام، این دو ویژگی پیشرفت کرد و به مسیر صحیح خود هدایت شد. شجاعتی که تا پیش از این صرف غارت قبایل و طوایف بود به جهاد فی سبیل الله تغییر یافت و سخاوت‌های بی‌حساب و نامعقولی که تنها برای تفاخر ابراز می‌گشت به صدقه‌ی همراه با اخلاص و ایثار بدل گشت.

بزرگ‌ترین فتیّ در این دوره حضرت رسول(ص) است که دوران زندگیشان مشحون از جوان‌مردی و فتوّت است و تکمیل همه نوع مکارم اخلاق به‌وسیله‌ی او صورت پذیرفته و إنّک لَعلی خُلقٍ عظیم در وصف اوست. (فتوّت‌نامه، ص۲۹)

پس از رسول خدا(ص) امام علی(ع) بزرگ‌ترین فتیٰ است و سلسله‌ی همه‌ی درویشان به وی ختم می‌شود و عبارت لافتیٰ الاّ علیٌ در وصف مکارم والای اوست و در منابع اهل فتوّت داستان‌های فراوانی درباره‌ی انتساب این عبارت به ایشان آورده‌اند که یکی را چاشنی کلام خود می‌سازیم (فتوت در کشورهای اسلامی، ص۹):

در خبر است که رسول(ص) نشسته بود؛ سائلی برخاست و سؤال کرد. رسول(ص) روی سوی یاران کرد و گفت: باری جوان‌مردی کنید! علی(ع) برخاست و رفت؛ چون باز آمد، یک دینار داشت و پنج درم و یک قرص نان. رسول(ص) گفت: یا علی! این چه حال است؟ گفت: یا رسول‌الله! چون سائل سؤال کرد، بر دلم بگذشت که او را قرصی [نان] دهم؛ باز در دلم آمد که پنج درم به وی دهم؛ باز به خاطرم آمد که یک دینار به وی دهم. اکنون روا نداشتم که آن چه به خاطرم فراز آمد و بر دلم بگذشت، نکنم. رسول(ص) گفت: «لا فتیٰ الاّ علی».

البته این مفهوم در گذر زمان، دچار فترت‌ها و فراز و نشیب‌های بسیاری شده و گاهی بنا بر شرایطی از انگیزه‌ی اصلی خود، یعنی پرورش روح انسانی فاصله گرفته و به رعایت مسائل ظاهری محدود شده و گاهی نیز دچار تعصّباتی ناشایست و بی‌جا گشته است؛ چنان‌که گاه دیده می‌شد در قبال جمله‌ی نادرست و ناروایی دختر یا خواهر خود را کشته‌اند. (تاریخ اجتماعی ایران، ص۵۷۴)

پژوهش‌های تاریخی نشان می‌دهد که فتوّت در مفهوم جماعتی که پیرو سلسله‌ی اصول فتوّت بوده‌اند در اواسط سده‌ی سوم هجری قمری ایجاد شد. در آن زمان فتیان به عیّاران و یاغیان شهرت داشتند (آیین جوان‌مردی، ص۵) و یعقوب لیث صفّاری با کمک همین عیّاران بود که توانست سلسله‌ی طاهریان را برانداخته و به حکومت برسد.

چنین به نظر می‌رسد که اصول جوان‌مردی در سده‌ی پنجم هجری قمری تکوین یافته و آثار آن در تألیف‌هایی که پیوندگاه تصوّف و فتوّت است دیده می‌شود و از آن پس بود که جماعتی از درویشان و اهل تصوّف به ایجاد سازمانی نظیر احزاب امروز دست زدند و اصول عقاید و نظرات ایشان در کتاب‌هایی به نام فتوّت‌نامه، منعکس گشت. (تاریخ اجتماعی ایران، ص۵۷۳)

فتوّت تا زمان خلافت ناصر عبّاسی به شکل یک جریان اجتماعی نسبتاً نامحسوس و غیررسمی در جامعه‌ی اسلامی و ایرانی رواج داشت و بسته به اوضاع و شرایط گوناگون اجتماعی، اقتصادی و ایدئولوژیکی دچار فراز و فرودهایی می‌شد. با پیوستن ناصر به جرگه‌ی جوان‌مردان در سال ۵۷۸ هجری قمری، که با هدف استفاده‌ی سیاسی از نیروی حمیّت و احساسات تند اهل فتوّت در راه تحکیم قدرت خلافت عبّاسی بود، به‌دست مالک‌بن عبدالجبّار «سروال فتوّت» پوشید و حتّی برای اوّلین بار منشور فتوّت را صادر کرد. درنتیجه مشرب جوان‌مردی وارد برهه‌ی جدیدی از سیر تطوّر خود شد و وجهه‌ی سیاسی و رسمی یافت و اهل فتوّت مورد حمایت مستقیم و جدّی ناصر قرار گرفتند و در قبال این حمایت، آنان نیز ناصر را به عنوان پیر اهل فتوّت پذیرفتند و در اداره‌ی امور مملکتی و جنگ‌ها، هم‌چون شوالیه‌های صلیبی، بی‌هیچ چشم‌داشت او را یاری می‌رساندند. (همان، ص۵۷۴)

تیمور لنگ، مؤسّس سلسله‌ی تیموری نیز، که به مطالعه‌ی سرگذشت پیشینیان می‌پرداخت، با زیرکی رمز موفّقیت ناصر را دریافت و پا جای پای ناصر گذاشت و به اهل فتوّت روی آورد. احترام و تعظیمی که تیمور به مشایخ فقر و بزرگان خانقاهی می‌نهاد و این نکته که چگونه با گشودن حصار هر شهری، نخست به زیارت مشایخ زنده و سپس قبور بزرگان متوفّا می‌رفت و با کمال ادب و انکسار، دست ارادت بر آستان آنان دراز می‌کرد و همّت می‌طلبید، در کتاب‌های تاریخ، با بسط و شرح بسیار آمده است. ملاقات او با «بابا سنگوی» که آن را مقدّمه‌ی فتوحات خویش دانست از آن مقوله است. این رویّه در میان جانشینان او؛ یعنی شاهرخ و ابوسعید و سلطان حسین بایقرا ادامه یافت و آنان نیز چون تیمور سر ارادت و تکریم بر آستان مشایخ این سلسله نهادند! از این روی بود که در سراسر قلمرو شاهرخی، مشایخ متعدّد به وجود آمدند و لنگرها و خانقاه‌های فراوانی دایر گردید و از گوشه و کنار، خلایق برای کسب فیض و درک تبرّک با هدایای نفیسه به نزد ایشان می‌شتافتند. (جامی، علی‌اصغر حکمت، صص ۸-۷)

عطف نظر پادشاهان به فتوّت از سویی و موقوفات و نذورات فراوان مردم، از سوی دیگر باعث شد که افرادی سودجو و فرصت‌طلب به دروغ و تظاهر به این مشرب بپیوندند؛ چنان‌چه در *تاریخ ادبیات ایران* (صص ۷۰-۶۹) در این باره آمده است: «دسته‌هایی از صوفیان زمان، مردمان شکم‌باره‌ی فاسدی بودند که در زیر خرقه‌های شراب‌آلوده‌ی خود انبانی از گناه پنهان داشتند و دلق پشمین را وسیله‌ی جلب منفعت و سرمایه‌ی عشرت قرار می‌دادند و ساده‌لوحان زودباور را با خود همراه می‌کردند.»

بعد از حمله‌ی مغول به بغداد و برچیدن بساط خلفای عبّاسی، به دلیل بی‌توجّهی مغولان به اهل فتوّت و عیّاران، دخالت آنان در امور سیاسی و مملکتی روز به روز محدودتر شد تا آن‌جا که جوان‌مردان عیّار

و جنگ جو جای خود را به جوان‌مردان پیشه‌ور دادند. سپس هر کدام از این اصناف اصول و روش فتوّتشان را به شخصیتی از بزرگان دین مستند می‌ساختند؛ مثلاً سلمانیان می‌گفتند ما از سلمان فارسی، که به اصلاح موهای مبارک حضرت رسول(ص) و حضرت علی(ع) می‌پرداخته است، تبعیت می‌کنیم. قصّاب‌ها پای شخصیتی موهوم و افسانه‌ای مشهور به «جوان‌مرد قصّاب» را به میان آوردند که به زعم ایشان در عهد خلافت علی(ع) می‌زیسته و به توصیه‌ی شاه‌مردان به مسلک جوان‌مردان درآمده است. (فتوت‌نامه، صص ۱۱۳-۱۱۲)

در دوره‌ی صفویّه به دلیل توجّه شاهان صفوی به تصوّف و مذهب راستین شیعه، اهل فتوّت بار دیگر فرصت ابراز پیدا کردند و به همین دلیل، تعداد بسیار زیادی فتوّت‌نامه، از این دوره بر جای مانده است. البته موضوع این فتوّت‌نامه‌ها، مربوط به پیشه‌وران و صاحبان حرف و مشاغل است و به تعبیری دیگر، مربوط به جوان‌مردی قولی و شربی است نه عیّاری.

با روی کار آمدن دولت شیعی مذهب صفوی، تصوّف رنگ و بوی قلندریگری به خود گرفت و قلندران فرقه‌های مختلف، آزادانه به تبلیغ اصول فرقه‌های خویش پرداختند. قلندری که ثمره‌ی سیر تدریجی و تحوّلات آیین عیّاری و فتوّت است، خود به شاخه‌های گوناگونی تقسیم گردید و با وجود تفاوت‌هایی که داشتند همه در اصل قلندری و جوان‌مردپیشگی مشترک بودند. این فرقه‌ها چنان‌چه از تحقیقات پژوهشگران برمی‌آید (آیین قلندری، ص۵۴ به بعد) عبارت‌اند از:

۱. قلندران جلالی، (پیروان جلال‌الدّین بخارایی) که امروزه درویشان خاکسار و درویشان عجم خوانده می‌شوند و در چهار قرن اخیر در ایران بسیار فعّال بوده‌اند.

۲. قلندران حیدری، (پیروان قطب‌الدّین حیدر علوی تونی) و گروهی که از دوره‌ی صفوی به بعد، حیدری خوانده می‌شوند نیز پیروان اویند.

۳. قلندران نعمت اللهی، که پیروان شاه نعمت‌الله ولی‌اند.

۴. جوالقیّه، که خود را پیرو جمال‌الدّین ساوه‌ای می‌دانستند و چهار ضرب کردن؛ یعنی، تراشیدن موی سر و ابرو و ریش و سبلت یادگار آنان است.

۵. مداریّه، فرقه‌ای است که با جلالیّه‌ی هند بسیار نزدیک بوده‌اند. کمپفر، ایران‌گرد عهد صفوی، آنان را دیده و از رفتار آنان اظهار شگفتی کرده است.

۶. نقطویّه، (پیروان محمود پسیخانی) که هم‌چون حروفیان مورد خشم فرمانروایان تیموری بودند. در عهد شاه عباس اوّل صفوی هم، یکی از اهل این فرقه در فارس شورش کرد که سرکوب شد و در زندان به قتل رسید.

۷. بکتاشیه. این گروه متأثر از حروفیّه و در واقع همان بازماندگان حروفیّه بوده‌اند، که از حاجی بکتاش ولی تبعیت می‌کردند. وی، که معاصر مولانا و منتقد او بود، در انجام فرایض سهل‌انگار و ملامتی‌منش بود.

هرچند فتیان و قلندران، بعد از صدور منشور فتوّت توسّط ناصر عبّاسی، مورد تأیید حاکمان و سلاطین وقت قرار می‌گرفتند و در تدبیر امور مملکتی یکی از بازوان نیرومند و پرتوان شاهان شمرده می‌شدند، گهگاه این تفاهم دوجانبه رو به وخامت می‌گذاشت. اقدام ناموفق حروفیّه به ترور شاهرخ تیموری و قتل عام آنان توسّط شاهرخ و یا تبعید شاه قاسم الانوار به‌سبب رابطه‌ی مشکوک او با حروفیّه، نمونه‌هایی از این عدم تفاهم است.

نظیر این رویداد را در دوره‌ی شاه عبّاس صفوی می‌بینیم (فتوّت‌نامه‌ها و...، ص۶۵): منجّم‌باشی شاه عباس حکومت را سه روز، برای شاه نحس شمرد. شاه برای دفع این نحوست از خود و انتقال آن به دیگری، «استاد یوسف ترکش دوز» را که از قلندران مکتب نقطویّه بود، بر تخت نشاند و خود به سفر رفت. هنگامی که برگشت، دستور قتل وی و یارش «درویش کوچک قلندر» و پیر آنان «درویش خسرو قلندر» و ده‌ها تن از نقطویان را صادر کرد و با این تدبیر، دو هدف را آماج یک تیر قرار داد تا پس از آن فکر پادشاهی در سر آنان نپخته و پا را از گلیم خود فراتر ننهند.

بعد از دوران صفوی، اندک اندک طایفه‌ی درویشان و قلندران، نقش اجتماعی و سیاسی خود را از دست دادند و بازی‌های سیاسی را به اهل آن واگذار کردند. بدین ترتیب، دوران آرامش قلندری و فتوّت فرا رسید. در این زمان، لوتیان، پهلوانان، معرکه‌گیران و اهل بازی گروه‌های قلندری را شامل می‌شدند و در قرن نهم در فتوّت‌نامه‌ی سلطانی به این گروه‌ها اشاره شده است. (همان، ص۶۵)

معرکه‌گیری قلندران حیدری در عهد صفوی، پررونق شده بود. در عهد قاجار نیز درویشان عجم و خاکسار معرکه می‌گرفتند و با نمایش «زورگیری» مردم کوچه و بازار را سرگرم می‌کردند. گروهی که در فتوّت‌نامه، اهل بازی معرّفی شده‌اند، در عهد قاجار «لوتی» نامیده شدند. (همان، ص۶۶) لوتیان عهد قاجار، خود به شیربانان، تنبک به دوشان، خیمه‌شب‌بازان، حقّه و طاس‌بازان، بندبازان، مسخره‌ها و جاهلان (لوتیان قدّاره‌کش) تقسیم می‌شدند. (همان، ص۶۶ به بعد)

چنان‌چه ملاحظه می‌شود، آیین فتوّت و جوان‌مردی، با برجسته ساختن دو ویژگی «سخاوت» و «شجاعت»، که از فیوضات

حضرت حق ـ جلّ و علا ـ به آدمی‌زاد بود، آغاز شد؛ اما در سیر تطوّر خود دچار فراز و نشیب‌های فراوان گشت و متأسّفانه با گذر زمان به انحطاط کشیده شد و از فطرت پاک نخستین خود دور و دورتر گردید. گاه، هم‌چون دوران ناصری و تیموری، دستاویز انگیزه‌های سیاسی و منافع حکومتی سلاطین جور گشت و گاه هم‌چون لوتیان مسخره‌ی عهد قاجار، در خدمت سرگرم ساختن مردم و خنداندن آن‌ها شد و گاه نیز وسیله‌ای برای غارت و چپاول جان و مال و ناموس مردم بی‌پناه می‌گردید؛ چنان‌که در رستم‌التّواریخ داستان‌هایی از این دست در ذکر محمّد علی‌بیک و پهلوان حسین ماربانانی و امیرمحمّد سمیع کارخانه آقاسی و... آمده است. (ص ۱۱۱ به بعد)

هـ. شیوه‌ی پیوستن به آیین فتوّت

پیوستن به مسلک جوان‌مردان در دوران مختلف و در میان شاخه‌ها و فرقه‌های گوناگون فتوّت، به‌شیوه‌های متفاوتی صورت می‌گرفته است و تنها رسم شُرب و پوشیدن سروال فتوّت در میان تمام فرقه‌های آنان مشترک بوده است؛ از جمله رسم پیوستن به آیین عیّاری «شادی خوردن» نام داشته است. در این آیین، طالب عیّاری قدحی شراب بر بالای سر خود می‌بُرد و نام کسی را که به استادی برگزیده بود بر زبان می‌راند و قدح شراب را به یاد او می‌نوشید. سپس پیمان می‌بست که یار عیّاران باشد و سرّ عیّاری را بر کس فاش نسازد. (آیین قلندری، ص ۲۹، به نقل از دوره‌ی نوزدهم مجله‌ی سخن، ص ۲۰)

و یا جوان‌مردان پیشه‌ور برای پیوستن به آیین فتوّت لازم بود که سروال فتوّت بپوشند و شَد بر میان بندند و البته این‌ها طیّ مراسم خاصّی صورت می‌گرفته است.

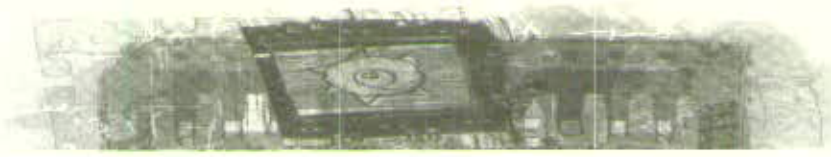
در این مراسم که در مکان وسیع و پاکیزه‌ای صورت می‌گرفت، طالب فتوّت و پیر و پدر عهد و استاد شَدّ و نقیب و دیگر برادران و رفیقان طریق حاضر می‌شدند و پس از انجام تشریفات مخصوصی، شیخ خطبه‌ی طریقت می‌خواند و آن‌گاه استاد شَد، میان فرزند را با آداب ویژه و طبق قاعده‌ای مشخّص و معلوم می‌بست. (فتوّت در کشورهای اسلامی، ص ۷۱)

شَد یا کمربند فتوّت اقسامی دارد که در کتب اهل فتوّت آمده است و زیباترین و رساترین شکل آن را گولپینارلی (اسماعیل حاکمی، ماه‌نامه‌ی کیهان فرهنگی، تیر ۸۲، ص ۳۱) به نقل از منهاج‌المریدین در کتاب خود، بدین صورت ترسیم کرده است: شَدّ سلیمانی، شَدّ محرابی، شَدّ قوسی، شَدّ لام الفی، شَدّ یوسفی، شَدّ چوگانی یا مخفی و شَدّ الفی.

بعد از اجرای آیین شَد، همگی قدح آب و نمک یا شیر و نمک را می‌نوشیدند و طالب با پیر یا استاد خود، پیمان وفاداری و رازداری و خدمت‌گزاری می‌بست. از آن پس هرچه طالب به صفات نیک و فضائل اخلاقی بیش‌تری متخلّق می‌گشت، به کسب لوازم بیش‌تری از فتوّت هم‌چون سروال فتوّت، تاج، کچکول، خرقه، پوست تکیه و... نائل می‌آمد. پس از آن طالب که «فرزند» نیز نامیده می‌شد، تا مدّتی تحت نظر پیر و برای فروشکستن روح عُجب و تکبّر به خدمت می‌پرداخت. این خدمت‌ها شامل کارهایی از قبیل جاروب زدن لنگر یا خانقاه، مواظبت از چراغ لنگر و... بوده است؛ پس از طیّ این مرحله، فرزند (طالب فتوّت)، «مُفرد» نامیده می‌شود. هرچه فتیٰ (صاحب فتوّت)، آگاهی و اشراف بیش‌تری بر آیین‌ها و اسطوره‌های مخصوص فتوّت می‌یافت و بر رموز آن واقف می‌شد، مقامات و عناوین والاتری هم‌چون نقیب، کبیر، شیخ، قطب، جدّ و... در آیین فتوّت کسب می‌کرد و خود مسئولیت تربیت و هدایت نومریدان دیگر را عهده‌دار می‌گشت.

منابع و مآخذ

۱. افشاری، مهران، ۱۳۸۲، فتوّت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریّه (سی رساله)، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۲. حکمت، علی‌اصغر، ۱۳۲۰، جامی، متضمّن تحقیقات در تاریخ احوال و آثار منظوم و منثور خاتم‌الشّعرا، نورالدّین عبدالرّحمن جامی، تهران، نشر وزارت فرهنگ
۳. راوندی، مرتضی، ۱۳۴۷، تاریخ اجتماعی ایران، تهران، امیرکبیر
۴. ریاض، محمّد، ۱۳۸۲، فتوّت‌نامه، تاریخ، آداب، آیین و رسوم، به انضمام رساله‌ی فتوّتیّه‌ی میرسیّد علی همدانی، به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، تهران، اساطیر
۵. عبدالرّزّاق کاشی، کمال‌الدّین، ۱۳۶۹، تحفة‌الاخوان فی خصائص الفتیان، مقدّمه و تصحیح محمّد دامادی، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و آموزش عالی
۶. غریب‌پور، بهروز، ۱۳۷۷، رساله‌ی صاحبان معرکه، بوطیقای نمایشگران متنفرد، معرفی فتوّت‌نامه‌ی مولانا واعظ کاشفی، فصل‌نامه‌ی هنر، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۳۵، ص ۵۳-۵۰
۷. کربن، هانری، ۱۳۶۴، آیین جوان‌مردی، ترجمه‌ی احسان نراقی، تهران، نشر نو
۸. گولپینارلی، عبدالباقی، ۱۳۷۸، فتوّت در کشورهای اسلامی و مآخذ آن به همراه فتوّت‌نامه‌ی منظوم ناصری، ترجمه‌ی توفیق هـ. سبحانی، تهران، روزنه
۹. محمّدبن منوّر سعدبن ابی‌طاهر بن ابی سعید میهنی، ۱۳۵۴، اسرار التّوحید فی مقامات الشّیخ ابی‌سعید، به اهتمام ذبیح‌الله صفا، تهران، امیرکبیر
۱۰. منشی، اسکندربیگ، ۱۳۳۷، تاریخ عالم‌آرای عبّاسی، تصحیح محمّد اسماعیل رضوانی، تهران، دنیای کتاب
۱۱. میرعابدینی، سیّد ابوطالب و افشاری، مهران، ۱۳۷۴، آیین قلندری، تهران، فراروان
۱۲. واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰، فتوّت‌نامه‌ی سلطانی، به اهتمام محمّد جعفر محجوب، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران
۱۳. یارشاطر، احسان و دیگران، ۱۳۶۸، تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان (جلد سوم، قسمت اول)، گردآوری ج. آ. بویل، تهران، امیرکبیر



نگاهی انتقادی بر مراثی دوره‌ی مشروطه

چکیده

یکی از فصول کتاب‌های درسی ادبیات معاصر، ادبیات مذهبی؛ از جمله مراثی، مدایح و تعزیه‌هاست که جزء مباحث ادبی‌اند و طرح آن‌ها در ادبیات عامّه مهم است. نویسنده در این مقاله کوشیده است مراثی دوره‌ی مشروطه را تا سال ۱۳۳۲ با نگاهی انتقادی بررسی کند. این تحقیق، شامل بررسی در محور عمودی و افقی و ضعف در معنای مراثی این دوره است.

کلید واژه‌ها

مشروطه، نقد ادبی، مرثیه، محور عمودی، محور افقی، ضعف در معنا

مهدی احمدی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

و دبیر ادبیات اصفهان

نوبین میان دشت

تحولات اجتماعی‌ای که پس از مشروطیت در ایران به‌وجود آمد کل بخش‌های جامعه‌ی ایران را دچار دگرگونی کرد. شعر نیز از این تحولات بی‌بهره نماند و بازتاب این تغییرات در مرثیه‌ها نیز نمایان شد. «مرثیه» از یک زیربنای عاطفی استوار و نیز از تخیل برخوردار است. مرثیه که از قید و بند خاص شعرهای دیگر آزاد و برجوشیده از احساسات رنجیده‌ی شاعر از ناملایمات روزگار است، مانند آئینه‌ای این تغییرات را در خود منعکس می‌کند. با بررسی این مراثی می‌توان گوشه‌هایی از دگرگونی‌های موجود در شعر را نشان داد.

مرثیه در ساده‌ترین تعریف آن «گریستن بر مرده و ذکر محامد وی و نوحه‌سرایی و تأسف از درگذشت او را گویند و مرثیه سرایی ساختن شعر در رثای کسی است که جهان را بدرود گفته...» (سؤتمن، ۶۴، ص۷۴). بر اساس تعاریف عمومی‌تر، مرثیه شعری است که شاعر در از دست دادن هرچیزی که برایش عزیز است می‌سراید. با این تعریف شعرهایی را که برای از دست دادن جوانی یا برای خرابی شهر یا ولایتی سروده شده‌اند، می‌توان در این دسته جای داد. بزرگانی مانند دکتر زرین‌کوب حبسیات را هم در محدوده‌ی مرثیه گنجانده است. (زرین‌کوب، ۱۳۷۱، ص۱۵۵) ظاهراً هر شعری را که درباره‌ی آلام و مصائب فردی یا جمعی سروده شده است از نظر ایشان مرثیه محسوب می‌شود. بعد از دوره‌ی مشروطه به این نمونه مرثیه‌ها زیاد برخورد می‌کنیم. مانند شعرهایی که برای اتفاقات مجلس، از دست‌رفتن آزادی، مصائب کارگران... سروده شده‌اند. این شعرها نیز مانند دیگر انواع شعر فارسی با اوضاع کلی اجتماعی، سیاسی و اقتصادی این مملکت پیوستگی تام دارند.

«هرچند ادبیات دوره‌ی مشروطه مانند پلی است برای گذشتن از بینش و جمال‌شناسی سنت و رسیدن به نگرش و زیباشناسی نو، اما سنت‌شکنی شاعران در چارچوب همان سنت‌های بدیهی است.» (روزبه، ۱۳۸۱، ص۶۳). شاعران مشروطه از درون سنت و از دریچه‌ی سنت به‌چشم‌اندازهای تازه‌ای می‌نگریستند... کوشش آنان در زمینه‌ی تجدد شعر «در اسیر کردن چشم‌انداز جهان در قیدوبند سنت خلاصه می‌شد.» (پورنامداریان، ۱۳۷۷، ص۱۶) برای بررسی این ویژگی‌ها باید به عقب برگشت «شاعران رسمی پیش از انقلاب مشروطیت دست‌کم به دو علت قادر به از هم پاشیدن نظام سنتی و بنیان نهادن نظام شعری جدید نبودند. یکی به سبب حرمت نظام ارلی ـ ابدی شعر فارسی که با نوعی استعاره، کنایه، تشبیه و ایهام معهود ملکه‌ی اذهان و وجدان جمعی شعری شده بود. دو، به سبب عدم تحرک اجتماعی یک قرنه و قالب شدن اندیشه و خیال شعردوستان و شاعران که در صورت تخریب شعر سنتی قادر به تأسیس نظام جدید شعر نبودند.» (شمس لنگرودی،

۱۳۷۰، ج اول، ص۳۶) در دوره‌ی مشروطه هم در ادامه‌ی این سنت با تغییرات اندکی روبه‌رو هستیم که آن هم به ساختار اصلی کاری ندارد. شعرای معروفی مانند ادیب نیشابوری و شوریده شیرازی، چنان‌که گویی طوفان انقلاب از بالای سر آن‌ها نگذشته است، هم‌چنان به ساختن غزل در توصیف یا در بیان اندیشه‌های عرفانی می‌پردازند و آن‌ها که متجددتر بودند کاری جز این نکردند که مثلا وطن و آزادی را در قصاید به جای ممدوح و در غزل‌ها به جای معشوق بستایند. (آرین‌پور، ۱۳۸۲، ج۲، ص۱۲۱) هرچند شاعرانی مانند بهار، ایرج‌میرزا و عارف به معرکه‌ی انقلاب می‌پیوندند اما «تنها به گفتن از زبان مردم و به زبان آنان پرداختند.» (همان، ص۳۷)

نگاهی امروزی به رخدادها با ذهنی سنتی

در نگاه سنتی، شاعر همه‌چیز را در ارتباط با کل می‌بیند و جزءها مطرح نیستند. نگاه نگاهی ذهنی است اما در نگاه امروزی جزئیات مطرح‌اند و نگاه نگاهی عینی است. در نگاه ذهنی کلی‌گویی اساس کار است. شاعر برای همین کلی‌گویی از مفاهیمی استفاده می‌کند که حاصل تجربه‌ی خود او نیست. آن‌چه که در ذهن او از زبان گذشتگان به ارث مانده است به زبان آورده می‌شود، تا جائی که شاعر، که ذهنی سنتی دارد حتی در بیان مفاهیم امروزی باز با همان تصویرهای کلیشه شده سراغ موضوع می‌رود.

برای مثال شخصی به نام محمدعلی بامداد بر اثر تصادف، استخوانش می‌شکند و پس از بستری شدن در بیمارستان بانک ملی می‌میرد. شاعر می‌گوید:

نقدینه‌ی ارباب فضیلت همه او بود
بردند سوی بانک از آن گوهر پاکش
وان نقد گران را چو خریدار ندیدند
از بانک ببردند و سپردند به خاکش

اگر مقدمه‌ی شعر نباشد نمی‌توان شعر را فهمید. شاعر چه تغییرات شگرفی داده و چه زحماتی متحمل شده است؛ جسم متوفای نقدینه شده چون بانک محل نقدینه است. (برای شاعر مهم نیست که او در بیمارستان بانک بستری شده نه در خود بانک. اسم بانک آمده و شاعر یاد نقدینه افتاده به‌هم ربط داده و این شاهکار را خلق کرده است.) متوفا را دفن کرده‌اند پس ذهن شاعر این شاهکار را خلق کرده که چون قیمت این نقدینه را کسی نتوانسته مشخص کند آن را برده و دفن کرده‌اند! (گلچین گیلانی، ۱۳۶۲، ص۲۴۰)

***

شاعر در قصیده‌ای که برای مرگ وزیر امور خارجه سروده است نحوه‌ی بیمار شدن و معالجه او را این‌گونه بیان می‌کند:

همیشه همت او بود صرف خدمت خلق
برای راحت مردم دمی نیارامید
فشار فکر، دماغش فشرد سخت چنان
که قرحه‌ای شدش اندر کنار مغز پدید

طبیبان به علاج آن می‌پردازند:

برون کشیدند از راه گوش چندان چرک
که پاک شد سر و مغز وی، از سیاه و سپید

(سمیعی، ۱۳۳۴، ص۲۴۹)

***

شاعر در بیان بیماری سل بهار دست به نوآوری می‌زند:

گداخت نای تو را روزگار از پی آن
که سوزناک برآید می نوای سخن

(صدارت، ۲۵۳۷، ص۲۱۱)

***

دهرت ز رنج سینه بیفشرد و تن گداخت
غافل از آن که سینه‌ی تو بی‌شراره نیست

(صورتگر، ۱۳۳۵، ص۱۸۹)

در ایام نوروز سال ۱۳۲۱ نوعروسی به علت برق گرفتگی فوت می کند:

آن‌دم که چراغ عشرت افروخت
برقی بدمید و خرمنش سوخت
گردید ز سیم برق جان‌سوز
چون سیم گداخته سیه‌روز

(گلچین گیلانی، ۱۳۶۲، ص۲۳۷)

اگر توضیح اول شعر و بیت دوم نباشد آدمی یاد برق آسمانی می‌افتد.

* * *

بهار در مرثیه‌ای برای «عشقی»، داستان سرب را بیان می کند؛ سرب را از معدن آوردند:

ز معدن جدا گشت سربی سیاه
گدازان چون آه دل بی گناه

این سرب را به گلوله تبدیل می کنند و گلوله در لوله‌ی تفنگ جا می گیرد: (دقت شود که نوع نگاه کاملاً سنتی است)

* * *

چو افعی به غاری درون جا گرفت
به دل کینه‌ی مرد دانا گرفت

(بهار، ۱۳۶۸، ج۲، ص۱۰۶۲)

گلوله افعی می شود و لوله‌ی تفنگ غار! این بیت آدمی را به یاد شعرهایی می‌اندازد که در اوایل ورود راه‌آهن و چراغ‌برق به ایران سروده می شد و شاعران آن‌ها شعر خود را نمونه‌ی تجدد و نوآوری می‌دانستند.

ضعف در محور عمودی و افقی

ضعف محور عمودی خصلتی عمومی در شعر سنتی است. «ذهن شاعر، همان‌گونه که می کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان کلی شعر به‌وجود آورد، هم‌چنان می‌کوشد که اجزای بیان او از خیال‌های شاعرانه برخوردار باشد. اما این کوشش در ادبیات ما، در هر دو جهت، یکسان نیست. بررسی شعر فارسی، به روشنی نشان می دهد که محور عمودی خیال، همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده است و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع به‌وجود آورده‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵، ص۱۶۹)

در شعر سنتی فارسی، جز در رباعی اساساً موضوع ساخت به معنی امروزی‌اش مطرح نبود. حداکثر هر بیت استقلالاً برای خودش ساختی داشت که ارتباطی با ابیات دیگر شعر نداشت و شاید به سبب همین عدم هماهنگی بین عناصر سازنده یعنی کمبود ساخت در شعر بود که مصنوعاً برای هر قالب شعری حدودی تعیین می کردند؛ چون وقتی هیچ نیروی درونی محدود کننده (تمام کننده) در شعر وجود نداشته باشد طبعاً به‌وجود یک عامل مکانیکی و بیرونی نیاز می‌افتد که این محدودیت را به‌وجود آورد. (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰، ج۱، ص۱۲۲)

مرثیه‌ای در مرگ پدر گفته می شود، بیت آغازین این است:

بگو ناصح مده پندم گذشت از کار، کار من
حدیث عشق کم‌تر گو که رفت از دست یار من

بیت پایانی مرثیه این است:

الهی آتش عشقت فروزان‌تر شود هر دم
ز عشقت بر نگردم گر بسوزد پود و تار من

(رضازاده شفق، ۱۳۴۲، ص۲۶)

هیچ ارتباطی بین شروع و پایان نیست. هر چه‌قدر بیش‌تر این مرثیه خوانده شود بیش‌تر به بی ارتباطی مصراع‌ها پی می‌بریم. گویی شاعر هر بیت را از جایی آورده، در وزن همه را مشترک کرده و یک شعر جدید ساخته است.

* * *

جوانی در دریا غرق می شود و شاعر که از مرگ او متأثر شده است برای او مرثیه می سراید. تصاویر پشت سر هم ردیف می‌شوند؛ کسی که چشم آرزویش بسته شد، جان دردمندش خسته شد. آن‌که او را دریا تنگ فشرد، آن‌که در کام آب نیل رنگ شد، آن‌که از او دیگر خبر نیامد... دریا را ناسزا می گوید: دریا اهرمن صفت و بی‌رحم است... خواننده انتظار دارد در پایان، شاعر حرفی برای گفتن داشته باشد و با این همه مقدمه‌چینی به جایی برسد اما در این مثنوی سی و پنج بیتی بیش‌تر بیت‌ها این گونه‌اند و بعد از این همه صحبت، مرثیه این گونه پایان می یابد:

اندر آن دریای ژرف بی کران
باشد آیا خاطر وی شادمان
آرزویش چیست امیدش به کیست؟
راحت و آرامش جانش ز چیست؟

(غلامحسین یوسفی، ۱۳۴۹، ص۱۰۲)

در مرثیه‌ای دیگر از پروین بیت، ده بیت آن پیرامون دو چشم متوفاست. آن‌هم با تصاویری تکراری. دو چشمی که مانند اختر تابناک‌اند، پر از مهر و صفایند و پر از عشق و امید... (لوایحش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص۱۷۵)

پژمان بختیاری مرثیه‌ای برای بهار سروده است. در هر بیت تصویری جداگانه ارائه شده است؛ رونین حصار رفت، تکیه‌گاه استوار رفت، باده‌ای شیرین و گوارا از دست رفت، و جید روزگار رفت، شاهی شهریار از دست رفت... (پژمان بختیاری، ۱۳۶۸، ص۱۵)

در شعر این دوره علاوه بر ضعف در محور عمودی، که خصلتی عمومی است، ضعف در محور افقی شعر نیز دیده می‌شود. در بیش‌تر این شعرها ما با سرگردانی ابیات روبه‌رو می شویم و تنها وزن و قافیه آن‌ها را به‌هم ارتباط می دهد. در واقع این سرگردانی ابیات و بی‌ارتباط بودن مصراع‌ها نشانگر ناتوانی و بی‌سوادی شاعر آن است.

* * *

شکفت و عطر بر افشاند و خنده کرد و بریخت
نتیجه‌ی گل افسرده عاقبت این است

(بهار، ۱۳۶۸، ج۲، ص۱۲۲۴)

این بیت دچار حشو است. «نتیجه» و «عاقبت» در یک معنا هستند و آوردن هر دو با هم حشو؛ ارتباط بین دو مصراع قابل تأمل است. نتیجه‌ی گل افسرده از بین رفتن است. آیا وقتی بخواهیم ارتباطی بین دو مصرع برقرار کنیم این معنی فهمیده می‌شود؟

* * *

ز عشق بازی ما مدعی خبر کی داشت؟
خروش و آه من او را به اشتباه انداخت

(عارف، ۱۳۶۲، ص۱۶۲)

چگونه این خروش و آه مدعی را به اشتباه انداخته است؟ مگر این خروش و آه به چیزی غیر از عشق دلالت می‌کند؟

* * *

روز ما تار و دل‌آزار شد اندر غم یار
تو که جان‌کاه و دل‌آزارتری ای شب تار

(رضازاده شفق، ۱۳۴۲، ص۳۴)

هر مصراع معنایی جدا از دیگری دارد و نمی‌توان ارتباطی بین این دو پیدا کرد: روز ما از غم یار تار و دل‌آزار شد؛ ای شب تار تو که دل‌آزارتر و جان‌کاه‌تری!

* * *

سخت از بلا شکسته و فرسوده بینمت
چشمم مباد تا [که کنم] یک نظر تو را

(حمیدی، ۱۳۶۷، ص۴۰)

مصرع اول در افسوس و ناراحتی از شکسته شدن است. شاعر خودش را در مصراع دوم نفرین می‌کند: مرا چشم مباد تا تو را یک نظر ببینم. شاید می‌خواسته است بگوید دوست ندارم تو را شکسته و فرسوده بینم. آیا این معنا به راحتی از بیت فهمیده می‌شود؟

* * *

وصف او را بگذارید به من
پیش تن قیمت جان معلوم است

(صابر همدانی، ۱۳۶۱، ص۲۶۹)

او را بگذارید تا من وصفش کنم زیرا

که پیش تن ارزش جان معلوم است؟!

* * *

به‌جز تسبیح او کاری ندارم
به‌جز درگاه او یاری ندارم

(سمیعی، ۱۳۳۴، ص۲۵۰)

مصراع دوم بیان عجز است. عجز کسی که در مصیبت تنها به خداوند پناه ببرد. در مصراع اول هم اشاره می‌کند که تنها کار من تسبیح خداوند است. چه ارتباطی بین دو مصراع است؟

ضعف در معنا

شاعران گاهی در بیان آن‌چه در ذهن داشته‌اند به علل گوناگون ناتوان مانده‌اند؛ عللی مانند ضعف ادبی شاعر و عدم آشنایی او به نحو زبان فارسی و در کل کم‌سوادی شاعران. در بعضی اوقات وقتی بیتی را بر ساختار نحوی زبان فارسی مرتب می‌کنیم می‌بینیم آن‌چه شاعر می‌خواسته بگوید با آن‌چه گفته است تفاوت فاحشی دارد.

از زمانی که شاعران رعایت قوانین سخت نظامی عروضی را در شاعر شدن کنار گذاشتند و هر کس که توان سخن گفتن داشت به شعر گفتن هم پرداخت، شاهد این گونه اشتباهات و لغزش‌های شعری شدیم. به خصوص در دوره‌ی مورد مطالعه‌ی ما که شعر کاملاً در بین مردم رایج شده و قدرت انتشار آن به سبب کاربرد وسایل جدید افزایش یافته است و از آن‌جائی که شاعران بیش‌تر از طبقه‌ی عامّه‌اند، این گونه لغزش‌ها دور از انتظار نیست. حتی ادبای این دوره هم از این لغزش‌ها دور نمانده‌اند.

چون گل که به غارت خزان رفت
افسوس که افسر از جهان رفت

(صابر همدانی، ۱۳۶۱، ص۲۶۷)

گل را خزان غارت کرد یا گل به غارت کردن خزان رفت؟

* * *

وزیری بود دانشمند و دانا
دریغا کز جهان در این زمان رفت

(همان، ص۲۶۷)

حرف شاعر این است که حیف شد آدمی مثل او از جهان رفت. اما آن‌چه از بیت فهمیده می‌شود این است که مرگ او در این زمان حیف بود، اگر در زمان و وقت دیگر می‌مرد تأسفی بر مرگش نبود!

* * *

گر هم‌چو گلی درین گلستان
باید که برون ز گلّستان رفت

(همان، ۲۶۷)

اگر همانند گلی در این گلستان باشی...

* * *

ز دستبرد زمان در امان بُوَد که نهفت
فلک به خاک درون گنج شایگان هنر

(صدارت، ۲۵۳۷، ص۲۱۱)

در خاک نهفتن کنایه از مرگ است. آیا بیان «در خاک پنهان کردن» برای جلوگیری از دستبرد زمانه که آن هم او را در خاک دفن می‌کرد، درست است.

* * *

دل که از داغ عزیزان سوزد
چاره‌اش فکر محال است محال

(رنجی، ۱۳۷۰، ص۱۶۰)

چاره‌ی دل فکر محال است یا برای علاج دل، فکر نمی‌تواند کاری انجام دهد؟

* * *

بی رخ محزون، گلستان جهان
درنظر باشد خزانم الفراق
(حمالی اسدآبادی، ۱۳۴۲، ص۲۵۹)

در نظرم خزان باشد...

* * *

چون سمندر بر تن من آتشی
اوفتاده از دهانم الفراق
(همان، ص۲۵۹)

بر تن من مانند سمندر آتش از دهانم افتاده و مانند سمندر از آتش بی قرار شده‌ام! (اگر بخواهیم ارتباطی بین مصراع‌ها برقرار کنیم.)

سمندر در آتش می زید و چون از آتش بیرون می آید می میرد. (غیاث‌اللغات) سمندر بدون آتش نمی تواند زندگی کند، پس در آتش بی قرار نیست برای آتش بی قرار است، ولی شاعر از آتش خود صحبت کرده و آتش او را به یاد سمندر انداخته پس سمندر را هم در بیت آورده است. چون شاعر در ذهن خود با آتش، تنها تصویر سمندر را یاد گرفته است. حال معنا هرچه افتد مهم نیست.

* * *

نزدیک میا که برق آهم
آتش زندت به جسم و بر جان
(همان، ص۲۵۱)

اگر مراد متوفاست که نباید این گونه تهدیدش کرد. چون ناله‌ی شاعر از درد هجر است و اگر متوفا نزد او آید اصولاً او باید شاد شود. اگر مراد شخص و یا چیز دیگری است از بیت‌های قبل و بعد این معنا فهمیده نمی‌شود. قبل و بعد آن، این بیت‌هاست:

چون نی ز مصیبت جدایی
دارد همه بندبندم افغان...
تنها نه من از غمت غمینم
غمگین همه دوستان و یاران

* * *

خوابش به مرگ ماندی و مرگش به خواب ماند
چون کودک نکرده گناهی و لاغری
(حمیدی، ۱۳۶۱، ص۸۳)

شاعر می خواهد بگوید که متوفا مانند کودک پاک و بی گناه بود. اما در مصراع اول تصویری می آفریند که حالت نفرین دارد. خواب کسی را به مرگ تشبیه کردن بیش تر انزجار را نشان می دهد تا تأثر را.

* * *

ای رشید عزیز من که هنوز
روی تو رنگی از مزار نداشت
(همان، ص۲۰۵)

شاید می خواهد بگوید که نشان مردن در صورت تو نبود.

* * *

گل بی یار خار چشم من است
چشم بینا کجا و خار کجا
گل من گشت زیر خاک نهان
من کجا روی خاک تار کجا
(زمان‌زاده شفق، ۱۳۴۱، ص۷۶)

گل در مصراع اول چه کسی است؟ با توجه به بیت بعدی، این گل خواهر شاعر است اما فهمیدن این مطلب نیز ابهام بیت اول را رفع نمی کند.

* * *

با نظام ملک و دینداریش در گوش آمدی
داستان آصفی چون طبل در زیر گلیم
(قادری، ۱۳۶۲، ص۱۱۶)

۱) طبل زیر گلیم زدن: کنایه از پنهان داشتن امری است که ظاهر و هویدا بود و شهرت یافته باشد. (برهان)

۲) طبل در زیر گلیم ماندن: کنایه از بی نام و نشان بودن باشد. (برهان)

مفهوم دومی باید در بیت موردنظر باشد. اما این جا دو مشکل وجود دارد یکی آن که در مصراع اول صحبت از «در گوش آمدن» است، که ذهن را به سوی معنای شماره‌ی یک هدایت می کند. دوم این که این مثل بیش تر در معنی اول کاربرد دارد و معنی دوم آن را باید در فرهنگ‌ها پیدا کرد. آیا شاعر این معنا را در جایی نخوانده و برای افاضه‌ی فضل آن را به کار نبرده است؟

* * *

القصه نظر کرد به هر سو ز چپ و راست
چون دید نیرزد به جوی عالم امکان
دامن بفشانید ز آلایش دنیا
زان پیش که با مرگ شود دست به گریبان
(آتش اصفهانی، ۱۳۲۱، ص۲۵۲)

در اول قصیده صحبت از جور فلک است، فلکی که همه را می کشد. اما این جا صحبت از این است که او مرگ را خودش انتخاب کرد. پس اگر خودش مرگ را انتخاب کرده است چرا باید فلک را سرزنش کند و او را در این قضیه مقصر بداند.

* * *

باز از گلشن فرهنگ جهان
گلبنی رفت به تاراج خزان
(صابر همدانی، ۱۳۶۲، ص۲۷۳)

در ظاهر فاعل بیت گلبن است.

* * *

می خواست تا خلیل دل افتد به نار هجر
با غصه ساخت دست اجل منجنیق را
(همان، ص۲۶۱)

منجنیق را با ادوات «غصه» ساخت یا اجل با ناراحتی، منجنیق را ساخت!

* * *

سخنی کشیده مرد هنرور را
دردا که جز خدای نگهبان نیست
(صورنگر، ۱۳۳۵، ص۱۸۱)

افسوس که تنها خدا نگهبان مرد هنرور سخنی کشیده است!

* * *

نادیده روی گفت برومند در حقت
شعری که نیک درخور اوصاف آن شدی
(بروند، ۱۳۷۴، ص۱۲۳)

این مرثیه را شاعر با عنوان «ده سال بعد عارف» سروده است. شعر برتر از موصوف آمده است و عارف درخور شعر شده است

نه شعری درخور عارف.

* * *

شادی ز طبع و خرمی از نوبهار رفت
از بوستان فضل و ادب، تا بهار رفت

(نوید خراسانی، دیوان بهار، ۱۳۴۵، ج۲، ص هجدهم)

مصرع دوم را باید اول خواند تا معنا درست شود.

* * *

به چشمم روز شد شام سیاهی
نصیبم شد ز غم اشکی و آهی

(غلامحسین مولوی، ۱۳۴۹، ص۳۸)

مگر از غم چیزی غیر از اشک و آه نصیب آدمی می‌شود؟

* * *

بیا نُدبه سازیم بر این فلک
بیا شکوه گوئیم از این جهان

(غیرت کرمانشاهی، ۱۳۳۷، ص۲۸۴)

از دست فلک ندبه کنیم یا برای این فلک ندبه کنیم؟

* * *

از جهان رفتی، ولی از خاطر یاران نرفتی
ای گل پژمرده، در گلزار جاویدان شکفتی

(فرزاد، ۱۳۹۶، ص۲۰۸)

شکفتن گل پژمرده!!

* * *

کنار مهد من آوازها داشت
به من تا بازگوید رازها داشت

(غلامحسین مولوی، ۱۳۴۹، ص۳۸)

کنار مهد من آواز می‌خواند، معنی مصراع دوم در ارتباط با مصراع اول مشخص نیست. منظور شاعر آن است که آوازهای مادر پر از رازهایی بود که برایم می‌خواند.

* * *

سوزند ز آتش غم، دور از تو، دوستاران
از دل غمت نخواهد رفتن به روزگاران

(همان، ص۷۵)

دوست‌داران به‌خاطر دوری از تو در آتش غم می‌سوزند. اما با توجه به وزن شعر و مکثی که بین رکن دوم و سوم وزن مصراع اول برای خواندن نیاز است «دور از تو» حالت دعایی می‌یابد.

* * *

پرسیدم از تاریخ وفاتش از جمع
که کی این نعمت حق داده شد از ما زائل

(سمیعی، ۱۳۳۴، ص۲۴۸)

کی نعمت حق از ما زائل داده شد [؟!]

* * *

با قضای آسمان تدبیر ما سودی نداشت
آری آری چون قضا آید شود ابله طبیب

(همان، ص۲۴۶)

قضای آسمانی مقابل تدبیر ما بسیار قوی است، بله چون قضا آید ابله، طبیب می‌شود. (یا طبیب ابله می‌شود!)

* * *

تا به مهرش خواستم سرگرم کردن زندگی
گشت بر وی سرد و آمد دعوی حق را مجیب

(همان، ص۲۴۶)

تا به مهرش خواستم خود را سرگرم کنم (؟)، زندگی بر وی سرد شد. شاعر شاید می‌خواهد بگوید به مهر او می‌خواستم زندگی کنم ولی مرگ نگذاشت. اما نمی‌توان این معنی را به راحتی از الفاظ به کار رفته و رابطه‌ی نحوی جملات فهمید.

منابع و مآخذ

۱. آتش اصفهانی، میرزاحسن؛ ۱۳۲۱؛ ناشر؟؛ اصفهان
۲. آرین‌پور، یحیی؛ ۱۳۸۲؛ از صبا تا نیما؛ ۲ جلد؛ چ هشتم؛ زوار؛ تهران
۳. افسری کرمانی، عبدالرضا؛ ج۱، ۱۳۸۱؛ نگرشی به مرثیه‌سرایی در ایران؛ ج۱؛ ج۲؛ اطلاعات؛ تهران
۴. برومند، عبدالعلی (ادیب)؛ ۱۳۲۴؛ ناله‌های وطن؛ روزنامه اصفهان
۵. بهار، محمدتقی؛ ۱۳۶۸؛ دیوان اشعار بهار؛ مهرداد بهار؛ ج۲؛ ج۴؛ توس
۶. ـــــ ۱۳۴۵؛ دیوان اشعار؛ ج۲؛ امیرکبیر؛ تهران
۷. پژمان بختیاری، حسین؛ ۱۳۶۸؛ دیوان پژمان بختیاری؛ چ اول؛ پارسا؛ تهران
۸. پورنامداریان، تقی؛ ۱۳۷۷؛ خانه‌ام ابری است؛ چ اول؛ سروش
۹. تبریزی، محمدحسین؛ ۱۳۶۱؛ برهان قاطع؛ ۴جلد؛ چ ۴؛ امیرکبیر؛ تهران
۱۰. جمالی، صفات‌الله (صفا)؛ ۱۳۴۲؛ دیوان اشعار جمالی اسدآبادی؛ مطبوعاتی عطایی
۱۱. حمیدی، مهدی؛ ۱۳۶۷؛ دیوان حمیدی؛ چ اول (پس از یک سال)؛ ج۲؛ پاژنگ؛ تهران
۱۲. رامپوری، غیاث‌الدین؛ ۱۳۷۵؛ غیاث‌اللغات؛ منصور ثروت؛ چ۲؛ امیرکبیر؛ تهران
۱۳. رضازاده شفق، صادق؛ ۱۳۴۲؛ سرود مهر؛ کتابخانه‌ی ابن‌سینا؛ تهران
۱۴. رنجی، هادی؛ ۱۳۷۰؛ دیوان رنجی؛ غلامحسین تهرانی؛ چ۲؛ زوار؛ تهران
۱۵. روزبه، محمدرضا؛ ۱۳۸۱؛ ادبیات معاصر ایران؛ چ اول؛ نشر روزگار
۱۶. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ۱۳۷۱؛ شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب؛ چ ۵؛ علمی؛ تهران
۱۷. سمیعی، حسین؛ ۱۳۳۴ (تاریخ مقدمه)؛ آثار منظوم یا دیوان اشعار حسین سمیعی (ادیب‌السلطنه)؛ مطبوعات علمی
۱۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ۱۳۷۵؛ صور خیال در شعر فارسی؛ چ ۶؛ نشر آگاه؛ تهران
۱۹. شمس لنگرودی، محمد؛ ۱۳۷۰؛ تاریخ تحلیلی شعر نو (از مشروطه تا کودتا)؛ چ اول؛ چ اول؛ مرکز؛ تهران
۲۰. صابر همدانی، اسدالله؛ ۱۳۶۱؛ دیوان اشعار صابر همدانی؛ با مقدمه‌ی کیوان سمیعی؛ چ۲؛ زوار
۲۱. صدارت، علی (نسیم)؛ ۲۵۳۷؛ سپیده؛ چ اول؛ مؤلفان و مترجمان ایران
۲۲. صورتگر، لطفعلی؛ ۱۳۳۵؛ برگ‌های پراکنده؛ امیرکبیر؛ تهران
۲۳. عارف قزوینی، ابوالقاسم؛ ۱۳۶۴؛ عارف قزوینی؛ شاعر ملی ایران؛ هادی حائری؛ چ اول؛ جاویدان
۲۴. غیرت کرمانشاهی، عبدالکریم؛ ۱۳۳۷ (تاریخ مقدمه)؛ دیوان غیرت کرمانشاهی؛ غیرت؛ تهران
۲۵. فرزاد، مسعود؛ ۱۳۶۹؛ سروده‌های مسعود فرزاد؛ منصور رستگار فسایی؛ چ اول؛ نوید؛ شیراز
۲۶. قادری، ماه‌شرف (مستوره)؛ ۱۳۶۲؛ دیوان مستوره کرمانشاهی؛ احمد کرمی؛ نشریات ما
۲۷. گلچین گیلانی، احمد؛ ۱۳۶۲؛ دیوان گلچین؛ چ اول؛ نشریات ما
۲۸. مؤتمن، زین‌العابدین؛ ۱۳۶۴؛ شعر و ادب فارسی؛ چ۲؛ زرین؛ تهران
۲۹. مولوی (تنها)، غلامحسین؛ ۱۳۴۹؛ اشک غم؛ چ۲؛ انجمن ادبی صائب
۳۰. نوابخش اصفهانی، جعفر؛ ۱۳۳۹ (تاریخ مقدمه)؛ نوای آشنا؛ ضمیمه روزنامه پارس

از صفات تا نور ذات

تحلیلی بر سخن منصور حلاّج

چکیده

نویسنده در این مقاله کوشیده است عباراتی از درس حسین بن منصور حلاج را در کتاب پیش‌دانشگاهی تشریح و تبیین کند. وی، با استناد به شواهدی از اشعار عطار (نویسنده‌ی تذکرة‌الاولیا) و دیگران، «مرد» (آدمی) و «صفات» را توضیح داده و در معنی عبارت بازنگری کرده است.

کلید واژه‌ها

عطار، منصور حلاج، مرد، صفات، تذکرة‌الاولیا

وحید مصطفی‌زاده

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

آمل ـ دبیر زبان و ادبیات فارسی

پس دستش جدا کردند خنده‌ای بزد. گفتند: خنده چیست؟ گفت: دست از آدمی بسته جدا کردن آسان است، که دست صفات که کلاه همت از تارک عرش در می‌کشد، قطع کند. (زبان و ادبیات فارسی عمومی و پیش دانشگاهی)

عبارت فوق بخشی از متن اذکر منصور حلاج» از تذکرة‌الاولیای عطار است. جاودانه‌ترین اثر عرفانی فارسی که با نثری پخته و هنری و داستان گونه به زندگی عرفای بزرگ قبل از خود می‌پردازد. آثاری از این دست، اگر چه به ظاهر ساده و قابل فهم می‌نماید، چه‌بسا به‌دلیل توجه نکردن به برخی اصطلاحات عرفانی و نکات دستوری و ساده گذشتن از کنار آن، منجر به درکی وارونه از محتوا و درون‌مایه‌ی آن گردد. کما این که مؤلفان کتاب درسی یاد شده در قسمت توضیحات، متن مورد نظر را این چنین شرح کرده‌اند:

حلاج به طنز و تحکّم می‌گوید: «اگر مردید! [که نیستید] دست صفات مرا که دور پرواز و بلندهمت است ببرید.»

در عبارت مورد نظر نه تنها هیچ طنزی به چشم نمی‌خورد بلکه منصور به صورت کاملاً جدی یکی از نکات مهم طریقت و عرفان را در خطاب به آنان، که به نام دین او را محکوم به اعدام نموده‌اند، گوشزد می‌کند.

دو نکته‌ی مهم و کلیدی این متن یکی اصطلاح مرد است و دیگری صفات.

«مرد» و ترکیبات آن از اصطلاحات پربسامد آثار عطار است و از ویژگی‌های سبکی او به شمار می‌آید. ترکیبات «مرد راه»، «مرد حق»، «مردکار» و حتی «جوان‌مرد» در آثار او فراوان به‌چشم می‌خورد و از تعصب و علاقه‌ی خاص عطار به این اصطلاح خبر می‌دهد.

این واژه در آثار عطار در اغلب موارد دو معنی را با خود دارد: یکی معنای عام آن مثل:

مرد گفت اکنون از این خجلت چه سود
کار چون افتاد برخیزیم زود

منطق‌الطیر

نیست مردم نطفه‌ای از آب و خاک
هست مردم سرّ قدس و جان پاک

مصیبت‌نامه

و دیگر، معنای خاص و اصطلاحی آن، که از اندیشه‌ی عارفانه و متعالی عطار نشئت گرفته است:

تو سر خود گیر و رفتی مرد وار
سر فرو رفته مرا با او گذار

منطق‌الطیر

صوفی را گفت آن پیر کهن
چند از مردان حق گویی سخن

منطق‌الطیر

تا از آن حکمت نگردی فرد تو
کی شوی در حکمت دین مرد تو

منطق‌الطیر

اشعار ذکر شده و چندین مثال دیگر همه حاکی از آن است که «مرد» در اندیشه عطار انسانی است در عشق و معرفت به کمال رسیده و صاحب عزم و اراده‌ی عالی و

همت بلند (این کلمه در اسرار التوحید، مثنوی مولوی و برخی آثار عرفانی دیگر البته با بسامد کم‌تر، در این معنی به‌کار رفته است). و نیز در این شعر «مردان» کسانی‌اند که به مرحله‌ی تفرید رسیده باشند:

هم‌چو خورشید سبک‌رو فرد باش
صبر کن مردانه‌وار و مرد باش

منطق‌الطیر

در متن مورد نظر ما نیز این اصطلاح را منصور در خطاب به مدعیان شریعت و حقیقت به‌کار می‌برد و برداشت معنای عامیانه‌ی امروزی و یا طنزآمیز از آن نادرست می‌نماید.

اصطلاح مهم دیگری که در متن به چشم می‌خورد و در درک معنای درست عبارت نقش بسیار دارد اصطلاح «صفات» است، که در آثار عرفانی فراوان به‌کار رفته است.

دکتر صادق گوهرین در توضیحات منطق‌الطیر دو تعریف را از «صفت» نقل قول می‌کند:

«اسمی است دال بر بعضی احوال ذات چون دراز و کوتاه و عاقل و احمق و... (تعریفات) آن‌چه نعمت نپذیرد از آن‌چه به خود قایم نیست (کشف‌المحجوب، ص ۵۰۱). ذات در نظر صوفیان، حقیقت و واقعیت عالم است که تغییرپذیر نیست و صفات عوارض طاری بر ذات است که چون قایم به خود نیستند تغییر پذیرند.»

بنابراین سالک باید صفات عارضی و تغییرپذیر را از خود دور سازد تا به ذات حقیقت نزدیک‌تر گردد.

چون دل تو پاک گردد از صفات
تافتن گیرد ز حضرت نور ذات

منطق‌الطیر

خاقانی نیز شرط وصول به حق را ترک صفات می‌داند:

با تو قرب قاب قوسین آن گه افتد عشق را
کز صفات خود به بُعد المشرقین مانی جدا

«گزیده‌ی اشعار»

در نهایت، نظر دکتر محمداستعلامی در این مورد قابل ذکر است که منظور حلاج از «صفات»، چیزهایی است که آدمی را از حق باز دارد و همت او را از فراز آسمان‌ها به زیر آورد.

نکته‌ی دیگری که در مورد متن مورد نظر قابل ذکر است به فعل آن مربوط می‌شود. فعل «کشیدن» با دو پیشوند «بر» و «در» ظاهراً دو معنای متضاد می‌سازد:

«برکشیدن» در معنای برافراشتن و بالا بردن:

چون بجویی و بیابی سربه‌سر
برکشی بر هر دو عالم بر، به‌بر

مصیبت‌نامه

و فعل «در کشیدن» در معنای پایین بردن و به زیر افکندن و در ربودن:

این بگفت و سربه زیری در کشید
تا شدن آن قوم، دیری درکشید

مصیبت‌نامه

بنابراین شرح درست و دقیق عبارت مورد نظر ما چنین خواهد بود:

به اعتقاد حلاج «صفات» کلاه از سر همت می‌رباید و به زیر می‌کشد. پس در خطاب به مدعیان شریعت می‌گوید قطع کردن دست انسان در بند، کاری است آسان و در عین حال بیهوده و عبث، بلکه مرد حق (مرد به کمال رسیده) آن است که صفات و تعلقات را از خود جدا سازد. (زیرا این صفات همت انسان را پست می‌سازد و از سیر به سوی عالم ملکوت باز می‌دارد).

منابع و مآخذ

۱. استعلامی، محمد، حلاج (شاهکارهای ادب فارسی)، انتشارات امیرکبیر
۲. اشرف‌زاده، رضا، کلاه بی‌سران (گزیده‌ی اشعار مصیبت‌نامه)، نشر صالح، ۱۳۷۶
۳. حائری، محمدحسن، راه گنج (مبانی عرفان)، انتشارات مدینه، ۱۳۷۹
۴. سنگری، محمدرضا و دیگران، زبان و ادبیات فارسی عمومی پیش‌دانشگاهی
۵. عطار نیشابوری، منطق‌الطیر، به تصحیح سیدصادق گوهرین، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰
۶. ماحوزی، مهدی، آتش اندر چنگ (خاقانی)، انتشارات زوار، ۱۳۸۳

بازیگران واقعیت تا درد مشترک

«نگاهی اجتماعی به اشعار نیما»

چکیده

نویسنده سعی دارد نیما را به عنوان شاعری اجتماعی، انسانی و تاثیرپذیر از جامعه و تاثیرگذار بر اجتماع معرفی کند و با استفاده از دست‌مایه‌ها و مفاهیم جامعه‌شناختی علت این گرایش را تشریح نماید.

کلید واژه‌ها

انسان، طبقات، آی‌آدم‌ها، واگویه، محتوای نو، اجتماعی و گونه

ایرج صادقی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

استان مازندران ـ نور

دبیر زبان و ادبیات فارسی

و مدرس دانشگاه آزاد اسلامی

شناخت در شعر نیما نوعی شناخت به اضداد است. این خبر و این آزمون، که دردافزای درون انسان است، در عاطفی‌ترین کلام رنگی دردمندانه به‌خود می‌گیرد و طبقات، همراه با موسیقی حیات، در افت و خیز انسان تصویر می‌شود.

گویی نیما به مصداق سخن مولانا «هرکه را افزون خبر دردش فزون»، این آگاهی را سیر می‌دهد و آیینه‌ی روزگارش می‌شود. تصویرسازی تیپ و سنخ‌ها گویای این مطلب است که گرایش به انسان و جامعه در شعر نیما موج می‌زند. نویسنده در این گفتار بر آن است تا این گرایش انسانی و نگاه جامعه‌شناختی را در شعرش نشان دهد.

بازیگران شعر نیما واقعی هستند

شعر نیما بازآفرینی دقیق و کامل و صادقانه‌ی محیط اجتماعی جهان معاصر است. این بازآفرینی بسیار ساده و همه‌فهم است و به تعبیری نوعی رئالیسم ابتدایی است.

«واقع‌گرایی و ژرف‌نگری نیما از توجه عمیق او و دل‌بستگی خاصش به فرهنگ مردم مایه برمی‌دارد. در جریان جنبش‌های انقلابی و تحولات بنیادین جامعه چنین رویکردی به زبان و اندیشه و فرهنگ مردم و بهره‌گیری از آن ضرورت می‌یابد. زیرا پیکار درنگ‌ناپذیر مردم و زندگی عملی آنان در فرهنگ پویایی آنان انعکاس دارد» (نیما و شعر امروز، ص۵۲).

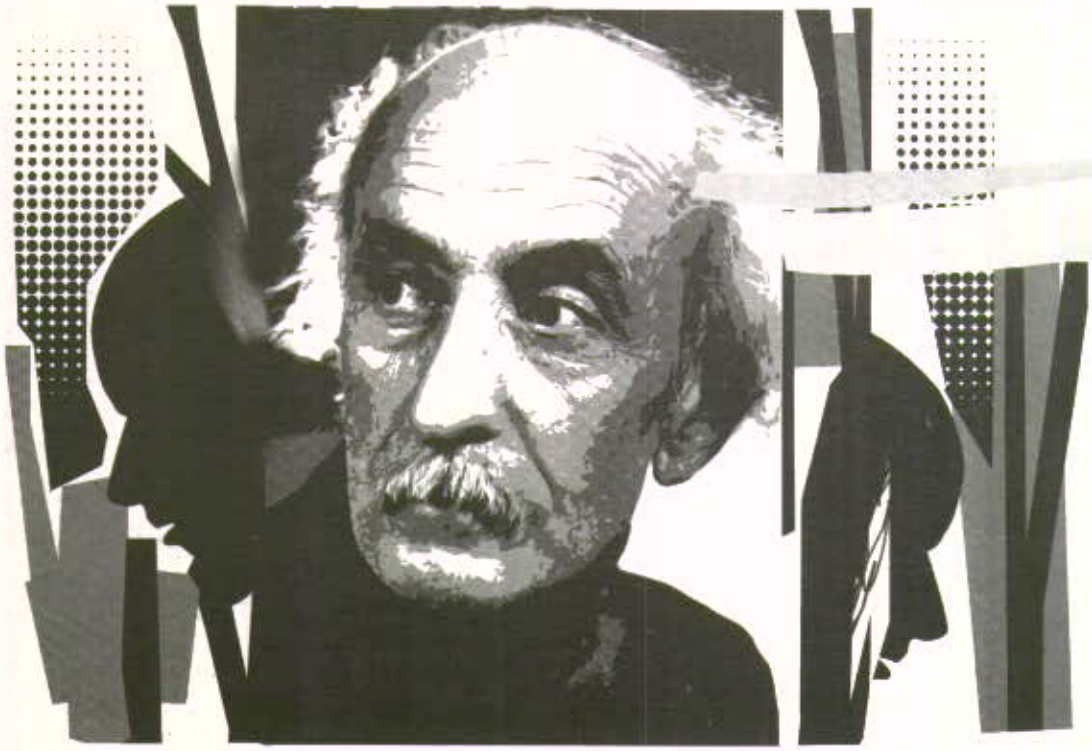
نیما می‌گوید: «به شما توصیه می‌کنم آثار هوگو را بخوانید، یک درجه پائین بیائید رئالیست باشید؛ خواهید دانست که دنیا چه خبر است. سعی کنید همان طور که می‌بینید بنویسید. شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد.

وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آن‌چه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینش شما به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است با کلمات همان قدما و طرز کار آن‌ها باید شعر بسرائید. اما اگر از پس کار تازه و کلمات تازه‌اید لحظه‌ای در خود عمیق شده فکر کنید چه‌طور دیده‌اید؟ دوران زندگی در هر زمانی [چگونه] به کار رفته است؟ شما نباید چیزی باشید که در جمع نیست» (درباره‌ی شعر و شاعری، صص ۷۸-۷۵).

در ته ننگ دخمه‌ای چو قفس
پنج کرّت چو کوفتند جرس
ناگهان شد گشادی در ظلمات
در تاریک کهنه‌ی محبس
در بر روشنایی شمعی
سر نهاده به زانوان جمعی

(مجموعه‌ی شعر محبس، ص۷۳)

در شعر نیما موضوعات و اقشار همه رنگ زمینی دارند. حتی پریان دریای شعر او پری پیکران و همسران صیادان و پری‌رویان زحمت‌کشان‌اند. به تعبیری،



او در شعر آن‌چنان مسائل را طرح می کند که گویی دست بر آتش دارد.

«من وقتی که با توجه به تمام این نکات، اقلاً یک شعر نیما را دقیق‌تر می خوانم، حس می کنم که به این طریق دریچه‌ی تازه‌ای از آشنایی با شعر زیر دست زمانمان به رویمان باز می‌شود. از این شاعری که بیان کننده‌ی حالات درونی است و در عین حال، در پیچاپیچ ترس ها و شادی ها و وحشت های درون من و تو فرو می رود» (نیما چشم جلال بود، ص ۲۶).

به بیان دیگر، می توان گفت شعر نیما یک واقعیت زمینی است، نه آسمانی. وقتی اشعار او را می خوانیم دستان ترک خورده‌ی کار و عرق های بخار آلود و گردآلود کارگران و کشت کاران و پیادگان رنج و موسیقی «داروگ» و «ری را» و نهرهای خشک و پرآب انتظار و مات در چشم آسمان را مشاهده می کنیم.

جدال های نه بر سر معشوق و رب‌النوع های یونان، بلکه جدال غم نان، در خانه های مزین به شولای عریانی دریچه های بسته و خسته و سربازان همدم گلوله و کودکان زیر پستان خشک در دریای مرگ غوطه‌ور شده را مشاهده می کنیم. نویسنده بر آن است تا نشان دهد که نیما یک نگاه ساده و اجتماعی به انسان و حادثه دارد و آن را گسترش می دهد.

آرزوهای به خشکی نشسته‌ی همسایگان، که در سخن نیما، حتی به کشور هم‌جوار می‌رسد، یعنی نه تنها از این واقعیت ها غفلت نمی شود بلکه به مرزهای همسایه هم می‌رسد.

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه
گرچه می گویند: «می گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران»

(مجموعه، شعر داروگ، ص ۵۰۲)

«او هرگز از وقایع خارج روی گردان نیست و هرگز نیروی خلاقه‌ی خود را تنها از دست خیال نیز پرواز نمی دهد. و به تخیل تنها اکتفا نمی کند و به این طریق از صحنه‌ی حقایق دور نمی شود و شعر را در آسمان ها نمی جوید: شعر نیما پیچیدگی های روی زمین است. بیان امیدهای سرشار، بیان ترس های گمنام، ولی پایدار است. شعر نیما نمونه‌ی زنده و تکامل یافته های هنر معاصر است» (نیما چشم جلال بود، ص ۲۶).

باد می گردد و در باز و چراغ است خموش
خانه ها یکسره خالی شده در دهکده‌اند
.....
راه خود می سپرد
پای تا سرشکمان تا شبشان
شاد و آسان گذرد
بگسلیده ست در اندوده‌ی دود
پایه‌ی دیواری
از هر آن چیز که بگسیخته است
نالش مجروحی

یا جزع‌های تن بیماری است

...

رهسپاری که به پل داشت گذرمی استد

زنی از چشم سرشک

مردی از روی جبین خون جبین می شمرد

(مجموعه، شعر باد می گردد، ص ۴۶۸)

درد مشترک

نیما یوشیج می گوید: «مایه‌ی اصلی اشعار من رنج است». به عقیده‌ی من، گوینده واقعی باید این مایه را داشته باشد. من برای خود و دیگران شعر می گویم و کلمات و وزن و قافیه در همه‌وقت برای من ابزارهایی بوده‌اند که مجبور به عوض کردن آن‌ها بوده‌ام تا با رنج من و دیگران بهتر سازگار باشد» (از نیما تا روزگار ما، ص ۵۸۲).

«شفقت و عطوفت شاعر ویژه‌ی فرد و گروه خاصی نیست، اما ادراک جهانی بودن، انسان را اساساً از راه ادراک انسان‌هایی میسر و مقدور می شناسد که در این جا نیز چون جاهای دیگر جهان از موقعیت مشابهی برخوردارند. این برخورداری از رنج، سرنگذشت همه‌ی کسانی است که در هر جای جهان از تعیین سرنوشت خویش محروم مانده‌اند» (انسان در شعر معاصر، ص ۲۱۸).

برای شعر و شاعری چه لازم است؟ مایه‌ای از درد دیگران، پس از آن جان کندن در راه تکنیک، زیرا زحمت شاعر فقط در این است» (درباره‌ی شعر و شاعری، ص ۳۹).

«این مشت آهن، تو و او، گسست ناپذیر است و در پیوستگی متعادل خود نوعی رابطه‌ی انسان‌هاست؛ یعنی مشکلات و درد انسانی در هر جای این مشت قرار گیرد در دیگری هم وجود دارد. چون هر کدام نماینده‌ی نوع انسانی است؛ یعنی عنوان جزئی از جامعه کلی از جامعه را بر دوش می کشد. لذا درد انسانی در شعر نیما یوشیج هر چند به ظاهر حالت نوعی مطرح می شود، ولی فردی نیست، سمت و سویی جمعی دارد. این جاست که درد به اشتراک می نشیند» (انسان در شعر معاصر، صص ۸-۲۲۷).

من چراغم را درآمد رفتن همسایه‌ام افروختم

در یک شب تاریک و شب سرد زمستان بود

گم شد او از من جدا زین جاده‌ی تاریک ...

می شناسد آن نهان بین نهانان (گوش پنهان جهان دردمند)

جور دیده مردمان را

با صدای هر دم آمین گفتنش، آن آشنا پرورد

می دهد پیوندشان در هم

می کند از یاس حسران بار آنان کم

می نهد نزدیک با هم، آرزوهای نهان را

(مجموعه، مرغ آمین، ص ۴۹۱)

به تعبیری شاعر احساس دین نسبت به مردم می کند. لذا هنرش را در راه مردم به کار می گیرد. آقای شاملو در سخنرانی دانشکده‌ی ادبیات تبریز گوید:

«امروز نقاش و شاعر با دیگر مردم- که نه نقاش اند و نه شاعر- دانه‌های یک تسبیح اند. امروز دیگر هر مدعی تماشاچی میدان شریک نیست. او دیگر بر سکوهای گرد میدان به تماشای نبرد پردگان ننشسته است، بلکه خود در پهنه‌ی میدان قرار دارد» (از نیما تا روزگار ما، صص ۶-۶۲۵).

نیما یوشیج در منظومه‌ی مانلی گوید:

اندرین راه به‌کاری که تو راست

کار تو، چنان‌چون تو، به جای خود نغز و زیباست

وز پی سود تو هست و دگران

طعن و تحقیر...

دردمندم من از دردم گویاست زیبا.

هم‌چنان که در آن خاک اندود،

دردها مردم راست

دردها نیز در آب دریاست

(مجموعه، ناقوس، ص ۳۷۷)

منابع و مآخذ

۱. آرین‌پور، یحیی، از نیما تا روزگار ما، زوار، چاپ سوم، ۱۳۷۴.

۲. آل‌احمد، جلال و نیما یوشیج، زیر نظر شمس آل‌احمد، با نیما چشم جلال نبود، چاپ نایاب، ۱۳۷۶.

۳. فرزانجامی، ع، نیما و شعر امروز، فصل سبز توس، ۱۳۷۹.

۴. طاهباز، سیروس، درباره‌ی شعر و شاعری، دفترهای زمانه، ۱۳۶۸.

۵. ـــــــ، مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، انتشارات نگاه، ۱۳۷۵.

۶. مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، انتشارات توس، ۱۳۷۷.

رویکرد جدید نیما به طبیعت

چکیده

نویسنده در این مقاله به این نتیجه رسیده که هماهنگی بین فضای زندگی انسان با طبیعت از ویژگی‌های عمده‌ی شعرهای نیماست و رویکرد شاعر نیز به طبیعت در شعر، برخلاف دیگر شاعران طبیعت‌گرای قبل از او، رویکردی تأویلی و نمادین است؛ به طوری که همه‌ی عوامل و عناصر طبیعت در شعر نیما در خدمت مناسبات تلخ اجتماعی- سیاسی حاکم بر عصر اوست.

کلید واژه‌ها

نیما، طبیعت، عناصر طبیعی، طبیعت‌گراییِ توصیفی، تقلیدی و تأویلی

احمد صدیقی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

«در هر حال نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نابینا تهیه کرده است...»

(نیما، ۱۳۵۱، ص۱۰۶)

نیما «خاطر پر درد کوهستان» است. از همان سال‌های آغازین تجربه‌های شعر و شاعری، چشم‌اندازهای طبیعی و بومی در اشعارش حضوری گسترده و ملموس دارند. مثنوی «رنگ‌پریده، خون‌سرد» و منظومه‌ی «افسانه»، که زاییده‌ی عشقی نافرجام در زندگی نیماست، در واقع نقطه‌ی شروع دلدادگی و سرسپردگی نیما به طبیعت است:

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته
هم‌چو ساقه گیاهی فسرده
می کند داستانی غم‌آور.

(افسانه، ص۲۹)

همدلی و همزیستی صمیمانه‌ی نیما با طبیعت تا جایی است که حتی «میز تحریرش» را «سنگ‌های کنار رودخانه‌ها» (ثروت، ۱۳۷۷، ۸۳) می‌داند و تا واپسین لحظات عمرش نیز سخت به دنبال یک زندگی ساده و باصفا در دل طبیعت است:

از پس پنجاهی و اندی ز عمر
نعره برمی‌آیدم از هر رگی
کاش بودم باز دور از هر کسی
چادری و گوسفندی و سگی

(مجموعه‌ی کامل اشعار، ص۸۸۹)

به عقیده‌ی نیما «هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از آن نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به طور ساده جلوه دهد.» (نیما، ۱۳۵۱: ۱۰۰)

از این رو او کشف بیش‌تر طبیعت را برای پروراندن قریحه‌ی شاعری امری لازم و ضروری می‌داند: «دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست، گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد... به تو می‌گویم تا این‌ها نباشد، هیچ چیز نیست...»

(طاهباز، ۱۳۶۹، ص۱۸)

به طور تقریبی می‌توان گفت که از صد و هشتاد و پنج عنوان شعر در کلیات او در حدود دوسوم آن‌ها مستقیماً از طبیعت الهام گرفته شده است. بنابراین طبیعت را باید آیینه‌ی تمام‌نمای روحیّات و ذهنیّات و تفکّرات او دانست: «انس با طبیعت و همدلی و هم‌جوشی با آن از ویژگی شعر نیماست. در آثار برخی شاعران وصف طبیعت آمده است اما مثل آن که سنتی را ادا کرده‌اند نه آن‌که با طبیعت زیسته باشند. شعر نیما از این حیث با آثار دیگران بسیار متفاوت است. وی همان‌گونه که در زندگانی عملی به روستا و کوهسار و جنگل دل‌بستگی داشت در شعرش نیز این حالت منعکس است.»

(یوسفی، ۱۳۶۹، ص۴۸۰)

«به نظر می‌رسد سه نوع طبیعت‌گرایی در بین شاعران رواج داشته است: ۱ـ طبیعت‌گرایی توصیفی ۲ـ طبیعت‌گرایی تقلیدی ۳ـ طبیعت‌گرایی تألیفی و تأویلی»

(شاه‌حسینی، ۱۳۸۰، ص۱۲۹)

در نوع اول شاعر بدون هیچ‌گونه دخل و تصرفی شاعرانه، فقط و فقط به توصیف ظاهری طبیعت می‌پردازد و تصاویر و تعابیری که از عناصر طبیعت ارائه می‌دهد، بیش‌تر در حد یک تابلوی نقاشی است. این ویژگی در آثار شاعران سبک خراسانی به‌ویژه «منوچهری دامغانی» بسیار چشم‌گیر است.

در نوع دوم هم هیچ‌گونه تلاش و تجربه و کشف فردی از طبیعت در شاعر دیده نمی‌شود، بلکه با ذهنیتی معتاد کلمات و ترکیبات و

مضامینی را که گذشتگان خلق کرده‌اند در شعرش تکرار می‌کند؟ تعابیر و تشبیهات کلیشه‌ای و نخ‌نمایی چون «لب لعل»، «قد سرو»، «گیسوی شب» و...

اما رویکرد نیما به طبیعت، اغلب از نوع سوم یعنی طبیعت‌گرایی تأویلی یا تأویلی است. «در این نوع شاعر با طبیعت است، خواه به گونه‌ی تألیفی یعنی دوست بودن و الفت داشتن و خواه به گونه‌ی تأویلی یعنی تأویل و تفسیر کردن. از این رو می‌توان گفت شاعر آن‌چنان با طبیعت درآمیخته است که خود را از آن جدا تصور نمی‌کند و هم از پدیده‌های طبیعت برای بیان رساتر منظور خود کمک می‌طلبد.»

(شاه‌حسینی، ۱۳۸۰، ص ۱۴۹)

نیما شاعر و هنرمندی است بوم‌نگر و در عین حال جهان‌اندیش. او طبیعت را گویی نردبانی می‌داند برای رسیدن به واقعیت‌های تلخ و شیرین زندگی. نگاه او به عناصر طبیعی در شعر نگاهی پرمعنی و نمادین و رازناک است که اغلب با جلوه‌های بدیع و تازه ظاهر می‌گردد. نیما با جسارت تمام آن سنت دیرینه را شکست و به قول سپهری «چشم‌هایش را شست و جور دیگر» به اطرافش نگریست.

نیما در همین باره در مقاله‌ی شعر و شاعری می‌گوید: «اگر شما شعر یا غزلی بگویید که یعقوب‌وار بر یوسف گریه کند و نظیر مضمون‌های کهنه را با عبارات دیگر بر پرده بیاورید، حمالی برای الفاظ دیگران بوده‌اید» (نیما، ۱۳۶۸، ص ۱۴۶). از این رو می‌بینیم که تابلوهای کلامی او کاملاً ساده و بی‌پیرایه و به دور از تصنّعات دست‌وپاگیر اشعار گذشتگان است. به عبارت دیگر هر کدام از عناصر طبیعی در شعرش طعم و بوی واقعی خود را می‌دهند:

مانده از شب‌های دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خرد
اندرو خاکستر سردی

(اجاق سرد، ص ۶۷۷)

نگاه تازه‌ی نیما به طبیعت و شوق پروازش در فراسوی متعارف زندگی در آثار غیرشعری او، به‌ویژه در نامه‌هایش، نیز قابل توجه است. در نامه‌ای به همسرش «عالیه» می‌نویسد: «پرنده‌ها چه‌طور هم‌جنسشان را انتخاب می‌کنند، بدون این‌که پدر و مادر برایشان رأی بدهند... ولی به انسان، خدا آن تقوا و شادی طبیعت را نداده است که مثل پرده زندگی کند! بدبختانه ما انسانیم. یعنی پرده‌ای بین طبیعت خاص ما و اشیا کشیده شده است و نمی‌خواهیم به دل‌خواه خودمان عادلانه پرواز کنیم. من می‌خواهم پرواز کنم» (نیما، ۱۳۵۰: ۱۲-۱۳).

تعامل انسان و طبیعت در شعر نیما

یکی از ویژگی‌های شعر نیما هماهنگی بین فضای زندگی انسان با طبیعت است. محمد مختاری در مصاحبه‌ای با عنوان (نیما و شعر امروز) در این زمینه معتقد است: «یگانگی و انسجام دستگاه نظری نیما در واقع در درک او از وحدت انسان و طبیعت شکل و تحقق گرفته است. یعنی اساس نظری و دستگاه ذهنی او به گونه‌ای است که هم طبیعت را مثل انسان می‌بیند و هم انسان را مانند طبیعت». (قزوانچاهی، ۱۳۷۶، ص ۴۹) و چنین است که طبیعت در شعر نیما درونی شاعر یا با شاعر یگانه می‌شود. در حالی که در شعر پیشینیان، حتی آن‌جا که در وصف طبیعت برخورد می‌کند؛ یعنی همان نگاه رسمی ـ ادبی مانع از بروز حسیّت طبیعی ـ عاطفی شاعر یا مانع از یگانگی او با طبیعت می‌شود تا به آفرینش فضای تصویری تازه‌ای منجر شود.

هنگامی که نیما می‌گوید: «خانه‌ام ابری‌ست» هرچند «ابر» برای نشان دادن موقعیت خانه یا زندگی (گرفتگی و ملال) ارائه می‌شود. ولی این ابر، تنها برای تشبیه عنصری به عنصر دیگر یا نمایش اعضای معشوق یا ممدوح وارد شعر نمی‌شود، بلکه یکسر است از آسمان به زیر کشیده می‌شود تا در خانه، که جایگاه ابر مادی نیست، حیات روانی تازه‌ای بیابد. این «ابر» جان طبیعی وارد «خانه» می‌شود، یا با خانه خوش می‌خورد، که انگار همان ابر طبیعی بالای سر ماست که به خانه شاعر وارد شده است»

(فلکی، ۱۳۷۳، ص ۱۲۴-۱۲۵)

خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری‌ست یا آن

(خانه‌ام ابری‌ست، ص ۷۰۱)

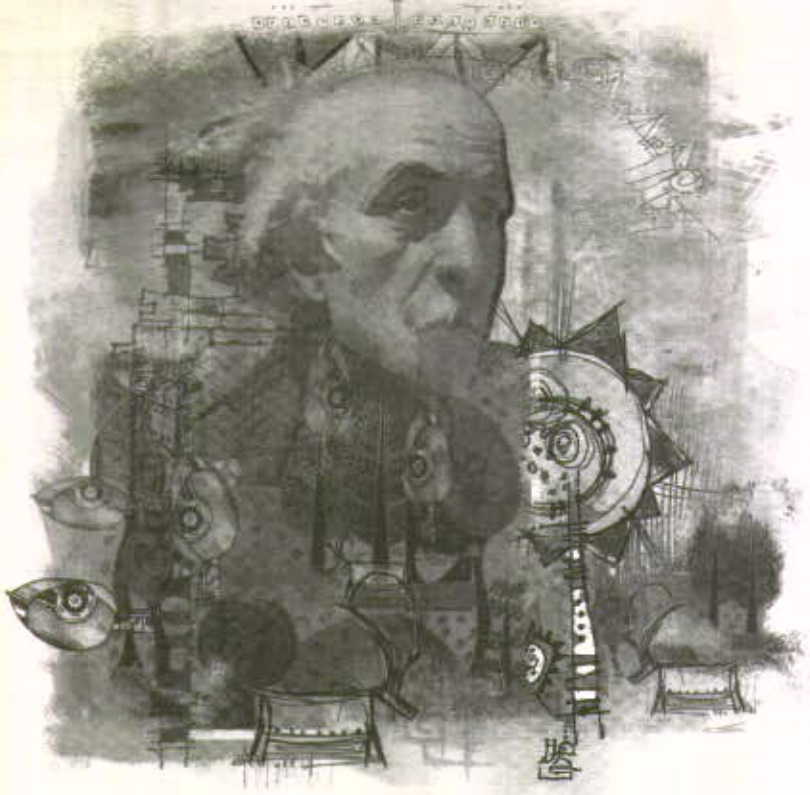
بازتاب این نوع تعامل هم‌چنین در عناصر و پدیده‌های بومی و محلی موجود در شعر نیما نیز فراوان است. منوچهر آتشی در مقاله‌ای با عنوان (بومی‌گری در شعر امروز) ـ که در کتاب «ری‌را» به چاپ رسیده است ـ در این زمینه می‌نویسد: «بی‌تردید یکی از ویژگی‌های شعر نیما و از شاخص‌های عمده‌ی آن، دارا بودن صبغه و سلوک بومی‌گری است. آدم‌های کنجکاو هر شعری از نیما را بخوانند، جابه‌جا، رنگ‌ها و نشانه‌های طبیعت و زندگی و رسوم و رفتار و حتی گفتار مازندرانی را در آن خواهند یافت. این جلوه‌های سرزمینی گاه تصویری محض‌اند، مثل «کار شب‌پا» که روایت تراژیک یک پاینده‌ی مزرعه‌ی برنج است... و گاه جاها و جلوه‌های آشکار طبیعت و نام‌های خاص، محور و قائمه‌ی شعر و حتی فکر شعر قرار می‌گیرند و به یاری واژه‌ها و اصطلاحات خاص، اندیشه‌های ـ چه‌بسا سیاسی ـ را بازگو می‌کنند» (قزوانچاهی، ۱۳۷۶، ص ۱۲۹-۱۳۰)

صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» امّا
«وازنا» پیدا نیست.

(ری، ص ۷۷۸)

جهان‌بینی نیما در زمینه‌ی طبیعت‌گرایی

«ما نباید بدین نکته درنگ کنیم که چون نیما در کوهستان پرورش یافت، طبیعت را نیز بیش از سایرین جان‌مایه‌ی کارش قرار داد و احیاناً زندگی آن را شناخت. این مناسبات اجتماعی زمانه‌اش بود که طبیعت را به نوعی دیگر ـ سوای آن‌چه که در شعر سنتی ما بود ـ دریافت» (تهرانی، ۲۵۳۷: ۳۳ و ۳۴). به‌همین دلیل است که نیما خود را در طبیعت در جایگاه یک درمانگری می‌بیند که در خدمت مردم و به فکر التیام دردهایشان است: «در هر حال نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نابینا



تهیه کرده است. مقصود مهم من خدمتی است که دیگران به واسطه‌ی ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که طبیعت برایشان تعیین کرده است، از انجام آن‌گونه خدمت عاجزند» (نیما، ۱۳۵۱: ۱۰۶).

از این رو می‌بینیم که او با پناه جستن به عناصر و اجزای طبیعت در شعرش، سعی دارد تا به دردها و رنج‌های زندگی فردی و اجتماع متزلزلی که در آن می‌زیست، سر و سامانی بخشد. به‌عبارت دیگر طبیعت سنگ صبوری است که نیما با تکیه بر آن آلام درونی‌اش را تسکین می‌دهد:

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه
گرچه می‌گویند: «می گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران»
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

(داروگ، ص ۷۶۰)

نیما در صدد بوده است تا نگاه شاعر را نسبت به محیط و جامعه و جهانی که در آن به سر می‌برد، نزدیک و نزدیک‌تر سازد و معتقد بود «شعر شاعر باید نمونه‌ای از خود او باشد و کسی شاعرتر است که خود را بهتر بیان دارد و در شاعران گذشته ما نیز هر کدام که بیش‌تر رنگ از زمان خود گرفته‌اند خوب‌ترند. فضای شعر و شاعر باید نمودار دقیقی از فضای محیطش باشد» (نیما، ۱۳۶۸: ۸۵). به همین سبب شرایط و اوضاع اجتماعی و سیاسی نابه‌سامان و خفقان‌زایی که در عصر او حاکم بود به او آموخت که دیگر نمی‌توان چون گذشته، دور از همه بدبختی‌ها و نامردمی‌ها بر بلندای برج عاج تکیه زد و یا در «ساحلی سرد و آرام» نشست و شاهد غرق شدن عده‌ای در «دریای تند و تیره و سنگین» بود.

او دیگر آن شاعر نازپرورده‌ی درباری دیروز نیست که شباهنگام با دلارام خود به شهر شادی‌ها و عشق‌بازی‌ها سفر کند؛ بلکه او شاعری است دردمند و مردمی که داد سخن از «شبی» سرد و فسونگر و دم‌کرده می‌دهد که بر چهره‌ی رنجور و تکیده‌ی مردم زمانه سایه افکنده است و هم اوست که چون «ققنوس» خود را قربانی اهداف جاودانه‌اش می‌سازد و چراغ امیدی می‌شود فرا راه آینده:

هست شب، یک شب دم کرده و خاک
رنگ رخ باخته است
باد، نوباوه‌ی ابر، از بر کوه
سوی من تاخته است.

(هست شب، ص ۷۷۶)

کوتاه سخن این که همه‌ی عوامل و عناصر طبیعت در شعر نیما در خدمت مناسبات اجتماعی زمانه‌ی اوست. «شب»، «مهتاب»، «دریا»، «جنگل»، «پرنده‌ها» و... هم‌چنین پدیده‌های بومی و محلی مانند «داروگ»، «تیرنگ»، «سیولیشه»، «وازنا»، «توکا» و... که در اشعار نیما موج می‌زند، همه و همه بیانگر حقایق تلخ تاریخی‌اند که با زبانی نمادین و سمبلیک به مفاهیمی چون یأس و ناامیدی، شکست و پیروزی، خفقان‌ها و نابه‌سامانی‌های اجتماعی و سیاسی عصر شاعر اشاره دارند و از همین روی است که نیما مایه‌ی اصلی شعرش را «رنج» می‌داند.

راست می‌باشد که کوه و زندگانی در دهستان
دلکش و زیباست
لیک روزی می‌رسد
کادمیزاده نوایی نیستش
دلکشی‌های طبیعت
جز بلایی نیستش،
و نخواهد بود درمان از پی رنجش!

(خانه‌ی «سرپولی»، ص ۳۸۷)

منابع و مآخذ

۱. تهرانی، خسرو، (۲۵۳۷)، نوگرایی نیما یوشیج، چاپ اول، تهران، انتشارات آذربایجان کتاب
۲. ثروت، منصور، (۱۳۷۷)، نظریه‌ی ادبی نیما، چاپ اول، تهران، انتشارات پایا
۳. شاه‌حسینی، مهری، (۱۳۸۰)، طبیعت و شعر در گفت‌وگو با شاعران، چاپ اول، تهران، انتشارات کتاب مهناز
۴. طاهباز، سیروس، (۱۳۶۹)، برگزیده‌ی آثار به‌انضمام یادداشت‌های روزانه‌ی نیما، چاپ اول، تهران، انتشارات بزرگمهر
۵. فلکی، محمود، (۱۳۷۳)، نگاهی به نیما، چاپ اول، تهران، انتشارات مروارید
۶. قزوانچاهی، عباس، (۱۳۷۶)، ری‌را، چاپ اول، تهران، انتشارات معین
۷. یوسفی، غلامحسین، (۱۳۶۹)، چشمه‌ی روشن، چاپ اول، تهران، انتشارات علمی
۸. یوشیج، نیما، (۱۳۶۸)، شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، چاپ اول، تهران، دفترهای زمانه
۹. ـــــ، (۱۳۵۰)، نامه‌های نیما به همسرش، چاپ اول، تهران، انتشارات نگاه
۱۰. ـــــ، (۱۳۵۱)، ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، چاپ دوم، تهران، انتشارات گوتنبرگ
۱۱. ـــــ، (۱۳۸۳)، مجموعه‌ی کامل اشعار، تدوین سیروس طاهباز، چاپ ششم، تهران، انتشارات نگاه

مستوره کردستانی

چکیده

در این مقاله با زنی شاعر از خطّه‌ی کردستان آشنا می‌شوید. از آن‌جائی که منابع و مآخذ کافی در اختیار نویسنده‌ی آن نبوده است، انتظار می‌رود پژوهشگران، و نیز مطّلعان محلی، در معرفی و تکمیل زندگی‌نامه‌ی این شخصیّت ادبی و تاریخ‌نگار معاصر قدم‌های بعدی را بردارند.

کلید واژه‌ها

مستوره کردستانی، شعر، تاریخ‌نگاری، پیروی از حافظ

مهناز صلاحی، لیسانس (شاغل در گروه‌های آموزشی منطقه‌ی ۹ آموزش و پرورش تهران)

تا در مقام صدق و صفا پا گذاشتیم
پایی به فرق عالم بالا گذاشتیم
برتافتیم از همه عالم رخ نیاز
حاجات خویش را به خدا واگذاشتیم

(مستوره)

مستوره کردستانی یا ماه‌شرف خانم، مورّخ و شاعر کُرد زبان پارسی گو در سال ۱۲۲۰ هـ. ق (۱۱۸۴ ش) در سنندج متولّد شد. پدرش ابوالحسن بیگ قادری فرزند محمّدآقا ناظر کردستانی و مادرش ملک‌النساء وزیری از بزرگ‌زادگان کردستان بودند. ماه‌شرف خانم که بعدها به «مستوره» معروف شد، به‌رغم مخالفت‌ها، تعصّب‌ها و خشک‌سری‌های حاکم بر جامعه‌ی آن عصر، تحت نظر پدر و پدربزرگ خود به فراگیری علوم متداول پرداخت.

هوش و استعداد و نبوغ خدادادی وی به‌زودی او را از سایر هم‌سالانش متمایز نمود و با سرودن اشعاری نغز و عارفانه صاحب‌نام گشت. وی به‌مطالعه‌ی دواوین شعرای متقدّم و متون تاریخی پرداخت و در مسائل شرعی نیز نزد علمای آن روزگار شاگردی کرد.

مستوره بعدها در این زمینه به تألیف رساله‌ای در باب عقاید و شرعیات دست زد که در نوع خود از اهمیت خاصّی برخوردار است. در بیست و چهار سالگی به همسری خسروخان، فرزند امان‌الله‌خان، حاکم کردستان درآمد. این ازدواج بنا به مصالح سیاسی صورت گرفت و بیش از هفت سال دوام نیافت.

حُسن جهان خانم، معروف به والیه، دختر فتحعلی‌شاه و همسر اوّل خسروخان، که زنی فرهیخته، باذوق، خوش قریحه و اهل سیاست و مملکت‌داری بود، همواره مستوره را رقیب خود می‌دید. او نمی‌توانست زنی خوش‌سیما و باکیاست چون مستوره را در کنار شوهر خود تحمّل کند.

حسادت وی نسبت به مستوره پس از مرگ خسروخان (۱۲۵۰ ق) نیز شدّت یافت. با حمله‌ی نیروهای دولتی به سنندج و دست‌گیری رضاقلی‌خان پسر خسروخان، خانواده‌ی اردلانی‌ها و قادری‌ها به‌ناچار به امیران بابان در سلیمانیه پناهنده شدند. مستوره نیز در سال ۱۲۶۳ ق به همراه عمویش، میرزاعبدالله رونق، به سلیمانیه رفت و در مُلک بابان سکونت اختیار کرد. وی در اواخر همان سال در بستر بیماری افتاد و به‌علّت بیماری طاعون در محرّم ۱۲۶۴ هـ. ق (۱۲۲۶ ش) جان به جان‌آفرین تسلیم کرد و در گورستان گردی سیوان (نزدیک سلیمانیه) به خاک سپرده شد.

مستوره در عمر کوتاه امّا پُربار خود، آثاری ماندگار به‌جا گذاشت که هرکدام در نوع خود ستودنی است. نگاه او به جهان نگاهی متفاوت بود. زندگانی از دیدگاه وی بازیچه‌ای بیش نبود. مستوره‌ی سرمست از باده‌ی الست، از واعظان ریایی گریزان بود و عاشقانه سر بر سجده‌ی عبودیت می‌گذاشت. وی در عرصه‌ی دینداری عارفانه قدم برمی‌داشت و غلیان روحی خود را در قالب اشعاری نغز بیان می‌کرد.

آتش عشق تو را سینه‌ی ما مضمر داشت
غم هجران تو را خاطر ما مدغم خورد

مستوره ارادت خاصی به اهل بیت، به‌ویژه حضرت علی(ع)، داشت و در اشعار خود پیوسته به ستایش و ارادت امیر مؤمنان می‌نازید:

در فلک ماه نوی رخشان است
یا که مهری به سما تابان است
خال بر صفحه‌ی رویش گویی
نقطه‌ای بر ورق قرآن است
دم ز وصفش نزند پیر خرد
چون ز شرح صفتش حیران است
زین همه جرم، ننالم هرگز
زان که مهر علی‌ام در جان است...

دیوان مستوره، ص ۳

و در سروده‌ی دیگر امیر مؤمنان را راهبر خود می‌داند و تاج و تخت جمشید کی را در مقابل مقام والا و معنوی حضرت علی(ع) هیچ نمی‌داند:

ز تاج و تخت جم کی مراست عار، ولیکن
به آستان ولایت کمینه خاک نشینم
علیِ عالی اعلی امیر صفدر حیدر
که هست راهنمای یقین و رهبر دینم

(همان، ص ۱۴۸)

مستوره از نظرگاه جهان‌بینی بانویی است واقع‌گرا و از دید او جهان سخت بی‌ارزش و ناپایدار است. وی به دنیا دل نمی‌بندد و از مظاهر دنیوی گریزان است. او این جهان سفله‌پرور را به سُخره می‌گیرد و زندگی را در وارستگی و در شوق دیدار معبود می‌بیند و بس.

شهی که تا پی مدحش قلم به کف بگرفتم
زبان کشیده به کام و ز مدح غیر خموشم
ز یُمن دولت وی روز و شب به وجد و سماعم
ز فرّ و شوکت وی سال و مه به جوش و خروشم
هزار مرتبه «مستوره» گر براندم از در
ز عهد بندگی‌اش من هنوز ز چشم نپوشم

(همان، ص ۱۴۴)

مستوره در طول زندگی پُربار خود هرگز از تحقیق و پژوهش دست نکشید و با دقّت و تیزبینی دواوین شعرای بزرگ ادب فارسی چون سعدی، حافظ، صائب تبریزی، همام تبریزی و... را مورد مطالعه قرار داده است و گاهی به استقبال شعرای متقدّم رفته و با استقبال از غزل حافظ به مطلع:

اگر آن طایر قدسی ز درم باز آید
عمر بگذشته به پیرانه سرم باز آید

غزلی با این مطلع سروده است:

بر سر تربتم ار آن بت طنّاز آید
پس قرنی به تنم روح و روان باز آید

و در استقبال از غزل سعدی با مطلع:

خُرما نتوان خورد از این خار که کشتیم
دیبا نتوان بافت از این پشم که رشتیم

غزل زیر را سرود:

رفتیم و پس از خود عمل خیر نهشتیم
با آب گنه توشه‌ی عُقبا بسرشتیم
امروز بدین عالم خاکی به چه نازیم؟
فرداست که بینی همه خاک و همه خشتیم

(همان، ص ۱۵۶)

اشعار مستوره را بالغ بر بیست‌هزار بیت گفته‌اند، که متأسفانه تمام آن در دست نیست. ابیات موجود وی توسط حاج شیخ یحییٰ معرفت کردستانی، رئیس معارف وقت سنندج، جمع‌آوری شده و به چاپ رسیده است.

شهرت مستوره تنها به اشعار وی نیست. وی در عین شاعر بودن، تاریخ‌نگار نیز بوده است. تاریخ الاکراد اثر جاودانه‌ی وی یکی از تواریخ مهمّ مربوط به کرد و کردستان است.

می‌دانیم شرف‌الدین بدلیسی با تألیف تاریخ شرفنامه در سال ۱۰۰۵ هـ. ق

تاریخ‌نگاری کردستان را پایه‌ریزی کرد و بعدها مورخان کُرد به پیروی از شرف‌الدین به ثبت وقایع کردستان پرداختند. ملاّ محمّد شریف قاضی در بین سال‌های ۱۲۱۰ تا ۱۲۱۵ هـ. ق زبدةالتواریخ را در دوازده فصل به دستور خسرو خان اردلان (اول) تألیف کرد. مستوره با نثری شیوا و محکم اثر خود را چنین آغاز می‌کند:

«حمد و سپاس خدایی را سزاست که نژاد و نمیرد. باقی است و فنا نمی‌پذیرد. خلاّقی که در پاکی ذاتش بی‌همتاست، رزّاقی که در جمیع صفات یگانه و تنهاست. درودی قیاس بر نخستین نتیجه‌ی قلم قدرت، دوده‌ی دودمان رسالت، باعث ایجاد کونین و شهسوار عرصه‌ی ثقلین؛ جنابی که اگر منظور از وجود او نبودی هیچ وجودی موجود نگشتی...»

مستوره در نگارش آثار خود از نثر متکلّفانه پرهیز کرده و نثر وی دل‌نشین و روان است:

«دوشنبه به هوای ادای نماز برخاستم و خود را برای عبادت قادر بی‌نیاز آراستم و به صدای اذان قدمی افراختم و جبهه به خاک سجده منوّر ساختم. پس از دوگانه و تعقیب، دست اجابت به درگاه مجیب فراداشتم که: «ربّ لاتذرنی فرداً و انت خیرالوارثین». بعد از تسبیح و تهلیل، روی نیاز به سوی خالق عزیزی بی‌انباز گذاشتم....»

از مستوره علاوه بر تاریخ الاکراد، رساله‌ای در عقاید و شرعیات به جا مانده که توسط عبدالله مردوخ به چاپ رسیده و مبیّن اطّلاعات عمیق مستوره از مسائل شرعی و دینی است.

این بانوی فاضل در هنر خوش‌نویسی نیز نادره‌ی دوران بود. خطّ نستعلیق و نسخ و ثلث و رقاع و شکسته نیک می‌نوشت.

مستوره در آینه‌ی زمان

تاریخ‌نگاران شعر و ادب کُردی، نخستین سراینده‌ی کُرد را پیر شالیار زردشتی می‌دانند، که در سده‌ی نخست هجری می‌زیسته و شعرهای ده‌هجایی خود را به گویش گورانی کهن سروده است. به لحاظ زبان‌شناسی زیر لهجه‌ی اورامی یا گورانی خود شاخه‌ای از لهجه‌ی موسوم به زازا ـ گوران است، که یکی از چهار گویش اصلی زبان کردی است. سه گویش دیگر عبارت‌اند از: کردی شمالی (کرمانجی)، کُردی میانی و سورانی و کردی جنوبی (کلهری، لکی و...)

گویش اورامی در قرن دوازدهم و سیزدهم هجری موجب شکوفا شدن ادبیّات کردی شد. از آن‌جا که مکتب شعری گورانی، ویژگی‌ها و سنّت‌های ادبی خاص خود را دارد که این مکتب را از مکتب بازگشت فارسی و مکتب نوظهور نالی (Nali) متمایز می‌کند ـ اگر تفاوت زبان را نادیده بگیریم، مکتب سورانی نالی، متکی بر همان سنّت‌ها و خصوصیّات مکتب بازگشت است (تاریخ معاصر کرد، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، ص ۱۵۵). در این مکتب نه فقط ملاخضر نالی بل کسانی چون سالم و مصطفی بگ کردی و هم‌چنین مستوره در پیدایش و شکل‌گیری این مکتب نقش داشته‌اند.

مستوره و تاریخ‌نگاری

شاید نفس اقدام یک زن به نگارش تاریخ به‌خودی خود مهم و قابل تأمّل باشد؛ چون بنا به تصوّر و پنداشت رایج و شایع، این مردان‌اند که تاریخ را نه‌تنها می‌نویسند که می‌سازند! بی‌گمان این پنداری غیرواقعی است. بنا به گفته‌ی تاریخ‌شناس معاصر، محمّدابراهیم باستانی پاریزی، در پشت هر رویداد تاریخی باید حضور پنهان زن را دید.

آیا حضور کم‌رنگ و ناآشکار زن در رخدادهای تاریخی به‌سبب مشارکت نداشتن زنان در امور سیاسی ـ اجتماعی بوده است یا از آن‌روست که تاریخ را مردان نگاشتند و اگر زنان عهده‌دار ثبت و گزارش رخدادهای تاریخی می‌بودند، نقش زن را در تاریخ پُررنگ‌تر به تصویر می‌کشیدند؟

از بخت نیک مستوره است یا حُسن اتّفاق که به مدّت یک دهه حکومت کردستان را عملاً حُسن جهان‌خانم (دختر فتحعلی شاه)، که زنی شجاع و اهل سیاست بود، اداره می‌کرده است. مستوره در فصل تاریخ اردلان، به‌ویژه در شرح و گزارش وقایع، نقش زن و حتی روابط مادر شوهر و عروس و اختلافات زنان دربار رخدادهای تاریخی را نشان داده است.

درخصوص کیفیت کار و سبک تاریخ‌نگاری مستوره باید به دو سنّت تاریخ‌نویسی ایرانی در کردستان و دوره‌ی قاجاریه اشاره کرد. تاریخ‌نگاری سنّتی سده‌ی نوزدهم در ایران و کردستان دنباله‌ی سنّت دوره‌ی پیشین بوده است. در پایان دوره‌ی قاجار و از مشروطیت به بعد (هم‌زمان با تحول ساختار شعر فارسی)، اسلوب تاریخ‌نگاری متحوّل شد. به‌طور مشخّص با تألیف تاریخ بیداری ایرانیان فصلی نو در تاریخ‌نگاری ایرانی ـ چه به لحاظ سبک و چه به لحاظ محتوا ـ پدید آمد.

ادبیّات تاریخ‌نگاری ایران در نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم، هم‌چون ادبیّات به مفهوم خاص آن (آثار ذوقی و الهامی، شعر، نظم و نثر ادبی)، اکثر از سبکی مصنوع و متکلّف استفاده می‌کردند که میراث پیشینیان بود و همین از ارائه‌ی درست واقعیات و رویدادهای تاریخی جلوگیری می‌کرد.

بعضی از این آثار دربردارنده‌ی واقعیت‌ها و دانسته‌های مهمّ و ارزشمندی هستند که در روشن ساختن برخی از ابهامات و مجهولات تاریخی مؤثرند. تاریخ‌نگاران در سده‌ی نوزدهم ایران پُرکار و کثیرالتألیف بودند. فتحعلی شاه قاجار به تاریخ علاقه‌ی زیادی داشت و مورّخان را به تاریخ‌نویسی وامی‌داشت. به‌واقع، زینةالتواریخ دربرگیرنده‌ی وقایع دوره‌ی زندیه و در دو دهه‌ی نخست قاجار است. در همین دوره با حمایت بی‌دریغ دربار، محمّدتقی سپهر

(۱۲۹۷ـ۱۲۱۶) با تکیه بر سنّت‌های رایج، یکی از جامع‌ترین تواریخ عمومی ایران (ناسخ‌التّواریخ) را نگاشت.

سخنوری و شاعری

شعر از دیرباز در میان ایرانیان از قداست و ارزش ویژه‌ای برخوردار بوده و جایگاه ویژه‌ای در دل پرشور یکایک زنان و مردان ایرانی داشته است. چرا که این سرزمین با تمام مواهب و جلوه‌های زیبایی خدادادی‌اش که کلک توانای نقاش ازلی به دیبای سبزش آراسته است، همواره مهد پرورش شعر و موسیقی و تسکین دهنده‌ی آلام درونی اهل دل و بیدلان شیدا بوده و هست.

شعر در میان کُردان از ویژگی خاصّی برخوردار بوده و با کمی دقّت در ویژگی آن می‌توان به ژرفنای دیدگاه و روحیات و زندگی و صاحبان آن پی برد.

مستوره از جمله‌ی زنانی بود که در پهن‌دشت سخن کُردی و فارسی پا به عرصه‌ی ظهور گذاشت. وی در این نمایش دل‌پذیر کلمه و کلام، درباره‌ی خود، چنین می‌سراید:

من آن زنم که به مُلک عفاف صدر گزینم
ز خیل پردگیان نیست در زمانه قرینم
به زیر مقنعه [ی من] سری است لایق افسر
ولی چه سود، که دوران نموده خوار چنینم
ز تاج و تخت جم و کی مراست عار، ولیکن
به آستان ولایت کمینه خاک نشینم

مستوره و حافظ

مستوره در اشعارش از حافظ شیرازی بسیار تأثیر پذیرفته است؛ چه از نظر قالب و سبک شعری و چه حسّ مشترک و.... گرچه از نظر زمانی، میان این دو قرن‌ها فاصله وجود دارد، ولی از نظر اندیشه‌ی عرفانی با هم نقاط مشترک دارند: روزگار ناپایدار، بازی چرخ گردون، یاد ایّام و غم دلدار. هر چند از نظر مقام شاعری بین این دو فرسنگ‌ها فاصله است. چند نمونه:

حافظ:

غزل گفتی و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

مستوره:

دُر رخشان سخن این همه «مستوره» تو داری
عاقبت می‌کشی آویزه تو در گوش نظامی

هر دو شاعر از نماز عشق و عبادت در محراب بیانی دلکش دارند.

حافظ:

در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد
حالتی رفت که محراب به فریاد آمد

مستوره:

با قبله و محراب چه کارم بود ای مَه؟
ابروی تو محرابم و خود قبله نمایی

هر دو شاعر به شدّت از تظاهر و ریا به‌دورند و از زاهدان ریایی بیزاری می‌جویند.

حافظ:

ما شیخ و واعظ کم‌تر شناسیم
یا جام باده، یا قصّه کوتاه

مستوره:

ما گوش بر افسانه زهّاد ندادیم
کاوراد سحرگاهی ما جام شراب است

حافظ:

بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق
مفتی عقل در این مسئله لایعقل بود

مستوره:

دی شیخ به مسجد سخن از توبه همی گفت
در مصطبه امروز ز می مست و خراب است

حافظ:

صوفی بیا که آینه صافی است جام را
تا بنگری صفای می لعل فام را

مستوره:

دوشینه از خرابات جامی کشیدم اکنون
از چشم مست ساقی در سر خمار دارم

در غنیمت شماری صحبت یار:

حافظ:

فرصت شمار صحبت کز این دو راهه منزل
چون بگذریم دیگر نتوان به هم رسیدن

مستوره:

ما را مران ز درگه هم‌چون غزال وحشی
بگریزم ار ز کویت مشکل دگر بیایم

در ملامت‌کشی و صبوری:

حافظ:

می‌سوزم از فراقت روی از جفا بگردان
هجران بلای ما شد، یا رب بلا بگردان
حافظ ز خوبرویان بختت جز این قدر نیست
گر نیستت رضایی، حکم قضا بگردان

مستوره:

خوبرویان همه‌جا مایل جورند ولی
در صف سیم‌تنان چون تو جفاکاری نیست

***

تیری پی قتلم ز خدنگ مژه بگشود
دلدار جفاپیشه بکی طالع مسعود

در نظر آنان گریزی از تیغ خونریز یار نیست، باید بر آن گردن نهاد:

حافظ:

گر تیغ بارد در کوی آن ماه
گردن نهادیم الحکم لِلّه

مستوره:

گر تیغ زنی من نگریزم ز تو امّا
در کشتن سرگشته‌ی عشقت نبود سود...

به طور کلّی شعر مستوره بر سبک و اسلوب کلاسیک فارسی کهن استوار است و از تغییر و تحول شعر فارسی در قرن دوازدهم تأثیر پذیرفته و آینه‌ی تمام‌نمای دوره‌ی بازگشت است.

منابع و مآخذ

۱. صفی‌زاده (بورکه‌ئی) صدیق، پارسی گویان کُرد، تهران، ۱۳۶۶
۲. گازرانی، ایوب، پروین اعتصامی، پری‌دخت شعر کلاسیک ایران (ر. ک. کتابنامه)
۳. مستوره کردستانی، تاریخ اردلان، به کوشش ناصر آزادپور، سنندج، ۱۹۴۶م
۴. معرفت، یحیی، ماه‌شرف خانم مستوره، تهران، ۱۳۰۴
۵. یونسی، ابراهیم، تاریخ معاصر کُرد (ترجمه)، تألیف مک‌داول، تهران، پائیز، ۱۳۸۰

رویکردی تازه در تدریس تاریخ ادبیات

چکیده

نویسنده‌ی مقاله، طی سال‌ها تدریس تاریخ ادبیات و آشنایی با مشکلات این درس و محتوای آن و هم‌چنین چندمرحله آزمون و خطا، به الگوی تازه‌ای برای عینی و کاربردی کردن محتوای کتاب و تدریس آن دست یافته است که از نظرتان می‌گذرد.

کلیدواژه‌ها

تاریخ ادبیات، حافظه‌مداری، روش فعال، مقایسه، تشریح

منصوره ارجمندی

دبیر دبیرستان‌های استان فارس ـ سروستان

تاریخ ادبیات، به‌عنوان یکی از دروس تخصصی رشته‌های علوم انسانی، در دوره‌ی دبیرستان و حتی در مراکز آموزش عالی به شیوه‌های مبتنی بر حافظه‌مداری، غیرفعال و بسیار سنتی تدریس می‌شود و صرفاً به قدرت حافظه‌ی فراگیرنده اتکا دارد. به همین دلیل مطالب در ذهن فراگیران ماندگاری ندارد و معمولاً بعد از مدتی کوتاه به دست فراموشی سپرده می‌شود.

برخی مدرسان در تدریس تاریخ ادبیات از روش‌های طرح سؤال و سخنرانی استفاده می‌کنند. هرچند هنوز نظام ارزش‌یابی‌ها بر پایه‌ی حفظ محفوظات و انتقال دانش استوار است اما امروزه دیگر نمی‌توان از همان روش خشک سخنرانی استفاده نمود و انتظار داشت که دانش‌آموزان به تدریس مدرسان اشتیاق لازم نشان دهند. در روش‌های سنتی فراگیران بی‌تحرک و منفعل‌اند و از توان و خلاقیت آن‌ها استفاده نمی‌شود و در فرایند یادگیری مشارکت چندانی ندارد. در نتیجه مطالب در ذهن فراگیرنده نهادینه نمی‌شود. بنابراین در آموزش تاریخ ادبیات استفاده از طرحی نو کاملاً ضروری است.

اولین گام در حل این مشکل، استفاده و بهره‌مندی از مشارکت فعال دانش‌آموزان در فرایند تدریس است. بر این اساس این جانب شیوه‌ای تازه را در آموزش تاریخ ادبیات دنبال کردم و پس از مطالعه و به‌کارگیری روش‌های متعدد به رویکردی تازه دست یافتم. و ارزش‌یابی‌های متعدد موفقیت قطعی این تجربه را برایم اثبات کرد.

مراحل کلی اجرای طرح

الف) شناخت کرنولوژی (بررسی ترتیب زمانی رویدادها) تاریخ سیاسی کتاب منطبق با دوره‌های ادبی

در اولین جلسه‌ی تدریس، و به‌طور متناوب در جلسات بعد، نمای کلی‌ای از دوره‌های تاریخی ایران ارائه می‌شود تا دانش‌آموزان زمینه‌ی سیاسی و اجتماعی دوره‌های ادبی را بهتر درک کنند.

خلاصه‌ی وضعیت سیاسی دوره‌های تاریخی، که با دوره‌های ادبی منطبق شده است، در نموداری به فراگیران نشان داده می‌شود. تجربه نشان می‌دهد که این کار می‌تواند در فرایند یادگیری، به دلیل درک بهتر و تأثیرگذاری تحولات تاریخی بر روند جریان‌های ادبی، تأثیر بسیار مثبتی داشته باشد و دانش‌آموزان به‌طور عینی و ملموس با تغییرات انواع ادبی تحت تأثیر تحولات تاریخی آشنا شوند.

استادان فن می‌دانند چیزی که امروز در بررسی علم تاریخ و دیگر انواع تاریخ (سیاسی، اجتماعی و...) اهمیت دارد علت‌یابی حوادث و یافتن دلایل بروز یا فقدان یک پدیده‌ی تاریخی یا ادبی است. ارائه ندادن نمای کلی دوره‌های تاریخی و سیر دقیق تحولات سیاسی آن باعث درهم ریختگی ذهنی و عدم درک منسجم فراگیران در شناخت دوره‌ی ادبی می‌گردد.

ب) روش فعالیت و مشارکت فراگیران

برای انجام این طرح به وسایل زیر نیاز است.
۱. تعدادی کاغذ آ. چهار (A4). ۲. مقوایی در قطع (۹۰×۶۰)، ۳. کتاب‌های مرجع معرفی شده در کتاب در صورت در دسترس بودن، ۴. نقشه‌ی تاریخی ایران (کپی از کتاب تاریخ ادبیات صفحه‌ی ۲۳ و ۲۲)، ۵. نمودار سلسله‌های سیاسی حاکم بر ایران همزمان با دوره‌های ادبی کتاب تاریخ ادبیات.

ابتدا دانش‌آموزان کلاس را، به تناسب، به گروه‌های مختلف تقسیم می‌کنیم. قبل از تدریس مطالب کتاب محدوده‌ی جغرافیایی دوره‌ی ادبی، با توجه به نقشه‌ی تاریخی ایران نصب شده در کلاس، نشان داده می‌شود و هم‌چنین شرایط سیاسی و تاریخی ایران همزمان با دوره‌ی ادبی، با توجه به نمودار سیر تاریخی سلسله‌های حاکم بر ایران، تشریح می‌شود.

برای اجرای این طرح به فراگیران توصیه

می‌شود برای هر بخش از کتاب یک برگ کاغذ اختصاص دهند و در هر جلسه‌ی تدریس کاغذهای پیش‌نویس را به همراه خود داشته باشند. بعد از خوانده شدن درس به فراگیران چند دقیقه- به تناسب مقدار تعیین شده- فرصت داده می‌شود تا موضوع را مرور کنند و نکات و عناوین مهم را در پیش‌نویس به اختصار بنویسند و به‌طور گروهی برای یکدیگر توضیح دهند.

سپس از دانش‌آموزی می‌خواهیم هرچه را که مهم‌تر تشخیص داده است بیان کند و مدرس، با هدف افزایش یادگیری از طریق مشاهده، عناوین مهم را بر تخته سیاه می‌نویسد. فراگیران نیز خلاصه‌برداری می‌کنند و آن را در برگه‌های اختصاص داده شده به هر بخش می‌نویسند.

هم‌چنین در هر جلسه کتاب‌ها و آثار یاد شده در کتاب، در صورت در دسترس بودن، به کلاس آورده می‌شود تا فراگیران از نزدیک، به‌صورت ملموس با آثار مفاخر ملی و ادبی خود آشنا شوند.

این کار بسیار مورد توجه دانش‌آموزان قرار می‌گیرد. نمونه‌ی اشعار و آثار نویسندگان و شاعران در کتاب تاریخ ادبیات ابزار مناسبی است برای این‌که سبک شاعری و نویسندگی این مفاخر ادبی و دینی تشریح و تحلیل گردد.

بعد از اتمام تدریس هر بخش و خلاصه‌برداری مطالب، دانش‌آموزان برگه‌های کامل شده‌ی مطالب هر بخش را برقسمت مشخص شده بر مقوا می‌چسبانند و عنوان بخش را برجسته‌تر و پررنگ‌تر نشان می‌دهند. گفتنی است مقوای ۹۰×۶۰ از پیش به‌ده قسمت، که هر قسمت اختصاص به یک بخش دارد، تقسیم شده است.

این کار با هدف استفاده از عنصر مشاهده و عینیت بخشیدن به مطالب در نظر گرفته شده است. یادآور می‌شویم استفاده از روش خلاصه‌برداری برای فراگیران موجب تقویت ذهنی و در نتیجه درک ماندگاری مطالب می‌گردد و در نتیجه اهداف یادگیری را در درس تاریخ ادبیات محقق می‌سازد.

با اتمام هر بخش از کتاب تاریخ ادبیات، برای تقویت یادگیری و افزایش توان استدلال دانش‌آموزان، نمونه‌ای از آثار تمام شاعران و نویسندگان دوره‌ی تدریس شده خوانده می‌شود تا دانش‌آموزان، ضمن مقایسه‌ی نمونه‌ها، شباهت‌ها و تفاوت آن‌ها را درک و بیان کنند. گفتنی است این کار معمولاً به صورت گروهی انجام می‌پذیرد.

فواید اجرای طرح

با اجرای این روش مشارکتی بین مدرس و فراگیرنده، نتایج مطلوبی عاید می‌شود؛ از آن جمله:

۱ـ توجیه مسائل درس همراه با استدلال ۲ـ ایجاد شرایط و فرصت‌هایی که در آن خلاقیت‌ها نمود پیدا می‌کند. ۳ـ ایجاد حس اعتمادبه‌نفس و مسئولیت‌پذیری در فراگیران ۴ـ ماندگاری بیش‌تر مطالب در ذهن فراگیران به دلیل عینی شدن تدریس مطالب ۵ـ استفاده از روش خلاصه‌برداری که باعث تقویت ذهنی و حافظه فراگیر می‌شود. ۶ـ تقویت حس ملی به دنبال انطباق دوره‌های ادبی و تاریخی و تأثیر این هر دو بر یکدیگر ۷ـ مباحثه و تبادل رئوس مطالب هر دوره به‌طور گروهی و مشترک.

الگوی روش تدریس

در این جا، به عنوان نمونه، شرح حال بوشکور بلخی (درس چهارم از بخش دوم کتاب تاریخ ادبیات) را بر اساس الگوی ارائه شده انتخاب و محتوای آن را طرح می‌نمایم.

در آغاز، محدوده‌ی جغرافیایی دوره‌ی ادبی (عصر رودکی)، زادگاه بوشکور بلخی و شرایط سیاسی و تاریخ ایران را همزمان با دوره‌ی ادبی، با توجه به نقشه و نمودار نصب شده در کلاس، تشریح می‌کنم.

آن‌گاه به دانش‌آموزان کلاس، که به گروه‌های سه یا چهار نفره تقسیم شده‌اند، حدوداً پنج دقیقه فرصت می‌دهم تا شرح حال بوشکور را بخوانند و نکات مهم آن را بر کاغذ پیش‌نویس که در اختیار دارند بنویسند. با مراجعه به فهرست اسامی دانش‌آموزان، یک نفر یا یک گروه را صدا می‌کنم و از آن‌ها می‌خواهم مواردی را که به‌نظرشان در شرح حال بوشکور حایز اهمیت بوده است توضیح دهند و در آخر، اگر مواردی از قلم افتاده، دانش‌آموزان هم گروه توضیحات دوستشان را تکمیل کنند. ضمناً عناوین مهم را، به‌طور خلاصه، با استفاده از گچ‌های رنگی بر تخته سیاه می‌نویسم. (این کار را یکی از دانش‌آموزان نیز می‌تواند به‌عهده بگیرد)

عناوین مهم از درس

۱ـ بوشکور بلخی شاعر خردمند، ۲ـ شاعر قرن چهارم ۳ـ کودکی بوشکور همزمان با سال‌خوردگی رودکی و سال‌خوردگی بوشکور همزمان با جوانی فردوسی است. ۴ـ مضامین شعری بوشکور شبیه مضامین شعری رودکی است و مضامین شعری فردوسی شبیه به بوشکور ۵ـ فکر و زبان بوشکور حد واسط رودکی و فردوسی است. ۶ـ اثر به‌جا مانده از بوشکور مثنوی آفرین‌نامه با موضوع اندرز حکمت است.

بعد از نوشتن این مطالب بر تخته سیاه چند بیتی از بوشکور، رودکی و فردوسی را که در کتاب موجود است می‌خوانم و از دانش‌آموزان می‌خواهم که اشعار را از نظر ویژگی‌های زبانی و محتوایی مقایسه کنند. آن‌گاه دانش‌آموزان با کمی فکر درمی‌یابند:

۱. در شعر فردوسی و بوشکور به خرد و دانایی تأکید شده است.

۲. وزن و آهنگ شعرهای فردوسی و بوشکور شبیه است.

۳. در شعر هر سه شاعر پندواندرز دیده می‌شود.

۴. سادگی، روانی و متانت ویژگی شعری هر سه شاعر است.

۵. هر سه شاعر بیش‌تر از قالب مثنوی استفاده کرده‌اند.

نتیجه:

تجربه نشان داد با اجرای این روش دانش‌آموزان به موضوع درس توجه کافی داشتند و با شوق و علاقه در فرآیند تدریس مشارکت کردند و هدف‌های کلی و جزئی درس را به‌خوبی فرا گرفتند. به‌طوری که در ارزش‌یابی پایان تدریس به‌خوبی از عهده‌ی پاسخ‌گویی به سؤالات برآمدند.

پس از اجرای این روش، طی ارزش‌یابی ماهانه از کلاس فوق و مقایسه‌ی نتیجه با نمرات کلاس یکی از همکاران، دریافتیم که درصد پاسخ‌گویی این فراگیران به سؤالات بیش‌تر از دیگران بوده است.

«چو»، حرف ربط یا حرف اضافه؟

چکیده

نویسنده در این مقاله کوشیده است، ضمن ذکر دلایل و شواهد شعری از شاهنامه، معنی «چو» را در دو بیت:

به شهر اندرون هر که بُرنا بُدند
چو پیران که در جنگ دانا بدند
سوی لشگر آفریدون شدند
ز نیرنگ ضحّاک بیرون شدند

از درس کاوه‌ی دادخواه (زبان و ادبیات فارسی عمومی پیش‌دانشگاهی) توضیح دهد.

کلید واژه‌ها

حرف ربط، حرف اضافه، پیر، جوان، شاهنامه

عبدالرزاق امیری

کارشناس ارشد و دبیر زبان و ادبیات فارسی

استان فارس ـ نورآباد ممسنی

تا آن‌جا که کاوش و بررسی کردم در هیچ کتاب دستوری از «چو» به عنوان حرف ربط، در معنی «و»، «هم‌چنین» و «حتّی» یادی نشده است. امّا سؤال این است که مگر هر نکته و مضمونی را باید بزرگانی از قبیل فروزانفر، زرین‌کوب، مینوی، بهار، خطیبی، کدکنی و... بیان کنند؟ دیگر این‌که مگر آن بزرگان دارای اشتباه نیستند و هر حرف و سخنی را که بیان فرمودند و یا مکتوب کردند، ما باید بدون چون و چرا بپذیریم؟

قصد جسارت یا اسائه‌ی ادب به آن بزرگان، که تمام عمر و وقت خویش را صرف کسب و یا ترویج علم و دانش کرده‌اند، ندارم؛ امّا باید بپذیریم که انسان از نسیان و خطا به دور نیست. به عنوان مثال کافی است کتاب شاهنامه را بررسی کنیم تا دریابیم که فردوسی از حرف «چو» در معنای «وقتی که»، «مثل و مانند»، «هم‌چنین»، «از این قبیل» و... به وفور استفاده کرده است.

خلاصه‌ی کلام این حقیر درباره‌ی معنی ابیات فوق است، به‌ویژه معنی حرف «چو»، که اکثر دبیران عزیز آن را حرف اضافه و در معنی «مثل و مانند» به حساب می‌آورند.

و اما توضیحات نگارنده در این خصوص:

۱ـ اگر «چو» را حرف اضافه و در معنی «مثل و مانند» به حساب آوریم از بیت این گونه دریافت می‌شود که فقط جوانان به هواداری از فریدون و علیه ضحّاک به پا خاستند و افراد پیر و باتجربه طرفدار و خواهان ضحّاک بودند. حال سؤال این است که آن افراد پیری که بیش‌تر از هر جوانی شاهد ظلم و ستم ضحّاک بوده‌اند، چه‌طور ممکن است که در این موقع ساکت بنشینند و دست به قیام نزنند؟

۲ـ سؤال دیگر این که مگر انقلاب کاوه، انقلابی مردمی نبوده است؟ پس اگر انقلابی مردمی بوده، که بوده، تمامی افراد، چه پیر و جوان، چه مرد و زن و...، در آن شرکت داشته‌اند و فقط مخصوص جوانان نبوده است!

۳ـ کافی است که دبیران ارجمند خود به پنج سطر بالاتر از این بیت (در کتاب) مراجعه کنند و ناظر باشند که استاد بزرگ، غلامحسین یوسفی، گفته‌اند: «هنگام بازگشت ضحّاک به پایتخت، بر ضد او مردم کوچه و بازار، پیر و جوان، مرد و زن، در شهر و برزن... در این جنبش همگانی شرکت جسته بودند...».

۴ـ فردوسی خود، در چند بیت قبل از این، بیان می‌کند هر کسی که از جنگ کردن چیزی می‌دانست وارد این قیام می‌شود (یعنی پیر و جوان).

۵ـ باید توجه داشت که «پیر»، در این بیت، در تقابل با **جوان** قرار گرفته نه فردی که هیچ توانی ندارد.

۶ـ نکته‌ی دیگری، که می‌توان آن را بهترین دلیل دانست، ذکر شواهد دیگری از شاهنامه است که در آن‌ها معنی حرف «چو» دقیقاً مثل بیت فوق است:

برآمد از ایران سپه بوق و کوس
برون رفت گرگین و بهرام و نوس
وز آن سوی گودرز گشواد بود
چو گیو و چو شیدوش و فرهاد بود

(نامه‌ی باستان، ج۲، بیت ۱۰۸۹-۱۰)

دکتر کزازی گفته‌اند «چو» در این بیت در معنی «هم‌چنین» به کار رفته است. (همان، ص۴۹۴)

از این پس تو پیران و کلباد را
چو هومان و رویین و بولاد را

نگه کن بدین دشت با لشکری
تو در کشوری رستم از کشوری...

(شاهنامه، ج۴، ص۵۹۳)

به بند اندر آورد کاموس را
چو خاقان و منشور و قرطوس را

(همان، ص۶۰۶)

کزین سان برآمد ز ایران غریو
ز پیران و هومان و از نرّه دیو
پیاده شده گیو و رّهام و طوس
چو بیژن که بر شیر کردی فسوس
تبه گشت اسب بزرگان به تیر
بدین سان برآویخته خیر خیر...

(همان، ص۶۰۹)

خروشی برآمد ز ایران سپاه
که بخشایش آورد خورشید و ماه
بیامد همان گاه گودرز و گیو
چو شیدوش و رستم چو گرگین نیو...

(همان، ج۵، ص۷۹۰)

چو دیوان بیستند کاووس را
چو گودرز گردنکش و طوس را
تهمتن چو بشنید تنها برفت
به مازندران روی بنهاد تفت

(همان، ص۸۶۴)

با توجه به دلایل ذکر شده، نتیجه می‌گیریم که «چو» در معنی «حتّی»، «و» و «هم‌چنین» به کار رفته است و حرف ربط است نه حرف اضافه و ابیات را این گونه معنی می‌کنیم:

در شهر افرادی که جوان بودند، هم‌چنین (حتی) افراد پیری که در جنگ کردن تجربه‌ای داشتند، به سوی لشکر فریدون حرکت کردند و از حیله و نیرنگ ضحّاک نجات یافتند.

منابع و مآخذ

۱. زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی (عمومی) سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
۲. شاهنامه‌ی فردوسی، به تصحیح ر. علی‌یف، آ. برتلس، م. عثمانوف، انتشارات سوره، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۷
۳. نامه‌ی باستان، میرجلال‌الدین کزازی، انتشارات سمت، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۱

شاعر و نویسنده معلمان

هادی سیف حسینی (دبیر ادبیّات شهرستان گرگان) است. گزیده‌ای از شعر بلند شاعر است:

سرزمین شعر

چنین می‌رفت روز و روزگارم
دقایق تلخ و ساعاتم غم‌انگیز
گریزان از وجودم سرخوشی‌ها
شتابان رو به سویم سوز پائیز

* * *

من از تیغ دروغ و دشنه‌ی جهل
تن زخمیِ خود را وارهاندم
تحمل کردن و پیکار کردن
به گوش بادها بیهوده خواندم

* * *

سحرگاهی میان وهم و کابوس
به «زال شعر» روح خود رساندم
عرق‌ریزان و گریان پیش رفتم
پذیرا شد مرا جانی ستاندم

* * *

فضایی، فرصتی گاهی اگر بود
در آغوش «ترانه» می‌غنودم
«تغزل» چون حریری بر سر من
پرند عشق تن‌پوش وجودم

* * *

چه اقلیمی پر از الوان برّاق
زمین و آسمان مسحور می‌کرد
تلألؤهای رنگارنگ هر سو
چو برقی چشم من را کور می‌کرد

* * *

ز هر جانب مرا دربر گرفتند
«سرود» سبز و «قول» دردمندی
«بمان این جا بمان» هر دم به گوشم
کشیدم من عنان رهنوردی

* * *

اگرچه زندگی زیباست امّا
تپنده قلب او در قلب شعری است
ولی من باورم این است اکنون
«بدون شعر نتوان لحظه‌ای زیست»

مهوش همتی و دبیر زبان و ادبیّات منطقه‌ی ۷ تهران:

اگر تو بخواهی

می‌توان در رؤیا
خطر طویل فاصله‌ها را
کوتاه کرد
می‌توان سیاهی را با خیره شدن به خوشه‌ی پروین
به نور بدل کرد
می‌توان با گل واژه‌های انس
عادت را برهم زد
می‌توان در سایه‌ی یک بید،
مجنون شد
یا بر فراز سرو، شعر رهایی سرود
می‌توان در حسرت آبی زلال
تیرگی‌ها را ستُرد
می‌توان برای یافتن واژه‌ی عشق
کتاب زندگی را ورق زد
اگر تو بخواهی

شاخص

وابسته‌های پیشین و پسین اسم

چکیده

یکی از وابسته‌های پیشین اسم، که نزدیک‌ترین وابسته به هسته‌ی گروه اسمی و بیان کننده‌ی عناوین و القاب هسته‌ی گروه اسمی است، «شاخص» یا «وابسته‌ی صفتی پیشین» نام دارد. شاخص گاهی در جایگاه اسم می‌آید و خود هسته‌ی گروه اسمی می‌شود. این وابسته، هم پیش از اسم می‌آید و هم گاهی بعد از آن و چنان‌چه بعد از اسم بیاید می‌تواند نشان‌دهنده‌ی عظمت و احترام باشد و می‌تواند با هسته‌ی همراه خود یک جمله‌ی سه جزئی با مسند بسازد.

کلید واژه‌ها

گروه اسمی، هسته، وابسته، شاخص

احمدرضا صیادی ـ عبدالحسین رحمتی

اصفهان ـ شهرضا

دبیران زبان و ادبیات فارسی

در کتاب زبان فارسی (۳) رشته‌ی علوم انسانی (۱۳۸۵، ص ۶۶) و زبان فارسی (۳) شاخه‌ی نظری (به استثنای ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۸۵، ص ۱۰۷) یکی از وابسته‌های پیشین را «شاخص» معرفی کرده و آورده است: «شاخص‌ها عناوین و القابی هستند که بدون هیچ نشانه یا نقش‌نمایی پیش از اسم می‌آیند. شاخص‌ها همیشه بی‌فاصله در کنار هسته می‌آیند (نزدیک‌ترین وابسته به هسته‌ی گروه اسمی‌اند) و خود اسم یا صفت هستند...»

مثلاً در این جمله «استاد» شاخص است: علامه‌ی بزرگ، استاد علی اکبر دهخدا، با تدوین لغت‌نامه خدمت فرهنگی بی‌نظیری انجام داد.

گاهی، در حین تدریس، دانش‌آموزان می‌پرسند آیا «شاخص» بعد از اسم هم می‌آید و اگر بیاید آیا تغییری در ساختار دستوری یا معنایی آن ایجاد می‌کند یا نه. در این مقال سعی بر این است که به این سؤال جواب داده شود تا تعریف کتاب کامل گردد.

***

به این چند جمله که از کتاب ادبیات فارسی سال دوم دبیرستان برگزیده شده است توجه کنید.

۱. یک روز میرزا مسیح خان، معلم انشای ما، که موضوع «عبرت» را برای ما معین کرده بود... (ادبیات فارسی سال دوم، درس خسرو، ص ۱۱۴).

۲. خسرو موسیقی ایرانی، یعنی آواز را از مرحوم درویش خان آموخته بود (همان، ص ۱۱۶).

۳. پدرش آقارضا خان، توجهی به تربیت او نداشت (همان، ۱۱۶).

۴. مچول خان تفنگ را گرفت (همان، ص ۱۵۹).

۵. معلم قرآن ما میرزاعباس بود (همان، ص ۱۱۶).

در این مثال‌ها، کلمات «شاخص» در مورد اول، دوم و سوم قبل و بعد از اسم آمده است. در مثال چهارم، کلمه‌ی «شاخص» بعد از اسم آمده و در مثال پنجم ـ طبق تعریف کتاب ـ قبل از اسم قرار گرفته است.

آقای وحیدیان کامیار محل قرار گرفتن شاخص‌ها را پیش از اسم می‌دانند (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۱، ص ۷۱). آقای ارژنگ نیز چنین برداشتی از شاخص دارند (ارژنگ، ۱۳۷۸، صص ۷۲-۷۳). آقای مشکوة‌الدینی، شاخص را (وابسته‌ی پیشین + اسم) می‌دانند (مشکوة‌الدینی، ۱۳۷۳، ص ۱۸۲-۱۸۳). ایشان توضیحی اضافی دارند که موضوع را بهتر بیان می‌کند و آقایان غلامرضا عمرانی و هامون سبطی نیز شاخص را وابسته‌ای که بلافاصله قبل از هسته‌ی گروه اسمی می‌آید، می‌دانند (غلامرضا عمرانی و هامون سبطی، ۱۳۸۲، ص ۷۲).

با دقت در این مورد و موارد مشابه، به نظر می‌رسد تعریف شاخص دقیق نیست

و باید نکاتی را مورد توجه قرار داد.

الف) کلمه‌ی «**خان**» معمولاً به دنبال اسم خاص ظاهر می‌شود (رک: مشکوة‌الدینی، ۱۳۷۳، ص۱۸۳)، مثل موارد ۱، ۲، ۳ و ۴. هم‌چنین در تاریخ بیهقی و غیر آن این واژه به دنبال اسم آمده و منظور احترام بوده است (لغت‌نامه، ذیل خان و پاورقی آن).

۶. و این نسخت به‌دست رکابداری فرستاده آمد سوی **قدرخان** که او زنده بود (ابوالفضل بیهقی، ۱۳۸۱، ص۶۹).

۷. هیچ کس یک خطّ ایشان برخلاف پاسا نمی‌توانست نمود، **کیوک خان** در هر سخن مثل بدیشان می‌آورد (جوینی، ۱۳۷۵، ج۱، ص۲۱۰).

ب) کلمه‌ی «**میرزا**»، به تصریح علامه‌ی دهخدا، چون در اول اعلام درآید به معنی **نویسنده و محاسب** و چون به آخر اسم ملحق شود به معنی **شاهزاده** بوده است (دهخدا، ۱۳۷۳ ذیل میرزا، پاورقی). والتر هینتس می‌گوید: «میرزا هرگاه به دنبال نام بیاید به معنی شاهزاده و پیش از نام معادل باسواد است» (هینتس، ۱۳۷۱، ص۱۵). پس در این دو مثال تفاوت معنایی به‌وضوح هویداست.

۸. معلم قرآن ما **میرزا عباس** بود.

۹. **عباس میرزا** یکی از شاهزادگان صفوی است.

بنابراین می‌توان گفت گاهی شاخص‌ها با تغییر جایگاه خود (بعد از اسم) معنای جمله را عوض می‌کنند.

ج) هسته و شاخص می‌تواند گشتاری از یک جمله‌ی سه‌جزئی با مسند باشد (ارژنگ، ۱۳۷۸، ص۷۳).

۱۰. «**حکیم فردوسی** بزرگ‌ترین شاعر حماسه‌سرای ایران و جهان است». یعنی فردوسی حکیم است.

۱۱. «**خواجه حافظ** در غزل تحت‌تأثیر خواجوی کرمانی بوده است». یعنی حافظ خواجه است.

د) آیا کلماتی که شاخص هسته‌ی گروه اسمی‌اند، هرگاه بعد از اسم بیایند، می‌توانند بیانگر جنبه‌ی عاطفی و احترام بیش‌تر باشند؟ مثلاً:

۱۲. احمد آقا به مدرسه آمد. در این مثال آیا می‌توان جنبه‌ی عاطفی و احترام‌آمیزی را بیش‌تر از جمله «آقا احمد به مدرسه آمد.» دانست؟

به طور کلی می‌توان گفت شاخص،

دفتر انتشارات کمک آموزشی

آشنایی با مجله های رشد

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

مجله های دانش‌آموزی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی ـ منتشر می شوند):

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

مجله های عمومی (به صورت ماهنامه ـ ۸ شماره در هر سال تحصیلی منتشر می شوند):

- رشد آموزش ابتدایی، رشد آموزش راهنمایی تحصیلی، رشد تکنولوژی آموزشی، رشد مدرسه فردا، رشد مدیریت مدرسه
- رشد معلم (دو هفته نامه)

مجله های تخصصی (به صورت فصلنامه و ۴ شماره در سال منتشر می شوند):

- رشد برهان راهنمایی (مجله‌ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی تحصیلی)، رشد برهان متوسطه (مجله‌ی ریاضی، برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه)، رشد آموزش معارف اسلامی، رشد آموزش جغرافیا، رشد آموزش تاریخ، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، رشد آموزش زبان، رشد آموزش زیست شناسی، رشد آموزش تربیت بدنی، رشد آموزش فیزیک، رشد آموزش شیمی، رشد آموزش ریاضی، رشدآموزش هنر، رشد آموزش قرآن، رشد آموزش علوم اجتماعی، رشد آموزش زمین‌شناسی، رشد آموزش فنی و حرفه‌ای و رشد مشاور مدرسه.

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

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

قبل یا بعد از اسم اضافه، احترامی و تعظیمی ایجاد می کند. (فرشیدورد، ۱۳۸۲، ص۲۱۹).

هـ) بین شاخص و هسته‌ی اسم هیچ وابسته‌ی دیگری نمی‌تواند بیاید، مگر یک شاخص دیگر؛ مثل:

۱۳. آیت‌الله حاج میرزا جواد آقاتبریزی، مرجع تقلید مسلمانان، رحلت کرد.

۱۴. آقاشیخ محمدرضا قمشه‌ای یکی از حکمای مسأله معاصر بود.

و) شاخص چه قبل از اسم و چه بعد از آن، نقش شاخص دارد مگر آن که اسم خاص تلقی شود، که در این صورت خود هسته‌ی گروه اسمی است؛ مثل:

۱۵. خوارزمشاه مقتدرترین پادشاه سلسله‌ی خود بود.

۱۶. میرزاآقاخان صدراعظم ناصرالدین شاه بود.

۱۷. ما او را جناب سرتیپ می گفتیم.

۱۸. جناب سرتیپ، این را من از روی طبیعت کشیده‌ام.

ز) تعدادی از شاخص های معروف زبان فارسی که قبل از اسم می آیند (شاخص پیشین):

«دکتر، مهندس، خواجه، پروفسور، میر، نایب، استوار، سرلشکر، سپهبد، سرتیپ، سرهنگ، سردار، خداوندگار، امام، تیمسار، عالی جناب، حجة‌الاسلام، آیة‌الله، شادروان، مشهدی، حاجی، سید، آقا، کربلائی، امیر و...» (فرشیدورد، ۱۳۸۲، ص۲۳۳)

ح) تعدادی از شاخص های معروف زبان فارسی که بعد از اسم می آیند (شاخص پسین):

«خان، شاه، آقا، جان، سلطان، کی، خواجه، بیگ، بیگم، میرا (همان)

* * *

در جمع بندی آن چه بیان شد می توان به این نتایج رسید:

۱. شاخص گاهی به صورت پیشین و گاهی پسین ظاهر می شود.

۲. شاخص گاهی با تغییر جای خود می تواند مفهوم احترام را برساند (در عهد بعد از مغول).

۳. هسته با شاخص گروه اسمی می تواند یک جمله‌ی سه جزئی با مسند بسازد.

۴. بین شاخص و هسته چیزی جز شاخص دیگر قرار نمی گیرد.

۵. گاهی شاخص اسم خاص است و خود هسته‌ی گروه اسمی است.

۶. کلمات شاخص خود نوعی اضافه‌ی تعظیمی یا احترامی اند.

منابع و مآخذ

۱. ارژنگ، غلامرضا، دستور زبان فارسی امروز، ۱ جلد، چاپ دوم، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۸

۲. حق‌شناس، علی‌محمد و دیگران، زبان فارسی(۳) دوره‌ی متوسطه، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، ۱۳۸۵

۳. خیام‌پور، عبدالرسول، دستور زبان فارسی، ۱ جلد، چاپ دهم، تهران، کتاب‌فروشی تهران، ۱۳۷۵

۴. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، دوره‌ی ۱۴ جلدی، چاپ اول از دوره‌ی جدید، تهران، مؤسسه‌ی لغت‌نامه دهخدا، ۱۳۷۳

۵. داوودی، حسین و دیگران، ادبیات فارسی(۲) دوره‌ی متوسطه، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، ۱۳۸۵

۶. عمرانی، غلامرضا و هادی مبصی، زبان فارسی راهبردهای یاددهی ـ یادگیری، جلد اول، چاپ چهارم، تهران، اندیشه‌سازان، ۱۳۸۲

۷. فرشیدورد، خسرو، دستور مفصل امروز، ۱ جلد، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۸۲

۸. مشکوة‌الدینی، مهدی، دستور زبان فارسی، بر پایه نظریه گشتاری، ۱ جلد، چاپ سوم، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۳

۹. وحیدیان کامیار، تقی، با همکاری غلامرضا عمرانی، دستور زبان فارسی(۱)، جلد اول، چاپ سوم، تهران، سمت، ۱۳۸۱

۱۰. هینتس، والتر، شاه اسماعیل دوم صفوی، ترجمه‌ی کیکاووس جهانداری، چاپ اول، تهران، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷۱

برگ اشتراک مجله های رشد

شرایط

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

۲ـ ارسال اصل رسید بانکی به همراه برگ تکمیل شده‌ی اشتراک

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

استان: ..... شهرستان: .....

خیابان: .....

پلاک: ..... کدپستی: .....

- **مبلغ واریز شده:** .....
- **شماره و تاریخ رسید بانکی:** .....
- **آیا مایل به دریافت مجله‌ی درخواستی به صورت پست پیشتاز هستید؟ بله ☐ خیر ☐**

امضا:

نشانی: تهران ـ صندوق پستی مشترکین ۱۶۵۹۵/۱۱۱

وب گاه (وب سایت): www.roshdmag.ir

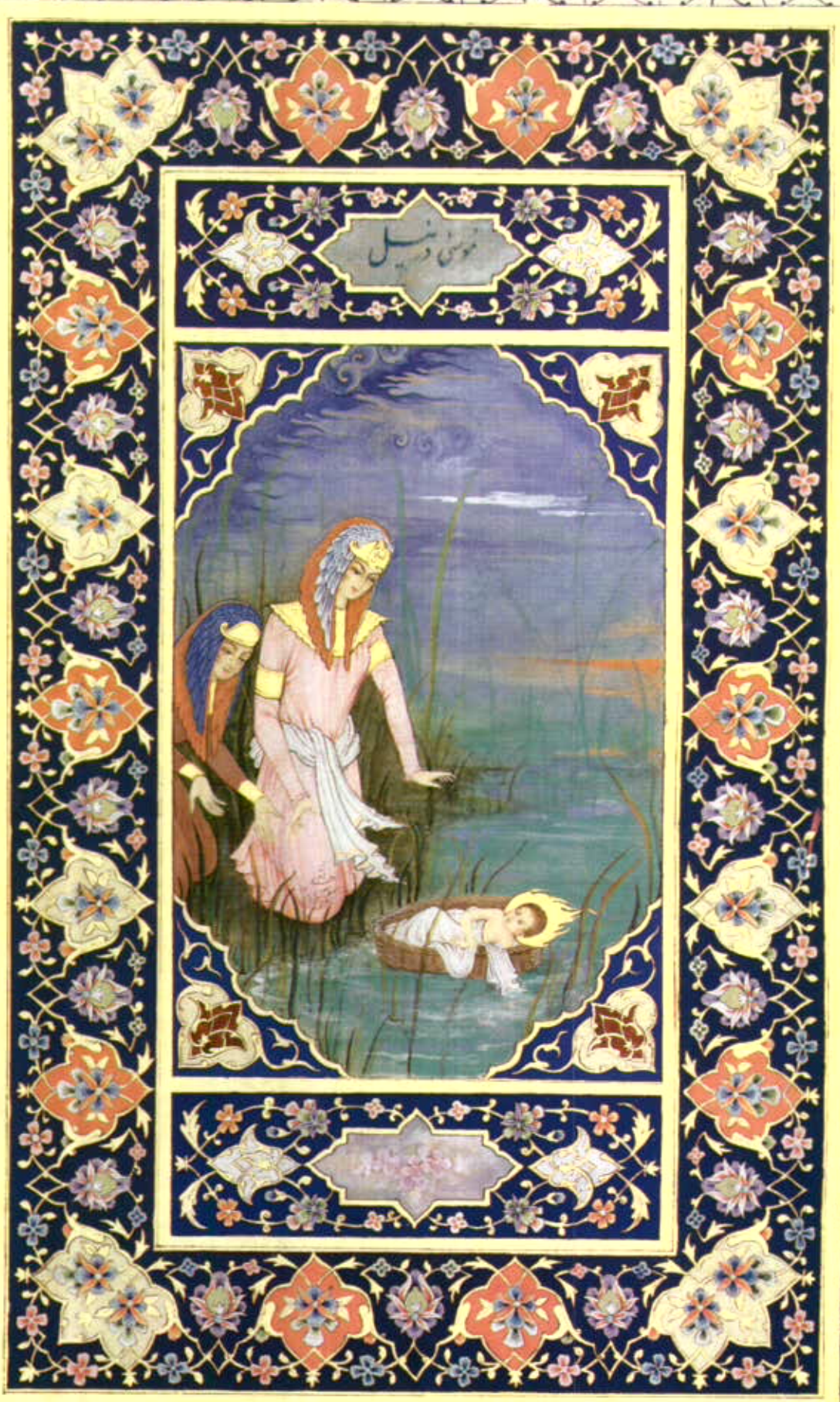
پیام نگار (ایمیل): Email:info@roshdmag.ir

امور مشترکین: ۷۷۳۳۶۶۵۶ـ۷۷۳۳۹۷۱۳ـ۱۴

پیام گیر مجلات رشد: ۸۸۳۰۱۴۸۲ ـ ۸۸۸۳۹۲۳۲

یادآوری:

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



اثر:سوسن هداوند، موسی در نیل
گواش، آبرنگ

پنجره‌ای رو به آفتاب

مسابقه‌ی خاطره‌نویسی
تجربه‌های من در آموزش و ترویج نماز
بین دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی

ستاد اقامه‌ی نماز وزارت آموزش و پرورش، پس از برگزاری موفقیت‌آمیز مرحله‌ی نخست مسابقه‌ی «پنجره‌ای رو به آفتاب» در دوره‌ی ابتدایی، مرحله‌ی دوم این مسابقه را در دوره‌ی راهنمایی برگزار می‌کند:

● **هدف:**

گردآوری و استفاده از تجربه‌های ارزنده‌ی معلمان، مربیان و مدیران دوره‌ی آموزش راهنمایی در راه یادگیری و ترویج نماز در مدارس راهنمایی کشور

● **جوایز:**

- ◆ ده نفر اول، اهدای لوح تقدیر + کمک هزینه‌ی سفر حج عمره مفرده به مبلغ ۵میلیون ریال
- ◆ ده نفر دوم، اهدای لوح تقدیر + کمک هزینه‌ی سفر به سوریه به مبلغ ۳میلیون ریال
- ◆ ده نفر سوم، اهدای لوح تقدیر + کمک هزینه‌ی سفر به عتبات عالیات به مبلغ ۲ میلیون ریال
- ◆ ده نفر چهارم، اهدای لوح تقدیر + کمک هزینه‌ی سفر به مشهد مقدس به مبلغ ۱میلیون ریال

● **شرایط:**

۱. آثار ارسالی باید فقط در قالب نوشتاری «خاطره» باشد. بنابراین آثاری که در قالب داستان تخیلی، مقاله و... باشد، داوری نمی‌شود.

۲. معیارهای ارزیابی خاطره‌ها عبارتند از: «بکر و تازه بودن موضوع»، «کشش و جذابیت»، «محتوای غنی آموزشی»، «نثر و زبان مناسب» و «سندیت (ذکر زمان و مکان)».

۳. موضوع خاطره باید در چارچوب:
الف ـ شیوه‌های یادگیری خلاق؛
ب ـ روش موفق یا ناموفق برای ترویج نماز بین دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی در موقعیت‌های گوناگون، شامل کلاس درس، جشن تکلیف، نمازخانه، اردو و... باشد.

۴. حجم و تعداد خاطره‌های ارسالی، به تصمیم شرکت‌کنندگان در مسابقه بستگی دارد.

۵. زمان ارسال خاطره‌ها حداکثر تا پایان فروردین ۱۳۸۷ است.

۶. شرکت‌کنندگان باید اصل یا کپی برگه‌ی مشخصات خود را که در بروشور مسابقه آمده است، تکمیل کنند، و ضمن الصاق یک قطعه عکس ۳×۲، همراه با خاطره‌ها که با خط خوانا و ترجیحاً به صورت حروف‌چینی تهیه شده است، به نشانی دبیرخانه‌ی مسابقه، ارسال نمایند.

● خاطره‌های برگزیده به صورت کتاب منتشر خواهد شد و طی مراسم ویژه‌ای در آبان ماه ۱۳۸۷ از پدیدآورندگان آثار منتخب، تجلیل خواهد شد.

برای تهیه‌ی بروشور مسابقه به دفتر آموزشگاه مراجعه نمایید.

نشانی دبیرخانه: تهران، خیابان سپهبدقرنی، ساختمان مرکزی وزارت آموزش و پرورش، طبقه‌ی سوم، ستاد اقامه نماز، کدپستی: ۱۵۹۹۹